

LA ESCUELA MEXICANA DE  
ESCULTURA

por

Agustín Arteaga

Tesis para obtener el grado de Doctor en  
Historia del Arte

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

2006

Comité Tutorial

Doctora Teresa del Conde,  
Directora de la Tesis

Doctor Enrique X. de Anda Alanís

Doctor Eduardo Báez



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.



## ÍNDICE

I. Introducción.....	7
II. Preámbulo.....	13
III. La búsqueda de la identidad .....	31
IV. La escultura en el siglo XIX .....	37
V. Procurando la modernidad.....	43
VI. Misticismo laico .....	51
VII. La escuela mexicana epítome de la modernidad latinoamericana.....	57
VIII. José Vasconcelos .....	65
IX. La escultura en la primera mitad del siglo XX.....	71
X. La escuela mexicana de escultura .....	81
XI. Tipología .....	97
a. La maternidad .....	99
b. La nostalgia indigenista.....	103
c. Escenas costumbristas.....	107
d. El retrato .....	110
e. Erotismo y sensualidad.....	114
f. La alegoría moderna.....	117
g. Animalística .....	120
XII. La vuelta al orden .....	125
XIII. La feria internacional de París .....	145
XIV. El arte público.....	153
XV. Oliverio Martínez .....	163
XVI. Guillermo Ruiz .....	169
XVII. Conclusiones .....	175



XVIII. Biografías	
a. Carlos Bracho.....	183
b. Federico Canessi.....	185
c. Manuel Centurión.....	189
d. Ceferino Colinas .....	190
e. Juan Cruz Reyes.....	192
f. Germán Cueto .....	195
g. Mardonio Magaña .....	199
h. Francisco Arturo Marín.....	200
i. Oliverio Martínez .....	201
j. Luís Ortiz Monasterio .....	202
k. Rómulo Rozo .....	205
l. Guillermo Ruiz.....	207
m. Ernesto Tamariz.....	210
n. Francisco Zúñiga .....	213
XIX. Bibliohemerografía.....	225
XX. Agradecimientos.....	219

## I. Introducción.

Proviendo del mundo de los objetos, con los cuales siempre he tenido contacto desde el ámbito de la investigación y la curaduría de exposiciones, y teniendo como primera formación la arquitectura, además de haber sido marcado por un nacionalismo inculcado profundamente desde la infancia, a través de la educación, pública, laica y obligatoria, el encuentro con la obra escultórica mexicana se convirtió de manera casi naturalmente en tema de profundo interés. La escultura, reconocida más ampliamente por el mundo de la estatuaria, ha estado presente en la vida cotidiana de nosotros desde el surgimiento de los primeros asentamientos humanos en Mesoamérica, sin embargo su estudio ha quedado largamente relegado, en gran medida a que las producciones de muy diversas épocas –y sobre todo calidades- coexisten sin diferenciación ni categorización. Así, obras de autores tan importantes como Charles Cordier, Enrique Guerra, Ernesto Tamariz y Sebastián, por sólo citar ejemplos de diversos momentos y calidades, conviven en un tramo del Paseo de la Reforma en la ciudad de México sin que nadie resalte su importancia ni, prácticamente, haya profundizado en su estudio.

En primera instancia fueron la observación de constantes formales y retóricas las que despertaron mi curiosidad y dieron paso a un estudio e investigación formal. Esta tesis es el resultado de un muy largo proceso que dio inicio desde los años ochenta –lo cual de alguna manera involuntaria aún permea en las páginas que la conforman- y la evolución del pensamiento a través de la revisión de los principios y suposiciones iniciales. La sistematización de este estudio no proviene, en ese orden, de la investigación de gabinete sino, inversamente, de la localización y clasificación de las obras artísticas y su análisis, para después proceder a la sustentación teórica. Las asociaciones básicas de forma y discurso me hicieron concluir en la existencia de una escuela mexicana de escultura, tomando como referencia y parangón a la escuela mexicana de pintura. Las comparaciones en objetivos de los escultores y sus esfuerzos por alcanzar la asignación de una obra pública, eran ampliamente coincidentes con los de los pintores, pero su esencia no parecía poder limitarse al escenario nacional. La escultura carece de las características y posibilidades epopéyicas de la pintura mural, cuya extensión y recursos

visuales permiten una narración casi equiparable a lo cinematográfico, por lo cual sus representaciones en volumen debieron adquirir un sentido susinto, concreto y, porqué no, más conceptual para hacer la interpretación del discurso requerido por la circunstancia y sus promotores.

Para explicar como estas condicionantes influyeron a los artistas mexicanos, comencé por hacer comparaciones con otras obras públicas de escultores contemporáneos de otras latitudes, para percatarme que ese conjunto que aquí mostramos como la escuela mexicana de escultura, hace parte de un fenómeno más amplio, marcado por el espíritu internacional de la época en que fue creado. Esto me llevó a intentar sincronizar los acontecimientos históricos en uno y otro lado del atlántico –enfocándome tan sólo al canon occidental- para percatarme que no sólo compartíamos aspectos formales, como masividad y solidez, o hieratismo y clasicismo, sino también ciertas circunstancias políticas y económicas, que por diversas razones hemos preferido ignorar o hacer pasar desapercibidos. Así, los objetivos originales de meramente sostener la existencia de una escuela mexicana de escultura se ampliaron para mostrar que ésta había sido marcada por una estética internacional que surgió simultáneamente en muchas latitudes de la tierra y que estaba definida por la necesidad de consolidar un espíritu nacionalista que, en muchos casos, se exacerbó convirtiéndose en vehículo de divulgación del espíritu de sociedades totalitarias, como el fascismo, el nazismo y el comunismo, por lo que esta tesis también esta referida a los usos políticos del arte, y pretende mostrar –como afirma Gerardo Estrada- que “el sistema más democrático que pueda existir usa símbolos de poder.”

Dado que el objetivo principal es mostrar la existencia de una Escuela Mexicana de Escultura, me restringiré al análisis de este medio y su producción, siempre en el entendido de que es plausible su extensión tanto a los campos de la pintura y el grabado, como de la arquitectura misma, usando como método la organización de la producción escultórica en función de ciertos temas que vinieron a conformar el vocabulario visual del nacionalismo mexicano, y por ende de sus escuelas plásticas. Podremos ver que, así como los derechos inalienables de los mexicanos fueron registrados en la Constitución de

1917, estos y otras aspiraciones se representaron visualmente a través de alegorías que utilizaban temas como el de la maternidad, la lucha campesina y obrera, las imágenes idealizadas de los héroes y sus actos, como vehículos para transformar en realidad los ideales por los que se llevó a cabo la larga y cruenta guerra civil.

En 1960, siendo director del Instituto Nacional de Bellas Artes, el escritor Celestino Gorostiza señaló en la inauguración de la “Exposición de la Escultura Contemporánea” lo siguiente: *“Aún no acabamos de conocer ese inmenso tesoro que nos legaron nuestros ancestros y pasarán tal vez otros siglos para que llegemos a descubrir todas las joyas que forjaron la imaginación, la habilidad manual y el espíritu creador de las razas que nos precedieron en este continente; pero ya lo que está a la vista es motivo de asombro y de admiración para la cultura universal contemporánea, que considera a esas obras como uno de los más valiosos testimonios del genio humano de todas las épocas (...) En nuestra nacionalidad se funden, como en nuestra sangre, no sólo la herencia indígena, sino la tradición de las culturas occidentales a las que vivimos incorporados, del mismo modo que a la evolución de ellas, a los nuevos estilos de vida y a la nueva voluntad de forma que ellos engendran. Encontrar el punto exacto de equilibrio en la fusión de tan múltiples y complejas circunstancias, es problema de muy difícil resolución al que tienen que enfrentarse los escultores mexicanos contemporáneos”*<sup>1</sup>

Para nuestros propósitos, hemos definido como período de este estudio el que comprende la modernidad y la pretendida modernización, que abarca desde 1920, con la institucionalización de la Revolución con los caudillos sonorenses como principales protagonistas durante esa década, y la consolidación del liderazgo de José Vasconcelos en el escenario cultural, hasta la muerte de José Clemente Orozco en 1949 que, de manera simbólica puede marcar el fin de la Escuela Mexicana, y con la llegada al poder del licenciado Miguel Alemán, ya que con ambos acontecimientos acaba la primera mitad del siglo, se vislumbra la posibilidad de alcanzar un desarrollo industrializado y la de dejar atrás el pasado agrario, histórico generador de conflictos; la entrada a la segunda mitad del siglo XX abre el período de las utopías, pero también es concurrente del

---

<sup>1</sup> Celestino Gorostiza, *Discursos de Bellas Artes*, pp. 60-61.

momento de la llegada a México de Mathias Goeritz, que si bien es un acontecimiento aleatorio en función de este estudio, no deja de ser un punto referencial en el desenvolvimiento de una nueva etapa de la historia de la escultura nacional y del inicio del arte conceptual y minimalista contemporáneo.

La presencia de Vasconcelos, como de los otros intelectuales de la época es imprescindible para descifrar la configuración del nacionalismo mexicano; Daniel Cosío Villegas, a quien con frecuencia erradamente se le pretende integrar al grupo de los siete sabios, lo explica así, *“Alguna vez se estudiará a fondo este fenómeno capital de nuestra historia próxima; por hoy bastará decir sumariamente que la Revolución nos creó y mantuvo en nosotros por un tiempo largo, largo, la ilusión de que los intelectuales debíamos y podíamos hacer algo por el México que comenzó a fraguarse cuando no se apagaba completamente la mirada de quienes cayeron en la guerra civil. Y ese hacer algo no era, por supuesto escribir o siquiera perorar; era moverse tras una obra de beneficio colectivo”*.<sup>2</sup> Por su parte, Enrique X. de Anda ahonda sobre la llegada de Vasconcelos a la Secretaría de Educación, y afirma: *“Consolidado el triunfo militar y político de la insurrección de Agua Prieta (23 de abril de 1920), el Congreso de la Unión nombró el 1 de junio de 1920 a Adolfo de la Huerta presidente de la República sustituto, con la tarea de convocar a elecciones presidenciales. Adolfo de la Huerta, músico, maestro de canto y gobernador insurrecto del Estado de Sonora hasta antes de asumir el interinato presidencial, llamó a colaborar en su administración a José Vasconcelos, quien del 1 de diciembre de 1920 al 1 de octubre de 1921 dirigió el Departamento Universitario y de Bellas Artes, dependencia que por instancias primero del propio De la Huerta y confirmadas después por Álvaro Obregón (tras ser nombrado presidente constitucional de la República el 1 de diciembre de 1920), se avocó a la tarea de recoger los restos del programa educativo de Justo Sierra, y eliminar paulatinamente la descentralización educativa propuesta por el Estado carrancista”*.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Daniel Cosío Villegas, *Ensayos y notas*, p.14.

<sup>3</sup> Enrique X. de Anda Alanís, *La arquitectura de la Revolución Mexicana*, p. 26.

Con los generales sonorenses en el poder, inició la búsqueda incansable de la estabilidad política y social que permitiera la reestructuración de la economía y su desarrollo; era necesario definir un nuevo perfil de país, que hacia el exterior resultara confiable y mostrara garantías de estabilidad y que hacia el interior confirmara que la cruenta guerra civil había valido la pena y que cumpliría con las promesas ofrecidas haciendo realidad los beneficios que deberían de alcanzarse a cambio de la muerte de millones de mexicanos. Para ese momento ya era obvio que esto no estaba siendo posible por lo que fue necesario exaltar el nacionalismo como vehículo aglutinador y regenerador de las aún sangrantes heridas resultadas de la Revolución. El modelo que se aplicó fue análogo, de cierta manera, al que comenzaba a aplicarse en Europa al fin de la primera guerra mundial y que llevarían a sus últimas consecuencias las grandes dictaduras de Hitler, Stalin y Mussolini. ¿Cómo lavar la sangre sino con trabajo, paz y belleza?



## II. Preámbulo

La construcción de la historia crítica del arte mexicano nace con el siglo XX, pero no fue sino hasta sus últimas décadas cuando se comenzó a llevar a cabo revisiones que permiten una visión más objetiva y distante, menos apasionada y sin compromisos con los protagonistas, por parte de quienes la escribieron. Así, nuestra historia oficial se ha visto matizada por un aura de estoicismo y sacrificio, de alguna manera cercana al melodrama, a ese que los mexicanos, barrocos por naturaleza, somos tan afectos. El mito y la verdad se conjugaron en historia, a la manera de los grandes y sin duda extraordinarios artistas, como Diego Rivera, José Clemente Orozco y Gerardo Murillo, Dr. Atl, por sólo citar algunos. Valga aclarar que las autobiografías y biografías escritas en vida de estos geniales artistas por lo general –y naturalmente- difieren unas de otras cuando tratan un mismo tema, en función de sus puntos de vista y, porqué no, del protagonismo que pretenden acaparar o alcanzar de modo exclusivo; en tanto que entrevistadores, cronistas, amigos y biógrafos del momento, colaboraron en esta conformación idealizada, y frecuentemente muy divertida, de lo que es nuestra historia. Pero no es la intención ni siquiera intentar insinuar que la historia existente es errática, ni mucho menos pretendemos culpar a alguien, o desacreditar a quienes con disciplina ejemplar y total empeño realizaron las fuentes que hoy día nos son fundamentales para el desarrollo de nuestra actividad; por el contrario, esta tesis procura modestamente ampliar las perspectivas de análisis de esa historia y abrir otros posibles caminos de reflexión que de ninguna manera se agotan en este estudio.

Es importante resaltar que lo ocurrido con la historia del arte no es sino un mero reflejo de lo acontecido con la Historia -con mayúsculas- Oficial. Esta historia, al igual que todas las historias nacionales, da cuenta del devenir de una nación -la nuestra, la mía- de una manera en la que nos resulta cómoda, abreviando o evitando tocar temas que por su naturaleza requerirían de una mayor dedicación o esfuerzo, por parte de quien la escribe y más aún del lector, para comprender que la historia no es nunca vergonzante, sin importar lo que registre, es simplemente historia; los mexicanos de hoy no podemos sentirnos culpables del exterminio, sistematizado y no, que realizaron los españoles con los



habitantes naturales de estos territorios al momento de la conquista. Sobre éste, como ejemplo siempre se cita la terrible mortandad que causaron las epidemias y el exceso de trabajo impuesto por parte de los conquistadores, no obstante, casi nunca nos referimos a las dramáticas cifras que podrían hacer proporcionalmente equiparable ese exterminio al holocausto judío sucedido durante la segunda guerra mundial, cinco siglos más tarde. Menos aún nos gusta tratar los temas recientes cuyas llagas cerraron de una manera magistral los constructores del estado moderno, haciendo que las cicatrices de la revolución, la campaña nacionalista contra los chinos en México, la guerra cristera o la masacre de Tlatelolco, parezcan delicadas e imperceptibles cicatrices que no llevaron dolor adjunto.

En el ámbito de las artes, también esa construcción del estado moderno post revolucionario logró crear una imagen homogénea y sólida en la que búsquedas estéticas y modernidad se sintetizaban bajo la protectora sombra del nacionalismo acrítico, más aún, de un nacionalismo efectivo, inculcado en pensamiento y alma en todos los mexicanos desde los primeros días de conciencia, cada lunes, desde la etapa pre-escolar rindiendo honores a la bandera, a la patria y sus héroes, hasta los últimos de la vida en cada celebración oficial del “grito de Independencia”, en cada muro pintado por nuestros genios y en los no siempre afortunados monumentos públicos.

Ese nacionalismo, que casi todos los mexicanos orgullosamente compartimos –muy probablemente hasta la fecha-, creó en nosotros un indeleble marco referencial de pensamiento, llevándonos con frecuencia prácticamente a los límites del chauvinismo. Hasta hace muy poco, los logros de la Revolución habían perfeccionado a la nación; salud e higiene, trabajo y esparcimiento, educación y bienestar social, entre muchos otros, eran binomios indivisibles de la felicidad con que ésta había dotado al mexicano. Y todo eso quedó plasmado en rutilantes obras de arte de la afamada Escuela Mexicana de Pintura. esta escuela se consolidó y se reconoció como tal de una manera tan vertiginosa, como se muestra en capítulos posteriores, que a poco más de una década del inicio de la pacificación con el gobierno del general Álvaro Obregón –las figuras y los grados militares fueron muy importantes para la configuración de estos planteamientos-, ya se

hablaba internacionalmente de ella. Si bien puede resultar curioso, no es sino hasta 1990 cuando por primera vez se hace alusión a una Escuela Mexicana de Escultura, y muchas son las razones que pueden explicarlo. Una de ellas es que la rápida consolidación de la pintura se debió a su efectiva inserción en el mercado internacional, fenómeno que una vez más se repite con el arte contemporáneo mexicano que hoy día alcanza tal visibilidad y presencia que, paradójicamente, se le deja de considerar nacional para insertar a sus artistas -entre quienes no se incluye ahora notoriamente a ningún pintor- dentro del privilegiado ámbito del arte contemporáneo internacional. Lo que en el futuro quizá se proponga como una “nueva escuela” resultaría hoy un concepto peyorativo. Así, podemos creer que la escultura entonces no contaba con las condiciones para ser fácilmente transportada, ni mucho menos estaba en manos de promotores o comerciantes que se interesaran en su divulgación dado que estaba asociada a una retórica menos poética, lírica y libre que la de la pintura, pues debía tradicionalmente cumplir con la tarea conmemorativa y doctrinante pautada desde el poder. Esto implica otra variante de análisis, ya que el estado se convirtió en el principal promotor del arte escultórico cuya producción se hacía visible y reconocible básicamente a través de la obra pública, por lo que las obras producidas con otros fines alcanzaban tan sólo una consideración de objetos decorativos, o eran apreciados por un minúsculo grupo de entendidos.

A pesar de estas y otras razones que son analizadas con detalle en los capítulos siguientes, la producción escultórica realizada en paralelismo a la Escuela Mexicana de Pintura, alcanzó una trascendencia y características exclusivas que nos permiten mostrar la existencia de otra escuela mexicana, la de escultura. El proceso por el que transcurren los artistas del volumen durante las décadas de 1920 a 1950 consolida un lenguaje que si bien en ciertos aspectos admite algunas comparaciones con el de la pintura, ostenta un sentido prosopopéyico particular con la ornamentación escultórica del propio Monumento que dará continuidad de manera extraordinaria al discurso del nuevo estado, y revelará, al estudiarlo, desde una perspectiva moderna, las cercanías que uno y otro alcanzaron con los de los estados totalitarios. La escuela mexicana de escultura, como se mostrará en los capítulos siguientes, utilizó una estética de proporciones monumentales, de sólidas figuras cerradas y rasgos fisonómicos que exaltan un concepto de raza

idealizado, en tanto que el estado llegó a lindar en el “*mínimo fascista*” del que habla Robert O. Paxton, y que supone que permite formular una definición general en el que las constantes no necesariamente deben cumplirse ni en su totalidad, ni en un orden estricto.



Luis Ortiz Monasterio, *Cabeza*.  
*Monumento a la Madre*, 1952, bronce 1/2,  
21 x 22 x 14 cm.

Basta pensar en ejemplos cuyo tema no es necesariamente político como el *Monumento a la madre* (1952), de Luis Ortiz Monasterio; o la *Cabeza de Lázaro Cárdenas* (1974), en la costa de Guerrero, de Federico Canessi, para pensar que ese sentido de hieratismo y monumentalidad apabullantes tiene ulteriores intenciones, y otros referentes, además de las cabezas olmecas y en general la escultura prehispánica. La situación se complica más al analizar otras obras cuyo origen está directamente vinculado al “patronazgo” político, como el del general Plutarco Elías Calles para

Ignacio Asúnsolo quien bajo dicho auspicio entre muchos otros realizó el *Monumento a Álvaro Obregón* (1933), o con las esquinas del propio *Monumento a la Revolución*, ejecutadas por Oliverio Martínez en 1934; o el caso del general Lázaro Cárdenas para con Guillermo Ruiz en el *Monumento a Morelos* (1933-1935), en Janitzio, o el desaparecido *Monumento a las Leyes de Reforma* (1932), en Morelia, ambos en Michoacán.

La estética promovida por los gobiernos emanados de la revolución pretendía mostrar como México se había transformado en una nueva nación, con estructuras políticas y administrativas modernas, que hacían uso de también nuevas formas de comunicación y propaganda para subsanar en el imaginario colectivo el trauma de una guerra que se había extendido en demasía y cuyos resultados no eran plenamente satisfactorios para nadie en términos reales. Este papel de propagandismo fue ocupado principalmente por el diseño gráfico y la



*Monumento a Álvaro Obregón*, 1934.  
Esculturas de Ignacio Asúnsolo, talladas  
por Juan Cruz Reyes y arquitectura de  
Enrique Aragón, Ehegaray, México, D.F.



Federico Canessi, *Presa Nezahualcóyotl*, talla en piedra, 30 x 250 m. Se localiza en Malpaso, Chiapas, y fue inaugurada el 23 de noviembre de 1964 por el presidente Adolfo López Mateos.

pintura que se encargaron no tan sólo de celebrar los logros de la revolución sino de “catequizar” a las masas en cuanto al papel paternal del estado y de la debida fidelidad a esa imagen dogmática, y por supuesto, por la escultura que llenaba sin parar espacios públicos urbanos, e insólitos sitios distantes a los grandes centros urbanos, como el relieve escultórico de 30 x 250 metros realizado por Federico Canessi, en la presa de Malpaso en Chiapas, que, si bien tardío, sigue esta genealogía. Es importante observar que al igual que en el inicio de los movimientos fascistas en Europa, el gobierno emanado de la Revolución “*se apoyaba no en la veracidad de su doctrina, sino en una unión mística del caudillo con el destino histórico de su pueblo, una concepción relacionada con ideas románticas de florecimiento histórico nacional y de genio artístico o espiritual individual (...)* El caudillo fascista -que comparte características con el mexicano- *quería llevar a su pueblo a un reino superior de la política que experimentarían sensualmente: la calidez de la pertenencia a una raza plenamente consciente ya de su identidad, su destino histórico y su poder; la emoción de participar en una gran empresa colectiva; el gozo de sumergirse en una oleada de sentimientos compartidos y de sacrificar los mezquinos intereses propios por el bien del grupo; y la emoción del dominio.*”<sup>4</sup> Así, la Revolución institucionalizada por sus caudillos logró lo que ningún otro movimiento totalitario: hacer

<sup>4</sup> Robert O. Paxton, *Anatomía del fascismo*, p. 26

llegar hasta casi al final de la segunda mitad del siglo XX, un espíritu nacionalista exacerbado, una estructura de partido de estado sólida, capaz de gobernar por casi tres cuartos de siglo y el desarrollo de una cultura que encontró en esa contradicción la razón de ser y generó a través de artistas e intelectuales una producción de extraordinaria calidad y belleza que paradójicamente, si consideramos este otro punto de vista, permanece la más de las veces en el lado de lo sublime.

Afirmar que el estado mexicano, con su ambigua postura populista que no se reconoce ni como de derecha ni de izquierda, y sus artistas escultores que recurrieron a una estética monumentalista y de fuerte connotación de raza, compartieron afinidades con los estados totalitarios de Alemania, Italia y Rusia no debe ser motivo de preocupación; lo que resulta preocupante es que existiendo todos los elementos para su estudio, la historia oficial no lo registre de manera franca. El desarrollo del fascismo y el nazismo no fue exclusivo de naciones como Italia y Alemania, de hecho la alternativa fue tan válida y viable como lo fueron los otros “ismos” –capitalismo y conservadurismo-, o las posibilidades de los sistemas monarquista o republicano en la configuración del México del siglo XIX. Los actos denigratorios y genocidas en los que incurrieron esos regímenes son los que a la distancia en el tiempo hicieron variar de opinión a la humanidad sobre lo que en un inicio era motivo de interés, sino también de admiración; particularmente en las jóvenes naciones del continente americano, e incluso en los Estados Unidos de América, donde los líderes de esas naciones ejercían, al igual que los grandes dictadores europeos, un poder extraordinario de seducción sobre las masas. *“Recordemos simplemente –dice Jean Meyer- que Rohem, el único hombre que tuteaba a Hitler, el organizador de la SA, pasó cierto tiempo en Bolivia y dejó su marca en el seno del Movimiento Nacional Revolucionario (MNR) (...) Recordemos también que en 1937 el dictador populista de Brasil, Getulio Vargas, el hombre ambiguo y fascinante en extremo, parece ceder al atractivo fascista cuando instaura el Estado Nuevo (O Estado Novo). Brasil posee entonces el movimiento más claramente fascistizante del continente: el integralismo. En Chile se funda la Falange (...); en Argentina pululan los movimientos fascistas, en tanto que los oficiales jóvenes, como el mayor Perón, admiran locamente a*

*Alemania*”.<sup>5</sup> Todo esto se puede corroborar a través de infinidad de artículos periodísticos publicados a partir del inicio de la década de veinte en los principales diarios y revistas de esos países.

En un mundo de caudillos, como lo era el México post revolucionario, las imágenes de dichos líderes eran fantásticos modelos a emular, si tomamos en consideración que los aspectos más terribles del nazismo, el fascismo y el stalinismo aún no salían a la luz pública; el fascismo era visto en México como lo que es, una continuación del capitalismo imperialista, y por ende un enemigo a vencer en defensa del comunismo utópico y las masas de trabajadores. Más aún, los aspectos terribles de genocidio que hoy día nos parecen simplemente inconcebibles, tampoco fueron extraños para muchos de los países occidentales que en su momento lo practicaron con sangrienta prepotencia sobre pueblos indefensos en casi todos los continentes, en el ocaso del colonialismo tardío, y que oportunamente lo borraron de sus historias. También durante el siglo XIX en la carrera expansionista de las nuevas naciones americanas, la necesidad de conquistar territorios no se vio obstaculizada ni por la naturaleza, ni mucho menos, por los grupos de pobladores primigenios de esas regiones, como ocurrió con la conquista del Oeste en los Estados Unidos de América, la Campaña del desierto en Argentina, la pacificación de la Araucanía en Chile y el doblegamiento de Sinaloa y Sonora, por tan sólo citar algunos de los más dramáticos y sanguinarios ejemplos que llevaron más que al desplazamiento de grupos étnicos, a su sistematizado y celebrado exterminio. Tan fueron celebrados, que dichos acontecimientos rebasan el registro documental en libros y fotografías, quedando plasmados a través de importantes artistas quienes dan cuenta de los heroicos actos realizados por los nuevos conquistadores a favor de la civilización y de los “despreciables” y salvajes indígenas que “cobardemente” se les enfrentaban.

Si esta práctica se llevó adelante sin ningún tipo de cuestionamiento ético, ni críticas, ya entrado el siglo XX, en México ocurrieron acontecimientos que han sido cuidadosamente estudiados y documentados, concluyendo en importantes trabajos de investigación que por alguna razón no han alcanzado la debida atención, ni divulgación. Valga citar como

---

<sup>5</sup> Jean Meyer, *El sinarquismo, el cardenismo y la Iglesia, 1937-1947*, p. 26

ejemplo la campaña nacionalista de exterminio de chinos, promovida ampliamente por el gobierno de Plutarco Elías Calles, quien viene a sintetizar todas las aspiraciones de los caudillos europeos, llamándose a sí mismo “el Jefe Máximo de la Revolución”, título por demás cercano al de “Führer” o “Duce”. Junto a la figura de éste, otros caudillos protagonizaron peculiares acontecimientos de la historia nacional, por ejemplo Tomás Garrido Canabal en el estado de Tabasco, del que fue gobernador interino y constitucional de 1919 a 1934 (con un intervalo de 1927 a 1930, en el que gobernó su incondicional Ausencio C. Cruz), “se caracterizó por su puritanismo revolucionario y su radicalismo anticlerical jacobino: prohibió la venta de bebidas alcohólicas, cerró y demolió iglesias en el estado, exigió a los sacerdotes casarse, limitó el número de ministros del culto católico, prohibió la exhibición de imágenes religiosas y encabezó la quema pública de éstas”.<sup>6</sup> En su ensayo sobre la quema de santos en Tabasco, Irma Hernández hace un claro recuento sobre la actuación del caudillo y de lo consciente que éste estaba de la “eficacia y potencialidad de las imágenes en movimiento” por lo que usó ampliamente el cine –al igual que lo hicieron sus parangones europeos- para registrar y legitimar y convencer sobre su reforma social, o como Lombardo Toledano que planeaba filmar las grandes manifestaciones de trabajadores entrando al Zócalo a la manera de los documentales de la famosa camarógrafa y fotógrafa nazi Leni Riefensthal –*El triunfo de la voluntad*, de 1934, o los *Dioses del estadio*, de 1936. Sobre el impacto que estas manifestaciones causaban en México y su sentido cinematográfico, quedó el registro en los diarios de “*la impresión, exacta, plástica de la masa popular. Masa disciplinada en dos sentidos: el externo del distintivo traje de mezclilla azul –traje de tarea y de esperanza-: el cause interior de una homogeneidad de ideas y de sentimientos. Masa que sólo podría ser captada, en su poderosa dinámica, por la lente de un Eisenstein...*”<sup>7</sup>

Durante los años 20 y 30 vemos surgir en México grupos de milicia reconocidos como camisas rojas, camisas doradas, e incluso la milicia sinarquista, que según afirma Jean Meyer, “salvará a México por la fe católica, las tradiciones hispánicas, la familia, el

---

<sup>6</sup> Irma Hernández, “Es hora de destruir y de crear. Una quema de santos en Villahermosa, Tabasco, durante el periodo garridista”, en Renato González Mello, catálogo de la exposición *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen, 1910 - 1955*, p. 40.

<sup>7</sup> “Fue una ejemplar lección de popularidad el mitin del PNR”, *El Nacional*, 30 de octubre de 1933, citado por Renato González Mello en *op. cit.*, p. 21.

*pueblo en que se vive, el orden político cristiano, la economía del 'bien común'. Se exalta el valor, el ascetismo, el sacrificio, y se hace un llamamiento a la virilidad y a la disciplina. La organización responde de arriba abajo al principio jerárquico del jefe (...) los miembros de la Unión Sinarquista Nacional son 'soldados', el reclutamiento es una 'conquista', se desfila detrás de las banderas, se tocan tambores, se canta (el himno del movimiento se llama 'Fe, sangre, victoria'). Las concentraciones se realizan, cuando son importantes, en forma de toma relámpago de una ciudad, a tal punto que los observadores no pueden resistirse a la comparación que se impone: la marcha sobre Roma, el asalto italiano, el Sturm alemán...".<sup>8</sup> Si las imágenes eran indistintamente usadas para promover el espíritu fascista o combatirlo, las técnicas de enajenación también fueron utilizadas para ambos fines. Por ejemplo, a diferencia de los sinarquistas, "Garrido Canabal quiso eliminar a la religión en el estado por medio del adiestramiento militar de la población, convirtiéndola en una masa obediente, que siguiera al pie de la letra las órdenes del caudillo. Para realizar su política llegó a crear destacamentos - anticlericales- especiales, llamados camisas rojas, principalmente con jóvenes (...) engañados por la altisonante demagogia del caudillo".<sup>9</sup>*

Pero más allá de estas semejanzas o las analogías de los apelativos, el Jefe Máximo se acercó a las ideologías totalitarias, no tan sólo en pensamiento sino en la práctica; un hecho relevante es el que Mauricio César Ramírez (sic) Sánchez describe en su ensayo "Calles en Alemania" en el que da cuenta de que "dos días antes de que se llevaran a cabo las elecciones se hizo público que Calles emprendería un viaje por Europa y Estados Unidos. El motivo, según Puig Casauranc, <realizar estudios sobre las condiciones prevaecientes en Alemania, Inglaterra y Francia>. La noticia desconcertó a la prensa de tal manera que publicó que Calles se sentía tan seguro de su triunfo que no esperó los resultados oficiales (...) su paso por los Estados Unidos fue rápido, pues al parecer tenía prisa por llegar a Europa y en especial a Alemania".<sup>10</sup> En este mismo

---

<sup>8</sup> Jean Meyer, *op. cit.* p. 48.

<sup>9</sup> Anatoli Shulgovski, *México en la encrucijada de su historia*, pp. 51-57; y Maria Luisa Hernández Estévez, (compiladora) *et. al., Historia de México en el contexto mundial, 1920-1985*, p. 75.

<sup>10</sup> Mauricio César Ramírez (sic) Sánchez, "Calles en Alemania", en *Boletín Informativo Crónicas. El muralismo producto de la revolución mexicana en América*, p. 55., apoyado en *El democrata*, 4 de julio de 1924, p. 1



ensayo, a partir de una caricatura titulada “Calles en Alemania”, atribuida a David Alfaro Siqueiros y publicada en *El Machete* <sup>11</sup> el investigador hace un interesante y preciso análisis de cómo Calles actuó de manera similar al nazismo para alcanzar el poder. En la imagen, Calles vestido de frac se ve simétricamente rodeado de dos grotescas sirenas, a la manera de las prostitutas de Orozco; la de la izquierda reza el nombre de “capitalismo”, en tanto que la de la derecha lee “amarillismo” y se ve en el acto de colocarle una medalla en el pecho, en forma de suástica conformada de serpientes, decorada con listones que dicen “colaboración de clases”. Rematando la caricatura aparecen dos ángeles que sobre la chistera lo coronan con el águila imperial utilizada por el nacional socialismo alemán, comparándolo con el populismo utilizado por Calles para valerse de las masas y llegar al poder. Sobre la admiración, o seducción, que el fascismo ejerció sobre Calles, Jean Meyer dice que *“leyendo la prensa de la época, no se puede dejar de pensar que Calles ha regresado de Europa, por la que viajó en 1929 – 1930 (sic), con ideas fascistas. Profundamente impresionado por Mussolini, quiso sacar para su país la lección de los logros italianos. En nuestros días, los politólogos, duchos en plegarse a los hechos, nos han persuadido de que el régimen de partido único, instrumento de un ejecutivo enérgico y de la centralización indispensable, es la característica de los países subdesarrollados: el partido único queda, pues, rehabilitado. En otro tiempo era fascista, pero el Mussolini de antes de 1936, ¿no era un jefe carismático que lanzaba a su país a la batalla del desarrollo? También de Europa trajo Calles esta mística del progreso de la economía, así como el pensamiento de controlar a la juventud desde la cuna, puesto que ‘su alma pertenece al Estado’. Hasta los términos del discurso pronunciado por Calles en 1934 en Guadalajara son los empleados por Mussolini”*.<sup>12</sup>

Es sabido que en sus discursos de campaña, Calles se refiere constantemente a las clases productoras, término utilizado por el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE), quienes públicamente lo habían apoyado durante la campaña, y que días antes de las elecciones se desligaron en un manifiesto publicado en el número siete de *El Machete*; Calles buscaba vincularse con “*agrupaciones campesinas, obreras,*

---

<sup>11</sup> *El Machete*, número 12, 25 de septiembre al 2 de octubre de 1924, p. 1.

<sup>12</sup> Jean Meyer, *op. cit.*, p.36.

*indígenas, asociaciones femeninas, profesores y la clase media (...y ) presentarse como un hombre popular y reivindicador de los logros de la revolución”*.<sup>13</sup> Es importante recordar que en este momento, para el comunismo mexicano, el fascismo y el nacionalsocialismo se asociaban con el capitalismo como el enemigo a vencer, y de ninguna manera contemplaba que el stalinismo hacía parte del mismo fascismo que en los otros perseguían.

Pocas fueron las voces que se alzaron oportunamente contra el fascismo, paradójicamente, estas hacían uso del mismo lenguaje visual que denunciaban. *El machete*, por ejemplo, denunció con ímpetu la discriminación desatada contra los chinos desde el inicio de la revolución, la cual fue fuertemente promovida por el senador Juan de Dios Bátiz y respaldada plenamente por Rodolfo Elías Calles, gobernador de Sonora durante el período presidencial de su hermano Plutarco, con imágenes que no se diferenciaban de las usadas por los mismos fascistas nacionales e internacionales.

Es cierto que la proporción de los acontecimientos en México resultan por demás minúsculos comparados con el exterminio de judíos, gitanos y homosexuales realizado por los nazis, dado que tan sólo alcanzó a un total de 24, 222 chinos censados en 1927 (de los cuales 1772 eran mujeres chinas o mexicanas que al casarse o tener hijos con chinos perdían su nacionalidad); aún así, no podemos ignorar que para 1930 antes del recrudecimiento de la persecución, la población ya se había reducido a 18814, aumentando a 2382 el número de mujeres y disminuyendo la población masculina en casi un 30% en tres años,<sup>14</sup> siendo el asesinato o la expulsión del territorio nacional, los vehículos para esta cruenta caída.

Muchos son los factores que favorecieron este tipo de conductas, pues “*en el prejuicio racial-nacional el concepto raza –tan apreciado por José Vasconcelos- funciona como un mero pretexto que, fundado en una pretendida cientificidad, otorga uniformidad a los argumentos raciales: hermana a los miembros de un grupo en su odio contra los*

---

<sup>13</sup> Ramírez Sánchez, *op. cit.*, p. 53.

<sup>14</sup> María Enriqueta Beatriz Guajardo Peredo, *Inmigraciones chinas a México durante el periodo Obregón-Calles (1920 -1928)*. Tesis para obtener el título de Licenciada en Antropología Social, p. 87.

*extranjeros. Pero es necesario subrayar que la cuestión de las diferencias raciales sirve como un instrumento a una política nacionalista*".<sup>15</sup> Los prejuicios raciales se pretenden incuestionables y universales, como lo plantea Alexander Mitscherlich: "*La explotación de los seres humanos se lleva a cabo, sobre todo, con la ayuda de los prejuicios.*"<sup>16</sup> Si los oprimidos carecen de satisfacciones materiales y espirituales, si la pobreza engendra rencores y frustraciones, entonces las elites dominantes desvían los posibles estallidos sociales ofreciendo a los oprimidos objetos en los que puedan descargar sus resentimientos: les inventan enemigos, es decir, designan chivos expiatorios. Entendiendo que la Revolución no había llegado a resolver ni someramente los problemas existentes en el país, sino que lo largo del conflicto de hecho había acarreado nuevos problemas, podemos comprender que declarar culpables de las fallas a los chinos, resultó más que oportuno, concluyendo un conflicto que se venía arrastrando desde más de dos décadas atrás.

Considerados de una raza inferior, los chinos eran culpables de un sin fin de asuntos, desde el estancamiento financiero pues "acumulaban la riqueza y la exportaban a Shanghai", hasta el "peligro amarillo", pues eran –se decía- transmisores de enfermedades, promiscuos y sucios. En un país fuertemente marcado por el positivismo Darwiniano, estas ideas se difundieron rápidamente. Francis Galton, primo de Charles Darwin, inventó la palabra <<eugenesia>> y "*propuso en la década de 1880 que la ciencia proporcionase a la humanidad la posibilidad de mejorar la raza instando a <<los mejores>> a reproducirse*".<sup>17</sup> Para esas mismas fechas, el monje y botánico Gregor Mendel descubrió los mecanismos de la herencia, en tanto que Louis Pasteur hacía público el papel de las bacterias en el contagio de las enfermedades, lo que facilitó el espíritu segregacionista de quienes se consideraban superiores. La campaña antichina se vio altamente reproducida en caricaturas y artículos en diarios, tanto que hasta las últimas décadas del siglo pasado se pensaba en la calle de Dolores de la ciudad de México, donde

---

<sup>15</sup> José Jorge Gómez Izquierdo, *El movimiento antichino en México (1871-1934)*, p. 9.

<sup>16</sup> Gómez Izquierdo, *op. cit.*, p. 9, apoyado en Mitscherlich, Alexander, "Sobre la psicología del prejuicio", en *Psicología política como tarea de nuestra época*.

<sup>17</sup> Robert Paxton, *op. cit.*, p.46.

se ubica la mayor concentración de restaurantes chinos, como un lugar insalubre y peligroso.

El inicio del movimiento antichino lo marca la matanza de 303 chinos el 15 de mayo (fecha en la que actualmente se conmemora nacionalmente al maestro) de 1911, cuando las fuerzas maderistas al mando de Emilio Madero, hermano de Francisco Indalecio, capturan Torreón sin resistencia tras la evacuación de la ciudad por el ejército federal. A partir de ese momento los actos de vandalismo, vejación y asesinato se continuaron ininterrumpidamente hasta que adquirieron forma legal en la *Ley Orgánica del Gobierno y Administración del Estado de Sonora*, siendo gobernador Plutarco Elías Calles, en dos artículos en que se disponía la creación de los barrios para chinos donde se les segregaría del resto de la población, y en febrero de 1916 decretó la prohibición de la inmigración china a su estado por considerarla nociva, inconveniente e inadaptable, y que después se reprodujeron al por mayor en otros estados de la federación. Por su parte, las autoridades municipales establecieron una serie de ordenanzas para limitar la actividad empresarial de los chinos: “*En Agua Prieta (...) los impuestos municipales a las tiendas chinas subieron de \$5 a \$30 pesos al mes (...) las ordenanzas de Magdalena (...) exigían a los chinos abandonar toda la agricultura hortelana después del 18 de mayo de 1916 (...) en Cananea y Nogales se les ordenó a los chinos abandonar el comercio de la carne, frutas y vegetales y cerrar el trabajo de lavandería*”.<sup>18</sup> Las agresiones a los chinos tomaron una forma estructurada en una *campana nacionalista antichina* que llegó a causar tensión en las ya de por sí complicadas y frágiles relaciones con los Estados Unidos de América, pues los perseguidos huían del país en busca de seguridad o, incluso, eran obligados a cruzar la frontera ilegalmente como narra una noticia publicada en 1932, “Noticias de chinos que han sido detenidos”, originada en Guaymas, Sonora el 9 de enero: “*Se ha sabido en este puerto que pasan de quinientos los individuos de nacionalidad china que se encuentran presos en el vecino Estado norteamericano de Arizona, desde hace ya muchos días, por haber entrado ilegalmente en aquel país, lo que hicieron al emigrar de Sonora, con motivo de la ‘campana nacionalista’ que les excluyó de las actividades a*

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 101 y 102, apoyado en Hu de Hart, Evelyn. “Inmigrants to a developing society. The chinese in Northern Mexico, 1875- 1932”, *The Journal of Arizona History*, Autumm, 1980.

que se dedicaban (...) Se hace saber que los chinos a a quienes se ha acusado de violar las leyes de Migración de Norteamérica han cruzado la frontera desde hace tiempo y llenan ya las cárceles de Nogales, Tombostone, Bisbee y Douglas, de tal manera que ha habido necesidad de arrendar otros locales para alojarlos a todos.”<sup>19</sup> Naturalmente los Estados Unidos no recibían con beneplácito a los chinos y tenían que incurrir en gastos extraordinarios para encarcelarlos y posteriormente deportarlos desde San Francisco. Las autoridades mexicanas se justificaban diciendo que los chinos emigraban voluntariamente, antes que aceptar cumplir con las leyes mexicanas. Las noticias en los diarios se multiplicaban y en 1934, el gobernador Rodolfo Elías Calles, “*se complacía con el triunfo de la causa nacionalista que había significado,*”<sup>20</sup> cuya triste memoria aún era celebrada en Sonora en 1965, al cumplirse el 50 aniversario del “*triunfo en la defensa de la nacionalidad y de la raza.*”<sup>21</sup>

No es secreto que en ese estado, al igual que en la Alemania nazi, muchas de las fortunas que surgieron en la época tienen origen en la apropiación de los bienes de los chinos desplazados. Retomando las cifras de los censos, queda claro que “*el ‘éxito’ de la campaña, ocasionó una drástica caída de la población china en Sonora; de 3 571 hombres y 412 mujeres de esa nacionalidad registrados en el censo de población de 1930, disminuyó a sólo 88 hombres y 4 mujeres en 1940,*”<sup>22</sup> 21 equivalentes a un 2% de varones y menos del 1% de mujeres.

Si tomamos en cuenta que el sustento del fascismo es el culto del líder y el poder que este ejerce sobre las masas, y la fidelidad y disciplina ciega de ésta, así como la emulación, no podemos evitar aceptar que en el México post revolucionario *el jefe máximo* es la figura que ocupa el papel mesiánico y modelo a seguir de todos los caudillos locales. De ser esto cierto, los líderes que siguieron sus pasos desde el poder militar y del gobierno civil, compartían –o al menos lo pretendían- las aspiraciones de establecer una sociedad que

---

<sup>19</sup> “Noticias de chinos que han sido detenidos”, sin autor, *Excélsior*, México, D. F., domingo 10 de enero, 1932, p. 8.

<sup>20</sup> Gómez Izquierdo, *op. cit.*, p. 149.

<sup>21</sup> *Apología del 50 aniversario de la Campaña Nacionalista. 26 de mayo 1915-1965.* Sonora, México, 1965 (s.p.i.).

<sup>22</sup> *Idem.*

resurgiera de las cenizas de la guerra, como lo habían hecho Italia, Alemania y Rusia, para convertirse en Estados poderosos. Los procesos por los que evolucionó el poder en la consolidación de un partido único, semejan a la búsqueda lograda a través de las elecciones en Alemania, pero no se alejan de las tácticas de la asonada y asalto al poder, empleadas por Mussolini. Se pueden identificar, de acuerdo a Enrique de la Garza Toledo, “tres vías de acceso del fascismo al poder estatal: 1) la vía electoral, o en base a una línea de masas; 2) la vía del golpe militar; y 3) la vía del autogolpe”.<sup>23</sup> A la primera alternativa corresponden los casos de Alemania e Italia, en tanto que a la segunda, España, Portugal y Austria; los autogolpes fueron los más socorridos, pues comparten de alguna manera con Alemania e Italia, pero se llevaron a cabo concretamente en Finlandia, Hungría, Rumania, Polonia y Brasil. Robert O Paxtón afirma que “la mayoría de los fascismos se detuvieron pronto, algunos dieron marcha atrás (...) si bien la mayoría de las sociedades modernas generaron movimientos fascistas en el siglo XX, sólo unas pocas tuvieron regímenes fascistas.”<sup>24</sup> Conviene observar que el fascismo “lejos de ser un ser estático, fue una sucesión de procesos y de elecciones: búsqueda de una base de seguidores, formación de alianzas, intentos de conseguir el poder y, luego, el ejercicio de éste. Ése es el motivo de que los instrumentos conceptuales que iluminan una etapa puedan no funcionar necesariamente bien en otras.”<sup>25</sup> Resulta interesante observar que ningún estudio especializado en fascismo hace alusión al caso de México, pero de acuerdo a los acontecimientos y modos aplicados en la conquista e instauración del poder, no podemos negar cuan cerca y efectivo fueron esos modelos para los gobiernos post revolucionarios. La consolidación del partido siempre mutante de la revolución, acompañada del corporativismo y del culto a los líderes, cuya figura de caudillos transmutó en presidentes, así como del fantasma continuo de la asonada, instituyeron un bloque de poder monolítico en cuyo interior se dirimieron los asuntos nacionales y distribuyó el poder en cuotas, pero oficialmente no hubo fascismo. Desde las fuerzas del poder, bajo la protección de los caudillos, surgieron las asignaciones del arte escultórico público; desde los pedestales en plazas, edificios de gobierno y de servicios se autentificaron los modelos estéticos que conformaron la Escuela Mexicana de Escultura.

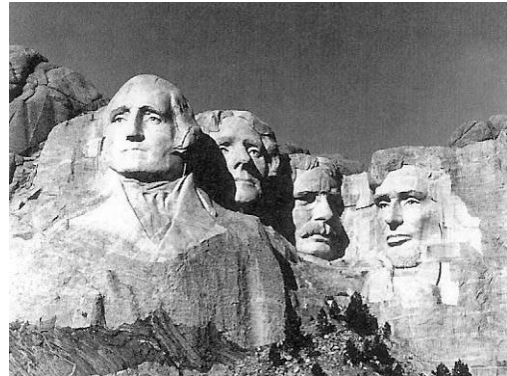
---

<sup>23</sup> Enrique de la Garza Toledo, “La problemática del fascismo”, en Hernández Esteves, *op. cit.*, pp. 87 y 88.

<sup>24</sup> Robert O. Paxton, *op. cit.*, p. 33

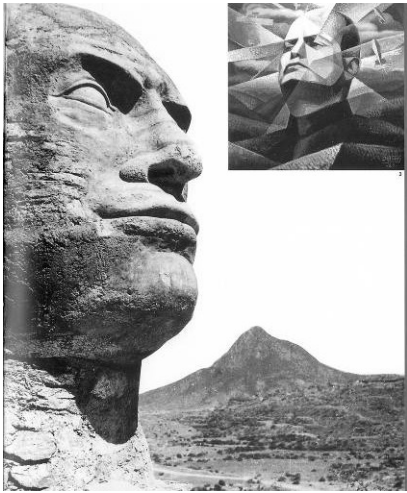
<sup>25</sup> *Ibidem*

Pero no es sólo en México donde ocurrió esto y donde encontramos fuertes y tangibles rastros de la influencia del fascismo en América y de sus contradicciones y paradojas; en términos formales y conceptuales algunos de los monumentos más importantes asociados indivisiblemente con el nacionalismo norteamericano, como es el caso de los rostros monumentales tallados directamente en las montañas de Mont Rushmore, 1927-41, realizado por Gutzon Borglum, titulado con el simple nombre de *Monumento Nacional*, cumplen con todas las características estéticas promovidas por los gobiernos totalitarios, fuera Alemania, Italia o Rusia. Si intentamos crear una genealogía de este conjunto, el ancestro más lejano lo tendríamos que encontrar en la esfinge de Gizeh (entre 2590 y 2568 A.C.), erigida como guardiana de la ciudadela, con cuerpo sedente de león y cabeza humana. Al igual que los padres fundadores de los Estados Unidos, el monumental rostro del faraón Kefrén, representando su estado teocrático, cuidaba de sus antepasados y servía como modelo y baluarte para las generaciones venideras. No por esta descripción romántica, siempre asociada a las efigies de los próceres, cualesquiera que sea su nacionalidad y dimensión, podemos olvidar lo que representaba la figura del Faraón: el poder absoluto e incuestionable sobre la vida, la muerte y los bienes de sus súbditos. Resulta por demás interesante conocer los antecedentes de ésta gigantesca obra, pues la primera incursión del artista en el “*colosalismo*” –como en la época fue llamado- ocurrió en 1916, cuando comenzó en Stone Mountain, Georgia, un relieve monumental de 1 200 pies (360 metros) de largo dedicado al presidente confederado Jefferson Davis y sus oficiales, General Robert E. Lee y Thomas J. “Stonewall”, por encargo de las Señora C. Helen Plane, presidenta de la United Daughters of the Confederacy (UDC), y el cual fue financiado por el Ku Klux Klan; Gutzon Borglum fue despedido en 1924 por su ofensivo egocentrismo y sus complejos de grandeza y la obra quedó inconclusa hasta 1970.



Gutzon Borglum, *Monumento Nacional*, Monte Rushmore, 1927-41

El eslabón perdido entre las obras norteamericanas y las egipcias (puesto que los modelos



Anónimo, *Mussolini*, retrato en el Monte Amba Ardam, 1936, talla directa a la montaña, Etiopía.

eran utilizados y repetidos ad nauseam) se encontró a su vez, en el norte de África, en el Monte Amba Ardam, Etiopía, y se trata de un retrato de Mussolini, realizado en 1936, también tallado directamente en la montaña. Esta obra, cuyo autor me fue imposible identificar, sí pretende tener el sentido de esfinge, pues así lo sugiere la única fotografía localizada tras una exhaustiva búsqueda; el monumento se realizó para conmemorar la expansión italiana y colocar al Duce mismo a custodiar el imperio. La obra fue destruida al término de la segunda guerra mundial, pero curiosamente su única sucesora conocida se realizó en México, por Federico

Canessi. Se trata de una Cabeza de Lázaro Cárdenas tallada en un monolito de 25 metros de altura y ubicada en el km 125 de la carretera Iguala – Ciudad Altamirano, en la costa de Guerrero, y si bien es muy posterior a sus predecesoras, observa las mismas intenciones, aunque el resultado es bastante desastroso pues el General pareciera estar enterrado –como se hace en las playas- provocando por sus grandes dimensiones una sensación de hilaridad o terror, más que de respeto o admiración. Dentro de esta misma línea de obras monumentales encontramos casos de relieves realizados por Federico Canessi y Federico Cantú, aunque también producidos años más tarde del derrumbe de los totalitarismos europeos occidentales, pero los cuales no podemos excluir del todo, si consideramos que la longevidad de la Escuela Mexicana alcanzó de manera sólida hasta la década del cincuenta (y sus secuelas más allá), y que la hegemonía del PRI –y su preeminencia del patronazgo- hasta el año 2000.



Federico Canessi, *Cabeza de Lázaro Cárdenas*, talla directa en piedra, 1976



Esta tesis tiene como objetivo demostrar que la producción realizada por los escultores mexicanos post revolucionarios conformó una escuela definida por sus características formales y por sus objetivos discursivos; los primeros fueron compartidos por todos los productores aún cuando hicieran parte de grupos antagónicos –tal como ocurrió con los pintores llamados de contracorriente, por Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, sobre los que ella matizó que sus miembros eran también parte de la corriente, aunque no pertenecían a la misma camarilla. En cuanto a sus preocupaciones discursivas, en los casos más radicales, los escultores pudieron dividirse en función de sus intereses personales, por la declarada disidencia de unos al aparato ideológico nacionalista (como los agremiados al Círculo de Escultores, Fidas Elizondo, Guillermo Tamariz, entre muchos otros), pero al final de cuentas unos y otros compartían la misma intención de manipulación de las masas. Como ejemplo concreto, en extremos opuestos se encuentran como adversarios los monumentos a Cristo Rey y Morelos; el primero “*se construyó para oponerlo, simbólicamente, a los colosos multitudinarios del régimen. Simboliza que hay un orden legal impuesto por Dios y anterior a la constitución del Estado (...) Cristo Rey representaba el individualismo en el seno de la Iglesia. En esa medida, era opuesto a los individualismos liberales, y también a los proyectos estatales de organización de masas*”,<sup>26</sup> dice Renato González Mello, a lo que yo agrego que, efectivamente, Morelos representa el poder de las masas como parte del Estado organizado, es la representación del individuo transformado en símbolo de la colectividad, pero más aún, ambos sirven a diferentes fines, pero utilizan los mismos recursos, la hipérbole del gigantismo apabullante y la masividad. Tal será el caso de la Escuela Mexicana de Escultura, siempre paradójica en discursos y origen, siempre constante en forma y destino.

