

UNIVERSIDAD NACIONAL

AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**CONTRADICCIONES DE LA MODERNIDAD,
MIGUEL SALAS ANZURES Y SU CRÍTICA DE ARTE.**

**TESINA QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN HISTORIA**

PRESENTA:

ERNESTO LEYVA GALINDO

ASESOR: RENATO GONZÁLEZ MELLO

MÉXICO D.F.

2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Esta tesina no hubiera sido posible sin la colaboración de un sin fin de personas. En el plano estrictamente personal primero y antes que nada agradecer a esa energía creadora que algunos llamamos Dios el ponerme en este camino. A mis padres por darme la libertad y el apoyo para ser y hacer de mi vida lo que quiera. A mi hermano por su paciencia, que ha sido mucha. Gracias. Del mismo modo agradecer a mis otros "hermanos" por compartir este proceso que parecía interminable. A mi familia toda...esto también es un logro de ustedes. Frida porque has sido parte de este proyecto, gracias.

Por y para ustedes este trabajo.

En el plano académico agradecer a la Universidad Nacional Autónoma de México, a la Facultad de Filosofía y Letras y al Instituto de Investigaciones Estéticas por enseñarme que la riqueza y valor de la Universidad radica en las personas que la construimos día con día. Al seminario *Arte y Educación* por ser el origen de este trabajo, gracias a tod@s. A los colegas de generación, por el camino que recorrimos juntos. Mi reconocimiento infinito a la Dra. Deborah Dorotinsky por su amistad, su paciencia y sus observaciones para que esta tesina viera la luz. Agradezco especialmente al Dr. Renato González Mello el haber dirigido esta investigación. Su confianza y apoyo han sido invaluable a lo largo de este proceso. Por último agradecer a los miembros del sínodo: Mtra. Rita Eder, Dr. Cuauhtémoc Medina, Mtro. Álvaro Vázquez y Dra. Ana Garduño. Su tiempo y comentarios han sido excelentes referencias.

Esta tesina conto con el apoyo de una beca del Proyecto PAPIT No. IN403906-3.

Contradicciones de la modernidad, Miguel Salas Anzures y su crítica de arte

Índice.

1. Introducción.
2. La modernidad, una construcción de contradicciones.
3. Miguel Salas Anzures, sus orígenes.
4. Por un pueblo al servicio del arte.
 - 4.1 El Frente Nacional de Artes Plásticas.
 - 4.2 La ruta no interrumpida de la plástica nacional.
5. Cuestionando la importancia del arte mexicano.
 - 5.1 Antecedentes.
 - 5.2 La gota que derramó el vaso.
6. Últimas reflexiones.
7. A manera de Conclusión.
8. Bibliografía consultada.
 - 8.1 BiblioheMERografía de Miguel Salas Anzures.

1. Introducción

¿Hasta dónde puede un funcionario determinar el rumbo del arte?

No podría decirlo con precisión, pero en la historia del arte -especialmente el moderno- muchos de estos personajes han contribuido, desde sus diferentes esferas de poder, no sólo al desarrollo artístico en México sino también a la difusión cultural.

La historia de Miguel Salas Anzures en el Departamento de Artes Plásticas del INBA es reflejo del valor que tienen dichas figuras en el quehacer de las disciplinas artísticas. Personaje importante de la burocracia cultural a fines de la década de los cincuenta y principios de los sesenta del siglo pasado, Salas Anzures es recordado por respaldar a la generación de artistas conocida posteriormente como *La Ruptura*; su posición en el Instituto, como Jefe del Departamento de Artes Plásticas, lo facultó para determinar lo que a su juicio era más propicio de exhibirse y presentarse en los recintos oficiales del país.

En México las políticas culturales, entendidas como estrategias de desarrollo, se han caracterizado por su tono paternalista y de poca visión a largo plazo. Desgraciadamente cada seis años, desde hace ya varios sexenios, somos testigos de cambios bruscos en los principales instituciones de cultura y educación; estos virajes políticos afectan a los artistas, si bien no en su producción si en su difusión y/o promoción.

Estas coyunturas sexenales permiten vislumbrar la trascendencia de los burócratas culturales, quienes de acuerdo con su formación, intereses y necesidades validan las manifestaciones artísticas de cada régimen, en algunas ocasiones sin más argumento que el mero gusto personal. Ante este panorama, es necesario revisar el papel desempeñado no sólo por Miguel Salas Anzures sino el de toda una generación de funcionarios que en la década de los sesenta del siglo XX "navegó" entre las corrientes del nacionalismo más ortodoxo y aquellas decididamente cosmopolitas.

Esta investigación, que presenta aspectos de Salas Anzures poco conocidos, tuvo su origen en una visita realizada a la biblioteca Luis Guevara Ramírez de la Escuela Normal de Maestros de la SEP, en el marco del seminario *Arte y Educación* dirigido por el Dr. Renato González y la Dra. Deborah Dorotinsky. Fue en este recinto y en el archivo histórico de la propia Secretaría donde tuve la oportunidad de acercarme al trabajo magisterial, que fue especialmente arduo en los primeros años de la SEP, y valorarlo como el punto de partida para un conjunto de artistas, intelectuales y funcionarios que, formados bajo los ideales pos-revolucionarios en las décadas de los veinte y treinta del siglo pasado, dirigirían los principales organismos de cultura tres o cuatro lustros después. Entre ellos se encuentra Miguel Salas Anzures quien, en los primeros años de su vida profesional, tuvo una profusa carrera al interior de la Secretaría de Educación Pública.

Partiendo de este punto la investigación reveló dos facetas de un mismo personaje: por un lado el trabajo educativo y rural, en otro el de promotor y gestor cultural. Además hizo evidentes ciertas "contradicciones" que en el discurso parecen oponerse pero en la realidad son compatibles, por ejemplo el valorar y proteger el arte nacional al tiempo que promovía diversas manifestaciones artísticas de claro carácter internacional.

Estos argumentos son especialmente evidentes en el trabajo que como crítico o comentarista de arte realizó Miguel Salas Anzures en las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo pasado, siendo estos el principal objeto de estudio de la tesina ya que representan la búsqueda de nuestro autor por encontrar un ideal de modernidad en el arte nacional.

En este sentido, hablar de modernidad y crítica de arte nos remite, invariablemente, a la figura de Charles Baudelaire. El poeta francés estableció, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, los parámetros del oficio de crítico de arte. Si bien esta figura ha existido (aunque no como tal) desde la antigüedad, es a partir de la ilustración cuando las transformaciones económicas y culturales impulsaron la necesidad de un personaje

capacitado profesionalmente para orientar el gusto de una creciente burguesía ávida de productos culturales.

Para comprender la relación entre modernidad y crítica de arte, dos ensayos de Baudelaire son tomados como punto de partida en esta discusión estético - filosófica, por un lado el ensayo titulado *¿Para qué la crítica?*, especialmente el Capítulo I del "Salón de 1846", en *Salones y otros escritos sobre arte*, y *El pintor de la vida moderna*. En ambos están presentes dos condiciones esenciales de la "nueva" modernidad artística, por un lado la conciencia de lo transitorio y lo efímero y por otro, la importancia del escritor (crítico) como agente en dicha transformación.

En México la crítica de arte ha estado presente desde el siglo XIX, aunque era ejercida por personajes de diversa índole, constituye un antecedente riquísimo y un primer eslabón en una larga y fructífera cadena de profesionales dedicados al estudio e interpretación de los fenómenos artísticos. Debido a su naturaleza, la crítica de arte, ha sido cultivada por infinidad de individuos con visiones, conocimientos e intereses muy diversos; sin importar si se trata de poetas, artistas, burócratas o profesionales, todos persiguen algún fin: desde el simple hecho de expresar su opinión hasta la necesidad de validar un movimiento, un artista o una obra. La crítica de arte publicada por Miguel Salas Anzures cobra importancia no sólo por el personaje que la formuló, un jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA en la década de los cincuenta, lo es también por el momento en el que surge.

Una etapa de transición en la que un grupo de personajes –artistas esencialmente- cuestionó el discurso oficial del arte en México, en especial, el relacionado con las artes plásticas.¹ Este proceso tenía antecedentes en la obra de Rufino Tamayo, Carlos Mérida y

¹ La bibliografía sobre esta etapa es cada día más abundante, para una aproximación más puntual ver: Eder, Rita. *La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta*. en *Historia del Arte Mexicano*. México, SEP-SALVAT, 1982. *Ruptura. Catálogo de la exposición 1952-1965*. Museo de Arte Alvar y Carmen T. Carrillo Gil, México, Biblioteca Pape, 1988. *Modernidad y modernización en el Arte mexicano*. Catálogo de la exposición. México, MUNAL, 1991. Del Conde, Teresa. *La aparición de la Ruptura en Un siglo de Arte Mexicano 1900 – 2000*. México, CNA – INBA, Landucci editores, 1999; de la misma autora: *Una vista guiada*.

Juan Soriano, entre muchos otros, quienes siguiendo diversos caminos se alejaron tanto teórica como formalmente de la llamada Escuela Mexicana de Pintura.² Estas posiciones gestaron paulatinamente un movimiento que se distanció de la tutela oficial.

Si bien este fenómeno histórico - artístico ha tenido diversas aristas y hoy se ve desde una óptica distinta, aun para sus propios protagonistas, es innegable la repercusión de este movimiento denominado por Octavio Paz como *La ruptura*.³

Varios fueron los actores de este encuentro generacional, el cual comenzó a gestarse en la primera mitad de los años cincuenta. Situada en los años de la posguerra, que se caracterizó por ser una época de polarizaciones, esta disputa atravesó diversas fases, etapas en las que los cuestionamientos y los participantes variaban, aunque al final los argumentos giraban en torno a un mismo eje: la controversia suscitada entre las instancias oficiales -por sus políticas públicas acerca del arte- y la corriente que, si bien pugnaba por un arte libre de ideologías políticas, buscaba un sitio en los espacios oficiales. Para Teresa del Conde el

Breve historia del Arte Contemporáneo en México. México, Editorial Grijalva, 2003. Manrique, Alberto. *Una visión del Arte y de la Historia*. México, UNAM – IIEs, 2001. Tomo IV. Especialmente los ensayos: *Arte, modernidad y nacionalismo (1867 – 1876)*, *El rey ha muerto: viva el rey, la renovación de la pintura mexicana*, *Las nuevas generaciones del Arte Mexicano*, *Introducción al Arte Contemporáneo de México* y *El arte contemporáneo en México*. Frerot, Christine. *El Mercado del Arte en México. 1950 1976*. México, INBA – CENIDIAP, 1990. Para conocer las reflexiones de los artistas participantes en esta polémica cincuenta años después de suscitada revisar *Trazos y revelaciones. Entrevista a diez artistas mexicanos*. de Silvia Cherem, publicado por el Fondo de Cultura Económica, 2004

² Aunque la idea de una “Escuela Mexicana de Pintura” ha perdido cierta validez es necesario explicar el sentido de este concepto para lo cual retomo la definición de Miguel Salas Anzures, quien entiende por “Escuela Mexicana de Pintura” el conjunto de artistas que a parte de la aproximación temporal y colindancia de ideas, se caracterizó por la monumentalidad de sus obras murales las cuales comparten ciertos rasgos esenciales como son los motivos de la geografía física, humana y social del país. Formalmente sus semejanzas son el realismo en el tratamiento de la forma y la gama de colores similares.

