



01036
**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**UN ACERCAMIENTO A LAS
ILUSTRACIONES DE TIPO DECADENTISTA
DE CRESCENCIANO GARZA RIVERA EN EL
PERIÓDICO EL UNIVERSAL ENTRE
1921 Y 1925**

T E S I S A

**QUE PARA OBTENER EL DIPLOMA DE
LA ESPECIALIDAD EN HISTORIA DEL ARTE**

**PRESENTA
MARÍA FERNANDA SALAZAR GIL**





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.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

Dedicada a la memoria de Hugo Salazar Salazar

Quiero agradecer a mis lectores Dr. Eduardo Báez, Mtra. Nuria Balcells, Mtra. Silvia Fernández, Dra. Julieta Ortiz por la lectura del presente trabajo y por sus observaciones, especialmente al Mtro. Xavier Moysén Lechuga por cuyas clases quedé enganchada de manera definitiva a esta disciplina.

A los maestros que a lo largo de mi vida me han transmitido su pasión por diferentes temas y que de manera desinteresada han compartido conmigo sus conocimientos.

A Pablo Miranda por hablarme del trabajo de Garza Rivera que aparecía reproducido en el artículo de Xavier Moysén en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas y por las recomendaciones que me hizo para abordar su estudio; a la Mtra. Guadalupe Curiel Defossé, coordinadora de la Hemeroteca Nacional, por las facilidades que me dio para la reproducción de las imágenes de *El Universal* y a Pedro Ángeles de la Fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas por su ayuda en la digitalización de las imágenes.

Especialmente agradezco al Mtro. Fausto Ramírez por su orientación bibliográfica y por la facilitación de algunos textos.

A la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte, de manera especial a Brígida Pliego y a Thelma Camacho, y al personal del Instituto de Investigaciones Estéticas por todas sus atenciones.

A Hugo Salazar Salazar y Silvia Ugarte por haberme recibido en su casa y de este modo haberme dado el soporte y la seguridad necesarios para realizar la especialidad.

De igual forma a Carmen Gil Sánchez, Lidia Gil Sánchez e Isabel Gil de Cejudo por recibirme en su casa, por las innumerables atenciones y por el cariño de siempre.

A Pilar de la Torre, Giulia Ingarao y Fernando Ibarra.

A Ricardo Martín del Campo por su apoyo incondicional y el soporte que me permitió llegar hasta aquí; por tantos momentos, por todo...

A mi hermano Rodolfo y a mis padres Rodolfo Salazar Salazar y Antonia Gil Sánchez por su amor, su paciencia y el apoyo de siempre, por estar junto a mí, por todo, por la vida.

CONTENIDO

| | |
|--|----|
| Agradecimientos..... | 1 |
| Contenido..... | 2 |
| Introducción..... | 3 |
| 1. Acercamiento a la vida y obra de Crescenciano Garza Rivera..... | 6 |
| - Los lugares en los que vivió y donde trabajó..... | 7 |
| - Los lugares donde expuso, los intelectuales con quienes se relacionó y la fortuna crítica de su obra..... | 12 |
| 2. El ambiente lo permea..... | 18 |
| - Estética decadentista y sus posibles influencias..... | 19 |
| - El modernismo en México y los representantes plásticos del mismo..... | 26 |
| - Europa finisecular en México..... | 31 |
| 3. Las ilustraciones decadentistas de Garza Rivera para <i>El Universal</i> | 34 |
| - Sus ilustraciones en <i>El Universal</i> , un recuento..... | 35 |
| - Las ilustraciones decadentistas..... | 44 |
| - La mujer en Garza Rivera..... | 53 |
| - Otros estilos dentro de las ilustraciones | 58 |
| 4. Importancia de Garza Rivera entendido como participante de su época..... | 61 |
| - Características propias de su estilo..... | 62 |
| - Garza Rivera como ilustrador..... | 64 |
| - Conclusiones del estudio..... | 65 |
| Apéndices..... | 67 |
| Hemerografía..... | 68 |
| Bibliografía..... | 69 |

INTRODUCCIÓN

Un acercamiento a la obra realizada en México con rasgos decadentistas por medio de las ilustraciones que Crescenciano Garza Rivera realizó para el periódico *El Universal* entre 1921 y 1925 es el primer objetivo de este trabajo.

Las manifestaciones artísticas derivadas de la sensibilidad que se creó alrededor de la terminación del siglo XIX son de gran riqueza tanto temática como estilística, son variadas, se mezclan entre sí y estuvieron presentes hasta casi la tercera década del siglo XX de manera paralela a las nuevas corrientes artísticas. La peculiaridad y fuerza de estas imágenes fueron lo que me atrajo para estudiarlas más de cerca. Garza Rivera es un representante de estas manifestaciones y aunque se le puede acusar de tardío, su obra aquí revisada está indiscutiblemente ligada con el modernismo en México.

Conocí el trabajo de Crescenciano Garza Rivera gracias a que Pablo Miranda, quién en la Especialidad en Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas nos impartió clases sobre ilustración de periódicos y revistas, me facilitó un artículo¹ en el que se reproducían algunos dibujos realizados por él que se conocen principalmente gracias al libro *Fantasías, 50 dibujos originales de Crescenciano Garza Rivera* que se publicó en su ciudad natal, Monterrey, N.L., en la década de los treinta del siglo XX.

Estas ilustraciones de fuerte contenido erótico nos permiten establecer un vínculo entre su obra y la de otros artistas que pueden acusarse de decadentistas en México, principalmente con la de Julio Ruelas y se convierten en el punto de partida para buscar, en el resto de su trabajo, rasgos decadentistas que cultivó a lo largo de su producción. Las imágenes me parecieron muy atractivas a la vez que enigmáticas, y al no haber escuchado nunca algo sobre este trabajo del regiomontano sentí la necesidad de acercarme a él. Es, pues, en esta parte de su producción en la que me enfoco; producto de la corriente de pensamiento finisecular que cuestionaba todos los aspectos de la existencia humana y que formó una muy particular visión de la misma, una visión "estetizada", pero que a mi parecer, en México, sólo llegó a los círculos intelectuales altos y pasó desapercibida para el resto de la población; son pues, las imágenes que reproduce el artículo de Xavier Moysén, las que tuve en la mente al estar realizando este trabajo.

¹ Xavier Moysén, *Un dibujante erótico: Crescenciano Garza Rivera*, Anales del IIE Vol. XVI Num. 63, México, IIE, UNAM, 1992.

En el mismo artículo se mencionaba el actividad de Garza Rivera en *El Universal* y me pareció un excelente punto de partida para ver su obra, es por ello que decidí centrar esta tesina en ese corpus. Así mismo hacer una revisión de su trabajo de ilustración en el periódico me permitió acercarme a las imágenes que estaban llegando al público de aquella época, independientemente de lo que se estuviera presentando en museos y galerías.

Primero que nada traté de buscar en su historia personal hechos que me permitieran acercarme a su interés por imágenes de tipo decadentista, buscar posibles influencias, encontrar sus lugares de estudio y de trabajo, etc. Esto me reveló a Garza Rivera como un artista que viajó mucho, que estudió en distintos países y que se relacionó con personas muy activas en la cultura de su tiempo. Me parecía extraño que no hubiese sobresalido y que no hubiera casi nada escrito sobre él; en Monterrey, su tierra natal, su nombre es prácticamente desconocido.

Más adelante hice un acercamiento al decadentismo, estética que llegó a México con el modernismo y cuyas raíces están principalmente en la Francia de fin de siglo. Una estética de fuerte carga emocional, porque se planteaba problemas existenciales por excelencia, es decir, cuestionamientos relacionados con el sexo, la razón de la vida y la muerte. Se vale de un imaginario riquísimo, que mucho le debe al romanticismo y que tiene en la literatura su fuente principal; no abundé en ello pero sí presento la idea de lo que se ha definido como decadente y de las cuestiones que lo mueven. Es importante mencionar la dificultad de clasificar estas características artísticas en un solo estilo, por cuestiones prácticas lo hice en algunas imágenes, pero claramente no se pueden encasillar y es mucho más enriquecedor verlas desde un punto de vista plural, es decir, como partícipes de una época y por lo mismo de muchas influencias estilísticas. Intento, entonces, localizar rasgos comunes y encontrar hilos de unión entre el trabajo de Garza Rivera y las corrientes artísticas del momento.

En cuanto al estudio de las ilustraciones de *El Universal* hice un registro de cada una de las que aparecieron firmadas por Garza Rivera a lo largo de los años que trabajo en dicho periódico. Registré cerca de 300 imágenes en las que encontré una gran variedad de soluciones estilísticas y es por ello que el capítulo dedicado a las de tipo decadentista viene seguido de otros en los que se presentan ilustraciones que se acercan más al *art nouveau* o al *art déco*, aunque eso sí, todas inscritas dentro del modernismo. Algunas de ellas, por su calidad y tema, merecen un estudio especial que me permitirá abordarlas en un futuro.

Al tener todo el *corpus* del trabajo en *El Universal* puedo decir que la producción de Garza Rivera tiene características propias que permiten hablar de un estilo y en el último capítulo enumero algunas que me parece

que hablan de ello; así mismo es importante no dejar de lado el hecho de que se trata de trabajos realizados por encargo y bajo la supervisión de editores para tratar de entender la variedad de soluciones en las imágenes y sobre todo la variedad de calidad que encontré en las ilustraciones. Se trata, pues, de un artista que desarrolló un estilo propio, que bien puede relacionarse con contemporáneos suyos más no compararse y mucho menos pensársele como un imitador de los mismos.

Mi interés en trabajar temas que estén relacionados con estados del noreste del país fue también un factor que colaboró en la decisión de trabajar la obra de Garza Rivera. Creo que investigar acerca de personajes que no han sido del todo valorados y que tuvieron algún impacto en su época es vital para las nuevas generaciones y un compromiso para los que estamos comenzando a internarnos en este mundo.

La obra que Crescenciano Garza Rivera realizó para *El Universal* nos permite acercarnos a un espíritu de época, convulso por los cambios que se estaban dando, a un espíritu que estaba muriendo; éstas imágenes nos permiten asomarnos a una parte de la sensibilidad de las primeras décadas del siglo XX, al estilo que estaba despidiendo un país que se transformaba.

ACERCAMIENTO A LA VIDA Y OBRA DE CRESCENCIANO GARZA RIVERA

1.1 LOS LUGARES EN LOS QUE VIVIÓ Y DONDE TRABAJÓ

Hablar de cualquier obra de arte o producción cultural nos remite inmediatamente a su autor y al contexto en el que éste se desarrolló; la época y el lugar en que se creó invariablemente nos dan pistas que nos permiten acercarnos a sus contenidos tanto intelectuales como emocionales.

Para hablar de la obra de Crescenciano Garza Rivera, principalmente de sus ilustraciones en *El Universal*, es necesario conocer su formación y su tiempo, entender el estilo de su producción en una época en que en México la "escuela nacionalista" empezaba a dirigir el rumbo del arte y rastrear influencias que nos permitan vislumbrar sus intereses intelectuales y artísticos. El formar parte de los últimos estertores del decadentismo en México y en el mundo no es una simple casualidad ni se trata de la simple imitación de una corriente que seguramente le atraía, nos habla de una formación intelectual determinada y de inquietudes universales que, aunque iban transformándose, seguían presentes en ciertos círculos intelectuales y en parte de la población.

No podemos ignorar la trascendencia del cambio de siglo con todas las innovaciones tecnológicas que lo acompañaban, el aceleramiento de la vida cotidiana y las nuevas posibilidades de expansión de los individuos; tampoco podemos ignorar acontecimientos tan desgarradores como la Primera Guerra Mundial que volvió a sacudir los espíritus sensibles que apenas empezaban a vislumbrar una esperanza después de haber llegado al final de un siglo como el XIX con tan poca fe en la vida y en la naturaleza humana.

En un mundo de múltiples cambios y pocas certezas es en el que nació Garza Rivera un 14 de septiembre de 1895², en pleno fin de siglo, en la ciudad de Monterrey, Nuevo León.

Hay pocos datos de su vida en la ciudad; el historiador de Nuevo León, Israel Cavazos³ menciona que se recibió de contador en la Academia *General Zaragoza*⁴ y que estudió pintura con Eligio Fernández con quien podemos vislumbrar sus primeros acercamientos al arte. Eligio Fernández (1842 Saltillo, Coah.- 1922 Monterrey, N.L.) fue un pintor y fotógrafo destacado en Monterrey, *podiera decirse que apenas si hay alguna casa de Monterrey, de su época, en la que no exista un retrato realizado por él*⁵. Durante la década de 1880 residió algún tiempo en los Estados Unidos (al igual que años después lo haría Garza Rivera) y regresó a Monterrey hacia 1891 en donde estableció un taller de fotografía que se convirtió en uno de los más

² Israel Cavazos Garza, *Diccionario biográfico de Nuevo León*, Tomo 1, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1984, p. 198.

³ *Loc. Cit.*

⁴ Dato no del todo claro ya que no presenta fechas de dichos estudios.

importantes de la ciudad. Es con este maestro "moderno" (por su manejo simultáneo de la fotografía y de la pintura) con quien Garza Rivera comienza su formación. En otra fuente⁵ se menciona también a un maestro jalisciense de nombre Guadalupe Montenegro, como su maestro de pintura y dibujo en la ciudad previo a Eligio Fernández, del cual poco o nada se sabe.

Ya para 1909 Garza Rivera se encuentra estudiando en la Academia de San Carlos⁷ (llamada en ese momento Escuela Nacional de Bellas Artes), por lo que como podemos ver su formación comienza a muy temprana edad. Se sabe que participó en la huelga de 1911, como lo demuestran varias cartas dirigidas al Arq. Rivas Mercado (entonces director de la ENBA) en las que piden la destitución del profesor de anatomía y en las que Garza Rivera aparece como firmante⁸, lo que seguramente le ganó su expulsión⁹. Es pues un participante activo de la época que comparte las inquietudes de sus contemporáneos de estudios como irse de México y prepararse en Europa dejando atrás las ideas academicistas y añejas de la institución, para tener un panorama nuevo y real de lo que estaba pasando en el mundo del arte y de las nuevas tendencias que iban de acuerdo al espíritu de la época tan lastimado por tantos cambios.

Es en este momento donde seguramente comienza su verdadera formación; sus viajes y estudios por Europa imprimen un sello muy particular en su visión de las cosas, absorbe nuevas ideas y nuevas emociones y empieza a ver el mundo a través de un ojo europeo; el espíritu finisecular se apodera de él, llevándolo a transitar en la estética y el pensamiento decadentista. Podemos decir que Garza Rivera se forma como un artista europeo y se queda como tal al ser parte de la estética modernista en nuestro país.

Cavazos habla de su periodo en Europa fechándolo entre 1916 y 1921¹⁰, pero me apegaré a los datos más recientes que mencionan que hacia 1912 está estudiando dibujo y pintura en la *École des Beaux Arts* en París con el maestro H. Gabriel Ferrière¹¹. Más adelante entra a la Academia después de ganar un concurso que

⁵ *Ibidem*, p. 143.

⁶ Aurelia Elizondo Ferrara y Juan Manuel Martínez Gutiérrez, *Mural de la Casa del Campesino*, Garza García, N.L., Tesis para optar por el título de Maestría en Humanidades, UDEM, 1995, p. 74.

⁷ *Loc. cit.*

⁸ Xavier Moyssén, *La crítica de arte en México 1896-1921*, Tomo 1, México, IIE, UNAM, 1999. Los documentos que contienen esta información son el 204 (p. 492), el 205 (p. 493) y el 208 (p. 497).

⁹ Aurelia Elizondo Ferrara y Juan Manuel Martínez Gutiérrez, *op. cit.*, p. 74.

¹⁰ Israel Cavazos Garza, *op. cit.*, p. 199.

¹¹ Los datos sobre su estancia en Europa y en Estados Unidos fueron extraídos del texto de Aurelia Elizondo Ferrara y Juan Manuel Martínez Gutiérrez a menos de que se indique lo contrario.

tenía por tema los funerales de Santa Genoveva en París. En esa misma ciudad trabaja en el periódico *Frou-frou* en el que publica 22 dibujos y en el que hablan de él de esta manera:

*Il est à peine né a la réputation et déjà est admiré par l'énergie, la force et la imagination qu'il d'ordinaire donnent liu aux plus saisissantes visiones surtout quand des formules d'academia s'élève a la légende ou au simbole, cuand il entre dans les régions du fantastique avec violences de la facture, avec ardeurs du rêve...*¹²

Es decir, Garza Rivera no sólo estudia en París, sino que se involucra activamente en la vida cultural y poco a poco va haciéndose de un nombre en el círculo artístico. Al parecer su relación con los periódicos y con la ilustración, que desarrollará en otra etapa de su vida, comienza aquí en París en su etapa formativa y le da la pauta para hacerlo en cada lugar en que residirá a lo largo de su vida.

Con la guerra, en 1914, se desplaza a Madrid por consejos de *García Cabral* y *Fidias Elizondo* entre otros, en donde *pinta y vende cuadros, diseña portadas para libros y revistas madrileñas*, apareciendo nuevamente la ilustración en su producción. En 1916 expuso y ganó un premio en la ciudad de Barcelona lo que seguramente le valió reconocimiento y relaciones como las que estableció con importantes intelectuales de la época que se encontraban en España al mismo tiempo. Trabajó también en el periódico *La tribuna* e ilustró, entre otras cosas, la edición en castellano de las obras de Edgar Allan Poe, que seguramente lo marcaron e influyeron en su imaginario.

Son los momentos finales de su periodo en Europa de casi 10 años, cerrado con broche de oro con una importante exposición y con el apoyo de intelectuales (como Valle Inclán), antes de regresar a su país cargado de ideas, de ideas europeas y con un bagaje cultural nuevo que plasmó en las ilustraciones que nos interesan y que seguramente enfrentó con los nuevos aires del movimiento artístico mexicano que estaba en un momento de ebullición.

Crescenciano Garza Rivera regresa a México contratado por Félix Fulgencio Palavicini para ser jefe del departamento de dibujo de *El Universal* a partir de 1921. Su contratación es motivo de alegría para la publicación y el 9 de diciembre de 1920 se publica un texto del crítico español José Francés titulado *Garza Rivera, el dibujante del misterio* acompañado de una nota de la redacción que dice así:

El señor Garza Rivera acaba de arribar a México, contratado por la Compañía Periodística Nacional...principiará a trabajar en este periódico en una fecha muy próxima, y tendremos el gusto de

¹² Reproducido por: Aurelia Elizondo Ferrara y Juan Manuel Martínez Gutiérrez, *op. cit.*, p. 75.

ofrecer a nuestros lectores bellos dibujos y carátulas de este sucesor de Julio Ruelas, quien, a no dudarlo, es el más "imaginativo" de los dibujantes mexicanos de la actual generación.

Como se puede ver Garza Rivera es presentado con grandes expectativas, sus logros en Europa no pasaron desapercibidos en los círculos intelectuales y el espíritu decadentista de su obra les permitía identificarse con las ideas finiseculares que muchos de ellos se rehusaban a abandonar; Garza Rivera representaba plásticamente una estética y transmitiría a un público mayor las ideas y las emociones que movían a ese grupo del que formó parte por compartir un espíritu de época.

Su producción en *El Universal* de 1921 a 1925 es la que nos ocupa en este estudio por lo que la abordaremos a detalle más adelante. Por otro lado existen también noticias de que ilustró en la ciudad de Monterrey N.L. una revista llamada *Sueño* dirigida por el Dr. A. Cantú Jáuregui quien en 1917, en un artículo publicado en *El Universal Ilustrado* titulado *La intelectualidad en el resurgimiento de Nuevo León* dice sobre su revista: *tengo el orgullo de decir que en ella se han insertado los mejores dibujos de un artista regiomontano de gran porvenir; Garza Rivera...*¹³ los cuales seguramente hizo llegar desde su estancia en Europa compartiendo sus aprendizajes y visiones con los círculos culturales de su ciudad natal.