---

<sup>26</sup> Renato González Mello, “Los pinceles del siglo XX. Arqueología del régimen”, en el catálogo de la exposición *Los pinceles de la historia. Arqueología del régimen, 1910-1955, op. cit.*, p. 26.

### III. La búsqueda de la identidad.

Para hablar de una Escuela Mexicana, naturalmente es necesario definir sus términos, el de escuela y el de mexicana. Teresa del Conde dice en su libro *Una visita guiada* que el término es discutible, pero que “*llegó para quedarse*” en tanto ahonda en diferentes acercamientos históricos y estético-temáticos, resaltando la revalorización de todo tipo de paisaje; la transposición de usos, costumbres, ritos y fiestas, tanto campesinas como urbanas; la presencia de lo inmediato cotidiano y la representación de interiores. Recordemos que desde 1939 Laurence E. Schmeckebier lo utilizó para ejemplificar escuetamente, al conjunto de individualidades que coincidieron en un momento específico, compartiendo características afines, tanto formales como conceptuales; o los grupos cuya diversidad y heterogeneidad formal confluyeron en búsquedas y preocupaciones comunes, aún y cuando los resultados fueron diversos y, por último, a la estilística derivada de una poderosa personalidad capaz de generar un lenguaje cuyas características permearon a un amplio grupo.<sup>27</sup> También es importante resaltar que aún antes, el tema de la identidad y la modernidad se discutía día a día en México, baste citar a David Alfaro Siqueiros, para observar cómo en el momento se procuraba definir al arte nacional: *¿Cuál es la importancia palpable del movimiento actual de la pintura en México? Su importancia capital reside en la suplantación de las malas influencias por las buenas y en la transformación del sistema individualista por la acción colectiva. El último movimiento pictórico de Europa, volviendo a su gran tradición clásica (despedazada a fines del siglo pasado por el falsamente llamado arte moderno, en una multiplicidad de fórmulas individualistas-anárquicas), se ha reflejado en nuestro ambiente de una manera lógica y saludable, mostrándonos la fuente inmejorable de nuestra tradición nacional.*<sup>28</sup>

Para poder hablar de una escuela mexicana, la cual naturalmente reflejará un sentimiento nacional, es necesario encontrar donde se fincan esos sentimientos. Para nuestros fines vale la pena recordar que la búsqueda de la identidad se inicia en el siglo XIX en todos

---

<sup>27</sup> Ver Laurence E. Schmeckebier, *Modern Mexican Art*, pp. 156-175

<sup>28</sup> Ing. Juan Hernández Araujo (seudónimo de David A. Siqueiros y Jean Charlot), “El movimiento actual de la pintura en México”, en *El Demócrata*, 11 de julio de 1923

los ámbitos, en lo político, en lo social y en lo cultural. La Independencia despierta la conciencia de ser mexicano, en tanto que la Revolución abre la puerta para el establecimiento y consolidación de los códigos del nacionalismo. Ante esta premisa cabe preguntarnos ¿por qué durante la época de la Independencia en México el nacionalismo no encontró sólido asidero que sí hallaría en la primera mitad del siglo XX? Si bien a la distancia podemos considerarla una época por cierto más clara, tampoco es que resulte menos compleja. David Brading respondió así en su estudio: *“Para 1850 era ampliamente aceptado que sólo la mitad de la población de México era india. El resto, clasificado durante la colonia como españoles americanos, mestizos y mulatos, compartían una cultura radicalmente diferente, que, española de origen, había adquirido suficientes características locales como para ser mejor definida como simplemente mexicana. Más aún, durante la década de los años 1840 estas dos grandes comunidades se hallaban con frecuencia en guerra. En Yucatán los mayas intentaron expulsar a todos los mexicanos de la península. En el norte, tribus indómitas lucharon contra los mexicanos con la misma ferocidad que habían mostrado contra los angloamericanos. En las montañas de Chiapas, Guerrero y Sierra Gorda, los levantamientos indígenas condujeron a una sangrienta lucha racial. En Nayarit y Sonora los coras y los yaquis lograron conservar durante muchos años su independencia. Hasta entonces la nación mexicana estaba todavía en formación.”*<sup>29</sup> Como podemos ver, durante el siglo XIX aún no se consideraba siquiera el sentido incluyente que el concepto mexicanidad habría de abarcar y que su implícito carácter de justicia social para todos habría de justificar, entre otras cosas, la sangrienta guerra iniciada en 1910; para Brading lo paradójico de la situación se explica a partir de que *“Para la clase alta y los liberales el indigenismo radical significaba guerra de castas. Por lo tanto, resulta irónico que la vía hacia el socialismo agrario mexicano estuviera bloqueada precisamente porque su base —tenencia comunal de la tierra— estaba asociada con los indios, de ahí que fuera considerada como un legado retrógrado de un pasado salvaje y como la causa de la inquietud agraria y de la falta de unidad nacional”*.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, p. 129.

<sup>30</sup> *Ibid.*

Primero Benito Juárez y después Porfirio Díaz entendieron que la nación mexicana estaba desperdigada, y que sus habitantes no se sentían parte de un todo. Si bien Juárez a través de su Reforma jurídica y política da consistencia al país frente a los extranjeros, lo cierto es que Díaz logra darle unidad. Porfirio Díaz logró esto en parte a través del desarrollo de los ferrocarriles que no tan sólo facilitaron el intercambio comercial y la movilidad de pasajeros, sino que además permitieron el ágil desplazamiento de las tropas federales en el extenso territorio nacional, cuya presencia resultó indispensable para hacer cumplir las reglas por su gobierno implantadas; por su parte, el telégrafo también jugó un papel de gran importancia en las comunicaciones y, por supuesto, en el establecimiento de las líneas de contacto que permitieron el acercamiento de los estados federales con el centro rector. Por otra parte, Díaz se asume como el apaciguador de las rebeliones indígenas y se revela como brutal exterminador de esas “tribus salvajes” de las que habla Brading, que tanto en el norte como en el sur reclamaban sus derechos de ser. Durante la dictadura de Díaz la población aborígena, entre ellos los yaquis y los mayas, fueron perseguidas y sometidas, sufriendo bajas considerables al grado de pensar en la extinción. En su momento, y durante las primeras décadas del siglo XX, este tipo de acciones se explicaron como actitudes de carácter nacionalista que fueron ejercidas en diversas latitudes; tan sólo en el continente americano podemos citar por sus escalofriantes cifras, la campaña por la conquista del territorio oeste en los Estados Unidos, y “la campaña del desierto”, que implicó la casi aniquilación total de los aborígenes pobladores de la pampa argentina, y no podemos olvidar el cruento exterminio de los grupos indígenas durante la “pacificación de la araucaria” en Chile. *“Los prejuicios y los odios modelan el comportamiento que un grupo social adopta ante otros grupos ‘extraños’ (...) -dice José Jorge Gómez Izquierdo, y marca diferencias tajantes al continuar señalando lo siguiente- “Se puede afirmar que el nacionalismo impulsado por algunos estados que han alcanzado su independencia o que buscan acelerar un proceso de expansión nacional aparece una exagerada valoración de la propia nación en contraste con la infravaloración que se hace de las otras naciones. De esta manera, la necesidad de todo grupo o nación por reafirmar una identidad colectiva se satisface.”*<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> José Jorge Gómez Izquierdo, *op. cit.*, p. 7.

Al término del siglo XIX, aplicando el poder y exterminando tanto a los indios como a los opositores a su régimen, Porfirio Díaz había dado forma a esa nación que, en sus bases, se negaba a ser lo que pensaba no le correspondía. Pensarse distinta, ajena, fue uno de los motores que poco a poco se sumaron a una lucha que, como señala Brading, reclamó que se volvieran los ojos hacia atrás y hacia adentro, hacia el pasado.

Resulta interesante observar que las relaciones del arte con la política fueran tan estrechas en las primeras décadas del siglo XX en México. No se trató en esta época de las relaciones obvias que desde siempre han existido entre el arte, los artistas y el poder económico y -o- el Estado, sino de una actitud política desde el campo intelectual y el artístico. Hay que recordar la relación de muchos con el comunismo, como si tal toma de partido fuera obligación para reconocerse artista o intelectual. La presencia de éstos y de otros de diferentes filiaciones en el escenario político nacional fue clave en la consolidación del Estado y de su imagen, y es difícil desvincular el estudio de unos y otros. Los intelectuales de la generación del 15 se ven como “servidores públicos” y su quehacer está en la actividad política más que en la academia y los libros. Este perfil puede sintetizarse en la figura de José Vasconcelos a quien Gabriela Mistral denominara “el hombre más constructor” y cuya actitud “*pretendía instaurar en México ‘el buen poder’, la obra de beneficio colectivo, imponiendo a la realidad cruda y bronca de la Revolución la sublime y ordenada de la ética absoluta y la técnica. Todos ellos fueron hombres con grados universitarios, ideas, libros y conferencias, en su hoja de servicios; hombres que quisieron embridar culturalmente a la Revolución: Caudillos Culturales.*”<sup>32</sup> La tragedia de la guerra abrió posibilidades insospechadas en época de paz a los jóvenes artistas e intelectuales que “*no buscaban la verdad sino la revelación –dice Krauze- Nacían actitudes místicas cuyo origen más evidente era la quiebra de las creencias tradicionales y la búsqueda de explicaciones, fórmulas, frases y personajes...*”<sup>33</sup> A la distancia, podemos encontrar sorprendente la influencia que poseían Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, o Vicente Lombardo Toledano o Manuel Gómez Morín dentro

---

<sup>32</sup> Enrique Krauze, *Caudillos Culturales en la Revolución Mexicana*, p.15

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 57.

de un país de caudillos militares; lo que tenemos igualmente que considerar es que su papel no tan sólo fue análogo, sino necesario, como afirma Krauze, pues en la transformación que vivía el país y el mundo, se buscaba encontrar a los líderes que fueran capaces de vislumbrar una alternativa viable de nación, es la época germinal de los nuevos Mesías. En el ámbito cultural, el poder que unos y otros alcanzaron se entiende a partir de la necesidad de justificar la lucha armada más allá de las armas. Hoy resulta muy fácil aceptar la fulgurante trayectoria de estos caudillos culturales y, además, observar como ejercieron esta condición, incluso, allende nuestras fronteras nacionales: Diego Rivera, porque como él mismo dejó escrito nunca se apartaría de sus posturas ideológicas -si bien idealizadas y hasta contradictorias se puede decir a partir de sus inclusiones o expulsiones del Partido Comunista- cuestionó el poder en el Rockefeller Center de la ciudad de Nueva York. Ahí propuso su alternativa y fue censurado; en España, América del Sur y en Estados Unidos, David Alfaro Siqueiros es abanderado de causas sociales. Ambos ostentaban abiertamente su posición política de filiación comunista, y lideraron no tan sólo grupos artísticos en todos los países donde radicaron – aún cuando fuera de manera temporal- sino que influyeron ampliamente en la implantación de su estética.

El arte materializado en la Escuela Mexicana en sentido amplio, y de la cual hablaremos más adelante, desde su fuerza, con su naturaleza propia, logró establecer lo que ningún gobierno pudo con el ejercicio del poder: el binomio estado-artistas logró dotarnos de una identidad reconocible, dotarnos de un glosario visual de ideas, valores y aspiraciones que sintetizaron un concepto de “lo mexicano”, haciéndolo palpable, permitiéndonos, finalmente, reconocernos mexicanos, llevándolo a extremos tales, que en su apariencia y representación formal, llegaron a lindar con la estética de los gobiernos totalitarios, hoy día asociados en sus diferentes versiones, con el fascismo.

Aunque resulte sumamente complejo, no podemos dejar de reconocer que nuestros artistas, al igual que los fascistas no inventaron los mitos y los símbolos que componen la retórica de sus movimientos, sino que eligieron dentro del repertorio cultural de sus naciones aquellos que se adaptaban a sus objetivos. “...no son los temas particulares del

*nazismo o del fascismo italiano los que definen la naturaleza del fenómeno fascista, sino la función que tienen. Los fascismos buscan en cada cultura nacional aquellos temas que son capaces de movilizar un movimiento de masas...*<sup>34</sup> De ese mismo modo, y ciertamente con intenciones diferentes en fondo, que no necesariamente en forma, la escuela mexicana de escultura –y de pintura incluso- buscó la manipulación de las masas a favor del proyecto post revolucionario.

---

<sup>34</sup> Robert O. Paxton, *op. cit.*, p. 52

#### IV. La escultura en el siglo XIX.

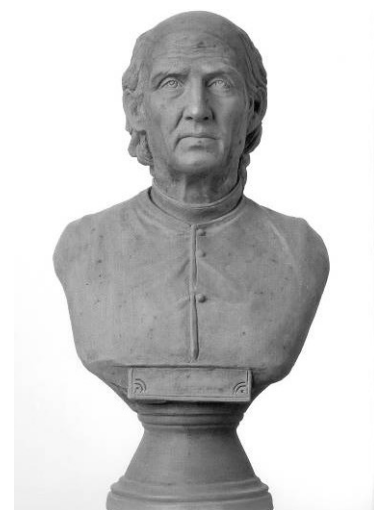
Los sucesos que marcaron el mundo de las artes plásticas en México en la primera mitad del siglo XX tienen, naturalmente, antecedentes muy definidos en el siglo XIX. Si entendemos que el foco de las expresiones plásticas -pintura, escultura, arquitectura y gráfica- se encontraba en la Academia de San Carlos es requisito asomarse al ambiente docente y al alumnado que ahí se había especializado en la escultura. Cabe señalar, de entrada, que a diferencia de los cambios cronológicos, los estilos plásticos decimonónicos prevalecieron con vigor ya muy entrado el siglo XX.



Andrés García, *India en chalupa "la mexicana"*, s. XIX, cera, 20.5 x 11 x 36 cm., Col. Museo Soumaya

La Academia no solo formaba sino que “regía” los modos de producir arte a partir de programas establecidos por docentes y directores. Se trataba de una escuela normativa y no de una que quisiera dejar en plena libertad las actitudes del alumnado frente al arte, mientras tanto, el arte popular incursionaba impetuosamente en la

construcción de un imaginario nacionalista; los escultores no académicos tomaban sus temas de la vida cotidiana y sus personajes, así podían convivir con facilidad el género del retrato con el de la caricatura, por ejemplo. Los tipos nacionales reproducidos a través de la litografía que fue sin duda el medio más importante durante el siglo XIX, eran transcritos del natural en cera o barro. Gutierre Aceves afirma que *“la vertiente de la escultura popular, en arcilla y cera, conformó durante el siglo XIX los rasgos*



Timoteo Panduro, *Miguel Hidalgo y Costilla*, s/f, barro modelado, 77x44x37cm, Colección particular.

*característicos del nuevo rostro del México Independiente, a través de la representación de héroes, costumbres y tipos populares con sus diversos oficios y profesiones,”*<sup>35</sup> lo que

<sup>35</sup> Gutierre Aceves Piña, “Costumbres y tipos en la escultura popular”, en *Escultura Mexicana. De la Academia a la instalación*, p. 86.



significaba una alternativa al espíritu desarrollado durante la colonia dedicado casi en su totalidad a la escultura religiosa, y que encontrará su continuidad durante el siglo XX en la obra de los fundadores de la nueva escultura mexicana. Por otra parte, la presencia de la Academia es fundamental para la evolución de la escultura durante el siglo XIX, no sólo en cuestiones estilísticas sino técnicas dado que, según apunta Roxana Velásquez, fue en ella que “*las antiguas técnicas de talla en madera, estofados y policromía, se vieron sustituidas por la utilización de yesos y estucos, así como por los vaciados en bronce. Los temas fueron alejándose de la iconografía religiosa y acercándose a la laica, con la representación de personajes de la mitología griega, alegorías y héroes de la historia mexicana.*”<sup>36</sup>

Con frecuencia, cuando se piensa en la pintura y escultura decimonónicas en México, se tiende a ver una masa homogénea de obras sin el menor grado de renovación o sin encauzar otras líneas de interés más allá de las mencionadas técnicas -para nosotros hoy día consideradas tradicionales- de temas sacros o conmemorativos, etcétera. Pero Fausto Ramírez, quien ha acuñado el término academicismo nacionalista, también ha señalado que durante el porfiriato “*(...) la pintura mexicana hacía tiempo que había rebasado los límites del idealismo bíblico por donde la encauzara Pelegrín Clavé, y acometía ya con entusiasmo los temas nacionales históricos y costumbristas que le señalaron en los años setenta y ochenta Ignacio M. Altamirano, José Martí y Felipe Gutiérrez.*”<sup>37</sup> Artistas como Leandro Izaguirre -a quien poco ha atendido nuestra historiografía- en los últimos años del XIX ejecutaba obras de carácter historicista como *El suplicio de Cuauhtémoc*, 1893. Izaguirre realizó a la par que una pintura académica una en la que lentamente iba respondiendo más al impulso de su época, rompiendo cánones establecidos, aunque incorporándose tardíamente al romanticismo, con las nostálgicas visiones del pasado distante que procuraban comenzar a dotarnos de una identidad.

Así, en tanto el pueblo mexicano se debatía entre el conservadurismo y la búsqueda de

---

<sup>36</sup> Roxana Velásquez, “De la Academia al Porfiriato” en *Escultura Mexicana. De la Academia a la instalación*, op.cit., p 23; apud. Rogelio Ruiz Gomar. “Escultura académica hasta la consumación de la Independencia” en *Historia del Arte Mexicano*, tomo IX. *El Arte del Siglo XIX*, I Salvat, México, 1982, p. 301

<sup>37</sup> Fausto Ramírez, en Diego Angulo, *Las academias de arte*, op. cit. p. 225.

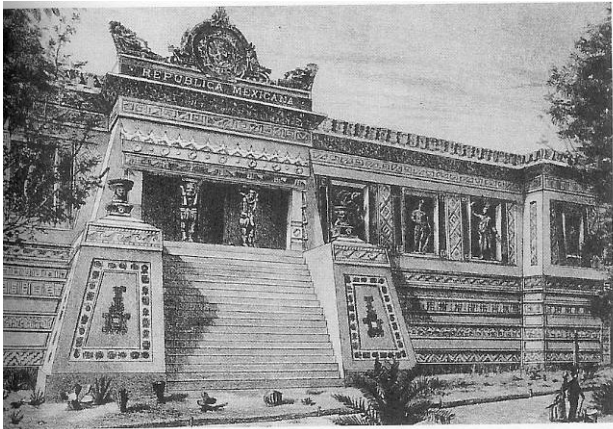
una identidad moderna, la escultura se orientaba básicamente a atender una estatuaria civil o religiosa que iba desde la escultura funeraria y la imagen de culto hasta el arte público, cívico-político, encontrando en esta función su verdadera razón de ser. La escultura decimonónica se distinguió por la idealización del desnudo y de figuras vestidas que funcionaban como alegorías de conceptos culturalmente reconocidos como el patriotismo, la justicia, la verdad, la fe, etcétera; la estatuaria generalmente estaba dedicada a héroes cívicos o militares y el ejemplo más portentoso es el Paseo de la Reforma que realmente es la transformación del Paseo del Emperador, diseñado durante la efímera presencia de Maximiliano de Habsburgo. Se trata de un gran corredor peatonal y vehicular inspirado en el modelo de los Campos Elíseos en París en el que se reunieron a los actores más importantes de la historia nacional hasta ese momento. Otra de sus funciones fue la de dar espacio para la representación de arquetipos y metáforas que tenían como fin la instrucción moral de la sociedad. En el Catálogo de monumentos escultóricos y conmemorativos del Distrito Federal, Lourdes Romano Vázquez registra que *“El proceso de colocar las estatuas en el Paseo de la Reforma abarcó un lapso de diez años, de 1889 a 1899, eligiéndose al efecto fechas significativas en la vida de la Nación o de Porfirio Díaz, fechas tales como el 5 y el 14 de febrero, 2 y 4 de noviembre, 5 de mayo, 15 y 16 de septiembre y 5 de noviembre.”*<sup>38</sup> El conjunto original fue resultado de una iniciativa de Francisco Sosa, quien propuso que los pedestales que se encontraban vacíos, construidos durante el imperio de Maximiliano y que habrían de haber sostenido esculturas ornamentales fueran *“destinados a sustentar estatuas y otras obras de arte propias de un lugar de recreo, a la que diariamente concurre la parte más distinguida de la sociedad.”*<sup>39</sup> Actualmente lo conforman 32 esculturas instaladas durante el siglo XIX y 4 agregadas en 1976 bajo la administración de Octavio Sentíes Gómez. En un artículo publicado en el periódico *El partido liberal* en 1887, Francisco Sosa *“propuso que las entidades federativas participaran, pues el gobierno federal necesitaría grandes cantidades de dinero y esfuerzos para lograr este propósito (...) Cada estado elegiría a dos de sus personajes más ilustres;”* Sosa dio tres condiciones para aceptar las esculturas: *“Primera: que no se discierna la honra homenaje sino a personajes muertos. Segunda:*

---

<sup>38</sup> Ernesto Murrieta (coordinador), María de Lourdes Romano Vázquez y José Vergara, *Catálogo de monumentos escultóricos y conmemorativos del Distrito Federal*, p. 222.

<sup>39</sup> *Idem.*

*Que todas las estatuas sean de tamaño natural y de bronce o mármol. Tercera: que los proyectos o modelos sean aprobados por un jurado especial nombrado por la Secretaría del ramo, a fin de que no se dé cabida sino a verdaderas obras de arte, dignas de figurar en un paseo en que existen monumentos de la importancia del de Colón y del de Cuauhtémoc.*<sup>40</sup> Este conjunto reúne a los escultores más destacados de la época; de las 36 esculturas, 20 son de la autoría de Jesús F. Contreras; 4 de Epitafio Calvo; Ernesto Scheleske, Enrique Alciati, Fidencio Hondedeu, Primitivo Miranda y Gabriel Guerra (una de ellas en colaboración con Melesio Aguirre) realizaron 2 cada uno; en tanto que una es de Juan Islas y otra de autor desconocido.



Facade of the Aztec Palace at the 1889 Paris Universal Exhibition. Source: José Francisco Godoy, *México en París* (Mexico City, 1891).

Jesús F. Contreras, *altorrelieves en Fachada Pabellón Mexicano en la Exposición Universal 1889*

doce altorrelieves que representan a reyes y deidades aztecas, *Centeotl*, *Tlaloc*, *Chalchiutlicue*, *Camaxtli*, *Xochiquetzal* y *Yacatecuhtli* y los reyes y héroes *Itzcoatl*, *Nezahualcóyotl*, *Totoquiuhatzin*, *Cacama*, *Cuitlahuac* y *Cuauhtémoc*, marcando pauta importante dentro de la escena escultórica mexicana. Se trata de cuerpos casi tridimensionales que parecen separarse de los sólidos planos que funcionan como fondos y que obligan la observación frontal. Cada una de estas piezas de gran formato (de 360 x 225 cm.) correspondía a un nicho en el tablero del gran edificio de inspiración neoprehispánica, neo-azteca, leía la definición oficial de su estilo.

Jesús F. Contreras alcanzó el lugar más prominente entre los escultores a la vuelta del siglo XX, siendo reconocido por la crítica y recibiendo la protección del Estado quien lo acogió como el artista oficial del régimen de Porfirio Díaz. Para el Pabellón Mexicano en la Exposición Universal de 1889, efectuada en

París, realiza una serie de



Jesús F. Contreras, *Centeotl*, designed for the 1889 Aztec Palace. Source: Jesús Contreras's personal papers, reproduced courtesy of Carlos Contreras. (Photograph by Carlos Contreras)

Jesús F. Contreras, *Centeotl*, diosa de la abundancia, altorrelieve en bronce, París, 1889

<sup>40</sup> *Idem.*

Las deidades se encontraban en los paramentos laterales, en tanto que los héroes estaban ubicados en triadas a los lados de la puerta principal; “a la derecha los fundadores de la nación Azteca: Itzcoatl, Nezahualcóyotl, Totoquihuatzi, de acuerdo con Peñafiel ‘la triple alianza de las monarquías de México, Texcoco y Tlacopan’. A la izquierda estaba el fin de la monarquía Azteca: Cacama, Cuitlahuac y Cuauhtémoc.”<sup>41</sup>

Cada uno simbolizaba un motivo de orgullo nacional, y si bien su representación aún se veía marcada por un eclecticismo de carácter helénico, la dificultad de la ejecución de estas obras pocos artistas de su época la acometieron. Contreras refleja de manera fiel la búsqueda de otros caminos alternativos al academicismo ortodoxo de ese momento y respondía a impulsos distintos al meramente del copiado. Sus obras son de gran vigor y aún hoy en día cuentan con una peculiar vitalidad



10. Jesús Contreras, *Tláloc*, designed for the 1889 Artex Palace. Source: Jesús Contreras's personal papers, reproduced courtesy of Carlos González.  
Jesús F. Contreras, *Tláloc*, dios de la lluvia, altorrelieve en bronce, París, 1889

al ser observadas en contextos completamente ajenos para los que fueron concebidas; cuatro de ellas se exponen a la intemperie en un plaza exterior de modestas dimensiones del Museo del Ejército y Fuerza Aérea Mexicana; otras hacen parte de la colección del Museo de Bellas Artes de Aguascalientes, en la capital de ese estado, en tanto que las cuatro restantes fueron incorporadas al Monumento a la Raza, realizado en 1940 en el



Luis Lelo de la Rea, *Monumento a la Raza*, 1940

cruce de las avenidas de Los Insurgentes y Calzada Vallejo, en la ciudad de México.

<sup>41</sup> Ver: Mauricio Tenorio Trillo, *Mexico at the World's Fairs*, p. 225.



## V. Procurando la modernidad.

El estudio de la Academia de San Carlos y sus egresados es trascendental para entender el paso al modernismo, etapa de transición para alcanzar la modernidad. La definición de estos conceptos resulta fundamental para comprender nuestro objeto de estudio. Tradicionalmente partimos del análisis diacrónico y aislado de nuestros acontecimientos históricos y, en el mejor de los casos su inserción se vincula a la órbita de la cultura francesa. Para llevar a cabo un análisis que a nosotros nos resulte más adecuado a una perspectiva actual considero necesario incluir en este escenario a Estados Unidos, dado que la influencia de ambos países será fundamental para la construcción de la modernidad mexicana, además que es desde allí, como consecuencia del pujante mercado del arte y de la fascinación despertada por los artículos en publicaciones periódicas, donde se comienza a dar circulación al nombre de Escuela Mexicana.

A fines del siglo XIX Auguste Rodin logró transformar el estricto lenguaje academicista en uno de libertad y naturalismo, superando la preponderancia de las preocupaciones formales para buscar en su interior otros asuntos, dando paso a una escultura más personal e íntima en cuanto a emociones. Si bien la obra de Rodin no se separa del realismo, necesario además para los temas que aborda, su carácter deja de ser propiamente narrativo para ahondar en el ámbito expresivo. Con frecuencia, en el afán clasificatorio -que cada época ha necesitado para analizar su objeto de estudio- que privó durante el siglo XX, se pensó en su obra como “impresionista”, por lo vibrante de sus superficies, no obstante muchos de los resultados que obtuvo en ella proceden de una búsqueda de síntesis de la forma en aras de resaltar los valores introspectivos del personaje representado. Esto es una clave importante en la evolución y el estudio de la escultura mexicana y prácticamente de la del mundo, pues en la figuración misma se cifró el destino de la escultura; vale afirmar que mientras que la búsqueda de otras maneras expresivas lejanas al realismo se convirtió en uno de los principales motores del desarrollo de la actividad escultórica, la figuración no perdió su propio afán de reflexión, crítica y experimentación. Desde 1913 con la presentación en Nueva York del Armory Show, quedó establecido el binomio figuración vs. abstracción, el cual ha sido sin lugar a

dudas uno de los motores principales de la transformación escultórica; es muy importante remarcar que este binomio es indivisible y su conflicto irresoluble, pues tanto en una como en otra tendencia no han dejado de surgir artistas cuyas obras honestamente pueden ser calificadas de sublimes, aún al día de hoy, y se puede, sin duda, en pensar en muchos nombres de cualesquiera latitudes.

Decía que el paso del arte moderno en México está en buena parte marcado por la influencia de Augusto Rodin, quien hasta 1917, año de su muerte, era considerado el gurú de dicha “modernidad” -término este último muy empleado en la época para señalar lo más avanzado en el arte. Curiosamente, y volviendo a la sincronización de nuestra “Historia” con otras, en Estados Unidos vemos que el surgimiento del arte moderno se considera nace en 1913, con la presentación del Armory Show, en donde ya estuvieron presentes los maestros de las vanguardias europeas, Picasso, Picabia, Brancusi, destacándose Marcel Duchamp, quienes en poco tiempo se vieron involucrados en la construcción de nuevos lenguajes surrealistas y proclamando el conceptualismo y el arte minimalista, muy ajenos a los lenguajes aún en búsqueda del escenario mexicano.



Enrique Guerra, *Sulamithe dans le rêve*, 1904, yeso, 186.5 x 97.5 x 89 cm., Col. MUNAL

El cambio de siglo XIX al XX, tuvo un acontecimiento que lo enmarcó: la Feria Internacional de París, donde se ve culminado en México el modernismo estético e intelectual, teñido por el simbolismo decadentista. Fausto Ramírez escribió lo siguiente: “*Conviene subrayar que en el pensamiento estético de la vanguardia mexicana de entonces, la que se congregaba en torno a la Revista Moderna, la modernidad en el arte radicaba precisamente en esa libertad y diversidad de opciones expresivas, que permitían a cada artista obedecer a los impulsos de su temperamento y perseguir ‘la belleza’ por las vertientes que mejor se ajustaran a sus exigencias de expresión.*”<sup>42</sup> La

Revista Moderna había marcado pautas en la literatura y el arte, en ella, cabe recordar,

<sup>42</sup> Fausto Ramirez, et. al., *Las academias de arte*, p. 225

estaban reunidos temperamentos como el de Julio Ruelas y el de José Juan Tablada. Hay que resaltar como ejemplos del uso de la libertad formal y los alcances que tuvieron los artistas más destacados de la época, *Sulamithe dans le rêvé* (1904), y *Volupté* (1905) de Enrique Guerra; *Après l'orgie* (1910) y *Ariadna abandonada* (1898) de Fidencio Nava, y *Désespoir* de Agustín Ocampo, junto con la extraordinaria *Malgré Tout* (1898) de Contreras, y las obras de Arnulfo Domínguez Bello, la *Escultura para el sepulcro de Julio Ruelas*, s/f y el *Desnudo de mujer sedente*, s/f también atribuida a Domínguez.

Son ejemplos del gusto que imperaba en esos días, con temas que se centraban en la sensualidad, la libertad y los cuestionamientos finiseculares. El moralismo arcaico se enfrentaba a una nueva concepción de la realidad, en la que imperaban la eterna lucha de contrarios, los sueños, la necrofilia, el nihilismo y las ideas representadas a través del simbolismo.

El arte estaba siendo transformado por la presencia de la estética francesa que tanto auge tuvo en México durante la larga dictadura de Porfirio Díaz. Valga decir que el academicismo visto como postura estética era asimismo renovado desde el interior por sus promotores gubernamentales, ya que complementaba al modelo de desarrollo que pretendía alcanzar, “de tal suerte que el mensaje de Díaz para el mundo fue de apertura pero también de legítima defensa de un



Arnulfo Domínguez Bello, *Desnudo de mujer sedente*, 1904, Yeso, 60 x 85 x 52,cm., Col. MUNAL



Fidencio Nava., *Ariadna abandonada*, 1898, yeso, 137 x 138 x 71 cm., Col. MUNAL



*país que prometía –bajo las consignas positivistas de la paz y el progreso- esplendor y riqueza para los inversionistas, pero que no estaba dispuesto a convertirse en territorio de coloniaje y expansionismo europeo”.*<sup>43</sup>

En su gusto por lo francés, el gobierno de Porfirio Díaz cambió la fisonomía de la colonial Alameda Central, siguiendo el esquema de fuentes y paseos diagonales, tan celebrados en Francia, y festejó el centenario de la independencia de mil formas tratando de imitar y de igualar la vanguardia ecléctica, que se ve reflejada en las principales construcciones de la época: por ejemplo, el Correo Central, de inspiración gótica-veneciana, y el Palacio de Bellas Artes, modelo del modernismo “Beaux-arts”, ambos del arquitecto italiano Adamo Boari. Del sin fin de edificaciones, el Templo expiatorio en Guadalajara, Jalisco, diseñado por Gustave Eiffel, y, de inspiración renacentista, basado en el Palacio Strozzi de Florencia, el Palacio de Comunicaciones de la calle de Tacuba realizado por el también italiano Silvio Contri, son ejemplos de las aspiraciones cosmopolitas del régimen del dictador. La identidad relativa no tomaba aún en cuenta la realidad inmediata de rebeliones, ni a los grupos sociales marginados. Estos no existían, eran una negación dentro de una sociedad en apariencia perfecta, que costaba mucha sangre mantener incólume. Por esa razón, las actitudes de artistas como Jesús F. Contreras y Leandro Izaguirre y, dentro del espectro popular, de José Guadalupe Posada, fueron conformando un caldo de cultivo muy rico para el arte mexicano que vendría a alcanzar su punto más elevado como consecuencia de las afinidades con los postulados de la Revolución Mexicana.

Pero volviendo a nuestro tema central, citemos la contundencia de Fausto Ramírez: *“Digamos de una vez que tanto la escultura como especialmente el grabado, tuvieron muy poco desarrollo durante la primera década del siglo (XX), contando con un alumnado reducidísimo. Era tan mínimo el número de estudiantes numerarios que cursaban las clases de grabado en lámina y en hueco, y tan escaso aprovechamiento demostraban, que Rivas Mercado (entonces director de la Academia) decidió*

---

<sup>43</sup> Luis-Martín Lozano, “Arte moderno en México. Precisiones historiográficas en torno a la colección de Andrés Blaisten”, en *La colección Andrés Blaisten. Pintura moderna de México*, p. 60.

*clausurarlas, argumentando además que el grabado clásico era anticuado y estaba en decadencia. Las protestas que esta medida suscitó obligaron a abrir de nuevo los cursos en marzo de 1904.*”<sup>44</sup> En este ensayo citado, Fausto Ramírez exponía dos aspectos fundamentales. Por una parte, al ser nombrado Rivas Mercado director de la Academia de San Carlos se buscó conforme a la época modernizar los estatutos y la educación de la institución. Por otra parte, puso en evidencia el claro rezago que vivían algunas prácticas artísticas. El arquitecto oficial del régimen de Díaz, el autor del memorable “Ángel de la Independencia”, encontró serios obstáculos dentro de la misma escuela para el ejercicio de su gestión, tanto al interior del cuerpo docente y alumnado como al exterior debido a los cambios sociales que estaba viviendo el país. Él mismo, no obstante su visión intelectual y crítica que tenía, era un producto del antiguo régimen y la Revolución Mexicana venía ya para esos momentos cobrando una fuerza de cambio en muchos aspectos.

Ubicado en el Paseo de la Reforma, “el Ángel” quiere coronar con laurel la ciudad toda y se convierte de manera emblemática en la punta final del arte urbano del siglo XIX. Estaba a la vuelta el siglo XX, que vio como empezó a crecer la avenida Reforma hacia el Bosque de Chapultepec, donde quedaron las huellas del quehacer escultórico de la época. Enumerando la producción escultórica más significativa que allí se encuentra, podemos señalar que la primera glorieta -en dirección de la Villa hacia las Lomas de Chapultepec- está dedicada a Cristóbal Colón (1877), del francés E. J. Charles Cordier, de realismo académico elegante y sobrio. Cordier es uno de los escultores más importantes del siglo XX, distinguiéndose por el descubrimiento de las pátinas de plata y oro que aplicaba a su escultura íntima, dedicada a registrar los grupos étnicos y sociales del África negra. La siguiente, habla ya de una búsqueda de identidad y se erige para Cuauhtémoc (1887), realizada por el mexicano Miguel Noreña sobre un basamento de forma piramidal decorada con grecas que provienen lo mismo del altiplano (Tula) que del valle de Oaxaca (Mitla). Los relieves realizados por Miguel Noreña en colaboración de Gabriel Guerra dan cuenta de pasajes de la conquista y el conjunto se encuentra rodeado de “exóticas” esfinges con penachos, que cumplen su función mitológica de protegerlo.

---

<sup>44</sup> Fausto Ramírez, *op. cit.*, p. 232.

Y detengámonos ahora en el autor de “El Ángel”, Antonio Rivas Mercado, quien estudió en Europa. Su preocupación central era la arquitectura, pero sus inclinaciones intelectuales eran varias e incluían la política. Fiel al régimen que había servido y del que se sirvió, dejó no obstante una pieza icónica en muchos sentidos. “El Ángel” es una alegoría del triunfo de una sociedad que supuso haber alcanzado la libertad y la justicia. De una sociedad que con sus dificultades y sus caminos encontró su sentido. Se trataba de ideas y hechos contradictorios que al encontrarse dieron por resultado movilizaciones sociales que transformaron al país. Nos referimos a que se trataba de un sistema político sostenido por una serie de elementos inhumanos que la historia mexicana ya ha juzgado más de una ocasión.

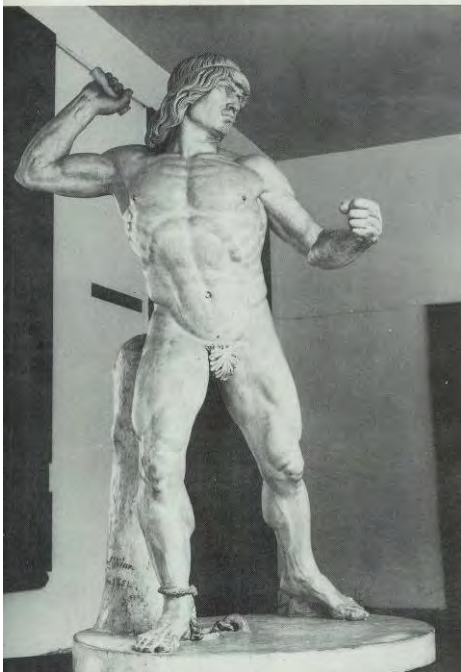
*“Es importante reiterar -dice Fausto Ramírez- empero, que la iconografía de nuestros realistas académicos constituyó un positivo avance con respecto a la generación precedente al incorporar, como ya se ha señalado, la preocupación nacionalista que tanto se echara de menos en décadas anteriores”.*<sup>45</sup> Dicho sea de paso, esto se constata incluso en el Monumento a la

Independencia, que si bien retoma el modelo conmemorativo generado por la columna de Trajano, seguido –en sus versiones más conocidas a nivel mundial- por la Columna Napoleónica de la Place Vêndome, de Paris (1807-1810), o la de Trafalgar Square de Londres (1829 -1841), incluye formalmente a los principales héroes de la guerra insurgentes en monumentales tallas marmóreas con pretensiones de grandilocuencia, y que podrían reverenciar a los heroicos personajes de los cuadros de Eugène Delacroix, que a su vez contrastan con las sobrias y academicistas alegorías que rematan los extremos del basamento de desplante. Si tomamos este monumento como



<sup>45</sup> F. Ramírez, *op. cit.*, p. 231.

ejemplo de las aspiraciones estéticas del siglo XIX, podemos afirmar con seguridad que la visión de los artistas de la época estaba orientada en alcanzar lo que se consideraba “el *stablishment*” europeo, que difería notoriamente de la vanguardia. Leones, victorias aladas, héroes apoteóticos, mármoles, bronce y canteras, todos se conjugaron en un solo discurso retórico y demagógico, sometiendo con su grandilocuente presencia a sus contemporáneos. No obstante, los intentos de renovación dentro del arte mexicano que se manifestaron durante distintos momentos del siglo XIX son una muestra clara de que no había ceguera ante la decadencia y el agotamiento de estilos artísticos, pero que sí había aún imposibilidad de cambio. Eduardo Báez señala, por ejemplo: “*Así como Clavé había renovado la pintura, Manuel Vilar hizo lo mismo con la escultura que desde la desaparición de Tolsá y sus discípulos había caído en un estado de casi nulidad. Traía Vilar su formación de la más pura tradición neoclásicista, que a través de su maestro Tenerani podía remontarse hasta Canova y Thorwaldsen. Con Clavé fue muy activo en la*



Manuel Vilar, *Tlahuicole*, 1851, Yeso, 216 x 135 x 132, Col. MUNAL

*reorganización de la Academia, y para el año de 1860, que murió, había dejado un número regular de obras. Sus esculturas, trabajadas con la maestría de un clásico, abordaron temas indígenas y religiosos. En relación con los primeros, terminó la gran escultura de Tlahuicole, aquel capitán tlaxcalteca que gracias a su valor había sobrevivido al sacrificio. Otra de sus pocas obras totalmente terminadas fue la Estatua de Colón, para el monumento que se hizo al navegante en Buenavista. Habiendo buen maestro, tuvo que haber buenos discípulos que continuaron la tradición plástica del primero. Martín Soriano ejecutó un San Lucas que se puede admirar en*

*la Escuela de Medicina; por algunas litografías conocemos el grupo de La Trinidad de Juan Bellido y un Descendimiento de Felipe Sojo. Otros discípulos suyos fueron Pedro Patiño, Agustín Barragán, Amador Rosete, Luis Paredes, Epitacio Calvo, que le sucedió*

*en la clase, y Miguel Noreña, que por propia evolución inició una nueva etapa en la escultura de fines de siglo.*<sup>46</sup>

El siglo XIX concluye en un ir venir de búsquedas formales; los eclecticismos asumidos como epítomes del buen gusto y la modernidad, cierran la posibilidad a nuevas alternativas. En tanto que en los Estados Unidos se perfila en el arte del volumen, el surgimiento de un lenguaje de vanguardia equiparable a las transformaciones alcanzadas en la pintura por el cubismo y los expresionistas primigenios; tres años antes en México, se vive la alucinación emulativa de las capitales europeas. Chicago y Nueva York arrancan la desmesurada carrera por el establecimiento de un nuevo urbanismo con ciudades de desarrollo vertical mientras que México procura los modelos academicistas europeos, de bulevares y jardines, que a su vez retomaban con nostalgia sus propias tradiciones.

Cabe apuntar que la simiente sembrada en el Armory Show tampoco germinará de manera inmediata, sino que sirvió para despertar de manera aguda las posiciones más reaccionarias del academicismo; los escultores norteamericanos en formación durante este período serán los mismos que después de la experiencia obligada en la Academia de Roma, instauren el lenguaje de la masividad clasicista que decorará edificios y plazas públicas, concurrente, a pesar de su orientación política, con el lenguaje que prevalecerá en la Europa totalitaria y en el México revolucionario, a partir de los años treinta.

---

<sup>46</sup> Eduardo Báez Macías, *Fundación e historia de la Academia de San Carlos*, pp. 67-68

## VI. Misticismo Laico.

La sociedad porfiriana no pudo sostenerse teniendo como base la explotación de un grupo humano. Contra Porfirio Díaz teóricos revolucionarios como los hermanos Enrique y Ricardo Flores Magón habían hecho verdaderos pronunciamientos y cuestionado su régimen. Al irse debilitando su estructura política, Díaz optó por supuestas políticas liberales y democráticas, pero sabemos se trataba de estrategias que cayeron bajo el peso de su falsedad y decadencia. Entrados en el siglo XX es imposible negar la influencia en todos los ámbitos de la Revolución Mexicana. En el sur Emiliano Zapata se manifestó como el caudillo que a través del grito de “Tierra y libertad” expresaba los anhelos de prácticamente todo el país. En el norte, un tanto distinto en sus demandas, Francisco Villa era el hombre fuerte. Pero los caudillos se sucedieron velozmente hasta lograr la “institucionalidad” de la Revolución: Francisco I. Madero, Venustiano Carranza, Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles, Lázaro Cárdenas.

Un fenómeno social de tal magnitud ha exigido largas horas de estudio y necesidad de explicarse a partir de subdividirlo en etapas. Así, la Revolución Mexicana se estudia generalmente dividida en varios momentos: la lucha armada, la lucha por el poder y el nacimiento del México institucional. Entre vaivenes ideológicos, ajustes de cuentas personales, crisis económicas y necesidad de soñar un México mejor, el arte continuaba su marcha. La primera década del siglo XX concluye con la celebración del primer centenario de la Independencia, la renovación urbana y la implantación de monumentos en las principales capitales del país y, por supuesto, con el inicio de la Revolución. La década que va de 1910 a 1920 sigue siendo para los estudiosos un tiempo complejo en el que los actores y los hechos cobran distintos sentidos a veces contradictorios. Muchos acontecimientos se siguen observando al parecer a través de una nube de vértigo, misticismo, violencia y confusión: *“una faceta de la aspiración mística del momento (...) fue la de elevar a la categoría de ‘revelación’ los hallazgos temáticos de los pintores y poetas que figuraban en 1915. Gómez Morín -dice Enrique Krauze- era amigo de Saturnino Herrán y, un tiempo después, vecino del poeta Ramón López Velarde. (...) <Herrán pintaba a México>, dice Gómez Morín en su libro 1915, y Ramón López*

*Velarde <cantaba un México que todos ignorábamos viviendo en é>”.*<sup>47</sup> Perteneciente al grupo de “Los Castro”,<sup>48</sup> Manuel Toussaint, “comenzó a publicar en la revista *Pegaso* (1917) una larga serie de ‘Bocetos Coloniales’, estudios sobre la Catedral de México, la



Daniel Cosío Villegas, uno de los siete sabios (Manuel Gómez Morín y José Moreno Baca, entre otros), intervino activamente en la fundación del Fondo de Cultura Económica. AGN, Archivo Fotográfico Hermanos Mayo, Concentrados, sobre 1,167.

*Capilla del Pocito, las casas del siglo XVI, el mismo paisaje cotidiano que pintaba Herrán (...)* De esas múltiples expresiones de <lo mexicano>, Gómez Morín recordaba haber vivido un nuevo <descubrimiento de México> y en su libro, 1915, continúa diciendo de manera exaltada: <<...Y con optimista estupor nos dimos cuenta

*de insospechadas verdades. Existía México. México como país, con capacidades, con aspiración, con vida, con problemas propios. No sólo era una fortuita acumulación humana venida de fuera a explotar riquezas o a mirar ciertas curiosidades para volverse luego (...)* Y los indios, y los mestizos y los criollos, realidades vivas, hombres con todos los atributos humanos. El indio no mero material de guerra y de trabajo, ni el criollo, ni el mestizo, fruto ocasional con filiación inconfesable, de uniones morgamáticas entre extranjeros superiores y nativos sin alma. ¡Existía México y los mexicanos!>>”<sup>49</sup> Así, entre manifestaciones exaltadas y “revelaciones”; entre huelgas y manifiestos; con la participación activa en la escena de batalla de artistas e intelectuales, al menos con cercana presencia, o en la distancia añorante de otros, se fue disipando la nube del caos y la confusión. A partir de 1920, de súbito, nos encontramos con un pueblo transformado que se incorpora, hasta entonces, y finalmente, al siglo XX.

Si bien en el campo político la ruptura se da en 1910 con el levantamiento armado, los

<sup>47</sup> Manuel Gómez Morín, 1915, p. 7, citado por Enrique Krauze en *Caudillos Culturales*, pp. 64-65.

<sup>48</sup> El grupo lo conformaban Manuel Toussaint, Antonio Castro Leal y Alberto Vázquez del Mercado, y fueron llamados así, “los Castro”, por el dominicano Pedro Henríquez Ureña. Véase: Julio Torri, “Recuerdos de Pedro Henríquez Ureña”, en *Tres libros*.

<sup>49</sup> Manuel Gómez Morín, *op. cit.*, p. 8; y en Enrique Krauze, *op. cit.*, p., 65.

sucesos contundentes de transformación dentro del campo del arte se producen casi al mismo tiempo. La Academia de San Carlos en 1913 vivió uno de sus momentos de mayor efervescencia política también. Siendo su director Antonio Rivas Mercado la Academia se lanzó a una huelga comandada sobre todo por estudiantes. A la cabeza de ellos iba una de las personalidades más fascinantes de nuestra historia: el Dr. Atl, Gerardo Murillo, quien en 1903, a su regreso de unos años de estudio en Europa, se convirtió en un líder que contagiaba su entusiasmo del arte moderno europeo a sus escuchas, condiscípulos o seguidores. De sus primeras acciones públicas que comenzaron a transformar la relación entre artistas y Estado, es necesario recordar que con motivo de las celebraciones del centenario de la Independencia, el gobierno preparó una exposición de artistas españoles, por lo que como respuesta nacionalista, el Dr. Atl impulsó la celebración de otra de artistas mexicanos que alcanzó rotundo éxito, “*Dr. Atl liked to think that the revolution in art began in the autumn of 1910, when he organized the exhibition of paintings in honor of the Centenary of the Mexican Independence –dice MacKinley Helm- He showed the work of his followers and of a few solitary painters who wanted to identify themselves with the forerunners of the prospective school of nationalistic painting.*”<sup>50</sup> *The event seems to have been scantily recorded at the time, however, and I have not been able to discover that any tangible result came of it directly.*”<sup>51</sup> 33 Desde otra perspectiva, José Clemente Orozco recuerda lo acontecido en su autobiografía, diciendo: “*La aventura no paró allí. Entusiasmados por el éxito, aceptamos una proposición del Dr. Atl: organizar inmediatamente una sociedad que bautizamos con el nombre de ‘Centro Artístico’, y cuyo objeto exclusivo era conseguir del Gobierno, muros en los edificios públicos, para pintar*”.<sup>52</sup> Si bien todos sus esfuerzos y reclamos se vieron satisfechos cuando en 1910 los miembros del “Centro Artístico” recibieron la asignación de pintar el Anfiteatro Bolívar, el estallido de la revolución armada impidió que esta tarea se llevara a cabo. Vale la pena citar dos párrafos más de la autobiografía de Orozco: “*En aquellos talleres nocturnos donde oíamos la entusiasta voz del Dr. Atl, el agitador, empezamos a sospechar que toda aquella situación colonial era*

---

<sup>50</sup> Más allá de que la visión presentada por Helm difiere completamente de la importancia que la historiografía nacional le ha dado a dicha exposición, hay que remarcar que es una de las pocas referencias directas que el autor hace sobre la Escuela Mexicana, a la cual el llama “de pintura nacionalista”.

<sup>51</sup> MacKinley Helm, *Mexican Modern Painters*, pp. 7-8.

<sup>52</sup> José Clemente Orozco, *Apuntes autobiográficos*, p. 26.



*solamente un truco de comerciantes internacionales; que teníamos una personalidad propia que valía tanto como cualquiera otra. Debíamos tomar lecciones de los maestros antiguos y de los extranjeros, pero podíamos hacer tanto o más que ellos. No soberbia, sino confianza en nosotros mismos, conciencia de nuestro propio ser y de nuestro destino. Fue entonces cuando los pintores se dieron cuenta cabal del país en donde vivían. Saturnino Herrán pintaba ya criollas que él conocía, en lugar de manolas a la Zuloaga. El Dr. Atl se fue a vivir al Popocatepetl y yo me lancé a explorar los peores barrios de México”.*<sup>53</sup>

El arte mexicano vivía por fin una situación vibrante con la Revolución Mexicana. Con ésta, los artistas mexicanos encontraron dos cosas. La primera, una actitud de cambio, un espíritu renovador que inspiraba a los artistas a salir de la escuela, a vivir una vida no marcada por la bohemia y el trágico destino manifiesto esperado por los modernistas, como Julio Ruelas, sino por la defensa de los intereses sociales y por el orgullo y ansiedad provocados por ser parte activa de la transformación de la sociedad misma. Congruentes con responsabilidades y aspiraciones, los artistas del nuevo México encontraron en la vida cotidiana los temas a tratar. Pero la historia del arte mexicano no fue una consecuencia dirigida y dirimida por artistas solamente. Las primeras noticias del “Renacimiento Mexicano” son dadas a conocer como reflejo de la trascendencia alcanzada por el movimiento muralista, encabezado por Diego Rivera, quien aglutina bajo la promoción de José Vasconcelos el ideario utópico de la Revolución misma. Aunando a la efectividad del programa de asignación de muros, el recuento del arte de ese periodo es consecuencia también de la actuación de otros grupos intelectuales, historiadores o críticos, como lo fueron Anita Brenner, Xavier Villaurrutia, Luis Cardoza y Aragón; o políticos de la cultura, como el propio José Vasconcelos, Manuel Gamio, Alberto J. Pani y Marte R. Gómez; o galeristas o promotores como Frances Toor e Inés Amor -que trabajaría a partir de los años treinta en una intensa promoción como galerista-; o de artistas extranjeros que se enamoraron de nuestra idiosincrasia, como Jean Charlot, Carlos Mérida o Francisco Zúñiga, entre muchos otros. La modernidad de la vanguardia mexicana se inició dentro de una colectividad intelectual que sigue siendo motivo de

---

<sup>53</sup> José Clemente Orozco, *op. cit.*, pp. 19-20.

elaboración en la Historia. Artistas y pensadores suman en esa época, eso sí, un deseo de cambio; pero suman también una conciencia de que algo distinto estaba pasando y que había que aprovecharlo.

Hoy es necesario pensar -desde nuestra perspectiva del siglo XXI- que la revolución mexicana fue el primer movimiento de levantamiento popular de una amplia sucesión ocurrida durante el siglo XX, en el que las posibilidades de llevar a la práctica las teorías sociales y económicas surgidas en el siglo XIX hicieron del territorio nacional un laboratorio en el que se observan cuidadosamente las reacciones y posibilidades del reacomodo social y de las fuerzas de un pueblo en el que convivía una intelectualidad ilustrada y positivista con unas masas ignorantes y vejadas centenariamente, dispuestas a todo en busca de una transformación que se encontraba más allá de su capacidad de planeación. MacKinley Helm, nuevamente hablando sobre el Dr. Atl en su libro *Modern Mexican Painters* recuerda que fue éste el primer artista mexicano que habló sobre el comunismo. *“Except for a tincture of Russian Communism filtering in chiefly from across the American border, the Mexican variety of communistic thought has been a local product, stemming not from Marx but from Spanish legal tradition and the Indian way of life. Dr. Atl’s Communism was in reality a kind of poetic, almost a biblical socialism”*.<sup>54</sup> Cabe remarcar la certeza de la afirmación de Helm, pues el fervor comunista de nuestros artistas se ligaba más a la utopía que al conocimiento de la teoría; el Dr. Atl, por ejemplo, concluye su vida –al igual que Vasconcelos- apoyando decididamente los movimientos fascistas locales, publicando un libro *“de escritos antisemitas (...) cuyo título es Los judíos sobre América, publicado por Ediciones La Reacción en 1942”*.<sup>55</sup> Así, entre la confusión de la guerra civil, subida y caída de gobiernos y caudillos, de asonadas golpistas, de planes de acción y discursos políticos que enarbolaban las más diversas orientaciones, la llegada de pensadores, corresponsales de prensa y fotógrafos trashumantes en busca de la noticia sobre la barbarie, resulta lógica, de la misma manera que se hacían esperar los resultados al momento de la pacificación.