A estas características podríamos agregar: “*la coincidencia* en un período de tiempo específico, *de un conglomerado* disímulo de artistas, *que* trabajo en un mismo lugar, con una dirección compartida...distante de los cánones académicos, sin más articulación que la esporádica y discontinuamente gremial” en Arteaga, Agustín. *La escuela Mexicana de Escultura*. Tesis de Doctorado en Historia del Arte. México, UNAM – FFyL, 2006. 225pp. p 179. (las cursivas son mías).

³ El término aparece por primera vez mencionado en 1950 en un artículo titulado *Tamayo y la pintura moderna*, sin embargo, es en el ensayo *Los muralistas a primera vista* donde Paz despliega argumentos más contundentes contra la Escuela Mexicana: “Esta ausencia de relación entre la realidad y las visiones que pretenden expresarla da a buena parte de la pintura de Rivera, Siqueiros y algunos otros, un carácter fatalmente inauténtico. No se puede ser al mismo tiempo pintor oficial de un régimen y artista revolucionario sin introducir la confusión y el equivoco”. en Octavio Paz, *Obras completas. Edición del Autor. Los privilegios de la vista II*. México, FCE, 1991. 445 pp. p. 185.

Si bien el término surge en 1950, su utilización para designar dicha etapa es relativamente reciente, poco menos de dos décadas. A partir de 1988 con la exposición del Museo de Arte Carillo Gil, *Ruptura*, su uso se generalizó. No obstante, es un término polémico que continua en revisión.

término *Ruptura*⁴ se refiere propiamente a la actitud asumida por un grupo de artistas que se distanció del llamado "realismo social". Aunque esta concepción cultural, artística y política era, conforme los años se alejaban del movimiento revolucionario, cada vez más caduca, mantenía su presencia en los círculos oficiales. La irrupción de la joven generación de artistas en el panorama cultural, significó parte de un proceso de transición ideológica que duró poco más de veinte años.

Uno de los tantos participantes en esta polémica fue Miguel Salas Anzures, reconocido especialmente, por su labor al frente del Departamento de Artes Plásticas del INBA (1957 -1961) durante el sexenio de Adolfo López Mateos. Aunque no fue el primero ni el único que abrió las puertas de los espacios oficiales a los artistas disidentes de la Escuela Mexicana, su papel ha sido recordado porque alentó e impulsó a esa joven generación de artistas.

Este debate, al que poco a poco fueron sumándose diversos protagonistas, tomó por asalto las estructuras oficiales de la política cultural mexicana para las cuales, en un principio, no había ninguna clase de polémica puesto que el rumbo de las artes era claro: un arte auténtico surgido del pueblo y para el pueblo, que fuera capaz de reflejar la esencia nacional y los logros alcanzados por la revolución. De esta forma, dejaba fuera de los encargos y espacios oficiales a todos aquellos artistas que no atendían estos principios, salvo algunas conocidas excepciones.⁵

Paralelos a estos espacios oficiales surgían, en el ámbito de lo particular, artistas y obras que iban más allá de los lineamientos impuestos por el gobierno, esta comunidad se caracterizaba no solo por su juventud, compartía también inquietudes, ambiciones y experiencias, situación que hizo posible la "integración" de un grupo disidente, cada vez más

⁴ Del Conde, Teresa. *La aparición de la Ruptura...* p. 191.

⁵ En 1952 Rufino Tamayo regresó de Nueva York para ser objeto de una exposición retrospectiva, misma que fungió de marco al homenaje realizado por sus 20 años de trayectoria artística.

visible en el ámbito público, no sólo por la calidad y el número de sus obras sino por la suma de personajes que se adherían a esta corriente renovadora.

Así, este heterogéneo conjunto de artistas, que nunca integró un grupo definido, compartió una constante búsqueda de autonomía con diversos personajes del ámbito cultural. Miguel Salas Anzures en su calidad de Jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA trabajó al lado de dicha generación, brindándoles los espacios necesarios para dar a conocer las propuestas que surgían no solo en México, sino en el resto del mundo.

Al tiempo que se desempeñaba como funcionario gubernamental, Miguel Salas Anzures publicó en el lapso de una década, de 1953 a 1964, diversos ensayos como crítico de arte⁶, en los cuales pasó de ser un impulsor del arte revolucionario y social a un detractor de la Escuela Mexicana de Pintura y sonado promotor de las vanguardias artísticas.

Partiendo del análisis y contraposición de los textos más representativos de nuestro autor el propósito de la tesina es mostrar, a través del trabajo de un promotor cultural, que la idea de modernidad como hilo conductor del arte moderno en México ha sido, antes que nada, una búsqueda. Esta exploración hace pasar a Salas Anzures del ideal nacionalista como principio rector del arte contemporáneo, a la idea de vanguardia que entendida como rompimiento implica un cambio, una transformación.

Entender esta transformación implica concebir la idea de modernidad como una construcción cultural que se basa en circunstancias específicas, muchas de ellas contradictorias. La crítica de arte de Miguel Salas Anzures es un ejemplo de esas discordancias que, sin embargo, se caracterizan por la toma de conciencia de una época que se pone en relación con el pasado para verse a sí misma como resultado de una transición.⁷

⁶ Atendiendo la definición del diccionario, *Crítico* “es la persona con la información necesaria para dar cuenta (a favor o en contra) de lo que se va produciendo. Su información atiende a lo actual.

Baudelaire se percató de que la crítica era la verdadera constructora del puro presente y que, por lo tanto, el crítico habitaba en la más completa instantaneidad o vacío” en Azúa, Félix de. *Diccionario de las artes*, Barcelona, Planeta, 1995, p. 108.

⁷Habermas, Jurgen. *Modernidad y postmodernidad*. Madrid, Alianza editorial, 1990. p.94.

2. La modernidad, una construcción de contradicciones

La idea de modernidad se rehace continuamente, especialmente en el arte es un término que implica varias connotaciones, el caso de Miguel Salas y su trabajo como crítico de arte apenas es reflejo de dicha complejidad.¹ Para entender este proceso como una construcción de contradicciones es necesario puntualizar varias ideas.

Por un lado el concepto mismo de modernidad que aplicado al arte ha representado nociones y/o proyectos diametralmente opuestos en diferentes momentos de la historia de México.² Si bien la historia del arte distingue períodos claramente delimitados por factores estéticos, ideológicos, sociales y/o políticos, hoy dicha división no es absoluta, en el caso de México y particularmente en la relación nacionalismo-modernidad esta revisión continúa en boga.

En este sentido el trabajo de Salas Anzures cobra importancia por las circunstancias que lo generan: una época de transición que se alejaba cada vez más de los ideales emanados del movimiento revolucionario. Dicha transformación no implicaba un rompimiento total con la tradición que le precedía, pero invariablemente buscaba nuevas referencias ideológicas.

De tal forma, ser partícipe de dicho momento significó para Salas Anzures y algunos de sus contemporáneos una etapa de reacomodo en la cual no sólo cuestionaron las políticas culturales que dirigían el rumbo de las artes en México, sino que mostraron también lo que realmente estaba en juego, una lucha por el poder entre dos proyectos que se excluían mutuamente. Esta disputa es, como veremos más adelante, el centro en torno al cual se mueve Salas Anzures.

¹ Como señala Rita Eder: “La modernidad trasciende una definición exclusiva y devela distintas modernidades que transitan por la vía de lo estético que simultáneamente han elaborado relaciones cambiantes en torno al concepto de la función del arte” en *El muralismo Mexicano: modernismo y modernidad*.

² Para esta investigación me fue particularmente útil el trabajo de Mauricio Tenorio Trillo *Artilugio de la Nación Moderna*, el cual me permitió entender la relación tan estrecha que existe entre la idea de modernidad y el concepto de nacionalismo, como proyectos fundamentales para las elites culturales del gobierno mexicano desde el último cuarto del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX.

Igualmente importante en este trabajo es entender el papel y función de la crítica de arte como la concebía nuestro autor,³ especialmente, porque su labor como crítico y editor le valió también el reconocimiento de algunos y el desprecio de otros.

+++++

El término "moderno", dice Habermas, se ha utilizado desde el siglo X para distinguir un presente de una determinada época antigua, para diferenciar lo viejo de lo nuevo⁴. Si bien sus límites históricos son imprecisos, la mayoría de los autores se refieren a la modernidad clásica a partir precisamente de la Ilustración.

La Ilustración Francesa se apoyaba en la ciencia moderna y en el progreso constante del conocimiento, por lo que a partir de él se producía el avance infinito de lo económico, lo social y lo moral. La modernidad se caracteriza por ser una lucha contra el pasado, contra el régimen antiguo y contra las creencias religiosas. En este sentido la modernidad significó la sustitución del dogma religioso por la razón, la práctica y la experiencia sustituyeron a la esperanza y la fe. Durante el siglo XIX, este pensamiento alcanzó una de sus máximas expresiones. La modernidad es la época de la historia, de los grandes relatos, de las amplias ideologías, de la verdad universal, del progreso, del desarrollo artístico, cultural y del impulso científico y tecnológico. Se caracteriza por actitudes que encuentran un rasgo común en una conciencia transformada del tiempo⁵, la cual representa una exaltación del presente, una aceleración en la historia y una discontinuidad en la vida cotidiana; es el reino de la razón, de sus logros y desarrollo.

En el ramo del arte, la modernidad estética se redefinió a partir del simbolismo, para significar la preferencia por lo transitorio y lo efímero, sobre lo estable y permanente. Esto

³ La función de la crítica desde su nacimiento ha sido orientar al público de cualquier producto cultural, contribuyendo a la formación de una opinión sobre el mismo y de un gusto razonado en cuestiones literarias o artísticas.

⁴ Habermas, Jürgen. *Op. cit.*

⁵ *Ibid.* p. 89.

es explicable porque ese nuevo arte significó la ruptura de los cánones clásicos al tiempo que alentó la búsqueda y experimentación de nuevos estilos artísticos⁶. De tal forma la modernidad se rebela contra la tradición y sus funciones normalizadoras.

Hay críticos que consideran como sinónimos vanguardia⁷ y modernidad, sin embargo, no lo son. La vanguardia es el punto de exaltación de los procesos artísticos de la modernidad. Para Peter Bürger los movimientos históricos de vanguardia –dadaísmo y el primer surrealismo- representan una auto-crítica y en cierto sentido la crisis del arte en la sociedad burguesa.⁸ De tal forma las vanguardias desarrollan un arte propio del pensamiento moderno, un tipo de arte en el que los alcances están más allá de los de la mera representación de la naturaleza; su significación representa una acumulación de otros múltiples significados. La originalidad, la novedad y, por ende, la sorpresa que el artista pueda desplegar serán los determinantes para que sea reconocido y apreciado.

Para Jürgen Habermas la modernidad estética se desplegó, al igual que Bürger, en las vanguardias artísticas del primer cuarto del siglo XX. Especialmente fueron dos los movimientos que representaron la nueva forma de pensar y crear el arte: por un lado el dadaísmo y por otro el surrealismo, ambos constituyeron un cambio de actitud del artista frente a la obra, al espectador y a la sociedad, al tiempo que transformaron la conciencia del creador frente a su propio quehacer.