Al terminar su periodo en *El Universal*, del que al parecer tuvo que salir por razones políticas después de publicar una ilustración que hacía referencia a un personaje importante del gobierno (situación que no está del todo clara ya que sus ilustraciones no presentaban contenidos políticos), se trasladó a los Estados Unidos donde su fortuna no fue menor. Trabajó para la publicación *The Houston Gargoyle* en donde dibujaba y cuyas ilustraciones firmaba con el seudónimo *Tick-Tock*; contratado por la *Mayfair Publishing Co.* tuvo un puesto en *The Houston Gargoyle new magazine* donde *cada semana ilustra la portada del magazine* y era *director artístico de la misma*. Durante cinco años ilustró *The Gargoyle's Almanac* y colaboró en algunas otras publicaciones de Houston, Texas. Como se puede ver su actividad en los Estados Unidos también fue importante, expuso y logró una buena fama como ilustrador y dibujante, realizó trabajos para particulares, algunos murales en residencias y seguramente vendió pintura.

Para 1936 Garza Rivera ya se encuentra en Monterrey, donde fijará su residencia definitiva, pero viajando constantemente..., abre un taller donde da clases y vende obra. Se le invita en diversas ocasiones a fungir como jurado para concursos y exposiciones y empieza a realizar obras que acaban siendo de importancia histórica para la ciudad de Monterrey, como el mural que se encuentra en el auditorio *Emiliano Zapata* de la

Casa del Campesino sobre la historia de México y que intenta ser parte de la llamada "escuela mexicana de pintura" pero que desgraciadamente tiene poca importancia artística por su pobre manufactura y resolución.

Es pues, en su ciudad natal, donde termina su vida después de haber residido y trabajado en diversos países y a la que regresa cargado de ideas. Resulta extraño ver como, al establecerse en Monterrey, cambia el giro de sus temáticas e intenta insertarse en una corriente que le es ajena tanto en contenido como plásticamente, es decir, la mayor parte de la producción de Garza Rivera se inserta en la ilustración modernista con una acentuación muy importante hacia la estética decadentista y al regresar a su ciudad realiza pintura mural de tema "mexicanista" y cuadros de paisaje de la región. No sé si se trate de una evolución del artista, que deja las temáticas que había venido trabajando por estar ya en una época muy diferente el mundo, que se va alejando poco a poco de las inquietudes del cambio de siglo o si se trate de la necesidad de tomar ciertos tópicos para poder vender su obra entre el público regiomontano. Lo que es un hecho es que, lo que realizó en sus últimos años no marcó nada en la vida artística de la ciudad y es quizá por ello que su obra anterior, la que nos ocupa y la gran cantidad de dibujos que realizó, haya pasado desapercibida por generaciones enteras.

Como hemos podido ver seguramente las influencias que Garza Rivera recibió a lo largo de todos los años que vivió fuera de México lo marcaron, lo nutrieron y le permitieron formar un lenguaje propio. En sus ilustraciones de *El Universal* vemos claramente un espíritu europeo, finisecular; vemos también la presencia de "la madre patria" de manera muy evidente en muchos de los temas, y seguramente su paso por los Estados Unidos le dio un nuevo giro a su producción posterior.

Es pues Garza Rivera un artista moderno, que viaja y se empapa de las ideologías de los países que marcaban la pauta en la época, como lo era Francia; que se entrega a ese espíritu "extranjero" y lo adopta como suyo, las preocupaciones de Europa finisecular son sus preocupaciones. Su vida fuera de México define su ideología y su producción, es esa vida la que le permite realizar las ilustraciones que nos ocupan.

¹³ A. Cantú Jáuregui, *La intelectualidad en el resurgimiento de Nuevo León*, en *El Universal Ilustrado*, México, Año I, Num. 16, 24 de agosto de 1917.

1.2 LOS LUGARES DONDE EXPUSO, LOS INTELECTUALES CON QUIENES SE RELACIONÓ Y LA FORTUNA CRÍTICA DE SU OBRA

Ya se habló de los lugares en que Garza Rivera estudió y en donde se desarrolló laboralmente así como de su participación activa en cada uno de ellos, pero ¿quienes fueron los personajes con quienes se relacionó?, ¿qué tanto pudieron influir en su obra y en sus lecturas?.

Al salir de Monterrey y entrar a la Escuela Nacional de Bellas Artes seguramente se vio relacionado con un número importante de personajes que serían participantes activos y destacados de la cultura del país en las siguientes décadas. No hay que olvidar que Orozco, entre muchos otros, participó activamente en la huelga de 1911¹⁴, por lo que seguramente Garza Rivera tuvo contacto con él y quizá con su obra de ilustrador y dibujante.

Sabemos que ya estando en Europa se relaciona con personajes como Ernesto García Cabral, el escultor nuevoleonés Fidias Elizondo y Benjamín Coria entre otros, quienes lo animan a que se vaya a Madrid. En ese periodo español en la *Exposición anual de la ciudad de Barcelona obtiene por unánime decisión del jurado calificador la medalla de oro por el cuadro "La vendedora de flores"*¹⁵ (cuya imagen es probablemente una de las que aparecen en el texto de Xavier Moyssén sobre la obra de Garza Rivera) por lo que su actividad seguramente se vio aumentada y reconocida y le permitió acercarse a los círculos culturales españoles. En Madrid hace importantes relaciones, como las que establece con Ramón del Valle Inclán (que desarrolló, en parte de su obra, un estilo decadentista del que seguramente habló con Garza Rivera), Amado Nervo y Alfonso Reyes quienes en 1918¹⁶ le *organizan una gran exposición de treintaytres cuadros simbolistas en el Ateneo de Madrid*¹⁷ y a la que la reina de España, Victoria Eugenia, acudió con su séquito. Esta exposición, muy comentada en la prensa española *por críticos como José Francés, Ramón Gómez de la Serna y Manuel Abril*¹⁸ seguramente le atrajo un buen número de admiradores y críticos que se involucraron con sus ideas. El 15 de

¹⁴ Jorge Alberto Manrique, *Introducción al arte contemporáneo en México*, en *El arte mexicano*, Tomo 13, México, SEP-Salvat, 1986, p. 1837.

¹⁵ Aurelia Elizondo Ferrara y Juan Manuel Martínez Gutiérrez, *op. cit.*, p. 76. Incluso mencionan que esta noticia se publicó en *La Prensa* (3 de abril de 1917) y en la *Gaceta Mexicana*.

¹⁶ Lola Caparrós Masegosa, *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, España, Universidad de Granada, 1999. Es importante aclarar que en la tesis de Elizondo y Martínez se dice que la exposición fue en 1920, pero al citar Caparrós un texto crítico sobre la exposición que apareció en 1918 podemos deducir que la fecha que ella propone es la correcta.

¹⁷ Aurelia Elizondo Ferrara y Juan Manuel Martínez Gutiérrez, *op. cit.*, p. 76.

¹⁸ Xavier Moyssén, *Un dibujante erótico...*, p. 137.

junio de 1918 se publicó en la revista española *La Esfera*¹⁹ un texto crítico de Silvio Lago sobre la exposición realizada en el Ateneo, en el que ensalza la obra de Garza Rivera: *es de estimar...su ideologismo exaltado, después la corrección y bríos de su línea y, por último, su cultivado conocimiento de los maestros del género a que se consagra las dos condiciones anteriores.* Más adelante, el mismo Lago, relaciona su obra con la del italiano Alberto Martini pero sin dejar de notar aspectos propios en la de Garza Rivera: *le obsesionan las injusticias sociales y la sensualidad enfermiza de una raza decadente como es la raza latina. Nos inquieta el espíritu y nos complace la mirada a un tiempo mismo...Y también sin abandonar la filiación simbolista, desentraña con un realismo profundo y un conocimiento agudo del natural, tipos de su tierra.*

Vemos pues, un ejemplo de la excelente acogida que tuvo su obra entre los círculos artísticos madrileños. Se publica también en *El año artístico 1918* un texto de José Francés sobre la exposición y dos años después en *El año artístico 1920* otro texto del mismo Francés de nombre *Un ilustrador mexicano. Garza Rivera*²⁰ exalta sus dotes de dibujante y su nutrida imaginación, *le bastan la pluma y la tinta china para obtener, con el simple y luminoso contraste de negro y blanco, todo el espectáculo de las pasiones emancipadas de sus órbitas*²¹. Es este mismo texto, con ligeros cambios tanto en el título como en el contenido, el que presenta *El Universal Ilustrado* al introducir a Garza Rivera como su nuevo dibujante. Francés, al hablar de la obra, lo inserta directamente en el decadentismo y habla de una evolución que lo lleva a alcanzar *la energía técnica con la abismal revelación de todas las torturas de la carne y del espíritu* sus dibujos dice *pertenecen a los paraísos artificiales. Porque concretan ya los delirios del opio, la borrachera pesada de la cocaína, los vértigos vesánicos del ajeno.* Dice también que la obsesión sexual es *la matriz de su arte* y que después de leer *El jardín de los suplicios* de Octave Mirbeau salió con *toda la flora del mal entre sus brazos...cada dibujo de este hombre extraño contiene la esencia del libro tentacular y lascivo.* Todos estos documentos nos hablan de que la exposición de Garza Rivera en Madrid no pasó desapercibida como tampoco pasaron desapercibidos sus dibujos y seguramente este interés desembocó en largas tardes de plática entre el artista y los que se convirtieron en admiradores de su producción.

Como se puede ver, en sus años por Europa fue conocido, la prensa y el ambiente artístico lo acogieron con entusiasmo y se le clasificó como un joven de futuro prometedor con rasgos comunes a grandes artistas tanto

¹⁹ Lola Caparrós Masegosa, *op. cit.*, p. 362.

²⁰ *Ibidem*, p. 363.

²¹ José Francés, *Garza Rivera, el dibujante del misterio*, en *El Universal Ilustrado*, México, Año IV, Num. 188, 9 de diciembre de 1920, p. 7.

europeos como mexicanos (Julio Ruelas, Roberto Montenegro –su contemporáneo-, Félicien Rops y el italiano Alberto Martini entre otros) pero con una sensibilidad y agudeza muy particulares. No es en balde su inclusión en el libro de Lola Caparrós sobre simbolismo y decadentismo en la pintura española, donde lo sitúa junto con Montenegro y el argentino Gavazzo diciendo que *llevaron a cabo una destacable actividad artística en España con exposiciones de obras dentro de la filiación que caracteriza las simbolistas, que hemos querido recoger aquí, siquiera sea como testimonio a tener en cuenta a la hora de establecerlas como una de las posibles fuentes de inspiración o conocimiento del simbolismo para los pintores españoles*²². Es decir, Garza Rivera se volvió un punto de convergencia de discusiones sobre el arte que se hacía en el momento y una posible fuente de inspiración para otros artistas europeos que se movían por las mismas vertientes.

Después de esto es hasta 1931 cuando se vuelve a tener noticia de una exposición suya, esto en la ciudad de Houston, Texas el 15 de noviembre en *The Houston Artists Gallery*²³ donde se reporta que expone 30 dibujos en tinta (seguramente de filiación decadentista) y que fue favorecido por la crítica; las reseñas de los periódicos de la época podrán decir mucho más acerca de esta exposición en sus años de trabajo en los Estados Unidos.

Hacia 1938 se publica en la ciudad de Monterrey, cuando Garza Rivera ya regresó a su ciudad natal, el libro *Fantasías, 50 dibujos originales de Crescenciano Garza Rivera* que presenta, como el título lo dice, 50 dibujos de filiación claramente decadentista con gran acentuación en lo erótico, acompañados de textos críticos de intelectuales que había conocido a lo largo de su estadia en Europa y en la Ciudad de México, como lo son:

*José Francés, Andrés González Blanco, Emilio Carrere, Francisco de Troya, Alfonso Hernández Cata, Ramón Gómez de la Serna, Joaquín Dicenta, Antonio Valero de Bernabé, Ricardo Bravo Muñiz, Ricardo Fuentes, Alfonso Reyes, M. Roso de la Luna, José Mass, Leopoldo López de Saa, Tomás Borrás, Diego San José, Pedro Emilio Coll, Manuel Uranga, Alberto Valero Martín, Alberto Giraldo, Francisco Alcántara, Manuel Abril, Alfonso Vidal y Planas, Antonio de Hoyos y Vineti, José Iribarni, Antonio Ascenjo, L. Navarro Larriba, Prudencio Iglesias Hermida, Francisco Correa Calderón y Hubert Rousell*²⁴ entre otros.

Desgraciadamente no he podido localizar una copia del libro (importantísimo porque por medio de él se han dado a conocer sus ilustraciones decadentistas) y me tengo que remitir a los artículos que en su tesis reproducen Aurelia Elizondo y Juan Manuel Martínez, como el de Alfonso Reyes en el que habla de la obra de

²² Lola Caparrós Masegosa, *op. cit.*, p. 362.

²³ Aurelia Elizondo Ferrara y Juan Manuel Martínez Gutiérrez, *op. cit.*, p. 78.

²⁴ *Ibidem*, p. 80.

Garza Rivera como una fusión de Julio Ruelas y Roberto Montenegro pero sin restarle un carácter propio a la misma, o el de Andrés González Blanco en que hablando sobre los dibujos relacionados con la obra de Mirbeau dice *sigue la línea de la estirpe y enlaza el arte de México con el universal*. Se entendía, pues, a Garza Rivera como un artista universal y me parece que claramente moderno por la misma razón; no se veía a sí mismo, ni lo veían los demás, como un artista "mexicano", sino que se asumía como un hombre del mundo y de su época, las inquietudes europeas eran sus inquietudes y la idea de nacionalismo no plagó su obra. El hecho de ser mexicano no le impide ser francés o español, sus temáticas no tienen fronteras geográficas, se abraza del espíritu finisecular, del desconcierto por el cambio de época y se mantiene fiel a su pensamiento, es pues un intelectual del momento.

En México no tuvo mucha actividad como expositor, quizá su condición de ilustrador le restaba importancia frente a otros nombres a la hora de ser parte de exposiciones importantes en su tiempo y esto mismo hizo que su nombre se fuera olvidando poco a poco. Se sabe²⁵ que expuso en los *Salones* que organizaba *El Universal*, en la Cámara de Comercio y en el Palacio de Gobierno de su ciudad natal, exposiciones en las cuales probablemente vendió su obra, pero de las que no hubo reseñas ni notas de importancia. Así mismo hay referencia (en la misma fuente) de una exposición individual que se realizó después de su muerte en Monterrey, N.L., habrá que ver qué fortuna crítica tuvo y si causó algún impacto de consideración en la vida artística de dicha ciudad.

Ya hemos visto como, tanto en París como en España los críticos tuvieron aprecio por su obra y le concedieron un lugar de importancia, así como los reportes de la buena aceptación de su trabajo en los Estados Unidos, pero ¿qué sucedió en México?, en su tierra natal se le tenía como un artista prometedor que *está llamado, como Montenegro, a tener una bien conquistada fama mundial. Sus dibujos son audaces y originales, y su factura, si no perfecta aún, revela en su ejecutante un futuro maestro, en el mismo estilo que con tanto brillo cultivara Ruelas*²⁶, pero fuera de este y de los textos que aparecen en su libro de 1938, poco o nada hay escrito de sus contemporáneos sobre él. A mi parecer, este vacío y ceguera, claramente se deben a la actividad a la que decidió destinar la mayor parte de su tiempo, la ilustración de periódicos, que aunque le permitía llegar a una cantidad grande de público probablemente lo alejó del cerrado círculo artístico y crítico, es decir, a pesar de que seguramente mantenía excelentes relaciones con muchos personajes del medio, ni su obra ni su persona figuraron en el mundo del arte de su tiempo; podemos entender esta visión y esta

²⁵ *Ibidem*, p. 79

probabilidad con la siguiente frase que se refiere a la faceta de ilustrador de Siqueiros dándole un matiz negativo para su "evolución" como artista: *...un viaje de estudios a Europa interrumpió afortunadamente su labor de ilustrador, actividad que habría terminado por anularlo como les sucedió a compañeros de su época*²⁷. Pudo haber influido también que el estilo que Garza Rivera adoptó como propio haya parecido fuera de tiempo, no acorde a las inquietudes que se gestaban en el arte del momento y que se le viera como un simple heredero (o incluso imitador) de Ruelas y de otros, pero no como un partícipe de los verdaderos cambios artísticos y sociales del país. Es también posible que su obra no fuera considerada un trabajo bien logrado y que por ello se le ignorara, pero la riqueza de sus fuentes de inspiración y sus temáticas impiden ahora que no se le vea. Es pues un artista que con una gran carga intelectual y emotiva plasmó parte de su imaginario y lo hizo llegar a un público amplio, sus ilustraciones en el periódico en su mayoría no eran simples ilustraciones de texto, no tenían nada de ingenuas, sino que son obras que hablan por sí mismas y que detrás de sí traen una carga cultural y literaria que es imposible dejar de ver.

En épocas más recientes se le ha prestado mayor atención; Xavier Moysén escribió un texto alusivo a sus dibujos eróticos²⁸ decadentistas en el que lo relaciona con Ruelas, Montenegro y Neve: *es evidente que no escapó a la influencia de los tres...sin embargo, para definir bien su originalidad hay que estudiarle con las obras gráficas de los artistas simbolistas europeos que debió conocer durante sus años en Europa, entre otras las del belga Felicien Rops*²⁹. Con esto lo sitúa como un producto de su época, pero sobretodo como *una interesante aportación al arte erótico de México*³⁰, es decir, para Moysén la principal aportación de Garza Rivera son sus dibujos e ilustraciones de tono claramente erótico, quizá porque pocos artistas han sacado a la luz pública piezas de fuerte contenido sexual como parte de su producción principal, y al estudiar las ilustraciones de *El Universal* es innegable la carga erótica de las mismas, aunque muchas aparezcan disfrazadas de ingenuidad.

Existe también una tesis (ya mencionada en el presente capítulo)³¹ que estudia el mural que realizó en la *Casa del Campesino* en Monterrey, N.L. que nos permite conocer detalles de su vida personal y laboral y que, aunque no menciona nada del resto de la obra de Garza Rivera, sí nos revela datos claves y presenta

²⁶ A. Cantú Jáuregui, *op. cit.*

²⁷ Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, p. 1830.

²⁸ Xavier Moysén, *Un dibujante erótico...*

²⁹ *Ibidem*, p. 138.

³⁰ *Ibidem*, p. 139.

³¹ Aurelia Elizondo Ferrara y Juan Manuel Martínez Gutiérrez, *op. cit.*

documentos (como algunos de los textos críticos que aparecieron en su libro de 1938) que son de gran utilidad para cualquier estudio que se haga sobre su obra. La tesis, realizada en Monterrey, también nos hace pensar que en su tierra natal se le conoce casi exclusivamente por el mural que realizó y que el resto de su producción es prácticamente desconocida para sus coterráneos.

Por otro lado el maestro Fausto Ramírez³² hace una mención de Garza Rivera en su libro sobre las artes plásticas en tiempos de López Velarde, al estar hablando de la importancia que fue adquiriendo la ilustración tanto de libros como de revistas (y periódicos obviamente), a la que trae a la mesa diciendo que *no puede hacerse la historia artística de los años aquí enfocados (1914-1921) sin una mínima alusión a los dibujantes que ornamentaban los libros y las revistas salidos entonces de las prensas* (p. 52). Sobre Garza Rivera dice: *...en estos trabajos ilustrativos priman las grandes obsesiones de su tiempo: las perturbadoras y míticas quimeras del decadentismo (a las que siguieron rindiendo culto, a destiempo, Amador, Neve y, en Monterrey, C. Garza Rivera)...*, además reproduce la imagen que apareció ilustrando el artículo que ya hemos mencionado de José Francés en *El Universal Ilustrado*.

Como se ve es hasta hace pocos años que la obra de Garza Rivera ha sido nuevamente traída a la escena de la historia del arte mexicano y la valoración que actualmente se está haciendo del trabajo de ilustración en periódicos es base fundamental para esto. Las ideas e imágenes que formaron estos ilustradores en el imaginario de la sociedad mexicana seguramente se han permeado hasta nuestros días, el impacto que tuvieron en su época y posteriormente es una de las justificaciones principales para abordar su estudio. El interés que despierta también radica en que trabajó el estilo decadentista, cuyas raíces están bien cimentadas en la Francia de fin de siglo, pero que adaptó para sus dibujos y también para ilustrar publicaciones mexicanas sin ningún tipo de censura (por lo menos así parecía) aportando una estética más, al ya de por sí convulso país.

³² Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*, México, IIE, UNAM, 1990.

EL AMBIENTE LO PERMEA

2.1 ESTÉTICA DECADENTISTA Y SUS POSIBLES INFLUENCIAS

El decadentismo llegó a México a través de los modernistas, quienes de un modo o de otro se vieron identificados con los escritores europeos finiseculares, principalmente con los franceses con quienes se puede decir que comenzó la corriente y de los que adoptaron intereses, inquietudes e incluso una estética. Estos escritores europeos tenían una visión muy particular del mundo y de la vida, una visión pesimista, un tanto trágica, pero tremendamente plagada de referencias plásticas y estéticas del mundo del arte.

*Decadence is a worldview: the particular vision of the world held by french writers around 1850 to 1900, or the outbreak or world war I, a society conceived in terms of decay*³³.

Los "decadentes" (literatos, artistas, personajes de la bohemia, etc.) eran personas de una gran cultura (tanto visual como literaria) que creían conocer y haber experimentado todo y en este conocimiento total del mundo se sentían vacíos; había un sentimiento provocado por un *concepto de la existencia como vieja y cansada, del exceso de cultivo y de la degeneración*³⁴. Ya no tenía el mundo nada nuevo que ofrecerles, sólo cosas terribles; lo natural les asustaba y la ciudad los resguardaba (a pesar de que es ésta una ciudad odiada y decadente –en todo el sentido de la palabra–, *he detests the great city, his megalopolis, which holds him captive through the fatal appeal of its artificiality*³⁵), *su entorno inmediato es por excelencia: lo artificial-urbano frente a lo natural-rural*³⁶. Es lo artificial, pues, lo que los rodea, a lo que no le temen, pero lo que los deja vacíos; hay una especie de negación de la vida que invariablemente les lleva a una angustia crónica de la que no pueden salir al estarse negando a sí mismos como un ser vivo a merced de las reglas de la naturaleza, de ahí su obsesión por la muerte y por la descomposición del cuerpo, un cuerpo sin vida y sin espíritu, un cuerpo vacío.

En su visión antinatural, lo único que separaba a estos artistas del mundo animal eran las creaciones del hombre, es decir, el arte; y es el arte lo que se propone como tabla de salvación, como único sentido de la vida (por el acto de "crear", de poder extasiarse al contemplarlo y posteriormente de imitarlo) y se convierte en una especie de comedia que ellos mismos actuaban. Sin la "esteticidad" del arte y sin la artificiosidad del mismo nada les quedaba más que su ser puramente animal, al que sin embargo recurren a cada momento y que me parece es base y principio para todas las obras del momento, porque es él quien los inquieta y a quien temen.

³³ George Ross Ridge, *The Hero in French Decadent Literature*, Estados Unidos, University of Georgia Press, 1961, p. 22.

³⁴ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, España, Labor, 1978, p. 217.

³⁵ George Ross Ridge, *op. cit.*, p. VIII.

³⁶ Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, España, Cátedra, 1995, p. 104.

Se puede decir que el hombre del decadentismo es un hombre que lucha contra sus instintos naturales, contra su animalidad enfrentándola con su "civilidad", con su artificiosidad; una lucha que no termina y que en ocasiones se inclina hacia un lado y en otras es la contraparte la que triunfa; el hombre pone sus ojos en sí mismo y en nadie más, cuestiona toda su existencia, su propio ser y con ello todas sus creencias, tenían *una conciencia de crisis*³⁷. Para el decadente *todo aquello para lo que él no posee un concepto, una palabra, una formación* se convierte en algo que lo asusta, lo desconocido, lo que no puede controlar, *de aquí su desesperada lucha por la forma y su insuperable horror por lo informe, por lo no domado y lo natural*³⁸, mismo que se refleja claramente en todas las obras. La mujer, la muerte, los sentimientos y la naturaleza representan todo ese horror para el hombre decadente, y digo hombre porque la mujer era su opuesto, pareciera que no se le permitían compartir las ideas, ella misma encarnaba lo desconocido, representaba un peligro y la posible caída al mundo de los sentimientos y de las emociones no controladas, al mundo del cuerpo y de los instintos animales; *para los decadentes "todo es abismo", todo está lleno de miedo a la vida y de inseguridad...*³⁹.

Los decadentes en la Europa finisecular eran *snoobs, amanerados, místicos o perversos. Interesados por antiguas y exóticas civilizaciones, el espiritismo, el erotismo (a veces en formas cercanas al sadismo), e incluso en la necrofilia...*⁴⁰, el personaje que encarna perfectamente todas estas características es Des Esseintes que aparece en *A rebours* de J. K. Huysmans, obra que se considera como el manifiesto decadente por excelencia. El decadentismo *no fue otra cosa que el refugio angustioso de quienes no encontraban en la noción de progreso una respuesta vital satisfactoria*⁴¹, fue una especie de escape ante el horror y la fascinación que les causaba al mismo tiempo la civilización y sus avances tecnológicos, pero era una reacción ante la pérdida de espiritualidad como cimiento, el ser humano (cuerpo-alma-razón) había dejado de ser el centro y se había desequilibrado al darle a la razón toda la importancia y al poner en el progreso todas las esperanzas de la sociedad; el decadentismo empezaba a ser *una renuncia a la larga tradición que hizo de la fe en la razón, el cimiento cultural de occidente desde el siglo XVIII*⁴², los decadentes estaban cuestionando su mundo, sus creencias, su cultura.

³⁷ *Ibidem*, p. 103.

³⁸ Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 218.

³⁹ *Ibidem*, p. 217.

⁴⁰ Erika Bornay, *op. cit.*, p. 105.

⁴¹ Teresa Del Conde, *Julio Ruelas*, México, IIE, UNAM, 1976, p. 10.

⁴² *Ibidem*, p. 10.

Todos estos cuestionamientos nos hablan, en el fondo, de una profunda preocupación religiosa y espiritual principalmente, así lo menciona George Ross para el campo literario: *the decadence is fundamentally a literature of deep religious concern*⁴³. El hombre finisecular cuestiona la vida y la muerte, y al buscar el sentido de éstas está cuestionando su concepto de Dios. Su lucha por romper reglas, por ir en contra de la sociedad también nos habla de preocupaciones morales, de buscar los límites por sí mismos y no apearse a los que les dicta una sociedad en la que no creen, la sociedad burguesa del siglo XIX.

El decadentismo, empieza pues, en la literatura, como una especie de reacción y a la vez de continuación del movimiento romántico de principios de siglo; son innegables sus muchas fuentes previas, tanto literarias (*Les fleurs du mal* de Baudelaire como una de las más importantes) como plásticas; es pues la reacción a un todo cultural y no a una simple rama de la vida artística.

Como sucede siempre que quiere encasillarse en un estilo a un grupo de características culturales de una época, el decadentismo no puede verse como algo aislado de las diversas corrientes de su tiempo, incluso el nombre fue adquiriendo diversas acepciones, *si en el decenio de 1880 se designaría con predilección al hedonismo estético como "decadencia", más adelante, en la última década del siglo, sería usual calificar de decadente a todo lo modernista*⁴⁴. Es decir estaba mezclado con el espíritu de la época, con el esteticismo (la forma y la belleza sobre el contenido, *un decorativismo frondoso...a menudo jugando con lo grotesco y con la tendencia al exotismo...era, de hecho, un estilo exquisito, consumido por las clases cultas refinadas con cierto grado de snobismo, mientras que las mayorías seguían fieles al realismo...*⁴⁵); incluso llega a estar íntimamente relacionado con el *art nouveau*.

Se empieza a usar el término para hablar de un estilo como lo fue el ultrabarroco, es decir, de exceso de ornamentación, de preocupación por la forma por encima del contenido, pero nosotros lo veremos como una corriente obsesionada por la forma sí, pero por la forma humana en sus más horribles materializaciones, como la que plasma la decadencia del cuerpo y de la mente, la enfermedad y la perversidad, y en la que el contenido

⁴³ George Ross Ridge, *op. cit.* p. VII.

⁴⁴ Erika Bornay, *op. cit.* p. 102. El modernismo en España es lo que nosotros conocemos como *art nouveau*, *liberty* en Italia, *jugendstil* en Alemania, etc.

⁴⁵ Francesc Fontbona, *La ilustración gráfica, las técnicas fotomecánicas*, en *Summa Artis XXXII*, España, Espasa-Calpe, 1988, p. 455.

es primordial, las formas lo transmiten perfectamente, *the decadent aesthete is interested exclusively in style, not in didactic themes or moral values, at least in theory*⁴⁶.

Como se ha visto, decadentismo es un término complejo al igual que simbolismo, con el que va de la mano, en ocasiones se refieren a lo mismo y en otras se les diferencia claramente, Hauser dice: *después de 1890 la palabra "decadencia" pierde su tono sugestivo y la gente comienza a hablar del "simbolismo"*⁴⁷, otro ejemplo es el de Ross: *In the early 1880's, ... decadents and symbolists are still confused with one another by the public...*⁴⁸ y el de Pacheco: *...se produce una segunda revolución romántica: el simbolismo (o "decadentismo" como lo llamó Charles Maurras)*⁴⁹. Son pues dos términos que van juntos, pero que perfectamente pueden independizarse el uno del otro; los artistas son diferentes en temperamento y en sus obras, las cuales aparte de la apariencia, tienen otro orden de significación⁵⁰. Se puede ver al simbolismo como una extensión directa del movimiento romántico⁵¹, su manifiesto (del que extrae el término) fue escrito por Jean Moréas en 1886.

A la estética decadentista puede vérsela como una extensión más burda de todas estas corrientes; la muerte, la crudeza, la depravación aparecen tal cual sin matices románticos o idealistas, son obras en que el espíritu está perdido, lanzan preguntas incisivas, transmiten la angustia por vivir, no son sueños son imágenes reales en las que hay mucha crudeza sin ningún disfraz. Lo que se conoce como simbolismo de Munich va más de acuerdo con esta estética, es siniestro⁵².

Vemos pues que el decadentismo es un modo de ver el mundo y una estética, pero no se le puede limitar a ciertos rasgos, sino que en cada país se desarrolló de un modo distinto. Salió de Francia y se diseminó a lo largo de Europa, internacionalizándose hacia finales de siglo (en Inglaterra con la escuela de Glasgow, en Italia, en la Rusia prerrevolucionaria y en América⁵³). En toda la maraña de nombres y de estilos hay una cita que puede ayudarnos: *si Inglaterra era esteta, Francia era decadente*⁵⁴; es decir en algunos países se dio de

⁴⁶ George Ross Ridge, *op. cit.*, p. 11. Es este *at least in theory* lo que más quiero destacar de la frase, el subrayado es mío.

⁴⁷ Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 226. Un ejemplo claro de los múltiples usos de los términos que a fin de cuentas son necesarios para entendernos.

⁴⁸ George Ross Ridge, *op. cit.*, p. 15. Otro ejemplo.

⁴⁹ José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo*, México, UNAM-Era, 1999, p. XXVI.

⁵⁰ John Christian, *Symbolistes et décadents*, Paris, Blacker Calmann Cooper LTD, 1977.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Erika Bomay, *op. cit.*, p. 105. Citando a Jullian.

manera muy marcada mientras que en otros sólo fue una parte o una característica de los movimientos contemporáneos los cuales tenían mucha relación entre sí.

El decadentismo se mezcló con otros movimientos, pero sobretodo con tradiciones plásticas. En España tuvo también presencia y nos interesa porque Garza Rivera desarrolló parte de su producción en ese país; los españoles voltearon a las viejas culturas y hay mucho de romántico en su decadentismo, el interés por su pasado caballeresco, sus colonias, lo exótico del paso de los árabes por su territorio, todo se mezcla en lo que podríamos llamar su estética decadentista; escritores de la generación del 98 son un ejemplo de ello al abordar estas temáticas en sus obras. En los primeros años del siglo XX empieza en España la polémica en torno al simbolismo y todavía en las décadas de los veinte y los treinta siguen las referencias simbolistas y decadentistas haciendo su aparición⁵⁵ de manera constante, frente a esto la obra de Garza Rivera no se presenta como fuera de tiempo.

Es pues el decadentismo una reflexión sobre los miedos del hombre finisecular, el producto del enfrentamiento con su propia naturaleza frente al paso del tiempo, el temor hacia el cuerpo y la obsesión por la muerte. El modo de asumirse como ser humano frente al avance de la civilización, el reencuentro trágico con la naturaleza y los ciclos vitales, que tarde o temprano, desembocaría en el abandono del sentimiento romántico que habitaba a la sociedad para que se realizaran transformaciones de fondo en el mundo.

Las fuentes de la estética decadentista son muchísimas y sería casi un crimen el querer hacer un recuento-acercamiento a ellas. El romanticismo y toda su iconografía permiten la partida de estos movimientos de fin de siglo que se van modificando y que en ocasiones se oponen a él (*the decadent, unlike the romantic hero, is passive by nature*⁵⁶), sí, pero su fuente innegable está ahí. En el pasado medieval podemos relacionarlo con cierta corriente de pensamiento, la estética de la danza macabra, que no puede dejarse de ver como un punto de referencia importante para los decadentistas (por la idea de miedo ante la muerte, los cuerpos putrefactos, los esqueletos, etc.); el terror medieval ante los cambios de siglo por creerlos fecha del fin del mundo y el miedo a la peste (a la muerte) son puntos en común con los decadentes finiseculares, por otro lado el pasado medieval visto a través del ojo romántico también está presente, los paisajes, los monstruos, el amor cortés (modificado con toda la carga erótica y la transformación del papel de la mujer del siglo XIX) son abordados en

⁵⁵ Lola Caparrós Masegosa, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁶ George Ross Ridge, *op. cit.*, p. 34.

la estética; son *los casos históricos de ruptura civilizatoria*⁵⁷ con que identificaban la época que les tocó vivir y que buscaron a lo largo de toda la historia como fuentes de inspiración.

La tradición de pintura y grabado de los países bajos y de Alemania son fuentes importantes de influencia, Francisco de Goya en su trabajo gráfico, sobre todo sus series de *Los Caprichos* y *Los desastres de la guerra*, la estética de William Blake (de la que me parece es probable que Garza Rivera esté consciente), etc.

Ahora bien, Crescenciano Garza Rivera nace cuando el decadentismo está en pleno apogeo en Europa, y llega a ella cuando el estilo ya dio paso a otras cosas, aunque no ha dejado del todo de trabajarse (ya se mencionó el caso de España). ¿Qué es lo que Garza Rivera vio en esta estética que lo atrapó?, ¿qué lo hace seguir trabajando en ella cuando ya en México se han dado tantas transformaciones artísticas?. No se puede dejar de anotar, aunque parezca evidente, el impacto que el trabajo de Julio Ruelas seguramente le causó (es muy probable que lo haya visto en la exposición organizada por el Dr. Atl en la ENBA, en 1910 y quizá previamente en la *Revista Moderna*) y pudiera ser que a partir de ahí es que empieza su búsqueda personal a través del decadentismo. Los primeros años de su vida los vivió en el cambio de siglo y seguramente las tensiones que desembocaron en el estallido de la revolución de 1910 no le fueron ajenas; al igual que los europeos, México estaba en una crisis preparando un cambio muy importante en su sociedad, un cambio que tomó muchos años y costó muchas vidas.

En este afán por buscar eventos que Garza Rivera haya vivido y que hubiera podido relacionar con el ambiente que vivieron los decadentistas no parece inútil mencionar que Monterrey (su ciudad natal) había tenido una época de gran progreso e impulso de la industrialización, sobretodo en la época del gobierno de Bernardo Reyes (1885-1909, con algunos periodos de receso) en la que la ciudad empezó a ser embellecida e importantes obras se realizaron (como la penitenciaría del estado, el palacio de gobierno y la construcción del ferrocarril Matamoros-Monterrey, etc.). Dice Cavazos: *los cambios fueron tan rápidos que ya para mediados de la década de 1890 el carácter de la ciudad y el espíritu de los regiomontanos se identificaría con el modo de ser de nuestros días*⁵⁸. Es decir, Monterrey estaba entrando a la modernidad y su espíritu original estaba cambiando; ya para 1898 había en la ciudad 22 fábricas, entre las que se encontraban las de acero, tejidos, las

⁵⁷ Marisela Rodríguez Lobato, *Julio Ruelas...siempre vestido de huraña melancolía*, México, Universidad Iberoamericana, 1998, p. 152.

⁵⁸ Israel Cavazos Garza, *op. cit.*, p. 176.

fundidoras y la cervecera⁵⁹. A pesar de todos estos avances, la naturaleza reclamó sus espacios; hacia 1903 hubo una epidemia de fiebre amarilla, *la epidemia era tan temida que provocó la salida de cerca de 15,000 personas...*⁶⁰ y el 28 de agosto de 1909, año en que Garza Rivera seguramente viajó a la capital, la ciudad sufrió una inundación gravísima del río Santa Catarina, que dejó una estela de muerte y destrucción. Ya estando en Europa, México vivía tiempos difíciles, y no pudo haber ignorado lo sucedido en 1915 *el año del hambre* en el que según las crónicas

*...escaseó la comida que alcanzó precios excesivos y no había pan ni carbón...faltaba el agua. Los servicios de transporte se paralizaron. La multitud, enloquecida saqueó las panaderías, las tiendas de abarrotes y los mercados...en agosto se clausuraron la academia nacional de Bellas Artes, la Biblioteca Nacional y el Museo de Arqueología. En diciembre se propagó una epidemia de tifo. En verdad, parecía que el país se nos deshacía...*⁶¹.

Se puede decir que Garza Rivera vio las dos caras de la moneda, por un lado el progreso y el engrandecimiento de su ciudad para el que todos los regiomontanos trabajaban y por otro lado la fragilidad de la vida al ver las muertes que ocasionaron tanto la fiebre como la inundación, *los hombres se saben como nunca fugaces*⁶²; ¿habrán podido ser éstas, algunas de las razones por las que Garza Rivera se sintió identificado con la estética decadentista?, es aventurado afirmarlo pero podrían ser parte de los acontecimientos que lo marcaron y que le despertaron interés en ella. No hay tampoco que olvidar, que México, durante el Porfiriato sufrió un afrancesamiento muy importante, por lo que el pensamiento francés, por lo menos en alguna de sus vertientes e incluso quizá no de manera consciente, no era nada extraño que estuviera al alcance de Garza Rivera desde su temprana infancia.

Como hemos visto, Garza Rivera vivió los acontecimientos de todo hombre moderno, su contexto se enfrentó al progreso de la civilización y a la realidad natural del ser humano, la muerte; quizá estos hechos tocaron su sensibilidad y le permitieron identificarse más fácilmente con sus contemporáneos europeos. Su estancia en Europa es clave para entender su producción y en ella podemos adivinar fuentes a las que quizá tuvo acceso en ese momento. Garza Rivera se sumergió en el decadentismo y lo usó como una corriente *interesada en*

⁵⁹ José Luis García Valero (compilador), *Nuevo León una historia compartida*, México, Instituto Mora, Gobierno del estado de N.L., 1989, p. 161.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 183

⁶¹ José Luis Martínez, *Ateneo y nacionalismo: corrientes literarias en la segunda década del siglo XX* en Saturnino Herrán, *Jornadas de homenaje*, México, IIE, UNAM, 1989, p. 149.

⁶² José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. XLIV.

mostrar la posibilidad de universalidad de los mexicanos, la cual liga a su posibilidad de modernidad⁶³; los mexicanos, como cualquier ciudadano del mundo, eran también herederos de occidente y podían identificarse plenamente con su problemática.

2.2 EL MODERNISMO EN MÉXICO Y ALGUNOS REPRESENTANTES PLÁSTICOS DEL MISMO

Como ya se mencionó fueron los modernistas quienes trajeron a México la estética y los intereses del decadentismo, fueron ellos mismos quienes materializaron el cambio cultural que el país venía preparando desde mediados del siglo XIX y los que lo conectaron de manera vanguardista con el resto del mundo, *academismo, romanticismo y modernismo... caracterizan el periodo de esta parte de nuestra historia, que abarca el último cuarto del siglo XIX y hasta la segunda década del XX...*⁶⁴.