---

<sup>54</sup> MacKinley Helm, *op. cit.*, p. 7

<sup>55</sup> Hay que hacer énfasis en que los artistas de los años veinte en México generalmente conocían de oídas el marxismo, y hacían de las teorías utópicas interpretaciones libres. Los mismos Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros es muy probable que por esos años no conocieran directamente nada de esos procesos ideológicos.



## VII. La Escuela Mexicana epítome de la modernidad latinoamericana.

El resultado de dicha pacificación retoma lo que la batalla había interrumpido, y nuevamente es el colegio de San Ildefonso el escenario de la transformación plástica, pero en esta ocasión como protagonista estelar figura Diego Rivera quien, recién regresaba de Europa, recibió la primera encomienda para pintar un mural, *La creación*, en el mismo Anfiteatro Bolívar que una década atrás había sido asignado al *Círculo de Arte*. A partir de este acontecimiento la historia es por todos conocida, en menos de diez años los artistas mexicanos ocupan la atención internacional, tanto de la crítica como del coleccionismo; la presencia de los mexicanos en el extranjero adquiere una cobertura extraordinaria, que sin duda opaca otras alternativas generadas en el resto del continente americano. Al tratar de seguir con la intención de ubicar nuestra historia en un escenario amplio que permita dimensionar su trascendencia, resulta conveniente observar que las preocupaciones de los artistas nacionales por construir un lenguaje propio, que reflejara la esencia de su gente, su forma de ser y sus aspiraciones, su espíritu popular y los valores inherentes de su devenir histórico –como pueblo que había fusionado dos culturas milenarias en una nueva raza- no le eran exclusivas a los artistas mexicanos, ni necesariamente fueron el disparador para los planteamientos análogos que se realizaban en el hemisferio sur de nuestro continente. Podemos ver que, ciertamente, las aspiraciones por desarrollar un arte nuevo eran compartidas, así, el artista argentino Xul Solar, quien había conocido a David Alfaro Siqueiros en Barcelona, escribía en 1924 sobre Emilio Pettoruti: “*Although this is a time when art is more individual and arbitrary than ever, it would be a mistake to call it anarchic. In spite of so much confusion, there exists a well-define tendency toward simplicity of means, toward clear and solid architecture, toward the pure plastic sense that protects and accents the abstract meanings of line, mass, and color, all within a complete liberty of subject and composition. These new and wide horizons, this serious effort of Pettoruti –a dissident in the last analysis- show us his fluency and liberation, just as much as his courage*”.<sup>56</sup> Como podemos ver, el interés principal de Xul Solar se centra en remarcar la libertad del artista y la simplificación de la obra que se distanciaba así de las tendencias

---

<sup>56</sup> Xul Solar, “Emilio Pettoruti”, en *Martín Fierro*, p. 21.

academicistas e incluso del impresionismo que para entonces había dejado de ser motivo de sorpresa, por otra parte, la conclusión del artículo recae en las batallas aún por librar para alcanzar la “independencia de América”. *“Let us admit, in any case, that among us now –if mostly still hidden- are many or all of the seeds of our future art, and not in museums overseas, and not in homes of famous foreign dealers. Let us honor the rare ones, our rebellious spirits who, like this artist, before denying others, find affirmation in themselves; that instead of destroying, seek to build. Let us honor those who struggle so that the soul of our country can be more beautiful. Because the wars of independence of our America is not yet over. In art, one of the strongest warriors is Emilio Pettoruti.”*<sup>57</sup>

Cabe recordar que la consolidación de una conciencia local que tuviera como base lo autóctono en cada país de América fue sustancial para el desarrollo de una modernidad alterna a la de Europa. Para el europeo, el nuevo continente era el lugar de las utopías, para el americano, el espacio de las realidades y era necesario alcanzar la legitimación, primero ante los ojos mismos de los latinoamericanos, haciéndoles conscientes de su condición y hallando en el pasado los valores diferenciales para la construcción inmediata del presente, a diferencia de los europeos que buscaban en el futuro las alternativas de desarrollo. Tradición, historia, paisaje natural, trabajo y educación se convirtieron en herramientas para el desarrollo. El artista en México, al igual que en el resto del continente, tenía una misión que cumplir, la de definir una identidad propia; en 1924 Pedro Figari escribía ampliamente sobre el tema, que a falta de un linaje prehispánico encontraba en la figura del gaucho la raíz autóctona motivo de orgullo y fortaleza: *“We have lost our way. Cosmopolitanism has erased what is ours, replacing it with exotic civilizations, and we, blinded by the brilliance of the ancient and glorious culture of the Old World, have come to forget our own tradition. We have become accustomed to dragging ourselves along with laziness of the chameleon, comfortably, as if it were not necessary, for reasons of dignity and conscience, to create our own civilization, the most authentic possible (...). From our own environment we kept only the echo. The traditional values, which are our spiritual essence and heritage, lay in oblivion, as values with little import, if not despised.*

---

<sup>57</sup> Xul Solar, *Idem*.

*Some efforts and initiatives has been sustained by 'the gaucho', be he rural or urban: for the gaucho could be one or the other, as long as he maintains faith in the attitudes of the American race and considers it at least as good as any other (...). This will allow us to reconstruct the poem of America, and establish over the depths of this vein a civilization that is ours (...)*

*It is not with pompousness that we have to create the work of America; it is with deeds, with enactments, with works that are judicious, effective, productive, progressive, and promising. We must organize, thus, not by imitating, but by educating. Only by means of an **autochthonous consciousness** (...) The Southern Cross must shine more brightly, according to the breadth of our accomplishment in individualizing our race and our region (...)*<sup>58</sup>

Desde finales de la segunda década del siglo XX, los manifiestos y ensayos publicados por los artistas ideólogos de la modernidad se multiplicaron a lo largo y ancho del continente, preocupados en revisar y replantear los postulados emitidos por las vanguardias europeas. Mari Carmen Ramírez ha publicado un ensayo con el que coincide plenamente cuando dice que *“The notion of Latin America as the exotic ‘no place’ of the European imagination would be quickly replaced by the avant-garde chimera: art itself as a form of utopia. That is to say, art as embodying brand new values that (in the context of capitalist society) liberated it from its mere instrumental function and transformed it into a source of enjoyment and participation of the masses.”*<sup>59</sup> Uno de los más prolíferos e influyentes ideólogos del momento es David Alfaro Siqueiros, quien de manera específica resalta el desafío que significa para el artista contemporáneo –a su tiempo– buscar en su escenario natural y cultural el material a desarrollar en una postura propia, renunciando a influencias e imposiciones: *“nuestra labor, en su mayor parte, es extemporánea y se desarrolla incoherentemente sin producir nada perdurable que responda al vigor de nuestras grandes facultades raciales(...) Como principio ineludible en la cimentación de nuestro arte, ¡¡REINTEGREMOS a la pintura y a la escultura sus*

---

<sup>58</sup> Pedro Figari, “Regional Autonomy”, en *La Cruz del Sur* 1, s/p.

<sup>59</sup> Mari Carmen Ramírez, “A Highly Topical Utopia. Some Outstanding Features of the Avant-Garde in Latin America”, p.3.

*VALORES DESAPARECIDOS, aportándole a la vez NUEVOS VALORES!!*<sup>60</sup> En estas declaraciones Siqueiros busca exaltar la necesidad de construir un arte que refleje verdaderamente al pueblo que lo produce, de carácter reflexivo y con fuertes raíces en su tradición, “...acerquémonos por nuestra parte, a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles los pintores y escultores indios (MAYAS, AZTECAS, INCAS, etc., etc.); nuestra proximidad climatológica con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras, en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza que nos puede servir de punto de partida. Adoptemos su energía sintética, sin llegar, naturalmente, a las lamentables reconstrucciones arqueológicas (‘INDIANISMO’, ‘PRIMITIVISMO’, ‘AMERICANISMO’) tan de moda entre nosotros y que nos están llevando a ESTILIZACIONES de vida efímera”.<sup>61</sup> Para concluir, Siqueiros resalta, aunque someramente, la necesidad de distanciarse del mercado del arte en aras del desarrollo del arte público, denunciando a “maestros QUE HACEN NEGOCIO” y se imponen un criterio flaco, que mata las personalidades incipientes”, no sin antes remarcar lo que espera como resultado de este llamado: “Abandonemos los motivos literarios HAGAMOS PLÁSTICA PURA. Desechemos las teorías basadas en la relatividad del ARTE NACIONAL”; ¡UNIVERSALICÉMONOS! que nuestra natural fisonomía RACIAL Y LOCAL aparecerá en nuestra obra inevitablemente”.<sup>62</sup>

El compromiso político del arte y los artistas para con su pueblo y la responsabilidad de la construcción de la identidad nacional queda registrada, unos años más tarde, ya de forma concreta en el Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, publicado en el periódico El Machete, número 7, en junio de 1924, que tenía “por objeto ratificarlo en sus lineamientos políticos (...) -y repudiar- la llamada pintura de caballete y todo arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático (...) PORQUE SABEMOS muy bien que la implantación en México de un Gobierno burgués traería

---

<sup>60</sup> El concepto de raza, al que tanto énfasis le dedican prácticamente todos los artistas de la época, es sin duda un elemento que definirá de manera formal el lenguaje de la plástica nacional, particularmente en México, donde arte y estado conformarán una unidad retórica que utilizará el discurso visual del totalitarismo como vehículo de reivindicación social, paradójicamente utilizando sus características formales para denunciar y combatir sus principios políticos.

<sup>61</sup> David Alfaro Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, en revista *Vida Americana*, p. 4.

<sup>62</sup> David Alfaro Siqueiros, *Ibidem*.

*consigo la natural depresión estética popular indígena de nuestra raza que actualmente no vive más que en nuestras clases populares, pero que ya empezaba, sin embargo, a purificar los medios intelectuales de México. LUCHAREMOS POR EVITARLO PORQUE SABEMOS muy bien que el triunfo de las clases populares traería consigo un florecimiento unánime de Arte étnica, cosmogónica e históricamente trascendental en la vida de nuestra raza, comparable al de nuestras admirables civilizaciones autócratas: LUCHAREMOS SIN DESCANSO POR CONSEGUIRLO (...)*<sup>63</sup> Entre los firmantes se encontraban los artistas más destacados de la época, en torno a quienes se consolida el movimiento llamado actualmente Escuela Mexicana: Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, el escultor Germán Cueto y Carlos Mérida encabezan la lista. En el antepenúltimo párrafo resulta por demás revelador el papel mesiánico que asumían al encontrarse como la única opción viable, muchos años antes de que el mismo Siqueiros acuñase la famosa frase, “no hay más ruta que la nuestra”<sup>64</sup> y el cual rezaba: “HACEMOS UN LLAMAMIENTO GENERAL A LOS INTELLECTUALES REVOLUCIONARIOS DE MÉXICO PARA QUE OLVIDANDO SU SENTIMENTALISMO Y ZANGANERÍA PROVERBIALES POR MÁS DE UN SIGLO SE UNAN A NOSOTROS EN LA LUCHA SOCIAL Y ESTÉTICO EDUCATIVA QUE REALIZAMOS”.<sup>65</sup>

La comparación de estos diferentes textos denota el espíritu prevaleciente en la época, el cual resulta afín en cuanto a objetivos, pero siendo en México el único de estos países en el que se consolida un movimiento capaz de aglutinar de manera general a una gran mayoría de los productores artísticos del momento, pudiendo así en buena parte conformarse el concepto de “escuela”. Si bien se han escrito infinidad de textos sobre el tema, la idea aplicada a la Escuela Mexicana tiene que ver con su símil de la de París, la

---

<sup>63</sup> Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, y otros, “Manifiesto del sindicato de obreros, técnicos, pintores y escultores”, México, periódico *El Machete*, número 7, 2ª quincena de junio de 1924.

<sup>64</sup> La lectura de esa frase en la actualidad ha ido cobrando otras dimensiones. No se trataba en todo caso de una afirmación imperativa, sino que venía a ser el resultado de una reflexión en torno al sentido de identidad en contra de las ideologías que no comulgaban con las de Siqueiros. Así, el muralista tenía razón en decir que no había más ruta que la que ellos marcaban, pues lo otro sería contradecir por lo que pugaban: un arte para el pueblo, un arte social, un arte lejos de la burguesía.

<sup>65</sup> Diego Rivera, et al., *El machete*, op. cit.



cual alude al grupo de artistas cuyos intereses eran comunes en cuanto a objetivos de experimentación y búsqueda, sin tomar en consideración su proveniencia, pero sí el hecho de que hubieran todos elegido la capital francesa como el sitio de desarrollo de su actividad. En el caso mexicano, los artistas compartían además de los principios ideológicos la temática recurrente de carácter nacionalista; por otra parte, el carácter dogmático de sus líderes y su capacidad de convocatoria y convencimiento resultan equiparables, en el ámbito de las artes, al de los otros caudillos que dirimían el destino político del país, y por qué no plantearlo así, de la mayoría de los países del mundo occidental. “...el primer autor que comenta ampliamente el uso del vocablo *Escuela Mexicana* es el historiador del arte estadounidense Lawrence E. Schmeckebier. En su libro *Modern Mexican Art* publicado en 1939, un capítulo se titula ‘*La Escuela Mexicana*’ y en él analiza la definición de *Escuela Mexicana de Pintura*, aclarando que <<ha producido muchos protagonistas entusiastas y casi un número igual a éstos que ha negado su existencia>>”<sup>66</sup>, En su libro *Arturo García Bustos y el realismo de la Escuela Mexicana*, Leonor Morales hace un acucioso estudio de los conceptos y definiciones de dicha escuela, que ha sido motivo de tantos análisis en nuestra historiografía, y comienza por citar a Raquel Tibol, quien recoge en su libro *Siqueiros, vida y obra*, una carta que Jorge Juan Crespo de la Serna envió a José Clemente Orozco desde Nueva York, el 24 de mayo de 1931, en la que decía: “*Aquí ya le dan tanta importancia a la Mexican School que a la School of Paris.*”<sup>67</sup>

Como sabemos, la Escuela Mexicana se conformó como una entidad abierta, de la que participaron tanto los artistas que seguían las pautas definidas por las organizaciones como la LEAR, o el Taller de la Gráfica Popular, o el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores Revolucionarios, como por aquellos que Jorge Alberto Manrique definió como los de la “contracorriente” y Teresa del Conde como “Otra cara de la Escuela Mexicana”.<sup>68</sup> En otro ensayo previo, Manrique ya afirmaba que “*existió una*

---

<sup>66</sup> Leonor Morales, *Arturo García Bustos y el realismo de la Escuela Mexicana*, p. 10.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Siete pintores. Otra cara de la Escuela Mexicana de Pintura*, exposición que se presentó en 1984 en el Museo del Palacio de Bellas Artes. Se editó un catálogo en el que Teresa del Conde argumentó que con el movimiento de la Escuela Mexicana algunos autores con temática nacionalista, pero no tan radical -como la de Rivera o Siqueiros-, también estuvieron presentes pero que quedaron “opacados” ante la fuerte

*noción de grupo, de ahí lo legitimo del término ‘escuela’ aplicado al movimiento: todos partieron en un primer momento de un entusiasmo común y de ideales similares”,<sup>69</sup> a lo que me permito agregar, como ya ha sido mostrado líneas atrás, no fue exclusivo de los artistas mexicanos, pero si fueron éstos los únicos capaces de consolidar un movimiento unitario, de tal naturaleza y fuerza que fuera en muy breve periodo de tiempo, reconocido como “escuela”, cuyas características, hasta entonces referidas de manera exclusiva a la pintura y la gráfica, se resumían en el tratamiento de asuntos populares y de vida cotidiana, en temas de carácter conmemorativo, histórico o político, con una marcada tendencia doctrinaria –la cual era por sus miembros definida como educativa.*

Con la llegada del movimiento muralista, algunos críticos pretendieron limitar la Escuela Mexicana a la producción de caballete y, como en el caso planteado por uno de sus activos protagonistas, el pintor Jean Charlot, tan sólo al período fundacional transcurrido entre la huelga de la Academia en 1913, y la iniciación de los murales encargados por José Vasconcelos a su llegada a la Secretaría de Educación Pública con el gobierno del general y caudillo, Álvaro Obregón.<sup>70</sup> Por su parte, Schmeckebier también considera de manera limitada el tiempo de existencia de la Escuela Mexicana, en todo su esplendor, a los primeros años de la institucionalización de la revolución, ya que después la subdivide en grupos que se desarrollaron, uno alrededor de Diego Rivera, otro en torno al Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, y el tercero conformado por los disidentes a los que alude Manrique como miembros de la “contracorriente”, Abraham Angel, Julio Castellanos, Antonio Ruiz, Alfonso Michel, Cecil Crawford O’Gorman y Manuel Rodríguez Lozano, entre otros.

---

personalidad pública de aquéllos. Se trataba de los pintores Agustín Lazo, Francisco Gutiérrez, Manuel González Serrano, Antonio Ruiz, Cecil Crawford, Alfonso Michel, Emilio y Ben Hur Báz Viaud,

<sup>69</sup> Leonor Morales, *op. cit.*, basado en Jorge Alberto Manrique, “Identidad o Modernidad”, en *América Latina en sus artes*, pp. 26-27.

<sup>70</sup> Véase Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance 1920-1925*.



## VIII. José Vasconcelos

Instalados en puestos públicos importantes, las figuras de José Vasconcelos, Manuel Gamio y Marte R. Gómez son piezas clave del desarrollo del arte en México. Vasconcelos, el genial y obsesivo escritor, fue filósofo, rector de la Universidad Nacional, secretario de Educación Pública y candidato a la presidencia de la República. Durante el mandato presidencial del general Álvaro Obregón, ocupó el cargo de secretario de Educación Pública. Vasconcelos entendió rápidamente que México era un país dividido, de facciones, carente de lazos unificadores. Había que hacer que los grupos humanos se unieran no sólo por una geografía política sino por una entidad mental, digámoslo así, espiritual. Señala José Joaquín Blanco, que hubo que crear un plan que contara a la cultura nacional, “*reconciliar en un sistema la heterogeneidad cultural del país*”. Dice el mismo José Joaquín Blanco: “*La admiración personal (de Vasconcelos) por las ‘civilizaciones bárbaras’ de Grecia y la India fue su punto de arranque, y el origen de la cultura nacionalista mexicana del siglo XX*”.<sup>71</sup> El misticismo de la intelectualidad mexicana aparecía de diversas maneras, “*Vasconcelos quería poner como ejemplo a las masas imágenes ideales y un tanto divinas de lo indígena, como en **La creación**, (1922) primer mural de Diego Rivera o en los frescos de Roberto Montenegro en el antiguo colegio de San Pedro y San Pablo. Convirtió las academias en talleres públicos y creó ‘casas del arte’ en que se alojaba y mantenía gratuitamente a los ‘pintores del pueblo’ (en Coyoacán).*”

“*Pronto los muralistas abandonaron esta visión por otra: poner las imágenes reales y no las ideales: los indios no necesitaban a Quetzalcóatl ni a Chichén-Itzá para justificarse como indios. Vasconcelos y Diego Rivera fueron los polos opuestos del mismo indigenismo, aunque Rivera surgió de Vasconcelos y gracias a él (Vasconcelos le dio toda la libertad que necesitaba, e incluso lo defendió ante la prensa por cosas, como signos comunistas, que él por supuesto no compartía) logró incluso oponérsele. Intentos semejantes se realizaron en todas las artes: resucitó la Academia de San Carlos (bajo la dirección de Ramos Martínez), así como el Conservatorio Nacional y se fundó la*

---

<sup>71</sup> José Joaquín Blanco, *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*, p. 98.

*Orquesta Sinfónica (dirigida por Julián Carrillo). Apoyó, en la música popular, a Joaquín Berinstáin, a Ramón López Velarde y a Carlos Pellicer en la poesía. Y propició una arquitectura y escultura nacionalistas en los edificios públicos que su Secretaría iba reparando o construyendo”.*<sup>72</sup>

Vasconcelos había formado parte del Ateneo de la Juventud, al lado de Alfonso Reyes, Antonio Caso y otros. Tuvo como secretario a Jaime Torres Bodet, y su influencia y apoyo al grupo de Los Contemporáneos fue determinante. Se trató de un hombre de cultura universal y de acción decisiva. Su presencia dentro de la historia de la



José Vasconcelos en su despacho en la Secretaría de Educación Pública.

cultura mexicana, además, no sólo fue política sino literaria. Su biografía es una de las historias de pasión por la vida más intensas que se han escrito en nuestro país.

Con la llegada de José Vasconcelos a la Universidad se inicia la transformación estética del país y México entra a la modernidad que habrá de vivir durante las tres siguientes décadas. Vasconcelos, dice Enrique de Anda, “*idealizó la fisonomía del nuevo país que se propuso redimir a través del horizonte de la cultura universal; trató de alejarlo de la barbarie de la contienda armada, estrechando a su población a través de la práctica de las artes colectivas que como el canto y la danza, tienen el propósito de enaltecer a la sociedad por medio de la creación comunitaria; propugnó por el rescate de la sensibilidad popular expresada en las artesanías para la configuración de una plástica moderna en donde todos los mexicanos encontraran puntos de identidad y motivos para acometer con mayor fuerza la conquista de su futuro. Inventó también la visión de un México idílico, con cálidos aromas de trópico, pleno de colorido, espontaneidad y gracia para vivir; un México salvaje y cándido, preparado para que fructificaran dentro de él*

---

<sup>72</sup> *Ibidem*, pp. 98-99.

*las esencias filosóficas universales: de la Grecia clásica a la India, del Siglo de Oro español a lo mejor de las recientes epopeyas educativas soviéticas y latinoamericanas. Este es el país que efervesce en la imaginación vasconceliana, tensa por la espera mesiánica.*”<sup>73</sup>

Como puede apreciarse, si bien usualmente no se resalta este aspecto de su personalidad, Vasconcelos experimentaba “las pasiones movilizadoras” propias de los líderes que se consideran a sí mismos ungidos; George Mose, investigador especialista en los estudios sobre los orígenes intelectuales y culturales del fascismo, hace referencia a como el fascismo se vincula más a una serie de “pasiones movilizadoras” que a una filosofía coherente y plenamente articulada. Es en el fondo, dice, se trata de “*un nacionalismo apasionado. Y hay aliada con él, una visión conspiratoria y maniquea de la historia como una batalla entre los campos del bien y el mal, entro lo puro y lo corrompido (...) en esta narración darviniana, el pueblo elegido lo han debilitado los partidos políticos, las clases sociales...*”<sup>74</sup> Dicho esto, podemos entender las obsesiones de quien sin duda es el hacedor del nacionalismo cultural, tanto por conformar una filosofía propia como de dirigir al país; caudillo al fin, Vasconcelos no cesará en sus esfuerzos hasta perder por completo la plataforma que le permitía hacer parte del poder, y una vez que esto ocurrió su figura se vincula directa y abiertamente con la promoción del pensamiento fascista durante el periodo de la contienda armada de la segunda guerra mundial.

Del periodo cúspide del vasconcelismo, son dos los puntos que me interesan particularmente remarcar: primero, la transformación educativa; y segundo, su manifestación simbólica en el edificio de la Secretaría de Educación Pública, en el cual invita a colaborar -además de Diego Rivera, figura principal del conjunto- a dos destacados escultores: Fidias Elizondo e Ignacio Asúnsolo.

Sobre este último se ha dicho que es uno de los pilares de la escultura moderna mexicana, con lo cual no concuerdo, pues en el mejor de los casos sería necesario reconocerlo como

---

<sup>73</sup> E. De Anda, *op. cit.*, p. 27.

<sup>74</sup> George Mose, *Crisis*, p.6 Cf. Emilio Gentile, *Storia del partito fascista, 1919-1921: Movimento e Milizia* (Bari, Laterza, 1989), p. 518

su predecesor. Ignacio Asúnsolo (1890-1965) es sin lugar a dudas uno de los escultores más importantes de la primera mitad del siglo XX en México porque viene a ser testimonio vivo y continuación de la versión de modernidad pautada en siglo XIX por Auguste Rodin y continuada en el XX por Aristide Maillol.



*Monumento a la Madre Patria.* Proyecto del Arq. Luis Mac Gregor. Ejecutó el trabajo Ignacio Asúnsolo - Escultor y miembro de Constructores Mexicanos, S.C.L. México, D. F., 27 de noviembre de 1924

Si bien más adelante dedicamos un capítulo aparte al mecenazgo y al estado como patrocinador, ahora es necesario remarcar la relación existente entre Asúnsolo y Vasconcelos, la cual queda patente cuando observamos que desde el *Frontispicio* del flamante edificio de la SEP, dedicado a Minerva, Apolo y Dionisio, pasando por las esculturas que lo decoran, de Sor Juana Inés de la Cruz, Justo Sierra, Amado Nervo y Rubén Darío, todas fueron realizadas por el artista duranguense y no resulta extraño que de los pocos monumentos erigidos durante la administración de Álvaro Obregón, el de Gabriela Mistral y el *Monumento a la Madre Patria*, en el bosque y Castillo de Chapultepec, respectivamente, también sean productos de su creación. En todas esas obras salta a la vista que su mirada está puesta más en Francia y

sus maestros que en la exploración de sí mismo.

Manuel Centurión realizó los cuatro relieves que decoran los ochaves del primer patio del mismo edificio de la Secretaría de Educación, que conocemos como del trabajo por la serie mural que allí pintara al fresco Diego Rivera. *El escultor* destaca por su composición que será parteaguas en cuanto a la línea decorativista que se explotará ampliamente por los arquitectos de la época y que derivará en una estilística decó, propia de la ciudad de México. Su diseño se inserta dentro de la nostalgia indigenista, pero la mezcla de materiales (tezontle rojo de fondo, y cantera para el diseño de la figura) aporta algo nuevo a su espíritu decadentista. Al referirse a Fidias Elizondo, Lily Kassner hace



Manuel Centurión, *El escultor*, ca. 1922, talla en piedra y tezontle, 409 x 131 x 10 cm.

una valoración justa cuando dice que “*fue precursor del renacimiento escultórico en México. Hizo infinidad de cabezas y retratos de tipo popular mexicano; fue maestro de un gran número de escultores. Sin separarse de las tendencias neoclásicas ni de su simbolismo religioso y erótico en la escultura, fue un académico que trabajó con maestría la madera, el vaciado en bronce y la talla directa.*”<sup>75</sup>

Curiosamente, en ese momento, Guillermo Ruiz era otro de los artistas que podrían considerarse como resabios de la modernidad rodaniana; esto es previo a su viaje a Europa donde estudió y practicó la talla directa con José de Creft, para después regresar y convertirse, bajo la protección del general Lázaro Cárdenas, en el gran agente transformador de la educación escultórica y, por ende, cimiento de la Escuela Mexicana de Escultura.

---

<sup>75</sup> Lily Kássner, *Diccionario de escultores mexicanos del siglo XX*, p. 243.





## X. La escultura mexicana en la primera mitad del siglo XX.

Como ya hemos visto, a la llegada del siglo XX, los escultores observaban una absoluta admiración por el trabajo de Augusto Rodin, a quien conocían a través de revistas y, sobre todo, por los viajes formativos con que el estado los becaba. La peregrinación a conocer al gran maestro era obligada, tanto que entre sus múltiples visitantes encontramos a Gerardo Murillo, José María Velasco y Diego Rivera. Por lo que se refiere a la divulgación de su obra y su estética, la figura de Jesús F. Contreras es clave, al respecto Patricia Pérez Walters afirma. *“El panorama de la escultura francesa decimonónica estaba dominado por Jules Dalou y, por su puesto, por Augusto Rodin. Contreras se había interesado en la concepción rodiniana del modelado desde su primera estancia en París (1887-1889) a la vez que el trabajo conjunto en la fundición (artística mexicana) y el taller de alfarería (artística), le había permitido seguir experimentando ampliamente con las posibilidades formales y las variantes temáticas planteadas por la escuela francesa”*.<sup>76</sup>

Durante su segunda estancia en Francia, Contreras había sido encargado de varias funciones, la principal fue la de comisionado general de Bellas Artes para el Pabellón mexicano en la Exposición Universal de 1900, y, entre otras, la de inspector de alumnos pensionados. Su conocimiento de la escena escultórica francesa, las relaciones establecidas con los grandes artistas de la época -así como con los talleres de canteros y fundidores-, facilitó a los jóvenes artistas mexicanos que supervisaba la asimilación de los lenguajes escultóricos modernos. *“Así, no es cas*



Agustín L. Ocampo , *Desespoir* (Desesperanza), 1900, mármol,  
54 x 109 x 57.5 cm., Col. MUNAL

*presentadas por los mexicanos en el certamen parisino, adoptasen el modelado y los contenidos de tono psicológico y erótico de la escuela rodiniana. Obras como La sed de*

<sup>76</sup> Patricia Pérez Walters, *Jesús F. Contreras. Escultor finisecular*, p.35.

*Enrique Guerra, El miedo y Máscara de hierro de Fidencio Nava, así como Desépoir (Desesperanza) de Agustín L. Ocampo, muestran en sus ondulantes contornos la concepción de la escultura que enfatiza el modelado en bulto y en hueco logrado gracias a la plasticidad de la arcilla.”<sup>77</sup>*

No obstante, la influencia de Rodin en México no conllevaba -como tampoco ocurrió en Europa- una búsqueda que trascendiera los niveles emotivos, psicológicos y perceptuales. No resulta innecesario remarcar que Rodin había logrado romper con el refinamiento clasicista y su acartonada perfección, aumentando el poder expresivo de la escultura, así como renovando el sentido compositivo de la escultura, pero continuó utilizando los sistemas tradicionales de modelado en yeso y de traslado a la piedra por máquina de puntos. Sus obras eran resultado del trabajo conjunto en el taller con canteros, unos más destacados que otros, como en el caso de Camille Claudel.

Una nueva generación que logró llevar a sus últimas consecuencias la búsqueda expresiva habría de surgir en Europa: Constantin Brancusi (1876-1957), Amadeo Modigliani (1884-1920), Jacob Epstein (1880-1959) y Henrie Gaudier-Breska (1891-1915) sintieron la necesidad de producir la escultura de otra manera, utilizando como medio el encuentro directo con los materiales, sin copiar de un modelo y buscando explotar las cualidades físicas de la piedra y la madera. Esto implicaba otra actitud, donde el trabajo físico no se veía devaluado, como una actividad vulgar y desintelectualizada. Aún así, la búsqueda era por encontrar las formas ocultas, cautivas dentro de la materia, lo que los vinculaba con la de Rodin, tomando por inspiración *Los esclavos* de Miguel Ángel en ambos casos.

La pintura en Europa se transformaba rápidamente, conforme avanzaba el nuevo siglo, alimentándose del acercamiento a las culturas primitivas, en primera instancia a las africanas. La simplicidad de las formas y la expresividad contundente afectó de igual manera a la escultura, aún cuando pudo prestarse a malas interpretaciones, ya que se pensaba en ella de manera descontextualizada, sin importar su sentido de culto, ni su tradición en cuanto a la producción. Lo que contaba era lo poderoso de las imágenes, su

---

<sup>77</sup> *Ibidem*, p.35

contundencia formal y la aparente simplificación. Mientras tanto en México, con poco más o menos de una década de diferencia nacían quienes habrían de promulgar de manera propia la continuación de esa renovación escultórica: Carlos Bracho (1899-1966), Oliverio Martínez (1901-1938), Guillermo Ruiz (1894-1965). De ellos Bracho y Ruiz viajan a Europa después de la primera guerra mundial, cuando muchos de los principios rectores ya se han dado e incluso el orden clasicista impera. Para entonces las grandes modificaciones conceptuales que el cubismo planteó, así como las transformaciones expresivas derivadas del fauvismo en Francia, y sus movimientos análogos en el resto de Europa estaban siendo revisadas por sus creadores, consolidando sobre todo la importancia de la libertad creativa.

En México, también abatido por una cruenta guerra que parecía no tener fin, la década de los veinte reflejaba en la plástica toda la efervescencia política vivida. Como si se tratara de una campaña entre liberales y conservadores, la nueva pintura –sobre todo la mural– era motivo de cruentas batallas en salones y periódicos. Estos importantes años se distinguen por la ausencia de los escultores, así como por la confusión que el uso de la nueva clasificación estética ocasiona. Como ejemplos vale citar dos comentarios que realizaran ambos bandos alrededor de la figura de Diego Rivera cuando en 1921 pintaba *La creación*, su primer mural.

Por una parte, la obra de Diego Rivera (*La creación*) conquistó el aplauso de los artistas y del público culto que admiró, sobre todo, la magnitud pictórica de los personajes (la música, la danza, la poesía, el canto...) y la sabia distribución de las formas en el espacio. Federico Gamboa, diplomático y literato de fines del siglo XIX –autor de *Santa*, entre otras novelas—consideraba con profundo desprecio no sólo a Diego Rivera y al resto de los pintores que en San Ildefonso trabajaban (José Clemente Orozco, Fermín Revueltas, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal y Gabriel Fernández Ledezma), sino al propio José Vasconcelos. Tampoco puede pasar inadvertida la incapacidad generalizada para comprender las nuevas propuestas, no sólo en la vida política, sino también en la plástica. Queda manifiesto, por ejemplo, que cualquier nueva tendencia plástica –clasificada en un “ismo”—fuera del orden académico resultaba incomprensible, al punto que este culto y

vajado escritor pensaba que cubismo era una pintura construida a partir de la geométrica figura del cubo. Veamos: *“Diego Rivera- un pintor (?) modernista, oriundo de Guanajuato, echado a perder en París, dizque bolchevique, y del circulillo de aduladores de José Vasconcelos. ¡Pobre Preparatoria! Sus vetustos y venerables muros, respetados por tanto tiempo, están siendo profanados, ¡y de qué modo! , por los jóvenes y sabios pintores. Parte el corazón ver cómo están poniendo el anfiteatro, los patios, escaleras y corredores del monumental edificio, que va a quedar hecho una pulquería. No es cubismo lo que hacen; no, es circunferencismos, pues todo lo pintan después de dibujar circunferencias a compás.”*<sup>78</sup>

Por contraparte, la nueva generación de intelectuales estuvo pronta a destacar la importancia del muralista. Profundamente sensible, Carlos Pellicer fue capaz, de inmediato, de detectar las intenciones de Diego, así como su incipiente propuesta de creación de un género estético de carácter nacional. Respecto al mismo mural que aludiera Federico Gamboa, dice: *“Su modelo de belleza –que está muy lejos de ser el de la clase media y rica influida por los cromos austriacos y la otra por las torpezas que guarda el museo de Luxemburgo-, le ha servido para manifestarse (en el muro del anfiteatro), como dibujante de conocimientos prodigiosos y de formidables aptitudes. En esta obra disfrutó largamente el artista de una actitud trascendental. Es un estado universal de conciencia aligerado por una sonrisa- la de la comedia- que nacionaliza un poco el ambiente por el traje pintoresco y la mirada criolla. Frente a esta obra se tiene la impresión de la sabiduría sin complicaciones y de un arte tan libre y tan fuerte que expresa con sencillez todo lo que siente y todo lo que quiere.”*<sup>79</sup> Con claridad absoluta, Carlos Pellicer logra hacer una de las definiciones tempranas más precisas del pintor, cuando dice: *“(…) es también el obrero genial, popular, el dinámico expositor de la vida mexicana en su angustia más brutal o en su más pura belleza [...] A la sorprendente novedad de los asuntos, que ningún otro pintor antes de él había visto y sabido ver, ha unido [...] las más vivas sensaciones populares [...] tiene la importancia de las pinturas*

---

<sup>78</sup> Federico Gamboa, citado en Elisa García Barragán, Luís Mario Shcneider, *Diego Rivera y los escritores mexicanos. Antología tributaria*, p. 81

<sup>79</sup> Carlos Pellicer, *Azulejos*, tomo II., No 2, México, diciembre, 1923, pp.20-24 citado en Clara Bargellini, *et. al., Carlos Pellicer, Textos en Prosa sobre arte y artistas*, pp., 34-35

egipcias enterradas en las tumbas [...] Sólo el pueblo legítimo o los refinados superiores gustan de estas gigantescas decoraciones. La burguesía media y rica ladra frente a la obra de Rivera u observa un silencio de caja de zapatos (...)", y cual clarividente continúa con una profecía: "Frente a la obra genial de Diego Rivera, se detendrá la República a contemplarse a sí misma, reconociendo, como en un espejo, la angustia de su frente, el poderío de sus manos, la admirable aptitud de sus Fuerzas originales."<sup>80</sup>

44—REVISTA DE REVISTAS *Las Letras y Arte* 17 DE SEPTIEMBRE DE 1922.

## La Escultura Cubista en México

(Especial para REVISTA DE REVISTAS.)

El arte ha empezado a palpar con un nuevo espíritu, en pintura y escultura muy principalmente, pero entre nosotros, sólo conocíamos los ingenuos dibujos del

era ya un intérprete fiel de todos los aspectos de la carne. Cuando lo visité en el estudio que tiene en la Escuela de Bellas Artes, saboreaba silenciosamente un hermoso boceto en plastilina, que acababa de retocar. Su modelo, frente a él, no tenía esa actitud torturante

no en reproducir lo que verdaderamente es representativo: el espíritu. Si contemplamos, la bailarina de Ruiz, se siente desde luego el nervioso vigor de su cuerpo, sus brazos de gracia salvaje, y el tórax hábilmente proyectado en un sentido oblicuo, que aumenta la significa-

de todo detalle que no concuerda a marcar la personalidad del sujeto, trata de hacer obras que desde el primer golpe de vista revelen un temperamento. Y lo ha logrado de modo notable, allí están los retratos de Pulido, Maples Arce y Orozco Muñoz, profundos y llenos de vida en



Distintas esculturas cubistas del artista mexicano Guillermo Ruiz.

gran Diego Rivera, y los óleos metafísicos debidos al inquieto pincel del Dr. Atl.

de inmovilidad, sus movimientos eran libres y sus gestos los habituales, quería el artista—según me explicó

ción de la fisonomía inquieta de la cabeza. Toda la estatua, una de las más bellas que tiene Ruiz nos da la

sombras enérgicas que dan las superficies planas, que forman un volumen determinado por líneas

Revista de Revistas, México, 17 de septiembre, 1922

La confusión que muestra Federico Gamboa, también queda manifiesta en el artículo que Luís Garrido escribe en el mismo año en *Revista de Revistas* sobre "La escultura cubista en México". En este artículo relata ampliamente el trabajo de Guillermo Ruiz, quien realiza los bustos de sus compañeros estridentistas, los poetas Pulido, Maples Arce y Orozco Muñoz: "(...) él ha estilizado en estas series de esculturas, la materia, con una serie de planos, por amor a la masa en todas aquellas proporciones primitivas, que ponen en ellas un sello de plástica superior hundiendo la forma para realizar

<sup>80</sup> *Idem.*

*fecundamente el pensamiento... profundos y llenos de vida en las sombras enérgicas que dan las superficies planas, que forman un volumen determinado por líneas interiores, a través de las cuales adivinamos los músculos y la construcción ósea. Son figuras que en lugar de ser detallistas y superficiales, se forman de su interior hacia fuera, como la vida misma.”*<sup>81</sup> Dichas obras, reproducidas en fotografías que ilustran el texto, muestran una interpretación planimétrica, pero no coinciden con ninguna de las premisas del cubismo.

Esta idea acerca del cubismo la retoma Efraín Pérez Mendoza, al escribir sobre “La primera exposición de grupos de <acción de arte>”. En ésta participaron David Alfaro Siqueiros, Sóstenes Ortega, Carlos Mérida, Nahui Olin, Rosario Cabrera, Carlos Orozco Romero, Rufino Tamayo, Francisco Díaz de León, Diego Rivera, Jean Charlot, Fermín Revueltas, Ramón Cano y Carlos Bracho. Sobre quien apunta: “*Carlos Bracho, con una mayor intuición y una mayor conciencia de su yo, ha hecho muñecos, en realidad – muñecos que exigía el momento, el medio, la farsa—y que sin embargo, son muñecos que nos hablan más rudamente al espíritu y dejan de convulsionarse o de gemir como los muñecos de Guillermo Ruiz, estilizados dentro de una manera que como cualquier otra, no es más que una máscara y un atavío con que se engalana una sombra*”; en cuanto a Diego, quien presentara su hoy muy apreciado cuadro El filósofo, continúa diciendo: “*Diego Rivera y su filósofo no pensaban muy bien cuando se conocieron, porque por más grande que sea su cabeza, su figura no pensará. Esto y su muestrario de una enfermedad que podemos llamar estrabismo mental o sea que todo su cubismo o cualquier ismo, que eso es indiferente, son muñecos que danzan todavía en la vida del hombre (...) todo lo demás es un desequilibrio que degenera (...) en un naturalismo canallesco que insulta a sí mismo como en Clemente Orozco...*”<sup>82</sup>

Las confusiones sobre las nuevas manifestaciones artísticas habían comenzado a dirimirse en América muchos años atrás, desde el Armory Show, como bien lo registra Marius de Zayas, quien recuerda, por ejemplo, que “*de la noche a la mañana*

---

<sup>81</sup> Luis Garrido, “La escultura cubista en México”, *Revista de Revistas*, México, 17 de septiembre, 1922, p. 44.

<sup>82</sup> Efraín Pérez Mendoza, “La primera exposición de grupos de acción de arte”, *Revista de Revistas*, 19 de noviembre de 1922, México, D. F., p.35.

*aparecieron expertos en las teorías de <<lo abstracto en contra de lo concreto>>. A Cézanne se le explicaba en nueve formas distintas o más. En el aire estaba la <<forma significativa>> una expresión entonces críptica. Brancussi horrorizaba y fascinaba a la vez. Matisse sorprendía, un día se hacía de enemigos, al siguiente desarrollaba admiradores fervientes.”<sup>83</sup> Como podemos apreciar, la crítica en general no era muy favorable a las nuevas propuestas plásticas, no tan sólo por ser nuevas sino por un prejuicio ligado al conservadurismo y la ignorancia, la cual no les era exclusiva, los propios artistas se encontraban en una veloz carrera por encontrarse a sí mismos y presentarse “modernos”, como cualquier otro artista de otra latitud. Jean Charlot cuenta al respecto: “Sabíamos lo que estaba sucediendo en París, pero a pesar de esto o quizá por causa de esto y de la distancia, reinaba cierto desconcierto que hacía, por ejemplo, que el futurismo se confundiera con el cubismo. Esto es, la gente era futurista pero al mismo tiempo quería ser o se decía cubista, enredando ambos términos.”<sup>84</sup>*

En los años sucesivos los acontecimientos en cuanto a escultura se refieren son mínimos y pasan prácticamente inadvertidos. Están vinculados a propuestas ligadas a la arquitectura y tienen más bien un carácter ornamental. La escultura mexicana en la primera mitad del siglo XX parece surgir desde la sombra avasallante de la pintura. Si bien podría pensarse en la necesidad de unas artes complementarias, lo cierto es que los hechos, cuando menos en cuanto a la escultura se refiere, demuestran que si se trata de una cuestión cuantitativa la de la pintura es mayor que la de la escultura. Ya decíamos páginas atrás que en 1960, siendo director del Instituto Nacional de Bellas Artes, Celestino Gorostiza señalaba en la inauguración de la Exposición de la Escultura Contemporánea los problemas que el arte del volumen tenía que enfrentar, aún en ese momento, en relación al privilegio que imperaba por parte de la pintura. Como vemos, las preocupaciones “nacionalistas” siguen constantes y la escultura del momento tiene que responder en la búsqueda de equilibrio, siendo “mexicana” y moderna a la vez. Ya no era suficiente continuar la tradición que la Escuela Mexicana de Pintura había establecido.

---

<sup>83</sup> Marius de Zayas, *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York*, p. 139

<sup>84</sup> Jean Charlot, “Un estridentista silencioso rinde cuentas: Jean Charlot. Entrevistado por Stefan Baciu”, *Americas*, vol. 22, No 7, julio 1970, p. 29



En las primeras cinco décadas del siglo se sucedieron movimientos intelectuales que marcaron muy diversas direcciones. Dos, sin embargo, nos interesan aquí para nuestros fines. El primero es el estridentismo y el segundo es el movimiento de las escuelas de pintura al aire libre. Heredero de una tradición de rebeliones intelectuales que se sucedían rápidamente en los primeros años del siglo, el estridentismo surgió como una estética, como una búsqueda moderna de expresar la tradición. Comandados por el poeta Manuel Maples Arce, otros poetas como Germán Lizt Artzubide, Salvador Gallardo, Humberto Rivas, Luís Ordaz Rocha, Miguel Aguillón Guzmán, escritores como Arqueles Vela y artistas como Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez y Germán Cueto, se expresaron celebrando “el mole de guajolote”. El estridentismo es buen ejemplo para señalar otras alternativas del arte que se producía en el país a principio de la década de los veinte, cuando aún no podemos hablar de una estética consolidada en un movimiento, como lo haría durante esos mismos años la Escuela Mexicana; no obstante, lo relevante es que se había alcanzado una libertad de expresión impensable apenas unos años atrás, y que nuestros artistas procuraban nuevas vías de expresión que de alguna manera resultaban análogas a otros movimientos que paralelamente florecían en otras latitudes del mundo, ya fuera en Europa, o incluso en Sudamérica, donde Sao Paulo, Buenos Aires y Montevideo desarrollaban propuestas sustanciales para entender el arte contemporáneo de fines del siglo XX.

Simultáneamente, Alfredo Ramos Martínez al asumir la dirección de la Academia de San Carlos, desarrolló un proyecto de difusión artística que “sacaba” el arte de la escuela y lo llevaba a puntos alejados de la capital. Ramos Martínez perseguía lo que José Vasconcelos planteaba en otro sentido: llevar la cultura al pueblo, en tanto que trataba de obtener lo que Manuel Gamio, a través de darle elementos al “pueblo” para hacerlo desarrollar la sensibilidad y creatividad apagadas por el colonialismo. Con este espíritu, en 1927 surgió por el lado de la escultura una escuela similar: la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, que por espacio de diez y siete años dirigió su fundador, el escultor Guillermo Ruiz, y que es sin duda alguna el sitio donde se engendró la Escuela Mexicana de Escultura.

Acerca de la Escuela Libre de Talla Directa y Escultura, Raquel Tibol cita al doctor Pedro de Alba, entonces director de la Facultad de Filosofía y Letras: “El Dr. de Alba creyó que la nueva escuela solucionaría algunos de los problemas crónicos del medio artístico y así lo escribió: <<Nuestros artistas de hace tiempo se veían atacados de la inercia, los asediaban la bohemia y la miseria, se abandonaban desalentados por la indiferencia colectiva al ver que no había demanda favorable para sus obras.



Gabriel Fernández Ledesma, *Escuela de talla directa*, 1927 ca., Xilografía, 16 x 16 cm.

*La concepción teórica del arte como religión o como supremo desinterés, era una heráldica de pobreza que les negaba el apoyo para la lucha: la desilusión hacía estragos y se acogían al nirvana de los vicios. Los mejor librados obtenían apenas una clase, el encargo de un cuadro o de un monumento en donde frecuentemente se deshonraba el*

*arte o se embotaban las facultades. Entre nosotros, la teoría del ‘arte por el arte’ podrá ser patrimonio de cenáculos, bandera de elegidos o distracción de señoritos ‘bien’, pero carece de vitalidad y arraigo. Al dulce far niente del bohemio fin de siglo, hay que oponer el dinamismo edificador del artista popular. Popularizar el arte no es rebajarlo ni prostituirlo; el pueblo anónimo ha sido el creador de obras inmortales y lleva latentes facultades supremas>>.”<sup>85</sup> Raquel Tibol también señala que “José Manuel Puig Cassauranc, secretario de Educación Pública, estaba convencido de (y junto con él el rector de la Universidad Nacional, Alfonso Pruneda) de las bondades de la Escuela de Acción o Escuela Nueva, propugnada por el pedagogo norteamericano John Dewey. Según sus postulados, el maestro debía desempeñarse como una guía, sin distribuir premios ni castigos, propiciando una disciplina tal que los trabajos se desempeñaran en libertad y con alegría. Los buenos resultados obtenidos en las Escuelas de Pintura al Aire Libre podían extenderse a la Escuela de Escultura y Talla Directa, proyecto propuesto por el escultor Guillermo Ruiz (1896-1965), cuando regresó en 1926 de Europa.”<sup>86</sup>*

Establecida en el claustro del ex convento de la Merced en la ciudad de México, la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa fungió como el laboratorio más importante del país en cuanto a creación y experimentación; en ella confluyeron los artistas más importantes y allí precisaron el lenguaje y características que habrían de definir a la Escuela Mexicana de escultura.

---

<sup>85</sup> Raquel Tibol, “Las escuelas al aire libre en el desarrollo cultural de México”, en el catálogo de la exposición *Homenaje al movimiento de escuelas al aire libre*, p.29; el artículo citado está en Pedro de Alba, “Artistas y artesanos”, en *Forma*, número 6, p. 2 y siguientes.

<sup>86</sup> Raquel Tibol, en *Fuerza y volumen, el lenguaje escultórico de Oliverio Martínez (1901-1938)*, p. 25.

## X. La Escuela Mexicana de Escultura.

Como es por todos sabido, la apabullante presencia de la pintura mural mexicana y su inmediata consolidación como representante del nuevo proyecto cultural del régimen revolucionario desplazó y prácticamente anuló la posibilidad de consolidación de cualquier otra forma plástica de difusión, incluyendo por supuesto la escultura. Son varias las causas que explican este fenómeno; de entrada cabe aclarar que el movimiento pictórico fue promovido por artistas que en el momento de presentarse el proyecto vasconcelista de cultura, ya habían concluido su formación artística y gozaban de prestigio y visibilidad pública, además de que muchos de ellos habían participado de manera directa o indirecta en el movimiento armado revolucionario, lo cual los acercaba a los caudillos militares, en tanto ellos mismos se asumían como caudillos culturales, y eran reconocidos como tales. Sus ideales estéticos existían y se materializaban en función de los cambios que el espacio de la Revolución abría, mientras que los escultores que podían haber participado en igualdad de circunstancias, o no estaban íntimamente convencidos de la nueva estética, o bien carecían de capacidad de liderazgo y organización, como ocurrió con Ignacio Asúnsolo y Fidias Elizondo, grandes artistas que se encontraban cercanos a Vasconcelos y que colaboraron en primera instancia con su proyecto nacionalista, pero que estaban más ligados emocional y estéticamente a la modernidad europea –con Maillol el primero y el naciente decó, el segundo- y que al igual que Saturnino Herrán en su momento, tan sólo anunciaron las posibilidades de transformación temática y formal de la escultura, sin llegar a modificar radicalmente su ya sólido lenguaje personal.

Otro factor de importancia que no permitió una evolución más rápida por parte del movimiento escultórico, estriba en el hecho de que quienes colaboraron con Vasconcelos en la construcción del nuevo edificio de la Secretaría de Educación Pública, Asúnsolo y Elizondo, hacían parte del grupo político de los militares sonorenses, pues habían participado con ellos en campañas militares, tanto que en el momento de la construcción del monumento a Álvaro Obregón en la bombilla, Chimalistac, éste fue asignado a Ignacio Asúnsolo directamente. Pero es necesario recordar que ese grupo, liderado por el

jefe máximo de la Revolución Mexicana, pronto habría de perder poder, gracias a su sucesor y elegido el general Lázaro Cárdenas, quien sorpresivamente para Calles, lo envió al exilio logrando para sí la autonomía y el control total del gobierno nacional. Lázaro Cárdenas dará declarado apoyo a los artistas que, desde mediados de la década de los años veinte, lucharán por promover el cambio: Carlos Bracho y Guillermo Ruiz, ambos pertenecen a una nueva generación y coinciden, de acuerdo con las vanguardias europeas, en la necesidad de recuperar la tradición ancestral del mexicano como tallador, y su capacidad de comunicarse con los materiales pétreos y con la madera.

Poniendo nuestra historia en sintonía con la del resto del mundo, no debemos olvidar que a la vuelta del siglo XX, la revisión en Europa de estos y otros principios, es violenta y desmesuradamente rápida; en tan sólo dos décadas se ven más cambios en las artes, que en los cien años precedentes, y la escultura no había de ser la excepción. Si en la pintura el impresionismo había abierto el camino a la nueva pintura, también desde finales del siglo XIX se discutía la necesidad de realizar “verdadera escultura”, y esto significaba abocarse al trabajo físico de la talla directa. El primero en dar el desafiante grito de guerra -“de vuelta a la piedra”- fue Adolf von Hildebrand (1847-1921), aunque los resultados que alcanzó, apunta Rudolf Wittkower,<sup>87</sup> no fueran tan satisfactorios formalmente como trascendentes en sus proposiciones teóricas, y que, a partir de 1883, fueron publicados en la primera edición de su libro *El problema de la forma*, donde profundiza sobre la necesidad de esculpir y no de modelar. La talla directa, versus la escultura modelada, se convirtió con rapidez en el símbolo de la modernidad y conformó en una primera instancia la alternativa de la transformación escultórica durante los inicios del siglo XX, aunque, como ocurrió con la pintura, fueron múltiples las alternativas que al inicio del nuevo siglo surgieron -como la construcción del ready made-, no obstante que estas demoraron muchas décadas antes de adquirir vigencia a nivel internacional.

Como ya hemos mencionado, a su llegada a Europa, Guillermo Ruiz y Carlos Bracho se incorporan al taller de José de Creeft (1884-1980), quien para entonces abanderaba el movimiento de los talladores directos. José de Creeft (Guadalajara, 1884-Nueva York,

---

<sup>87</sup> Véase Rudolf Wittkower, *La escultura: procesos y principios*, pp. 264-265.