En este sentido el movimiento muralista mexicano fue, como apunta Rita Eder, una corriente con características propias que en sus primeros años reanimó el panorama de la

⁶ “El espíritu y la disciplina de la modernidad estética se diseñó claramente en la obra de Baudelaire”. *Ibid.*

⁷ El vocablo proviene del término *avant-garde*, fue tomado del lenguaje militar para designar en los albores del siglo XX a aquellas expresiones revolucionarias que a todas luces contravenían la tradición. Peter Bürger se refiere a las vanguardias artísticas como “movimientos que no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad, y por tanto, verifican su ruptura con la tradición. Sus manifestaciones extremas se dirigen especialmente contra la institución arte, tal y como se ha formado en la sociedad burguesa.” Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Ediciones Península, 1997. 189 p. Pág. 54.

⁸ *Ibid.* P.64.

plástica en México y lo puso a tono con las corrientes generadas en el viejo continente⁹; sin embargo, hacia la mitad del siglo pasado su mensaje y sus formas eran cada vez más huecas, apartándolo por tanto de los movimientos artísticos que se desarrollaban en Europa y Norteamérica.

+++++

Para México los años inmediatos posteriores al fin de la segunda guerra mundial fueron benignos, el crecimiento económico y el progreso tecnológico reflejaron este “auge” de modernidad que fue especialmente visible en la prospera capital del país, la ciudad de México. En las zonas urbanas se tenía la sensación de que la calidad de vida empezaba a ser otra, aumentaba el empleo, se construían escuelas, fabricas, aeropuertos, carreteras, etc.¹⁰

El presidente Miguel Alemán gobernó en una época (1946-1952) en que el país se beneficiaba de la economía bélica de los Estados Unidos, era el principio del denominado “milagro mexicano”, aunque las libertades sociales y políticas eran mínimas. En estos años Miguel Salas Anzures se desempeñaba como funcionario de la SEP, su trabajo en la Secretaría era más bien burocrático, ya que desde 1945 formaba parte del cuerpo consultivo de la Dirección General de Enseñanza Primaria en los Estados y Territorios¹¹. Acostumbrado a trabajar en el interior de la República Salas Anzures pasó sus últimos años en la SEP realizando funciones administrativas. Para 1948 era comisionado a la oficina Técnica de escuelas nocturnas, donde colaboró en la educación de los adultos y en 1950 organizó una

⁹ “El muralismo se preocupó, al igual que los movimientos artísticos europeos de su tiempo, por unir la vanguardia con una nueva ética política.

Los muralistas se refieren a la modernidad desde dos ángulos distintos y sin embargo complementarios: la máquina o la tecnología y la deshumanización, el capitalismo y el coste de este como opresión cotidiana”. Eder, Rita. *El muralismo mexicano: modernismo y modernidad en Estudios sobre arte. 60 años del Instituto de Investigaciones Estéticas México*, UNAM – IIEs. 1998. p. 369.

¹⁰ Campbell, Federico. *México en cinco décadas en Visión de México y sus artistas. Siglo XX 1951- 2000*. Tomo II. México, Promoción de Arte Mexicano, 2001. 277 pp. p. 23.

¹¹ Como consta en el expediente personal de Miguel Salas Anzures en el Archivo Histórico de la SEP. Dirección General de Administración. Año 1932. Ref. d/131/ Exp. 37598. A partir de ahora AHSEP.

exposición de dibujos de las escuelas nocturnas del DF.

En febrero de 1954 Salas Anzures pasó oficialmente comisionado al Departamento de Artes Plásticas del INBA¹², pero no fue hasta el 30 de julio cuando presentó formalmente su renuncia como maestro de primaria Nocturna a la Dirección General de Enseñanza Primaria en el Distrito Federal. Unos meses antes, en octubre de 1953, se publica el primer número de la revista *Artes de México* y en sus páginas aparece nuestro autor como editor y articulista. A partir de este momento y hasta 1965 Salas Anzures publicará de manera irregular ensayos, editoriales y artículos en diferentes espacios. Tanto en revistas, periódicos o catálogos todos ellos abordaran el mismo tema: las artes plásticas. Al principio sólo consideró las cuestiones relacionadas con el ámbito nacional, posteriormente las manifestaciones artísticas de otras partes del mundo fueron también objeto de sus reflexiones. Es importante notar que la formación profesional de nuestro autor en el campo del arte era nula, su experiencia y conocimientos fueron más bien autodidactas¹³ de ahí tal vez el poco reconocimiento de su labor como crítico de arte.

Aunque Salas Anzures es conocido por su labor como funcionario, su trabajo en el campo editorial ha pasado casi desapercibido, así como sus veinte años de carrera magisterial, hechos que sin duda establecieron los parámetros culturales y artísticos que más tarde implementaría en el Departamento de Artes Plásticas.

Así pues, el trabajo de Salas Anzures como editor y comentarista de arte puede dividirse en dos etapas. La primera desde su participación en la formación del Frente Nacional de Artes Plásticas en 1952, hasta 1958 aproximadamente y la segunda que va de 1959 hasta los últimos artículos publicados en *Artes de México*, ambas forman parte de un proceso más largo en el que la única idea que se mantuvo fue la de asumirse y presentarse

¹² Es posible que la participación de Miguel Salas Anzures en el INBA comenzara en 1950, año en el que Fernando Gamboa fue nombrado Subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes; sin embargo, según su expediente personal en la SEP -el de Salas Anzures-, este vínculo no se formalizó hasta 1954. Debo esta precisión a la Dra. Ana Garduño quien ha revisado el archivo de Fernando Gamboa.

¹³ O adquiridos a través de su desarrollo profesional en el mismo Departamento al lado del museógrafo Fernando Gamboa. Sin embargo, es necesario acotar que hacia la mitad del siglo pasado no había profesionalización de la crítica de arte en México, es decir, el caso de Salas Anzures no era único.

como representante de la modernidad estética; la cual en un principio era representada en el campo de las artes plásticas por el movimiento muralista y sus implicaciones ideológicas. Posteriormente y en un lapso relativamente corto, Salas Anzures se alejó de dichos postulados para adoptar una posición menos radical y más incluyente, circunstancia que le obligó a desdecirse de varias de sus tesis sobre la importancia del muralismo en la historia del arte mexicano.

Esta supuesta oposición, muralismo – vanguardias, obligó a Salas Anzures a construir un discurso adecuado a las coyunturas político/culturales del momento. Sin embargo, “su problema fue que el ambiente no estaba para matices, sino para posiciones maximalistas”;¹⁴ es decir, su tono conciliador y hasta cierto punto moderado lo marginó tanto de uno como de otro grupo.

Además, no perdamos de vista que se trataba del Director del Departamento de Artes Plásticas del INBA y como tal gozaba de la autoridad para validar cualquier manifestación artística, por lo tanto, la pérdida de este poder fue también un factor que determinó su distanciamiento de los artistas que en un primer momento lo habían cobijado.

15

Pero, ¿por qué pensar la crítica de arte de Miguel Salas Anzures como una construcción de contradicciones? Porque, como veremos más adelante, es resultado de la contraposición de dos premisas que parecen “negarse” mutuamente. Aristóteles define el término contradicción “como una oposición que por sí misma excluye una vía intermedia; dicha relación es precisada como relación entre una proposición universal negativa y una

¹⁴ González Mello, Renato. *Disparos sobre Siquieros*. En *El Alcaravan*, boletín trimestral del Instituto de Artes gráficas de Oaxaca, Abril-Mayo-junio 1993. Vol. IV Num. 13

¹⁵ “Durante todo este año (1965) su sino va en declive. Muchos de los artistas que él ayudó (refiriéndose a Salas Anzures), al enterarse de que no quedará en ningún puesto clave desde donde pueda de alguna favorecerlos, lo abandonan; ya no están dispuestos a seguir con él la lucha que con tanto entusiasmo habían emprendido para crear un movimiento artístico vigoroso. Ahora, con las nuevas autoridades del INBA, más accesibles, más tolerantes sin comparación, encaminan sus pasos al regazo tutelar oficial”. Semblanza biográfica realizada por Jorge Olvera en *Miguel Salas Anzures. Textos y testimonios*. México, 1967. p. 129.

particular afirmativa, universal afirmativa y particular negativa¹⁶, para que dos enunciados sean contradictorios no pueden ser ni ambos verdaderos ni ambos falsos.

¹⁶ *Diccionario de Filosofía Nicola Abbagnano*. México, FCE, 1998. p. 238.

3. Miguel Salas Anzures, sus orígenes¹

Oriundo de la ciudad de Puebla, Miguel Salas Anzures nació el 1º de enero de 1911, hijo del Dr. Miguel A. Salas Seoane y la Sra. María de la Paz Anzures, creció en el seno de una familia acomodada.² A los cuatro años quedó huérfano de padre y su madre se dedicó a trabajar en la Escuela Normal de Puebla, para sostenerlos a él y a su hermana María Virginia Débora. Sus primeros estudios los realizó en la escuela para párvulos anexa a la Escuela Normal, para 1917 asiste a la escuela primaria "José María Lafragua" y en 1927 ingresó al Instituto Normal del Estado de Puebla donde estudio la carrera magisterial, misma que concluye en 1931.

Como hemos mencionado, su actividad profesional puede dividirse en dos períodos. El primero dedicado totalmente al magisterio, arranca en 1932, cuando recibe su primer nombramiento de maestro rural³, y termina en 1951, año en que trabajaba como comisionado de la oficina Técnica de Escuelas Nocturnas en el D.F. Su labor dentro de la SEP, que duró poco más de veinte años, lo llevo a desempeñar diversos cargos que van desde inspector escolar, hasta Consejero Técnico de la Secretaría, pasando por el de jefe de misiones culturales, así como director de diversas escuelas regionales.⁴

¹ Los datos para esta breve semblanza fueron tomados del libro *Textos y Testimonios...* y del expediente personal de Salas Anzures en el AHSEP.

² "Su padre por ser un médico notable desempeño los cargos de Director de la Escuela de Medicina y de Jefe Supremo del Servicio Militar... le eligieron varias veces diputado al Congreso local... en 1907 fue diputado por Atlixco." en Leicht, Hugo. *Las calles de Puebla*, Puebla, 1934. p. 43. Citado en *Textos y Testimonios* p. 111. "La madre perteneció a una familia de abolengo en Puebla, pues entre los fundadores y primeros regidores de dicha ciudad figuran varios de sus antepasados". *Ibid.* p. 111

³ Recibe su primer nombramiento de maestro el 1º de marzo de 1932, y es comisionado a la Escuela Tierra Colorada, en el Estado de Guerrero. Expediente personal AHSEP

⁴ "El 1º de agosto de 1933 pasa comisionado al Estado de Durango, en donde realiza sus actividades educativas en las escuelas de la población La Parrilla, y en la escuela primaria "Cuahutémoc", en la capital de aquella entidad.

Para 1934 se traslada a la población de Tlahualilo, Durango, para iniciar su labor en una escuela "artículo 123". En 1935 es ascendido al puesto de Inspector escolar, mismo que lo lleva a diversas partes del territorio nacional, primero a Yucatán, después a Ixtapan de la Sal en el estado de México. En 1937 permuta su plaza de inspector por la de jefe de Misión Cultural, y trabaja de nueva cuenta en la comarca lagunera.