Al igual que los movimientos que se dieron en Francia, el modernismo surgió, como tal, en la literatura de las últimas décadas del siglo XIX. Se dio como *...el primero de los adioses al romanticismo literario y la primera tentativa de renovar en la forma y en el espíritu las letras, y consecuentemente la inicial búsqueda de un arte americano*⁶⁵. Se difundió principalmente por medio de la *Revista Azul* (1894) que tradujo a muchos escritores franceses del siglo XIX (*desde Baudelaire a Zola*⁶⁶) y más tarde con la *Revista Moderna* (1898) que se convirtió en difusora y creadora de la literatura y la plástica modernista en nuestro país. No podemos dejar de ver que los movimientos artísticos finiseculares tenían su raíz principal en la literatura y aunque, en ocasiones, más tarde lo visual superara a la letra, las fuentes literarias son innegables.

El sentido del modernismo es el mismo que el de la mayoría de los movimientos finiseculares, *el movimiento moderno es en gran parte resultado de lo que llama Walter Benjamin la experiencia hostil, engeñecedora de la época de la gran industria...*⁶⁷, es pues el espíritu de la época el que comparten todos estos artistas. Como se ha visto, son todas estas corrientes hermanas, no podemos hablar de una sin mencionar a la otra, incluso sus límites son imperfectos y contradictorios y sus definiciones se mezclan,

⁶³ Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, p.1820.

⁶⁴ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, UNAM, IIE, 2001, tomo I, p. 203.

⁶⁵ Salvador Toscano, *Siempre de negro...Homenaje a Julio Ruelas* reproducido en *Galera Revista de bibliofilia y arte mexicano*, Año 4 Num. 32, México, 2002, p. 4.

⁶⁶ Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte 1810-1920 en El arte mexicano*, Tomo 12, México, SEP-Salvat, 1986, p 1697.

⁶⁷ José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. XXI.

*el modernismo es, además, en el tiempo, una prolongación de otra manera de vivir y de morir anterior que llamamos romanticismo. De uno a otro se conservan, por ejemplo, la pasión por la libertad y la soledad, el gusto por lo lúgubre, la afición por el pasado y los lugares exóticos, la veneración por los rebeldes y los marginados, ... la debilidad por lo nocturno, lo ambiguo, lo vaporoso, la fascinación rendida ante la mujer, que a menudo, es sobre todo la encarnación del misterio...*⁶⁸,

una definición que funciona también para el decadentismo. Es interesante la frase con la que presentan la revista *Savía Moderna* (otro representante del modernismo) en 1906 y que da cuenta de la problemática de clasificación de los movimientos finiseculares: *Clasicismo, romanticismo, modernismo...diferencias odiosas. Monodien las cigarras, trinen las aves y esplenden las auroras. El arte es vasto, dentro de él cabremos todos*⁶⁹.

El porfiriato en nuestro país y el impulso que dio a la industria y al progreso *produjo la reacción adversa, una contradicción interna en forma del movimiento artístico arte purista, afrancesado, modernista y decadente, basado en un sentimiento interiorizado y adverso a ese camino seguro del éxito y triunfo de la civilización que ... prometía*⁷⁰; es pues, el modernismo, una actitud que se oponía al progreso económico e industrial como meta de la humanidad y una búsqueda personal, de cada artista, por encontrar el sentido a la existencia.

Habría también que mencionar que era un movimiento de élite, sus textos e imágenes no llegaban al gran público y por lo general se limitan a moverse entre las clases intelectuales y los círculos artísticos. Parte de la sociedad no estaba dispuesta a enfrentar las "irreverencias" modernistas, eso sucedió con el poema *Misa Negra* de José Juan Tablada, quién al verse en la posibilidad de no poder publicar sus textos tal cual él los proponía decidió salir del periódico para el que escribía y unirse a otro grupo de intelectuales para crear la *Revista Moderna* en la que *la unión entre las diversas artes que los simbolistas franceses habían propuesto es clara en la colaboración estrecha de artistas plásticos y poetas...*⁷¹, literatura y artes plásticas convivían y formaban un todo cultural cuya influencia era mucho mayor que la de cada rama artística de manera independiente.

Muchos de los artistas que participaron del movimiento viajaron a Europa, a estudiar y a empaparse de las corrientes ideológicas y artísticas que estaban en boga en esos años; las vanguardias los atraían y los cuestionaban, estos artistas *podieron enriquecerse, en la medida de sus capacidades, de toda esa apertura nunca antes imaginada en el campo del arte...*, de un modo o de otro, fueron trayendo la vanguardia a México.

⁶⁸ Felipe Garrido, *Los poetas modernistas y Saturnino Herrán en Saturnino Herrán, Jornadas de homenaje*, México, IIE, UNAM, 1989, p. 33.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 35.

⁷⁰ Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 1695.

Pero esto no fue sencillo, se enfrentaron a muchas críticas, se les tachó de malinchistas y sus creaciones no fueron tan fácilmente aceptadas en el medio y mucho menos entre el público general que difícilmente las entendía, como no tenían público...deciden tornar desafío a la sociedad lo que proviene del desdén colectivo a la literatura: hacen un arte para artistas⁷². Este es un punto que hay que recalcar, el modernismo no era comprendido por la mayor parte de la sociedad, sus imágenes e ideas le eran ajenas y las sentían lejanas, como hemos dicho se convierte en un movimiento de élite. *El mito y el símbolo* que desde el romanticismo se habían venido usando como *instrumentos artísticos*⁷³ universales con el modernismo se vuelven más crípticos y sólo al alcance de las clases que estaban al tanto de la literatura francesa finisecular y de tantas otras. Se convirtió en un rasgo snob el trabajar para ellos mismos dejándoles de importar el gran público; la polémica que se suscitó en la *Revista Moderna* entre Jesús Valenzuela y Salado Álvarez principalmente, quienes intercambiaron una serie de escritos sobre sus ideas acerca de estas cuestiones, nos habla de los interrogantes y los planteamientos artísticos que surgieron a partir del movimiento, dice Salado en alguno de sus textos: ...ustedes, los mexicanos "modernistas" (creo que esa es la palabra), sin tener en cuenta cosas tan sencillas se dan a imitar frases, dicción, metro e ideas de los poetas franceses novísimos, y consiguen que no sólo el gran público no las entienda, sino que la pequeña minoría que lee, los moteje de no comprender su época⁷⁴.

La idea de "imitación" de lo francés era lo que más turbaba a los críticos; ya se empezaba a hablar de la necesidad de buscar en las raíces mexicanas y no de ir siempre a Europa como una fuente principal de inspiración; a todo esto Valenzuela llega a contestar de este modo: ...el medio intelectual nuestro, y de ello llevamos tiempo, es puramente francés. España dejó de ser madre intelectual desde la propagación de la enciclopedia de Feijóo. Y mentalmente nos fuimos a París y en París seguimos, no obstante que hoy llega envolviéndonos la corriente americana del norte...⁷⁵.

Todo esto se daba en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, la *Revista Moderna* vivió entre 1898 y 1911 (tuvo dos épocas) y marcó una época tanto en la literatura como en el arte de México; las colaboraciones de sus dibujantes, principalmente de Julio Ruelas, su ilustrador de cabecera, impactaron y propiciaron que una serie de artistas (entre los que podemos considerar a Crescenciano Garza Rivera) las

⁷¹ Loc. Cit.

⁷² José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. XLV.

⁷³ *Ibidem*, p. XXI.

⁷⁴ Porfirio Martínez Peñaloza, *La Revista Moderna* reproducido en *Galera Revista de bibliofilia y arte mexicano*, Año 4 Num. 32, México, 2002, p. 22. Citando un artículo de Salado Álvarez de 1897.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 23. Citando un artículo de Valenzuela de 1898.

admiraran y siguieran su búsqueda por ese camino, tanto temático como técnico. Ruelas, se convierte pues, en una referencia innegable para Garza Rivera, quizá su espíritu se identificaba con las atormentadas imágenes del ilustrador moderno y decadente por excelencia.

El modernismo literario tiene su aspecto decadentista al igual que el plástico, un ejemplo de ello es Bernardo Couto Castillo, *la decadencia concebida como ansia de vida exacerbada a tal grado que conduce a la muerte*⁷⁶, quien llevó su vida de la mano de la estética decadentista y de los excesos, muriendo a muy temprana edad y al igual que Julio Ruelas en la plenitud de su producción. Ya por ahí Tablada habla de este fenómeno en los modernistas: *incapaces de discernir el artificio en la descarrada vida del gran poeta* –haciendo referencia a Baudelaire-, *fuimos más sinceros que él y desastrosamente intentamos normar no sólo nuestra vida literaria, sino también la íntima, por sus máximas disolventes, creyendo así asegurar la excelencia de nuestra obra de literatos*⁷⁷, es decir, se sumergieron no sólo en la estética como tal, sino que sus vidas imitaron al arte, creían firmemente en sus ideas y esta actitud nos lo demuestra perfectamente.

Volviendo a Ruelas, es pues innegable la influencia que ejerció sobre la producción de Garza Rivera, las temáticas abordadas y esa atracción por la muerte, lo putrefacto, el erotismo, etc. son puntos en común de su trabajo, además de que se dedicó en gran parte a ilustrar textos que logró reinterpretar de manera maravillosa. *Simbolismo y art nouveau son las corrientes que mayormente definen el lenguaje artístico de Ruelas, quien al igual que Klimt en Alemania, Toorop en Holanda o Beardsley en Inglaterra, plasma sus imágenes decadentes en el floreciente estilo modernista...*⁷⁸, vive Ruelas y trabaja con el nacimiento de todos estos movimientos, su obra está plagada de referencias a los mismos, fue un partícipe-creador de su época. Es importante mencionar que Ruelas *no abandonó nunca la representación natural de las cosas*⁷⁹, es decir, sus imágenes son realistas, muy al estilo del realismo gráfico del siglo XIX pero románticas a la vez, es quizá por ello que son tan impactantes, porque su mundo fantástico es real y se presenta como un mundo en el que podemos vivir o en el que, incluso, ya estamos viviendo, *su sentido más profundo corresponde a una actitud filosófica que expresa lo que podemos llamar hoy un realismo existencial*⁸⁰. Es, pues, el ilustrador del modernismo y del decadentismo por excelencia en México ya que *nadie osó llegar tan lejos como Ruelas en la indagación de lo siniestro*⁸¹.

⁷⁶ Teresa Del Conde, *op. cit.*, p. 22.

⁷⁷ Porfirio Martínez Peñalosa, *op. cit.*, p. 21, citando a José Juan Tablada.

⁷⁸ Teresa Del Conde, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 52.

⁸⁰ Justino Fernández, *op. cit.*, p. 150.

⁸¹ Fausto Ramírez, *El modernismo cosmopolita: la expresión de una profunda crisis*, texto inédito, p. 39.

Aún así no podemos olvidar otras figuras que durante el mismo periodo y en años posteriores a la muerte de Ruelas trabajaron obras modernistas y decadentistas, en un cariz similar, ya que también fueron ilustradores.

Roberto Montenegro, quién también vivió en Europa varios años, tomó un rumbo muy distinto al de Ruelas, para él la línea, lo decorativo, el refinamiento en las formas es lo importante, sus dibujos tienden *hacia un simbolismo decadentista*⁸²; hacia el art nouveau. Las influencias más importantes en su trabajo son Aubrey Beardsley y el ilustrador de textos eróticos Franz von Bayros⁸³; aunque ya hacia 1918 se acerca a *una temática de inspiración mexicana, sin abandonar, por supuesto, la línea simbólica y el gusto por los exotismos decorativos que lo singularizaban*⁸⁴, es por ello uno de los artistas que unen el modernismo, como tal, con la corriente mexicanista que inundó al arte de las primeras décadas del siglo XX y que desembocó en el muralismo. Su estancia en Europa se realizó en la misma época que la de Garza Rivera, por lo que es muy probable que se hayan encontrado, Lola Caparrós en su libro⁸⁵ habla de los dos mexicanos y menciona sus exposiciones en España lo que hace pensar en que conocían mutuamente su trabajo, incluso en 1921 (el año en que Garza Rivera regresa a México) Roberto Montenegro expone en la Ciudad de México.

Tardíamente, al igual que Garza Rivera, Carlos Neve presenta una producción modernista y decadentista, fue un ilustrador prolífico y su obra ha sido reconocida al igual que la de Severo Amador *muy conocido entonces por sus dibujos e ilustraciones de asuntos raros y macabros...*⁸⁶.

Como podemos ver, el modernismo permitió la llegada del decadentismo al arte mexicano y lo mantuvo incluso frente a las vanguardias sin que perdiera su vigencia de manera absoluta.

Al preguntarse Teresa del Conde el porqué Julio Ruelas no entró en las nuevas formas de representación que las vanguardias habían traído se responde de esta manera: *...dos motivos principales: el primero queda referido a su nacionalidad y al hecho de que la mayor parte de su vida transcurrió en el ambiente del siglo XIX...el otro motivo...se funda en la índole misma de su arte. Al buscar la expresión de símbolos cuyo significado muchas veces es oscuro y complicado, se valió de un lenguaje comprensible y claro, de fácil reconocimiento*⁸⁷. Es decir, Ruelas había encontrado el medio de comunicar sus ideas, de dar su ser.

⁸² Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, p. 1830.

⁸³ Fausto Ramírez, Fausto, *ibidem*, p. 40.

⁸⁴ *Ídem*, Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921, *op. cit.*, p. 96.

⁸⁵ Lola Caparros Masegosa, *op. cit.*

⁸⁶ Fausto Ramírez, *Crónica...*, p. 107.

⁸⁷ Teresa Del Conde, *op. cit.*, p. 98.

Quizá Garza Rivera al sentirse plenamente modernista y haberse identificado con la estética decadentista no necesitó compartir la vanguardia del arte en México de la segunda década del siglo XX, sus ilustraciones son, en consecuencia, intimistas y respuesta a una necesidad vital del autor; *Alfonso Reyes marca la diferencia entre el pretendido objetivismo del arte, el pasado, y un real subjetivismo, el presente, en que toda forma es una significación, ante todo del propio ser del artista*⁸⁸.

Garza Rivera también encontró el medio para comunicarse, y aunque fuera un medio tardío (quizá en el fondo se negaba o temía al nuevo modo de vida y de expresión) le permitió plasmar parte de su ser.

2.3 EUROPA FINISECULAR EN MÉXICO

México nunca ha podido despegarse de sus raíces culturales europeas, fue un virreinato español y más tarde al independizarse retomó muchas de las ideas provenientes de Francia y de los países que tenían en ese momento mayor importancia (*Londres era el centro político y económico del mundo, más la influencia verdaderamente romana en su universalidad la ejercía Francia*⁸⁹) para comenzar a armar su república; el siglo XIX incluso nos dio un emperador europeo.

Con el porfiriato, Francia se presentó a la sociedad citadina como un modelo a seguir, el modo de vida de la burguesía francesa se volvió una meta para las clases que estaban empezando a tomar el poder en esos años, era su modo de diferenciarse del resto de la población y adquirir algo de "nobleza", la clase alta se refinó cada vez más y con esto se apartaba del resto de la población, de los habitantes del campo y por supuesto de las comunidades indígenas. Pero Francia estaba atravesando por una crisis espiritual y moral⁹⁰ desde 1870 que la llevó al surgimiento de los movimientos culturales de los que hemos hablado; México, en un paralelo, entraría también en una crisis, no provocada como una consecuencia de la francesa, sino por la necesidad de sus habitantes de formar por sí mismos su país, de irlo haciendo día con día y de encontrar sus raíces en su propia historia. Había un enfrentamiento entre quienes abogaban por la cultura europea como el único modelo a seguir y quienes estaban impulsando un exacerbamiento del nacionalismo, la crítica liberal⁹¹.

⁸⁸ Justino Fernández, *op. cit.* p. 151.

⁸⁹ José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. XXIX.

⁹⁰ Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 208.

⁹¹ Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p.1695.

Es en este ambiente que los artistas mexicanos, conociendo ya las ideas que circulaban por Europa, se sienten identificados con ellas y se ven a sí mismos como ciudadanos del mundo, ven también en su país los avances del progreso y la desigualdad que se va generando al paso del mismo, se enfrentan a su finitud como seres humanos y viven plenamente los últimos estertores de una época, el gobierno del dictador no puede alargarse más y poco a poco se va fraguando el cambio.

Europa finisecular viene a México con todas las ideas que adoptan los modernistas; el simbolismo, el decadentismo, el esteticismo incluso el *art nouveau* llegan a nuestro país y se insertan como si fueran propios, claro que propios de un grupo, de una élite que se identificaba con los círculos artísticos europeos y que fue la que diseminó estos movimientos por el territorio mexicano.

Este periodo de pensamiento finisecular comenzó en los últimos años del siglo XIX y terminó con la revolución, aunque, como hemos visto, en el caso de Garza Rivera y de otros artistas, se alargó hasta casi llegada la tercera década del siglo.

No sólo Francia estuvo presente en nuestro país, sino que la España de fin de siglo también dejó su influencia, el pasado no permitía que se le ignorara, incluso escritores como Gutiérrez Nájera comprendieron *el peligro de la simple imitación refleja si la insurgencia renovadora no se cumplía dentro del cauce de la propia tradición española*⁹², es decir, España no podía ser simplemente ignorada y su espíritu finisecular (en el que perdía su poderío, sus últimas colonias, etc.) llegó a México.

En la época del Ateneo de la Juventud

por primera vez en México, se abrían ventanas al resto del mundo y se publicaban obras de Heinrich Heine, George Bernard Shaw, Lord Dunsany, los poetas belgas, Maurice Maeterlinck, André Gide, Jules Renard, Marcel Schwob, Robert Louis Stevenson, Henrik Ibsen, Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez y Ramón del Valle Inclán, algunos textos orientales, así como escritores hispanoamericanos...⁹³;

llegaron muchas más fuentes de inspiración para los artistas mexicanos y más que nunca se sintieron en contacto con el resto del continente y del mundo, el intercambio de ideas era claro y consciente.

México, pues, se identifica con los trastornos finiseculares en el mundo, no sólo son sus creaciones culturales las que llegan a México, sino que encuentra en sus ideas una semejanza con la situación mexicana que le permitiría ponerse al tú por tú con esas naciones. No son, entonces, tan ajenos y tan distantes los movimientos

⁹² José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. XXIX.

que podemos englobar como modernistas en nuestro país, eran resultado de una época y de una serie de circunstancias compartidas con otras culturas; sus formas, sus signos, etc. sí fueron difíciles de acceder y se quedaron para una minoría, pero eso no quiere decir que el resto de la población no estuviera consciente de la problemática a la que se había llegado, quizá sus formas eran más simples y más directas, pero el lenguaje de la Europa finisecular bien podía también ser de ellos, los excluía en tanto cultura literaria y visual pero no en cuanto al sentimiento compartido.

Garza Rivera vivió todo esto; en su infancia, el porfiriato y en su estancia en Europa los últimos aires de las convulsiones que causó el fin de siglo y los primeros años, no libres de trastornos, del siglo XX y de la nueva forma de asumir tanto el arte como la vida. Se crió en el ambiente finisecular y lo vivió, su producción es de algún modo el resultado de su época y se puede dejar atrás la idea de que es una producción tardía como tal.

⁹³ José Luis Martínez, *op. cit.*, p. 152.