1982), escultor español, es una figura que merece atención especial, ya que en gran medida lo ocurrido en cuanto a estilos en la escultura mexicana de la época se debe a él. Acogió a Guillermo Ruiz, a Carlos Bracho y a Federico Cantú entre los años 1922 a 1927, su vida –nos dice Juan Manuel Bonet: “*transcurrió a partir de 1905 en París, y a partir de 1929 en Nueva York, sigue siendo un casi desconocido en su país natal. En el París de los años diez y veinte, además de realizar un importante trabajo de talla directa en piedra, y obras asimismo notables en madera -esos dos materiales son también los más usuales durante su dilatada etapa norteamericana- realizó algunas divertidas y espectaculares esculturas metálicas, como Avestruz (1924), o El picador (1925), ensamblaje o ‘armatoste’, por emplear el término suyo, de piezas encontradas -chatarra, alambre, material de fumistería-, creado para una fiesta española organizada por el bailarín Vicente Escudero, expuesto al año siguiente en el Salon des Indépendants, hoy propiedad de la Fundación Joan Miró de Barcelona. También hay que recordar el primero de los retratos que le hizo a César Vallejo, en 1926, en plomo cincelado. Por aquellos años su amigo Alexander Calder, cuyo circo de alambres se fundamenta por cierto en una poética relativamente similar a la del Avestruz y El picador, le proporcionó a José de Creeft sus primeros discípulos*”.<sup>88</sup> Tal como



José de Creeft, *Mujer durmiente*, ca. 1920, Talla en piedra

pasado casi inadvertida en todos los países donde desarrolló su obra e influencia, y México no es la excepción, si bien nunca radicó aquí.

José de Creeft se vio obligado a trabajar desde la muerte de su padre, a la edad de once años, y comenzó su carrera haciendo piezas de “nacimientos” que vendía en las fiestas de Santa Lucía, en Barcelona. No obstante, podemos decir que su formación comienza propiamente a los trece años, trabajando como aprendiz con los imagineros de Barnados. Para 1898 se incorpora a la importante Fundación Artística Masriera y Campins, que

<sup>88</sup> Juan Manuel Bonet, “El hierro español”, en *Forjando el espacio*, p.85.

dirige el escultor Mario Beinllure. Al tiempo que aprende los secretos de la cera perdida, arriban a Barcelona las tropas que regresan de las últimas colonias españolas recientemente liberadas, Cuba, Puerto Rico y Filipinas, con sus cargamentos de las culturas exóticas. El contacto con la América negra y el Oriente alimenta al precoz artista con nuevas formas y texturas. Dos años más tarde, ya en Madrid, ingresó al taller del famoso Agustín Querol, pero se cansa rápidamente del formulismo académico y lo abandona, instalando su taller en la calle del Españolito. Se enamora de una anglo-esquimal que le enseña los secretos de la talla directa. En 1905 se instala en París, en



José de Creeft, *Maternidad*, 1918, talla en madera, Col. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York

Montmartre, en un estudio en Bateau Lavoir, en Rue de Ravignan, en el mismo edificio en que habitaban Pablo Picasso y Juan Gris, y convive con Apollinaire, Mateo Hernández y César Vallejo entre otros artistas. Su formación académica y su cercanía y admiración con Rodin, quien le sugiere se inscriba en la Academia Julian, le impidieron una rápida incorporación a los lenguajes de vanguardia. En 1911 trabajó como escultor cantero en la acreditada Maison Greber; a partir de este año comienza a participar en los

Salones de Artistas Independientes, Sociedad Nacional de Bellas Artes, Salón de Promoción

de las Artes, Salón de Otoño. En 1915 decidió romper de tajo con el academicismo, destruyendo todas las obras que conservaba realizadas hasta el momento para dedicarse de manera exclusiva a la talla directa.

Durante la década de los veinte en Paris recibe alumnos; entre ellos, decíamos, a Carlos Bracho, Guillermo Ruiz y Federico Cantú. Cantú comenzó con él su carrera de escultor que tanto éxito alcanzó en los años sesenta, cuando ejecutó un gran número de relieves monumentales y la maternidad titulada *Madona*, escultura insignia del Instituto Mexicano del Seguro Social, que, a pesar de los años, aún refleja la marcada influencia del maestro

catalán; de igual manera, si se comparan con la *Maternidad* de 1943, realizada por Ernesto Tamariz, podemos rastrear una genealogía que liga a ambas obras.



Federico Cantú, *Maternidad*, 1963, Bronce, 195 x 205 x 270 cm, Col. IMSS

Al comienzo de los treinta, De Creeft se muda a Nueva York, donde reside hasta su muerte, continuando su labor docente en la New School for Social Research (1932-1948, 1957-1960) y en the Art Student League (1944-48). La presencia del revolucionario de la talla en la vida de sus jóvenes discípulos mexicanos persistió durante años a través de la correspondencia, según pude constatar en su archivo personal, si bien Carlos Bracho, al sentirse artista consolidado, pretendió romper con él, y en declaraciones públicas se empeñó en hacer notar las “radicales diferencias”

que existían entre la producción de ambos. En la conferencia que dicta en 1944,<sup>89</sup> llegó incluso a llamarlo “modelador”, término que desde el renacimiento se ha utilizado para diferenciar a los que esculpen desbastando un trozo de material de aquellos que trabajan con cera, barro o yeso, y proceden añadiéndolo o quitándolo. Esta aclaración, un tanto innecesaria, por parte de otro gran artista como lo fue Bracho, es la que me permite afirmar que De Creeft no sólo enseña a sus alumnos la disciplina y la importancia de la talla directa, sino que inculca en ellos el germen de la modernidad, al despertarles la curiosidad por descubrir la escultura prehispánica para abreviar en ella.



Ernesto Tamariz, *Maternidad*, 1943, Mármol, 74 x 23 x 21 cm.,

En 1927 Guillermo Ruiz regresa a México mientras Carlos

<sup>89</sup> Carlos Bracho, conferencia reproducida en el *Boletín del Seminario Mexicano de Cultura*, México, agosto de 1944.



Bracho permanece en Europa, y el 10 de marzo logra materializar sus anhelos al fundar la Escuela de Talla Directa y Escultura, que de alguna manera se ve favorecida por el rotundo éxito en que se habían convertido las Escuelas al Aire Libre de Pintura que habían sido reorganizadas por su fundador Alfredo Ramos Martínez en 1920. Un año antes del regreso a México de Guillermo Ruiz, una cuidadosa selección de obras producidas por los alumnos de estas escuelas había sido enviada a Europa, resultando una verdadera sorpresa para la crítica, que esperaba una producción de carácter decimonónico y naturalmente –desde su eurocentrismo- a la zaga de la pintura europea.<sup>90</sup>

Los propósitos de Ruiz consistían en reencontrar la escultura mexicana contemporánea con su antecedente prehispánico, despertar la capacidad aletargada de los tallistas para que, a partir de su conocimiento de los materiales, pudieran crear un lenguaje nuevo y vigoroso, y cancelar el sentido academicista del modelado, “*desechando los contactos europeos [...] obedeciendo única y exclusivamente al deseo del engrandecimiento de nuestro más puro arte popular*”.<sup>91</sup> Una vez convencidas las partes, se destina para estos fines el claustro del exconvento de la Merced, en el céntrico barrio popular de la ciudad de México. En primera instancia Ruiz se rodea de un personal compuesto de obreros y maestros calificados: Antonio Acevedo Escobedo es designado ayudante del director, taquimecanógrafo y bibliotecario; Luis Albarrán Pliego, jefe del taller de fundición artística; Andrés Romo, talla en madera; Bruno Chávez, ayudante de Ruiz en talla en piedra; Salvador Solorio, carpintería; Eucario Olvera, herrería; Ángel Posada, ayudante en carpintería; Enrique García, ayudante en herrería; Enrique Martínez, modelado y ayudante del director. El paso dado por Ruiz no solo satisfacía sus intereses personales, sino que venía a significar el primer intento formal de renovación de la escultura, aunque ocurría casi veinte años después del comienzo de la revolución armada y pictórica.

Podemos considerar que es aquí donde comienza la búsqueda consciente de una nueva manera de producir escultura, además de convertirse en el punto de encuentro de diversas

---

<sup>90</sup> Véase Laura González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, pp. 113-124.

<sup>91</sup> Guillermo Ruiz, “Informe que rinde el director de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, acerca de las labores que se desarrollarán durante el año de 1928”, p. 99.

personalidades, modos de pensar y maneras de crear, que a partir de su diversidad luchan por el objetivo común de la renovación artística, tanto que incluso Carlos Bracho, quien siempre reclamó la paternidad de la idea de fundar la escuela, se sumó al plantel a su regreso a México. Con la llegada de Carlos Bracho a la Escuela Libre de Talla Directa y Escultura dio inicio una segunda etapa en la consolidación de la institución y del movimiento escultórico, pues a él se sumaron los artistas que no sólo perfilaron las características de la Escuela Mexicana de Escultura, sino que dieron paso a que con el prestigio alcanzado por la escuela de la Merced, ésta se transformara en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, conocida hoy día como la Esmeralda. Desde muy temprano en su carrera, Carlos Bracho gozó con el interés de la crítica; en 1922 Rafael Vera de Córdoba dice de él: *“Carlos Bracho no quiso hacer modernismo sin conocimientos [...] prefirió pasar inadvertido [...] hasta encontrarse a sí mismo [...] él sabe que ha producido una sola escultura que vale toda la vida de un escultor [...] su Cristo que perdonó el pecado es sin duda algo que habrá de conmover la crítica y*



Carlos Bracho, *Monumento a los heroes de Sotavento*, 1936

*el diletantismo inteligente [...] Primero era una turbia esperanza; hoy es una realidad. Es necesario haber observado paso a paso la labor de Bracho para asimilar su revelación a la verdadera obra de arte”.*<sup>92</sup> Los primeros en seguir a Bracho en la Escuela Libre de Talla Directa y Escultura, fueron Oliverio Martínez y Luis Ortiz Monasterio. Del primero, artista malogrado por su prematura muerte, Justino Fernández dijo: *“Es un trabajador infatigable y un artista de corazón a quien el medio hostil no ha permitido todavía llegar a la cúspides de su desarrollo artístico, pero de quien pueden esperarse aun obras de calidad”.*<sup>93</sup>

<sup>92</sup> Rafael Vera de Córdoba, “Artistas que sugerí: Carlos Bracho”, en *El Universal*, México, 10 de octubre de 1922.

<sup>93</sup> Justino Fernández, *El arte moderno en México. Breve historia siglos XIX y XX*, p. 330.

El paso del tiempo ha demostrado la perspicacia de Justino Fernández, y sin duda alguna me atrevo a afirmar que la figura más relevante de la primera mitad del siglo XX, en la escultura mexicana la encontramos en él. Oliverio Martínez logró consolidar un lenguaje



Oliverio Martínez, *Dolor*, s/f, bronce,  
18 x 33.5 x 13.8 cm.

en el que se resumen todas las características propias de la Escuela Mexicana de Escultura: la masividad y la forma cerrada; el registro de los rasgos étnicos propios del mexicano –más con una visión de mestizaje que propiamente indigenista-; el tratamiento de los temas sociales y políticos; y una volumetría con escala monumental aún en el pequeño formato. No obstante, dada su muerte tan temprana y la reiterada falta de interés general por la escultura, de esta primera generación de escultores fue Luis Ortiz Monasterio quien logró consolidar

el puesto más duradero y relevante en la historia del arte mexicano por su definido sentido nacionalista, rico en formas y posibilidades técnicas además de su capacidad para adaptarse a las transformaciones de los lenguajes artísticos a lo largo de su longeva existencia; su trabajo abarcó tanto la talla directa en piedra y madera, como la fundición en bronce, el uso de la terracota, e incluso el papel maché y el yeso.



Luis Ortiz Monasterio, *Mujer con rebozo*, 1927, piedra,  
43 x 20 x 21 cm.

Ligada a la figura de Guillermo Ruiz en estos años de transformación encontramos también a Juan Cruz Reyes quien, aunque cronológicamente no pertenece a esta generación, fue clave en la búsqueda de nuevas posibilidades. Gracias a su capacidad inagotable de trabajo, Ruiz pudo dedicarse de manera simultánea a tan variadas actividades. Juan Cruz Reyes colaboró con Ruiz en su época más productiva -cuando gozaba de la apreciación del último de los caudillos

revolucionarios, el general Lázaro Cárdenas- en la realización de sus principales monumentos, los erigidos a *Gertrudis Bocanegra*, *Tanganxuan*, *Morelos* y *Juárez*, entre otros, ubicados en Pátzcuaro y Jantizio, Michoacán, los dos primeros y en Bogotá,



Juan Cruz Reyes posando junto al Monumento a Juárez, realizado en colaboración con Guillermo Ruiz, 1937

Colombia el último. De igual manera colabora en la educación de otros grandes artistas que los siguieron, como Fidencio y Rosa Castillo, Rodrigo Arenas Betancourt, Alberto de la Vega y muchos más.<sup>94</sup> De la misma generación, el costarricense de nacimiento, Francisco Zúñiga, comparte taller y proyectos con Juan Cruz Reyes, e incluso, lenguajes formales. Durante varios años los dos, entonces jóvenes artistas, imparten el curso de escultura monumental en la escuela libre de talla directa, hasta que cada uno toma su propio camino. Francisco Zúñiga alcanzó prestigio y reconocimiento internacional como ningún otro escultor mexicano.

La síntesis de lo que es la Escuela Mexicana de Escultura está siempre presente en su obra; paradójicamente, su éxito lo alcanza al momento que ambas escuelas mexicanas, de escultura y pintura, sucumben ante el desgaste de la reiteración y el estereotipo, logrando así que su obra alcanzara la talla de la genialidad.

En 1930, año de su regreso a México proveniente de Estados Unidos, Federico Canessi del Campillo comienza su labor docente. Aparte de su bien ganada fama como escultor, Canessi viene a ocupar un importante lugar en la historia del arte por sus frecuentes observaciones sobre la producción escultórica, tanto propia como la de sus contemporáneos; además de haber



Francisco Zúñiga, *Suave Patria*, 1951 (fundición 1989), bronce, 55 x 31 x 23 cm.

<sup>94</sup> Véase Antonio Luna Arroyo, *Panorama de la escultura mexicana contemporánea*, p. 107.

mostrado desde época muy temprana una preocupación verdaderamente crítica por la evolución de la escultura. En 1932 apuntó: “...al contrario de la opinión de algunos pintores, si creo que haya escultores en México, aunque sea más escasa la obra escultórica; aun más, me atrevo a afirmar que ya es visible el renacimiento de la escultura en México –y aquí cabe resaltar el uso de la palabra renacimiento, como equivalente de escuela, de la misma manera en que lo aplicó Jean Charlot y MacKinley Helm– La obra de algunos escultores jóvenes mexicanos señala el regreso a una concepción escultórica como exposición del espíritu de una raza y una época; sus trabajos son mexicanos más que personales [...] En Ruiz, como en Magaña, este nacionalismo es inocente y antiguo. En Bracho es deliberado y moderno; en Ortiz Monasterio más exquisito, hay una brillante síntesis de personas y ‘arte nacional’ fuera de todo sentimentalismo y anécdotas.”<sup>95</sup>



Federico Canecí, *Monumento a la Bandera* (boceto), 1951, bronce, 69 x 29 x 15 cm.



Mardonio Magaña, *Familia campesina*, s/f., Madera, 75 x 73 x 37 cm.

Mardonio Magaña, campesino que la lucha armada trae a la ciudad de México, viene a ser la prueba viviente de que la búsqueda iniciada por estos artistas, en el arte popular, marchaba en dirección correcta. Mientras que sus colegas se habían formado académicamente y habían tenido que pasar por todo un proceso de introspección y análisis antes de poder lanzarse a esa búsqueda de lo mexicano, Magaña espontáneamente produce tallas en madera y piedra, eminentemente representativas de la más

pura tradición popular. Reconocido por Diego Rivera como “el mejor escultor del

<sup>95</sup> Anónimo, “Canessi opina sobre la disputa de la escultura”, México, 1932, Archivo Federico Canessi/CENIDIAP.

mundo”, su habilidad manual, su visión preclara de la forma y su emotividad, las transmite a través de las aulas en la Escuela de Talla Directa y Escultura.



Colinas Ceferino, *India con su hijo*, 1948, piedra,  
38 x 49 x 18.5 cm, Colección INBA/ MAM

Casos excepcionales, ya que no participaron en esta institución educativa, son los de Ceferino Colinas, Ernesto Tamariz y Francisco Arturo Marín. El primero, llega a México en el flujo de refugiados españoles a raíz de la guerra civil, y trae a cuestas un vastísimo bagaje cultural de profunda formación académica. Colinas no sólo conoce perfectamente las vanguardias sino que ha vivido el regreso al clasicismo europeo después de la primera guerra mundial, el cual le será un recurso extraordinario en su incorporación al desarrollo

profesional en México, pues será el punto de anclaje para asumir un lenguaje nacionalista que de entrada le resulta ajeno pero profundamente atractivo. El paisaje natural y cultural mexicano le resulta una nueva fuente inagotable de inspiración creativa, y en él encuentra no solo el solidario apoyo para comenzar una nueva vida, sino también los elementos para la creación de nuevos lenguajes plásticos. En 1952 expone individualmente en el Palacio de Bellas Artes, y al respecto Jorge J. Crespo de la Serna dice: *“Fuera de algunas (obras) en que lo –decorativo- es casi por un poco de –preciosismo- y no por resultado funcional, hay algunas piezas en que se advierte mejor el lado escultórico, o sea la solución escultórica, encerrada en moles vigorosas y apretadas. Si en los ejemplos anteriores se advierte un cierto carácter neoclásico [...] y la versión moderna de éste como en Despiau y Maillol, en el segundo hay analogía [...] con esa orientación mexicana que trata de asimilar formas precolombinas a un concepto actual de la escultura”*.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Jorge Juan Crespo de la Serna, “Por las galerías de arte”, *Jueves de Excelsior*, México, 20 de marzo de 1952.

Ernesto Tamariz fue, desde el comienzo de su carrera, el más prolífico productor de



Tamariz, Ernesto, *La patria*, Proyecto para monumento, ca., 1949, bronce, 40 cm.

estatuas y monumentos públicos en México, por el carácter naturalista de su obra que le favoreció para la adjudicación tanto de encargos públicos como privados. Su extraordinaria calidad verista y su asociación gremial con otros artistas cuyos principios contrastan abiertamente con el resto de los que conforman esta escuela y encubren al inquieto productor plástico, que de manera callada y discreta realiza su propia búsqueda, la cual quedó reflejada tanto en su obra íntima como en el monumento público más importante que realizó, el *Monumento a*

*los Niños Héroes*, en Chapultepec, el cual se inserta con claridad dentro de la estética del poder asociable

a los modelos totalitarios y sobre el cual ampliaremos más adelante.

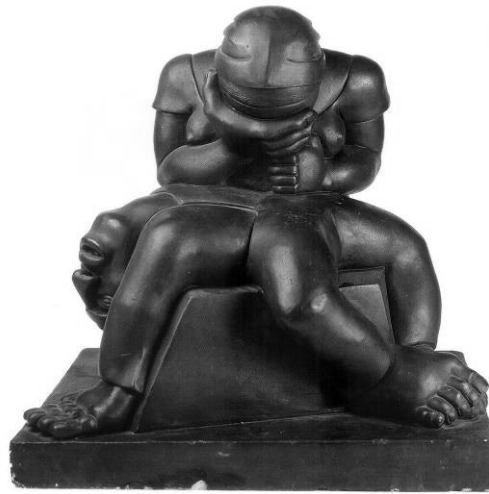


Carlos Bracho, *Desolación*, 1954, bronce, 37 x 24 x 24 cm. Col. MUNAL

Francisco Arturo Marín resulta un caso particular, pues siendo médico de profesión, vino a materializar de manera prodigiosa la síntesis estética de la escultura mexicana de este período. Marín comenzó su carrera a principios de los años treinta en Guadalajara de manera exitosa; fue íntimo amigo de Federico Canessi y Ortiz Monasterio, y súbitamente dejó de producir durante la década de cuarentas, para no reanudar sino hasta principios de los años cincuenta. Durante este período, Marín consolidó su carrera de médico y se sensibilizó extraordinariamente en cuanto a la figura y el dolor humanos, al tiempo que profundizó sus conocimientos sobre la

escultura prehispánica. Al reiniciarse en el arte, como si nada hubiera pasado, su obra siguió siendo esencialmente la misma, pero más plena y contundente, como lo demuestra su monumento *Campesino sacrificado*, 1957. Como Zúñiga, su obra posee las características propias de la Escuela Mexicana de Escultura, pero logra avanzar más allá al sumarle un espíritu humanista que la dota de una talla universal.

Como podemos ver, tal como lo afirma Lawrence Schmeckebier en el caso de la pintura, la Escuela Mexicana de Escultura se dio en torno a figuras que lideraron el movimiento y a las que a su alrededor se establecieron grupos que compartieron preocupaciones tanto formales, teóricas, estéticas, así como técnicas y prácticas. Así podemos resumir que una “escuela” se puede considerar que surge a partir del momento en que un grupo de productores es formado en igualdad de circunstancias



Marín Francisco Arturo, *Campesino sacrificado*, s/f, yeso patinado, 56 x 50 x 38 cm.

bajo la tutela de un maestro, o líderes como hemos visto -a los que por ende se les atribuye la calidad de genios- y cuya producción ostenta características y calidades comunes a las del tutor. Otra posibilidad para reconocer una escuela parte de la coincidencia cronológica de la vida productiva de los que la integran dentro de un espacio geográfico común, y de que en su obra ostenten lenguajes formales afines entre sí, o que presenten preocupaciones estéticas o teóricas compartidas, aún cuando no provengan de un mismo origen -nacionalidad- o formación académica, o celebren ideologías diferentes. Una tercera alternativa radica en el uso común que se le ha dado a las escuelas en la Historia del Arte, como método de clasificación; todos los diccionarios, partiendo desde el Benezit registran escuelas geográficas (escuela flamenca, holandesa, etcétera) o derivativas de personajes (escuela de Rembrandt, Tiziano, etcétera) ¿Cómo es que se usa el término? Simplemente como la reunión de individuos en un cierto momento, que



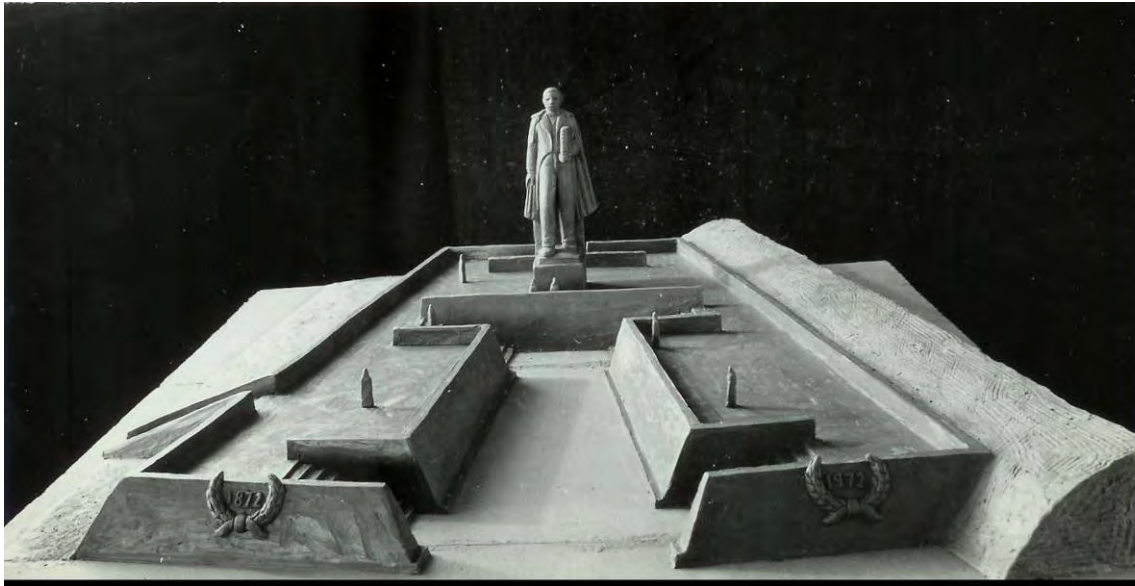
deambulan por los mismos espacios artísticos y comparten algunas metas en común, sin por ello perder sus respectivas individualidades.

Así, de manera simplista podemos afirmar por analogía, que la Escuela Mexicana de Escultura es el símil en la práctica escultórica de la conocida Escuela Mexicana de Pintura. Los artistas que la conforman observaron características semejantes a las de los pintores de la época y en su campo perseguían objetivos semejantes.

Podemos afirmar que los artistas aquí reunidos en el concepto de Escuela Mexicana de Escultura abrevaron, todos, de las mismas fuentes; unos y otros observaron el arte de la antigüedad y se lo apropiaron, ya fuera a través de la lectura de fuentes o, en la mayoría de los casos, por observación directa. Para los pintores los muros servían para informar y educar, para desacralizar el arte y llevarlo a las masas, de la misma manera que los monumentos cumplían con estos fines, para los escultores. No resulta inútil preguntar porqué, si prácticamente todos estos artistas se forman en igualdad de circunstancias – casi todos en la Academia de San Carlos- y sí cronológicamente corresponden -al menos en cuanto a su época productiva- a una misma generación, ¿por qué, entonces, no se les reconoció como grupo? La respuesta se encuentra en el hecho de que los escultores mexicanos del período posrevolucionario no lograron asociarse en la práctica por falta de intereses personales comunes, ya fueran políticos o ideológicos, y por tanto no manifestaron de manera abierta y organizada sus ideales estéticos o teóricos los cuales no sólo compartían sino que llevaban de manera individual a la práctica; además es necesario recalcar que las rivalidades personales fueron más fuertes que la voluntad de búsqueda compartida. Por otra parte, se trataba de artistas que no compartían en lo colectivo el interés por el trabajo de grupo y asumían en el papel del artista solitario. Salvo en el caso del *Monumento a la Revolución*, de Oliverio Martínez, no encontramos otro ejemplo de participación colectiva; recordemos que durante el proceso de selección y por tratarse de un concurso público y abierto, todos se vieron involucrados.

Posteriormente casi todos los que habían participado en el concurso se sumaron a la realización de los grupos escultóricos, dada la envergadura e importancia del proyecto o

por el afecto que en el resto de los escultores había sido capaz de despertar Oliverio Martínez, a lo que hay que agregar lo frágil de su condición física al momento de la realización –que de hecho aceleró su enfermedad al grado que falleció durante el proceso. Por otra parte, la escultura nunca alcanzó su natural designio de “vocera” del grupo en el poder, como ocurrió en otros los países, donde se respeta su carácter público, pues ese lugar lo ocupó desde un principio, y de modo definitivo, la pintura mural.



Oliverio Martínez, *Monumento a Juárez* (maqueta), 1930-1934 ca.

Tanto en los países de orientaciones totalitarias o autoritarias, que pueden incluso reconocerse como democracias, el uso de la escultura y la obra pública fue y sigue siendo esencial para la definición del paisaje cultural y político. Baste comparar el proyecto del Berlín diseñado para Hitler, por Albert Speer, con el Washington contemporáneo, la ciudad de arquitectura más totalitaria en el mundo (sin considerar que aún en la actualidad la construcción de monumentos como el dedicado a los mártires de la segunda guerra mundial, recientemente inaugurado por el presidente George W. Bush, podría considerarse copia fiel de las obras de Speer). Además, debemos recalcar que la pintura no solo sirvió al Estado como medio de comunicación y divulgación de su ideología dentro del país, sino que le proporcionó gran prestigio en el extranjero. Aunado a esto es necesario reconocer el desinterés, salvo contadas excepciones, en cuanto al patrocinio por parte del Estado y la falta de organización y liderazgo de los propios escultores para

negociarlo. Por otra parte, la situación se agrava si consideramos que tampoco al mercado del arte le interesaba la promoción de la escultura, dado lo difícil de su comercialización y traslado, pues como afirmaban en los diarios de la época, o contaba Inés Amor, “los turistas no se podían llevar esculturas en las maletas”.

A pesar de todo, y como concluye Leonor Morales en el caso de la Escuela Mexicana de Pintura, la infinidad de coincidencias y afinidades que se presentan concretamente en las obras producidas en la época hablan de una comunión real de intereses y preocupaciones estéticas, tanto que para efecto de demostración de esas características comunes ha sido posible organizar una catalogación a partir de los temas tratados de manera aislada, en la obra íntima y pública de los artistas que conformaron esta Escuela Mexicana de Escultura.

## XI. Tipologías de la Escuela Mexicana de Escultura

La Escuela Mexicana de Escultura se ve reflejada en el campo artístico y cultural de México en la incorporación de temas y símbolos que provienen de ese mismo escenario cultural. No está de más reiterar que los íconos que hoy reconocemos como nacionales no siempre lo fueron y que son una construcción moderna, post revolucionaria, que sirvieron –y siguen funcionando efectivamente- como representantes de valores de las masas. Elementos de la comida tradicional, el maíz y otros derivados como la tortilla, prendas de vestir como el rebozo y los colores estridentes del arte popular, no eran reconocidos por la burguesía porfirista como representantes de su estilo de vida, por el contrario. No fue sino hasta que los artistas los reconocieron y utilizaron que éstos cambiaron de connotación.

Pero no fue solamente en los temas en lo que nuestros artistas se basaron para conformar un nuevo lenguaje plástico, sino propiamente en la manera, la técnica y las formas de representar esos temas. Es notoria la utilización de la talla directa como técnica principal, y la necesidad de experimentar con la cerámica como una recuperación del pasado distante e inmediato, dotándole de una calidad artística que, como medio, se le había privado al asumirla solamente como artesanía. Por su parte las formas se concentran en representar la solidez del estado reproducida en sus hijos; los cuerpos aludidos son, antes que nada, idealizaciones agigantadas de cuerpos "reales". En cuanto a la manera de representar, sin duda alguna tiene que ver con un proceso de valoración del arte popular, y el inicio de las grandes colecciones como la de Roberto Montenegro, o de las adquisiciones realizadas principalmente por extranjeros, o de los estudios realizados por Adolfo Best Maugard que derivaron en la publicación del libro de educación básica que lleva su nombre. Por otra parte, se percibe que los temas realizados les resultaban comunes e intentan de primera instancia funcionar como elementos didácticos y de divulgación ideológica, pero con interpretaciones propias, y que se pueden dividir según el destino y escala de la obra en monumentos públicos y obra personal.

Comencemos analizando lo que Ida Rodríguez dice sobre esto en la Enciclopedia del

Arte Mexicano: “Durante los años de la Revolución un grupo de escultores realistas habían intentado hacer de la escultura un elemento revolucionario. Aunque la escultura no se prestaba tan fácilmente a tal dramatismo retórico, pues las obras, fundamentalmente estáticas, no podían contar anécdotas ni expresar dogmas como lo hacían las pinturas murales.”<sup>97</sup> Esta afirmación nos muestra de manera efectiva en lo que recayó uno de los grandes retos de la nueva escultura, la búsqueda de soluciones formales que conceptualmente fueran capaces de comunicar una idea que tradicionalmente se hacía de manera explícita, con una retórica narrativa. Dado que el patrono fundamental de la obra pública era el Estado, los temas se volverían recurrentes, sin embargo lo interesante son las diferentes maneras de representación que lograron. Según la historiadora Lilly Kassner “el movimiento escultórico postrevolucionario compartió los intereses políticos y culturales de enaltecer a los héroes por medio de un arte monumental de elocuencia cívica y nacionalista (...) Las esculturas conmemorativas fueron el apoyo ideológico que respondió a programas específicos de las instituciones que veían en la obra pública un soporte para sus propios intereses propagandísticos. El Estado, que en este caso fue el patrocinador más entusiasta, lo concibió con el deseo de historiar el pasado glorioso, contar las hazañas de hombres ilustres, identificarse con el espíritu nacional y patriótico.”<sup>98</sup> Los temas fueron muchos, pero cabe destacar que la mayoría tenían en primera instancia una fuente de carácter étnico, es decir, todos los personajes provenían de la vida real y se estilizaban hacia la exaltación, convirtiéndose en arquetipos. A partir de la figura se componían los grupos escultóricos que exaltaban las virtudes femeninas como el estoicismo, el amor y la resignación y las masculinas como la fuerza, la disciplina y el sacrificio.

Como se puede observar en los siguientes incisos, la estética utilizada por los escultores post revolucionarios se basan en una retórica incorporada desde el campo de batalla y del imaginario colectivo de lo que esta cruenta guerra había sido. Podemos afirmar que las imágenes por ellos producidos oscilaban en bandas de resonancia que se limitaban, en un extremo, por las escenas reales –ya sean vividas o conocidas vía la fotografía- y los

---

<sup>97</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *Historia del arte mexicano*, op. cit., p. 31.

<sup>98</sup> Lily Kássner “Escultura nacionalista”, op. cit., p. 28.

modelos adquiridos, ya desde el mundo prehispánico a través de su escultura, ya de la preocupación por los movimientos de vanguardia internacional, como lo fue el neoclasicismo del regreso al orden, y sobre el cual amplió en el siguiente capítulo. Vale la pena resaltar que la academia decimonónica vino a redundar, después de la Revolución, en una recuperación de ciertos tipos formulados de acuerdo a los nuevos tiempos que después vivieron. Así, la escuela mexicana no estableció cánones, propiamente hablando, pero sí un conjunto de constantes que podemos reconocer ahora como tipologías.

### Maternidad

Las esculturas que se realizaban con el tema de la maternidad tenían como punto de partida la reinterpretación religiosa católica por excelencia, manifestándose en su versión dramática como “piedad”, donde la madre sostiene con resignación al flácido cuerpo del hijo muerto, o en su manera celebratoria de la presentación de la virgen y el redentor recién nacido. Estos temas son comunes no sólo a los artistas de la época sino a la producción global de la historia del arte occidental, sin embargo las particularidades se dan en función del contexto en que se producen.



Luis Ortiz Monasterio, *El soldado herido*, 1932, yeso, 54 x 39x27 cm.

Luis Ortiz Monasterio realizó *El soldado herido*, 1932, recurriendo a las referencias dadas por Guillermo Ruiz en sus llamadas esculturas cubistas. Una figura femenina prismática cubierta con un manto de pies a cabeza sostiene entre sus brazos a un soldado descalzo cuyas piernas se doblan a su propio peso. El pecho cruzado por las “cananas” usadas durante la guerra civil en México. La madre representa como alegoría a la Patria, la cual se resigna a perder a su hijo en beneficio de la “redención” nacional. Años más tarde, Francisco Zúñiga retoma el tema de manera semejante, utilizando las famosas figuras icónicas del Istmo de Tehuantepec

que recreó de forma magistral; en ambos casos la figura masculina yace inerte, pero en pie. En esta cerámica titulada simplemente *Piedad*, la posición de la figura femenina y el manto recuerdan la versión de la escena cristológica del descendimiento de la cruz. Francisco Arturo Marín realiza en 1954 el monumento al *Campesino sacrificado*, que actualmente se localiza en la carretera México – Cuernavaca, en Morelos, estado del caudillo del sur, Emiliano Zapata. La pieza recurre al esquema del campesino muerto sobre un cuerpo piramidal, frente al que —a manera de altar— se inca la madre. De acuerdo a su peculiar estilo, que reúne la sabiduría de especialista en escultura prehispánica, y el médico de profesión, logra dotar, a través de volúmenes redondos y simplificados, a sus figuras de una fuerza expresiva única.



Francisco Zúñiga, *Piedad*, s/f,  
22 x 7.5 x 8 cm.

El tema es tratado de muy diversas maneras y va desde la madre que abraza a su hijo a punto de inanición, pues no le puede alimentar por la miseria extrema —*El seno inútil*, 1948— hasta el monumento conmemorativo a la figura de *La madre*, de espíritu arcaizante donde la solemne figura hierática sostiene sobre la mano y el brazo extendido la figura del hijo recién nacido, como si se tratara de una ofrenda a la nación, esta obra es de la autoría de Luis Ortiz Monasterio en colaboración con el arquitecto José Villagrán García.

El tema como tal es recurrente en México desde la época de la conquista y tiene una gran penetración en la población, vale la pena recordar que una de las imágenes más poderosas en la culturalización hispana de los pueblos indígenas es la de la Virgen de Guadalupe, la cual se mimetiza con la deidad precortesiana de Tonatzin. Este tema de la iconografía religiosa resulta la manera directa de comunicar a un pueblo iletrado, que recién sale de una cruenta guerra, de la necesidad del sacrificio y la resignación en aras de un futuro mejor. Carlos Monsiváis afirma “*En el siglo XIX la escultura es instrumento de*

*secularización (donde había un santo, hay un héroe; donde hay un héroe, hay un santo); en el siglo XX la escultura es técnica de adaptación de la conducta, (donde hay un héroe, hay un ideario; donde hay un ideario, habría un catálogo de actitudes permitidas o santificadas por la muerte)”*.<sup>99</sup>



Francisco Arturo Marín, *Campesino sacrificado*, s/f, yeso patinado, 56 x 50 x 38 cm.



Carlos Bracho, *El seno inútil (Misericordia pródiga)*, ca. 1948, bronce, 56 x 33 x 49 cm.



Alberto De la Vega, *Madre recostada*, s/f, piedra xaltocan, 32 x 82.5 x 44 cm.

<sup>99</sup> Carlos Monsiváis, “Sobre los monumentos cívicos y sus espectadores”, en Helen Escobedo, coordinadora, *Monumentos mexicanos. De las estatuas de sal y piedra*, p. 126





Ernesto Tamariz, *Infinita angustia*, 1971, bronce, 30 x 14 x 12 cm.



Francisco Arturo Marín, *El parto*, s/f, bronce, 38 x 28 x 22 cm.



Mardonio Magaña, *Mujer con dos niños*, s/f, talla en madera, 69 x 82 x 13 cm



Juan Cruz Reyes, *Mujer con Cristo en manto*, s/f, terracota, 14 x 6 x 4.5 cm.

## La nostalgia indigenista

Desde la práctica muralista se destaca una búsqueda del orgullo nacional a través de la vuelta al pasado. La alegoría decimonónica de carácter religioso es sustituida por una interpretación nostálgica del pasado distante. La necesidad de reconocer los orígenes, de asumir la presencia de los grupos indígenas tan manifiestos durante la Revolución, así como de explicar las tradiciones que hoy conforman el México contemporáneo encuentran una solución plástica en los temas del indigenismo. Entendiendo que no se trata de una evocación romántica, sino de punto de partida a modernas propuestas, como en el caso de Luís Ortiz Monasterio, quien se apoya en el sentido conceptual de la representación prehispánica para su producción. *La nube* y *La victoria* encarnan sincréticas formas que mezclan las

referencias arcaicas con la simbología occidental. Otras provienen de modelos específicos, como lo son las monumentales cabezas de la cultura olmeca del Golfo de México, tal es el caso de *La raza*, de Carlos Bracho, o las múltiples cabezas hieráticas del propio Ortiz Monasterio. El sentido monumental de las primeras se refleja claramente en las realizadas durante este siglo, reforzándose en la expresividad misma de las rugosas piedras xoltecas, o en el impactante y translúcido ónix verde de Bracho.



Luis Ortiz Monasterio, *La nube*, 1954, bronce, 57 x 34 x 17 cm.



Luis Ortiz Monasterio, *La victoria*, 1949, bronce, 47.5 x 33 x 24 cm.

Los mitos y representaciones del pasado adquieren nueva dimensión en las manos de Federico Canessi. *Los caballos de la conquista*, o *El ayuntamiento del tigre y el caballo*, toma el tema de la lucha entre los dos animales simbólicos, ya que ninguno existía en el territorio de su contraparte, denota un alto grado de sensualidad y violencia, dando paso en un extraño parto a una nueva raza mestiza. Las interpretaciones libres de temas idílicos como los tratados por Diego Rivera en los Muros del Palacio Nacional, o simbólicos como en el caso de Rufinao Tamayo en el



Federico Canecí, *Los caballos de la conquista*, ca. 1955, lápiz/papel (boceto), 13 x 32.5 cm



Federico Canecí, *Los caballos de la conquista* (maqueta), 1955, bronce, 10 x 22 x 13 cm.



Rómulo Rozo, *Bachué*, 1927, granito, 170 x 38 x 43 cm

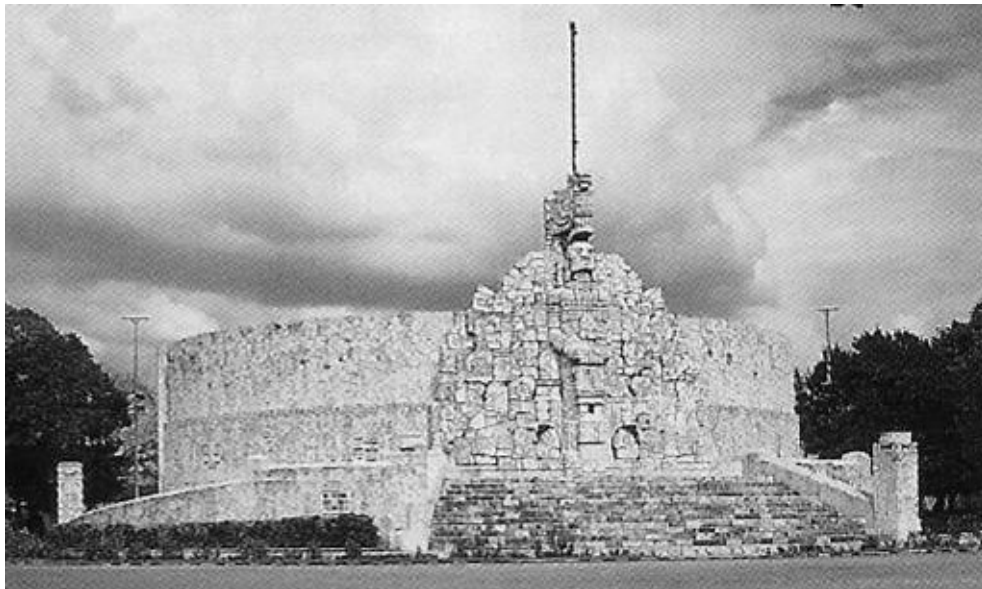
Palacio de Bellas Artes, también se explotan en la escultura. Rómulo Rozo, escultor colombiano que llega a México en 1931 atraído por el magnetismo del “renacimiento mexicano”, mostró desde su temprana formación en su país natal un gran interés por las culturas indígenas. Entre sus primeras obras de gran importancia destaca *Bachué*, 1927, la cual realizó probablemente en París y que se expuso por primera vez en el Pabellón de Colombia, en la Feria Internacional de Sevilla en 1929, del cual fue decorador en jefe, y donde debe haber conocido a Guillermo Ruiz quien en esa misma feria ganó el gran premio de escultura, con las obras de su autoría y las de los niños alumnos de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa. *Bachué* es una interesante pieza que recrea una deidad abstracta, ya que como mito no contaba con una representación física. Aún llena de

influencias simbolistas, y de referencia a la escultura erótica de la India, esta magnífica talla en granito negro belga permaneció extraviada hasta 1997 y se exhibió en el Museo del Palacio de Bellas Artes (abril a junio de 1999). De su primera época, ya en México, donde permaneció hasta su muerte, datan los grupos escultóricos del *Cacique Puben*, y el *Caballero tigre*, que consisten en interpretaciones libres de personajes míticos, que adquieren características naturalistas que los equiparan con el común de la gente. Rómulo Rozo se ve absolutamente fascinado por la escultura maya, de la que toma la



Rómulo Rozo, *Caballero tigre*, 1939, yeso, 22.5 x 17.8 x 43 cm.

técnica del bajorrelieve para producir su obra cumbre, el *Monumento a la Patria*. En este hemicírculo se conjuntan varios momentos de la producción del autor, dado que inicia en 1944 y lo concluye hasta 1956. Vale la pena resaltar que este monumento narra de manera amplia la historia nacional, como lo hacen los murales; de igual manera que lo hace como continuación Federico Cantú en sus relieves de las unidades del Instituto Mexicano del Seguro Social, Cuauhtémoc e Independencia. Federico Cantú explota al máximo este sistema narrativo y lo aplica en el Instituto Tecnológico de Monterrey y en una montaña en la carretera Linares-Monterrey.



Rómulo Rozo, *Monumento a la Patria*, 1944-56



Francisco Arturo Marín, *Caballero serpiente*, 1958, bronce, 51 x 20 x 16 cm.



Juan Cruz Reyes, *El hombre del perico*, 1946, bronce, 46 x 22 x 15 cm.



Federico Canecí, *La Diosa de Plata*, 1959, bronce plateado, 34.5 x 17 x 11.5 cm.



Francisco Zúñiga, *Cabeza de vieja*, 1960, onix café, 36.5 x 25 x 19.5 cm

## Escenas costumbristas

El tema medular de la escultura mexicana de la postrevolución es la interpretación del mexicano mismo. La construcción de la identidad nacional tiene que ver directamente con la capacidad de asumir ante el espejo la autenticidad de nuestros rasgos, de nuestra volumetría y color de piel; también implica reconocer con orgullo nuestras costumbres y tradiciones. Podemos hablar de una confrontación con uno mismo, en la cual la elite económica porfirista no deseaba participar. La crítica desbordada a la representación plástica, tanto en la pintura como en la escultura, mostraba las afinidades prevalecientes de muchos mexicanos con los cánones académicos. Cada actividad humana, así como gesta heroica, fue convirtiéndose en sí misma en tema de composición plástica. El trabajo se vio reflejado en sus vertientes urbanas y rurales en casi todas las obras muralísticas. Diego Rivera descubrió a Mardonio Magaña, como tallador de madera cuando laboraba como conserje en la Escuela al Aire Libre de Coyoacán, donde él impartía clases, y lo llamó “el mejor escultor del mundo”, afirmación que basaba en la



Mardonio Magaña, *Bautizo*, s/f, talla en madera, 45 x 60 x 32 cm.

idea de que contaba con una espontaneidad no contaminada por la cultura occidental, por la academia o por las grandes obras de los museos. Magaña tomaba todos sus temas de la vida campesina en la que se crió y de la urbana donde se desarrolló como artista; ejemplos relevantes de estos momentos quedaron plasmados en *Escena de bautizo* y *Campesino con yunta de bueyes*. La talla fuerte y expresiva desarrollada en sus primeras obras de pequeño formato realizadas sobre madera, recurriendo como único elemento de trabajo a una navaja, se potencializan tremendamente cuando adquieren tamaño natural. Esto ocurrió una vez que como artista alcanzara conciencia de su obra cuando, de conserje, pasa a reforzar las filas docentes de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa.

Ciertos temas como el de las maternidades y el del trabajo se vuelven recurrentes, y se les vinculan a los hábitos de educación e higiene necesarios para mejorar las condiciones de la calidad de vida. De manera distinta Oliverio Martínez con *Primeras letras* y Ortiz Monasterio con el *Maestro rural*, abordan el mismo tema. El primero usa su elocuente manejo del desnudo, haciendo de la escena que comparten madre e hijo un acto casi religioso. El segundo recurre al hieratismo primitivista que le caracteriza en sus primeras obras, para crear una imagen simpática y fuerte, de estructura geometrizable y sólida.



Oliverio Martínez, *Primeras letras*, s/f, bronce, 22.5 x 15 x 10.5 cm.

El binomio modernidad-desarrollo también se ve plasmado tanto en obras públicas como en las de pequeño formato, Rómulo Rozo realiza el *Blindador-soldador* en relieve en yeso, y se desconoce si fue trasladado al bronce; siguiendo la estética decó que usaron tantos artistas, como Fermín Revueltas o el propio Diego Rivera en los vitrales del Centro Cultural Revolución y Secretaría

de Salud, respectivamente. Manuel Centurión por su parte aborda el tema de la aspirada industrialización en el relieve en bronce, *Alegoría de la electricidad*, en tanto que Oliverio Martínez produce una delicada pieza de pequeño formato titulada *El obrero*, en la que resalta su extraordinaria capacidad de síntesis y sentido de monumentalidad. Esta pieza de desafiante dinámica –atípica en la escultura de la época- muestra a un obrero que se desplaza vertiginosamente en actitud que puede considerarse de declarada manifestación política, o de combate.

de Salud, respectivamente. Manuel Centurión por su parte aborda el tema de la aspirada industrialización en el



Luis Ortiz Monasterio, *El maestro*, s/f, bronce, 58 x 29 x 16 cm.



Mardonio Magaña, *Campesino con yunta y bueyes*, s/f, talla en madera, 42.5 x 31.2 x 69 cm.



Francisco Zúñiga, *Tehuanas caminando*, 1940, bronce, 34.6 x 31 x 7 cm.



Mardonio Magaña, *Mujer en el metate*, s/f, talla en madera, 46 x 34 x 40 cm.



Francisco Arturo Marín, *La molendera*, s/f, bronce, 35 x 25 x 37 cm.



## El retrato

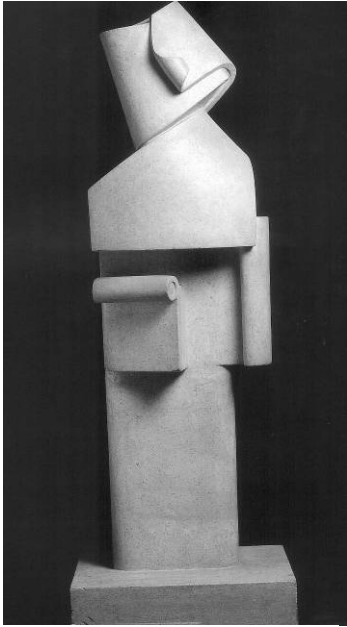
Uno de los géneros más prolíferos de la producción de los artistas mexicanos es el retrato, mucho debido a un interés personal de relacionarse con sus seres queridos o motivo de admiración, así como práctica para obtener recursos económicos. En un pueblo donde la tradición del coleccionismo era apenas incipiente, y sobre todo distante a las expresiones de vanguardia, el retrato se convirtió en la pieza clave del mercado del arte secundario. Su producción siempre implica una relación sin intermediarios entre el productor y el comprador, obra por encargo que se realiza por expreso pedido. De esta época destacan obras maestras de la mano de Carlos Bracho, como el *Busto de Silvestre Revueltas*,



Carlos Bracho, *Silvestre Revueltas*, ca. 1938, basalto negro, 53 x 33 x 32 cm.

actualmente en la colección del Museo Nacional de Arte, de la Ciudad de México. Tallado en granito negro, de dureza extrema, este retrato captura en toda su fuerza la personalidad del compositor. De gruesas facciones, más allá de lo real, pelo crespo, la robusta cabeza pretende enfatizar dos características del ilustre músico, su talento y su mexicanidad.

José Guadalupe Posada, el grabador que inició la era de la modernidad plástica en México, creador de la Calaca Catrina, “maestro de obras, creador de obras maestras”, fue motivo de un interesante retrato tallado en piedra por una de las figuras más interesantes de la escultura mexicana: Germán Cueto. La primera formación de Cueto se da en la Academia de San Carlos bajo la tutela de Arnulfo Domínguez Bello, abandonándola para viajar a España entre 1916 y 1918. A su regreso se incorpora al grupo estridentista, donde conoce al joven impetuoso Guillermo Ruiz. Cuando este último regresa de Francia en 1927, Cueto parte a Europa donde se incorpora a *Cercle et Carré*, grupo conformado por Joaquín Torres García que “*defiende la voluntad de abstracción geométrica, contra el surrealismo y el arte figurativo en particular. Allí conoce a Mondrián, Kandinsky, Arp, Vantongerloo, Léger, Pevsner... Probablemente también a Calder (...) al igual que al*



Germán Cueto, *Napoleón*,  
ca. 1928, piedra de Riems,  
100 x 36.5 x 27.5 cm.

escultor estadounidense o que a -Julio- González la figuración y la abstracción no le parecen antitéticas; aunque conserve siempre tendencia a la abstracción, defenderá la libertad de sus opciones estéticas no vedándose ningún tema, ninguna forma, ningún color, ningún material.”<sup>100</sup> El papel de Germán Cueto en la escultura mexicana ha sido prácticamente relegado por la historiografía, a pesar de ser el único que desde los años veinte experimentó hacia la abstracción. Como bien afirma Serge Foucherau, el escultor nunca se limita en su expresividad, y así se explica *Napoleón*, extraordinaria talla

en piedra. A pesar de su formación vanguardista europea, y sus grandes conocimientos sobre alternativas inexploradas en su momento en México, Germán Cueto también se ve impregnado de este espíritu nacionalista, destacando entre su obra, *La tehuana*, 1949, tema por demás socorrido en la vertiente nacionalista.

El *Busto de Dolores del Río*, de Juan Cruz Reyes, es otro testimonio de las búsquedas técnicas, que implicaban un acto de nacionalismo. Considerada en la época como irrelevante, la cerámica comienza a retomar su fuerza con las series que Cruz y Ortiz Monasterio realizan; su realización rescata la tradición precolombina que con este medio produjo obras de inigualable belleza. Por otra parte, la imagen de la bella estrella del cine ensalza los atributos y la sensualidad de la mujer mexicana, como también ocurre en el retrato de

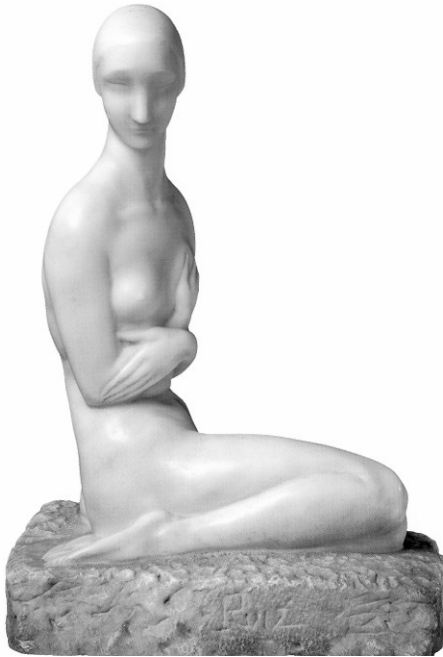


Juan Cruz Reyes, *Busto de Dolores del Río*, 1940,  
cerámica policromada, 46 x 50 x 28 cm.

<sup>100</sup> Serge Foucherau, “Germán Cueto”, en *Forjando el Espacio*, p. 233.

*María Félix*, realizado por el español Ceferino Colinas, el cual se acerca tanto a la tradición popular de las figuras de cera del siglo XIX, como a la de los retratos realizados en el mismo período por la familia Panduro en el estado de Jalisco.