El 18 de marzo de 1938 se traslada con los miembros de su misión cultural al estado de Chiapas, a la zona de Tapachula. En 1939 es comisionado al estado de Michoacán y en julio de ese mismo año se traslada a la población de San Ignacio en Baja California.

En este ámbito rural y educativo, Salas Anzures participó activamente en distintas actividades, entre las que destaca la labor realizada en la Comarca Lagunera donde se distingue como promotor incansable de la distribución de tierras a los campesinos. De esta época datan sus primeros artículos, que si bien no son sobre arte, permiten vislumbrar conceptos que a la postre desarrollará en sus reflexiones posteriores.⁵ Para este trabajo resultó especialmente interesante el artículo titulado *La Escuela Rural Mexicana. Agencia de Acción Social*, publicado en el *Boletín de la Dirección Gral. de Enseñanza Primaria de los Estados y territorios* en Septiembre de 1947; es un ensayo brevísimo, apenas cuatro cuartillas. De él se desprenden algunas ideas que nos permiten entender su posterior comportamiento al frente del Departamento de Artes Plásticas, especialmente en los primeros años que dirigió la jefatura. De dicho texto nuestro autor concluye que la relación entre la Revolución Mexicana y la Escuela Rural es fundamental. El triunfo de la Revolución representó la materialización de un ideal y es a través de las Escuelas Rurales como se cumple uno de los principios básicos de la lucha: educación para todos. Ideal emanado de los primeros años de lucha revolucionaria e instaurado como política de Estado a partir de la fundación de la SEP en 1921.

En 1940 se traslada a la capital de la República donde asiste a la Escuela economía y desempeña labores docentes. En 1942, acepta ser jefe de la misión cultural del Fuerte en Sinaloa, donde permanece 3 años. En 1945, es llamado a la capital de la república por el Subdirector de la Dirección General de Enseñanza Primaria en los Estados y Territorios, profesor Mario Aguilera Dorantes, para colaborar en el cuerpo consultivo de aquella dependencia. Además de impartir clases en la escuela secundaria número 18. En 1948 es comisionado a la Oficina Técnica de Escuelas nocturnas, en donde colabora en la educación de los adultos. Y en 1950 organiza la exposición de dibujos de las escuelas nocturnas del DF.” Datos tomados del Expediente personal en el AHSEP.

⁵De dicha etapa, tres son los ensayos en los cuales Salas Anzures plasma su sentir con respecto a la educación rural:

La Escuela Rural Mexicana. Agencia de Acción Social. Editado por la Dirección General de Enseñanza Primaria en los Estados y Territorios. 2a. Junta Regional de Inspectores de Educación. SEP, septiembre de 1947. *El Plan de Estudios y el Programa, de la Escuela Nocturna.* Edit. Dirección General de Enseñanza Primaria en el D. F. Oficina Técnica. SEP, México, D. F., 1949. *Proyección Social de la Escuela Rural. Trayectoria y Objetivos de la Educación Rural.* Edit. Dirección General de Enseñanza Primaria en los Estados y Territorios. SEP, México, D. F., 1949.

⁶ Publicado por Dirección General de Enseñanza Primaria en los Estados y Territorios, el texto se localiza en la Biblioteca Luis Guevara Palacios de la SEP.

Además, habla del proceso modernizador en nuestro país y el papel del maestro como agente de dicha transformación, especialmente en las comunidades más aisladas y olvidadas de la civilización, para las cuales:

La vieja fórmula escuela-maestro desaparecía para dar lugar a un nuevo concepto de la educación: comunidad-escuela. La escuela de cuatro paredes ampliaba su horizonte para integrarse con todos los que integraban el núcleo de la población; con los niños y los adultos, con los hombres y las mujeres. El maestro era el guía, el promotor de las actividades sociales benéficas, el encauzador de mejores formas de vida económica, cultural y política.⁷

En cuanto a la pedagogía afirma que las necesidades colectivas entraban de lleno a formar parte de la actividad educadora. "Del campo a la teoría pedagógica pasaba a ser una realidad tangible al principio *socializar la escuela*".⁸ Recordemos que su formación como profesor la recibió durante los turbulentos años en los que Narciso Bassols fue Secretario de Educación Pública, entre 1929 y 1931; además, el inicio de su trabajo magisterial coincidió con la reforma al artículo 3º Constitucional que implantaba la educación "socialista" como parte fundamental en el sistema de educación pública, por lo que el tono de sus aseveraciones constituye la ratificación de dichos postulados.

Para 1947 su experiencia profesional era vasta, ya que su nombramiento como inspector escolar le dio la oportunidad de conocer diversas Escuelas Rurales a lo largo del territorio nacional, por lo que estaba al tanto del trabajo y la ideología que predominaba en ellas. Estos elementos, aunados a su formación magisterial⁹, le daban la autoridad y el

⁷ Miguel, Salas Anzures. *La escuela rural mexicana. Agencia de acción Social*. Publicado en *Boletín* de la Dirección General de Enseñanza Primaria en los Estados y Territorios. Septiembre de 1947. p. 15.

⁸ *Idem*.

⁹ Salas Anzures formó parte de los primeros egresados de la Escuela Normal de Maestros, institución que tenía entre sus objetivos la capacitación de profesionales "entrenados en la construcción y, sobre todo, en la difusión de instrumentos simbólico-ideológicos dirigidos específicamente a apuntalar el nuevo Estado entre la población

conocimiento suficiente para reafirmar los postulados oficiales en torno al papel de la escuela rural. En este sentido, reitera:

...su labor (de la escuela rural) no debe concretarse a preparar una nueva generación de campesinos que llegue a entender y amar la vida rural de un modo más inteligente; su acción debe extenderse a la comunidad hasta lograr conseguir para ella mejores hogares, normas superiores de vida, métodos de trabajo más eficientes, mejorada organización social, mejores medios de comunicación, mejor salubridad y mejor atmósfera espiritual. Pensamiento magnífico que llevaba en su justa dimensión los alcances de la escuela como agencia educadora al servicio del pueblo.¹⁰

Menciona también algunos de los problemas que atacan los maestros rurales en las comunidades donde laboran.¹¹ Haciendo énfasis en la capacidad de adaptación de las escuelas con respecto a las necesidades específicas de la colectividad, señala:

Dinámica en su esencia, cambiante en sus objetivos de lucha, atenta siempre a las condiciones históricas objetivas de su momento dado, nuestra escuela ha ido reformando sus planes de acción social, dando preferencia siempre a los aspectos que por su gravedad merecían su atención principal. De esta manera ha contribuido a romper las trabas feudales que evitaban el desarrollo de México...¹²

rural” En Palacios, Guillermo. *La pluma y el arado. Los intelectuales pedagogos y la construcción socio-cultural del “problema campesino” en México, 1932 – 1934*. México, COLMEX-CIDE, 1999. 261 pág. P. 227

¹⁰ Miguel, Salas Anzures. *La escuela rural mexicana. Agencia de acción Social*. p. 16.

¹¹ El maestro debía estar preparado para atender problemas de orden económico - social, además de los referentes a la salud, la recreación y el fortalecimiento del sentimiento nacional, para lo cual se hacía necesario la creación de comités auxiliares de trabajo en las áreas:

* De fomento agropecuario

* De salubridad e higiene.

* De recreación.

* Junta patriótica.

* Asociación de Padres de Familia.

¹² *Idem*.

Por último, insiste que el sistema escolar es producto de la Revolución Mexicana, su ideario, su filosofía, su orientación y su contenido son consecuencia de ese movimiento. El elemento fundamental para el impulso de las escuelas es el vínculo con el pueblo, al que alienta, apoya y encausa en la resolución de sus problemas fundamentales.¹³

Desgraciadamente, dice Salas Anzures, "mientras subsista nuestra condición semicolonial que se expresa en la triple plaga de la miseria, la ignorancia y la enfermedad, la función fundamental del maestro mexicano será la de ser un activo agente del mejoramiento social. Aunque el afianzamiento de la paz, la consolidación de la democracia y la defensa de la libertad son metas que nuestra escuela no abandonará".¹⁴

Varios de los conceptos aquí presentados guiaron su trabajo como editorialista en la revista *Artes de México*, como veremos a continuación fue desde ese espacio donde defendió con más ahínco la necesidad de mantener e impulsar un arte nacional libre de injerencias e influencias negativas.

Diez años después de publicado su ensayo sobre educación rural, Salas Anzures se encontró al frente del Departamento de Artes Plásticas del INBA, uno de los puestos con mayor poder dentro de la burocracia cultural en aquellos años, sin embargo, también era uno de los más espinosos debido a la multitud de intereses que confluyen en dicha institución.

A pesar de estas circunstancias, durante sus primeros meses como jefe de Departamento, la política cultural impulsada por Salas Anzures se caracterizó por atender las mismas premisas de este artículo, es decir, que la educación y el arte eran productos fundamentales de la Revolución Mexicana. Posición que reafirmaba los postulados

¹³ "Por un lado los sistemas educativos oficiales son por definición vehículos de lo que los marxistas llaman de *ideología dominante* y, por el otro, las utopías pedagógicas son esenciales a los relatos míticos revolucionarios que se proponen crear un hombre nuevo". Palacios, Guillermo. *Op. Cit.* p. 228.

¹⁴ *Ídem.*

ideológicos promovidos por el Estado Mexicano desde la década de los veinte y que en 1947 mantenían su vigencia, especialmente en el ámbito educativo/rural.¹⁵

¹⁵Guillermo Palacios se refiere a esta construcción ideológica como “el esfuerzo educativo insertado en el proyecto cultural posrevolucionario, para imponer percepciones y categorías de percepción que construyeran vínculos indisolubles entre los campesinos y el Estado, comprometiéndolos con una visión de la realidad social, política y cultural que emanaba del imaginario de la élites intelectuales que dirigían el proceso.” En Palacios, Guillermo. *Op. Cit.* p. 228.

4. Por un pueblo al servicio del arte¹

4.1 El Frente Nacional de Artes Plásticas

En el campo editorial el trabajo de Miguel Salas Anzures comenzó en el Frente Nacional de Artes Plásticas, que no fue una asociación propiamente dicha, fue más bien un colectivo de colectivos fundado en mayo de 1952 por pintores, profesores de enseñanzas artísticas y maestros normalistas.² Dicho organismo tenía por objetivo:

La construcción de un proyecto cultural de grandes dimensiones, que incluía mejorar las condiciones económicas de los creadores, en especial de los jóvenes que carecían de difusión y apoyo en un país donde no había suficiente mercado para la obra artística y el mayor mecenas era el estado.³

Ante la impresión de que el gobierno encabezado por Miguel Alemán se alejaba ideológicamente de los postulados de la revolución, "determinó (el Frente) que la defensa de la expresión artística se planteara bajo los parámetros del nacionalismo artístico"⁴. El carácter Nacional del colectivo provenía del interés por difundir en el resto del país la

¹ El lema original del Frente Nacional de Artes Plásticas era: *Por un arte al servicio del pueblo*, invertí el orden porque me parece que el FNAP fue, más bien, una asociación en la que el pueblo intentó servir "al arte", ya que el objetivo primordial no era crear arte, sino protegerlo, poniendo al servicio de esta causa todos los medios posibles.