LAS ILUSTRACIONES DECADENTISTAS DE GARZA RIVERA PARA *EL UNIVERSAL*

3.1 SUS ILUSTRACIONES EN *EL UNIVERSAL*, UN RECUENTO

Como anteriormente vimos, Crescenciano Garza Rivera fue presentado como dibujante de *El Universal* en diciembre de 1920⁹⁴ con un artículo de José Francés que apareció en *El Universal Ilustrado* acompañado con una imagen típicamente decadentista (fig. 1). En ella un cuerpo femenino, que pareciera en estado de putrefacción y ya convertido casi en esqueleto, se encuentra enredado por las raíces de un árbol que se vuelve macabro al estar sujetándolo de manera violenta (en muchas ocasiones la presencia del árbol en este tipo de imágenes alude al árbol del bien y del mal, pero en este caso no necesariamente tiene que ser así). Es importante señalar que a pesar de que casi se trata de un esqueleto, atributos corporales femeninos (en este caso los senos) siguen presentes y esto nos remite al constante uso de ellos como signo de erotismo en la mujer en la obra de Garza Rivera; en este caso se trata no de un simple cuerpo, sino del cuerpo de una mujer con sus referencias eróticas, sensible a pesar de no estar vivo y hay aquí una especie de paradoja ya que se alude a la muerte, pero los cuerpos muertos



FIG. 1

siguen estando vivos, sienten. La imagen aparece con el siguiente pie al calce: *Una de las ilustraciones de "El jardín de los Suplicios" por Garza Rivera*, haciendo referencia a la obra de fines del siglo XIX de Octave Mirbeau cuya temática, de fuerte contenido erótico y de sadismo debió de impactar a Garza Rivera e inspirarlo en su imaginario. Se trata de una obra que encierra en sus terribles páginas todos los elementos del decadentismo y los lleva a límites que resultan repugnantes; la muerte, el aburrimiento, el vacío, el erotismo, la enfermedad, el hambre y la miseria, la mujer como un ser destructor y malévolos y el hombre atrapado por su debilidad y su mediocridad son los ingredientes principales de esta obra que quizá, por esta mención en *El Universal Ilustrado*, en algún momento ilustró Garza Rivera⁹⁵, por lo pronto podemos pensar que realizó algunos dibujos basados en ella y que este es uno de ellos. Es también necesario recalcar que es la primera obra de Garza Rivera, ya como dibujante contratado, que aparece en dicho periódico; se trata de una imagen muy fuerte, quizá la más fuerte que veamos a lo largo de sus años de trabajo, sobretodo por su crudeza; su presentación en *El*

⁹⁴ José Francés, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁵ De dicha edición no hay noticia y quizá se quedó como un simple proyecto inconcluso.

Universal, pues, fue con su obra más provocadora y con esto parecía que el periódico le apostaba a introducir estas temáticas en sus páginas.

Una semana después aparece en la misma publicación un dibujo de Garza Rivera, con el siguiente pie de ilustración: *Un dibujo inédito de Garza Rivera*⁹⁶ (fig. 2). Se trata en esta ocasión de una imagen muy interesante de gran carga erótica nuevamente pero de gran delicadeza a la vez, no está presente el elemento sádico de la anterior, aunque sí existe una tensión que se refleja principalmente en el rostro de la mujer y en su brazo levantado; el hombre no aparece vencido sino en uso de su fuerza. La manufactura es de primera, los detalles como el pelo de la mujer (que nos habla ya de una línea *nouveau* y de mucho movimiento) y las sombras muestran gran cuidado y precisión en la factura. Es una imagen muy atractiva que nos permite ver la técnica y las posibilidades dibujísticas de Garza Rivera, nos demuestra su habilidad para el dibujo del desnudo y son las primeras muestras de figuras escorzadas que se irán repitiendo a lo largo de su obra en *El Universal*. En esta, como en otras muchas imágenes, es difícil definir una corriente o estilo, pero está inscrita, eso sí, como resultado de las inquietudes de su época.



FIG. 2

El 1 de enero de 1921 aparece ya en *El Universal*, una ilustración alusiva al año nuevo y al periódico; con ella comienza la etapa de Garza Rivera como ilustrador del periódico de manera formal y no es hasta junio de este mismo año que empieza a colaborar de manera constante.

A partir de aquí y hasta abril de 1925, en que vemos sus últimas ilustraciones, podemos encontrar cada domingo imágenes creadas por Garza Rivera que nos llevan por todos los estilos de su época y que nos hablan de su versatilidad tanto para tratar los temas como para las cuestiones técnicas al abordar diversos modos para resolver las ideas que se planteaba; todo esto sin dejar de ver que tiene deficiencias, sobre todo en el campo técnico que me dejan varias preguntas acerca de su interés en lo que estaba ilustrando, sus conocimientos técnicos sobre la ilustración y otras cuestiones similares que sólo viendo un universo más amplio de su obra podríamos contestar.

⁹⁶ *Un dibujo inédito de Garza Rivera*, en *El Universal Ilustrado*, México, Año IV, Num. 189, 16 de diciembre de 1920, p. 11.

Su aparición se limita, casi en su totalidad, a las secciones domingueras cuarta y quinta y al suplemento dominical (cuya edición no es constante), aunque participa también algún sábado ilustrando artículos importantes o en los suplementos especiales que editaba el periódico a lo largo del año (conmemoración de la independencia, el año nuevo, suplementos especiales sobre países, etc.).

Inicialmente había delimitado mi búsqueda de imágenes entre los años 1921 y 1927 por datos encontrados relativos a la biografía de Garza Rivera en los que se señalaba que había trabajado 7 años en *El Universal*⁹⁷, pero conforme fui avanzando en la revisión me di cuenta que sus ilustraciones aparecen hasta 1925, es decir que trabajó durante 5 años, disminuyendo poco a poco su aparición en las páginas del periódico hasta que finalmente en mayo de 1925 deja de verse y surgen otros ilustradores que toman su lugar como dibujante principal (Gómez de Anda, Islas Allende, Bolaños Cacho, Duhart, Audifred, entre otros) dejando atrás el peculiar estilo de Garza Rivera, que conforme se ve su producción, se vuelve inconfundible.

Es importante mencionar que realicé un registro de las cerca de 300 imágenes que a lo largo de estos años en *El Universal* se publicaron. La multiplicidad de temas que abordó y los diferentes modos de hacerlo invitan a realizar un estudio sobre la generalidad de las ilustraciones y la relación de Garza Rivera con la ilustración como profesión; en este momento resulta importante aclarar que registré únicamente las imágenes firmadas y de las que no tuviera duda de su autoría, es decir que también registré las que aparecían en bloques de varias viñetas con una firmada aunque el resto no lo estuvieran; muy pocas imágenes sin firmar me parecieron adjudicables a Garza Rivera por lo que decidí limitar mi búsqueda a las que por tener su firma me hablaran indiscutiblemente de su autor.

En el primer año de su trabajo en *El Universal*, es decir 1921 y partiendo del mes de junio (ya que en los meses previos no hay ilustraciones suyas) encontré un total de veintiún imágenes firmadas de las cuales sólo 4 resultan con las características necesarias para incluirse en este estudio, el resto son caricaturas, de un estilo muy de los años 20's (rasgos faciales, indumentaria, clichés de forma) con rasgos *nouveau*; ilustraciones para cuentos de no muy buena factura (muchas parecieran bocetos al carbón no muy trabajados y con iconografía muy alejada de lo que nos interesa) e incluso algunas imágenes mezcladas con fotografía, formando una especie de *collage* que permitía armar un discurso más preciso sobre los textos a los que acompañaban.

⁹⁷ Israel Cavazos Garza, *op. cit.*, p. 199.

A lo largo de estos cinco años Garza Rivera ilustra principalmente cuento y novelas, uno que otro artículo de interés general y en ocasiones se encarga de ornamentar los títulos de alguna sección como la de *Vidas Dolorosas* que más adelante se analizará.

Durante 1921 ilustra obra de J. M. Durán y Casahonda, Blanca de Montalván (obra de corte colonial por su temática), Arthur Conan Doyle, Ramón del Valle Inclán, Ma. Luisa Ross y Catalina D'Erzell (que generalmente presentaban novela rosa), Artemio del Valle Arizpe y José Santos Chocano, entre otros⁹⁸; como vemos toda una gama temática en los textos.

Su segundo año es quizá el más importante por el número de obra que realizó y porque lo comenzó ilustrando el almanaque del año (cuya portada⁹⁹ realizada por Garza Rivera –fig. 3- tiene una impresión muy deficiente ya que los colores aparecen desfasados y la figura se ve borrosa), que apareció como suplemento del periódico el 1 de enero de 1922 y que le permitió realizar un dibujo alusivo a cada mes del año (a excepción del mes de julio que aparece sin firmar y que no me pareció adjudicable a Garza Rivera, sobretodo porque también aparecen algunas viñetas firmadas por Rafael Aviña y pudiera tratarse de una obra de él) además de algunas viñetas relativas al pronóstico climático, que a pesar de no entrar en el tema de estudio no pueden dejar de mencionarse por su



FIG. 3



FIG. 4

tratamiento y ligereza.

El almanaque resulta interesante por las diversas facturas que les dio Garza Rivera a las ilustraciones, unas con estilo caricaturesco que incluso resultan extrañas en contraposición con la obra que ya nos ha permitido ver. Tal es el caso de enero (igualmente con ciertas deficiencias de impresión en el color), de febrero que resulta sorprendente al presentar una escena con un Don Quijote y Sancho volando en una especie de "caballo" de madera y de septiembre, que realizada en blanco y negro y con un dibujo hecho a rayas (un tratamiento que da generalmente a las ilustraciones de cuentos de corte

⁹⁸ Para la lista completa de autores que ilustró ver el Apéndice número 1.

⁹⁹ *El Universal*, México, Almanaque 1922, edición especial, 1 de enero de 1922, portada. La edición del almanaque se realizó en un tamaño menor al del periódico, de 35 x 24 cms.

colonialista), hace una referencia romántica sobre la independencia en la que vemos caballeros medievales, castillos, indígenas y al fondo (con el sol detrás) el ángel de la independencia como símbolo inequívoco de este logro. El mes de junio tampoco puede ignorarse por su temática y tratamiento (fig. 4), se trata de una escena con rasgos *nouveau* (el agua y el tratamiento que le da con tanto movimiento y líneas que incluso parecieran parte de una hiedra) y el modo de representar a las mujeres, en posiciones audaces y de gran elasticidad, muy



FIG. 5

al estilo de las esculturas *déco* de figuras femeninas que aparecen realizando diversas actividades deportivas; como se ve este tipo de imágenes se contraponen, tanto temática

como plásticamente a las imágenes decadentistas a las que también se dedicó y nos muestran otra faceta de su obra. El resto de las ilustraciones que realizó a lo largo del año son importantes en número (en el mes de diciembre llega a publicar quince ilustraciones). Aparecen en este mismo año frisos-viñeta que se encuentran al pie de la página y que se repiten a lo largo de los siguientes años que trabaja en *El Universal*, se trata de ilustraciones simpáticas sin mayores pretensiones, la más repetida es la de un jinete, muy estilizado, que

conforme avanzan los cuadros cae de su caballo, así como otra que también se repite en varias ocasiones: una serie de rostros femeninos con sombreros muy llamativos¹⁰⁰, de un estilo caricaturesco muy de los años 20's (fig. 5). La variedad de temas de las ilustraciones así como de los autores de los textos que las preceden es importante subrayarla, entre los textos sobresalen *Venganza de opio* de Luis Laious¹⁰¹ y *El dolor, la voluptuosidad y el desencanto* de Alejandro Sux¹⁰² (fig. 6) que abordan claramente la temática de los



FIG. 6

paraísos artificiales que mucho tiene que ver con el decadentismo; este último texto está ilustrado con una

¹⁰⁰ *El Universal*, México, cuarta sección, 23 de julio de 1922, p. 7. El friso se repite varias veces a lo largo de su trabajo para el periódico y sus medidas completas (a la imagen le faltan 2 viñetas) son 4.5 x 39 cms.

¹⁰¹ *El Universal*, México, cuarta sección, 21 de mayo de 1922, p. 6.

imagen que resulta interesante por la iconografía que maneja, no tanto por su solución técnica, alcanzamos a ver un personaje fumando opio, un chango que intenta sujetar a una mujer desnuda (referencia a la lujuria) y una especie de mujer con patas (muy decoradas, por cierto), alas de ave y los senos descubiertos, quizá una arpía, aludiendo todo ello a los efectos de la droga sobre la psique y las emociones.

Hay otra corriente de textos que resultan moralistas como el de Manuel Palavicini que se titula *Lo que se ve todos los días en los bailes "bien", horribles contorsiones musicales y su efecto moral*¹⁰³ y que Garza Rivera ilustra de una manera muy ligera, sin comprometerse con el tema pero logrando interesantes efectos al combinar distintos tipos de dibujo.

Las imágenes tienen mucho de estética del *art nouveau* y del *art déco*, obviamente no por separado sino que el autor ha asimilado lo que se veía en su tiempo; la mujer aparece constantemente en todo tipo de situaciones y de soluciones, la mayor parte de las veces (aún en las ilustraciones que parecieran más ingenuas) con una fuerte carga de erotismo. Así sucede en la ilustración de *Fantasmas en una cámara nupcial*¹⁰⁴ (fig. 7) en la que la sábana con que se cubre parte del cuerpo de la mujer está decorada con motivos que incluso pudiéramos decir son de influencia oriental y su torso descubierto, en una postura de franco escorzo, con un seno visto en un perfil perfecto tiene obvias referencias eróticas; no se puede dejar de mencionar el tratamiento de la cabellera (con líneas muy finas) otro tópico importantísimo de los modernistas, y por último la solución técnica, sobre todo del cuerpo femenino, en la que a mi parecer se pudo haber usado un aguafuerte o algún método similar.

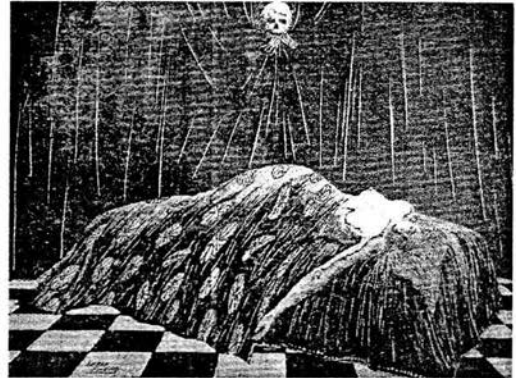


FIG. 7

Para 1923 realiza también un número importante de imágenes, aparece un friso que presenta 6 viñetas diferentes de un torero realizando sus pases, abocetado pero de línea fina y que se repite pocas veces. Siguen apareciendo constantemente los mismos autores de los textos, con ciertas novedades. En este año realiza el mayor número de ilustraciones sobretodo para los

¹⁰² *El Universal*, México, cuarta sección, suplemento dominical, 2 de julio de 1922, p. 4, las medidas de la imagen son 31.5 x 39 cms.

¹⁰³ *El Universal*, México, cuarta sección, suplemento dominical, 22 de octubre de 1922, p. 3.

¹⁰⁴ *El Universal*, México, cuarta sección, suplemento dominical, 3 de diciembre de 1922, p. 3. Texto de Blanca de Montalván que se subtitula: *Alguien demasiado loco o demasiado cuerdo no quiere por mujer a una princesa*. Las medidas de la ilustración son 29 x 39.5 cms.

primeros meses del año (enero tiene quince, abril presenta once, mientras que noviembre sólo dos). El mes de marzo (como sucede durante varios años) se llena con escenas religiosas alusivas a la semana santa que nos permiten ver la interpretación que Garza Rivera dio a estos temas, misma que resulta tradicional pero con toques de modernidad en las formas, lo que las hace interesantes como sucede con *La pecadora santa* de Blanca de Montalván¹⁰⁵ en que María Magdalena es un personaje con rasgos *déco* mismo que le da un nuevo aire a la escena.

También aparecen en los textos temas de inspiración prehispánica (ya en 1922 había textos como *El fuego nuevo* de Blanca de Montalván¹⁰⁶ en que hablaba, a manera de leyenda, de las creencias aztecas sobre el fin de las épocas, etc.), cuyas ilustraciones resultan interesantes al ser una interpretación muy estilizada e irreal de los mismos, así Garza Rivera ilustra *Los jardines mexicanos*¹⁰⁷ cuya imagen alude a los jardines de Nezahualcóyotl y en la cual podemos ver una solución plástica para la Iztacihuatl (la mujer dormida) que resulta simpática por su simplicidad, *El nacimiento de Huitzilopochtli* de Adda Aldini¹⁰⁸ cuya imagen es interesante y analizaré más adelante, *Pianoia y Axaica, relato del tiempo de los emperadores*¹⁰⁹ cuya ilustración podría ser simbolista y en la que aparece una mujer, pretendidamente una azteca, que más bien recuerda a Salomé; *Después de dar muerte a los niños, se los comían*¹¹⁰ otro artículo que habla de los sacrificios y de supuestas



FIG. 8

prácticas prehispánicas en México con una ilustración que da cuenta del tipo de interpretaciones, que sobre estos temas, se realizaban.

Una de las ilustraciones más interesantes que realiza este año es la del texto *Pierre Loti ha muerto*¹¹¹ (fig. 8) en la que el espíritu modernista está presente y encarnado sobretodo en la figura

¹⁰⁵ *El Universal*, México, cuarta sección, suplemento dominical, 25 de marzo de 1923, p. 5.

¹⁰⁶ *El Universal*, México, cuarta sección, 31 de diciembre de 1922, p. 4.

¹⁰⁷ *El Universal*, México, cuarta sección, 21 de enero de 1923, p. 4.

¹⁰⁸ *El Universal*, México, cuarta sección, suplemento dominical, 18 de febrero de 1923, p. 5.

¹⁰⁹ *El Universal*, México, cuarta sección, 8 de abril de 1923, p. 2.

¹¹⁰ *El Universal*, México, cuarta sección, 29 de julio de 1923, p. 2.

¹¹¹ *El Universal*, México, cuarta sección, 17 de junio de 1923, p. 3.

central, desnuda y con un mantón de decoración muy similar a la que usa Aubrey Beardsley en sus dibujos y que termina a manera de cauda de sirena; los rostros de las mujeres que están sentadas parecieran el de una persona bajo los efectos de algún enervante con la mirada fija hacia la nada y con los ojos sombreados que les dan un toque mórbido; esta es a mi parecer una ilustración que tiene toda la elegancia y el snobismo del modernismo.

Desde mediados de 1923 empiezan a aparecer en *El Universal*, de manera más constante, novelas y cuentos rosas para los que Garza Rivera realiza un tipo muy específico de ilustración, un poco caricatura, cursi y de línea muy suave, que se continúa a lo largo de los siguientes años.

Ya en 1924 disminuye considerablemente su aparición en el periódico, el mes de mayo es el que más ilustraciones presenta, ocho en total, mientras que en noviembre sólo aparece una imagen. Abundan las historietas rosas que Garza Rivera ilustra con el estilo delimitado para ellas. En abril aparecen las imágenes religiosas de semana santa de las que se rescatan varias ilustraciones con excelente composición y combinaciones de técnica muy enriquecedoras¹¹².



FIG. 9

Se puede decir que a partir de mediados de 1923 los textos del periódico empiezan a dirigirse más a un público femenino, las novelas y los artículos sobre belleza aparecen en cantidad mayor, surge *La página de la mujer* que aunque no se publica de manera constante si se vuelve una de las páginas que Garza Rivera ilustra de manera continua. Su campo de trabajo se limita mucho,

porque además deja de ilustrar otros artículos de mayor trascendencia y su lugar es ocupado por otros dibujantes. Un ejemplo claro de este tipo de ilustración es la del texto *¿Cuáles son los hombres que prefieren las mujeres?*¹¹³ firmado por Yolanda (fig. 9), dirigido específicamente a un público femenino y del que Garza Rivera realiza una ilustración un tanto fantástica pero ligera en cuanto a temática; así son pues las imágenes que empiezan a abundar y que le restan al autor la libertad para



FIG. 10

¹¹² *La palabra divina, el sermón del lago* en *El Universal*, México, cuarta sección, 13 de abril de 1924, p. 4.

¹¹³ *¿Cuáles son los hombres que prefieren las mujeres?* firmado por Yolanda, en *El Universal*, México, cuarta sección, 24 de junio de 1923, p. 4.

abordar temáticas más fuertes o aproximaciones decadentistas.