Otro personaje femenino digno de mencionar es Antonieta Rivas Mercado, a quien Guillermo Ruiz retrató con todo el espíritu del simbolismo. Titulada por él mismo *La pureza*, en ella Ruiz hace gala del dominio de la talla en mármol, conjuntando la suavidad visual de la composición con la textura de la piedra. La sensualidad utilizada en muchas obras de la retratística es incluso aplicada en temas que se refieren a asuntos políticos, por lo que es digno de considerarse como un tema en sí mismo.



Guillermo Ruiz, *Pureza o Antonieta Rivas Mercado*, 1926, mármol, 50 x 21.5 x 35 cm.



Ceferino Colinas, *Retrato de María Félix*, s/f, yeso policromado, 47 x 16 x 16 cm.



Germán Cueto, *Máscara estridentista*, 1928,  
yeso policromado, 37 x 25 x 11 cm.



Federico Canecí, *Retrato de Queta*, ca. 1950,  
bronce, 15 x 13 x 12 cm.

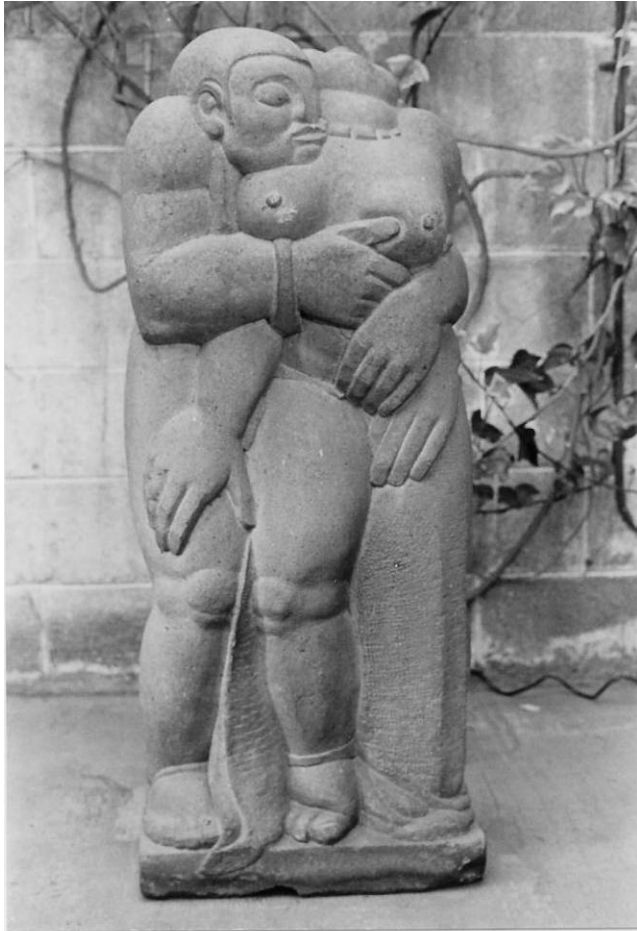


Oliverio Martínez, *Zapata*, s/f, bronce,  
20.5 x 7.5 x 14.5 cm



Tomás Chávez Morado, *Cabeza de mujer  
indígena*, 1945, yeso policromado,  
60 x 68 x 53 cm.

## Erotismo y sensualidad



Carlos Bracho, *El campesino se apodera de la tierra*, Piedra, 1934 ca.,  
112 x 44 x 26 cm.

tenía que ser alegórico, ni instruir castamente, pintores y escultores comenzaron a mostrar públicamente lo que durante el siglo XIX había creado toda una iconografía subterránea: la sensualidad y el erotismo. Cada uno a su manera, aborda el tema, pero resulta remarcable la vital fuerza que Carlos Bracho imprime a obras como *El campesino se apodera de la tierra*, comisionada en 1934 durante la administración del general Lázaro Cárdenas,

Las culturas prehispánicas representaban de manera explícita su culto al erotismo, no es extraño encontrar escenas de coito o celebraciones fálicas y vaginales entre el quehacer de los antiguos mexicanos. Las bodegas del Museo Nacional de Antropología e Historia están llenas de estas manifestaciones, extrañamente casi no se exponen al público en general. A la llegada de los españoles y con la instauración del catolicismo y sus consabidas prohibiciones, la celebración del erotismo pasó a ser motivo de persecución. Las nuevas vertientes de la modernidad plástica retomaron con orgullo y seguridad el culto a la belleza y al cuerpo. El desnudo para existir ya no



Francisco Arturo Marín, *Mujer peinándose*, 1925 ca.,  
Madera, 40 x 30 x 25 cm

para celebrar los logros de la reforma agraria. La diosa tierra se presenta pronta a ser fecundada por el hombre, el campesino. Desnuda, en pie y de frente, es acogida por la espalda por el hombre que tanto la desea; la metáfora recuerda la fuerza que desbordada y convertida en turba luchó y murió para poder poseerla. Otras obras del mismo autor reúnen estas características, tal es el caso del *Monumento a los héroes de Sotavento*, 1936, o cuyas tres figuras desnudas escandalizaron a la población del mismo nombre, quienes casi consiguen su cometido de retirarlas o destruirlas.

Médico de formación, casado con una química de profesión y de mayor edad que el artista -que para la época era una situación especial, por llamarla de alguna forma-, Francisco Arturo Marín expresa en el corpus de su obra con un sentido de la sensualidad que no desaparece ni en los casos más dramáticos. Algunas piezas como la *Sirena*, o *Pispireta (mujer con abanico)*, o *Mujer peinándose*, cuentan con esa gracia de candidez casi perversa. Otras, recordaba con sonoras carcajadas su viuda, le valieron el escarnio familiar, pues decía las realizó recreando sus encuentros conyugales, no dejando de registrar nada que no fuera anatómicamente explícito.



Francisco Zúñiga, *La hamaca*, 1954, Bronce II/III, 15 x 31 x 13 cm



Francisco Zúñiga, *Elena*, 1947, Terracota,  
21 x 14 x 12 cm.



Juan Cruz Reyes, *Mujer*, 1938, Cantera Rosa, 59  
x 23 x 34 cm.



Rómulo Rozo, *El beso*, 1932, Yeso, 64.4 x 33.9 x 39 cm.

## La alegoría moderna

Así como Bracho realizó *El campesino se apodera de la tierra*, otros tantos utilizaron la figura femenina como alegoría. Representaciones que casi siempre se referían a la tierra –y con ello al problema agrario-, o a la Patria, como símbolo.

Canessi realiza dos figuras

en 1932 de estas características; una, *Sueño*, realizada en cerámica, es un personaje sin rostro que duerme plácidamente sobre su costado. La sinuosidad del cuerpo se confunde



Federico Canessi, *Sueño*, 1942, bronce, 12.5 x 37 x 15.5 cm

con nuestros paisajes: es la madre tierra que espera prodigar sus bondades. Este tema, que se encuentra frecuentemente en casi todas las culturas, ya había sido tratado, entre otros, por Diego Rivera en 1925, en los retratos de Lupe Marín en la Capilla de Chapingo, entonces Escuela Nacional de Agricultura, con el título de *La tierra virgen* y *La tierra fecunda*, donde Lupe, su esposa, posó desnuda con su inmenso vientre antes de dar a luz a su primera hija. También abordaron este tema Antonio Ruiz, “El Corzo”, con su *Sueño de la Malinche* (1939), y Jesús Guerrero Galván en 1952 en *La madre tierra*. En la escultura, Oliverio Martínez interpreta su propia versión de *Sueño*, la cual se distingue por la sensualidad, origen del erotismo. La misma figura sin rostro, también realizada por Federico Canessi, ahora titulada *Despertar*, es trasladada a la madera, para asumir su



Federico Canessi, *El despertar*, 1942, talla en madera, 36.5 x 22 x 21 cm.



papel de madre patria que sale del letargo en que se había visto sumida para erguirse y retomar la marcha que la llevará al encuentro con su “glorioso” destino.



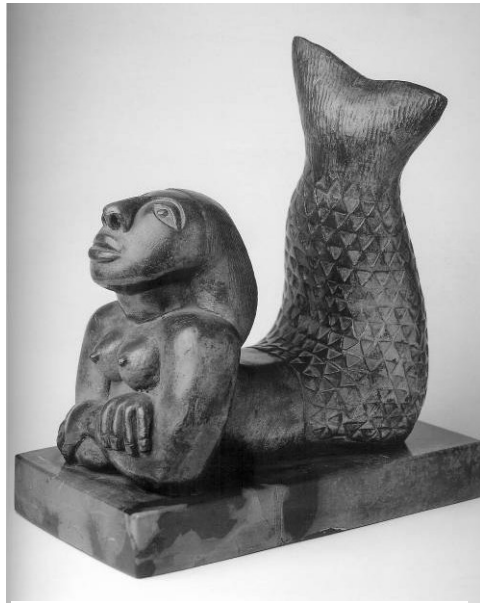
Oliverio Martínez, *Sueño*, s/f, bronce, 10.5 x 23.5 x 12.5 cm.



Ezequiel Negrete Lira, *El abrazo*, s/f,  
madera, 50.5 x 27 x 28 cm.



Luis Ortiz Monasterio, *El espíritu de la ley*, 1933,  
bronce II/VI, 39 x 28 x 26 cm.



Francisco Arturo Marín, *La sirena*, ca. 1939,  
bronce, 29 x 25 x 16 cm.



Luis Ortiz Monasterio, *El viento*, 1932, mármol,  
39 x 57 x 47 cm.

## Animalística



Anónimos, *Tlacuache y Gallo*, 1927 ca., Piedra, realizados en la Escuela de talla directa y escultura.

Continuando con las artes populares, donde la interpretación del mundo inmediato se mezcla con el de la fantasía, los escultores de la época dotaron de carácter artístico temas que la escultura académica ya había dejado de lado, como el de la animalística. Sin duda la imaginación infantil prodigó los mejores ejemplos, y



los más frescos; en la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa se produjeron un gran número de piezas cuyas formas provienen del mundo animal y que terminaron convertidas en juguetes. En el informe del segundo año de existencia de la escuela, Guillermo Ruiz dice que: *“los juguetes se tallarán en madera; su estructura será distinta en escala ascendente a la del año pasado. de ser posible, se aplicará movimiento mecánico a esos juguetes; su policromía será mas variada con aplicaciones en otro material”*.<sup>101</sup> En la portada del número 6 de la revista *Forma*, aparece reproducida la Puerta del Claustro de la Merced, donde se ubicaba la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, toda ella decorada con motivos de la fauna y de la flora de México, ejecutada por los niños alumnos, bajo el proyecto de Gabriel Fernández Ledesma. Con sumo detalle

<sup>101</sup> Guillermo Ruiz, *op. cit.*, p 100.

cada uno de sus seis tableros fue registrado con fotografías de la autoría de Tina Modotti.



Mardonio Magaña, *Marrana alimentando a sus crías*, s/f.,  
Piedra, 45 x 29.5 x 22 cm.

Conviene recordar que una de las principales influencias de Guillermo Ruiz fue el tallador Mateo Hernández, perteneciente al conocido círculo de canteros catalanes, y cuya especialidad era la reproducción de animales del natural.

La animalística tuvo dos vertientes, una de tradición verista e inocente, como ocurre en las obras de los niños de la Escuela de talla directa y escultura, o como las de Mardonio Magaña que hace un estudio casi fotográfico de la *Marrana*

*alimentando a sus crías*, realizada en piedra chiluca, registrando al detalle y sin intensiones de idealización o manipulación de la imagen, dando testimonio de una realidad muchas veces ignorada por los habitantes de los centros urbanos.



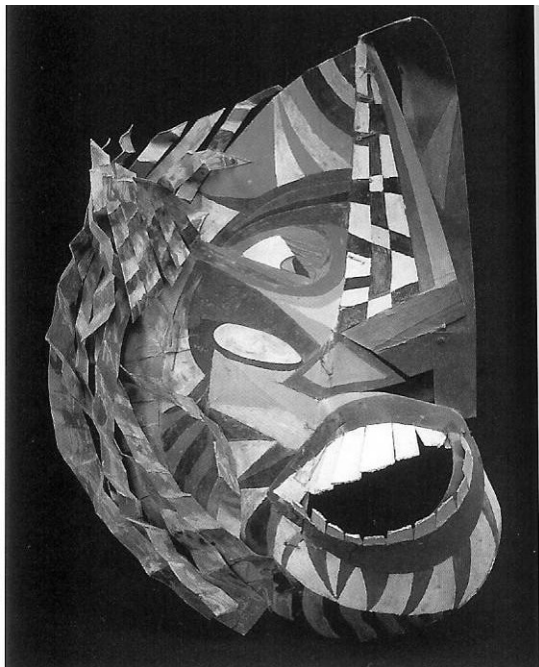
Manuel Centurión, *Caballo marino*, 1929, Piedra, 107 x 150 x 70 cm., Col. Secretaría de Salud.

La otra vertiente hizo gala de elegancia y refinamiento en las formas, como se puede apreciar en el *Caballo marino*, que Manuel Centurión talló para la integración al edificio de la Secretaría de Salud, diseñado por Carlos Obregón Santacilia y extraordinario ejemplo de la arquitectura Decó mexicana.



Oliverio Martínez, *Caballito*, s/f., Bronce, 28 x 25 x 13 cm.

En este género se incluyen las piezas de carácter monumental de Oliverio Martínez, *Caballito* y *Galope*, que dicho sea de paso, eran lo suficientemente pequeñas para decorar cualquier espacio habitacional. Sus formas redondas y sus gráciles posturas demuestran esa interpretación madura de la sencillez; muchos años después este mismo sentido del humor ha venido siendo explotado con gran fortuna crítica por el colombiano Fernando Botero, cuya fórmula de la masividad descubrió en México y aplicó por primera vez en 1969 en su pintura *La mandolina*.



Germán Cueto, *Tigre* (máscara), 1924, cartón policromado, 43 x 23.5 x 18.5 cm.

Otras alternativas provenían de las tradiciones populares, como lo son las máscaras y los juguetes, pero que en las manos de Germán Cueto se convertían en propuestas innovadoras y desconcertantes para un público y una crítica que la mayoría

de las veces era, como ya hemos visto, incapaz de recibirlas con beneplácito.



Oliverio Martínez, *Galope*, s/f., Bronce, 21 x 30 x 12 cm



## XII. La vuelta al orden.



Oliverio Martínez, *Monumento a Madero*, (boceto)1930-34 ca.

Ya se ha argumentado a lo largo de estas páginas que la vinculación estado-escultores fue por mucho menos efectiva que la que se dio con los pintores; tan es así que la escultura –el arte público por excelencia- fue opacada por la profusión y difusión recibida por la actividad muralística. No obstante, los escultores establecieron de tiempo en tiempo, y de acuerdo con los grupos en el poder, relaciones que les proporcionaron la asignación de proyectos.

Lo anterior resulta fundamental para esta tesis, dado que a través de la obra pública vemos

sintetizarse tanto las propuestas estéticas como las contradicciones –¿filosóficas?– en las que incurrieron sus creadores. En términos prácticos podemos señalar que la técnica de la talla directa que era requerida no podía ser aplicada para la realización individual de obra monumental, pues necesitaba ser ejecutada por trabajadores asalariados, perdiendo –parcialmente– el significado modernista que la originaba y que exigía la acción directa del artista para sus búsquedas personales. De la misma manera el análisis de este tipo de obra abre el espacio para la reflexión en cuanto a la relación entre el arte y el poder, entre el estado patrocinador y los artistas; también da pauta para estudiar a partir de las características formales de las obras, cómo por una parte, se establecieron como símbolos del nacionalismo, y a su vez definieron a la Escuela Mexicana y cómo, paradójicamente, estas características se acercaron, al punto de confundirse, con la imaginiería utilizada en



el arte oficial y propagandístico utilizado por los gobiernos totalitarios, cercanos al fascismo, que en nuestro país e historiografía oficial hemos preferido omitir.

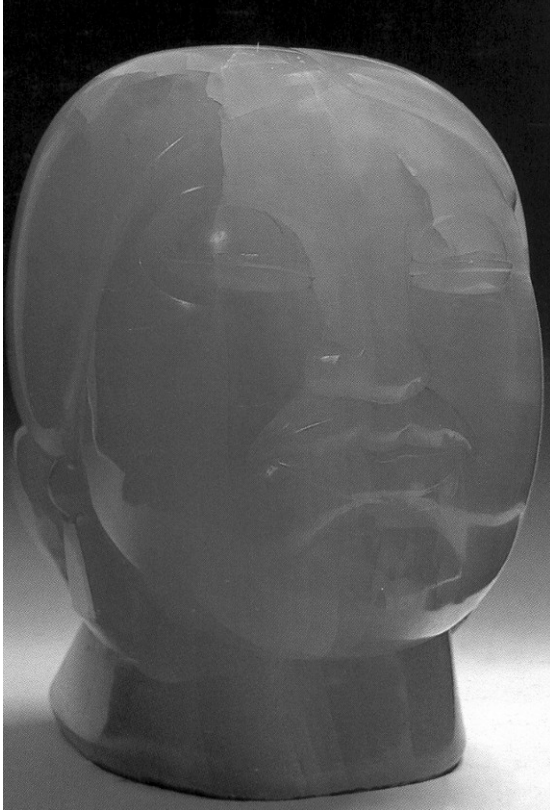


Ceferino Colinas, *Obreros*, 1940 ca., Lápiz sobre papel



Ceferino Colinas, *Trabajo* (Maqueta), 1944-45, Palacio Federal de Torreón

Entre las características más importantes destacan la masividad y las sólidas figuras cerradas, las cuales pretendían ser reflejo de una nueva condición del hombre, indestructible y perenne, que a su vez transmitía esa condición al nuevo estado revolucionario, era la materialización simbólica del nuevo estatus, el cual había llegado para quedarse y que en unos cuantos años así quedó manifiesto políticamente con la “institucionalización” de la revolución a través de su partido, cuando el nombre “nacionalista” utilizado por Nazis y fascistas italianos, cayó en descrédito después de haber sido motivo generalizado de admiración –o al menos de fascinación- en todo el orbe. La escala de las obras también era de gran importancia, la monumentalidad debía ser explícita y crear un efecto psicológico en el que el espectador, el ciudadano común, debía sentir el poder absoluto del estado; en tanto que en Europa y Estados Unidos, la relación se establecía con las culturas clásicas en primera instancia, y de manera un poco velada con Egipto, los artistas mexicanos tenían sus propias fuentes en las enormes pirámides y catedrales. Los monumentos públicos asumían el papel místico en la laicidad, el estado era el nuevo credo, y sus líderes, héroes y mártires, deidades.



Bracho, Carlos, *La raza*, 1938, onix verde,  
42 x 24 x 32 cm.

Los rasgos fisonómicos indígenas exaltados y el carácter arcaizante de la nueva escultura también llenaron el espacio de valoración de las etnias; en el momento coincidente con la mayor crisis económica conocida en el mundo moderno, la mayoría de las naciones procuraron establecer sistemas cerrados que protegieran a sus ciudadanos, reservando para ellos las escasas oportunidades de trabajo, educación, servicios y seguridad social, fomentando nacionalismos de fundamentación étnica. Como ya hemos apuntado, esta necesidad sociológica nunca fue objetada durante el siglo XIX en las campañas americanas, Chile, Argentina, México y los Estados Unidos, y se veían

como una continuación y derecho de los pueblos. Por otra parte, a falta de un verdadero proyecto de país —y como una de las alternativas del proceso de búsqueda del mismo— el siglo XIX en México se vivió con una exagerada valoración de lo exógeno, intentando con esto alcanzar el reconocimiento internacional de nación moderna, que al no conseguirse generó un amplio sentimiento de inferioridad que debía ser compensado de alguna manera, ya fuera imitando patrones urbanos, edificaciones públicas o privadas, o con la imposición de la moda que no encontraba para nada adecuada la raza y la fisonomía mestiza, mucho menos la indígena.

*“Debemos entender que los prejuicios son, en la historia de las sociedades, los factores socio-psicológicos que solidifican la identidad de un grupo o nación. La sobrevaloración de la propia nación consiste, básicamente en achacar todo lo malo a las naciones-razas externas (...) en el prejuicio racial-nacional el concepto ‘raza’ funciona como un mero pretexto que, fundado en una pretendida científicidad, otorga uniformidad a los*

*argumentos raciales: hermana a los miembros de un grupo en su odio contra los extranjeros. Pero es necesario subrayar que la cuestión de las diferencias raciales sirve como un instrumento de una política nacionalista.*”<sup>102</sup> Cabe aclarar que si bien los escultores, y en general los artistas de la época, tomaban la fisonomía indígena como un modelo de belleza y orgullo, esto no los exentaba de caer, involuntariamente, dentro del espíritu de la época en el que posiciones extremistas procurando afianzar lo propio, descalificaban la otredad. No resulta necesario recordar que José Vasconcelos, el gran promotor del nacionalismo Mexicano, fue en su momento quien más profundizó sobre el concepto de raza en México, pero contra lo que hoy se asume, como lugar común, no se refería con vehemencia –ni apreciaba- a las etnias indígenas de la misma manera que Diego Rivera y sus contemporáneos lo hacían.

Vasconcelos encontraba que los indígenas mesoamericanos descendían de los pobladores de la Atlántida, y que los resabios de esa extraordinaria “raza” habían quedado manifiestos en las obras de mayas, aztecas e incas, pero que aún así, eran el resultado de la decadencia de la cultura mítica. *“En la historia no hay retornos, porque toda ella es transformación y novedad. Ninguna raza vuelve; cada una plantea su misión, la cumple y se va...”*<sup>103</sup>, dice Vasconcelos. Este pensamiento coincide con la preocupación generalizada de la decadencia decimonónica, que tratara Oswald Spengler en *Der Untergang des Abendlandes (La decadencia de Occidente, 1918)* en el que afirmaba que *“Las culturas tienen ciclos vitales como los organismos, que pasan de una*



Federico Canessi, *Rosa Elena Luján de Traven (Retrato de Chelena)*, s/f, mármol belga bruñido, 43 x 21.5 x 28 cm.

<sup>102</sup> Ernst E. Boesch, “Reflexiones psicológicas sobre el prejuicio racial”, en *Psicología política como tarea de nuestra época*, p. 362

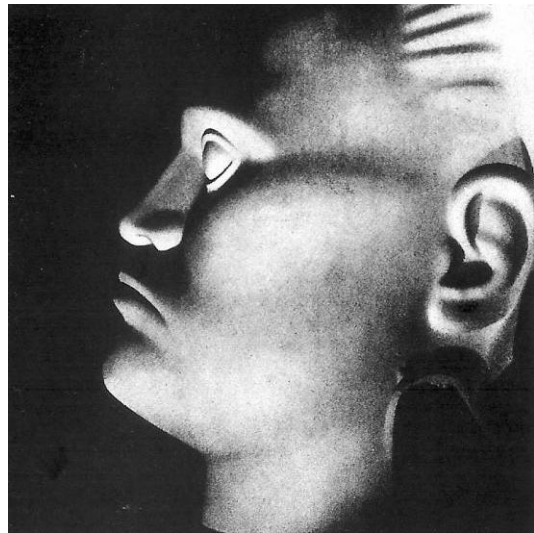
<sup>103</sup> José Vasconcelos, *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Argentina y Brasil*, citado en Claude Fell, *Los años del águila*, p. 646.

<<Edad de la cultura>> heroica y creadora a una <<Edad de la Civilización>> en las que las masas desarraigadas , amontonadas en ciudades, pierden el contacto con la tierra (...) y devienen incapaces de grandes acciones”<sup>104</sup>, sin embargo, Vasconcelos amplía proporcionando esperanzas a través de la nueva opción nacionalista cuando insiste en que “Hispanoamérica se ha convertido en un vasto crisol donde ha de forjarse el plasma rico y múltiple de la humanidad futura”.<sup>105</sup> Claude Fell analiza ampliamente el concepto, y cita a Vasconcelos al afirmar que Hispanoamérica será “donde aparezca la ‘quinta’ raza, dando nacimiento a un ‘tipo síntesis’ portador de todas las riquezas de la historia, fruto de una integración ‘étnica y espiritual’ que desemboque en ‘lo universal’ (...)el sur se convertirá en cuna de ‘la verdadera fraternidad’, a condición de que ‘la raza iberoamericana’ se penetre de su misión y la abrace como un misticismo.”<sup>106</sup> Muchas de las verdades absolutas, con las que está llena nuestra historia del arte,



Cueto, Germán, *Busto de José Guadalupe Posada*, s/f, piedra volcánica, 58 X 41 x 43.5 cm., Colección INBA/MUNAL

proviene  
de



*Mussolini*, detalle de la cabeza de *el coloso*, que de haberse construido en Roma mediría 100 m.

confusiones generadas en el momento en que se dieron los acontecimientos, como ocurre con la idea de que José Vasconcelos es quien promueve el rescate y divulgación de la imagen del indígena mexicano, no obstante que el resultado en términos artísticos es coincidente pues, salvo contadas excepciones, los rasgos étnicos representados en las

<sup>104</sup> Paxton, *op. cit.*, p. 48

<sup>105</sup> Vasconcelos, *La raza cósmica*, *op. cit.*, p.14, y en Claude Fell, *Los años del águila*, *Ibidem*.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

obras de arte se convirtieron en un estereotipo, en el que se sublima el modelo para convertirlo en ideal, el ideal Vasconceliano de la raza cósmica.



Águila, 1937, Pabellón  
Aleman, París

Águila, Estación  
Central, Milán

Escudo Nacional, 1937,  
Pabellón de México, París

Para continuar es necesario considerar las características inherentes a la talla directa que “*comunicaban estabilidad y permanencia, cualidades –ambas- deseadas por los recientemente establecidos regímenes políticos –nazi, fascista, comunista- y otros relativamente más viejos, tal como el gobierno democrático de los Estados Unidos. Como un estilo oficial, o como estilo utilizado para proyectos oficiales, (ya que...) sirvió por igual a ideologías opuestas.*”<sup>107</sup> Ahora, para que esto haya sido posible es necesario considerar que la guerra civil que vivió México, durante más de una década, permitió que las agendas del arte y la política se renovaran por completo e, incluso, llegaran a entrelazarse de manera tal que resulta difícil definir sus fronteras.

Fausto Ramírez, especialista en el siglo XIX, me ha hecho particular énfasis en que no se debe confundir el uso que se dio en México a la estilística neoclasicista con la estética del fascismo. Considerando su premisa, es imprescindible analizar los factores que propiciaron su reincorporación como lenguaje en el escenario internacional a través de la denominada “vuelta al orden”, ocurrida al término de la primera guerra mundial y la

---

<sup>107</sup> Susan Rather, “Modern and modernistic in American Sculpture Between the wars”, en *The Figure in American Sculpture. A question of Modernity*, p.161.

Revolución Bolchevique en Rusia, cuya comparación con la Revolución Mexicana y las condiciones que de ella derivaron en cuanto a crisis económica y mortandad, resulta inevitable.

El término, “regreso al orden” fue acuñado por Jean Cocteau con la publicación de *Le rappel al'ordre*,<sup>108</sup> en 1926, en el cuál da cuenta de como, ante la tragedia de la Guerra, los artistas de vanguardia en Europa asumieron dos posiciones, más bien antagónicas: unos pensaban que la guerra había sido el resultado de una ruptura –en los valores y en la cohesión social- de la que la misma vanguardia pre-guerra era un síntoma. Desde esta perspectiva, la guerra era percibida como un “proceso de limpieza”. En palabras de Le Corbusier “*un sacrificio necesario para el reestablecimiento del orden civilizado*”. Otros, por su parte, creían que la guerra representaba una versión magnificada de la sociedad burguesa, o una versión limitada de sus prioridades ampliadas, y para asegurarse que esta catástrofe no ocurriera nunca de nuevo, más que reestablecer el orden, lo que se requería era la eliminación misma de las fuerzas sociales que habían sostenido ese orden.<sup>109</sup>

París, junto con Berlín, era hasta entonces considerada una de las cunas de la vanguardia internacional, pero la guerra trajo una ola de nacionalismo, asociada al clasicismo, que a su término sólo se vino a intensificar; curiosamente, cuando esto ocurrió, se percibió a la tradición francesa como la heredera legítima de la tradición clásica y el Renacimiento. No obstante que esta transformación en el pensamiento y el gusto se venía gestando desde antes, la diferencia estribó en que ahora la aceptación se daba entre los sectores más amplios de la vanguardia, que desde entonces ya se identificaba por la distancia tomada con respecto a los valores predominantes.

Así, por ejemplo, el cubismo que en la preguerra se distinguía por su irreverencia, su carácter bohemio y su espíritu, incluso percibido como anarquista, se reorientó trasladándolo de la marginalidad al centro y ajustándolo en consonancia con la ‘vuelta al

---

<sup>108</sup> Jean Cocteau, *Le rappel al'ordre 1918-1926*, Paris, Edité par LE COQ ET L'ARLEQUINEVISITES A MAURICE BARRESE PICASSO, 1926

<sup>109</sup> Charles Harrison y Paul Wood (editores), *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, pp. 217-218.

orden’, pues dado su estatus de paradigma del movimiento moderno, no podía ser ignorado por aquellos que reorientaban al arte de acuerdo a las nuevas circunstancias.

La tendencia al clasicismo no se limitó a Francia. Italia, la nación que se manifestó como la más anti-clasicista antes de la primera gran guerra a través de su movimiento Futurista, lo asumió activamente, en tanto que Inglaterra agregaba su parte en 1921 en voz de Wyndham Lewis, quien pedía “reconectar con la tradición”. Cuando Diego Rivera regresa a México, al final del periodo armado de la Revolución, ya no pensó siquiera en intentar instaurar el lenguaje de la vanguardia de la preguerra, de la cual había sido activo protagonista, sino que optó por ensayar su visión del clasicismo, tal como quedó manifiesto en su primer mural, *La creación* (1921) realizado en el edificio de la Preparatoria, convirtiéndose sin duda alguna en modelo a seguir por sus contemporáneos, tal como lo afirma Schmeckebiere refiriéndose a su papel fundamental como uno de los ejes fundadores de la Escuela Mexicana de Pintura.

Para otros, el “regreso al orden” era sinónimo de la traición última a las vanguardias, y por tanto era necesario buscar nuevas alternativas que se encontraron en Dadá, pero Marcel Duchamp y sus ready-mades resultaron ser la prueba absoluta que refutaba la idea de que todo gran arte compele un sentido clásico por lo que eran considerados irracionales y anti-artísticos.<sup>110</sup> Para el Dadá, el arte burgués, el orden burgués y el racionalismo burgués habían sido cómplices con la muerte de millones de seres humanos, y por tanto no eran más que una máscara que cubría la barbarie de la civilización, por lo cual tampoco valía la pena salvar a su último producto, el Cubismo.

No obstante, el Cubismo había acertado en la creación de un mecanismo cuyo potencial y efectividad trascendió todos los límites y rebasó todos los obstáculos: el collage, que transformado por el dadaísmo en fotomontaje se convirtió en el medio más efectivo de los artistas en su batalla contra el convencionalismo. Ahondando sobre el tema, Renato González Mello explica: “*Se llama ‘montaje’ a la yuxtaposición de fragmentos que han sido separados de su contexto original. Esto convierte a las imágenes en signos de un*

---

110



lenguaje nuevo (...) el fotomontaje (...) fue una estrategia de las vanguardias para construir un lenguaje nuevo en las artes plásticas. El fotomontaje y el collage se parecen, pero no son iguales. El collage consiste en pegar cosas sobre una pintura, para poner en evidencia que la pintura misma es un objeto. El montaje consiste en yuxtaponer imágenes para hacer evidente su condición de lenguaje, por encima del objeto.”<sup>111</sup> Así, el uso de este recurso se convirtió en una de las más efectivas armas de divulgación propagandística, para todos los discursos políticos, tanto aquellos que fomentaban el fascismo o el comunismo, como quienes lo combatían con su propia estética, como ocurrió en el caso de México.<sup>112</sup>



Rómulo Rozo, *Blindador-Soldador*, 1935, yeso, 50.7 x 41 cm.



Oliverio Martínez, *Obrerito*, 1934 ca., bronce, 14.5 x 23 x 10 cm.

Sobre este tema es oportuno relacionar el sentido escultórico de la obra gráfica y su coincidencia en cuanto a los temas tratados y el objetivo de su producción, de educar a un pueblo iletrado. En *Blindador-Soldador*, 1935, de Rómulo Rozo o en *Obrerito*, ca. 1934, de Oliverio Martínez, podemos observar que presentan, además de una clara relación con el clasicismo vanguardista, un sentido de síntesis casi gráfico, en tanto que la ilustración propagandística realizada en la época recurre a iconos de fuerte carácter escultórico, tanto por el gobierno –particularmente el del general Lázaro Cárdenas- como por los sindicatos revolucionarios o el taller de la gráfica popular; nuevamente unos apoyaban el

<sup>111</sup> Renato González Mello, *et. al.*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>112</sup> Charles Harrison, *op. cit.*, p. 220.



movimiento socialista, otros la divulgación del comunismo y la lucha contra el fascismo, o los logros alcanzados por el gobierno populista, en cuanto otros difundían, haciendo uso del mismo lenguaje formal, las virtudes de la sociedad de la Alemania nazi, o la victoria del generalísimo Francisco Franco, unos años más tarde.



Guillermo Ruiz, *Las plañideras*, 1932, Piedra,  
308 x 149 x 79 cm

“El regreso al orden” también se vio reflejado en muchas de las obras producidas en Estados Unidos durante este período, las cuales se verán marcadas por una estilización que contradecía las cualidades realista de las obras —escisiones para marcar el pelo o drapeados de los atuendos, por ejemplo— y que pusiera de moda Paul Manship (1885-1966). Conocida a través de la crítica como ‘arcaizante’, esta estética fue promovida desde la Academia Americana de Roma, y con el tiempo vino a reconocerse como el estilo más congruente con el radicalismo conservador en Estados Unidos, y el más socorrido en la realización de obra pública. En México encontramos una gran producción que coincide con estas categorías, aunque hasta la fecha tan sólo son reconocidas como nacionalistas, o en el mejor de los casos, como Art Decó. En la exposición titulada *El*

*Art Decó en México*, celebrada en el Museo Nacional de Arte de la ciudad de México en 1999, se incluyó un buen número, destacando *Las plañideras*, 1932, de Guillermo Ruiz, en la que el carácter arcaizante se exalta por su estilizada proporción vertical y el sentido hierático, además de aludir a un hecho histórico que seguía en su momento, lacerante en la memoria colectiva, pues había sido realizada para conmemorar los muertos anónimos sacrificados por la patria en el paredón de fusilamientos ubicado en el costado oriente de la catedral de Morelia, Michoacán.

En 1915 Leo Friedlander (1890-1966) realizó para la Academia Americana de Roma, un proyecto titulado *Valor*, en el que un personaje masculino desnudo, de recia figura, cuya cabeza simplificada representaba a un arcaico guerrero griego, que montaba un enorme y musculoso caballo, en tanto que una amazona también ataviada como guerrera, con escudo y casco marchaba a su lado. Susan Rather las



Leo Friedlander, *Valor*, 1915, bronze,  
76.8 x 73.7 x 34.3 cm

describe como “*compactas y herculeanas, con gestos austeros, con formas largas y simplificadas y con paso deliberadamente solemne...*”<sup>113</sup> La obra fue ampliamente criticada por Lorado Taft quien la encontraba demasiado extranjerizante y adecuada “*para Alemania o Austria, sí, pero para Estados Unidos todavía no, ¡por favor!*”<sup>114</sup> Algunos autores norteamericanos identifican los inicios del arcaísmo de comienzos del siglo XX con Alemania<sup>115</sup> y con el militarismo alemán. No obstante, este estilo se convirtió en el nuevo clasicismo oficial norteamericano, tanto que Friedlander recibió el encargo de realizar esta obra en tamaño monumental, de 5.7 metros de altura, para ser colocada sobre un pedestal en el extremo del Arlington Memorial Bridge, en la capital de ese país, Washington, D.C.

Es interesante observar que este modelo que se reprodujo en un sin fin de monumentos públicos en diversas latitudes, incluso aparece años más tarde en el cine mexicano; la

<sup>113</sup> Susan Rather, “Avant-Garde or Kitsch? Modern and Modernistic in American Sculpture between the Wars”, en *The Figure in American Sculpture. A question of Modernity*, op. cit., pp. 160-161: “a brawny man, with the simplified head of an archaic warrior from Aegina, rides an enormous, muscular horse, while an Amazon with helmet and shield stride alongside”(…) Friedlander’s figures (…) are compact and Herculean; their gestures are bold, their forms large and simplified, and their pace deliberate... weightiness”.

<sup>114</sup> Lorado Taft, *Modern Tendencies in Sculpture*, p. 145.

<sup>115</sup> Véase Ada Rainey, “A New Note in Art: A Review of Modern Sculpture”, en *Century Magazine*, 93 núm. 3, January 1917, p. 115; Chandler Rathfon Post, *A History of European and American Sculpture*, t. 2, p. 263.

egregia figura de María Félix sigue con paso firme al “herculeano” Pedro Armendáriz, montado sobre el caballo, y la imagen se reproduce infinitamente, como en un juego de espejos, en el plano posterior. La orgullosa Beatriz Peñafiel ha decidido el camino del sacrificio, como en la tragedia griega, para alcanzar no tan sólo el amor, sino la redención de toda una clase, burguesa, que en ella espía sus pecados.



Gabriel Figueroa, *Enamorada*, 1946

Portada, catálogo de la exposición *Sculpture on A Grand Scale. Works From the Studio of Leo Friedlander*



Las imágenes utilizadas por los fotógrafos mexicanos en la construcción del nacionalismo post-revolucionario, han sido motivo de profundos estudios por Aurelio de los Reyes, y se han convertido en exposiciones como la presentada en el Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, pero aquí cabe citar el diálogo, que también resulta revelador. Recordemos que previo a la segunda guerra mundial, en los estados gobernados por los caudillos militares del grupo sonoreño, se dio una campaña nacionalista de exterminio de chinos, siendo Sonora uno de los escenarios de las más cruentas persecuciones, curiosamente en la película citada, *Enamorada*, Beatriz (María Félix) está a punto de firmar el acta de matrimonio, cuando el juez que oficia la ceremonia celebra el acontecimiento, pues “*demuestra que en México, ni existen, ni jamás han existido, prejuicios raciales*”.<sup>116</sup> Así, paradójicamente, el celebrado actor mexicano Emilio el Indio Fernández recurre a una imagen tan identificable con el

<sup>116</sup> Película *Enamorada*, 1946. Dirección y guión Emilio “El Indio” Fernández; Fotografía Gabriel Figueroa. Ariel de Plata por Actuación femenina a María Félix, 1947. Actúa Pedro Armendáriz. Premio Internacional de fotografía en el Festival de Bruselas, Bélgica, 1947.

realismo socialista, como con las producidas por los artistas bajo las dictaduras de Hitler o Mussolini, para reivindicar un movimiento que por principio se manifiesta en el papel y en la práctica discursiva, como antagónico al fascismo.



Fachada de la Estación de Ferrocarriles de Milán,

Como podemos ver, en la historia del arte los temas se repiten y son las formas, en primera instancia, las que cambian incorporando, desechando, o reciclando elementos en cada ruptura, según las necesidades del artista en un momento específico. Observando



Armando Violi, *Caballo alado*, maqueta

nuevamente ésta esta escultura, podemos trazar una genealogía arcaicista en la que coinciden varias obras que hoy día hacen, irrefutablemente, parte del lenguaje fascista, y que podemos decir concluye con los *Cavalli Alati*, de Armando Violi, que rematan el inmenso pórtico de la Estación Central de Ferrocarriles en Milán, diseñada por Ulisse Stachini (1871-1947). Dando seguimiento al modelo de Leo

Friedlander, encontramos sus antecedentes naturales en las esculturas de Grecia clásica, y sus descendientes romanas y, de manera más inmediata, en los relieves de François Rude realizados para el *Arco del Triunfo* en París (1806-1834), convertidos en modelo a seguir en infinidad de monumentos alrededor del mundo. Sobre las obras de Armando Violi, en



el libro conmemorativo de la inauguración de la estación, se registra que “*Due cavalli alati in pietra artificiale, che rappresentano il Progresso guidato dalla Volontá e dalla Intelligenza, furono collocati sui due pilón dándolo dell’avancorpo medesimo colle parti arretrato dell’edificio*”.<sup>117</sup> Como puede observarse en esta descripción, la alegoría de estos grupos también es coincidente con la del norteamericano, y resaltan principios propios de la masonería –progreso, voluntad e inteligencia- lo cual las acerca aún más en espíritu y forma a los grupos escultóricos diseñados por Ernesto Tamariz en la ciudad de México para el concurso del *Monumento a la Revolución* en el año de 1932, o al monumento ecuestre de Simón Bolívar, realizado por el mismo Centurión en 1946 y que fue removido de su lugar en el Paseo y Melchor Ocampo, en la Ciudad de México, para ser trasladado al Puerto de Veracruz, el cual ostentaba una megalomanía propia de los gobiernos totalitarios, y cuyos dirigentes en un momento sirvieron de modelos para los caudillos emanados de la Revolución Mexicana.<sup>118</sup>



Manuel Centurión,  
*Monumento a Simón Bolívar* (maqueta), 1927-29 ca.

Ernesto Tamariz, proyecto para el concurso del  
*Monumento a la Revolución*, 1932



Es muy importante remarcar que estas obras surgen en diferentes latitudes del planeta dentro de un “espíritu de época” y que el principio de originalidad resulta poco relevante; de hecho, la obra de Centurión de 1929 antecede a las de Violi y sin embargo, la

<sup>117</sup> *Stazione Centrale di Milano, la inaugurata l’anno IX E.F.*, Biblioteca Wolfsonian Museum, Universidad de Miami, 83.2.785.

<sup>118</sup> Anónimo, “La estatua del Libertador”, *El Universal*, México, D.F., 25 de junio de 1946. Cuando el monumento finalmente fue realizado, la estética de la obra se adecuó a la de post guerra.

semejanza entre ambos caballos es extraordinaria, siendo éstos el prototipo de la fortaleza y resistencia física, si bien el del italiano luce una ostentosa cola que aparece recortada en la versión de Centurión; además de que ambos animales presentan la misma postura, las crines aparecen perfectamente recortadas, con las cabezas inclinadas ante la fuerza y control de sus jinetes. En tanto que Bolívar se encuentra montado sobre su cabalgadura, el guerrero romano permanece a pie a su lado, los dos personajes comparten también la misma posición inclinada de las cabezas de los animales, y en cierta medida el brazo derecho de cada uno repite un desplazamiento que culmina a la altura del pecho en el primero y poco encima de esa posición en el segundo. Una combinación de ambas obras es la que presentó Ernesto Tamariz al concurso para el *Monumento de la Revolución*, en 1934; un jinete atacado por un fuerte viento sostiene las tablas de la ley, justicia y



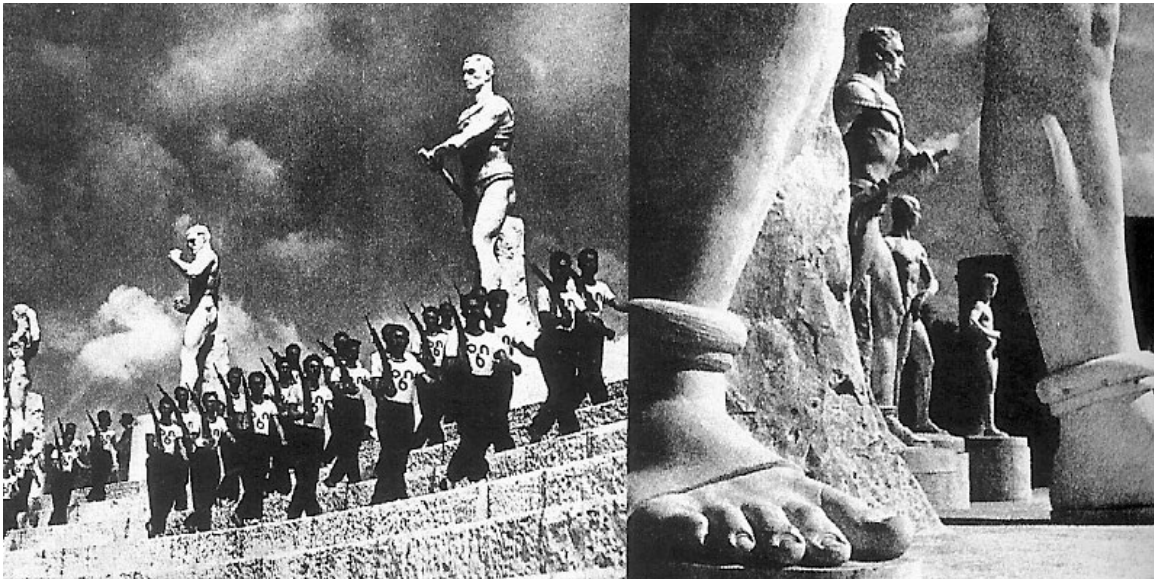
Pabellón de Italia en la Feria Internacional de Paris, en 1937

libertad, erguido, con el rostro en alto y el pelo, al igual que los drapeados de la capa que le cubre el torso, se representa severamente geometrizado, en tanto otro personaje masculino desnudo lo ayuda a avanzar, desplazándose sobre los cuerpos de otros caídos en la batalla. Las ideas de desplazamiento, sacrificio, cohesión y resistencia del pueblo ante los embates ajenos, hacen que esta obra comparta las características estéticas e ideológicas de las producidas bajo los gobiernos totalitarios europeos y soviéticos como la presentada frente al Pabellón de Italia, en

la Feria Internacional de Paris, en 1937, que a su vez, puede compararse con la *Alegoría de la Revolución*, del propio Tamariz.

El nuevo arcaísmo del siglo XX combinaba los elementos de su propia estética con los de la talla directa, que venía ser, a su vez, el arcaísmo técnico por excelencia, tan valorado por los escultores de la vanguardia, ya que privaba a la obra de la apariencia refinada –

propia del clasicismo del siglo XIX- distanciándola de ésta y presentándola con un carácter diferente y atrevido, además de que refería de alguna manera a las fuentes de las civilizaciones antiguas, en una búsqueda desesperada de los valores tradicionales tan necesarios para el modernismo. Así, dicha técnica y lenguaje resultaron por demás convenientes para los artistas mexicanos, que podían acceder con facilidad, tanto a la mano de obra necesaria para su ejecución –lo cual se dificultaba principalmente en Europa de la primera posguerra- como al extraordinario repertorio formal proveniente de las culturas prehispánicas.

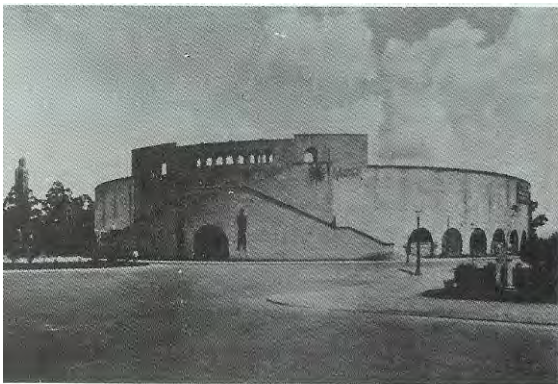


*Estadio de los Mármoles, 1932, Roma*

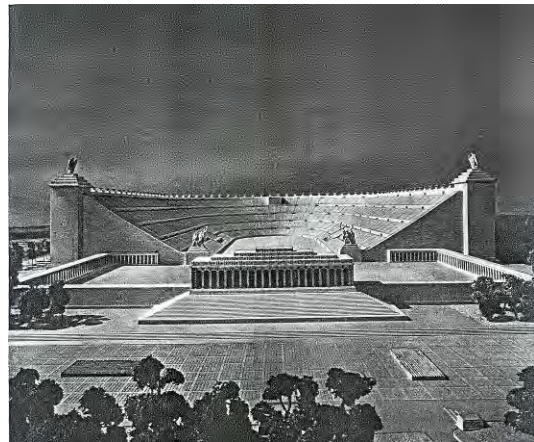
Nuevamente encontramos grandes coincidencias entre la producción de los artistas nacionales y los italianos, alemanes y rusos de la época, y que podemos ejemplificarlas al comparar algunas de las esculturas del *Estadio de los Mármoles*, 1932, de Roma con el portentoso *Tanganxuan*, 1937, de Guillermo Ruiz. Ambas producciones comparten aspectos conceptuales y valores simbólicos, como es el uso del desnudo masculino como símbolo de la virilidad y de la fuerza de un pueblo, marcado por un sentido arcaizante que hace gala de un pasado heroico y brillante; Romanos y Purépechas, se paran firmemente ante el presente para rescatar lo mejor de sus pueblos y sus voluminosos cuerpos clasicistas, distan de procurar la belleza –la cual no deja de tener una fuerte connotación homoerótica.

El *Estadio de los Mármoles*, como es conocido, es un conjunto que fue diseñado por el arquitecto Enrico del Debbio, a pedido expreso del Duce, Mussolini, quien lo encargó a uno de sus más fieles seguidores, Renato Ricci, alto comisionado del partido fascista y subsecretario de Educación Nacional desde 1926, para “*réorganiser la jeunesse <du point de vue moral et physique>* -que según Jean-Louis Gaillemin era una “*Ambigüité d’une formule humaniste <<une âme saine dans un corps sain >> reprise par un état totalitaire. La nature de la <<morale>> du fascisme et sa conception de <<l’esprit sain>> étaient naturellement appelées à colorer les activités et réalisations de L’ONB (L’œuvre Nationale Balilla). Athlète, pilote, skieur, cavalier, nageur et escrimeur, doué d’un physique avantageux, mais bien moins caricatural que Mussolini, Ricci incarnait parfaitement un des fantasmes de l’Italie fasciste : l’homme énergique qui devait faire oublier l’image de l’italien mou et résigné, <<vicié par des siècles de despotisme et d’occupation étrangère>> selon un thème récurrent dans la presse de l’époque.*”<sup>119</sup>

Como se puede apreciar, las coincidencias no existen tan sólo en términos formales en cuanto a la obra de arte, sino en el sentido motivacional que llevó a la realización de dicho inmueble, el cual también presenta notables afinidades formales y funcionales con el Estadio Nacional, en el barrio de la Condesa en la ciudad de México, y el Estadio de Xalapa, Veracruz, ambos diseñados por José Vinagrán García. El programa arquitectónico de estos era incluso comparable, en menor escala, con el realizado por



José Villagrán, Estadio Nacional, 1924  
Albert Speer, *Estadio de Nuremberg*, (maqueta) 1934



<sup>119</sup> Jean-Louis Gaillemin, *Stadium. Le stade des marbres*, p. 8.





José Villagrán, *Estadio Nacional* (vista aérea), 1924



Architekt Albert Speer: Gesamtmodell des Reichsparteitag-Geländes in Nürnberg, im Vordergrund das Märschfeld, in der Mitte links das Deutsche Stadion, rechts das Zeppelfeld, im Hintergrund auf der rechten Seite die Zeppelinhalle

Albert Speer, *Estadio de Nuremberg*, (maqueta) 1934

Albert Speer en Nuremberg para las grandes concentraciones de Hitler. Todos contaban con unas graderías de planta semicircular –tomadas de los Circos Romanos- que permitían al público observar una amplia explanada rectangular donde se desarrollaban los grandes despliegues propagandísticos

Efectivamente el proyecto político de Renato Ricci es semejante al de José Vasconcelos, quien también comparte la preocupación por la dignificación de los ciudadanos, y principalmente de la niñez, a través del deporte, promoviendo incansablemente el desarrollo de actividades gimnásticas en eventos conmemorativos y políticos, que más bien se acercaban a una disciplina marcial, y de las cuales existe una amplia cobertura, tanto en publicaciones de la época como en los propios discursos del “ministro a caballo”. Cuando Claude Fell dice que “*La acción de Vasconcelos es un combate por imponer una línea de fuerza, una orientación, un devenir, a ese magma neocolonial, fragmentado desordenado, sin verdadera identidad ni*



*coherencia que es el México que encuentra a su regreso de los Estados Unidos...”,*<sup>120</sup> nos hace pensar en que los caudillos culturales de ambos países, al igual que los de Alemania y la Unión Soviética, tenían como objetivo preciso sacar a sus pueblos de la posición de sociedades humilladas por las potencias, que hasta ese momento padecían, ya fuera por la vía del esfuerzo físico, la del mejoramiento intelectual y la del rescate de las tradiciones populares.



Ceferino Colinas, *Deporte*, 1944-1945. piedra, 270 m., Palacio Federal de Torreón, Coahuila, México

Esa búsqueda de raíces se daba simultáneamente en casi todas las latitudes del mundo, como quedó manifiesto, por ejemplo, desde la feria mundial de Sevilla en 1929, con la salvedad de que en ese momento aún se observa un nacionalismo chauvinista que pretendía dar sentido existencial a los ciudadanos de cada país, siguiendo los pasos del eclecticismo tardío y el exotismo. No será sino hasta la Exhibición Internacional de 1937, en París, cuando las nuevas grandes potencias, la Unión Soviética y Alemania, ostenten francamente sus posiciones totalitarias; Italia, orgullosa cuna del movimiento fascista y su estética, junto con

Alemania serán considerados como unidad indivisible, en tanto que la Unión Soviética se mostraba como su antagonista y rival, siendo excluida del grupo por la confrontación ideológica surgida con los países del eje, no obstante que Stalin haya compartido las características dictatoriales de Hitler y Mussolini, y que años más tarde firmaran, en la alborada de la invasión alemana a Polonia, un pacto de no agresión mutua.

---

<sup>120</sup> Claude Fell, *op. cit.*, p.12





XIII. La Feria Internacional de París.



*Pabellón de México, arquitectos Chacón y Veyssade, 1937, París*

La Feria Internacional de París estaba dedicada a las “artes y técnicas de la vida moderna” y México, bajo el gobierno de Lázaro Cárdenas, decidió asistir construyendo un pabellón que finalmente omitía el uso de los referentes arqueológicos, presentándose moderno y cosmopolita, “*de manera de publicitar los nuevos y pragmáticos objetivos*”

(turismo e inversión extranjera). Además, los funcionarios mexicanos arrojaron en una moda internacional el producto más cosmopolita de México: la Revolución Mexicana y su entorno social y cultural. Así construyeron un edificio, si bien pequeño, de estilo funcionalista en el Trocadero, con una escultura gigante de un campesino con una hoz y de un obrero con un martillo.”<sup>121</sup>



Vera Mukhina, *Trabajador industrial y niña de campo de cultivo colectivo*, 1936-37, metal soldado.  
Vista tomada desde el Pabellón Alemán, a través de las piernas de uno de los personajes del grupo *Camaradería*

Esta obra presentaba en la fachada un gran vitral con el plano del continente americano en el que se ubicaba a la ciudad de México en conexión con las grandes capitales del mundo, Nueva York, París, Río de Janeiro y Santiago de Chile. Sobre éste, el título en francés “Mexique” y rematándolo una versión libre del escudo nacional: un águila en volumen, más a la manera de las águilas imperiales romanas que de la tradicional mexicana, con las alas desplegadas y el cuello echado hacia delante, devorando a la serpiente. Las esculturas monumentales

enmarcaban el plano continental y eran coincidentes en espíritu y volumetría con las que remataban el pabellón ruso, *Trabajador industrial y niña de campo de cultivo colectivo*, de Vera Mukhina, al igual que con *Camaradería*, de Josef Thorak que fuera mostrada por primera vez en la entrada del pabellón Alemán; en general, el edificio presentaba una nueva manera de exaltar el nacionalismo, más simbólica que narrativamente, Mauricio

<sup>121</sup> Mauricio Tenorio Trillo, *op. cit.*, p. 237.