² El Comité Nacional Directivo, como aparece en el primer número de *Artes de México*, en Octubre de 1953, estaba integrado por: Presidente, *Francisco Goitia*; Secretario General, *Rosendo Soto*; Secretario de Organización, *Miguel Salas Anzures*; Secretario de Problemas Económicos y Trabajo, *José Chávez Morado*; Secretario de Asuntos Educativos, *Ignacio Márquez Rodiles*; Secretario de Divulgación, *Roberta Berdecio*; Secretario de Relaciones, *Xavier Guerrero*; Secretario Juvenil, *Miguel Vasallo*; Secretario de Finanzas, *Ignacio Aguirre*; Secretaria de Acción Social, *Celia Calderón*. Para una aproximación más puntual al FNAP revisar: Guadarrama, Guillermina. *El Frente Nacional de Artes Plásticas (1952 – 1962)*. México, INBA-CNA-CENIDIAP, Estampa Artes Gráficas, 2005. Colección Abrevian. 23 p

³ Guadarrama, Guillermina. *Op. Cit.* p.3.

⁴ "Para el Frente el concepto de arte nacional se concretaba a la representación iconográfica del pueblo, los campesinos, los indígenas, los obreros, a los que dirigían su producción artística, y también a los héroes y los momentos álgidos de la historia nacional, y en ocasiones, la mundial. Corría la década de los cincuenta, pero seguían apuntando hacia el arte surgido en los años veinte.

Con ello queda claro que hacían referencia principalmente al muralismo, sobre todo al que realizaba Diego Rivera, pero también a los géneros plásticos que iconográficamente manejaban la temática planteada." *Ibíd.* pp. 19-20.

defensa del arte verdaderamente nacional. Integrado en su mayoría por agrupaciones de izquierda⁵ el FNAP gozaba de cierto grado de independencia con respecto a las autoridades oficiales, sin embargo, para poder financiarse cobraba cuotas a sus miembros y buscaba patrocinios privados.

Amén de la defensa del patrimonio artístico, el FNAP buscaba también: "la reestructuración del sistema pedagógico / artístico en las escuelas profesionales que implicaba mejorar cualitativamente la enseñanza y obligaba a una cuidadosa selección de los artistas profesores, quienes deberían tener vocación y estar pedagógicamente preparados."⁶

Al conjugar ideas tan disímiles (corrientes de izquierda, reivindicaciones magisteriales y pretensiones artísticas) el choque ideológico al interior del FNAP era inevitable. Además, las ambiciones políticas y económicas alimentaron los conflictos entre los miembros, siendo el más importante, el ocurrido en 1959 cuando una sección de los artistas más significativos decidió dimitir de la agrupación. Entre ellos se encontraba Juan O´Gorman, quien narra en su autobiografía como sucedió dicho episodio:

En el año 1955 fue nombrado presidente del F.N.A.P el gran pintor Francisco Goitia, que limpiamente lo presidió varios años, hasta que en junio de 1959 un grupo de los más importantes integrantes, hicimos una reunión para discutir acerca de su utilidad. Y habiendo decidido que el Frente Nacional de Artes Plásticas servía solamente a las personas que lo administraban como instrumento demagógico, decidimos renunciar colectivamente. Desde luego, el presidente Francisco Goitia, estuvo de acuerdo totalmente con nuestras resoluciones y las personas que decidimos separarnos de dicha institución, además de su presidente y yo, fueron las siguientes: Jorge González Camarena, Roberto Berdecio, Carlos Orozco Romero,

⁵ Entre los participantes se encontraban: el TGP (Leopoldo Méndez), el Frente Revolucionario de Pintores, la Unión de Artes Plásticas de Puebla, el Club de Artistas Veracruzanos (Luis Burillo), la Sociedad Yucateca de Grabadores (Alberto García Maldonado), la Sociedad de Artistas Coahuilenses (Miguel Santana), la Sociedad Mexicana de Grabadores (Feliciano Peña), el Grupo "Cuña", el Centro de Arte Mexicano Contemporáneo (director, Mariano Paredes), la Sociedad de Alumnos de San Carlos, de la Escuela de Pintura y Escultura y de la Facultad de Bellas Artes de Jalapa. *Ibíd.* p. 7

⁶ *Ibíd.* p. 9

Jesús Guerrero Galván, José Gutiérrez, Alberto de la Vega, Lorenzo Guerrero, Francisco Dosamantes y Raúl Anguiano.⁷

Todos estos acontecimientos repercutieron finalmente en la desaparición del FNAP, aunque no hay una fecha precisa de termino, podemos afirmar que fue un proceso gradual de decadencia. Guillermina Guadarrama lo data hacia 1962, O´Gorman, por otro lado lo hace en 1959⁸; sea cual fuere la fecha exacta en la que feneció, el FNAP fue especialmente productivo en sus primeros años ya que se dio a diversas tareas de divulgación publicando varios catálogos y dos revistas especializadas.

4.2 La ruta no interrumpida de la plástica nacional

La primer revista publicada por el FNAP fue *Artes Plásticas*, la cual constituyo junto con la revista *México en el Arte* del INBA el antecedente inmediato de *Artes de México*.

Artes Plásticas fue publicada entre Octubre de 1952 y abril de 1953, su tiraje apenas llegó a los cuatro números, y su línea editorial era nacionalista, entendida como la preservación y difusión de todo lo que se consideraba patrimonio y producto de la revolución mexicana. El poco tiempo de existencia de esta publicación hizo que la participación del maestro poblano en su realización fuera discreta. No obstante, seis meses después, en octubre de 1953, vio la luz el primer número de la revista *Artes de México* que surgió como órgano de difusión del FNAP. Su intención, al igual que su predecesora, era

⁷ Luna Arroyo, Antonio. *Juan O´Gorman: Autobiografía antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*. México, Pintura Mexicana Moderna, 1973. 523 p. pp. 151.

⁸ (Refiriéndose al incidente anteriormente citado) “Solamente los artistas de tendencia sectaria y ortodoxa y arribistas y algunos que no eran ni artistas, ni pintores ni escultores y que se decían críticos de arte, continuaron en el F.N.A.P. Todos estos elementos se cocinaron en su propia salsa y el Frente termino su triste existencia en menos de 3 meses (septiembre de 1959) , porque sin, el apoyo de los principales artistas de México, no tenía ya la menor fuerza pública esta organización, la historia del Frente Nacional de Artes Plásticas es importante, porque fue semejante a la situación que prevalecía en los sindicatos de trabajadores que, manejados por tipos corrompidos, servían simplemente para enriquecer a los dirigentes venales”. Luna Arroyo, Antonio. *Op. Cit.* p. 151

contribuir a la difusión de nuestros valores artísticos.

El primer número, un merecido "homenaje a todos aquellos artistas que en gracia de su talento nos han otorgado la categoría de comunidad cultural"⁹, inicia un recorrido general a través de la historia del arte en México y perfila el sentido de la revista al exaltar el carácter tan particular de las manifestaciones plásticas de los mexicanos.

Salas Anzures dirigió *Artes México* desde su fundación en 1953 hasta 1965, año en que renunció a su puesto para alejarse casi totalmente del ambiente artístico. En los doce años que la revista estuvo bajo su dirección publicó de manera regular sesenta números y participó como articulista en varios de ellos. Dichas colaboraciones abordan temáticas muy diversas¹⁰ y nos permiten suponer que el maestro poblano participo más por necesidad editorial, que por encargo u elección profesional.

El diseño gráfico estuvo, hasta 1960, bajo la guía de Vicente Rojo. Los temas y la calidad de la edición hicieron de ésta una de las mejores publicaciones en su género, Rojo dice al respecto:

En 1953, Miguel Salas Anzures y yo decidimos crear *Artes de México*, con la intención de que ocupara el lugar de *México en el Arte*, revista que el INBA había dejado de publicar.

Artes de México se imprimía en la Editorial Helio México, único taller provisto de máquinas de impresión en huecograbado, técnica con la que se lograban unos negros aterciopelados muy intensos y además en papel mate. Las reproducciones a color se imprimían con papel *couché* satinado. Todo ello daba resultados bastante

⁹ Salas Anzures, Miguel. Revista *Artes de México*, No. 1. Oct – Nov de 1953 p.1.

¹⁰ Los artículos publicados por Salas Anzures fueron:

- *Mito y Magia en la Escultura Zoomorfa Prehispánica*. En *Artes de México* No.1, FNAP, México, 1954.
- *50 años de Arte Mexicano*. Números 38-39. Vol. VIII Año X. México, 1962.
- *En torno a la Comida Mexicana*. Numero 46/ Año XI. México, 1963.
- *La Ciudad de México. 1*. Introducción y selección. No. 49/50. Año XI. México, 1964.

insólitos para la época, pero aún muy lejos de conseguir la calidad de la que entonces era mi modelo, la revista suiza *Du*, que yo estudiaba (y saqueaba) mes a mes.¹¹

Con ediciones en inglés y francés, agentes en Los Ángeles, Nueva York, Chicago, París y Londres, entre otras ciudades, *Artes de México* se consolidó como una publicación de gran prestigio gracias a que en sus páginas colaboraban por igual artistas, literatos, historiadores y críticos entre otros personajes del ambiente cultural.

Siendo primero el órgano oficial del FNAP *Artes de México* se alejó de dicha asociación para asumirse, a partir del No. VII, bajo los auspicios de la Universidad Nacional. Esta escisión no parece haber afectado al maestro poblano, quien encabezó la publicación hasta la mitad de la década de los sesenta, sin embargo, para los miembros del Frente significó una muy dolorosa ofensa.¹²

En su calidad de director / gerente Miguel Salas redactó el editorial de los primeros once números de la revista, estos escritos son parte esencial de la investigación ya que reflejan premisas básicas del ideal nacionalista en el arte mexicano. Publicados entre octubre de 1953 y febrero de 1956, cada editorial gira en torno a la temática correspondiente a ese número de la revista, por lo que podemos apreciar un horizonte general de las ideas de Salas Anzures antes de llegar a la jefatura del Departamento de Artes Plásticas. Los números de *Artes de México* presentados por el maestro poblano fueron:

1 - Panorama General del Arte en México. (Oct - Nov 1953)

¹¹ En http://cvc.cervantes.es/actcult/vrojo/sobre_rojo/ como estaba el 25 de agosto de 2006.

¹² “Pero a menos de dos años de iniciado el proyecto, el director gerente (Miguel Salas) planteó ante la segunda Asamblea del Frente, celebrada en 1955, una supuesta crisis económica. Situación sospechosa, debido a que la revista tenía prestigio internacional, se vendía en el extranjero y, un año antes, la crítica extranjera la había distinguido como una de las mejores publicaciones del continente en su género. No se sabe la cantidad de ejemplares que se vendían, seguramente eran bastantes. Cada uno tenía un costo de diez pesos en México y en el extranjero, su equivalente en dólares, precio que aumentó a quince pesos a partir del tercer número. Sin embargo, ese personaje insistió en que había una enorme deuda con la imprenta, por lo cual, a mediados de 1955, la revista fue vendida, convirtiéndose en una lujosa propuesta particular. De acuerdo con Rina Lazo, miembro del Frente, al revisar posteriormente los estados de cuenta se percataron de la mentira, pero era demasiado tarde. Esto fue tomado como una traición” en Guadarrama, Guillermina. *Op. Cit.* p. 18.