Hay en este mismo año, 1924, una ilustración que llama la atención y me parece que no es inútil mostrarla simplemente por su particularidad. Es la imagen que ilustra *La visión de Cristo*¹¹⁴ y presenta una especie de monstruo-dragón-dinosaurio que está destruyendo una ciudad, al verla no puedo evitar pensar en las caricaturas animadas japonesas de la actualidad (un ejemplo sería *Godzilla*) en las que monstruos de este tipo destruyen ciudades enteras (fig. 10). Son destacables en el tratamiento de la imagen, la víbora que surge de la boca del animal así como el decorado de las patas, muy *nouveau* y a manera de medias de mujer. Con estos último ejemplos vemos pues la variedad de resoluciones a las que llegó Garza Rivera y esto mismo nos abre muchas preguntas, ¿cuánta libertad tenía para ilustrar en el periódico?, ¿cuáles imágenes surgen de intereses propios y cuáles son simple resultado de un requisito de trabajo?, ¿con cuales imágenes se siente más satisfecho el autor?, etc.

Es muy importante destacar que el cuento colonialista está muy presente en las páginas del periódico y que muchas de las ilustraciones de Garza Rivera tienen elementos coloniales; los personajes, los paisajes e incluso



FIG. 11

el tratamiento de las mismas aluden inmediatamente a las leyendas sobre ese periodo de España y del México virreinal; el número de ilustraciones con esta temática es altísimo y se encuentra a lo largo de los cinco años que trabajó en *El Universal*. Uno de los mejores ejemplos es el que ilustra *Don Juan Manuel*¹¹⁵, una adaptación del clásico y cuya ilustración resulta muy interesante ya que está dentro del estilo, que como veremos, es característico en Garza Rivera, sobre todo en la resolución que le da al rostro y el modo de usar las sombras en la imagen (fig. 11).

1925 es el último año en que aparece obra de Garza Rivera en el periódico y sólo los cuatro primeros meses; son únicamente 17 ilustraciones de las cuales sólo una se acerca al interés del presente trabajo. Se leen ya los nombres de otros ilustradores y en ocasiones se puede adivinar cierta imitación de los mismos (sobretudo en el caso de algunas ilustraciones de Gómez de Anda). En esta

nueva etapa de la publicación se puede ver que son pocas las interpretaciones que se realizan de los textos y que ahora los dibujantes se limitan únicamente a ilustrar una parte del mismo, es decir, que toman

¹¹⁴ *La visión de Cristo* firmada por Loreley en *El Universal*, México, cuarta sección, 30 de marzo de 1924, p. 2.

textualmente las descripciones y las plasman, dejando fuera toda la gama de variedades que interpretaciones como las de Garza Rivera se permitían. Habrá que investigar más a fondo para conocer las razones de la salida de Garza Rivera de *El Universal* porque, prácticamente los dos últimos años, baja el número de ilustraciones que realizó, los textos perdieron calidad e incluso las imágenes pierden interés, es decir que hay una baja importante en la calidad del suplemento dominical, tanto temática como plásticamente.

En general podemos ver muchas variaciones de calidad en los trabajos de Garza Rivera, hay un número preciso de ilustraciones que resultan interesantes y de buena manufactura, mientras que la gran mayoría se pierden en diversas soluciones que aportan poco al medio. Todo esto sin demeritar el interés que genera un trabajo de este tipo ni la calidad de las piezas que, de manera independiente y en otras etapas de su vida, realizara Garza Rivera; habrá que cuestionar qué tanto se identificó con el trabajo de ilustrador de un periódico y si este mismo trabajo le permitía desarrollarse profesionalmente.

3.2 LAS ILUSTRACIONES DECADENTISTAS

Ya en el capítulo dedicado al decadentismo se habló del ambiente que rodeaba a los artistas y de los intereses que los movían, además se hicieron todo tipo de especulaciones acerca del porqué Garza Rivera lo utilizó como uno de los medios de expresión de sus inquietudes. Los dibujos que se le conocen (como los que aparecen en el artículo de Xavier Moysén), las ilustraciones con que se le presentó en *El Universal* y las que ilustran su libro son decadentistas, muy particulares ya que por ellas es que se le ha conocido.

Por todo ello resulta un tanto sorprendente que al revisar la totalidad de su trabajo en *El Universal* nos encontremos con un porcentaje muy pequeño de ilustraciones

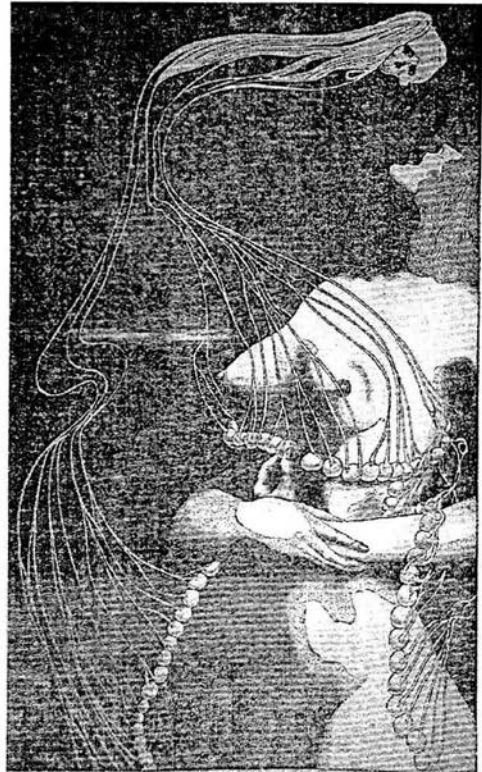


FIG. 12

¹¹⁵ Don Juan Manuel de Adda Aldini en *El Universal*, cuarta sección, 1 de abril de 1923, p. 6.

decadentistas y aunque en muchas de las imágenes podemos descubrir elementos que aluden a dicho estilo (la muerte acechante, la mujer provocadora, etc.) son pocas las que en verdad encajan en él. No hay que olvidar que su presentación al público hacía referencia a un dibujante de estilo muy definido que creíamos abordaría de manera cotidiana las temáticas decadentistas; habrá que reflexionar en que quizá para Garza Rivera fue difícil incluirlas (habría que conocer más las inquietudes de los editores) o la misma necesidad de ilustrar todo tipo de textos con claras direcciones en cuanto al público lo limitó de alguna manera, en todo caso lo importante es analizar, dentro de las ilustraciones encontradas, cuales son los métodos y las temáticas que Garza Rivera abordó.

La primera imagen que encontré acompaña (no lo ilustra, ya que es totalmente independiente) al texto *La gota de agua que llegó a ser perla*¹¹⁶; la muerte, la mujer desnuda atrapada por su halo, el erotismo de la postura, etc. nos permiten verla como decadentista (fig. 12). Es importante destacar la postura que escogió Garza Rivera para representar a esta mujer, los senos quedan en un lugar muy destacado de la composición, el abdomen y la entrepierna se encuentran bajo una sombra que los cubre pero que a la vez los hace presentes.

El tratamiento del pelo es característico y lo veremos a lo largo de muchas piezas (líneas nerviosas y muy finas) y la expresión del rostro (de lo que alcanzamos a ver) es muy sensual, quizá de éxtasis. La muerte está presente y la rodea con unos extraños hilos, orgánicos, como si por medio de ellos fuera a poseerla. Es, me parece, una imagen con carga erótica explícita, con una manufactura buena pero no de lo mejor.

Como veremos los senos se vuelven el instrumento por medio del cual Garza Rivera expresa inquietudes eróticas en las imágenes, son punto central de las mismas y generalmente



FIG. 13

¹¹⁶ *La gota de agua que llegó a ser perla* firmada por Pickwick en *El Universal*, México, cuarta sección, 5 de junio de 1921, p. 4.

su tratamiento es muy detallado.

En el mismo año encontramos otra ilustración interesante y muy fuerte; acompaña a una serie de poemas de Alfonso Cravioto, titulada *El alma nueva de las cosas viejas*¹¹⁷ y alude al poema *El amor triunfa de la muerte* en el que aparecen mencionados los elementos principales de la ilustración: cabezas y garfios (fig. 13). Aparece también en la página una fotografía del poeta, quién fue director de la revista *Savia Moderna*. Resulta muy interesante saber que el libro de Cravioto, del mismo título y publicado en el mismo 1921 fue ilustrado por



FIG. 14

Roberto Montenegro, pero desgraciadamente no he tenido suerte buscando dicha edición. En cuanto a la ilustración, nuevamente la línea forma parte fundamental de la imagen que resulta de gran movimiento, la mano que surge como si de una ola se tratara, y se rodea de líneas muy finas, de puntos, en fin de un juego dibujístico que da la impresión de que se trata de un trabajo muy detallado y

delicado, hay una especie de *horror vacui* en la composición ya que no hay prácticamente ningún espacio vacío. El toque sádico se lo dan las cabezas que penden de una especie de ancla o de garfio y los rostros de angustia de las mismas. Es como si se vieran envueltas en los vaivenes del destino y no pudieran hacer nada ante ello.

Ya en 1922 en el almanaque que se publica celebrando el año nuevo podemos encontrar restos de decadentismo en una o dos de las imágenes, pero es más adelante que encontramos, coronando el título de una sección del periódico una ilustración interesante. Se trata de un medallón flanqueado por dos víboras de grandes dimensiones y de cuerpo muy decorado (como sucede con todas las víboras que Garza Rivera ilustra) que sirve de presentación para los textos de *Vidas dolorosas*¹¹⁸ (fig. 14). El medallón nuevamente presenta a una mujer en situación de sometimiento ya que se encuentra amarrada y sujeta por una armadura de gran tamaño, como controlando los instintos y sujetándolos fuertemente. La técnica asemeja al grabado al

¹¹⁷ *El alma nueva de las cosas viejas* poemas de Alfonso Cravioto en *El Universal*, México, quinta sección, 24 de julio de 1921, s/n.

¹¹⁸ *Vidas dolorosas* en *El Universal*, México, cuarta sección, 5 de febrero de 1922, p. 4, con medidas de 18 x 37.5 cms. Es una sección que aparece durante uno o dos años y que repite en varias ocasiones la ilustración de Garza Rivera.

aguafuerte por la textura que se logra en el fondo de la imagen dándole nuevamente movimiento e impidiéndole de este modo que se vuelva una escena estática. Pareciera que se trata de una imagen mitológica, de algún tiempo antiguo, en que los caballeros armados controlaban a las mujeres y las sometían sin tener de por medio emociones o sentimientos que los pusieran a su altura, o quizá y haciendo alusión al título de la sección, es el destino el que sujeta a la mujer y el que dispone de su vida a su antojo.

No hay que olvidar que a partir del romanticismo se vuelven las *simbologías cada vez más personales y aún herméticas (como lo demuestran Blake, Goya, Runge o Friederich)*¹¹⁹, ...*el mito y el símbolo se instauran como instrumentos artísticos universales...*¹²⁰, por lo que en muchas ocasiones es necesario acudir al autor para poder realizar una interpretación de los personajes que presentan sus imágenes.

*Venganza de opio*¹²¹ es un relato interesante de los efectos de los enervantes en las emociones, un relato de pasiones y de crimen que se ve complementado de algún modo con la imagen que presenta para la ocasión Garza Rivera (fig. 15). La ilustración tiene ciertas deficiencias en su reproducción ya que la mancha del fondo impide ver ciertos detalles que se alcanzan a adivinar viendo el periódico; aún así, el motivo principal que es un cuerpo femenino desnudo alcanza a verse entre la penumbra del resto de la imagen. El escorzo nuevamente hace gala de aparición y los senos quedan como el punto focal que nos lleva a recorrer el cuerpo. Los músculos se marcan por medio de sombreado y pequeños (casi imperceptibles) puntos, lo que le da una textura con movimiento y suavidad; el resto de la imagen es muy difusa, sólo se alcanza a ver en la parte superior la luna y algunos trazos luminosos que parecen salir de una urna, pero que no llegan a ser más; no hay que olvidar que muchas veces



FIG. 15

¹¹⁹ Fausto Ramírez, *Una iconología publicada en México en el siglo XIX*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas Vol. XIV Num. 53, México, IIE, UNAM, 1983.

¹²⁰ José Emilio Pacheco, op. cit., XXI.

¹²¹ *Venganza de opio* de Luis Laïous en *El Universal*, México, cuarta sección, 21 de mayo de 1922, p. 6. La ilustración mide: 48.5 x 15 cms.

los escenarios oscuros (como los jardines) aparecen con poca o nula iluminación aludiendo a estados de angustia y a la muerte¹²². Por otro lado, la posición del cuerpo nos puede llegar a hacer suponer que se trata de un cuerpo ya sin vida o, al igual que la primera imagen, que se trata de un cuerpo en éxtasis, es decir, Garza Rivera sugiere los dos escenarios y es el espectador el que los enfrenta y los decide.

*El nacimiento de Huitzilopochtli*¹²³ tiene un tratamiento diferente al de las otras imágenes, tanto por la técnica que es dibujo lineal como por la claridad de la imagen (fig. 16). En algún momento podría llegar a parecer



FIG. 16

caricatura y su "decadentismo" puede ponerse en duda, pero dentro de la totalidad de la producción de Garza Rivera es el tipo de imagen que se acerca, por su temática, al tópico de interés del presente trabajo. El monstruo (un *Huitzilopochtli* muy *sui generis*) clava sus dientes en el cuerpo de la mujer, semidesnuda, que luce flácido y del cual brotan chorros de sangre, su cabellera juega nuevamente un papel primordial en la composición; analizando lo anterior la imagen resulta violenta, pero al verla podemos llegar a pensar que es graciosa. Está por otro lado el título y la temática del texto, que aludiendo a una leyenda prehispánica se propone realizar una ficción que llega a convertirse en un sin sentido al igual que las fotografías que lo acompañan. Como vemos,

muchas veces estos temas de inspiración prehispánica se tratan con muy poca veracidad y rigor científico y se acaban convirtiendo en historias vacías.

Otra ilustración que tiene una situación similar a la anterior es la que ilustra el texto *La confesión*¹²⁴, el tratamiento de la imagen también puede llegar a resultar caricaturesco, y no tiene en ningún momento los

¹²² Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, España, Antoni Bosch Editor, 1979, p. 48.

¹²³ *El nacimiento de Huitzilopochtli* de Adda Aldini en *El Universal*, México, cuarta sección, suplemento dominical, 18 de febrero de 1923, p. 5. La ilustración mide: 30 x 21 cms.

¹²⁴ *La confesión* de Luciano López en *El Universal*, México, cuarta sección, suplemento dominical, 18 de marzo de 1923, p. 2. La ilustración mide: 33 x 39 cms.

rasgos de misterio que la técnica le da a otras imágenes. La escena recuerda a alguna realizada por Julio Ruelas en la que una mujer observa el inminente ataque de unos perros hacia un bebé, en esta ocasión se trata de una mujer que pareciera muerta (la cabellera nuevamente como parte fundamental) con los senos descubiertos, y que se encuentra muy cerca de una escena totalmente irreal, un alacrán gigante a punto de atacar a un bebé, queda aquí más claro que nunca que Garza Rivera en general no realiza escenas realistas, se asume como dibujante y como interprete de textos, crea imágenes en las que algunas veces se logran transmitir estados emocionales muy precisos y que en otras, a pesar de que comunican una idea, no logran impactarnos como sería este caso.

Una de las ilustraciones más interesantes, tanto por el tema como por la solución que le dio a la misma es la de *Judas*¹²⁵ que apareció en la época de semana santa de 1923 (fig. 17). La figura de Judas se presta perfectamente para insertarla dentro de la estética decadentista. Las acciones y el final trágico que tuvo un personaje como Judas le permiten al artista imaginar un rostro con una expresión de terror innegable, con los ojos desorbitados y una actitud crispada del cuerpo ante la muerte, en la que incluso manos y pies pareciera que se convierten en garras; todo este horror transforma al personaje y casi lo deshumaniza. Nuevamente, Garza Rivera, le da a la figura un tratamiento a base de sombras para definir su musculatura y su estructura ósea, el cabello alborotado también contribuye a darle tensión a la imagen y finalmente los jirones de tela en los que se encuentra envuelto agregan dramatismo y movimiento a la escena. Es una imagen que logra transmitir la desesperación ante el sentimiento de culpa, la angustia por la muerte y el horror del vacío. Es, como ya mencioné, una de las imágenes más logradas que



FIG. 17

veremos, de gran valor plástico y de un tema interesantísimo que da para mucho. También en este mismo

suplemento encontramos la ilustración de un crucifijo de solución técnica muy similar a la figura del Judas, resulta interesante porque las sombras están dadas a partir de puntos que marcan un ritmo, el ritmo de las formas corporales; así centra la atención en el vientre del Cristo realizado a base de puntos concéntricos que le dan movimiento y realismo a la vez; se trata pues de figuras hechas con gran cuidado y dedicación y que a pesar de su tema no dejan atrás las características estilísticas del momento.



FIG. 18

de un arquetipo decadentista: una mujer-medusa (para la que aplica perfectamente la siguiente frase: *serpentina fluidez de los cabellos femeniles, tan fascinantes como peligrosos...*¹²⁷) con elementos de dragón (las alas); la bestia de quien los hombres debían tener miedo. Nuevamente los senos destacan, tentadores, por su forma y la perspectiva que les dio. La víbora que sostiene con su mano está a punto de atacar y se deja llevar por su "ama". Es una escena sacada de una pesadilla, lo oscuro y lo diabólico están presentes en ella.

Al año siguiente, Garza Rivera repite esta ilustración (ya no como medallón sino en un formato alargado) para ilustrar *Los fuegos fatuos* de

En el mismo año encontramos una ilustración innegablemente decadentista, se trata de un medallón que ilustra el texto *La quinta de los viacrucis*¹²⁶ y que realiza una interpretación del mismo (fig. 18). El tratamiento resulta similar a otras imágenes, una escena muy oscura, con una figura central de gran movimiento y un tratamiento técnico que pareciera que se trata de un aguafuerte. Vemos que el personaje principal sale de una tumba con gran derroche de luminosidad (pareciera fuego o simplemente humo), se trata

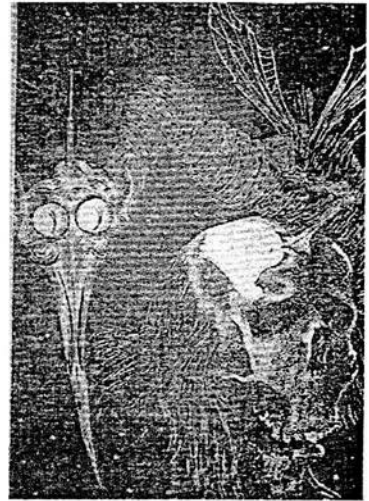


FIG. 19

¹²⁵ *Judas* de Marcelino Dávalos en *El Universal*, México, cuarta sección, suplemento dominical, 25 de marzo de 1923, p. 2. La ilustración mide: 47 x 11.5 cms.

¹²⁶ *La quinta de los viacrucis* de Luciano López en *El Universal*, México, cuarta sección, 6 de mayo de 1923, p. 3.

¹²⁷ Fausto Ramírez, *Crímenes y torturas sexuales: la obra de Julio Ruelas*, texto inédito, p. 150.

Artemio del Valle Arizpe¹²⁸ y le agrega otra viñeta que resulta por demás interesante; un ser entre dragón e insecto vuela por lo que parece un cielo estrellado (como interno en alguna parte del universo) sosteniendo entre sus patas un cráneo casi descarnado, pero todavía con pelo (fig. 19). El insecto recuerda al ser que está perforando la cabeza de Julio Ruelas en su aguafuerte *La crítica*, ¿será una referencia directa?. A pesar de todo esto, la necesidad de decorar la imagen no está ausente y en el cuerpo del “animal” lleno de pequeños detalles podemos constatarlo. Como hemos visto estas imágenes están plagadas de seres icónicos, no del mundo terrestre; podría decirse que son los seres del mundo de las tinieblas, del que imaginaban como el



FIG. 20

mundo de los muertos. Nos muestran que se consideraba a la vida como campo de batalla entre fuerzas espirituales y terrenales¹²⁹ y esto mismo los llevaba plantear este tipo de escenarios, era un mundo poblado de fantásticas alucinaciones, no pocas veces aterradoras, producto de la hiperestética sensibilidad decadente¹³⁰.