Tenorio Trillo dice que “*conceptual y arquitectónicamente, se distanciaba del Palacio azteca de 1889, del edificio neoclásico de 1900 o del pabellón maya de 1929, pero estaba cerca, física y conceptualmente, del gigantesco edificio Nazi de Alemania y del no menos enorme y modernista de la Unión Soviética. Además de que paleaba las preocupaciones internacionales con respecto a la Revolución Mexicana.*”<sup>122</sup>



Albert Speer, *Pabellón Alemán*, 1937

Deutsches Haus  
Pavillon allemand

German Pavilion  
Casa Tedesca

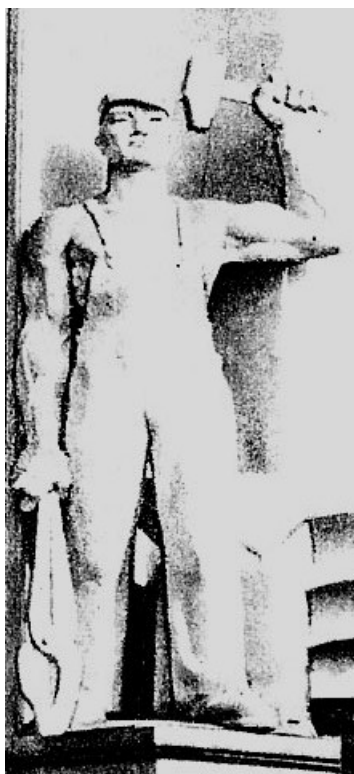
Esta descripción de Tenorio Trillo, puede comprobarse cuando observamos la única fotografía que hasta ahora he podido localizar de dicha construcción, reproducida en el *Livre D'or* -publicación oficial conmemorativa de la Feria- la cual no se ubicaba en Trocadero, sino en el extremo opuesto, en Champ-de-Mars; y que en el libro se describe así: “*Le Pavillon du Mexique, originale conception des architectes Chacon et Veyssade, avec la collaboration de MM. Vergnaud et Nedonchelle, était situé au Champ-de-Mars. Il affectait la forme d'une tour en verrière, surmonté d'un groupe sculpté représentant l'écusson national.*

*Des deux cotés de la porte d'entrée se dressaient deux grandes figures allégoriques de pierre, représentant un paysan et un ouvrier. L'exposition du Mexique avait presque exclusivement un caractère d'enseignement social. Les différentes ministères nous*

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 238.

*faisaient connaître par les différents gouvernements de 1910 á nos jours pour améliorée la situation sociale, politique et culturelle du pays, aux immenses possibilités, et dont l'évolution constante vise a améliorer sans cesse le sort des classes humbles. Ce sont les résultats pratiques de cette œuvre de longue haleine, et principalement ceux obtenus sous la haute administration du général Lazaro Cardenas, l'actuel président de la République, que le Mexique avait tenu a montrer au publique international et surtout a la nation française, dont les idéaux sociaux son si rapprochés des siens, et dont comme la rappelait M. Oscar E. Duplan, commissaire général du Mexique a l'Exposition, les Arts et les Sciences ont servi de base a l'éducation universitaire nationale.”<sup>123</sup>*

A cada lado del acceso principal, sobre la cornisa del primer piso, se desplantan dos



enormes esculturas que parecen haber sido sustraídas de alguno de los pabellones –alemán, soviético o italiano-; con las variables de que uno lleva en la mano un machete, en tanto que el otro ostenta un martillo, como en el caso de la obra de Vera Mukhina. Estos personajes también podrían provenir de la escultura de Thorak, por el manejo de la representación clasicista del modelo masculino, pero que muy revolucionariamente, han sido públicamente vestidos – aunque de manera estilizada-, uno

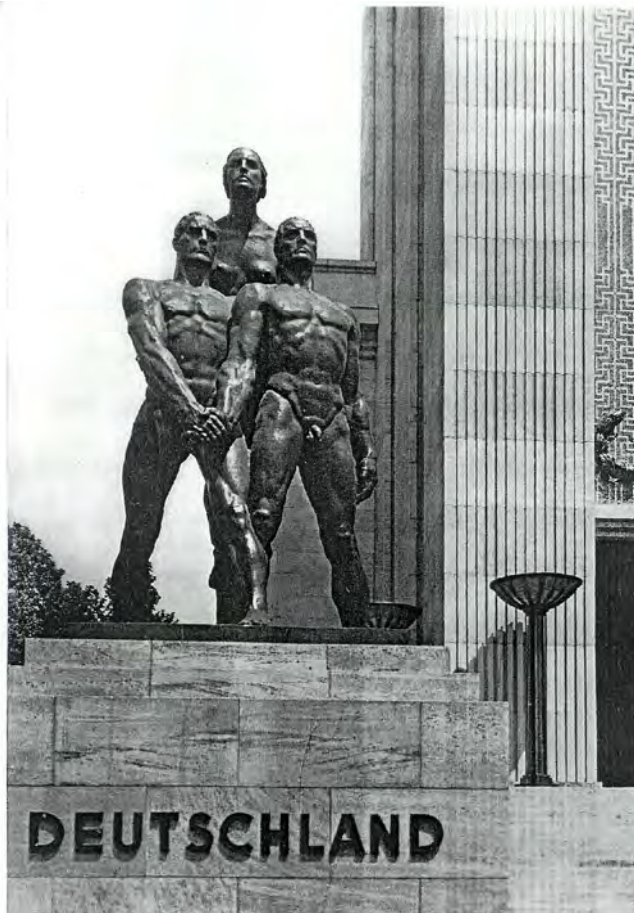


como campesino del ejército del sur y el otro como obrero. El “trabajador de campo de cultivo colectivo” soviético, en México se convierte en ejidatario, en tanto que el “trabajador industrial” es representado como uno de nuestros miembros de la CROP.

<sup>123</sup> *Livre d'Or Officiel de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, p.471

Como se puede constatar en los hechos históricos, la cultura era prioritaria para los gobiernos totalitarios, pues conocían su poder e incidencia sobre las masas, y lo que podían obtener a través de su promoción. La enajenación a su favor era el resultado esperado, ya que también sabían que sin su control, la cultura “*podría minar y hasta destruir su omnipotencia. La cultura sólo podría servir a sus propósitos siendo regulada tan despiadadamente como todos los otros aspectos de la vida*”.<sup>124</sup> La relación estado-artistas fue clave en el desarrollo de la nueva estética, el modelo se aplicó tanto en los gobiernos totalitarios como en las democracias, incluso en la de Estados Unidos durante la administración de Franklin Theodore Roosevelt, bajo el control del Federal Art Project (FAP) y del Works Project Administration (WPA), donde se

Josef Thorak, *Camaradería*, 1936-1937, bronce



Monumentalfigur v. Prof.Thorak: „Kameradschaft“ Monumental Figure by Prof.Thorak: “Comradeship”  
22 Figure monumentale du Prof.Thorak: «Camaraderie» Figura monumentale del Prof.Thorak: «Cameratismo»

decía provenía de México, pero rastreando sus orígenes modernos, más allá del mecenazgo renacentista o de las cortes europeas, veremos que “*Ya en 1919 en Alemania se trataba el problema del financiamiento estatal a los artistas a través de la Arbeitsrat für Kunst; el Bauhaus fue por su parte una realidad aún más concreta,*”<sup>125</sup> en tanto que en Italia el estado promulgó leyes dedicadas a promover y proteger a los artistas para que desarrollaran un amplio programa de pintura mural y escultura en todos los edificios

<sup>124</sup> Frank Whitford, “An overview”, en el catálogo de la exposición *Art and Power. Images of the 1930s*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>125</sup> Para estudiar a profundidad el desenvolvimiento histórico del arte fascista y la percepción sobre su incidencia en su momento en el resto del mundo, ver Alessandro Massi, *Un'arte per lo stato. Dalla nascita della Metafisica alla Legge del 2%*, p. 63.



públicos, tal como lo promoviera el estado mexicano desde principio de la década de los veinte, y sobre lo que desconocemos que tan al tanto de ellas se encontraba Vasconcelos cuando comenzó su apoyo a los muralistas nacionales.

Los nuevos y poderosos estados eran motivo de admiración general, Rusia mostraba con orgullo sus avances tecnológicos y hacía gala de la efectividad de sus planes quinquenales, Alemania no solo había superado el estado de postración en que se había sumido después de la primera guerra mundial sino que ya había mostrado su poderío en la región de Rehineland, de la misma manera que Italia próspera exhibía sus avances en la industria y el diseño y había invadido Etiopia. Sus resultados eran más apreciados y hasta envidiados que las críticas que podrían despertar sus métodos. Eran naciones dirigidas por caudillos, líderes mesiánicos con un destino manifiesto a cumplir, la dignificación del pueblo, la justicia social, el reconocimiento y el respeto internacional, objetivos todos muy cercanos a los perseguidos por los emanados líderes, también caudillos, de la Revolución Mexicana. Durante estos años, Hitler, Stalin y Mussolini fueron capaces de seducir al mundo entero con sus apariciones públicas, discursos y acciones, incluyendo a muchos intelectuales franceses e ingleses que más tarde serían sus principales opositores, así como a un sinnúmero de líderes y militares de otras naciones, tal como lo registró el periodista Malcolm Muggeridge en su libro *The Thirtis*,<sup>126</sup> publicado durante los primeros meses de la Segunda Guerra Mundial; no sería extraño suponer que quizá entre los deslumbrados también se encontraran un buen número de los caudillos mexicanos.

En la nueva Alemania el arte tenía como finalidad borrar las ‘patéticas imágenes decadentistas’ producidas por las vanguardias para llenar muros con la presencia atlética y sana de una juventud bella, vigorosa, viril y productiva; en Rusia ocurría algo semejante, tratando de diluir la importancia del abstraccionismo y el constructivismo, llegando al extremo de prohibirse en 1933, en aras de un arte narrativo y propagandístico que exaltara la realidad socialista.

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p.6



Vista de la sala final del Pabellón de Ruisa, Feria Internacional de París, 1937  
Merkourov, Monumento a *Stalin*, 1936-37, bronce.

En la Italia fascista la pintura mural y la escultura debían exaltar el sentido de su función pública, destacando los valores de la sociedad como unidad y no los del individuo, creando una serie de arquetipos útiles para sus fines de propaganda y construcción de un ideario colectivo, tales como el del campesino, el soldado, el atleta, el obrero y la mujer, prolífera madre o trabajadora y productiva. Como podemos ver existe una amplia coincidencia en todos estos aspectos y lo acontecido en las artes en México durante el mismo período, Renato González Mello, en su ensayo introductorio al catálogo de la exposición *Los pinceles del siglo XX. Arqueología del régimen*, dice al referirse a las obras presentadas en ella, que la producción artística de la época tenía, en su mayoría, la intención de poner de manifiesto una posición política que muchas veces era, incluso, contradictoria en sus aspectos formales a los postulados que resguardaba, a la vez que *“defienden doctrinas opuestas utilizando estrategias iguales, o defienden doctrinas semejantes recurriendo a estrategias incompatibles...”*

Conviene remarcar que en el arte en México se conjuntaron las condiciones políticas, sociales y estéticas propias del espíritu de su época, necesarias para hacer plausible la instauración de un sistema formal que constituyera *“...con base en los valores plásticos, un orden simbólico administrado por el Estado (...) en cuyas figuras y composiciones pueden encontrarse los elementos de un repertorio retórico de lugares comunes: el*

*herrero, con martillo y yunque, como t3pico para referirse a la clase obrera; el guerrero a caballo, para pensar en el caudillismo; los muertos en las calles, para discutir la legitimidad del Estado (...)*.<sup>127</sup>



Julio Prieto, *¿Por qué luchamos? Por un mundo donde el hombre sea amigo del hombre*, 1943  
Cartel litogr3fico, 49.5 x 58 cm.



*Hitler y Goering frente al grupo Camadería, de Joseph Torak, 1936 ca.*

Esta afirmación de Renato González Mello resulta particularmente importante, pues abre desde otra perspectiva la tesis que sostengo: el Estado mexicano que no era fascista recurrió a través de sus artistas a lenguajes formales propios del fascismo para su promoción y legitimación, y en su momento, para enfrentar al propio fascismo. Para ejemplificarlo, cito nuevamente al investigador, quien continua diciendo que “(...) veremos a los artistas de la LEAR apropiándose de los monumentos y recursos visuales del fascismo, con el fin de combatir al fascismo; a los sinarquistas emulando los t3picos y la monumentalidad del arte oficial (...) Se ha tomado la semejanza como indicio de una dura lucha política, y no como indicio de alguna imposible afinidad entre doctrinas incompatibles. Para que el debate sea posible es indispensable que haya un lenguaje com3n, y 3ste es el resultado del saqueo de emblemas, la imposición de hegemonías, la subversión de los s3mbolos y la provocación.”<sup>128</sup>

<sup>127</sup> Renato González Mello, *op.cit.*, p. 17.

<sup>128</sup> Véase nota 97.

#### XIV. El arte público



Guillermo Ruiz, *La justicia*, Monumento a la Reforma, 1932, Piedra (Desaparecido)

En el México de la posrevolución surgió un nuevo arte público acorde a los cambios que el país había experimentado desde la caída del régimen de Porfirio Díaz; después de más de una década de destrucción y violencia, finalmente se vislumbraba la posibilidad de volver a construir, más que una obra, una identidad estaba por definirse en términos visuales. El sentido del monumento conmemorativo se transformaba, debía ser de beneficio público, y requería de un hombre nuevo que lo concibiera y realizase, sobre la

postura del nuevo artista, el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores describió esto en su Manifiesto: *“Los pintores y los escultores de ahora serían hombres de acción, fuertes, sanos instruidos, dispuestos a trabajar como un buen obrero ocho o diez horas diarias. Se fueron a meter a los talleres, a las universidades, a los cuarteles, ávidos de saberlo y entenderlo todo y de ocupar cuanto antes su puesto en la creación de un mundo nuevo. El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas... Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular*

*es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades.*”<sup>129</sup>

En la nueva generación de escultores, todos se veían a sí mismos como obreros, y por eso mismo se integran a diversas organizaciones sindicales. Los escultores actuaron siempre en forma gremial, a la manera antigua. Ejemplo de esto son las asociaciones que crean, donde se manifiestan como bloque, esperando resultados colectivos. También es cierto que los escultores carecieron de personalidades avasalladoras, con dotes de líderes naturales, por lo general preferían la discreción del taller, lo cual afectó en gran medida en no alcanzar el apoyo absoluto que el estado dedicó a los pintores.

Resulta interesante notar que al día de hoy las explicaciones sobre la relación establecida entre el estado promotor y pintores y escultores sostiene grandes confusiones como ocurriera en su momento real, de la misma manera hay quienes siguen dudando, por falta de persistencia en la investigación sobre el tema, del papel jugado por la escultura en el desarrollo de la estética nacionalista. Por una parte Rita Eder hace una importante aportación al afirmar que *“El muralismo puede entenderse como una propuesta fundamental para la pintura latinoamericana, donde aparece la visión épica de la nacionalidad. Sin embargo, toca curiosamente a la escultura de esta época el papel contrario: fabricar los símbolos de una revolución paralizada y retórica. Hoy la pátina del tiempo y los caprichos de las modas artísticas (el kitsch), nos hacen reconsiderar muchos de estos monumentos y hasta congraciarnos con ellos”*.<sup>130</sup> Si bien Rita Eder tiene razón en sus afirmaciones, hoy día podemos también ampliar estas perspectivas al reconsiderar la historia local dentro de un escenario más universal; mientras México consolida este lenguaje de pesadas y sólidas volumetrías, hieráticas y arcaizantes, como ya lo hemos visto, el resto del mundo hacía lo propio tratando de encontrar una alternativa serena que reflejara y favoreciera la búsqueda de la estabilidad social y el avance económico; profundizando sobre los aspectos formales, Rita Eder continúa diciendo que *“El desarrollo de la escultura en México, sobre todo durante la primera*

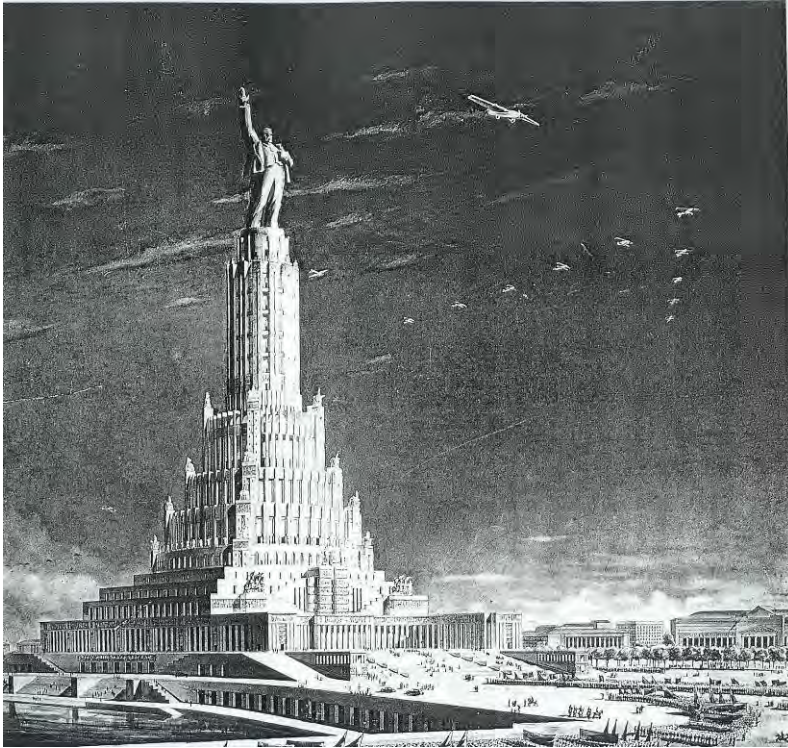
---

<sup>129</sup> “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores”, *El Machete*, núm. 7, segunda quincena de junio de 1924.

<sup>130</sup> Rita Eder, “Escultura Moderna en México”, en *Memoria de papel*, Número 4, p. 7.



mitad del siglo, queda aislada de los enormes cambios del arte occidental en cuanto al manejo de la forma y el espacio. Por razones ya especificadas, podríamos decir que permanece estática, masiva, mientras que aire y movimiento se convierten en los elementos fundamentales de un nuevo concepto escultórico”.<sup>131</sup>



Boris (Mihajlovic) Iofan, *Palacio de los Soviets* (proyecto), 1930 ca.

Si bien es cierto que en tanto se consolidaba una estética que vinculaba aspiraciones políticas y nacionalismo, también lo es que, paralela y simultáneamente se abrían otras posibilidades meramente decorativas, como las del art decó, y que también se dieron otras búsquedas cuyo sentido daba continuidad a las vanguardias de la pre-guerra, como las desarrolladas por el grupo *Circle et Carré*, en Barcelona –del cual Germán Cueto fuera fundador-<sup>132</sup> o los intentos constructivistas rusos, desarticulados, como ya hemos visto, desde el poder mismo del estado soviético. Cueto realizó aún dentro de un lenguaje abstracto interesantes proyectos, del que destaca el que presentó para el concurso al *Monumento a la Revolución*, concebido como una máquina que conjuntaba una visión futurística de un viaducto, donde reconocía al automóvil el papel fundamental en el desarrollo de la economía y cultura del entonces naciente siglo XX. Resulta interesante compararlo y

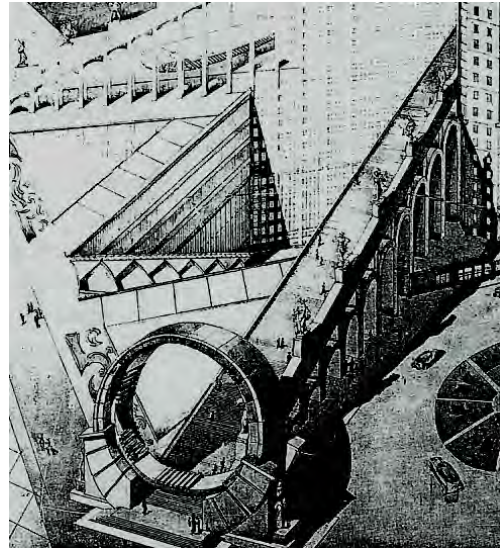
<sup>131</sup> *Ibid.*

<sup>132</sup> Después de largo tiempo, a partir de la exposición en Europa, de *Identidad y volumen. La escultura en México 1910-1950*, Germán Cueto ha alcanzado relevancia internacional. En 2004 apareció un libro catálogo de su exposición en el Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, a cargo de Serge Faucherau.

encontrar las coincidencias con la base inferior del proyecto para *NKTP* (Comisariato del pueblo para la industria pesada) o el *Palacio de los Soviets*, que habría de sostener al escultura de Lenin, de 100 m. de altura, ya que ambos comparten con las teorías urbanísticas de Le Corbusier en cuanto al desarrollo de las supermanzanas y su vinculación por medio de vías rápidas.



Germán Cueto, *Monumento a la Revolución*, (proyecto)  
1934, madera ensamblada, 51 x 38 x 38 cm.



Konstantin Menlikov, et. al., *NKTP* (Comisariato del pueblo para la industria pesada, proyecto), 1934

Por otra parte es conveniente recordar que la pintura mural prácticamente había concentrado toda la atención del estado patrocinador, tanto por lo efectivo de sus resultados en términos de los beneficios alcanzados en imagen a nivel internacional, como al interior del país con las masas, los intelectuales y los formadores de opinión, dejando poco espacio para otras manifestaciones y que, aunado a esto, los escultores enfrentaban otros tipos de problemas, como la ausencia de un interlocutor que estuviera a la altura de las desbordantes personalidades de los muralistas, la inexistencia de un mercado local que facilitara su subsistencia y desarrollo, además de la falta de recursos financieros para la realización de encargos públicos, o incluso de su obra íntima, que también podríamos definir como “de caballete”.

Dos son las figuras que destacan en un primer momento, Ignacio Asúnsolo, de quien ya hemos dicho representa una continuidad con el modernismo clasicista a la manera de

Aristide Maillol, y Guillermo Ruiz, quien ocupará por espacio de dos décadas el papel más cercano a lo que podía haberse considerado como un líder gremial. Sabemos ya que su carrera despunta con la fundación de la Escuela Libre de Talla Directa y Escultura, en 1927 y por la relación cercana con el general Lázaro Cárdenas, entonces gobernador del estado de Michoacán, lo cual le valió la oportunidad de comenzar a realizar una producción pública extraordinaria para la época. Contra la tradición de la exaltación figurativa del héroe, el momento político facilitó la aplicación de nuevas propuestas.

El inicio de la producción monumental posrevolucionaria ocurre en uno de los momentos más desalentadores de la historia del siglo XX, durante una de las crisis económicas más devastadoras en la que se sume el mundo a partir de 1929; mientras las economías se colapsaban, el desempleo aumentaba a proporciones nunca antes vistas y la inflación crecía, la crisis internacional se multiplicaba desestabilizando gobiernos incluso de aquellos países considerados como desarrollados; mientras, México concluía uno de los capítulos más dramáticos de su historia reciente, el de la guerra religiosa, conocida como cristera, y los gobiernos del mundo parecían ser incapaces de resolver sus propias situaciones. El capitalismo por su parte, arrasado por la gran depresión, parecía agotado y en riesgo de ser reemplazado por alguna forma de economía colectiva. Para muchos, sólo los regímenes totalitarios parecían ser lo suficientemente fuertes para restaurar el orden y la estabilidad social, prometiendo poder a las masas y mejoras basadas en el desarrollo tecnológico de la industria, como en Alemania, o –además– en la colectivización de la tierra, como en Rusia. En el arte, estas promesas se sintetizaban en visiones futurísticas de carácter glorioso, como en Italia, o en evocaciones igualmente rutilantes de un pasado magnífico; la vuelta al orden, de la que ya hemos hablado, pretende encontrar lejos de las vanguardias, la tranquilidad necesaria para el saneamiento de las heridas dejadas por la gran guerra y la apabullante crisis económica.

En México se comienzan a dar una gran cantidad de estos ejemplos ligados con el muralismo, respecto a Diego Rivera y su propuesta plástica, Luis Martín Lozano reconoce: “(...) *su congruencia con el particular momento estético-plástico europeo e histórico cultural de México que, fusionado en uno, requería la génesis de formas que*





Manuel Centurión, *Alegoría de la electricidad*, 1926 ca., relieve en hierro colado, 232 x 238 cm,

*atentaran a ser modernas, que tuvieran la prerrogativa de ser simbólicas (universales) y que respondieran a las necesidades de una identidad mexicana en gestación” (...) “ilustran esta preocupación tripartita por lo moderno, lo universal y lo nacional (...) “Por un lado la lucha obrera es la que hermana a México con el mundo, y por otro, es el acceso a los medios tecnológicos modernos lo que permite la emancipación del obrero y el campesino (...)”<sup>133</sup> Así*

como en la Alemania nazi los programas de modernización de la industria se apoyaban en la recuperación del mito ario de “sangre y tierra” y en su promoción a través del diseño gráfico, en México el leitmotiv de la revolución agraria, ‘la tierra es de quien la trabaja’, se convierte en imágenes propagandísticas o epopéyicos murales, en tanto que en la Unión Soviética la construcción de presas y fábricas es considerado un acto ritual que se celebra y queda registrado tanto en la pintura como en la escultura; de igual manera el afán modernizador que traslada los principios de la lucha campesina al incipiente movimiento obrero, aparece reproducido en murales y relieves como en la *Alegoría de la productividad*,<sup>134</sup> de Fermín Revueltas o en la *Alegoría de la electricidad*,<sup>135</sup> realizada por Manuel Centurión.

Alemania y la Unión Soviética se aventuran en la construcción de portentosos y gigantescos proyectos, y en Italia resurge la grandiosidad del imperio romano en su arquitectura; entre estos países las diferencias entre el arte y su arquitectura parecen insignificantes, comparada con las similitudes que comparten. La preocupación por los valores simbólicos del arte y la arquitectura era, igualmente, compartida en todas las

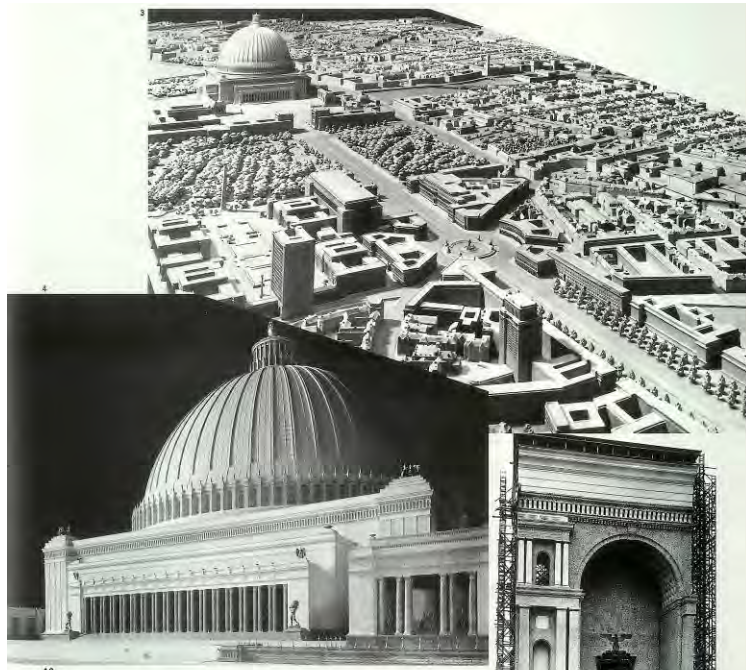
<sup>133</sup> Luis-Martín Lozano, *op. cit.*, pp. 71-72

<sup>134</sup> 1934, fresco, 300 x 1200 cm, colección Fundación Cultural Serfín, A.C

<sup>135</sup> ca. 1926, relieve en hierro colado, 232 x 238 cm,

naciones totalitarias y se extendían a México, “En un pasaje de su libro *Mi lucha*, Hitler se refería a la catedral y a la acrópolis. <<Lo que daba a la ciudad de la antigüedad su carácter no eran sus edificios privados sino sus monumentos públicos, que daban la impresión de haber sido construidos, no para el momento sino para la eternidad>> (...) <<Nuestras grandes ciudades de hoy no tienen monumentos que dominen todo el paisaje urbano y que pudieran interpretarse, por decirlo así, como símbolos de la época en su conjunto. (...) El resultado tiene que ser un estancamiento cuyo efecto práctico será la completa apatía del ciudadano moderno respecto al destino de su ciudad>> (...) Hitler adoptó la idea por dos razones. Veía en ella la posibilidad de representar y consolidar su propio poder político, y esperaba pasar a la posteridad el mensaje de su propia grandeza mediante sus edificios monumentales”.<sup>136</sup>

Casi como si siguiera estos principios, el Estado Mexicano comenzó a abocarse a la realización de faraónicas construcciones y túmulos funerarios para la nueva generación de héroes que la revolución había provisto y que ahora le daban la oportunidad de utilizar para dar testimonio de la grandeza patria y del poder alcanzado; la monumentalidad era un



Albert Speer, *Deutscher Dom*; maqueta de Berlín transformado en *Germania* y maqueta de la fachada de la cancillería escala 1:1

requisito imprescindible pues ubicaba al hombre común en su dimensión real de intrascendencia, haciéndolo consciente de que para contar debía ser parte de una sociedad participativa de las aspiraciones del propio Estado. Para ilustrar esto, podemos resaltar entre los más importantes el dedicado al general Álvaro Obregón, que realizó Ignacio

<sup>136</sup> Wolfgang Pehnt, *La arquitectura expresionista*, p.207.

Así solo en colaboración con Juan Cruz Reyes y el arquitecto Aragón Echegaray en 1934, o el portentoso José María Morelos que en la isla de Janitzio, en el Lago de Pátzcuaro, Michoacán, construyera en 1935 Guillermo Ruiz bajo el auspicio del gobernador del estado, Lázaro Cárdenas, y sobre los cuales hablamos más detalladamente en otras secciones.

El mensaje central de las obras realizadas durante el maximato y gobiernos subsecuentes, parecía apuntar al hecho de que la individualidad del ser humano carecía de sentido si no se consideraba como parte integral de la nueva identidad del Estado, del partido — entonces prácticamente único—o de sus corporaciones, todos representados en la figura carismática del jefe del Estado. Si bien es cierto que los monumentos escultóricos no compiten en cuanto a cantidad con los alcances de la pintura mural, también es innegable que a lo largo del período posrevolucionario se efectuaron obras mayores que se han llegado a convertir en iconos urbanos y culturales. La indispensable relación estado-artista se dio finalmente como respuesta a la necesidad de crear estos símbolos que fortalecieran la imagen del Estado como resultado de la acción popular. No obstante, Ida Rodríguez Prampolini afirma que *“La escultura en México nunca había llegado a someterse con la misma docilidad al dogma político y nacionalista como la pintura y por ello era considerada, por el gran público, como un arte menos importante.”*<sup>137</sup> La afirmación en su premisa demuestra la incomprensión del problema. Por años la historia de la escultura ha sufrido de falta de perspectiva y de explicarse a través de esquemas reduccionistas, al punto de querer limitarla a la escasa producción monumental de carácter público, dejando de lado toda la producción íntima y de pequeño formato realizada para satisfacer preocupaciones personales de los artistas y proveer de material al incipiente y débil mercado del arte. Se da por hecho que lo que los artistas hacían por convicción era realmente un sometimiento a un “dogma político”. No podemos olvidar que si toda producción artística cuenta con sus características particulares, el espíritu de la época se refleja en todo sitio y dirección (en nuestro caso en el escenario de la cultura occidental), así las preocupaciones que hemos venido citando se sufrían en general, y la

---

<sup>137</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *Historia del Arte Mexicano*, fascículo 102, p. 31.

producción artística se vio matizada por una contundencia formal que en muchas latitudes se aglutinó —en sus rasgos generales— bajo la estética decó.

La grandilocuencia y la monumentalidad a la que Carlos Mérida se refirió como “la gigantomaquia indigenista” aglutinaba la fuerza de la colectividad como respuesta al sacrificio sufrido por el país en aras de un futuro prometedor. Si bien la monumentalidad se convirtió en una de las constantes de la estética fascista, la robustez de las formas y la masividad de los cuerpos de los artistas mexicanos de la época tienen que ver, además, con el reencuentro que estos tuvieron con su propia tradición escultórica, principalmente la precolombina.

Ciertas obras monumentales dejaron una impronta que ni el paso de los años fue capaz de diluir, aún mucho tiempo después del agotamiento cualitativo del nacionalismo posrevolucionario. Así las características formales y estilísticas que éstos establecieron entre las décadas de los veinte y cuarenta siguieron aún pautando muy entrado el post modernismo en los años ochenta. Revisemos algunas de estas obras y la labor de dos de sus autores principales: Guillermo Ruiz y Oliverio Martínez.



## XVI. Oliverio Martínez.

Casi simultáneamente, en la ciudad capital el expresidente Plutarco Elías Calles, el jefe máximo de la Revolución, quien designara sucesor de Abelardo L. Rodríguez a Lázaro Cárdenas —el mismo que lo envía al exilio una vez asumido el poder—encarga a Marte R. Gómez la organización de un concurso que dote a la revolución, no sólo a la de héroes sino a la de las masas que en ella murieron, de un lugar adecuado donde honrarlos; así las masas anónimas se levantan y se apropian de las ruinas del mausoleo que el Porfiriato había iniciado para ser la sede del Congreso de la Unión, convirtiéndolo en el gigantesco *Monumento a la Revolución*. Del mismo modo en el campo de la pintura, lienzos y muros se llenaban de imágenes de una nueva raza de mexicanos, atléticos, robustos, sanos y de estilizada belleza indígena. La epopeya de la guerra civil, retóricamente llamada Revolución, debería ser plasmada por doquier, pasando de los muros al volumen, ocupando un lugar especial que complementó el imaginario popular. La escultura monumental viene a sintetizar aspiraciones sociales con ofertas políticas; los artistas convencidos de su responsabilidad histórica buscan y encuentran la manera de dejar una huella indeleble, y el mejor ejemplo de esta aspiración es el *Monumento a la Revolución*.

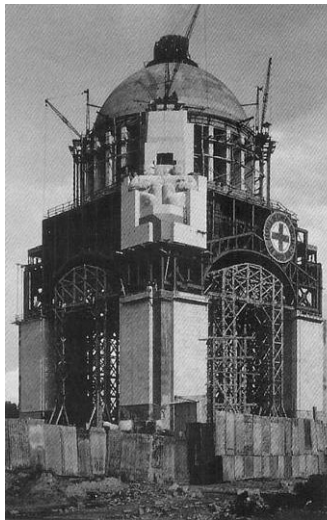


Cinco Maquetas, Excelsior, 17 de noviembre de 1933

El 12 de septiembre de 1933, el Comité Ejecutivo de la Gran Comisión del Patronato del Monumento a la Revolución publica la convocatoria para la realización de los grupos escultóricos que la conformarán. Para el 17 de noviembre se habían inscrito 44 concursantes, de los cuales veintitrés enviaron maquetas y uno solamente dibujos. Fueron seleccionados cinco: Juan Leonardo Cordero con *Creo*; Manuel Centurión, en colaboración con

el arquitecto José Albarrán, titulado *Y entonces brilló el nuevo sol*; Federico Canessi y el pintor Fernando Leal presentaron *Niké*; Hans Pilling, *Equis*, y Oliverio Martínez con *Transformación*.<sup>138</sup>

La siguiente etapa del concurso se dirimió entre el proyecto de Canessi y Leal, y el de Martínez. La resolución a favor de Martínez se dio después de que ambos equipos realizaron las maquetas a tamaño natural de 11 metros de altura aproximadamente cada una, las que fueron elevadas a su respectivo sitio en la estructura metálica para poder ser evaluadas. Quizá el hecho pueda parecer intrascendente, o simplemente excéntrico y dispendioso, pero cuando lo vemos dentro de un contexto internacional más amplio, encontramos que el único otro caso que conozco de este tipo de emprendimiento fue la realización de la fachada para la *Nueva Cancillería* para el Führer en Berlín. Albert Speer mandó construir en tamaño real la sección completa de lo que habría de ser el cuerpo del acceso principal para satisfacer la curiosidad de Hitler. Si bien puede ser tan sólo una coincidencia, igualmente podríamos intuir que este tipo de acciones pudieron llevarse a cabo para cumplir los deseos de demostración de poder de los caudillos nacionales.



Oliverio Martínez, maqueta para monumento a la Revolución, 1933



Albert Speer, maqueta para la Nueva Cancillería,

---

<sup>138</sup> Anónimo, “Cinco maquetas para figurar en el monumento que se levantará a la Revolución”, *Excélsior*, México, D.F., 17 de noviembre de 1933.

Más allá de probables caprichos, el *Monumento a la Revolución* actuó como pieza fundamental de la transformación urbana, en tanto que la personalidad honesta y el genio de Oliverio Martínez marcó igualmente a sus contemporáneos con la propuesta más original. Sobre él Raquel Tibol dice: “(...) *lo sagrado para él, como escultor, fue hacer una obra que pudiera reconocerse como mexicana, tanto por la somática de los personajes, como por las simplificaciones que evocaban ciertas maneras del arte prehispánico o popular. Cuando una idea rondaba por su imaginación rápidamente la apuntaba en cualquier trozo de papel que tuviera a la mano: cartas, oficios, facturas, recetas de cocina, impresos diversos. En esos pequeños apuntes se aprecia su necesidad de componer volúmenes simplificados. Desde esa etapa primera del trabajo suprimía detalles para llegar a una síntesis severa, como si la escultura debiera perseguir la finalidad de una definición rotunda y certera (...) sin dejar de atender la situación social de las figuras ni sus características o costumbres sobresalientes del modelo en volúmenes plenos, macizos, redondeados, con propensión a las simplificaciones cúbicas o arcaicas lejos de lo pintoresco o lo exótico.*”<sup>139</sup>

La obra cumbre de Martínez se vio en peligro con el cambio del poder presidencial, de Abelardo L. Rodríguez a Lázaro Cárdenas el 1º de diciembre de 1934. El monumento que debía concluirse en 8 meses, no fue terminado sino hasta 1937. Luis Cardoza y Aragón da cuenta de la impresión generalizada de que la obra no era del agrado ni del jefe del estado ni del pueblo: “*poca simpatía había tenido el Monumento por parte del público. Se le consideraba como una autoglorificación de un régimen pasado. Pero este error se ha desvanecido por completo, y el actual gobierno ha terminado la obra.*”<sup>140</sup> La impactante estructura rápidamente se convirtió en la nueva referencia urbana, si el “ángel” había marcado a la ciudad capital con el sentido del pasado y la “elegancia” en 1910, este monumento la proyectaba al futuro con sus seguidores al cielo, y el faro guía para la incipiente aviación comercial.

---

<sup>139</sup> Raquel Tibol, *Fuerza y volumen, el lenguaje escultórico de Oliverio Martínez (1901-1938)*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>140</sup> Luis Cardoza y Aragón: “José Clemente Orozco decorará la cúpula del Monumento a la Revolución”, suplemento de *El Nacional*, 8 de agosto de 1937.



La impresión que le causó al gran historiador español, José Pijoán, autor de *Summa Artis*, ocupó gran espacio en un diario de esta ciudad: *“Hay que hacer justicia al arquitecto que lo hizo crecer: la parte superior, el trompo -la peonza-, está admirablemente resuelta y es original. Su cúpula con aspilleras abiertas revela que no es para cubrir un lugar cerrado, sino un área por donde circula el aire y pueden pasar las nubes. Los cuatro grupos escultóricos no sólo acaban de mexicanizar el Monumento sino que empalman para la cúspide. Las cabezas esféricas son el intermediario entre el cubo de la base y la esfera de cubierta. Aquellos grupos –¡tan discutidos!– son el gran acierto. No se puede imaginar el Monumento a la Revolución sin la nota humana y no abajo como soporte, sino en lo alto beneficiado el triunfo ya logrado. Dicen que aquellos grupos representan las Leyes de Reforma, las Leyes Agrarias, las Leyes Sociales, ¡qué sé yo!. Leyes que se recordarán en los discursos inaugurales y se mencionarán en las guías para turistas. Pero el pueblo verá en las figuras en lo alto del Monumento sólo gente –hombres y mujeres mexicanos— que padecieron y murieron para conseguir un México mejor”*.<sup>141</sup>

Poco a poco el Monumento fue ganando el reconocimiento merecido, ya que sus lecturas varias no desmerecen su calidad artística, al punto que se pensó incorporarle el trabajo de uno de los más grandes pintores expresionistas del siglo, José Clemente Orozco. *“Es toda una empresa la decoración de esta enorme cúpula. Esperamos que los motivos tengan carácter general, eludiendo, en lo posible, todo lo de aspecto transitorio, todo lo que sea alegoría momentánea, alusión directa o preocupaciones efímeras, (...) deseamos que José Clemente Orozco pinte en la cúpula una representación general, perdurable, del concepto revolución. No cabe aquí una representación personalista de ninguna especie, por altos y nobles que sean los representados.”*<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> José Pijoán, “Viendo México. El Monumento a la Revolución”, en *El Universal*, México, 8 de julio de 1937, pp. 3 y 12.

<sup>142</sup> Luis Cardoza y Aragón: “José Clemente Orozco decorará la cúpula del Monumento a la Revolución”, *op. cit.*

El conjunto debió haberse concluido con la realización de un grupo escultórico conformado por Madero con antorcha en mano, guiando al pueblo, que había sido contemplado para ubicarse en la base del monumento donde actualmente se encuentra la lámpara votiva. Dada la prematura, si bien anunciada, muerte de Oliverio Martínez, la obra no se realizó y tan sólo se le conoce por el boceto que se conserva, en depósito, en el Museo Nacional de Arte.



Oliverio Martínez, *Madero, maqueta para Monumento a la Revolución*, ca. 1936, 36 x 18 x 31 cm.



## XVI. Guillermo Ruíz

Decíamos líneas atrás que este escultor llegó a ser una de las figuras más cercanas a lo que un podría haberse considerado un líder del gremio. Su trayectoria destaca desde haber sido activo personaje en el desarrollo de los lenguajes de vanguardia, experimentando con la escultura planimétrica, asociada al estridentismo y abanderando el movimiento de talladores directos. Desconocemos por que medios llegó a convertirse en el escultor más favorecido por el general Lázaro Cárdenas, pero es innegable que existió una relación cercana que se ve reflejada en un sin número de obras públicas de diversa envergadura y que comienza a realizar después de su regreso a México tras una estancia de dos años en Europa, donde visita Francia, España e Italia, justo en el momento de la consolidación del movimiento de la ‘Estética Fascista’, asumido hasta entonces más como una postura meramente artística que como una prolongación de las armas políticas del Duce. *“In poche parole ‘arte fascista’ é quell’arte che riassume in sé quegli aspetti metafisici e realisti strettamente congiunti nel loro aspetto spirituale e materiale e che non siano copia del passato, ma neanche hipótesis assordanti del futuro. La sua idea anticipa quella piú sistematica e completa che lo stesso Soffici propugnerà piu tarde nel suo libro <Il Periplo dell’arte> sitti la sigla di <realismo sintetico>: Un’arte –infine– non oggettivamente veristica ma che nella rappresentazione del vero rivelasse lo spirito lirico e la volontà stilistica dell’autore; un’arte che non astraesse dalla realtà visibile e sprimentabile con i sensi”*.<sup>143</sup> Sin duda la experiencia europea y la efervescencia despertada por el movimiento italiano en un momento extraordinario en la historia, donde las condiciones entre naciones tan distintas como México e Italia podían presentar aparentes analogías, llevó al artista a la reflexión y al planteamiento de su propia versión, no pudiendo encontrar mejor protector que uno de los militares-caudillos más destacados en nuestro país, quien aún en ese momento seguramente también compartiría aspiraciones y admiración por los nuevos grandes líderes italianos, alemanes o rusos.

---

<sup>143</sup> Ardengo Soffici, “Opinión sull’arte fascista”, en *Critica Fascista*, No. 20 , año IV, 15 de octubre de 1926, en Alessandro Massi, op. cit., p. 61.



Guillermo Ruiz, *El insurgente Morelos*, 1933-35, altura 45.5 m.

La construcción del Monumento a Morelos, realizado entre 1933 y 1935 va en concordancias con las características apuntadas por Hittler en su libro *Mein Kampf*, en cuanto al dominar el paisaje, en este caso no urbano, pero si en convertirse en un referente de su tiempo. Sus dimensiones lo ubican como uno de los monumentos más grandes del mundo, sólo comparable con la estatua de la Libertad del francés Frederic Auguste Bartholdi, que el gobierno francés regalara en 1886 al de los Estados Unidos en el centenario de sus independencia, y que preside la bahía de Nueva York <sup>144</sup> desde su enorme pedestal -de 46.94 metros- en Ellis Island. Por todas las coincidencias entre ambas obras, pose de los personajes, ubicación en relación con el agua,

altura, mirador en su interior, etcétera, llegué a pensar en una primera instancia, que habría sido su modelo de inspiración, pero el portentoso coloso cuyo puño en alto cuenta con un mirador en su interior recuerda el símbolo utilizado por diversa milicias europeas en los años previos a la segunda gran guerra, además de que en si mismo el puño es una derivación simbólica del ‘fascio’, proveniente de la tradición romana, haz de madera que se ataban con una cinta roja para soportar el hacha metálica y que simboliza unidad, “*El puño en alto se convierte en el símbolo absoluto de la lucha, llama a la acción directa y representa la identidad de la clase emancipada. El puño en alto nos habla de un lenguaje corporal y visual que se universaliza, para referir la tenacidad de las luchas sociales.*”<sup>145</sup>

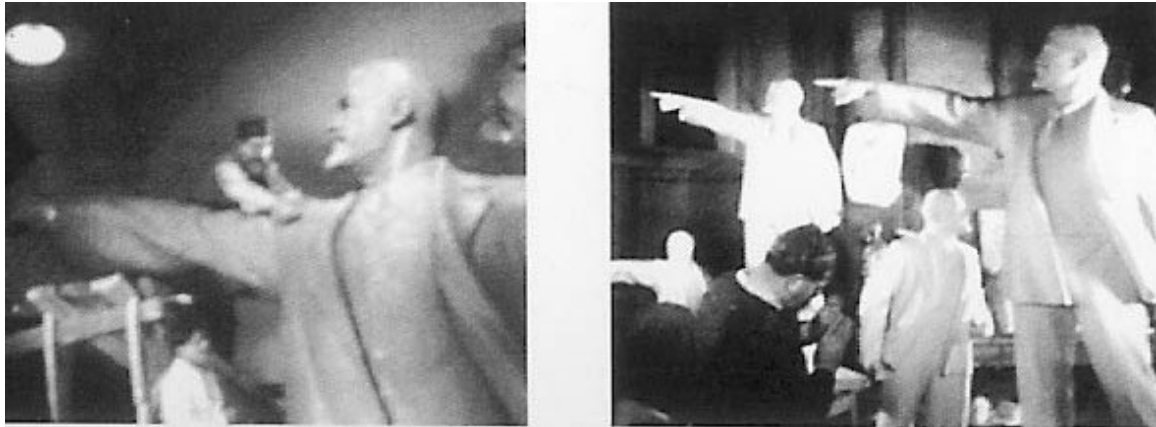


Frederic Auguste Bartholdi, Estatua de la Libertad, 1886, altura 46.94 m.

<sup>144</sup> La estatua de Nueva York mide 46.05 metros de altura, rebasando a la de Morelos por 1.05 metros

<sup>145</sup> Amanda Hernández Pérez. “La masa y los símbolos en la obra de Luis Arenal” en Renato González Mello, *op. cit.*, p. 90.

En esos mismos años, uno de los proyectos que más expectativas causaron fue la monumental escultura de Lennin que habría de medir 100 metros y que fue diseñada para colocarse sobre el Palacio de los Soviets, en Moscú. Esta obsesión por la construcción de colosos se puede explicar a partir del impacto que pudo haber causado la



Sergei Merkurov, Lenin, ca. 1934, boceto, altura 100 m.

lectura de *“La imagen del Leviatán de Hobbes –que según lo explica Renato González- ha dado lugar a varias interpretaciones pictóricas en México. Esta figura monumental, compuesta por infinidad de individuos, es la representación de una concepción de gobierno en la que el Estado no es mas que un hombre artificial, de mayor estatura y fuerza que el natural, para cuya protección y defensa fue creado. De esta manera, los diferentes gremios y dirigentes de la sociedad se integran a esta figura masiva para formar un todo orgánico en el que los particulares cumplen su función específica con el fin de que el hombre artificial funcione apropiadamente. Así, este hombre colosal representa esta unión de los intereses y la capacidades de varios para darle forma a una sociedad”*.<sup>146</sup> Ese sentido megalomaniático de la época, dijimos ya en el preámbulo de esta tesis, fue utilizado tanto por una como otra facción, y el deseo de materializarlo cundió también a un y otro lado del atlántico. Son cinco los colosos planeados en la época de nuestro estudio de los que se tiene conocimiento; uno era el de Lennin, del cual ya hemos hablado; otro debió haberse colocado junto al Estadio de los Mármoles, dominando las siete colinas de Roma, con la efigie del Duce; el tercero y más discreto en tamaño pues tan sólo alcanzó los 50 metros -la mitad de lo programado en los primeros- fue el Morelos de Janitzio, y dos más de carácter religioso con efigies de Cristo.

<sup>146</sup> González Mello, *op. cit.*, p.113.

Curiosamente, de todos estos, tan sólo aquellos tres pensados en países latinoamericanos, también dominados por gobiernos francamente autoritarios fueron concluidos; de las obras religiosas, una se realizó en México, en el cerro del cubilete en Guanajuato y la otra en Brasil, remontada en el cerro del Corcovado en Río de Janeiro. El tercero fue el gigantesco *Morelos* que se realizó en estrecha colaboración con el ejército; el diseño estructural estuvo a cargo del ingeniero de guerra, Capitán Antonio Rojas García y la mano de obra corrió en manos de soldados que para esos fines fueron comisionados. Como podemos ver, lo que hizo posible la materialización de una obra de esta envergadura fue la vinculación de Guillermo Ruiz con las fuerzas armadas, a través de la intervención de Lázaro Cárdenas y que perduró por muchos tiempo, permitiéndole completar otros monumentos que le fueron encargados por el gobierno de la república — también en manos de militares—y que se realizaron por años en la fundición de armas de guerra, de la Secretaria de la Defensa Nacional.



Guillermo Ruiz, *Las plañideras*, 1932,  
308 x 149 x 79 cm.

Cabe resaltar que la producción más importante de Guillermo Ruiz, y de otros escultores como Federico Canessi, Carlos Bracho, Juan Cruz Reyes y Francisco Zúñiga se realiza en Michoacán, tanto en espacios públicos como en propiedades del primero gobernador del estado y después presidente de la República, general Lázaro Cárdenas. El tenor de la obra producida bajo sus auspicios presenta en términos generales características semejantes: un volumetría contundente, de planos firmes o desbordados contornos, y tallada en piedra o fundida en bronce pero con sentido arcaizante. De las obras de Ruiz destacan *Tanganxuán*, en la ribera del lago de Pátzcuaro; el *Monumento a las Leyes de Reforma* y *Las plañideras*, ambas en la capital del estado, Morelia. *Tanganxuán* es una gran escultura realizada en bronce

que representa a uno de los últimos reyes tarascos que lucharon contra la conquista, por tanto un héroe local que representaba el nacionalismo lo mejor con que contaban los

pobladores originales de nuestras tierras. Es una figura de grandes proporciones que podría ser comparada con el *Tlahuicoe*, de Manuel Vilar producido a la luz del romanticismo de intenciones nacionalistas, pero a diferencia de éste, la obra de Ruiz es, de nuevo, más bien cercana a la escultura de las naciones totalitarias. “*En Europa, el culto al cuerpo fuerte y saludable se estaba asociando con el concepto de superioridad racial y, más aún, el desnudo deificado se había convertido en el símbolo central del arte oficial nazi. El cuerpo era concebido como un cascarón que contenía un interior caótico tendiente al sentimentalismo y a la debilidad. Sólo mediante el fortalecimiento del cuerpo se podían contener estos impulsos instintivos y evitar que el individuo fuese consumido por el hombre primitivo interno. El hombre formado se convertía en un símbolo de aquel que había logrado vencerse y así convertirse en un modelo de disciplina y superioridad para el resto de la sociedad.*”<sup>147</sup>

*Tanganxuan* reunía los atributos que la nueva estética totalitaria requería, como era la utilización del desnudo, si bien este es matizado a través de la utilización del taparrabos prehispánico; la actitud y la posición de ataque con la cual el personaje se distingue como guerrero; y la fuerte estructura anatómica, que si bien dista de ser clasicista, existe una deliberada actitud de desdibujar la figura para exaltar su virilidad y rudeza, haciéndolo superior a la de su enemigo, ostentando su condición racial. Así, y al igual que las obras del escultor alemán, el personaje de Ruiz se convierte en el prototipo de hombre que el nuevo régimen debe producir.

En el artículo titulado “La amistad y la camaradería”, Nasheli Jiménez del Val hace un acucioso análisis sobre el significado del desnudo masculino en la representación escultórica. Refiriéndose al arquetipo creado por Thorak para el régimen de Hitler, dice: “*Sus hombres musculosos han logrado superar su condición primitiva. El cultivo de sus músculos les brinda una defensa ante las agresiones del exterior así como un contenedor para sus pasiones interiores. Su postura –las piernas abiertas y firmemente plantadas en el suelo, la espalda arqueada de tal manera que se proyecta el pecho, y la mirada*

---

<sup>147</sup> Klaus Theweleit, *Male Fantasies II: Psychoanalyzing the White Terror*, p. 75.