- 2 - Panorama General del Arte en México II. (Ene – Feb 1954)
- 3 - Ballet Zapata e Introducción a la historia del muralismo (Marzo – Abril 1954)
- 4 - La pintura mural en México. (Mayo – Junio 1954)
- 5 y 6 – La pintura mural Contemporánea. (Sep – Dic 1954)
- 7 - Los huicholes. (Ene – Feb 1955)
- 8 y 9 – La danza en México. (Marzo – Agosto 1955)
- 10 - La orfebrería en México (Oct – Dic 1955)
- 11- Poesía y paisaje. (Ene - Feb 1956)

A través de estas páginas nuestro autor tuvo la oportunidad de configurar un discurso plagado de símbolos y estereotipos nacionalistas; interesado especialmente en la defensa del patrimonio nacional y en la reivindicación de la pintura mural como epítome del arte moderno, Salas Anzures utilizó los más variados argumentos para lograr su objetivo, siendo una constante la clasificación temporal de todas las disciplinas artísticas.

Con una visión paternalista, Salas Anzures comienza estos editoriales refiriéndose al carácter particular de los mexicanos y afirma que para entenderlo basta con observar atentamente lo que ha salido de sus manos con color y forma. Estos productos, dice nuestro autor:

Conjugan armónicamente el pasado y el presente en el arte (ya que):
conservando lo más genuino de lo que nos es propio y asimilando lo mejor que nos ha llegado del exterior han dado como resultado una maravillosa síntesis con características propias, siendo la más importante su profundo sentido humano, que le dio al arte nacional un valor universal.¹³

¹³ Salas Anzures, Miguel. *Revista Artes de México*, No. 1. Oct. – Nov. de 1953. p 1.

Así, de todo lo que el hombre ha creado a través de su historia sólo las manifestaciones superiores del espíritu, en especial la producción artística, han perdurado la acción del tiempo.¹⁴ Por eso es necesario subrayar la preservación el patrimonio cultural, ya que el afán de poseer obras de arte, dio pie al surgimiento de instituciones públicas y colecciones privadas que si bien han fortalecido y acrecentado el capital cultural de la humanidad, también han robado y saqueado el legado artístico de los pueblos más débiles.

Por eso, dice en el editorial del No. II, llama la atención que en México los encargados de cuidar y vigilar dicho patrimonio se den a la tarea contraria, permitiendo o auspiciando el saqueo, la pérdida o la destrucción de los más diversos monumentos que en nombre del desarrollo urbano han realizado infinidad de gobernantes.

En aquel momento, principios de 1954, la revista era el órgano oficial del FNAP por lo cual hizo suya la petición al INBA y al INAH de un proyecto de Ley de alcance nacional para la protección y conservación de monumentos arqueológicos, coloniales e históricos, retirando a los estados un derecho que no supieron ejercer y una obligación con la que pudieron cumplir.¹⁵

En el No. III de la revista el FNAP, a través de la revista, rindió homenaje a la obra del escritor y arqueólogo Salvador Toscano e inició la revisión histórica de la pintura mural en México, de la cual afirman: "es la forma más vigorosa que el pueblo mexicano ha utilizado en el curso de su historia para expresar los sentimientos más profundos".¹⁶

¹⁴ "Debido a esa producción, la Historia de la Cultura ha podido reconstruir el pasado de aquellos pueblos que no dejaron otro testimonio para la posteridad que los fragmentarios vestigios de su industria lítica, y con mayor razón cuando su vida espiritual se expresó de modo elocuente en la pintura, en la estatuaria, en la arquitectura, en la cerámica, y en el arte preciosista de dimensión menor. Estas obras, impregnadas de profunda emoción, han servido para enseñarnos el largo y penoso camino que la humanidad ha recorrido para elevarse en dignidad" en Salas Anzures, Miguel. *Artes de México*, No. 2. Enero – Febrero de 1954. p 1.

¹⁵ "Dicha petición surge por las aberrantes medidas que en Guadalajara y Puebla dispusieron las autoridades para cambiar la excepcional fisonomía colonial de sus barrios históricos. En Puebla, por ejemplo, la casa del Deán logró salvarse de la total destrucción, gracias a las acciones de protesta emprendidas por intelectuales y artistas, sin embargo, la defensa del arte no puede estar en manos de ciertos sectores sociales, por el contrario, es deber del estado responsabilizarse de vigilar dicho patrimonio". *Ibid.* p. 1.

¹⁶ "Desde tiempos remotos el hombre mesoamericano ha plasmado en los muros su mensaje social, el cual apreciamos en templos prehispánicos, iglesias coloniales y en la actualidad, cuando el mundo se había olvidado, es posible admirar la nueva pintura mural que alentada por la revolución ha surgido en México" en Salas Anzures, Miguel. *Revista Artes de México*, No. 3. Marzo – Abril, 1954. p 1.

Siguiendo los postulados de la política cultural del Estado, el maestro poblano afirma que el carácter excepcional del arte mexicano se refleja en la pintura mural puesto que ningún otro pueblo presenta tal unidad histórica en sus manifestaciones plásticas; dicha riqueza presente a lo largo de todo el territorio nacional es, tal vez, la causa de pasar por alto la necesidad de preservar nuestro arte, pues estamos tan habituados a convivir con ella, que no valoramos la calidad e importancia de lo que nos es propio:

Lo cierto es que muchas y valiosas obras se han perdido totalmente, y pronto, de no llevarse a la práctica un programa de estricto control de estos bienes de nuestra cultura, sólo quedarán las copias obtenidas por instituciones casi siempre extranjeras.¹⁷

Como vemos las reclamaciones a las autoridades del INBA y del INAH continúan en este número de *Artes de México*, a través del cual el FNAP advierte sobre el estado tan lamentable en que se encuentran diversos murales prehispánicos, situación que empeoró por la negligencia de algunos funcionarios públicos que con "tal de ahorrarse unos pesos", dejaron de lado tareas fundamentales como la vigilancia, restauración y conservación de dichos monumentos.

Los números IV, V y VI de *Artes de México* presentan una revisión histórica del movimiento muralista en nuestro país. Publicados entre mayo y diciembre de 1954 recorreremos, a través de sus páginas, un camino que inicia en los murales de Bonampak y Teotihuacán, pasa por los frescos realizados en los conventos novohispanos y llega hasta al Palacio Nacional decorado por Rivera, reconociendo claro, el mérito de los artistas contemporáneos que han hecho del muralismo, un estilo propio de pensar y crear el arte.

Salas Anzures presentó estos números con un par de editoriales en los cuales no sólo resume este proceso histórico como una lucha de clases, deja entrever, especialmente en el

¹⁷ *Ibíd.*

editorial dedicado a la pintura mural contemporánea, que el destino final del arte mexicano es el muralismo en su vertiente nacionalista, como máxima expresión de Escuela Mexicana de Pintura.¹⁸ En el cuarto número de *Artes de México*, dedicado a la pintura mural desde la época prehispánica hasta el siglo XIX, el maestro poblano explica que si bien la religión y la economía fueron el motor histórico de la conquista y colonización del Nuevo mundo, la trascendencia real de dicho encuentro fue el choque cultural. El cual trajo consecuencias inesperadas para sus protagonistas, la coexistencia de ciertos rasgos culturales indígenas con el legado espiritual (y social) de Occidente dio como resultado el mestizaje, proceso que, en palabras de nuestro autor, "en un principio fue casi una tragedia, sin embargo, acabaría por imprimir el sello particular que ostenta el mexicano".¹⁹

Es importante destacar que para Salas Anzures esta transformación, tan violenta y radical de las sociedades mesoamericanas, no mermó la capacidad artística de los indígenas, ya que ciertas expresiones subsistieron debido a que se ajustaron a las necesidades de la nueva sociedad, "esto último ocurrió con la pintura mural, procedimiento conocido por los indios por cuanto fue utilizado con verdadera profusión en la decoración de los exteriores e interiores de sus templos y palacios".²⁰

Haciendo un recuento histórico, la llegada de los religiosos a Nueva España supuso para nuestro autor la necesidad de encontrar métodos de enseñanza asimilables a los futuros cristianos, uno de ellos, la pintura, significó la fusión de distintos elementos, que dieron como resultado la creación del estilo cristiano-indígena, en el cual "se mezclan la ingenuidad y el candor regional con la filosofía y las imágenes llegadas de ultramar".²¹

Uno de los puntos más importantes, porque insiste en él, es la división temporal de las disciplinas artísticas. En general las divide en tres etapas plenamente definidas, todas

¹⁸ "El movimiento pictórico mexicano que surgió como consecuencia de los ideales políticos y sociales de la Revolución democrático-burguesa de 1910, al hacer suyos los postulados teóricos de esa lucha trasladó a los muros sus principios reivindicatorios con una dimensión heroica en la forma y con un claro mensaje en el contenido." Salas Anzures, Miguel. Revista *Artes de México*, No. V y VI. México, Diciembre de 1954. p. 1.

¹⁹ *Artes de México*, No. IV. México, mayo y junio de 1954. p. 1.

²⁰ *Ídem*

²¹ Salas Anzures, Miguel. *Artes de México*, No. 4 p. 1.

ellas con características y valores propios; para el caso del muralismo, estas fases han sido:



Sin embargo, concluye que los siglos XVII y XVIII contemplan el olvido de la pintura mural, en gran parte por el surgimiento del barroco que apenas si dejaba cierto espacio libre y posteriormente la llegada del neoclásico y la consiguiente fundación de la Academia de San Carlos en 1781, que contribuyeron a dejar de lado este género pictórico. Por otra parte, el siglo XIX representó una etapa de transición, en la que artistas como "Cordero, Clavé y Rebull intentarían nuevamente hacer resurgir este género monumental no logrando otra cosa que pone al descubierto la pobreza de concepciones a que había llegado el academismo"²². Parfraseando a nuestro autor, con el gran peso europeizante que asfixiaba nuestro arte era impensable apreciar las manifestaciones creadas por el pueblo y los artistas surgidos de él. Nuestro tiempo, dice Salas Anzures, se encargaría de rescatar esos valores y exaltarlos, justamente por su esencia nacional.