El mismo día aparece otra imagen muy interesante¹³¹ que combina un medallón totalmente decadentista con una serie de ilustraciones a su alrededor de temas ligeros, de cuentos rosas; contrapone en esta ilustración dos de sus modos de comunicarse, por un lado el dibujo de figuras femeninas, inocentes, soñadoras, a base de líneas y que bien podría ilustrar un cuento para jovencitas (la época también hablaba recurrentemente de la importancia de la pureza y la inocencia¹³²) y por el otro lado la crudeza de la decadencia del cuerpo,

mujeres viejas desnudas, desesperadas por alcanzar la juventud (*la grácil belleza de las mujeres es efímera*,

¹²⁸ *Los fuegos fatuos* de Artemio del Valle Arizpe en *El Universal*, México, cuarta sección, 21 de septiembre de 1924, p. 2.

¹²⁹ Lily Litvak, *op. cit.*, p. 3.

¹³⁰ Fausto Ramírez, *El modernismo cosmopolita...*, p. 30.

¹³¹ *El milagro de Nuestra Señora de las Rosas* de Julio Jiménez Rueda en *El Universal*, México, cuarta sección, 21 de septiembre de 1924, p. 4. 41.5 x 28.5 cms., el medallón mide 26 cms. de diámetro.

¹³² Lily Litvak, *op. cit.*, p. 137.

como la de las flores...¹³³), los senos caídos, los rostros de desesperación y de envidia, imágenes decrepitas y



FIG. 21

de lo que parece ser un volcán. Desgraciadamente la impresión (y quizá el mismo original de Garza Rivera) resulta muy deficiente por la gran concentración de mancha oscura, pueden percibirse ciertos "rayones" de luminosidad pero no lo suficiente como para poder leer la imagen. Se trata, pues, de un intento fallido tanto del autor como de los impresores del periódico al publicar una ilustración que resulta imposible de aprehender.

Por último, en este apartado, la ilustración de *El árbol vampiro de Madagascar*¹³⁷ (fig. 21) presenta ciertas características decadentistas en su temática, más su ejecución es simple y no la hace una imagen interesante. Se trata de una situación similar a la de ilustraciones anteriores que parecieran una caricatura del decadentismo que encontramos en otras imágenes. La idea de la mujer atrapada por un ser monstruoso, en este caso una

¹³³ Fausto Ramírez, *El modernismo cosmopolita...*, p. 34.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 90.

¹³⁵ Francesc Fontbona, *op. cit.*, p. 473.

¹³⁶ *La montaña de los espectros* de Rafael Vera de Córdova en *El Universal*, México, cuarta sección, 5 de octubre de 1924, p. 2.

¹³⁷ *El árbol vampiro de Madagascar* de Carlos G. Villenave en *El Universal*, México, cuarta sección, 12 de octubre de 1924, p. 2.

planta, está presente, pero la calidad de la ilustración no es del todo buena. Ya hemos visto otras en que Garza Rivera realiza a detalle las figuras y le da a la escena una ambientación adecuada para transmitir las inquietudes del espíritu decadentista, pero en esta ocasión nada de eso se da.

El erotismo está presente nuevamente en la pose de la mujer y en el modo en que los tentáculos la sujetan, es una escena previa a la muerte (los cráneos en la base de la planta nos lo indican) y por ello mismo podría ser la idealización de ese momento relacionándolo con una experiencia sexual; pero todo esto se ve desplazado por la visión de caricatura y con ello de juego, que el modo de concretar la imagen nos transmite. Es pues una imagen con rastros de decadentismo pero inserta ya en un nuevo modo de ilustrar, con algunos rasgos *nouveau* como la cabellera, pero no de calidad formal.

Son pues, éstas imágenes, las que a mi modo de ver se pueden acusar de decadentistas y en las que evidentemente encontramos rasgos estilísticos de las corrientes que se dieron en la época. Son resultado de un tiempo que al estar en búsqueda de una religiosidad *encontró en el erotismo místico un éxtasis que sustituyó al religioso*¹³⁸. Son imágenes que no tienen nada de cotidiano, podría, para algunas, aplicarse una frase que Litvak utiliza para referirse a las *perversiones encontradas en la obra de Valle Inclán: reflejan un proceso tan sensible como intelectual de deformación de lo natural que sustrae al acto sexual de la esfera de lo cotidiano*¹³⁹.

3.3 LA MUJER EN GARZA RIVERA

Hemos visto ya varias ilustraciones y nos damos cuenta del papel primordial de la mujer en ellas. El cuerpo desnudo en posturas muy sugerentes, con los senos destacando en la composición son característicos en Garza Rivera y no únicamente en sus ilustraciones decadentistas. Las presenta en posturas de clara alusión sexual y de éxtasis que relaciona con la muerte (*la culminación coincide con la desaparición*¹⁴⁰) o momentos de violencia contra el cuerpo femenino. Recordemos que el mundo finisecular venía arrastrando una tradición victoriana de horror al cuerpo y a todos los instintos sexuales, se trataba de una *sociedad esquizofrénica, que*

¹³⁸ Lily Litvak, *op. cit.*, p. 107.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 86.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 27.

se demostró incapaz de resolver una ética sexual¹⁴¹ y que dejó como legado esta ambigüedad frente al cuerpo y al erotismo.

Hay, pues, un protagonismo de la imagen de la mujer sobre todo ...de la imagen de la mujer artificial (amante-estéril), en oposición a la mujer natural (esposa-madre)...¹⁴².

La cabellera es otro rasgo importantísimo en la mujer decadentista y modernista, se trata de un elemento que llegó a convertirse en fetiche, desde Baudelaire se habla de ella como tal. En México modernista Efrén Rebolledo escribió *Salamandra* obra en la que la cabellera juega un papel central, de atracción y de muerte y que seguramente inspiró a los artistas a no dejarla pasar desapercibida:

*Y una espesa mortaja, una fúnebre ajorca
es tu lóbrego pelo; más tanto me fascina,
que haciendo de sus hebras el dogal de una horca,
me daría la muerte con su seda asesina*¹⁴³

Es esta la obra clave para entender el papel de la cabellera en el imaginario modernista. El tratamiento formal que Garza Rivera le da a la cabellera es de mucha delicadeza, ya que tiene un trabajo de líneas muy finas que le dan gran movimiento; generalmente es larga y frondosa, además cae como tentando a quién la vea. Es también importante hacer notar que en las imágenes que ya vimos difícilmente distinguir el rostro femenino en su totalidad, generalmente lo vemos de perfil, facilitando el impacto que el autor quiere dar por medio de su expresión. Podemos hablar, por lo tanto, de ciertos clichés en este tipo de escenas y de un recurrente modo de representar este aspecto femenino.

En gran parte de sus imágenes la mujer es figura principal. En el almanaque de 1922 hay varias, menos fuertes que las anteriores pero con un innegable rastro de erotismo. La que ilustra el mes de marzo¹⁴⁴ es una



FIG. 22

¹⁴¹ Erika Bornay, *op. cit.*, p. 60.

¹⁴² *Ibidem*, p.17.

¹⁴³ Efrén Rebolledo, *Salamandra en Obras completas*, México, INBA, 1968, p. 257.

¹⁴⁴ *El Universal*, México, almanaque, 1 de enero de 1922, p. 17, con medidas de 17 x 22.5 cms.

de ellas, en el que una mujer mariposa, muy similar a la que aparece con el nombre de *Indiferencia* en el artículo de Xavier Moysén¹⁴⁵, vuela con sus grandes alas extendidas ataviada de un *bustier* muy sugestivo, unas medias decoradas y unas zapatillas que parecen de tacón (fig. 22). La diferencia principal con la ilustración *Indiferencia* radica en que en esta ocasión los senos están cubiertos dándole un giro al impacto que



FIG. 23

ya que alcanzamos a ver parte de su seno, ataviada con zapatillas de tacón detalle que la vuelve muy sugerente, mismos que se vuelven fetiches, de los que en esta época hay muchos ya que se convierten en focos de una realidad emocional, concentrando en sí preocupaciones existenciales...el fetichismo está íntimamente ligado con el simbolismo y éste a su vez con el psicoanalismo¹⁴⁷. Es decir, que pocas veces nos encontramos con ingenuidades en cuanto a la mujer y la sensualidad en la obra de Garza Rivera, pero

causa, quizá conforme a los requerimientos de los editores. Resulta, pues, una imagen muy sensual pero sin el tinte mórbido de las anteriores.

En un tono parecido está la ilustración de octubre¹⁴⁶ (fig. 23) en la que una mujer metida en una especie de nido es sostenida por una mano de uñas puntiagudas (que recuerda a la mano que aparece en la imagen que ilustra *El alma nueva de las cosas viejas*). Pareciera una imagen ingenua alusiva al otoño, pero si ponemos atención nos damos cuenta que la mujer está desnuda,



FIG. 24

¹⁴⁵ Xavier Moysén, , *Un dibujante...*

¹⁴⁶ *El Universal*, México, almanaque, 1 de enero de 1922, p. 73, con medidas de 17 x 22.5 cms.

¹⁴⁷ Lily Litvak, op. cit., p. 119.

es necesario ver a detalle las imágenes para descubrir los elementos que nos dan cuenta de ello.

La mujer transformada o con los atributos de algún animal es un tema muy socorrido por los decadentistas, así Garza Rivera presenta el 28 de enero de 1923 a una mujer con cabeza de serpiente y cuyos pies terminan en cola del mismo animal; en el imaginario finisecular una figura como esta alude a Lilith (la primera esposa de Adán) *la devoradora de hombres a quienes seduce y ataca en el abandono del sueño*¹⁴⁸, una mujer cuyo cuerpo termina en forma de serpiente.

Hay otro tipo de imágenes, menos juguetonas, en las que la mujer aparece con características que nos permiten relacionarla con la *femme fatale* (término que surge en la segunda mitad del siglo XIX), mujer que tiene como rasgos la capacidad de dominio, la incitación al mal, la frialdad y que es dueña de una fuerte sexualidad¹⁴⁹. *El fin de siglo se sometió a la fascinación*

*de grandes cortesanas, crueles reinas o famosas pecadoras*¹⁵⁰; la que ilustra la novela corta *La irredimible*¹⁵¹ (fig. 24) es un ejemplo de ello, se trata de una mujer sensual y elegantemente vestida, cuyo vestido termina en jirones, convirtiéndose en líneas *nouveau* que acaban uniéndose con las de una capa que cubre un esqueleto. Nuevamente la mujer-tentación relacionada con la muerte, pero con un tratamiento muy distinto al que ya hemos visto, con una elegancia que se puede tachar de modernista. Incluso podría ser una *femme fatale* suavizada, imagen que desde la última década del siglo XIX está siendo conducida a un *repetido estereotipo*, al que no va a ser ajeno la naciente publicidad que, apropiándose de la imagen la vaciará finalmente de contenido¹⁵².

Lo mismo sucede con la ilustración de *Hermosa mujer que envuelta en placer deja tras de sí una huella trágica*¹⁵³ (fig. 25) en la que con una solución similar vemos a una mujer ataviada de manera sensual y en una



FIG. 25

¹⁴⁸ Erika Bornay, *op. cit.*, p. 27.

¹⁴⁹ Erika Bornay, *op. cit.*, p. 115.

¹⁵⁰ Lily Litvak, *op. cit.*, p. 145

¹⁵¹ *La irredimible* de Catalina D'Erzell en *El Universal*, México, cuarta sección, 12 de febrero de 1922, p. 6. 31 x 36 cms.

¹⁵² Erika Bornay, *op. cit.*, p.122..

¹⁵³ *Hermosa mujer que envuelta en placer deja tras de sí una huella trágica* firmada A. A. en *El Universal*, México, cuarta sección, 1 de abril de 1923, p. 4. 49 x 22 cms.

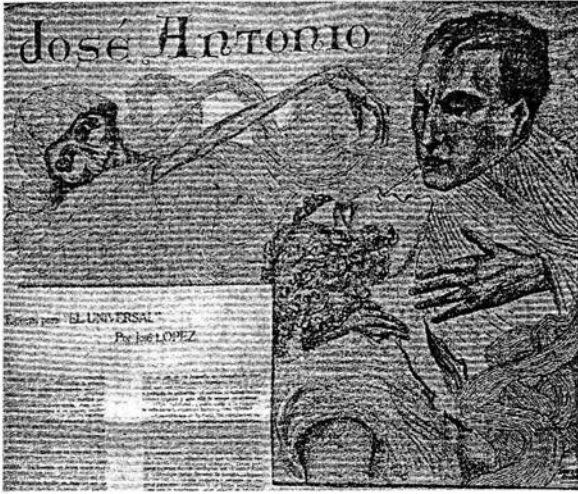


FIG. 26

postura que permite adivinar las formas de su cuerpo, se deja ver, admirar. El vestido, de gran movimiento, tiene transparencias que la vuelven más atractiva. Detrás de ella y de una especie de cortina de humo se alcanza a ver una calavera que indudablemente remite a la muerte de quien ose acercarse o involucrarse con una mujer como esta. La mujer llevará al hombre, sin duda, a la tumba.

De un modo diferente, esta vez junto a un

hombre, ilustrando el texto *José Antonio*¹⁵⁴ (fig. 26)

aparece una mujer que se entrega a sus pasiones pero a la que a la vez la muerte rodea con un manto de gran movimiento, atrapándola en el momento de su caída; quizá plásticamente no sea una ilustración decadentista, pero su temática alude a todas las características ya vistas, aunque cambiando en esta ocasión los papeles, ya que la mujer es seducida, mientras que el hombre parece estar en total control de la situación, *la unión del amor y la muerte, presentaba esa unión paradójica y monstruosa que la estética de la época buscaba*¹⁵⁵. El vestido que porta la calavera está formado nuevamente por jirones, mismos que le dan un toque de decoratividad a la escena, además de mucho movimiento que al verlo nos envuelve también. Como vemos la técnica que usó para realizar estas figuras es muy diferente a lo que habíamos visto anteriormente, son trazos gruesos (como de carbón) y menos detallados, lo que le da el toque de finura es la línea del "vestido" de la calavera que rodea a los dos personajes.

Hemos visto diversos modos en que Garza Rivera presenta a la mujer, podemos reconocer ciertas constantes en su trabajo que nos permiten hablar de una visión sobre ella. No podemos olvidar que realizó muchas ilustraciones para novela rosa, en las que tuvo que asumir una actitud diferente para representarla, pero me parece que no deja de verla como un acechanza para el hombre, las dos caras de la moneda están perfectamente documentadas en la ilustración de *El milagro de Nuestra Señora de las Rosas* de la que hablábamos en el apartado anterior.

¹⁵⁴ *José Antonio* de José López en *El Universal*, México, cuarta sección, suplemento dominical, 11 de febrero de 1923, p. 3. 30.5 x 39.5 cms.

¹⁵⁵ Lily Litvak, op. cit., p. 100.

3.4 OTROS ESTILOS DENTRO DE LAS ILUSTRACIONES



FIG. 27

Como ya hemos podido ver a lo largo del trabajo, las ilustraciones de Garza Rivera están plagadas de referentes estilísticos de su época. Es imposible e inútil querer clasificarlas dentro de una sola corriente, por lo que haré mención de ciertas características que las relacionen con uno u otro estilo. Ya anteriormente he ido mencionando las características que me parecen adjudicables a otros estilos, sobre todo

al *art nouveau* y al *art déco*, insertos en el ambiente modernista de la época y que innegablemente influyeron la estética de Crescenciano Garza Rivera. Por ello, pues, sólo presentaré ejemplos muy concretos.

La primer ilustración, más que decadentista, podríamos decir que es *nouveau*; se trata de las 3 viñetas que ilustran el texto *El pescador de perlas*¹⁵⁶; la viñeta principal (fig. 27), que es la que nos interesa, presenta un cuerpo desnudo con un tratamiento técnico muy similar a lo que hemos visto, de sombras que nos permiten ver la musculatura y la forma del cuerpo; la postura, de triunfo, de entrega con el universo, nos habla de una relación diferente del hombre con la naturaleza, en la que un espíritu panteísta se apodera de él. Las olas y las nubes son evidentemente características *nouveau*, de líneas suaves y orgánicas, ornamentales. Los temas efímeros: *una flor, una mariposa, una ola*¹⁵⁷ eran muy usados en el imaginario del *art*



FIG. 28

nouveau y estos mismos ya los hemos visto abordados por Garza Rivera en sus ilustraciones decadentistas.

¹⁵⁶ *El pescador de perlas* de José Santos Chocano en *El Universal*, México, tercera sección, 11 de diciembre de 1921, p. 4. 22 x 79 cms.

¹⁵⁷ Erika Bornay, *op. cit.*, p. 99.

El mes de noviembre del almanaque de 1922 da cuenta de un estilo decorativista en Garza Rivera, a pesar de

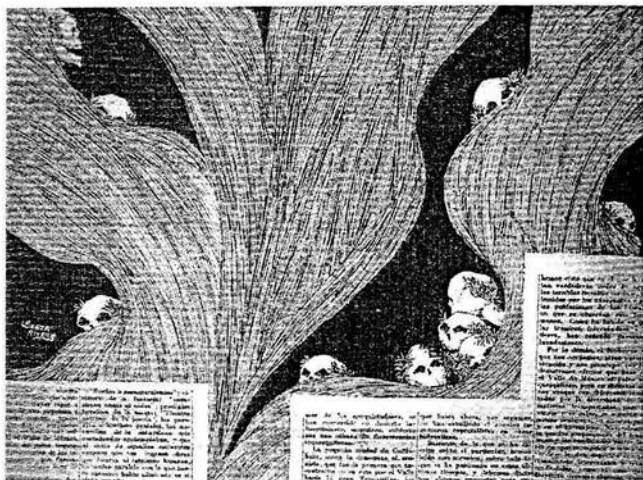


FIG. 29

estar tratando un tema relacionado con la muerte no le imprime ese sello de angustia de otras de sus imágenes sino que lo llena de líneas que resultan decorativas y de otros elementos que suavizan el mensaje. Los cráneos se alcanzan a ver a través de lo que parece un tronco de árbol viejo (elemento que usa de manera constante en sus ilustraciones decadentistas) que enmarca y le da movimiento a la escena

(fig. 28).

Una ilustración muy similar, es la que aparece ilustrando el texto *Los remolinos de la muerte, el gran problema del valle de México*¹⁵⁸ (fig. 29) en la que nuevamente los cráneos se desprenden de su connotación terrible y se convierten en elementos decorativos e incluso atractivos (tienen una corona de laureles cada uno). El resto de la ilustración, está ocupado nuevamente por finas líneas que lo llenan de movimiento y que nos hacen pensar en un trabajo muy detallado de parte del ilustrador. Se vuelve una imagen muy atractiva visualmente, una imagen que podríamos insertar en la corriente decorativista del *nouveau*. Como vemos hay una atmósfera mucho más ligera, incluso lúdica en este tipo de ilustraciones.

Muy de acuerdo a la primer ilustración está la que aparece junto al texto *Liras triunfales, Dolores Bolio en España*¹⁵⁹, en la que un hombre surge de las olas en una escena totalmente modernista. Su tratamiento formal



FIG. 30

¹⁵⁸ *Los remolinos de la muerte, el gran problema del valle de México*, *El Universal*, México, cuarta sección, suplemento dominical, 17 de diciembre de 1922, p. 4, con medidas de 24.5 x 32 cms.

¹⁵⁹ *Liras triunfales, Dolores Bolio en España*, poemas de Dolores Bolio en *El Universal*, México, cuarta sección, 7 de mayo de 1922, p. 4, con medidas de 18 x 38 cms.



FIG. 31

es mucho menos interesante que la anterior pero no deja de ser importante señalar que en los dos casos son hombres quienes están en relación con las fuerzas naturales, en este caso las olas del mar (fig. 30).

Otra ilustración interesante, con rasgos decadentistas, pero inscrita también en otros estilos es la que ilustra los poemas de *En cuestión de razas, prefiero la mía*¹⁶⁰, en la que un hombre pensativo está sentado frente a un acantilado=abismo. Los demás elementos, como una víbora de colorida decoración y la cabeza de un águila (o quizá un cuervo) le dan una lectura simbólica relacionada seguramente con el espíritu decadentista; la víbora como la tentación y el cuervo, un ave cargada de símbolos, sobretodo después de leer a Poe (fig. 31).

Es pues un modo diferente de resolver sus inquietudes, interesante porque enfrenta nuevos retos estilísticos y técnicos.