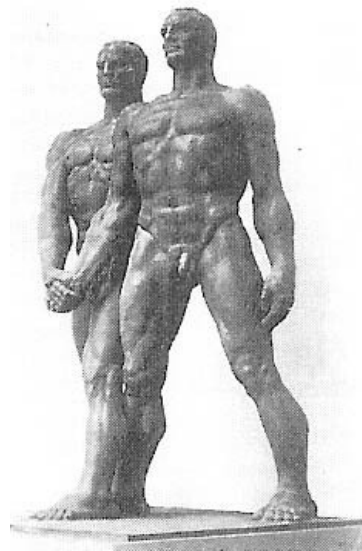


*elevada hacia el horizonte- los muestra como hombres de carácter y fortaleza: son los hombres ideales que produce el régimen nazi”*.<sup>148</sup>

Aplicando esta descripción como modelo de análisis en el Tanganxuán de Guillermo Ruiz, podemos encontrar similitudes, otras de aquellas ya apuntadas, como son el modo de plantarse sobre el suelo y la mirada erguida hacia el futuro; Ruiz procura, como Wagner en sus óperas, encontrar el estoicismo y la heroicidad en el pasado, en los mitos y las leyendas, para justificar el presente y el destino del nuevo régimen.<sup>149</sup>



Guillermo Ruiz, *Tanganxuan*, 1937



Josef Thorak, *Camaradería*, 1937

<sup>148</sup> Nasheli Jiménez del Val, “La amistad y la camaradería”, en Renato González Mello, *op.cit.*, pp. 91-93.

<sup>149</sup> Véase Frederic Spotts, *Bayreuth: una historia del Festival Wagner*. Versión en español inédita. Baste como ejemplo la siguiente cita: Hitler consideró la visita a Wahnfried un momento trascendental en su existencia. “A los doce años -escribe en *Mein Kampf*- asistí a la primera representación de ópera en mi vida, se trataba de *Lohengrin*. Inmediatamente me sentí hechizado. Mi entusiasmo juvenil por el Maestro de Bayreuth no tuvo límites”. Años más tarde le conmovió hasta lo más profundo una representación de *Rienzi*, la ópera de Wagner sobre el tribuno romano que restauró el imperio. “Aquella fue la hora en que todo comenzó” dijo durante una conversación con un amigo de juventud en Bayreuth en 1939 (p. 27). El comentario es revelador, revelador del hecho de que lo que atraía a Hitler no era tanto la música de Wagner como el contenido heroico de sus óperas. Y qué heroicidades. En la parte inferior de un dibujo suyo de 1912 de la ópera *Siegfried*, leemos el siguiente comentario “La obra de Wagner me ha enseñado por primera vez lo que es el mito de la sangre”(p. 28). El *Blutmythos* era la guerra y la pureza racial. Esto ya en 1912. Una década más tarde en un discurso proclamó que reverenciaba a Wagner porque su obra glorificaba “lo heroico de la naturaleza teutona”, “La Grandeza”, dijo, “se sustenta en lo heroico” (p. 29).

## XVII. Conclusiones.

A lo largo de esta tesis he mostrado y comprobado que la escultura mexicana del periodo post revolucionario exploró caminos diversos para resaltar los valores nacionales extraídos de las tradiciones populares, del paisaje natural y del humano, y que sus artistas los convirtieron en símbolos, conformando un sistema cuya presencia y efectividad se expandió a lo largo y ancho del país por un período de más de tres décadas (1920–1950) y cuyo testimonio monumental existe aún para atestiguarlo.

También he mostrado en estas páginas que hubo que recorrer un largo camino para que esos símbolos conformaran códigos que se asumieran y pasaran a ser parte integral de nuestra idiosincrasia, y que la actividad de los artistas de la Escuela Mexicana -tanto de escultura como de pintura- fue sustancial e imprescindible para que esto ocurriera.

La escuela mexicana de escultura se conformó, en primera instancia, por Carlos Bracho, Federico Canessí, Manuel Centurión, Ceferino Colinas, Juan Cruz Reyes, Germán Cueto, Mardonio Magaña, Francisco Arturo Marín, Oliverio Martínez, Luís Ortiz Monasterio, Rómulo Rozo, Guillermo Ruiz, Ernesto Tamariz y Francisco Zúñiga. Éstos artistas al término de la lucha armada Revolucionaria iniciaron una búsqueda de identidad, usando la talla directa como técnica y el nacionalismo como guía.

El hecho más relevante estriba en que en un período de tiempo específico, un conglomerado disímulo de artistas trabajó en un mismo lugar, con una dirección compartida, la búsqueda de la creación de una escultura nueva, distante de los cánones académicos, sin más articulación que la esporádica y discontinuamente gremial, aún y cuando representaban incluso intereses u orígenes antagónicos. Por ejemplo, artistas provenientes de una mediana y alta burguesía, como Oliverio Martínez, Federico Canessí o Luís Ortiz Monasterio, convivieron y sumaron esfuerzos con otros como Guillermo Ruiz, Juan Cruz Reyes o Mardonio Magaña, cuyos humildes orígenes rallaban en la pobreza extrema.

Todos ellos, al igual que los resultados formales de sus producciones compartieron las características que definieron a la Escuela Mexicana de Escultura: el uso de la talla directa, de la forma cerrada y masiva, el sentido de monumentalidad aún en el pequeño formato, la utilización de los tipos étnicos del indígena y el mestizo, y el sistema de símbolos nacionalistas que ellos mismos ayudaron a construir; aún con todos estos factores en común, sus personalidades no se confundieron entre sí, conservando sus personales improntas.

Dado que la mayoría de los participantes de esta escuela no pertenecieron a la generación de la vanguardia heroica mexicana, sino a una posterior, su vida productiva avanzó bien entrada la segunda mitad del siglo XX. No obstante, salvo en el caso de Luís Ortiz Monasterio y Francisco Zúñiga que llegaron al fin de sus vidas exitosamente activos, el surgimiento y consolidación de nuevas tendencias después del término de la segunda guerra mundial, diluyó en gran medida la presencia de otros integrantes de esta escuela.

Esto también se debió al giro que dio el estado, entrada la década del cincuenta, en cuanto a su actitud rectora en la promoción de proyectos de arte público, prácticamente abandonando el monumento aislado para concentrarse en incluir obras artísticas incorporadas a proyectos urbanos verdaderamente monumentales –movimiento conocido como integración plástica. De esta manera, la construcción de la Ciudad Universitaria, o de las grandes unidades habitacionales y de los palacios hospitalarios para el pueblo, hicieron que los artistas dependieran de manera cada vez más limitada de las comisiones públicas. La selección de éstos respondió una vez más a sus vinculaciones personales o reconocimiento a sus trayectorias. Sirvan como ejemplo las obras en el pujante Instituto Mexicano del Seguro Social durante la década del sesenta, concentradas en Federico Cantú y Luís Ortiz Monasterio, por designio de su director Benito Coquet. Conviene aclarar que los resultados de estas asignaciones son de gran calidad, y las obras realizadas en las unidades hospitalarias Cuauhtémoc, en Naucalpan Estado de México, o Independencia en San Jerónimo, y Centro Médico Nacional, ambos en el Distrito Federal, son relevantes muestras de la longevidad de la Escuela Mexicana de Escultura. Otros artistas cuyas trayectorias se habían consolidado antes del inicio del movimiento

desarrollista industrializador de México obtuvieron con frecuencia importantes proyectos, como ocurrió con la fuente conmemorativa a la *Expropiación Petrolera* realizada por el también autor de la *Diana Cazadora* Juan José Olaguibel, o Francisco Zúñiga, quien recibe entre muchos otros encargos, los grupos escultóricos del edificio del Banco de México en el puerto de Veracruz y de la Secretaria de Comunicaciones y Obras Públicas en el Distrito Federal.

A pesar del cambio de los aires políticos, y del nuevo enfoque que el estado aplicó en cuanto al uso político del arte, la comprobación de la existencia de una Escuela Mexicana de Escultura se puede sintetizar en la figura de Francisco Zúñiga, pues sus obras evolucionan de un discurso retórico nacionalista, y propagandístico de la ideología postrevolucionaria, a una representación que apropia a la figura idealizada del mexicano, construyendo el resumen de su arquetipo. Francisco Zúñiga, discípulo de Oliverio Martínez, compañero de taller de Juan Cruz Reyes, lleva a sus últimas consecuencias una poética de “la gente mexicana” que en manos de sus muy desafortunados seguidores acabará siendo cursi, banal e intrascendente.

Así como la poética del tipo mexicano derivó en un estereotipo de consecuencias funestas, la escasez de proyectos monumentales emanados de la administración central, abrió a los estratos más bajos de la administración pública la posibilidad de asignación, uso y consumo indiscriminado de “estatuas” de próceres –lo que coloquialmente confunde el público amplio con escultura-. Así, una generación de diletantes que, intentando seguir los pasos de los maestros de la escuela mexicana de escultura, y usando los arquetipos de la estatuaria como modelos, poblaron el territorio nacional de un ilimitado catálogo de errores estéticos y horrores escultóricos. Desafortunadamente, esto también demuestra en la práctica, la efectiva existencia de la escuela mexicana de escultura, cuya impronta fue degradada en manos de pretendidos artistas.

El otro objetivo que marca esta tesis es resaltar y servir como punto de partida para futuros estudios, sobre los aspectos formales que distinguieron a la escuela mexicana de escultura y que fueron compartidos y usados por otros artistas en un escenario

internacional, dentro del espíritu de una época. Así, la escuela mexicana de escultura hace parte de un movimiento internacional aún mayor que coincide en los objetivos de la exaltación de los valores nacionales y en la conformación de sus sistemas de códigos visuales.

En cada país esta interpretación tomó los matices propios y necesarios, en cuanto a *raza* y *símbolos*, pero en todo sitio su materialización se vio marcada tanto por el neoclasicismo instaurado después del término de la primera guerra mundial, así como por el uso de la talla directa, de la forma cerrada y masiva y el sentido de monumentalidad, que mostrara al espectador su lugar dentro de una sociedad de la cual era tan sólo una mínima parte en un gran conglomerado, con aspiraciones colectivas definidas en la cúpula.

El devenir de la escuela mexicana de escultura se da en un mundo que convulsamente dirimió alternativas políticas e ideológicas cuyas consecuencias no tan solo alteraron el status quo, sino que fue necesario experimentar la guerra más cruenta de la humanidad para poder definir un nuevo orden. Las perspectivas ideológicas y políticas que sirvieron como modelo de desarrollo no tan sólo al México postrevolucionario, sino a muchas otras naciones, se gestaron casi paralelamente en Italia, Alemania y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas; se vislumbraron fascinantes a principio de la década del veinte, cambiaron vertiginosamente durante la de treinta y fueron diametralmente opuestas a finales de los cuarenta; pero estas transformaciones y virajes no ocurrieron con la estética que de ellas se derivó, la cual siempre se mantuvo constante.

Reiteradamente he afirmado que para aceptar la existencia de una escuela mexicana de escultura –y de pintura, naturalmente- es necesario igualmente aceptar que éstas se consolidan a partir del uso político que se le dio al arte en México en ese momento, pues contrarias a la voluntad de los artistas se convirtieron en voceras oficiales de las aspiraciones que el estado pretendía alcanzar, al punto que aún cuando los artistas realizaron críticas al sistema, frecuentemente las hicieron desde él, e incluso bajo su patrocinio.

Los paralelismos y comparaciones que aquí he establecido entre nuestra escultura y la de Italia, Alemania, o en la hoy Rusia, e incluso en los Estados Unidos de América, han tenido la finalidad de mostrar que efectivamente se dieron esas analogías formales entre todas ellas. Con esta misma intención he realizado la revisión de ciertos acontecimientos históricos –como la campaña nacionalista de exterminio de chinos- que confirman que en nuestro país, nuestros caudillos, incurrieron en prácticas autoritarias, que no son otra cosa que un estadio intermedio en las vías de consolidación del totalitarismo.

Esta tesis la he realizado con la intención de que sirva de plataforma para el estudio específico de las relaciones que se establecieron entre las prácticas fascistas en México y el surgimiento de una escuela nacionalista de arte, tema que ha sido reiteradamente evitado en nuestra historiografía. El *mínimo fascista* del cual he hablado a lo largo de este trabajo, es una realidad ineludible, lo cual no quiere decir que por haber alcanzado este estadio, al igual que lo hicieron otras naciones, el país hubiera desarrollado plenamente un sistema de esta naturaleza.

Las características que nuestro país compartió con otros estados fueron: Una crisis social abrumadora, que culminó en la lucha armada, y en las urnas, por el poder; la creencia de que como nación éramos una víctima constante del abuso de otras; la necesidad de encontrar un enemigo interno –los chinos en nuestro caso-, culpable de los males económicos y sociales ante la incapacidad de la revolución y sus gobiernos de cumplir las promesas de soluciones satisfactorias a la población; la búsqueda de un caudillo mesiánico capaz de rescatar al país; la consolidación de un partido de estado único, dónde se dirimieran internamente los problemas y las soluciones; la instauración de un gobierno recio, pero paternalista, que evitara o controlara, el derramamiento de sangre; la permanencia del líder supremo en el poder, que en el caso de la Revolución institucionalizada, cambiaba cíclicamente a la persona pero no a la figura; **y la construcción de un nacionalismo exacerbado y sus representaciones estéticas del poder.**

Esas representaciones estéticas las hemos visto a lo largo de esta tesis, y también se ha mostrado que sirvieron tanto a unos como a otros, ya fuera para la promoción del fascismo como para enfrentarlo. Pero, más importante, insisto en remarcar, es que las manifestaciones visuales, producto de la introyección que los modelos iniciales crearon, generaron una retórica que hasta hoy día dista de haberse extinguido. Aún y fuera de este estudio, cabe recordar que ciertos ritos tomados de parámetros totalitarios persisten hoy día, como lo son los honores a la bandera de todos los lunes en los centros educativos, los festivales juveniles con tablas gimnásticas -incorporadas durante la gestión de José Vasconcelos como ministro de Educación Pública- y que después hicieron parte central de los desfiles conmemorativos del 20 de noviembre, o la transmisión ininterrumpida por radio de la Hora Nacional.

Para finalizar, quiero recalcar que la Escuela Mexicana de Escultura existió y los artistas que la configuraron utilizaron un lenguaje portentoso, que compartió matices con una estética asociada al totalitarismo - no por ello descartable- en un México que se debatió entre las alternativas propias del momento, y que aún al día de hoy prefiere no reconciliar su historia.

Mi objetivo es que la lectura de este trabajo arroje luces sobre la importante actuación de nuestros escultores durante la primera mitad del siglo XX, no sólo en términos estéticos-artísticos sino acerca de la influencia y consecuencias que su trabajo ejerció en las transformaciones tanto del perfil urbano, como en los ciudadanos que vieron surgir sus obras, admirándolas o rechazándolas. Espero haberlo alcanzado.







## XVIII. Biografías

### Carlos BRACHO

1899 Nace en Cozautlán, Veracruz, hijo de José María Bracho y Petronila Bravo, progenitores de numerosa estirpe: son 18 de familia.

1914 Don José María vende sus propiedades y negocios y marcha con toda su familia a Teziutlán, Puebla, en busca de mejores horizontes. Estudia en el Liceo Teziuteco. Ahí conoce a los hermanos Ávila Camacho y a los Lombardo Toledano. Realiza sus primeros apuntes tomados en directo de mujeres en la Plaza de Armas. Conoce al general Heriberto Jara, quien lo anima a estudiar la preparatoria en Xalapa y, posteriormente, a seguir estudios artísticos en la capital.

1914 Estudia la preparatoria en Xalapa, Veracruz. Participa en la refriega revolucionaria en el grupo del general Jara en donde obtiene el grado de subteniente por el solo hecho de saber leer y escribir.

1918 Pierde la pierna derecha en un combate. Marcha a la ciudad de México e ingresa a la Escuela Nacional de Bellas Artes como alumno regular.

1919 Involuntariamente vende su primera escultura al maestro Antonio Caso, quien le paga dos centenarios (50 pesos oro c/u.).

1921-1922 Es presidente de la sociedad de alumnos de la escuela y se realiza una importante exposición que incluye seis de sus esculturas. Por conducto del gobernador de Veracruz consigue una beca para viajar a Europa y continuar sus

estudios. Conoce al maestro Antoine Bourdelle y al español José de Creeft con quienes trabaja y aprende el oficio a la vanguardia europea del momento.

1923 Radica en París, en el Barrio Latino donde convive con Mateo Hernández. Expone en el Salón de Otoño de París; dos esculturas son aclamadas por la crítica: *El abrazo* y *Cabeza india*. De regreso en México por una breve temporada es comisionado para realizar unos cuantos trabajos para plazas y parques públicos. Regresa a París y continúa trabajando la talla directa y vende la mayor parte de su obra en madera, lo que le permite seguir viviendo.

1932 Regresa a la ciudad de México de donde no volverá a salir por largos periodos; ingresa a la Secretaría de Educación Pública como maestro de artes plásticas como premio a su labor destacada en el viejo continente. Se le encomienda la realización de la estatua de don Sebastián Lerdo de Tejada para ser colocada en el Parque Lerdo, de Xalapa.

1936 A expensas del gobierno de Veracruz realiza en Alvarado el Monumento a los Héroes de Sotavento. Este incidente lo sume en una larga depresión. Por estas épocas realiza *La raza*, en ónix verde y la escultura en granito *El campesino se apodera de la tierra*. Expone en la galería de Inés Amor, después de una intensa actividad personal abandona las exposiciones por espacio de 15 años.

1938 Después de mil dificultades, logra concluir su célebre talla directa *Busto de*

*Silvestre Revueltas* que para muchos habrá de significar lo más memorable de su producción.

1939-1940 Durante este bienio ocupa su tiempo en proyectar y realizar la pirámide truncada en honor a los *Héroes de la revolución agraria* en el cerro Macuiltepec en Xalapa, Ver.

1944 Nuevamente, por encargo del gobierno de Veracruz, el escultor se encuentra trabajando en el *Busto de Díaz Mirón*, mismo que será instalado en el Parque de los Berros en Xalapa, Ver. Eventualmente le fueron ordenadas otras obras, que incluyen al poeta Rafael Delgado y a la poetisa Josefa Murillo, que fueron montadas en el mismo lugar. Dicta una conferencia titulada “La escultura moderna en México” durante la serie de conferencias sustentadas en el Salón libre “20 de noviembre”, que luego apareció publicada en el *Boletín del Seminario de Cultura Mexicana* en agosto del mismo.

1945 Por encargo de la Secretaría de Educación Pública trabaja en el *monumento a Salvador Díaz Mirón*. La pieza aún adorna la planta baja del edificio de la SEP. Realiza un *Busto de Juan Ruiz de Alarcón*. Este mismo año se casa con doña Emma Solther. Terminan los años de su estudio en la calle de Justo Sierra. A este periodo pertenece la *Pomona* o *Diosa de los frutos*, bronce ubicado en los jardines exteriores de la capilla de Chapingo, de 1.70 metros de altura.

1946 En este año se realiza la Exposición Nacional de Artes Plásticas,

a la que acude el escultor con su *Díaz Mirón*, de la SEP.

1948 Esculpe *Miseria pródiga* ó *Seno inútil* (actualmente en custodia del Museo Nacional de Arte).

1950 Realiza por encargo del embajador de Alemania en México el *Busto de Juan Sebastián Bach*, ubicado desde entonces en el Conservatorio Nacional de Música, en Polanco.

1952 Para el vestíbulo del edificio de la Suprema Corte de Justicia realiza la figura sedente de *Manuel Crencio Rejón* (diputado liberal); Esta escultura fue quizá la última obra importante del artista.

1958 Expone en el Salón de la Plástica Mexicana y en la Inauguración del Museo Nacional de Arte Moderno.

1962 Es propuesto para recibir la medalla Ignacio M. Altamirano por sus treinta años de servicios a la SEP.

1966 Muere en su casa de Coyoacán el 1 de diciembre.

Federico CANESSI

1905 Nace en la colonia Santa María la Ribera, hijo del doctor José Luis Canessi y Margarita del Campillo.

1918 Ingresa a la Academia de San Carlos y a la Escuela Nacional Preparatoria. Para esta fecha ya se ha iniciado en la escultura bajo la tutela de Manuel Centurión, su tío.

1925 Viaja a Estados Unidos, estudia con Ivan Maestrovic y Pola Cek en el Instituto de Artes de Chicago.

1929 Trabaja en la Catholic Statuary Co. de Chicago, en donde asciende de maestro cantero a jefe de escultores.

1930 Regresa a México. Participa y gana en el concurso para el *Monumento a los Mártires de Orizaba*, organizado por Vicente Lombardo Toledano entonces director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional. De igual manera, gana los concursos convocados por la CROM para la realización del *Monumento a los Maestros de Río Blanco* y el del *Héroe de Nacozari*, en Culiacán, Sinaloa.

1931 Con la colaboración del pintor danés Eric Mosse decora el Teatro Orientación, de la SEP.

1933 Exposición individual, Galería Posada, México, D. F.

1934 En colaboración con el pintor Fernando Leal concursó para realizar los grupos escultóricos del *Monumento a la Revolución*; obtienen el segundo lugar. Oliverio Martínez gana el primer premio

y lo invita a trabajar en la ejecución de su proyecto.

1934 Dirige la Escuela Pre-vocacional de Jiquilpan, Michoacán, por invitación del general Lázaro Cárdenas. Durante su estancia en este estado, el Instituto Nacional de Antropología e Historia lo comisiona para buscar una pareja nativa para realizar un registro escultórico, siendo éste el comienzo de una búsqueda de cincuenta y dos parejas representativas de las razas mexicanas.

1938 Realiza máscaras para el ballet de Anna Sokolow cuya escenografía y vestuario fue realizado por Carlos Mérida.

1940 Obtiene el premio de escultura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Realiza el *Monumento a la Patria* en Iguala, Gro., en colaboración con el arquitecto Jorge L. Medellín, con quien habrá de trabajar con frecuencia en la realización de escultura pública monumental.

Participa en la III Exposición Colectiva 20 de Noviembre, en las pérgolas de la Alameda Central.

Durante esta época la danza en México vive su apogeo, no sólo por su calidad dancística sino por la conjugación de talentos de todas las artes. Canessi realiza las máscaras para el ballet *El renacuajo paseador*, con coreografía de Anna Sokolow, música de Silvestre Revueltas, escenografía y vestuario de Carlos Mérida y como intérpretes Martha Bracho y Rosa Reyna. Además realiza las del ballet *Lluvia de toros*, de Anna Sokolow.

1943 Realiza el proyecto para el

*monumento a la ampliación del canal del desagüe de la ciudad de México.*

1944 Se presenta la tira cómica “Don Timorato” de Jorge Patiño; Canessi, demostrando su sentido del humor, realiza la escultura del personaje para ser presentado a la prensa.

1945 Diseña las máscaras para el ballet *Circo Orrin*, de Gloria Campobello.

1946 Es nombrado jefe de exposiciones y galerías del INBA; organiza la exposición Arte precolombino del occidente de México; realiza la exposición La fabricación del papel entre los aztecas.

Junto con Diego Rivera y Pedro Rubín de la Borbolla participa en el ciclo de conferencias Paul Kirchoff. Dicta la suya sobre los “Valores escultóricos de la cerámica”.

1947 Primera temporada del Ballet de la Academia Mexicana de la Danza. Se conjuntan los grandes artistas plásticos: Guillermo Meza, Juan Soriano, Carlos Mérida, Gabriel Fernández Ledesma y Canessi, quienes realizan las escenografías (este último también hace las máscaras). Celestino Gorostiza, Diego de Mesa y Juan Soriano colaboran con argumentos. Se escucha la música de Carlos Jiménez Mabarak, Silvestre Revueltas y Luis Sandi. En el campo de la museografía organiza la exposición nacional de José Clemente Orozco en el Palacio de Bellas Artes.

1948 Realiza el Monumento al Héroe de Nacozari en Toluca, Estado de México.

1949 Es nombrado conservador del museo de Arte Religioso de la Secretaría

de Bienes Nacionales en la Catedral Metropolitana.

Ingresa como miembro fundador en el Salón de la Plástica Mexicana.

1950 Ejecuta el monumento al líder ferrocarrilero Teodoro Larrey, en Puebla, Puebla.

1951 Monumento a la Bandera en Dolores Hidalgo, Gto., en colaboración con el arquitecto Jorge L. Medellín.

1952 *Busto de Vicente Lombardo Toledano* para la exposición Lombardo, símbolo de la lucha por la libertad e independencia de México. Colabora con David Alfaro Siqueiros en las esculpto-pinturas que decoran la torre de rectoría de la UNAM en la nueva Ciudad Universitaria.

1953 Colabora con la escenografía en la puesta en escena de *Atentado al pudor*, de Rodolfo Usigli.

1955 Tras un altercado con la crítica Margarita Nelken, abandona el Salón de la Plástica Mexicana.

1956-1957 Continúa produciendo máscaras y escenografías para los ballets: *Gorgonio Esparza* y *La gallinita ciega*.

1957 Por encargo del secretario de Economía, Gilberto Loyo, realiza la escultura de *Carmen Serdán* que se instala en diez estados de la República. A la muerte del gran muralista Diego Rivera, realiza la mascarilla mortuoria y vacía su mano.

1958 Gana el Gran Premio Internacional de Arte de Bruselas con su escultura

*País moderno de antigua cultura*, también conocida como *El mexicano actual*. Funge como albacea de la sucesión de Diego Rivera.

1959 Realiza la *Diosa de Plata* para PECIME.

1960 La intelectualidad mexicana se manifiesta en los diarios de la ciudad de México a favor de la revolución cubana; Canessi participa activamente.

1962 *Busto de José María Luis Mora*, para la Facultad de Economía de la UNAM.

1963 *La familia*, monumento para la guardería del ISSSTE en la Unidad Habitacional Nonoalco Tlatelolco. *Busto de Miguel Hidalgo* para la Sala de Libertadores de la Maison France-Amérique en París, Francia, donada por el Senado de la República. Recibe la Medalla de Oro otorgada por la Unión de Trabajadores de Periódicos.

1964 Con la ayuda de 64 canteros realiza su obra cumbre en la que sintetiza su lenguaje plástico, la experiencia profesional y sus ideales. El 23 de noviembre, el presidente Adolfo López Mateos inaugura la presa Netzahualcóyotl, en Malpaso, Chiapas, en donde Canessi talló directamente un mural de 30 x 250 mts. A su regreso a México, artistas e intelectuales le rinden homenaje.

Realiza los símbolos del Chapulín que adornan el Paseo de la Reforma, en el bosque de Chapultepec.

1966 Toca a Federico Canessi revelar al mundo la imagen en bronce del incógnito literato *Bruno Traven*.

1967 Se reúnen en varias ocasiones Ernesto Tamariz, Francisco Arturo Marín, Juan Cruz Reyes, Humberto Peraza y Federico Canessi, entre otros, con la finalidad de formar la Asociación Mexicana de Escultores; al igual que en otras ocasiones, el objetivo fracasa.

Año de gran producción: Grupo escultórico en bronce del general *Salvador Alvarado* en Mérida, Yucatán. *Monumento al presidente Adolfo de la Huerta*, en Hermosillo, Sonora. *Monumento a Ángel Albino Corzo*, en Chiapa de Corzo, Chiapas.

1968 El comité organizador de la XIX Olimpiada lo invita a realizar un *Monumento conmemorativo Al fuego olímpico* en la isla de San Salvador. No obstante haber sido promovido y aprobado por el propio comité, nunca llegó a realizarse. Se crea la Academia de Bellas Artes y se le nombra miembro fundador de la sección de escultura, junto con Luis Ortiz Monasterio y Germán Cueto.

1969 Es nombrado presidente de la recién fundada Academia Nacional de Bellas Artes.

1970 *Monumento a Gandhi*, donado al pueblo de México por la comunidad hindú de México y Panamá.

1971 Escultura de talla directa en piedra *de Sebastián Lerdo de Tejada* para la plaza del Senado de la República.

1972 En estos años realiza, entre otras obras: *Miguel de Cervantes Saavedra* (Guanajuato, Gto.), *General Lázaro Cárdenas* (Castillo de Chapultepec, D.F.), *Vicente Lombardo Toledano* (Veracruz, Ver., y México, D.F.), *Salvador Allende* (Ciudad Sahagún,

Hgo.), *Juan Escutia* (Acapulco, Gro.),  
*Emilio Barragán* (Manzanillo, Col.),  
*General Felipe Ángeles* (Pachuca, Hgo.),  
*Padre Eusebio Kino* (Tijuana, B.C.N.),  
*Ignacio Zaragoza* (Tijuana, B.C.N.),  
*Alfredo V. Bonfil* (Aguascalientes, Ags.).

1974 Su última obra de carácter monumental, la *Cabeza del General Lázaro Cárdenas*, tallada directamente

en un monolito de 25 metros de altura, en el km 152 de la carretera Iguala-Ciudad Altamirano, Gro., es inaugurada por el presidente José López Portillo.

1977 Recibe el Premio de Artes Elías Sourasky de manos del presidente José López Portillo. Muere en la ciudad de México el 29 de agosto.

Manuel CENTURION

1883 Nace en Puebla, Puebla. Miembro de una familia de canteros escultores. Estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes en la Ciudad de México. Viaja a Estados Unidos.

1909 Participa en el movimiento revolucionario.

1910 Realiza la *Medalla conmemorativa del Centenario de la Independencia*. Tras la muerte de Madero (1913) y con el grado de coronel busca refugio en Estados Unidos. *El último esfuerzo*, Jardines del Golden Gate, San Francisco, California. *Estatua de Cuauhtémoc*, Brasil. *Emperador*, Jardín de Teotlis, Rancho del Artista, México, D. F.

1922 Regresa a México. Relieves en el patio de las fiestas del edificio de la Secretaría de Educación Pública.

1926 Alrededor de este año realiza

*Alegoría de la electricidad*, relieve en hierro colado, Instituto Politécnico Nacional, México

.

1929 Realiza *Caballo marino*, talla en piedra, Secretaría de Salud, México, D. F. *Estatua ecuestre de Simón Bolívar*, trasladada en 1975 al puerto de Veracruz. Relieves y frisos, Banco de México, México, D. F. México, D. F. Aplicaciones decorativas en la Secretaría de Salud, México, D. F. *Desnudo de mujer*, proscenio Cine Alameda, México, D. F. *Fray Bartolomé de las Casas*, Antiguo Convento de San Pedro y San Pablo, México, D. F. Placas del Banco de Londres y México, México, D. F. Placas del Puente de Mezcala, Mezcala, Jalisco. Placas del edificio de la Compañía de Seguros La Nacional, México, D.F.

1942 Participa en la exposición del Círculo de Escultores de México, México, D.F.

1948 Muere en la Ciudad de México.



## Ceferino COLINAS

1901 Nace el 23 de diciembre en Madrid, España. Hijo de Nicolás Colinas y María Quiroz. Realiza sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de San Fernando y posteriormente en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, ambas en Madrid. Discípulo de los artistas Miguel Blay, Miguel Ángel Trilles y del escultor Ángel Ferrant. Años después es profesor en escuelas secundarias, en la Escuela de Artes y Oficios y en el Instituto Andújar.

1918 A partir de este año trabaja como grabador en la Casa de la Moneda de España hasta 1936, en donde llega a ser secretario general del sindicato.

1920 Durante la década de los veinte, obtiene el Premio Molina Higuera en la Escuela de Bellas Artes de Madrid y el de grabado en medallas en el Círculo de Bellas Artes. Realiza varias exposiciones individuales, como la presentada en la Escuela de Bellas Artes de Madrid y en el Instituto Andújar en Andalucía. Su obra participa en muestras colectivas en Madrid y en otros lugares de España.

1928 El Ayuntamiento de Madrid le otorga el Premio de Escultura de ese año.

1930 Presenta una muestra individual en la Sociedad de Amigos del Arte en Madrid.

1934 Es pensionado por el Ayuntamiento de Madrid para continuar sus estudios en varios países de Europa: Francia, Italia, Inglaterra y Bélgica. Visita museos y galerías, donde admira a los grandes maestros del arte universal.

1936 Participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid. Al inicio de la guerra civil española se une en la defensa de la República, es nombrado oficial del ejército para después ser comisionado militar para salvaguardar el tesoro artístico de los museos, galerías, iglesias y algunas colecciones particulares, del pueblo español, siendo responsable del mismo hasta el fin de la guerra.

1939 Llega a México en el mes de julio, ingresa al Departamento de Bellas Artes de la SEP como profesor de escultura y modelado en la Escuela de Artes Plásticas (La Esmeralda) hasta 1941.

1942 Continúa su actividad docente en el Centro Escolar Revolución y en la Escuela de Iniciación Artística núm. 1. Es nombrado inspector de la Dirección de Bienes Nacionales de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

1944 El Instituto Nacional de Bellas Artes adquiere dos esculturas en bronce, *Maternidad* y *El centauro y la pita*. Presenta su primera exposición individual en el Foyer del Palacio de Bellas Artes.

1944-1945 Realiza 4 grupos escultóricos tallados en piedra para las dos fachadas principales del Palacio Federal de Torreón, Coahuila, que representan: la Educación, la Agricultura, la Industria y el Deporte.

1948 Participa en la exposición de la Sociedad para el Impulso de las Artes Plásticas en el Museo Nacional de Artes Plásticas del INBA.

1950 Para el Nuevo Parque Asturias del Centro Asturiano realiza la figura

monumental, en bronce, de *Don Pelayo, primer rey de Asturias*, y un relieve en piedra titulado *Maternidad* para la fachada de la Clínica Primavera del entonces Departamento Central.

1952 Presenta una muestra individual en el Museo Nacional de Artes Plásticas del INBA.

Realiza la escultura de *Fray Francisco Tembleque* para la ciudad de Pachuca, Hidalgo, y el *Monumento a Miguel Alemán* para la ciudad de Jalapa, Veracruz. Su obra participa en la Primera exposición conjunta de artistas plásticos mexicanos y españoles residentes en México en el Pabellón de la Flor, en la ciudad de México.

1954 El Instituto Nacional de Bellas Artes lo nombra director de la Sección de Escultura de la Escuela de Artes Plásticas de Jalapa y profesor de distintas materias en la Universidad Veracruzana por dos años.

1956 Forma parte de la Exposición de pinturas y esculturas de artistas españoles residentes en México, que organiza el INBA en el Palacio de Bellas Artes.

1957 Regresa a la ciudad de México y es

comisionado como profesor en distintas escuelas secundarias y nocturnas de iniciación artística, actividad que desempeña hasta 1974.

1960 Participa en la Exposición de escultura mexicana contemporánea, en la Alameda Central de la ciudad de México.

1962 Su obra es incluida en la Primera Bienal Nacional de Escultura en la Alameda y Galería de Artes Plásticas organizada por el INBA.

1964 Se presenta en la Segunda Bienal Nacional de Escultura del Museo de Arte Moderno del INBA.

1967 La exposición Obras de Ceferino Colinas se exhibe en el Museo del Palacio de Bellas Artes y participa en la Bienal Nacional de Escultura en el Museo de Arte Moderno.

1971 Su obra es incluida en el Primer Salón Anual de Escultura organizado por el Museo de Arte Moderno.

1985 Muere en la ciudad de México el 29 de mayo.

Juan CRUZ REYES

1914 Nace el 10 de enero en la ciudad de México, sus padres Epifanio Cruz García y María Josefina Reyes Martínez.

1930 Ingresa a la Academia de San Carlos.

1934 Concluye sus estudios. Se incorpora a la Universidad Nacional Autónoma de México prestando su servicio social en el Instituto de Investigaciones Etnográficas. Colabora con Ignacio Asúnsolo en la talla de los grupos escultóricos del *Monumento al general Álvaro Obregón* en el parque de La Bombilla.

1936 Presenta en exposición el resultado de la investigación antropológica documental realizada en el Valle del Mezquital sobre la raza otomí, para el Instituto de Investigaciones Etnográficas de la UNAM.

1937 Inicia su actividad docente en la Escuela de Talla Directa que dirigía Guillermo Ruiz, labor que continuará hasta 1970. Colabora con Guillermo Ruiz en varias obras realizadas en el estado de Michoacán por orden del general Lázaro Cárdenas. La más importante por sus dimensiones es el monumental *José María Morelos y Pavón* construido en la isla de Janitzio en el lago de Pátzcuaro; en la ciudad del mismo nombre realizan el monumento a la heroína de la Independencia *Gertrudis Bocanegra*. Juntos trabajan en el monumento conmemorativo del Primer Congreso Indigenista Interamericano celebrado en Pátzcuaro, Michoacán. Éste consta de una estatua del rey purépecha

*Tanganxuán* y cuatro alto relieves, todo realizado en bronce.

1938 Viaja a Bogotá, Colombia, para entregar e instalar la estatua de *Benito Juárez* que donó el gobierno de México y que fue realizada por Guillermo Ruiz en la Escuela de Talla Directa; en la ciudad de Panamá instala la estatua de *José María Morelos*, también realizada por Ruiz y donada por México.

1940 Comienza una amplia colaboración con Francisco Zúñiga, docente y profesional; juntos imparten el Taller de Maquetas y Proyectos Monumentales de la Escuela de Talla Directa y Escultura.

1943 El director de la Escuela de Pintura y Escultura de la SEP, Antonio M. Ruiz, le otorga una carta de reconocimiento a su labor docente.

1944 Participa en la Exposición Artística de la Asamblea Nacional de Cirujanos en el Hospital Juárez del D.F.

1945 Participa en la exposición colectiva de maestros de la recién creada escuela La Esmeralda en el Museo del Palacio de Bellas Artes, durante el mes de abril, en el Salón Verde. En el mes de junio se presenta en la Galería Casa del Arte la exposición colectiva de escultura en la que participan: Ignacio Asúnsolo, Fidencio Castillo, Juan Cruz Reyes, Germán Cueto, Adolfo Launer, José L. Ruiz y Francisco Zúñiga.

1946 Participa en la exposición colectiva Premio Nacional de Ciencias y Artes, Sección Artes Plásticas, en el Palacio de las Bellas Artes.

1947 Durante el mes de marzo se celebra en la ciudad de México la V FERIA del

Libro en la que gana el primer lugar del concurso *Homenaje a Cervantes* que consistía, además de la remuneración económica, en la realización de una estatua monumental en bronce, la cual nunca se llevó a cabo. En mayo participa en la exposición colectiva de maestros de La Esmeralda en el Palacio de Bellas Artes.

1948 En febrero se otorgan los premios del concurso a la Política del buen vecino. Obtiene el tercer lugar por el proyecto presentado en colaboración con el arquitecto Alonso Mariscal. El proyecto ganador, de Guillermo Ruiz, debió construirse en la fronteriza ciudad de Monterrey, Nuevo León, pero nunca se realizó. Durante el mes de julio radica en Monterrey, N.L., donde imparte el curso de escultura en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores como profesor invitado. En noviembre participa en la exposición colectiva de la Sociedad Para el Impulso de las Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes.

1950 Se hace acreedor de la Beca Guggenheim con el proyecto “Estudio de la escultura prehispánica y la labor creativa”.

1951 Radica en la ciudad de Nueva York. En julio expone individualmente en la New School for Social Research de la misma ciudad.

1954 Gana el concurso convocado por Ferrocarriles Nacionales de México para la realización del *Monumento al Héroe de Nacozari*.

Participa en una exposición colectiva presentada en la galería del Palacete del Bosque de Chapultepec.

1956 Se crea en el Centro Superior de Artes Aplicadas del INBA -en la Ciudadela- los talleres de cerámica bajo la dirección de Juan Cruz Reyes.

Realiza el *Busto del torero Alberto Balderas* para la Plaza de Toros de la ciudad de México.

1963 Participa en el concurso de colaboradores plásticos del Museo Nacional de Antropología e Historia de Chapultepec obteniendo la medalla de plata.

1966 Gana el concurso convocado por el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE) para la realización de el *Monumento a Benito Juárez* para su nuevo edificio.

1968. Recibe del Secretario de Educación Pública, Agustín Yáñez, un diploma de reconocimiento por sus 30 años de servicio educativo.

1974 Participa como jurado de la XIV Exposición-Concurso de Maestros de las Escuelas de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes.

1978 Es invitado por el alcalde de la ciudad de Bogotá, Colombia, Gustavo Santos, a instalar un taller de fundición artística, anexo a la Escuela de Bellas Artes.

1981 El semanario *Tiempo* de la ciudad de México lo invita a aparecer en el diccionario biográfico Quién es quién en México.

1986 El gobierno de Japón selecciona y adquiere su obra *Paz maternal* para ser colocada en la calle “de las esculturas” en la ciudad de Nagoya.

1987 Participa en la exposición colectiva La figura en la escultura mexicana, en el edificio matriz del Banco Mexicano Cremi. De esta exposición se publica el libro, del mismo título, escrito por Lily Kassner.

1988 Participa en la exposición colectiva Ciudad y formas, escultura, organizada

por SOMART y Socicultur, en el bosque de Chapultepec.

1990 Participa de la exposición La escuela mexicana de escultura. Maestros fundadores en el Museo del Palacio de Bellas Artes.

1991 Muere en la ciudad de México.

Germán CUETO

1893 Nace en la Ciudad de México el 9 de febrero.

1898-1905 Estudia primaria y secundaria en Orizaba, Veracruz.

1905 La familia Cueto se instala nuevamente en México.

1909-1912 Ingresa a la Escuela Preparatoria y estudia hasta el segundo año. Por la Revolución Mexicana interrumpe sus estudios, algunas fuentes señalan que solo fue porque quiso conocer mundo.

1914-1915 Se une a un grupo de teatro que trabaja en Jalapa, Ver.

1916-1917 Viaja a España donde permanece año y medio. Ahí probablemente inicia una profunda amistad con su prima la pintora vanguardista María Gutiérrez Blanchard.

1918-1919 A su regreso a México se inscribe en la Academia de Bellas Artes donde el maestro Fidencio Nava lo estimula para que se dedique a la escultura.

Conoce a su primera esposa, Dolores Velásquez Rivas, a quien se conocerá como Lola Cueto.

1921-1925 Trabaja con el maestro Ignacio Asúnsolo en el grupo escultórico del patio de la Secretaría de Educación Pública.

1922-1925 Bajo el liderazgo del poeta Manuel Maples Arce surge el Estridentismo, movimiento de

vanguardia mexicano en el que participan pintores como Fermín Revueltas, Fernando Leal y Ramón Alva de la Canal, entre otros. El joven Cueto se integra al movimiento y desarrolla una obra singular, alejada del discurso social de la Escuela Mexicana y más próximo a las vanguardias europeas. Realizó máscaras y esculturas con diversos materiales, como el cartón, metal, madera, alambre, etc. Pese a que ya no formaban grupo, la relación de los estridentistas permaneció a lo largo de la vida de todos sus miembros.

1924 Por Germán List Arzubide se sabe que en El Café de Nadie, ubicado en Avenida Jalisco 100, Col. Roma, el 12 de abril a las 17: 00 horas se inauguró una exposición colectiva de los estridentistas en las que se exhibieron varias máscaras de Cueto.

En junio, se publica en el número 7 del periódico El Machete el “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores”, lo firmaron: David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida. Se entiende aquí que Cueto era el único definido como escultor del grupo.

1926 Hasta ese año trabaja como profesor de modelado en diferentes escuelas primarias y secundarias, así como en la de Artes y Oficios Gabriela Mistral y en la Normal para Maestros.

Presenta una exposición individual en El Café de Nadie, foro del grupo estridentista.

1926 Según un documento de Cueto - véase Archivo CIDAP: CUG-242- en

este año viaja a Francia, permaneciendo cinco años en París. Otras fuentes señalan que es hasta 1927.

1927 En la revista Horizonte, Cueto publica su obra de teatro "Comedia sin solución".

Se establece en París, donde conoce, gracias a su prima María Blanchard, a Joaquín Torres-García, José de Creeft, Pablo Gargallo, Jacob Lipchitz y Julio González entre muchos otros.

Presenta una exposición individual en la galería Casa Dalmau, Barcelona.

1928 Cueto pasa temporadas en Bélgica, Holanda, Suiza (con los Van Rees, que tienen una casa en Ascona), Italia y España. Algunos documentos señalan que en este año empieza su acercamiento a la expresión abstracta. Según estudiosos de Joaquín Torres-García, por esa época Germán Cueto es uno de sus amigos más cercanos en París.

1929 Los Cueto exponen en Barcelona.

1930 Los Cueto participan en el grupo *Cercle et Carré*, en una revista y exposiciones capitaneadas por Michel Seuphor y Torres-García. Participan también en una exposición de artistas latinoamericanos en París, organizada por Torres-García en la Galería Zak.

Conocen a la pintora rusa Angelina Beloff, quien fuera esposa de Diego Rivera y con quien mantuvieron una interminable amistad.

En el mes de febrero, en la casa de Germán Cueto, en París, Joaquín Torres-García conoce al escritor español Ramón Gómez de la Serna.

1931 A partir del 23 de octubre, Cueto exhibe nueve esculturas en el Salón des Surindépendants, al lado de Tarsila do

Amaral, Del Prete, Torres-García y Castellanos, entre otros. También expone, gracias a Van Rees, en la Galerie Bara de Bellinzona, en el Tesino.

1931-1932 Exposición individual de máscaras y figuras en metal en la Galería 23, París. Germán List Arzubide dice que la Máscara de Hitler se exhibió en El Café de Nadie en 1931

1932 Muere María Blanchard. La familia Cueto regresa a México. Germán ingresa como profesor a la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda.

1933 Cueto forma parte del Grupo de Arte Constructivo que Torres-García organiza en Madrid; figura en octubre en la exposición reservada a dicho grupo en la Sala XVI del Salón de Otoño madrileño. En México Cueto se dedica al teatro y al guiñol en compañía de Lola y de su amigo List Arzubide, se unen a ellos Ramón y Loló Alva de la Canal y Angelina Beloff. Cueto realiza las máscaras para *Lázaro rió*, de Eugene O'Neill, dirigida por Julio Bracho en el Teatro Hidalgo.

1934 Se funda la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) a la que se integra Cueto.

1936 Germán y Lola Cueto se separan; se casa con María Fernández Galán.

1937 Cueto entra en el Museo de Industria para dar clases durante varios años. Escribe y dirige para el Departamento de Bellas Artes una comedia satírica en la que denuncia el belicismo, *La guerra con Ventripón*, con escenografía y vestuario de Gabriel Fernández Ledesma. El periódico

Izquierdas publica de nuevo *Comedia sin solución*.

Con una presentación de Gómez de la Serna realiza una exposición en la Galería de la Universidad, en México, D.F.

1940 Por encargo de Vasconcelos, Cueto realiza una docena de bustos de escritores y filósofos.

Realiza las máscaras para el ballet *La Coronela*, obra póstuma de Silvestre Revueltas, terminada por Blas Galindo.

1943 Participa en una exposición colectiva en el Salón Libre 20 de Noviembre, al lado de artistas como Francisco Díaz de León, Pedro Coronel, Xavier Guerrero y José Clemente Orozco, entre otros.

1944 Años de intensa actividad creadora. Redacta para sus estudiantes un curso teórico de geometría aplicada. Exposición en la Galería de Arte Mexicano.

1946 El 31 de mayo participa en una cena homenaje al promotor cultural y coleccionista Marte R. Gómez. Al igual que todos los artistas participantes, que incluyen a Diego Rivera y Frida Kahlo, Germán Cueto obsequia al mecenas su autorretrato.

1948 Exposición en la Galería Mont-Orendáin, México, D.F. Es director del Instituto de Danza del Palacio de Bellas Artes.

1951 Exposiciones individuales en la galería Clardecor, México, D.F.; IFAL, México, D.F.; Galeria Mont Onderáin, México, D.F.

1952 Realiza una escultura de viguetas metálicas para el Multifamiliar Presidente Juárez.

1953 Mathias Goeritz invita a Cueto a colaborar en el nuevo museo El Eco. Henry Moore, de paso por México, pide visitar a Cueto.

1954 Cueto expone en el Salón de la Plástica Mexicana, México, D.F.

1954-1955 Viaja a Suecia, becado como ceramista por la Sociedad Sueco Mexicana. Trabaja cerámica en la fábrica de Gustavsberg y empieza a hacer esmaltes animado por Stig Lindberg, director de la fábrica. También acude al taller Arabia de Helsinki y a la Manufacturera Real de Porcelana de Copenhague. En diciembre de 1954 expone en la Svensk-Franska Konstgalleriet de Estocolmo, y más tarde, en enero-febrero de 1955 en la galería Avenue de Göteborg.

1954 Profesor de Escultura en el Mexico City College. De esa institución fue profesor durante siete años, con breves interrupciones producidas por el mismo programa de estudio.

1954 Profesor del taller de esmalte en la Escuela de Diseño y Artesanías de la Ciudadela, dependiente del INBA.

1954 Exposición individual en el Salón de la Plástica Mexicana. Existe artículo de Jorge Juan Crespo de la Serna, "Nueva presencia del escultor Germán Cueto...", México en la Cultura, periódico Novedades, 15 de agosto de 1954.

1955 Exposición individual de cuarenta



esmaltes sobre metal y cerámicas en la Galería Excélsior, México, D.F.

Exposición de escultura y esmaltes en la Galería Proteo, México, D.F.

1956 Exposición individual en la Galería Excélsior, Esmaltes y esculturas de Germán Cueto, inaugurada el martes 5 de junio.

1956-1959 Profesor de modelado en La Esmeralda. Exposición individual en las Galerías Excélsior, México, D. F.

1960 Profesor de esmaltado en metal en la Escuela de Artesanías de la Ciudadela. Exposición individual en el IFAL, México, D. F., Pinturas, esmaltes, esculturas de Germán Cueto.

1962 Exposición de esculturas, esmaltes, vidrios y otras técnicas en el IFAL, México, D.F.

1964 Recibe mención honorífica en la segunda Bienal Nacional de Escultura, México, D.F.

1965 Exposición homenaje en el Museo de Arte Moderno, México, D. F.

1967 Primer premio de adquisición Benito Juárez en la III Bienal Nacional de Escultura, Museo de Arte Moderno, México, D. F.

Trabaja en *Sagitario*, escultura monumental de plomo y armazón de hierro para las Torres de Mixcoac, Lomas de Plateros, que fue destruida por el terremoto de 1985.

1968 Realiza El corredor para la Olimpiada Cultural, Estadio de Ciudad Universitaria, México, D.F.

Es designado miembro titular fundador, sección de escultura, de la Academia de Artes de México, creada por decreto el 12 de diciembre de 1966.

1975 Muere en la Ciudad de México el 14 de febrero.

Mardonio MAGAÑA

1866 Nace en la hacienda El Refugio, estado de Guanajuato colindante con La Piedad, Michoacán, el 23 de diciembre. Sus padres, Jacinto Magaña y Dolores Camacho.

1920 A los 54 años de edad se traslada a la ciudad de México y se establece en Coyoacán (en la avenida Aguas Potables, hoy Chilaque, # 35).

1921 Ingresa como conserje en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán, dirigida por Alfredo Ramos Martínez.

1925 El 1 de enero recibe el nombramiento de mozo de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Inicia sus primeros trabajos autodidactas de escultura, modelando en arcilla y barro o tallando con una pequeña navaja. Maestros de la escuela como Ramos Martínez e Ignacio Asúnsolo descubren las cualidades innatas de este escultor y le motivan a seguir trabajando. Desde esta fecha hasta su muerte realiza numerosas esculturas en madera y piedra de diferentes formatos.

1926 Recibe nuevo nombramiento para continuar desempeñando el cargo de mozo.

1929 Se cancela su puesto de mozo.

1930 Realiza por encargo de Francisco Iturbe la escultura *Las dos comadres*,

obra de carácter público que fue donada a la Delegación de Coyoacán con el fin de ubicarla en el jardín central de la misma. Más tarde fue retirada de este lugar y trasladada al edificio de oficinas donde trabajaba el licenciado Iturbe, en la calle de Isabel la Católica núm. 30, de la ciudad de México. Lugar donde además lleva a cabo una exposición individual de su obra.

1932 A partir del 1 de junio recibe el nombramiento de profesor en la Escuela de Escultura y Talla Directa a cargo de Guillermo Ruiz.

1934 Obtiene la titularidad de profesor de talla directa en la Escuela de Artes Plásticas Núm. 1, con fecha 1 de enero.

1935 En el mes de septiembre expone en la Sala de Arte del Departamento de Escuelas Rurales, de la Secretaría de Educación Pública.

1936 Presenta numerosas obras en la exposición organizada en la Galería de Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México.

1937 Tras diversos sucesos adversos, termina su labor docente y se dedica por completo a su producción escultórica.

1940 Algunas de sus obras participan en la exposición 20 siglos de Arte Mexicano, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

1947 Muere en la ciudad de México el 2 de febrero a los 80 años de edad.

Francisco Arturo MARÍN

1907 Nace en Guadalajara, Jalisco, el 5 de diciembre; hizo su primaria, secundaria, preparatoria y profesional como estudiante de medicina hasta cuarto año en su ciudad natal, terminándola en la UNAM, en México, D. F.

1921 Alumno del pintor Carlos Orozco Romero en grabado en madera en la Escuela Preparatoria de Jalisco, Guadalajara, Jalisco.

1931 Alumno del escultor León Muñiz, en talla directa en madera.

1932 Discípulo del escultor Luís Ortiz Monasterio, en modelado y talla en madera.

1950 Primer premio en el Concurso de Pintura y Escultura organizado por la IX Asamblea Nacional de Cirujanos en el Hospital Juárez.

1951 Colectiva. Inauguración de la Galería de Arte Contemporáneo.

1953 Exposición individual en la Galería de Arte Moderno del pintor Francisco Rodríguez Carcalla, México, D. F.

1954 Exposición colectiva. VI Feria Mexicana del Libro en La Ciudadela, México, D. F. Escultura monumental Campesino sacrificado adquirida por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez para la Secretaría de Educación Pública, México, D. F., y colocada en el sitio denominado "El Guarda", en el kilómetro 39 de la vieja carretera a Cuernavaca.

1955 Exposición colectiva. 11 Salón de Invierno del Salón de la Plástica

Mexicana. Exposición colectiva en la Galería de Artes Plásticas de la ciudad de México.