El editorial publicado para los números V y VI de *Artes de México*, tiene las características de un manifiesto, es un texto bastante incendiario y provocativo, en él Salas Azures acota que es:

Un hecho innegable, históricamente determinado, tardíamente admitido por la crítica de arte interesada en negarle valor universal al fenómeno de carácter plástico que en franca oposición a la decadente Escuela de París propugna la Escuela Mexicana. Dos modos de ver el mundo entrañan estos movimientos artísticos; dos tesis con vértices opuestos en lo formal y en lo conceptual. Una de estas direcciones,

²² *Ídem.*

la que irradia de París, vuelta de espaldas a la vida y al hombre, ajena a la problemática social que plantea nuestro tiempo, ha encontrado refugio, al deshumanizarse, en el más insustancial formalismo...²³

Cuestiona la validez de los movimientos artísticos generados en el viejo continente, así como a la crítica de arte que desdeña la importancia real movimiento muralista mexicano. En ese momento el surrealismo, el geometrismo, el abstraccionismo y hasta la pintura metafísica son todos blanco de su crítica, ya que "al desentenderse de toda objetividad y llegar a lo que ha dado en llamarse *arte no figurativo*, un desbocamiento que toca lo infrahumano preside su bárbara y desenfrenada evasión de la vida".²⁴

Por el contrario y con una visión bastante maniquea, el realismo es, para nuestro autor, la unión indivisible de forma y contenido, donde el hombre es el centro "supremo" de la representación, por ello es capaz de reflejar la verdadera naturaleza humana y de ahí la importancia de validarlo como única forma de concebir el arte. En cambio, la "nueva"²⁵ concepción del arte, llámese "formalismo", "artepurismo", "abstraccionismo" o "arte no figurativo", estaba en oposición a todo aquello que significaba luchar por un cambio en la estructura de la sociedad, porque:

Un arte con contenido, expresivo, que muestre al descubierto las lacras de nuestro tiempo, la miseria frente a la riqueza, la agresión del fuerte contra el débil, que llame a subvertir el sistema social dirigido por déspotas y tiranos, que aliente el desarrollo de la democracia, que exija la convivencia pacífica entre los pueblos no puede, esto es obvio, ser aceptado por quienes concientemente o no se han hecho cómplices de quienes usufructúan el poder para beneficio de la minorías.²⁶

²³ Salas Anzures, Miguel. Presentación de la Revista *Artes de México*, No. V y VI. Sep – Dic 1954.

²⁴ *Ídem*.

²⁵ En 1954 Salas Anzures llama "nuevos" a la mayoría de los movimientos de vanguardia generados en las primeras décadas del siglo pasado, por lo que esta etiqueta estaba atrasada unos treinta años.

²⁶ *Ídem*.

Concluye esta apología, haciendo énfasis en la importancia del muralismo como proceso emanado de los ideales revolucionarios, gracias al cual el pueblo vio en las paredes de los edificios públicos su propio retrato.²⁷

Con esta revisión monográfica se cierra un ciclo para *Artes de México*, ya que se aleja del Frente Nacional de Artes Plásticas y aparece, a partir del siguiente número, bajo los auspicios de la Universidad Nacional. Las razones de esta división no son del todo claras, pero podemos suponer que hubo una ruptura ideológica entre el consejo editorial y los miembros del FNAP, porque en los primeros seis números de la revista, es decir, mientras fue el órgano oficial del Frente se lee claramente en las primeras páginas su pertenencia a dicha agrupación, pero a partir del número siete, dedicado a los Huicholes, ya no aparece el membrete del FNAP en ninguna parte de la revista; además, el tono de los artículos, si bien continuó con la temática nacionalista, era más ligero. Los últimos cuatro números de la revista presentados por Miguel Salas Anzures, llaman la atención debido a los temas que abordan: los huicholes, la danza, la orfebrería y la poesía. Tópicos que representan un acercamiento más o menos especializado a manifestaciones artísticas más allá de las denominadas artes mayores.

Para nuestro autor la cultura, que se expresa en el arte, es la manifestación más alta del sentir y pensar de un pueblo, por lo tanto juega un papel trascendental en el desarrollo del país. De tal forma, es responsabilidad del Estado alentar las manifestaciones artísticas y fomentar la participación de la iniciativa privada en el ámbito cultural. Esta relación, comprendida por todos los países, estimula aquellas actividades que redundan en el fomento de la educación, de la investigación, de las letras y del arte en sus varias manifestaciones. Es, pues, tarea del Estado alentar el surgimiento de instituciones, patronatos o filántropos

²⁷ “Un tríptico que le mostraba con elocuente realismo el pasado secularmente teñido con la sangre de sus mártires, un presente lleno de contradicciones que era preciso superar, y un futuro por la conquista de su derecho a vivir mejor”. *Ídem*.

que, con responsabilidad y desinterés, velen por el legado cultural de su patria. Visión un tanto idealista de un mercado artístico que se encarecía cada vez más.

Además, explica que *Artes de México* surgió ante la necesidad de contar con un medio de difusión que promoviera, dentro y fuera de territorio nacional los valores culturales del país, y al cumplirse un año de su publicación, se congratula de que la revista superó con mucho ese propósito ya que era reconocida como una de las mejores publicaciones en su género del continente. Al tiempo que agradece a todas las personas que hacían posible la revista, Salas Anzures considera que dicho reconocimiento:

Obliga (a los editores) a refrendar la justa tesis de que para ser universales precisa hincar las raíces en el más acendrado nacionalismo, el olvido o la vuelta de espaldas a tal enunciado daría al traste con nuestra tradición y con nuestro poder y capacidad creadora.²⁸

Los números VIII y IX de *Artes de México*, correspondientes al período Marzo – Agosto de 1955, presentan como lo hiciera con el muralismo, un recorrido a través de la historia de la danza, dicha revisión arranca con los rituales prehispánicos y llega hasta la época contemporánea, pasando por la etapa colonial y el siglo XIX. Con múltiples ilustraciones y bellamente realizados estos números presentan, de nueva cuenta, al movimiento revolucionario como detonador de las transformaciones artísticas y culturales que sucedían en el país²⁹, dicho impulso permitió que los *ballets* de México fueran considerados dentro de los mejores exponentes en el mundo.

Esta monografía fue concebida como reconocimiento al trabajo de bailarines, coreógrafos, músicos y escenógrafos, quienes a pesar del poco respaldo oficial, lograron

²⁸ Salas Anzures, Miguel. Revista *Artes de México*, No.VII. Ene -Feb de 1955.

²⁹ “El profundo sentimiento nacionalista que alentó la Revolución y a cuyo amparo México vio lo que de propio tenía, dio origen a nuevos conceptos estéticos que hicieron posible un desarrollo cultural sin precedente en las letras, en la música y en la plástica” en Salas Anzures, Miguel. Revista *Artes de México*, No.VIII. Marzo-agosto, 1955.

encumbrar el movimiento danzístico mexicano retomando nuestras más ricas y limpias tradiciones. Haciendo una breve recapitulación histórica, Salas Anzures afirma que para las culturas prehispánicas la danza fue una de las más vigorosas manifestaciones del alma colectiva, la cual desapareció casi por completo con la conquista y pacificación de México – Tenochtitlan. De los ceremoniales, del vestuario y de la música no tenemos mayor conocimiento que el testimonio de los propios evangelizadores y cronistas. Con respecto a la danza en la época colonial y en el siglo XIX afirma que...

Constituyen nuestro acervo folklórico, cada vez más empobrecido en razón de la falta de interés hacia lo nuestro que durante mucho tiempo padecimos y de la ausencia de estímulo para ver de conservarlas en la mayor pureza, al grado de que muchas de esas danzas han perdido parte de su argumento y coreografía, modificándose el vestuario y degenerado la música hasta el grado de que algunas se acompañan con "corridos" y hasta con tangos³⁰.

Sin embargo, no será hasta el siglo XX cuando la danza cierre un ciclo de auténtica creación, en el que participaron los mejores escritores, pintores y músicos.

Entre las preocupaciones de la revista, la necesidad de difundir dentro y fuera del país los valores estéticos del mexicano ocupó un lugar preponderante. Para responder a dicha necesidad *Artes de México* publicó diversas monografías, en ellas da cuenta de la riqueza artística del país.³¹

Uno de esos números, el dedicado a la orfebrería, tenía por objetivo rescatar y ponderar una de las artesanías más exquisitas y finas de los mexicanos, la cual, en palabras de nuestro autor, surge gracias a las manos especializadas de artesanos y diseñadores que

³⁰ *Ídem.*

³¹ “Al presentar (la revista *Artes de México*) este número monográfico a la platería, ha querido presentar un testimonio literario y gráfico que permita a preciar la secuencia histórica de una artesanía que es motivo de legítimo orgullo y que si bien se considera es un adorno a la Patria”. Salas Anzures, Miguel. *Artes de México*, No. X. Octubre – Diciembre 1955.

gracias a su calidad lograron darle renombre internacional. Además, se refiere a la relación entre el creador y la materia como un proceso de transformación que refleja la formación de un estilo propio, especialmente visible en los grandes momentos culturales del pueblo mexicano.

La necesidad de periodizar las etapas por las que han atravesado las manifestaciones artísticas en México se hace presente, otra vez, en esta monografía.³² Además, compara dichas fases con los eslabones de una cadena, afirmando que son tantos los integrantes de dicha unidad plástica que “sin solución de continuidad no se habría conformado nuestro ser espiritual”. De nueva cuenta es a partir de la revolución cuando el desarrollo de dicha actividad despuntó en el panorama artístico internacional.³³ Partiendo de la revalorización de las tradiciones, los creadores fusionaron el pasado con el presente dando origen a un estilo propio e inconfundible que por sus esencia adquiere el distintivo sello de lo nacional.

El último número que aparece con un editorial firmado por Salas Anzures fue el correspondiente al bimestre Enero – Febrero de 1956, titulado “Poesía y Paisaje”; si bien no dejó la dirección de la revista hasta 1965 su participación como articulista fue pobre, publicando en el transcurso de 9 años, 3 artículos más. Con la publicación de este número, *Artes de México* pretendió conjugar la visión plástica de los poetas y la visión poética de los pintores, unificando su trabajo en torno a un mismo tema: la descripción del paisaje mexicano. De los artistas que colaboraron en este número, Salas Anzures agradece especialmente a Lola Álvarez Bravo, por la cantidad de materiales que proporcionó; a Carlos Pellicer, Octavio Paz, José Luis Martínez, Andrés Henestrosa y Daniel Castañeda por la selección de los poemas; y a Fernando Leal por su paisaje que pinto *exprofeso* para dicha

³² “Esta fijación artística, sellada en su voluntad de forma, se perpetuó por lo menos cinco siglos en la orfebrería prehispánica, que culmina en las maravillas mixtecas de Monte Alban. El neoprimitivismo de los albores del siglo XVI y posteriormente el plateresco, el barroco y el churriguera de la etapa colonial, ciclo que termina en el neoclásico de Tolsá...” *Ídem*.

³³ “En el breve lapso de tiempo que va de 1931 a nuestros días, la platería mexicana ha logrado un desarrollo de alcance incalculable” *Ídem*.

monografía.³⁴

Es importante resaltar la colaboración de Paz porque en 1956 las críticas lanzadas por el poeta a la Escuela Mexicana de Pintura eran del dominio público. Implícitamente el FNAP como parte de dicha corriente fue blanco también de los cuestionamientos, lo que hace patente el rompimiento de la revista con el Frente.

Para la presentación de este número, "poesía descriptiva del paisaje mexicano", el maestro poblano hace gala de recursos estilísticos que le permiten ciertas libertades³⁵; ensalzando la riqueza natural de la que somos testigos a lo largo y ancho del país, proclama:

El prodigioso paralelo diecinueve y el milagro de la altitud, determinaron el paisaje, que contempla junto a los conos encendidos las extensiones arenosas e inclementes, las joyas de la tierra caliente, los apacibles valles y la llanada polvorienta, los litorales infinitos mecidos por la brisa o sacudidos por afilados vientos, los climas suaves o intemperantes, la vegetación rala y deslumbrante, la contrastada zoomorfia, los cielos despejados o envueltos en la bruma, y sobre todo ello, el rayo de luz que atraviesa el corazón de México.³⁶

Para finalizar continúa la descripción haciendo una analogía. En ella compara el desarrollo geológico del territorio mexicano con el desarrollo físico de una niña,³⁷ la cual ha sido bendecida con un sin fin de gracias y es defendida por fieras que "pretenden garantizar

³⁴ Salas Anzures, Miguel. Revista *Artes de México*, No.XI Ene - Feb 1956. p. 1.