¹⁶⁰ *En cuestión de razas, prefiero la mía*, de J.M. Puig Casauranc en *El Universal*, México, cuarta sección, 21 de mayo de 1922, portada, con medidas de 44 x 17.5 cms.

IMPORTANCIA DE GARZA RIVERA ENTENDIDO COMO PARTÍCIPE DE SU ÉPOCA

4.1 CARACTERÍSTICAS PROPIAS DE SU ESTILO

Después de haber revisado la totalidad de las ilustraciones que Crescenciano Garza Rivera realizó para *El Universal* y de haberme enfocado en la revisión de las que pude identificar como decadentistas he notado ciertas características que permiten ver un estilo en la obra del autor. Son características propias de los estilos y las temáticas de su tiempo, pero que tienen el sello particular de Garza Rivera.

Sus imágenes decadentistas se caracterizan en su mayoría por presentar fondos oscuros que le dan a las escenas un halo de misterio y que muchas veces ocultan parte de la imagen principal dejando una interrogante en el espectador.

El cuerpo desnudo, recurrente, está trabajado con un tratamiento detallado en marcar los músculos y la estructura ósea; las sombras con que los define les da una suavidad muy especial y la carne casi puede palpase. Los escorzos también son característicos en sus ilustraciones, tanto en figuras masculinas como en los desnudos femeninos que generalmente, denotan estados de éxtasis o de muerte. Un cuerpo que es característico de Garza Rivera es el de *Judas* que ya analizamos anteriormente y que también presenta otro elemento que se repite en sus ilustraciones: ropa a manera de jirones que le da dramatismo y movimiento a las escenas y que puede identificarse como un elemento propio de su estética decadentista.

En las representaciones femeninas los senos siempre ocupan un lugar destacado y los trabaja con gran detalle, los pezones están perfectamente delineados y generalmente se les ve de perfil favoreciendo su apreciación. Como ya mencioné, la cabellera es también un elemento que Garza Rivera trabaja con gran detalle, generalmente la forma de líneas muy delgadas que le dan gran movimiento y una sensación de pesadez, el contraste en blanco y negro es un agregado estético que las hace más interesantes, están trabajadas con gran delicadeza y esto mismo les da un toque de elegancia modernista.

Los rostros también son un rasgo importante en toda la obra, no solamente en las imágenes aquí abordadas, son muy expresivos y de ojos muy sombreados que resultan característicos, su trabajo no es tan a detalle pero su expresividad nos permite hablar de un rasgo estilístico. A mi manera de ver, muchas veces su solución recuerda a algunos rostros realizados por William Blake en sus ilustraciones, incluso algunos cuerpos dibujados por Garza Rivera me parece que también le deben algo al artista inglés.

En la ilustración del texto *El crimen de Juan Pablo*¹⁶¹ vemos los dos elementos, el cuerpo (en una postura un tanto incómoda para el ilustrador) y un rostro típico de Garza Rivera (el del cura) con el sombreado que utiliza para definir facciones y musculaturas (fig. 32).

En cuanto a elementos iconográficos sobresalen las representaciones de la muerte pero únicamente con el cráneo, rara vez vemos un esqueleto completo aludiendo a ella, los cráneos son los que están presentes y es una capa o un cortinaje el que nos impide ver el resto del esqueleto. En otras ocasiones una mano (esquelética o de grandes uñas) es la que alude a la muerte o a una fuerza superior que juega con el destino de los hombres.

Las víboras también están presentes a lo largo de su obra, sus grandes dimensiones las hacen características y generalmente aparecen con decoraciones profusas y gruesas (muy de acuerdo a sus dimensiones).

Garza Rivera no es un ilustrador que abuse del decorativismo, generalmente es parco al agregar elementos a sus ilustraciones y en el caso de que así sea, se trata de detalles pequeños que dan un toque muy particular a la escena pero que no interfieren con ella. Está consciente, pues, de la necesidad estética de su tiempo pero no se deja llevar por ella al grado de alterar sus ilustraciones, es un ilustrador medido con una idea muy clara para sus imágenes, nunca se vale de efectos decorativos para darles un valor especial.

Por último es importante mencionar que generalmente mezcla técnicas en sus ilustraciones, parece que combinara aguafuerte, dibujo lineal y dibujo al carbón con técnicas modernas de reproducción para lograr efectos plásticos. Usa en muchas ilustraciones el *frottage* para lograr determinadas texturas ya sea en los fondos o en sus mismos personajes.

Son estas las características que en este primer acercamiento a su trabajo he podido descubrir y que me permiten hablar de un estilo propio de Garza Rivera.



FIG. 32

¹⁶¹ *El crimen de Juan Pablo*, de Emilia Loyola en *El Universal*, México, cuarta sección, 16 de noviembre de 1924, p. 2. 49 x

4.2 GARZA RIVERA COMO ILUSTRADOR

Con un universo de cerca de trescientas imágenes es posible hacer un análisis de su faceta de ilustrador. Es muy importante estar consciente de que al estar bajo el mando de un grupo de editores su libertad creativa, de un modo o de otro, se veía limitada; esto es claro después de conocer, por medio del artículo de Xavier Moysén, las piezas que realizaba de manera independiente. Habría que hacer un análisis de los principios que regían al periódico y de las intenciones de sus editores para conocer la libertad que tenía Garza Rivera de ilustrar los textos.

A lo largo de los cinco años registrados encontré un número importante de trabajos con grandes deficiencias técnicas, la mayor parte de ellas tenían problemas con los fondos que se convertían en una mancha uniforme al ser oscuros. Hay otro buen número de ilustraciones, que parece fueran bocetos al carbón, de una calidad muy deficiente, no por ser carbones, sino porque se ven resueltos con muy poco interés, con prisa y que no logran provocar ninguna emoción a diferencia de sus mejores imágenes. Hay una gran desigualdad en la calidad de su trabajo, quizá muchos de los temas que tenía que tratar no eran de su interés y los resolvía de modo indiferente, pero esto nos hablaría de que no estaba asumiendo su trabajo en el periódico como tal.

Habría también que ver cuales fueron las razones de su salida del periódico, ya he mencionado como poco a poco fue perdiendo campo en las secciones del diario, limitando su trabajo a ilustrar casi únicamente las secciones para la mujer cuyos textos eran de muy baja calidad; las portadas de los suplementos especiales o dominicales nunca fueron hechas por él a excepción del almanaque que *El Universal* publicó en 1922.

Por otro lado resulta muy interesante ver la versatilidad que logra al resolver de múltiples maneras la ilustración de los textos, pasa por todas las formas de ilustrar, incluyendo la caricatura cuyos personajes son muy característicos y tienen un estilo propio, crea clichés que repite a lo largo de su trabajo pero logra imágenes muy graciosas y *sui generis*. Todo esto contrapuesto con su trabajo decadentista resulta sorprendente y nos permite adivinar un Garza Rivera abierto a las influencias y a experimentar en nuevos campos.

Queda como pregunta qué tanto disfrutó su época de ilustrador y qué tanto entendió este trabajo del que en ocasiones parece que está muy alejado y en otras tantas nos da muestra de una gran pasión al conseguir logros muy interesantes.

4.3 CONCLUSIONES DEL ESTUDIO

Después de haber revisado seis años de *El Universal* me queda clarísimo que la ilustración de periódicos es una fuente de imágenes, ideas, conceptos y estilos importantísima ya que llegó a un gran número de personas y seguramente dejó huella en muchas de ellas.

Crescenciano Garza Rivera fue, con este trabajo, un participante activo de su época publicando una gran cantidad de ilustraciones en el periódico. Sus inquietudes intelectuales son fiel reflejo del ambiente en que vivió, ya vimos como se relacionó con importantes pensadores y seguramente compartió con ellos sus inquietudes. Vivió los últimos estertores del decadentismo y el modernismo y los plasmó de manera muy clara en sus ilustraciones, sus inquietudes fueron las inquietudes de su contemporáneo que se enfrentaban a un nuevo modo de ver el mundo y al mismo México. Vemos a lo largo de este estudio que no se adentró de manera activa a las nuevas corrientes artísticas de vanguardia, pero seguramente éstas no le fueron indiferentes.

La revisión realizada me permitió ver que las ilustraciones decadentistas que aparecen en las páginas del periódico son muy pocas comparadas en número con otro tipo de ilustraciones de las que ya tuve oportunidad de hablar, pero no por ello estas pocas imágenes dejan de interesar. Tienen un estilo muy particular, como ya hemos visto y se les puede diferenciar claramente de las realizadas por contemporáneos suyos como Montenegro o Neve, incluso, a pesar de su influencia, se mueven de manera independiente a lo realizado por Julio Ruelas, sin lugar a dudas el máximo representante del decadentismo en México. Desarrolló, pues, un decadentismo muy particular, plagado de referencias del *art nouveau* y del *art déco* pero innegablemente suyo, logrando algunas imágenes muy expresivas que tocan fibras en el espectador.

Sus referencias al arte mexicano son pocas o nulas, indudablemente sus raíces están en el arte finisecular europeo, se pueden rastrear en él un sinnúmero de influencias. Me parece muy importante para un futuro, rastrear la posible relación de algunas ilustraciones con la obra de William Blake de la que creo tiene influencia estilísticamente hablando en gran parte de la producción, no únicamente en las ilustraciones de tipo decadentista.

Lo polifacético de sus imágenes abre la posibilidad de estudiarlas desde otros ángulos y en comparación con otros ilustradores de su tiempo, queda esto como una propuesta para el futuro; aunque principalmente me parece muy necesario buscar su obra en las otras publicaciones que ilustró, tanto en Monterrey como en los Estados Unidos, para poder visualizar de una manera más clara su trabajo como ilustrador. El registro ya

hecho de lo que hizo en *El Universal* facilitará esta labor de conocimiento de su obra y me da armas para hablar de una faceta, sin duda importante, de su vida.

El decadentismo es, en Garza Rivera, una inquietud vital; aún y cuando la mayoría de sus ilustraciones parecieran ligeras, casi siempre podemos descubrir un elemento de tensión alusivo a sus inquietudes finiseculares. Garza Rivera vive los sucesos en México paralelamente con lo que pasaba en Europa, compartiendo la angustia por las nuevas formas de vida y plasmándolo en su trabajo.

¿Es Garza Rivera un decadentista?, no creo que sea relevante la respuesta, me parece que parte de su obra tiene claros elementos que pueden identificarlo como tal, pero la variedad de estilos en las ilustraciones nos permiten hablar de un modernista.

Estoy convencida que, en general, su trabajo en *El Universal* queda por debajo de las expectativas de quienes hemos visto algunas de las ilustraciones decadentistas que realizó a lo largo de su vida; pero no se pueden dejar de admirar ciertas ilustraciones bellísimas que merecen ser conocidas y no quedarse en las hojas amarillas de un periódico que está archivado. El porcentaje mediano de trabajo interesante no demerita en lo absoluto la calidad de las obras.

Entiendo la necesidad de conocer el resto de su producción para poder explicar su acercamiento al decadentismo y encontrar más claves que permitan rastrear influencias claras, las temáticas de estas ilustraciones y sus claras referencias literarias permiten la posibilidad de un estudio muy rico.

Los cuerpos, los rostros, las inquietudes que Garza Rivera plasma en sus ilustraciones son inquietudes humanas de todas las épocas; esto les da un valor extra porque siguen impactándonos y conmoviéndonos y no podemos ser indiferentes ante ellas. Las escenas de muerte y de éxtasis son escenas actuales, de siempre, son escenarios sin tiempo.

APÉNDICE 1

LISTADO DE AUTORES ILUSTRADOS POR CRESCENCIANO GARZA RIVERA

EN *EL UNIVERSAL* ENTRE 1921 Y 1925

| | | |
|------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|
| Acosta, Agustín | Herrera, A. L. | Quirarte, Clotilde Evelia |
| Aldini, Adda | Jiménez Rueda, Julio | Rabas, Manuel |
| Amendolla, Luis | Laïous, Luis | Ramírez de Aguilar, Fernando |
| Becerra, Marcos | Larrouy, Maurice | Ramírez Villarreal, Francisco |
| Bolio, Dolores | León, Federico | Rentería, Rafael |
| Cañas, Alberto | López, José | Romo, José |
| Carmelina | López, Luciano | Rosales, Hernán |
| Casarrubias Ibarra, Luis | López, Rafael | Ross, Ma. Luisa |
| Cestero, Manuel | Loreley | Rueda, José Manuel |
| Conan Doyle, Arthur | Loyola, Emilia | Ruiz Cabañas, Samuel |
| Copee, Francisco | Maples Arce, Manuel | Ruiz Sandoval, Humberto |
| Cravioto, Alfonso | Maria y Campos, Armando de | Salazar, Francisco |
| Chantecler | Maslau, Jorge | Santos Chocano, José |
| D'Erzell, Catalina | Max Arreola, Oscar | Serrano, Pedro |
| Dávalos, Francisco | Meneses, Ma. Teresa | Silver, James |
| Dávalos, Marcelino | Méndez Gaité, R. | Sux, Alejandro |
| De Queiros, Eca | Méndez Rivas, Joaquín | Teja Zabre, Alfonso |
| Doña Sol | Mimenza Castillo, Ricardo | Torres Bodet, Jaime |
| Durán y Casahonda, J. M. | Monosabio | Valadez, Miguel |
| Durán, Juan | Montalván, Blanca de | Valle Arizpe, Artemio del |
| Fernández, Narciso J. | Nafarrete, Ariel | Valle Inclán, Ramón del |
| Flores Arenas, Guillermo | Noriega Hope, Carlos | Vera de Córdova, Rafael |
| Galindo, Marco Aurelio | Olaguibel, Francisco M. de | Villalonga, Joaquín |
| Gómez Estavillo, G. | Ortiz de Montellano, Bernardo | Villenave, Carlos |
| González, Otilio | Palacios, Adela | Yolanda |
| González Guerrero, Francisco | Palavicini, Manuel | Zendejas, Josefina |
| González Rojo, Enrique | Papini, Giovanni | Versiones al español de: |
| Gutiérrez Nájera, Manuel | Pickwick | Hernández, Regino |
| Hernán Rosales, Carlota | Puig Casauranc, José Manuel | Palavicini, Manuel |
| Hernández Jauregui, Miguel | Quiñones, Joel | |

HEMEROGRAFÍA

- *El Universal*, México, 1 de enero de 1921-31 de diciembre de 1926.
- *Un dibujo inédito de Garza Rivera*, en *El Universal Ilustrado*, México, Año IV, Num. 189, 16 de diciembre de 1920, p. 11.
- Cantú Jáuregui, A., *La intelectualidad en el resurgimiento de Nuevo León*, en *El Universal Ilustrado*, México, Año I, Num. 16, 24 de agosto de 1917.
- De Lugo - Viña, Ruy, *Lo que es Monterrey para el viajero*, en *El Universal Ilustrado*, México, Año I, Num. 16, 24 de agosto de 1917.
- Francés, José, *Garza Rivera, el dibujante del misterio*, en *El Universal Ilustrado*, México, Año IV, Num. 188, 9 de diciembre de 1920, p. 7.
- Martínez, Miguel F., *Es Nuevo León uno de los estados más cultos de la República*, en *El Universal Ilustrado*, México, Año I, Num. 16, 24 de agosto de 1917.

BIBLIOGRAFÍA

- Argan, Giulio Carlo, *El pasado en el presente, el revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1977.
- Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, España, Alianza Editorial, 2003.
- Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*, España, Cátedra, 1995.
- Caparros Masegosa, Lola, *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, España, Universidad de Granada, 1999.
- Cavazos Garza, Israel, *Breve historia de Nuevo León*, México, El Colegio de México, FCE, 1994.
- , *Diccionario biográfico de Nuevo León*, Tomo I, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1984.
- Christian, John, *Symbolistes et décadents*, Paris, Blacker Calmann Cooper LTD, 1977.
- Del Conde, Teresa, *Julio Ruelas*, México, IIE, UNAM, 1976.
- Elizondo Ferrara, Aurelia y Martínez Gutiérrez, Juan Manuel, *Mural de la Casa del Campesino*, Garza García, N.L., Tesis para optar por el título de Maestría en Humanidades, UDEM, 1995.
- Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, UNAM, IIE, 2001.
- Fontbona, Francesc, *La ilustración gráfica, las técnicas fotomecánicas*, en Summa Artis XXXII, España, Espasa-Calpe, 1988.
- Galindo, Carmen, Galindo, Magdalena y Torres Michúa, Armando, *Manual de redacción e investigación*, México, Grijalbo, 1997.
- García Barragán, Elisa, *El Ateneo de la Juventud: significado histórico y cultural en Saturnino Herrán*, *Jornadas de homenaje*, México, UNAM, IIE, 1989.
- García Valero, José Luis (compilador), *Nuevo León una historia compartida*, México, Instituto Mora, Gobierno del estado de N.L., 1989.
- Garrido, Felipe, *Los poetas modernistas y Saturnino Herrán en Saturnino Herrán*, *Jornadas de homenaje*, México, UNAM, IIE, 1989.
- Gless, Nicolás, *Félicien Rops* reproducido en *Galera Revista de bibliofilia y arte mexicano*, Año 4 Num. 32, México, 2002.
- Granados Roldán, Otto, *El nacionalismo mexicano: una reflexión en Saturnino Herrán*, *Jornadas de homenaje*, México, UNAM, IIE, 1989.

- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, España, Labor, 1978.
- Litvak, Lily, *Erotismo fin de siglo*, España, Antoni Bosch Editor, 1979.
- López Casillas, Mercurio, *Lecturas mexicanas N. 1 Un libro poco conocido de Julio Ruelas* reproducido en *Galera Revista de bibliofilia y arte mexicano*, Año 4 Num. 32, México, 2002.
- Manrique, Jorge Alberto, *Introducción al arte contemporáneo en México*, en *El arte mexicano*, Tomo 13, México, SEP-Salvat, 1986.
- Martínez, José Luis, *Ateneo y nacionalismo: corrientes literarias en la segunda década del siglo XX en Saturnino Herrán*, *Jornadas de homenaje*, México, UNAM, IIE, 1989.
- Martínez Peñaloza, Porfirio, *La Revista Moderna* reproducido en *Galera Revista de bibliofilia y arte mexicano*, Año 4 Num. 32, México, 2002.
- Mirbeau, Octave, *El jardín de los suplicios*, España, Libros y publicaciones periódicas, 1984.
- Moysés, Xavier, *La crítica de arte en México 1896-1921*, México, UNAM, 1999.
 - , *Los dibujos de Carlos Neve*, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* Vol. XIV Num. 56, México, IIE, UNAM, 1986.
 - , *Un dibujante erótico: Crescenciano Garza Rivera*, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* Vol. XVI Num. 63, México, IIE, UNAM, 1992.
- Pacheco, José Emilio, *Antología del modernismo*, México, UNAM-Era, 1999.
- Ramírez, Fausto, *Crímenes y torturas sexuales: la obra de Julio Ruelas*, texto inédito.
- , *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*, México, IIE, UNAM, 1990.
- , *El modernismo cosmopolita: la expresión de una profunda crisis*, texto inédito.
- , *Hacia la gran exposición del centenario de 1910: el arte mexicano en el cambio de siglo en 1910 El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos*, México, MUNAL, 1991.
- , *Una iconología publicada en México en el siglo XIX*, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* Vol. XIV Num. 53, México, IIE, UNAM, 1983.
- Rebolledo, Efrén, *Salamandra en Obras completas*, México, INBA, 1968.
- Rodríguez Lobato, Marisela, *Julio Ruelas...siempre vestido de huraña melancolía*, México, Universidad Iberoamericana, 1998.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte 1810-1920 en El arte mexicano*, Tomo 12, México, SEP-Salvat, 1986.

- Rojas Garcidueñas, José, *Julio Ruelas y Félicien Rops*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas Vol. XII Num. 43, México, IIE, UNAM, 1974.
- Ross Ridge, George, *The Hero in French Decadent Literature*, Estados Unidos, University of Georgia Press, 1961.
- Toscano, Salvador, *Siempre de negro...Homenaje a Julio Ruelas* reproducido en *Galera Revista de bibliofilia y arte mexicano*, Año 4 Num. 32, México, 2002.