1956 Exposición colectiva en las Galerías Chapultepec.

1957 Participa en la exposición colectiva en el Salón de la Plástica Mexicana, habiéndose adquirido en concurso la obra Maternidad.

1958 Exposición colectiva en el Salón de la Plástica Mexicana, habiéndose adquirido en concurso la escultura *Desolación*.

1960 Exposición-concurso de esculturas (INBA) en la Alameda Central.

1962 Exposición colectiva en el Salón de la Plástica Mexicana. Escultura monumental A los trabajadores de la medicina adquirida para el Hospital "20 de Noviembre" (ISSSTE). Obra realizada en colaboración con el escultor Canessi.

1963 Exposición colectiva Arte Jalisciense en los salones del Museo de Arte Moderno del Palacio de Bellas Artes.

1967 Exposición individual en el Salón de la Plástica Mexicana, INBA.

1967 III Bienal de Escultura, Museo de Arte Moderno, INBA.

1969 Exposición individual en las Galerías del Departamento de Difusión Cultural del Instituto Politécnico en Zacatenco, México, D.F.

1979 Fallece el 7 de abril.

Oliverio MARTÍNEZ

1901 Nace el 30 de enero en Piedras Negras, Coahuila.

1925 Radica en Nueva York, Estados Unidos.

1927 Ayudante de Taller E en la Escuela de Escultura y Talla Directa, México, D. F.

1928 Estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

1929 Primer premio de escultura otorgado por esa institución. Realiza una exposición individual en el patio de la escuela.

1930 Realiza el *Monumento al aviador Emilio Carranza*, Saltillo, Coahuila.

1932 Realiza el *Monumento a Emiliano Zapata*, Cuautla, Morelos.

1933 Presidente del jurado, en el que intervinieron Carlos Bracho e Ignacio Asúnsolo, de un concurso de escultura convocado por el Centro de Veteranos de la Revolución, el presidente de la República y el Partido Nacional Revolucionario. Participa en la exposición presentada en los salones del Casino Español por el Centro Revolucionario de Estudios Políticos, el cual había solicitado relieves que simbolizaran a la Revolución Mexicana. Gana el concurso para realizar las esculturas del *Monumento a la Revolución*.

1938 Muere en la Ciudad de México el 21 de enero. Dejó una interesante producción de escultura en pequeño formato.

## Luís ORTIZ MONASTERIO

1906 Nace el 23 de agosto en México, D.F. Hijo de José Ortiz Monasterio y Piña y Virginia del Campillo Barreda.

1920 Cursa un año en la Escuela Normal para Maestros. Estudia dibujo, en clases nocturnas, en la Academia de San Carlos de la Universidad Nacional.

1921 Asiste como estudiante regular a la Academia de San Carlos en las especialidades de grabado, dibujo y escultura.

1925 Viaja a Los Ángeles, California, por su cuenta, en donde estudia y trabaja.

1927 Ingresa a la Secretaría de Educación Pública como profesor de dibujo, en una clase nocturna para obreros, en la Escuela para Maestros Constructores en México, D.F.

1928 Regresa a Los Ángeles y San Francisco, por su cuenta también, en donde estudia y trabaja.

1930 Se dedica a la talla directa en sus tiempos libres.

1929 Muestra individual en la Book Shop Art Gallery en Los Ángeles, California.

1930 Muestra individual en la Gump's Art Gallery en San Francisco, California.

1931 Muestra individual en la Secretaría de Educación Pública en México, D.F.

1931 Desempeña el cargo de profesor de escultura en las escuelas de escultura de la Secretaría de Educación Pública.

1932-1934 Realiza El llamado de la revolución, talla directa en piedra y El esclavo, talla directa en piedra, instalada por el Departamento del Distrito Federal en la colonia Michoacán. Esta obra se perdió.

1934 Exposición de las obras de sus alumnos del Taller de Escultura Moderna en la Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública.

1935 Muestra individual en la Galería de Arte Mexicano en México, D.F.

1936 Muestra individual en la Galería de Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México en el Distrito Federal.

1939 Ingresa en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, de la Universidad Nacional Autónoma de México, como profesor de escultura.

1942 Miembro titular fundador del Seminario de Cultura Mexicana.

1943 Realiza el *Monumento a los defensores de la ciudad de Puebla*, erigido en la Alameda Central de esa ciudad.

1946 Participa en la Exposición Internacional de Escultura en el Museo de Arte de la ciudad de Filadelfia, Pennsylvania; dicho museo adquiere una obra del artista: *Cabeza de mujer*, 1945.

La terracota *Figura reclinada* se exhibe en forma permanente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York como parte de la colección de este museo. Forma parte de algunas de las exposiciones de arte mexicano presentadas por el gobierno mexicano en diversas ciudades de Europa y Estados Unidos. Recibe el premio de escultura “Secretaría de Educación Pública”, otorgado por el gobierno de México.

1946 Realiza los altorelieves en la Escuela Nacional de Maestros en la ciudad de México, que representan -en catorce etapas- el desarrollo de las culturas nacional y universal, desde sus inicios hasta la época actual.

1949 Participa en la realización del *Monumento a la Madre* ubicado en México, D.F.

1950 Presenta una exposición individual en la Galería de Arte Mexicano en México, D.F.

1952 Exhibe en forma individual en la Betty Parsons Art Gallery en Nueva York.

1953 Presenta una exposición individual en la Little Art Gallery en Washington, D.C.

Lleva a cabo los altorelieves de la fachada del nuevo Palacio Municipal en la ciudad de Jalapa, Veracruz.

1955 Realiza la *Fuente Monumental de Nezahualcóyotl* en el Bosque de Chapultepec, en México, D.F.

1958 Hace la reposición en bronce de la panoplia del Caballero tigre en la parte superior del Monumento a Cuauhtémoc,

situado en el Paseo de la Reforma de la ciudad de México.

1961 Realiza las esculturas, fuentes y el pórtico del Teatro al Aire Libre en la Plaza Cívica de la Unidad Independencia (IMSS), en México, D.F.

1962 Instalación de las copias en fibra de vidrio del Qutezalcóatl y los Tlaloc ejecutados en una de las fuentes de la Plaza Cívica de la Unidad Independencia, en el Museo de Arte de Turín; donadas por el gobierno mexicano.

1963 Lleva a cabo los remates escultorquitectónicos en los extremos sur y norte de la escalinata de acceso a la Sala de Congresos del Centro Médico Nacional (IMSS).

Realiza el *Emblema del Instituto Mexicano del Seguro Social* en la Fuente Monumental del Centro Médico Nacional.

1964 Efectúa el alto relieve monumental, *Cuauhtémoc en la defensa de México-Tenochtitlan*, en el Centro Recreativo del IMSS, Oaxtepec, Morelos.

1965 Talla el alto relieve *La Piedad y Cristo* en la cripta de los señores Pando Mundet en el Panteón Español de la ciudad de México.

1965 Elabora la imagen de la Virgen de Guadalupe en fibra de vidrio policromada, para la Parroquia de San Antonio en Huatusco, Veracruz.

1966 Realiza el *Busto de Antonio Caso* en el nicho del patio central de El Colegio Nacional, en México, D.F.

1967 Esculpe el busto del pensador y educador mexicano *Justo Sierra* para la Plaza de las Américas de París, Francia. Publica El escultor Carlos Bracho por medio del Seminario de Cultura Mexicana. Recibe el Premio Nacional de Artes, en la rama de escultura, otorgado por el gobierno mexicano.

1968 Miembro de número fundador de la Academia de Artes Realiza el busto del poeta mexicano *Amado Nervo* para la ciudad de Montevideo, Uruguay.

1969 Muestra individual en la sede de la Organización de Estados Americanos en Washington, D.C.

1969 Desempeña el cargo de presidente del Seminario de Cultura Mexicana.

1970 Exposición individual -auspiciada por el Instituto Nacional de Bellas Artes- en el Palacio de Bellas Artes en México, D.F.

1971 Exposición individual en la Galería de Arte Reforma, en la ciudad de México y realiza los motivos escultóricos en los edificios del Centro de Regeneración de la Vivienda Urbana en "La Laja", en Acapulco, Guerrero.

1972 Exhibe en forma individual en la Galería de Arte Tasende, en Acapulco, Guerrero.

Esculpe *Germen de vida*, en el Hospital General y Centro de Salud, en Tlalnepantla, Estado de México.

1973 Exposición individual en el Centro Cultural Ignacio Ramírez, en San Miguel de Allende, Guanajuato.

Desempeña el cargo de secretario de la Academia de Artes.

1974 Muestra individual de su obra en la Galería del Sol, en Santa Bárbara, California y en la Thakery's Art Gallery, en San Diego, California. Realiza la escultura *Maternidad* para la nueva Casa de Cuna de Coyoacán, D.F.

1978 Exposición individual en la Galería de Arte Contemporáneo de Lourdes Chumacero, en México, D.F.

1981 Exposición con algunos de sus discípulos en la Galería de Arte de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, con motivo del bicentenario de la fundación de la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura, en México, D.F. Publica el libro *Ricardo Romero: Dibujante, 1903-1929*, por medio de la Universidad Nacional Autónoma de México.

1982 Retrospectiva de su obra escultórica y gráfica en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México. Recibe de la Universidad Nacional Autónoma de México un diploma y una medalla por su carrera.

1983 Exposición individual de escultura y gráfica en la Galería Sloane-Racotta, en México, D.F.

1984 Exposición individual de escultura y gráfica en la Galería Metropolitana de la Universidad Autónoma Metropolitana.

1990 Continúa realizando obra íntima y de caballete en la ciudad de México.

Muere en la ciudad de México el 16 de febrero.

## Rómulo ROZO

1899 Nace el 13 de enero en Chiquinquirá, departamento de Boyacá, Colombia.

1910-1920 Trabaja en modestos empleos, como vendedor de periódicos y ayudante de albañil.

1917 Gana diploma y medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de Bogotá.

1920 Estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bogotá con Antonio Rodríguez del Villar. Continúa sus estudios en el Instituto Técnico Central de Bogotá.

1921-1922 Profesor de escultura en el Instituto Central de Bogotá.

1922 Trabaja en Barranquilla en la fábrica de loza de Alfredo Vadenés.

1923 Profesor de dibujo en el Colegio de San Nicolás de Barranquilla. Decora el Teatro Municipal y el Club de Barranquilla. Viaja a Europa donde continúa sus estudios de pintura y escultura.

1923-1925 Trabaja con el padre Félix Granda, fabricante de objetos religiosos. Estudia dibujo en la Escuela de San Fernando, Madrid.

1924-1925 Estudia en la Escuela de Arte, Artistas y Artesanos de Madrid. Trabaja en el estudio del escultor Victorio Macho.

1925 Es invitado a participar en la exposición de Artes Decorativas en

París. Gana la medalla de plata con *Llamador de puerta*.

1925 Estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes de París.

1926-1930 Estudia en la Académie Julien de París.

1926-1928 Estudia en la Academia Colarossi y en la Grande Chaumiére de París.

1927 Participa en la exposición de Bellas Artes en la Salle des Fêtes de Deauville. Realiza algunas pinturas murales en el Palacio del Arte Decorativo de París.

1928-1929 Es nombrado director artístico de la construcción y decoración del pabellón de Colombia en la Exposición Ibero Americana de Sevilla. De este trabajo surge *Bachué*, escultura sumamente importante dentro de la carrera del artista. Gana el premio y la medalla de oro en esta exposición.

1928 Participa en la exposición del Círculo París-América Latina y el Salón de Artistas Franceses, en donde obtuvo mención honorífica por su escultura en granito *Dos Serpientes sagradas*.

1929 Exhibe su trabajo en las Sociétés des Artes, Letras et Sciences de París y obtiene medalla de honor.

1930 Participa en la exposición de la Galería Zak y en la Galería Santiago de París. Es elegido miembro de la Academia Colombiana de Bellas Artes.

1931 Expone en la Galería La Époque de París. Viaja a México como agregado cultural de la Legación de Colombia,



cargo que desempeña hasta 1941. Es profesor de la Academia de San Carlos y de la Escuela de Escultura de la Secretaría de Educación Pública en la Ciudad de México.

1932 Expone individualmente en la Biblioteca Nacional de la Ciudad de México. 1933 Es profesor de escultura en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

1935 El gobierno colombiano le otorga ayuda económica para que haga un viaje de estudios a las zonas arqueológicas de la República Mexicana.

1936 Es miembro de la Expedición Científica Mexicana que visita el sureste de México y Centroamérica. En este viaje se le comisiona que ejecute la obra decorativa del Hospital Morelos y de la Escuela Belisario Domínguez de la

ciudad de Chetumal, Quintana Roo, así como para dirigir la Escuela de Escultura de reciente fundación en esa entidad.

1937 Participa en el 11 Salón de Artistas Colombianos.

1944-1956 Realiza el *Monumento a la Patria*, por encargo del gobierno del estado de Yucatán.

1946-1960 Es maestro de talla directa en la Escuela de Bellas Artes de Mérida.

1958 Realiza el *Monumento a la canción yucateca*, en el Panteón de Mérida.

1959-1960 Realiza el *Monumento a las Leyes de Reforma*, en la Ciudad de Veracruz, México.

1964 Muere en la Ciudad de Mérida, Yucatán, el 17 de agosto.

Guillermo RUIZ

1894 Nace el 17 de febrero en Real Mineral de Catorce, San Luís Potosí. Sus padres fueron Genaro Ruiz Valle y Tomasa Reyes.

1900 Se traslada con su familia a Pinos, Zacatecas, donde cursa sus estudios primarios, al término de los cuales van a vivir a Aguascalientes, donde estudia la secundaria.

1912 Se traslada a la ciudad de México y más tarde ingresa a la Academia Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos), donde es discípulo de Fernández Urbina.

1921 En el mes de octubre participa en una exposición colectiva de la Academia al lado de Rufino Tamayo, Fermín Revueltas, García Cahero, Emilio Amero y otros artistas.

1922 Participa en la Exposición de los Independientes presentada por los Grupos de Acción de Arte en la ciudad de México.

1923 Contrae matrimonio con Concepción Pedrozo.

1924 Toma parte en la primera exposición del Estridentismo, realizada en El Café de Nadie de la ciudad de México el 12 de abril. Ahí exponen Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Xavier Guerrero, Máximo Pacheco y Germán Cueto.

1924-1926 Es pensionado y viaja a Europa para perfeccionar su arte. Visita España, Francia e Italia. En París trabaja

la talla en piedra con José de Creeft y con Mateo Hernández, realizando esculturas de pequeño formato. Antes de regresar expone, junto con el pintor peruano Quispez Asín en el Ateneo de Madrid, España.

1927 A su regreso a México empieza a estudiar la escultura precortesiana y a practicar la talla directa en piedra. En el mes de marzo funda la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, de la cual es director por espacio de catorce años.

1929 En el mes de enero la Universidad Nacional de México organiza una exposición de pintura, escultura, dibujo, grabado y dibujo popular mexicano, para enviarse a la Exposición Ibero Americana de Sevilla, efectuada a fines de año. Allí se hace acreedor del Primer Gran Premio por sus esculturas.

1932 Participa en la promoción del teatro guiñol con Leopoldo Méndez y realiza escenografías con Ramón Alva de la Canal.

Por encargo de Lázaro Cárdenas, entonces gobernador del estado de Michoacán, realiza en Morelia el *Monumento a la Reforma*, consistente en siete esculturas en piedra colocadas en semicírculo que representan a Benito Juárez, Lerdo de Tejada, Ignacio Zaragoza, Epitacio Huerta, Melchor Ocampo, así como las figuras simbólicas de la Libertad y la Justicia. También realiza la obra conocida como *Las plañideras*, que fue colocada frente a una iglesia en recuerdo a una familia asesinada en aquel lugar.

1933 -1935 Realiza un monumento al niño Narciso Mendoza. Durante estos años, también por encargo del general

Cárdenas, realiza la escultura monumental de *José María Morelos* en la isla de Janitzio, Michoacán. La escultura de cuarenta y nueve metros de altura está realizada en cantera que fue transportada de un lugar cercano a Pátzcuaro. Para su ejecución fue ayudado por un batallón de soldados que Cárdenas puso a su disposición y en la parte del cálculo recibió la asesoría del capitán Antonio Rojas García.

1936-1940 El muralista Ramón Alva de la Canal interpretó en el interior de la escultura la vida de Morelos a lo largo de 56 paneles.

1935 Ejecuta un monumento a Emiliano Zapata en Uruapan, Michoacán.

1936 Participa en la exposición organizada por la Universidad Nacional Autónoma de México en su Galería de Arte.

1937-1938 Realiza las esculturas de la heroína de la Independencia *Gertrudis Bocanegra* y del rey purépecha *Tanganxuán*, ambas para Pátzcuaro; para la biblioteca de Jiquilpan comienza la puerta en bronce con imágenes de los educadores de las diversas repúblicas americanas. La puerta se colocó en su lugar respectivo hasta septiembre de 1941. Realiza también las figuras monumentales de *Morelos* y *Benito Juárez*, que fueron donadas por el gobierno mexicano a los países de Panamá y Colombia, respectivamente.

1940 Participa en la fundación de la Sociedad de Escultores de México junto con Rómulo Rozo, Francisco Zúñiga y Juan Cruz Reyes, entre otros. Toma parte en la exposición colectiva de escultura efectuada en el Club

Internacional de Mujeres, organizada por el escultor colombiano Rómulo Rozo.

1944 Por cargos presentados por maestros y alumnos por su inadecuado proceder como director de la Escuela de Escultura y Talla Directa es cesado de la dirección. Se nombra en su lugar a Antonio M. Ruiz. Según testimonio de Luís Ortiz Monasterio, a raíz del cese de Guillermo Ruiz se forman tres talleres de escultura que funcionan en forma independiente y que quedan a cargo de Luís Ortiz Monasterio, Carlos Bracho y Guillermo Ruiz.

1945-1946 Trabaja como supervisor de la enseñanza de las artes plásticas en las escuelas primarias, de la zona escolar núm. 9, en el Distrito Federal. El gobierno del estado de Nuevo León convoca a los escultores y arquitectos para presentar proyectos para erigir el *Monumento a Roosevelt* (también llamado Monumento a la política del buen vecino).

Exponen en Monterrey las maquetas y proyectos concursantes y un mes después se exhiben en el local de la Unión Panamericana, en Washington. Los participantes fueron las parejas de arquitectos y escultores siguientes: arquitecto Pani-Asúnsolo; arquitecto Pérez Palacios-Ortiz Monasterio; arquitecto Gómez Mayorga-E. Tamariz; arquitecto Alonso Mariscal-Juan Cruz y los arquitectos Gustavo M. Saavedra y E. Méndez Uinas-Guillermo Ruiz. El veredicto favoreció a estos últimos, pero por incumplimiento del contrato del Comité Nacional el monumento no se realizó.

Participa en la Exposición del Premio Nacional de Artes y Ciencias: Artes plásticas, realizada en el Palacio de Bellas Artes.

1948 1949 Realiza el *Monumento al general Mariano Escobedo* en Monterrey, Nuevo León, que originalmente comprendía una estructura arquitectónica con la figura simbólica de la Patria y una estatua ecuestre del general.

1950 Publica en Uruapan, Michoacán, la revista *Libertad*, donde aborda temas de cultura general.

1950 Por encargo de Lázaro Cárdenas trabaja un alto relieve con el tema del *Congreso de Apatzingán* para Apatzingán, Michoacán

1953 1954 Recibe por parte del Instituto Nacional de Bellas Artes una beca para producción, junto con Leopoldo Méndez, Carlos Bracho, Orozco Romero, J. Guerrero Galván, M. Martínez García, Xavier Guerrero y Francisco Goitia.

1955 Participa en la Exposición Colectiva Xipe, realizada en la Galería de los Tlacuilos en el mes de marzo, en México, D.F.

1957 El INBA adquiere su obra *Maternidad*.

1959 Por su compromiso con el INBA, como productor de arte, entrega a este Instituto su obra *Las manos de la patria*.

1960 Participa en la Primera Exposición de Escultura al Aire Libre, organizada por el INBA y el DDF en la Alameda Central de la ciudad de México.

1963 Trabaja en el proyecto de una monumental fuente de cristal para ser colocada en el Paseo de la Reforma. La obra quedó en proyecto.

1965 Escribe para la revista *Relaciones*, publicada en la ciudad de México, misma que reproduce en diferentes números fotografías de algunas de sus obras y proyectos no realizados.

Muere el 23 de octubre en el Hospital 20 de Noviembre de la ciudad de México.

Ernesto TAMARIZ

1904 Nace en la Villa de Acatzingo, Puebla.

1918 Ingresa a la Academia de Bellas Artes de Puebla. No le satisface el sistema de enseñanza y él solo se dedica a la práctica y estudio de la pintura y dibujo. Ejecuta cuadros al óleo, acuarela, temple, fresco, etcétera.

1923 Se traslada a la ciudad de México e ingresa a la Escuela Nacional de Bellas Artes (Academia de San Carlos). Estudia pintura con Francisco Díaz de León y escultura con Domínguez Bello, además de dibujo y anatomía.

1925 Concurra en proyectos de decoración mural para el Palacio de Minería; pinta cuatro murales al temple y gana el primer premio.

1926 Junto con Fernando Gamboa, funda una escuela de artes plásticas en Pachuca, Hidalgo.

1927 En Toluca ejecuta esculturas para la residencia del gobernador.

1928 Regresa a Puebla y realiza varias esculturas: el Monumento a los fundadores de la ciudad, la estatua de Madero y otras. Es profesor de dibujo en la Escuela de Bellas Artes del estado.

1930 Vuelve a la capital; se asocia con el escultor Oliverio Martínez y realizan juntos varias estatuas y monumentos para distintos lugares del país.

1934 Colabora con Oliverio Martínez en la ejecución de los cuatro grupos escultóricos del *Monumento a la Revolución*.

1935 Ingresa a importantes marmolerías y ejecuta en mármol muchas esculturas de tema religioso y funerario, entre las más importantes: *Criptas Mundet y Rullán* en el Panteón Español; las estatuas monolíticas de mármol del *Papa Pío X* y del *Padre Plancarte* y los *Cuatro arcángeles en la escalinata del Tepeyac*, y el *mausoleo del doctor Enrique Aragón* en el Panteón Francés.

1938 Es maestro de escultura en piedra en la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

1940 Forma parte de la Sociedad de Escultores de México.

1942 Estatuas de bronce de los licenciados Vallarta y Otero y los relieves de la puerta en el edificio de la Suprema Corte de Justicia.

1943 *Monumento de Vasco de Quiroga* en Quiroga, Michoacán.

1944 Estatua de mármol de *Ignacio Allende* para San Miguel de Allende, Guanajuato.

1947 Toma parte en el concurso del *Monumento a los Niños Héroeas en Chapultepec*. Se presentan cuarenta proyectos y obtiene el primer premio.

1950 Concurra para el *Monumento al general José de San Martín* y gana el primer premio.

1951 Construcción del *Monumento a los Niños Héroeas*, ejecuta las esculturas de mármol y bronce y la arquitectura es construida de acuerdo con su proyecto. Es inaugurado el 27 de noviembre de 1952 por el presidente Miguel Alemán.

1954 *Mausoleo a Manuel M. Ponce* en la Rotonda de los Hombres Ilustres.  
1956 Ejecuta varias esculturas de mármol y bronce para su propia colección. Busto en bronce del presidente *Abelardo Rodríguez*.

1957 Viaja a Europa para ampliar su cultura artística. En este año ejecuta las esculturas de ónix del altar central de la Catedral de México.

1958 Escultura de la *Virgen de Guadalupe* en mármol para Lourdes, Francia.

1960 *Mausoleo de Alfonso Reyes* en la Rotonda de los Hombres Ilustres. Estatua en bronce de *Alfonso Reyes* para la Universidad de Nuevo León.

1961 Construye el *Monumento a la Victoria del 5 de Mayo* en Puebla, que es inaugurado el 5 de mayo de 1962 por el presidente Adolfo López Mateos.

1962 Estatua de bronce de *Juan Diego* en Cuautitlán, Estado de México.

1963 El IMSS le encomienda varias estatuas de personajes históricos para unidades en la capital y en Jalapa, Veracruz. Realiza un *Cristo* de madera de cedro de 3 metros para Torreón, Coahuila. Dos relieves de plata con la imagen de *Zapata* que son regalados al mariscal Tito de Yugoslavia.

1964 Por encargo del IMSS realiza una copia de bronce de la Marsellesa de Rude que develó el general De Gaulle.

1965 Viaja a Estados Unidos.

1967 Estatua ecuestre en bronce de *Morelos* para Ciudad Serdán, Puebla.

Busto en bronce de *Ignacio Zaragoza* en el Panteón de San Fernando, México, D.F.

1968 Estatua en bronce de *Cuauhtémoc* y el busto en bronce de *Molina Henríquez* en Toluca, Estado de México.

1969 Estatua de bronce de *Xicoténcatl* para Tlaxcala, Tlaxcala. Viaje de estudio a Europa.

1969 Durante estos años realiza los bustos en bronce de *Juárez*, *Luther King*, *Gandhi* y otros personajes, para la Logia del Valle de México.

1972 Realiza estatuas en bronce de *Guillermo Prieto*, *Ignacio Ramírez* y *Gabino Barreda*, entre otros, para Oaxaca, Oaxaca.

1973 *Cabeza de Miguel Hidalgo* para el monumento en la Plaza México, en París, Francia.

1974 Bustos en bronce de *Francisco de Miranda* y *Vicente Guerrero* para la Logia del Valle de México.

Estatua del general *Lázaro Cárdenas* para Huajuapán de León, Oaxaca. Bustos en bronce de *Benito Juárez* y *Belisario Domínguez* para el Senado de la República.

1975 Estatua de *José Vasconcelos*. Busto en bronce de *Lázaro Cárdenas*, regalo del presidente Luis Echeverría a Fidel Castro.

Estatua en bronce de *José Martí* ubicada en la avenida Hidalgo y Paseo de la Reforma, México, D.F.

1976 Busto en mármol de *Hidalgo* para Taxco, Guerrero. Grupo escultórico de *Fray Andrés de Castro* y dos indígenas en Toluca, Estado de México.

1977 Estatua de bronce, *Maternidad*, para el Monumento a la Madre, en Toluca, Estado de México. Dos medallones en bronce representando la *Raza latina* y la *Raza indígena*, colocados en la Torre Latinoamericana, México, D.F.

1978 Tres estatuas ecuestres en bronce (5.35 metros de altura) de *Miguel Hidalgo*, *Ignacio Allende* y *Mariano Jiménez* para el monumento en el Monte de las Cruces, carretera México-Toluca.

1979 Realiza bustos en bronce de sus hijos.

1981 Estatua en bronce de *Juan Pablo II* para la Basílica de Guadalupe.

Estatua de *Mariano Matamoros* para Jantetelco, Morelos.

Estatua de *Morelos* en bronce para Cuautla, Morelos.

1984 Estatua en bronce del poeta *Ignacio Manuel Altamirano* para el Paseo de la Reforma. *Cristo sin cruz* para Almoloya de Juárez.

1985 Estatua ecuestre de *José María Morelos*, carretera México-Cuernavaca.

1988 Muere el 30 de septiembre en la ciudad de México.

## Francisco ZÚÑIGA

1912 Nace el 27 de diciembre en Guadalupe, barrio de San José, Costa Rica.

1925 Trabaja como ayudante de escultura en el taller de su padre, donde realiza principalmente figuras religiosas.

1926-1927 Acude como alumno regular a la Escuela de Bellas Artes.

1928 Tomando como modelos a sus hermanos, pinta óleos y realiza pequeñas esculturas en madera.

1929 Obtiene el segundo premio de escultura en la Exposición Nacional de Artes Plásticas.

1930 Empieza a esculpir en piedra. Obtiene un segundo premio en la segunda Exposición Nacional de Bellas Artes.

1931 Obtiene los primeros lugares en pintura y escultura en la exposición Nacional de Bellas Artes

1932 En la cuarta exposición nacional obtiene nuevamente un primer premio en pintura y segundo premio en escultura.

1934 Pinta algunos murales en las iglesias de Santa Teresita y San Pedro Montes de Oca, en San José. Publica una serie de grabados, junto con otros artistas, en el álbum Grabados en madera.

1935 Su obra *Maternidad* presentada a concurso despierta agudas polémicas, que lo llevan, apoyado en varios amigos, a realizarla por su cuenta. La obra queda

truncada; no obstante con ella obtiene el primer premio de la primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas. En esa misma exposición obtiene el tercer premio en pintura.

1936 Llega a México y conoce al pintor Manuel Rodríguez Lozano.

1937 Trabaja como ayudante del escultor Oliverio Martínez quien en esos momentos lleva a cabo las esculturas del Monumento a la Revolución.

1938 Obtiene un puesto de ayudante en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda. Trabaja como ayudante del escultor Guillermo Ruiz. Miembro fundador de la Sociedad Mexicana de Escultores.

1939 Por recomendación de Oliverio Martínez, desaparecido prematuramente, Zúñiga le sucede en la cátedra de escultura en La Esmeralda.

1941 Participa en la exposición inaugural de la Galería Espiral.

1942 Participa en tres exposiciones colectivas: con pintura en Trece artistas mexicanos en el Club de Arte de Chicago; Arte costarricense en el Rollin College; Homenaje a los artistas españoles y mexicanos, Museo del Palacio de Bellas Artes.

1945 Es nombrado director del Departamento de Terracota de La Esmeralda. Ocupará este cargo hasta 1954.

1946 Gana un concurso para la realización del grupo escultórico de la presa de Valsequillo, Puebla.



1947 Presenta dibujos en la galería Knoedler de Nueva York, en el contexto de una exposición colectiva. Realiza el *Monumento al minero anónimo*, Angangueo, Michoacán.

1949 Participa en la III Exposición Internacional de Escultura, en Filadelfia, y en el segundo salón de la Sociedad para la Promoción de las Artes Plásticas. Por encargo del Banco de México, realiza un relieve para el *Deportivo Chapultepec*, en México, D.F.

Miembro fundador del Salón de la Plástica Mexicana.

1950 Realiza en piedra chiluca una estatua de *Benito Juárez* en Tamazulapan, Oaxaca. En granito artificial realiza el *Monumento al Pipila*, Morelia, Michoacán.

1951 Realiza el *Monumento al poeta Ramón López Velarde*, antigua entrada a Zacatecas, México.

1952 Forma parte del Frente Nacional de Artes Plásticas. En estrecha colaboración con el arquitecto Carlos Lazo, realiza los relieves para el *Banco de México* en la Ciudad de Veracruz, así como el grupo escultórico *Alegoría del mar*.

1953 Con los arquitectos Carlos Lazo y Augusto Pérez Palacios, realiza en talla directa los relieves en piedra chiluca para la SCOP. Presenta escultura en la exposición

El arte moderno y antiguo de México, en el Palacio de Bellas Artes.

1954 Se instala en Tlalpan. Participa en la organización de la Escuela Nacional de Artesanías de la Ciudadela, donde imparte cursos por periodo de un año.

Participa como jurado en el Salón de Invierno que convoca el Salón de la Plástica Mexicana. Realiza 64 bustos de presidentes y secretarios de comunicación de México, tallados en piedra xaltocan.

1955 Inicia los trabajos para la realización del *Monumento a la Libertad* encargado por el gobierno de El Salvador. Es jurado de la exposición Nuevos valores del Salón de la Plástica Mexicana.

1957 Participa en el Salón Anual de Escultura, donde obtiene el premio de adquisición con su obra, *La hamaca*, talla en piedra xaltocan.

1958 Colabora realizando copias de piezas prehispánicas con el pintor y museógrafo Fernando Gamboa en la exposición Obras maestras de México, del Pabellón de México en la Exposición Universal de Bruselas, Bélgica. Realiza el grupo escultórico dedicado a los fundadores de Nuevo Laredo. Es nombrado jefe del Departamento de Escultura de La Esmeralda.

1959 Se integra a la Unión Mexicana de Pintores, Escultores y Grabadores

1960 Participa en la I Exposición Nacional de Escultura, donde obtiene el premio de adquisición. En la II Bial Interamericana de Pintura, Escultura y Grabado obtiene el primer premio.

1961-1963 Realiza esculturas monumentales para el gobierno federal.

1964 Recibe el premio Aquileo J. Echeverría del gobierno de Costa Rica. Es nombrado miembro de la Asociación

Costarricense de Autores de Literatura, Arte y Ciencia.

1965 La galería Bernard Lewin de Los Ángeles, California, presenta una exposición individual de su obra.

1966 Realiza *Soledad de pie y Juchiteca de pie*.

1967 Realiza su primer viaje a Europa.

1971 Es invitado a participar en la XI Bienal Internacional del Museo al Aire Libre Middleheim, en Amberes, Bélgica, donde obtiene el premio de adquisición. Se jubila como profesor de La Esmeralda.

1973 Realiza, en San Francisco, California, sus primeras litografías como parte del proyecto Mexican Masters Suite.

1979 Visita el estudio de Giacomo Manzú en Ardea, Italia.

1981 Visita a Henry Moore.

1982 Recibe el premio Elías Sourasky de la Secretaría de Educación Pública.

1984 Invitado en la III Bienal de Escultura de Japón, obtiene el primer premio Kotaro Takamura, por su obra *Grupo frente al mar*. Realiza el grupo

escultórico *Tres generaciones*, para un parque de la ciudad de Sendai, Japón.

1985 Exposición Contemporary Sculpture Center, Tokyo, Japón. Museo Nacional de Costa Rica. Colección Daniel Yankelewitz (obra realizada entre 1924 y 1935).

1987 Es nombrado miembro de la Academia de Artes de México.

1989 Participa en el homenaje a los pintores que convirtieron a Sendai, Japón, en "La ciudad de las esculturas". Inicia la realización de una serie de obras en terracota ante la inminente pérdida de la vista.

1991 Recibe en Los Ángeles, California, el premio El Ángel de la Bilingual Foundation for the Arts.

1992 Recibe el Premio Nacional de Arte que otorga el gobierno mexicano.

1994 Exposición en las instalaciones de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, sitio en el que se encuentran relieves realizados en 1953.

Exposición Francisco Zúñiga. Homenaje nacional, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, D.F.

1998 Muere el 9 de agosto en la ciudad de México.



## BIBLIOHEMEROGRAFÍA

ALFARO SIQUEIROS, David, "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", revista *Vida Americana*, Barcelona, 1921.

ANDA ALANÍS, Enrique X. de, *La arquitectura de la Revolución Mexicana*, México Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990. 184 pp.

ANGULO, Diego, *et al.*, *Las academias de arte* (VII Coloquio Internacional en Guanajuato), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, 362 pp.

ANÓNIMO, *Apología del 50 aniversario de la Campaña Nacionalista*. 26 de mayo 1915-1965. Sonora, México, 1965 (s.p.i.).

ANÓNIMO *Artistas del Salón de la Plástica Mexicana*. Exposición colectiva de pintura y escultura, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Galería Metropolitana, 1980, 31 pp.

ANÓNIMO, "Calles en Alemania" en *El demócrata*, 4 de julio de 1924, p. 1.

ANÓNIMO, "Canessi opina sobre la disputa de la escultura", México, 1932, Archivo Federico Canessi/CENIDIAP.

ANÓNIMO, "Noticias de chinos que han sido detenidos", s/a, *Excelsior*, México, D. F., domingo 10 de enero, 1932, p. 8.

ARTEAGA, Agustín, Enrique FRANCO CALVO, *et al.*, Germán Cueto. *La*

*memoria como vanguardia*, México, Museo Federico Silva/Gobierno del Estado de San Luís Potosí, 2006, 205 pp.

ARTEAGA, Agustín, y Raquel TIBOL, *Fuerza y volumen, el lenguaje escultórico de Oliverio Martínez (1901-1938)*, México, Museo Nacional de Arte, 1996, 55 pp.

ARTEAGA, Agustín, *et al.*, *La Escuela Mexicana de Escultura. Maestros fundadores*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990, 167 pp.

ARTEAGA, Agustín *et al.*, *Metrópoli cultural*, México, Departamento del Distrito Federal/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Iberoamericana, 1994, t. V (Colección Ensayos sobre la Ciudad de México).

AURIN, Kart, *et. al.*, *Psicología política como tarea de nuestra época*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

BÁEZ MACÍAS, Eduardo, *Fundación e historia de la Academia de San Carlos*, México, Departamento del Distrito Federal, 1974, 111 pp. (Colección Popular Ciudad de México, 7).

BÁEZ MACÍAS, Eduardo, *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos, 1801-1843*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972.

BARGELLINI, Clara *et. al.*, *Carlos Pellicer, Textos en Prosa sobre arte y artistas*, México, INBA-Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, 136 pp.

BLANCO, José Joaquín, *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, 213 pp. (Colección Vida y Pensamiento de México).

BOESCH, Ernst E., *et. al.*, *Psicología política como tarea de nuestra época*, Barcelona, Barral Editores, 1971, 404 pp. (Breve biblioteca de respuesta. Selección y prólogo de Eduardo Subirats).

BONET, Juan Manuel, *et al.*, *El ultraísmo y las artes plásticas*, Valencia, IVAM, Centre Julio González, 1996, 396 pp.

BONET, Juan Manuel, *et al.*, *Forjando el espacio*, Valencia, IVAM., Centre Julio González, 1999.

BRACHO, Carlos, *Boletín del Seminario Mexicano de Cultura*, México, agosto de 1944.

BRADING, David, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, ERA, 1980, 138 pp. (Colección Problemas de México).

BRENNER, Anita, *Ídolos tras los altares 1929*, México, Editorial Domés, 1983, 391 pp.

CALDERÓN VEGA, Luís, *Los siete sabios de México*, 2da. Ed., México, JUS, 1972, 153 pp.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luís, “José Clemente Orozco decorará la cúpula del Monumento a la Revolución”, en *El Nacional*, México, 8 de agosto de 1937.

CHAPSAL, Fernand, *Ministre du Commerce, et. al.*, to *Livre d'Or Officiel de l'Exposition Internationale des Arts et*

*Techniques dans la Vie Moderne*, Paris, s/editorial, 1937

CHARLOT, Jean, “Un estridentista silencioso rinde cuentas: Jean Charlot”, entrevista de Stefan Baciu, en *Revista Nuestra*, número 47, 1968. Reproducida en *La Palabra y el Hombre*, México, Universidad Veracruzana, octubre-diciembre de 1981.

CHARLOT, Jean, “Un estridentista silencioso rinde cuentas: Jean Charlot. Entrevistado por Stefan Baciu”, *Américas*, vol. 22, No 7, julio 1970, p. 29

CHARLOT, Jean, *The Mexican Mural Renaissance 1920-1925*, Nueva York, Oxford University Press, 1956.

CLAVÉ, Pelegrín, *Lecciones estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, 151 pp.

CONDE, Teresa del, *et al.*, *Siete pintores. Otra cara de la Escuela Mexicana de Pintura*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes /SEP, 1984, 73 pp.

CONDE, Teresa del, *Una visita guiada. Breve Historia del Arte contemporáneo de México*, México, Plaza Janes, 3ª Ed., 2003, 197 pp.

CORONEL RIVERA, Juan, *et al.*, *Francisco Zúñiga. Homenaje nacional*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1994, 213 pp.

CORONEL RIVERA, Juan Rafael, *et al.*, *Mardonio Magaña. El sentir de la tradición*, México, Consejo Nacional

para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, Editorial RM, 2003, 181 pp.

COSÍO VILLEGAS, Daniel, *Ensayos y notas*, México, Editorial Hermes, 1966, t. I.

CRESPO DE LA SERNA, Jorge Juan, "Por las galerías de arte", en *Jueves de Excelsior*, México, 20 de marzo de 1952.

EDER, Rita, "Escultura Moderna en México", en *Memoria de papel*, Número 4, año 2, octubre de 1992.

*EL MACHETE*, número 12, México, 25 de septiembre al 2 de octubre de 1924.

ELSEN, Albert, *Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises*, New York, George Braziller Publisher, 1974, 179 pp.

ESCOBEDO, Helen (coordinadora), *Monumentos mexicanos. De las estatuas de sal y piedra*, México, Editorial Grijalbo, 1992, 222 pp.

FAUCHEREAU, Serge (edición a cargo de...), *Germán Cueto*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Editorial RM, 2004, 212 pp.

FAUCHEREAU, Serge, "Germán Cueto", en *Forjando el espacio*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1999, p. 233.

FELL, Claude, *Los años del águila*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1989, 742 pp.

FERNÁNDEZ, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, 4ª Ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, 2 tt.

FERNÁNDEZ, Justino, *El arte moderno en México. Breve historia siglos XIX y XX*, México, Antigua Librería Robredo, José Porrúa e Hijos, 1937.

FERNANDEZ, Justino, *Luís Ortiz Monasterio. Escultura*, México, Academia de Artes/ Instituto Nacional de Bellas Artes, 1970, 64 pp.

FIGARI, Pedro, "Regional Autonomy", en *La Cruz del Sur* 1, Número 2, Montevideo, 31 de mayo de 1924.

*FORMA* (1926-1928), edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, 377 pp. (Colección Revistas Literarias Mexicanas Modernas, dirigida por José Luís Martínez).

FRANCO CALVO, Enrique, *Rostros de Germán Cueto. La sutil permanencia*, Oaxaca, Centro Cultural Santo Domingo, 2001, 15 pp. Catálogo de la exposición.

FRANCO CALVO, Enrique, *et al.*, *Autorretratos de pintores mexicanos. Homenaje a Marte R. Gómez*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Lotería Nacional para la Asistencia Pública, 1996, 102 pp.

GAILLEMIN, Jean-Louis, con fotografías de Patrick Sarfati, *Stadium. Le stade des marbres*, Paris, Éditions Norma, 2002, 93 pp.

GARCÍA BARRAGÁN, Elisa, y Luís Mario SCHNEIDER, *Diego Rivera y los escritores mexicanos. Antología tributaria*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1986.

GARRIDO, Luís, “La escultura cubista en México”, en *Revista de Revistas*, México, 17 de septiembre de 1922.

GARZA TOLEDO, Enrique de la, “La problemática del fascismo”, en *Historia y sociedad*, revista trimestral, segunda época, número 16, México, D.F., 1977.

GÓMEZ IZQUIERDO, José Jorge, *El movimiento antichino en México (1871-1934). Problemas de racismo y del nacionalismo durante la Revolución Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Divulgación, 1991, 183 pp.

GÓMEZ MORÍN, Manuel, *1915*, México, Cultura, 1927, 58 pp.

GÓMEZ, Marte R., *Vida política contemporánea. Cartas de Marte R. Gómez*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, 2 tt. (Presentación de Antonio Carrillo Flores; Colección Vida y Pensamiento de México).

GONZÁLEZ GAMIO, Ángeles, Manuel Gamio. *Una lucha sin final*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 261 pp.

GONZÁLEZ MATUTE, Laura, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/SEP (Investigación y documentación de las artes, N 2), 1987.

GONZÁLEZ MELLO, Renato, *et. al.*, *Los pinceles de la historia. Arqueología del régimen, 1910-1955*, México, Museo Nacional de Arte, 2003, 200 pp.

GOROSTIZA, Celestino, *Discursos de Bellas Artes*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964, 188 pp.

GREENBERG, Clement, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, 217 pp.

GUAJARDO PEREDO, María Enriqueta Beatriz, *Inmigraciones chinas a México durante el periodo Obregón-Calles (1920 -1928)*. Tesis para obtener el título de Licenciada en Antropología Social, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1989, 109 pp.

HARRISON, Charles, y Paul WOOD (editores), *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Malden, Massachusetts, Blackwell Publishers Inc., 1992, 1189 pp.

HELM, MacKinley, *Modern Mexican Painters*, New York, Harper, 1941, 2a ed., 205 pp.

HERNÁNDEZ ESTEVES, Maria Luisa, compiladora, *Historia de México en el contexto mundial, 1920-1985*, México, Ediciones Quinto Sol, 287 pp.

HERNÁNDEZ, Irma, “Es hora de destruir y de crear. Una quema de santos en Villahermosa”, en catálogo de la exposición *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen, 1910 – 1955*, México, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes/CNCA, 2003, 200 pp.

HU DE HART, Evelyn, "Inmigrantes to a developing society. The chinise in Northern Mexico, 1875- 1932", en *The Journal of Arizona History*. Autumm, 1980.

JULES Campos, *The Sculpture of José de Creeft*, New York, Kennedy Graphics, INC., 1972, 227 pp.

KÁSSNER, Lily, *Diccionario de escultores mexicanos del siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, 2 tt.

KÁSSNER, Lily, "Escultura nacionalista", en *Historia del arte mexicano*, México, SEP, INBA, SALVAT, 1982, fascículo 102

KRAUZE, Enrique, *Caudillos Culturales en la Revolución Mexicana*, 10a. edi., México, Siglo XXI Editores, 2000, 340 pp.

LIST ARZUBIDE, Germán, *El movimiento estridentista*, México, Lecturas Mexicanas Segunda Serie 76, 1987, 183 pp.

LOZANO, Luís-Martín, *La colección Andrés Blaisten. Pintura moderna de México*, Pontevedra, España, Museo de Pontevedra, 1997.

LUNA ARROYO, Antonio, *Panorama de la escultura mexicana contemporánea*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964, 178 pp.

MANRIQUE, Jorge Alberto, "Identidad o Modernidad", en *América Latina en sus artes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.

MASSI, Alessandro, *Un'arte per lo stato. Dalla nascita della Metafisica alla Legge del 2%*, Nápoles, Editori Marotta & Marotta, 1991, XI + 394 pp.

MEMORIA 1968-1978, México, Academia de Artes, 1979, 539 pp.

MEYER, Jean, *El sinarquismo , el cardenismo y la iglesia, 1937- 1947*, México, Tiempo de Memoria, Tusquets Editores, 317 pp.

MITSCHERLICH, Alexander, *et al.*, *Psicología política como tarea de nuestra época*, Barcelona, Barral Editores, 1971. (Breve biblioteca de respuesta; selección y prólogo de Eduardo Subirats).

MONTEFORTE Toledo, Mario, *Las piedras vivas. Escultura y Sociedad en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociológicas, 1965

MORALES, Leonor, *Arturo García Bustos y el realismo de la Escuela Mexicana*, México, Universidad Iberoamericana, 1992, 104 pp.

MORENO, Salvador, *Un siglo olvidado de la escultura mexicana S. XIX*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de San Carlos, 1970

MURRIETA, Ernesto (coordinador), María de Lourdes ROMANO VÁZQUEZ y José VERGARA, *Catálogo de monumentos escultóricos y conmemorativos del Distrito Federal*, México, Departamento del Distrito Federal, (s/f) II vols., 351 pp.

NELKEN, Margarita, *Escultura mexicana contemporánea*, México, Ediciones Mexicanas, 1951, 39 pp. (Enciclopedia Mexicana de Arte, 11).



OROZCO, José Clemente, *Apuntes autobiográficos*, México, SEP, 1966, p. 26. (Serie: La Honda del Espíritu; Cuadernos de Lectura Popular, 17).

ORTIZ MONASTERIO, Luís, *El escultor Carlos Bracho*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1970, 18 pp.

PATRICK, Frank (edición de...), *Readings in Latin American Modern Art*, New Haven and London, Yale University Press, 2004, 271 pp.

PELLICER, Carlos, en revista *Azulejos*, tomo II, num. 2, México, diciembre de 1923.

PELLICER, Carlos, *Textos en prosa sobre arte y artistas*, (Investigación, selección y notas de Clara Bargellini), México, IIE/UNAM/CONACULTA/INBA, 1997, 135 pp.

PEHNT, Wolfgang, *La arquitectura expresionista*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1975, 235 pp.

PERALTA BARRERA, Napoleón, *Rómulo Rozo, el gran mestizo de América*, Colombia, Alcaldía de Chiquinquirá, 1998, 59 pp.

PÉREZ ESCAMILLA, Ricardo, *et al.*, *Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1994, 379 pp.

PÉREZ MENDOZA, Efraín, “La primera exposición de grupos de ‘acción de arte’”, en *Revista de Revistas*, México, 19 de noviembre de 1922.

PÉREZ WALTERS, Patricia, *Jesús F. Contreras. Escultor finisecular 1866-1902*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1990, 133 pp.

PIJOÁN, José, “Viendo México. El Monumento a la Revolución”, en *El Universal*, México, 8 de julio de 1937, pp. 3 y 12.

PUIG CASAURANC, J. M., *El sentido social del proceso histórico de México*, México, Ediciones Botas, 1936, 235 pp.

*PRIMERA BIENAL DE ESCULTURA. Escultura libre y escultura integrada a la arquitectura*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1962, s/pp.

RAINEY, Ada, “A New Note in Art: A Review of Modern Sculpture”, en *Century Magazine*, número 90, junio, 1915.

RAMÍREZ, Fausto, *et. al.*, “Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1901-1912” en *Las academias de arte* (VII Coloquio Internacional en Guanajuato), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, 362 pp.

RAMÍREZ, Mari Carmen, “A Highly Topical Utopia. Some Outstanding Features of the Avant-Garde in Latin America”, en el catálogo de la exposición *Inverted Utopias. Avant-Gard Art in Latin America*, Yale University Press/The Museum of Fine Arts, Houston, 2004, 586 pp.

RÁMIREZ SÁNCHEZ, Mauricio César, “Calles en Alemania”, en *Boletín informativo Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, México, años V-VI, números 10-11, marzo 2002-febrero 2003, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

RAMOS MARTÍNEZ, Alfredo, *Monografías de las escuelas de pintura al aire libre*, México, SEP, 1926.

RATHER, Susan, *et al.*, “Modern and modernistic in American Sculpture Between the wars”, en *The Figure in American Sculpture. A question of Modernity*, Los Angeles, LACMA, University of Washington Press, 1995, 248 pp

RATHFON POST, Chandler, *A History of European and American Sculpture*, Cambridge, Harvard University Press, 1921.

RODRÍGUEZ, Antonio, *Canto a la tierra. Los murales de Diego Rivera en la Capilla de Chapingo*, México, Universidad Autónoma Chapingo, 1986, 25 pp.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *Historia del arte mexicano*, México, SEP, INBA, SALVAT, 1982, fascículo 102.

RUIZ, Guillermo, “Informe que rinde el director de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, acerca de las labores que se desarrollaran durante el año de 1928”, *Boletín de la Universidad Nacional de México*, México, enero-febrero de 1928, tomo IV.

SCHMECKEBIER, Laurence E., *Modern Mexican Art*, Minneapolis, Minnesota Press, 1939.

SHULGOVSKI, Anatoli, *México en la encrucijada de su historia*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1977.

SOLAR, Xul, “Emilio Pettoruti”, en *Martín Fierro*, Buenos Aires, 9 de octubre de 1924,

SOSA, Francisco, *Las estatuas de la Reforma*, México, Secretaría de Obras y Servicios, 1974, v. 1. (Colección Metropolitana, 30-32).

SPOTTS, Frederic, *Bayreuth: una historia del Festival Wagner*, Yale University Press. New Haven and London, 1994.

TAFT, Lorado, *Modern Tendencies in Sculpture*, Chicago, University of Chicago Press for the Art Institute of Chicago, 1921.

TENORIO TRILLO, Mauricio, *Mexico at the World's Fairs*, Los Angeles, University of California Press, 1966, 374 pp

THEWELWIT, Klaus, *Male Fantasies II: Psychoanalyzing the White Terror*, Cambridge, Polity Press, 1989.

TIBOL, Raquel, *et. al.*, catálogo de la exposición *Homenaje al movimiento de escuelas al aire libre*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1981.

TORRI, Julio, *Tres libros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964

VASCONCELOS, José, *La raza cósmica, Misión de la raza iberoamericana*, Argentina y Brasil, 3ª ed., México, Espasa-Calpe Mexicana, 1966, 207 pp. (Colección Austral 802)

VELÁZQUEZ, Roxana, *et al.*, *Escultura mexicana. De la Academia a la instalación*, México, INBA/Landucci Editores, 2000, 451 pp.

VERA DE CÓRDOBA, Rafael, “Artistas que sugerí: Carlos Bracho”, en *El Universal*, México, 10 de octubre de 1922.

WHITFORD, Frank, “An overview”, en el catálogo de la exposición *Art and Power. Images of the 1930s*, Londres, Farringdon Press Limited, 1995, 60 pp.

WITTKOWER, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza Forma, 1984.

ZAYAS, Marius de, *Cómo, cuándo y porqué el arte moderno llegó a Nueva York*, México, UNAM-El equilibrista, 2005, 360 pp.

A mis padres por su ejemplo,  
y por no dejarme cejar en mi propósito. Gracias por todo.  
A Carlos y  
a mi hermano Salvador.

XX. Agradecimientos.

A quienes por tantos años me acompañaron para hacer ésta tesis posible.

A la doctora Teresa del Conde por haberme enseñado más de lo que se aprende en la Academia, por compartir su sapiencia y cariño. Al doctor Aurelio de los Reyes, a quien le debo la oportunidad de hoy presentar esta Tesis, pues hubiera sido imposible sin su apoyo.

Al Instituto Nacional de Bellas Artes. En él nació y creció mi pasión por el arte.

A la Universidad Nacional Autónoma de México.

A mis tutores, doctor Eduardo Báez y doctor Enrique X. de Anda.

A mis maestros en la vida, doctor Gerardo Estrada, Jaime García Amaral, Carlos Monsiváis, Moisés Rosas, Ignacio Toscano, Mauro Vieira. A Carlos Téllez y José Antonio González a quienes extraño.

A Maria Elena Martínez Peláez, por abrirme el mundo de Oliverio Martínez, que fue el portal al de la escultura mexicana.

A Tely Duarte, quien siempre tuvo alguna pieza nueva y documentos para estudiar.  
A Enrique Franco y Elvia Escorcía.

A Juan Cruz Reyes y a Luís Ortiz Monasterio que me dejaron conocer sus recuerdos y compartieron secretos. A Olga Arredondo Vda. De Cruz Reyes, a Antonio Castellanos Basich y Lavinia Usigli, que abrieron sus memorias y sus archivos.

A mis amigas y compañeras del CENIDIAP, Tere Suárez, y a Eduina Moreno, Nadia Ugalde, Beatriz Zamorano, Esperanza Balderas y Marielena Hernández.

Al Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico. A Rosario Ferré y a Maria Luisa Ferré Rangel.

A la biblioteca del Wolfsonian Museum, Miami, Florida.

A mis hermanos y sobrinos; a mis entrañables amigos, por su cariño.

A Carlos, por ayudarme a leer, corregir y formar este documento y por acompañarme en la vida.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.