³⁵ "De la portentosa acomodación geológica, que sacudió al planeta cuando decidió configurarse y de su dolorido trance cataclísmico, que hizo vibrar su vientre arrojando su ardiente fruto a todos los rumbos de la vida, surgió este vástago mimado que el tiempo llamaría Amerindia". *Ídem*.

³⁶ *Ídem*.

³⁷ "Su vida niña presenció la recepción de los dones más propicios a su futuro adolescente y para engalanarse como novia abrialeña se tendió a ambos mares y su undoso y negro cabello se empeño en el juego de las olas. Para apaciguar la lumbre de su entraña levantó hasta el cielo sus maternos pechos y los coronó de espuma helada, por temor a ser violada. Y de las cuencas abismales de sus ojos color de mar sin tiempo brotaron caminos de luz, para desenredar en sus honduras y riberas la maraña de los atardeceres que tejen y destejen en su prisma los rojos y violetas, los azules y los oros filtrados por el sol en el tamiz de las nubes. La más rara pedrería le fue ajustada al pecho, flor inusitada en verde encaje, trampa mortal solo abierta al vuelo de los pájaros." *Ídem*.

su doncelléz". Caracterización llena de metáforas y alegorías que le imprimió un tono dulzón y cursi a un argumento que pretendía demostrar lo contrario; mostrar a un autor con la capacidad de manejar diversos estilos de prosa y narrativa. Su tentativa de poesía quedó sólo en eso, un intento, un regular intento.

+++++

En síntesis, antes de llegar a la jefatura del Departamento de Artes Plásticas del INBA, Miguel Salas Anzures trabajó 21 años en la SEP, su papel y formación magisterial determinaron sus cánones estéticos y culturales, en ellos no había lugar para nada que no fuera mexicano o no tuviera claras influencias nacionales. El resto de las manifestaciones artísticas, sino eran hechas en México o por mexicanos, quedaban descalificadas *por default*. Bajo esta premisa su trabajo, como miembro fundador del FNAP en 1952 y posteriormente como parte del INBA se encaminó a impulsar el más exacerbado nacionalismo.

Los editoriales publicados por Salas Anzures en la Revista *Artes de México* entre 1953 y 1956 dan cuenta no sólo de este ideal, sino de una visión patrimonialista preocupada por resguardar y enaltecer el legado cultural del país. En este sentido el maestro poblano más que criticar o cuestionar las manifestaciones artísticas se adhirió al discurso oficial, y desde sus diferentes ámbitos de poder fue un generador de ideología ya que diseñó y ejecutó una política cultural encaminada a enaltecer los ideales emanados de los regímenes posrevolucionarios.

Pocos años después su visión del arte, de las expresiones artísticas y de los creadores daría un vuelco radical. Como veremos a continuación, esta nueva manera de concebir el arte no sólo se alejaba del nacionalismo *a raja tabla*, también impulsaba y alentaba las manifestaciones artísticas del extranjero sin importar si se ceñían o no a los paradigmas del llamado "realismo social".

Este cambio provocó, por la posición que ocupaba en la burocracia cultural, un enfrentamiento con diversos sectores, tanto públicos como privados, que vieron afectados sus intereses. Además, mostró a un Salas Anzures desatinado y, como es el título de esta tesina, contradictorio por los argumentos que manejó en uno y otro momento. Así pues, para entender esta contradicción es necesario mostrar la contraparte del discurso nacionalista.

5. Cuestionando la importancia del arte mexicano

5.1 Antecedentes

Salas Anzures pasó comisionado al Departamento de Artes Plásticas del INBA el 19 de febrero de 1954, sin embargo, su colaboración debió iniciar desde 1950. Su trabajo, los primeros años en el Departamento, es un tanto incierto. Aunque sabemos que colaboró con Fernando Gamboa en el montaje de varias exposiciones, las funciones que realizaba exactamente aún son imprecisas. Sin embargo, a partir de 1957, cuando sustituye a Víctor M. Reyes como Jefe del Departamento, no sólo destaca en el panorama cultural, también su trabajo y actividades son metódicamente detalladas por la importancia misma del puesto y la necesidad de constatar todo lo que pasaba en una de las instancias más significativas del INBA, la encargada de dirigir el rumbo de las artes plásticas en el país.¹

Este nombramiento significó para Salas Anzures la oportunidad de impulsar, acorde con los postulados oficiales, una política encaminada a la divulgación y fomento del arte plástico. Los cuatro años que duró como jefe del departamento (1957 – 1961) si bien fueron fructíferos², estuvieron plagados de varias disputas³ que terminaron por obligarlo a presentar su renuncia en calidad de irrevocable⁴ el 25 de febrero de 1961, misma que fue aceptada el 1º de marzo del mismo año. Estas discusiones representaron para nuestro autor

¹ Aparte del libro *Textos y testimonios* en el que aparece una compilación del trabajo realizado por Salas Anzures al frente del departamento, otra referencia importante es la *Memoria de Labores 1954- 1958 del Instituto Nacional de Bellas Artes*. Publicada por la SEP en 1958. Ana Garduño presenta una excelente descripción de esta etapa vista desde el lado no “oficial”, ver: Garduño Ortega, Ana María. *Alvar Carrillo Gil Perfil y contexto de un coleccionista de arte en México*. Tesis de doctorado en Historia del Arte. México, UNAM, FFyL, 2004, especialmente el capítulo 4. *Carrillo Gil y el Estado*.

² Además de la organización de las dos primeras y únicas Bienales Panamericanas de pintura y la inauguración del Museo Nacional de Arte Moderno durante su gestión se llevaron a cabo más de 30 exposiciones y eventos culturales de diversa índole.

³ Para una aproximación más puntual a estas disputas ver: González Mello, Renato. *Disparos sobre Siqueiros*. En *El Alcaravan*, boletín trimestral del Instituto de Artes gráficas de Oaxaca, Abril-Mayo-Junio 1993. Vol. IV Num. 13. Ana Garduño. *Op. Cit.* Capítulo 4. *Carrillo Gil y el Estado*. en especial los apartados, *Relaciones de Carrillo Gil con funcionarios del INBA y Ruptura temporal: 1958 – 1961*.

⁴ Sin embargo desde julio de 1960, a causa de un debate público, a través de la prensa, en el que intervinieron pintores de diversas tendencias e ideologías, y el director y subdirector del INBA respectivamente, por un cuadro del Pintor Mario Orozco Rivera, Salas Anzures había presentado su renuncia al Ministro de Educación Pública Jaime Torres Bodet.

una dura prueba que acabaría por costarle su lugar en las instancias oficiales y lo mostrarían como un tipo conciliador, pero inoportuno.

La primer disputa se suscitó entre abril y mayo de 1958 a causa de la cancelación de una exposición del Dr. Alvar Carrillo Gil en el Palacio de Bellas Artes.⁵ El coleccionista yucateco respondió al Departamento de Artes Plásticas con un artículo donde criticaba la organización de la I Bienal Panamericana de Pintura⁶, dicho escrito fue el detonante de una áspera querrela con el Departamento y especialmente con el maestro poblano, con quien continuaría la disputa un par de años después.⁷

Es importante destacar que durante los primeros años de su gestión al frente del Departamento (1957, 1958 y parte de 1959) Salas Anzures siguió cuidadosamente los lineamientos del nacionalismo cultural, que en su vertiente plástica era representado por la "Escuela Mexicana de Pintura", situación que no pareció incomodarle o por lo menos nunca se hizo público su desacuerdo con dicha corriente. Al contrario, su apoyo se hizo evidente en la organización, realización y premiación de la I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado en 1958, misma que fue objeto de innumerables críticas por parte de los jóvenes pintores que formarían parte de "la ruptura".

Sin embargo para 1960 esta posición cambio drásticamente, se alejó de la corriente nacionalista, dejó de lado los postulados del "arte revolucionario" y cambio la política en el Departamento de artes plásticas, volviéndola más incluyente. Esta situación lo enfrentó con los representantes del llamado "realismo social" y reavivaría la disputa con el Dr. Alvar Carrillo Gil. Este giro se hizo patente en su apoyo a los pintores más jóvenes y en su posición

⁵ "Para abril de 1958 estaba programada una exposición en el Palacio de Bellas Artes con sus propias creaciones artísticas (de Alvar Carrillo Gil) y cuando el citado funcionario dejó el puesto (refiriéndose a Víctor M. Reyes), el nuevo jefe de Artes Plásticas, Miguel Salas Anzures, le notificó, pocos días antes de su inauguración, que dicho evento se pospondría. De la furia y el rencor de Carrillo queda constancia, porque ventiló el asunto con lujo de detalles en la prensa, dando por cancelada su exposición. El centro de sus ataques fue inicialmente Álvarez Acosta, aunque una vez que el funcionario salió del ámbito del INBA, por el cambio de sexenio, trasladó su foco de interés hacia Salas Anzures". en Garduño, Ana. *Op. Cit.* p. 339.

⁶ Ver: Carrillo, "Nuestra pueril, onerosa bienal de artes plásticas", en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. México, número 479, 18 de mayo 1958, p. 6.

⁷ Para comprender este conflicto a detalle el trabajo de Ana Garduño es sumamente útil, por lo tanto remito a la referencia directa ya que desarrolla ampliamente este tema, sin embargo, es necesario aclarar algunas ideas para contextualizar el momento por el que atravesaba Salas Anzures.

frente al arte abstracto, situación que le valdría el reconocimiento no solo de los artistas, sino también el de los críticos⁸ que veían con buenos ojos la nueva postura del Departamento.

El origen de esta transformación podemos localizarlo en una gira de trabajo realizada por Salas Anzures. En aquel viaje, que se llevo a cabo entre septiembre y diciembre de 1959, el jefe de del Departamento de Artes Plásticas tuvo la oportunidad de conocer la obra que se practicaba en los diferentes países de Sudamérica.

Para 1959 tanto en Brasil como en Argentina el arte abstracto, en sus dos manifestaciones la informal y la geométrica o concreta, contaba con una fuerte presencia en el panorama cultural. Aunque desde 1951, fecha en que se realizó la primera Bienal de Sao Paulo y con el premio otorgado al artista suizo Max Bill, quedó de manifiesto esta postura. La década de los cincuenta fue para el arte brasileño una etapa muy importante:

Tras una larga lista de exposiciones de arte internacional en Brasil, la abstracción pura y el racionalismo riguroso ejemplificado por el arte concreto llegaron a dominar la escena artística brasileña. La producción figurativa fue suplantada por una estética visual que se integraba funcionalmente al espíritu moderno. Por aquel entonces, el arte representaba el progreso científico y tecnológico en su forma más pura, tal como habían revelado Piet Mondrian y la Bauhaus.

La producción de los artistas concretos y neoconcretos impulsó la aparición de un conjunto de obras que constituyeron, por primera vez, un arte específicamente brasileño concebido como método de conocimiento.⁹

⁸ "Miguel Salas Anzures apoyó a la pintura joven abiertamente, con entusiasmo, enfrenándose a la resistencia o a la oposición de los conservadores medios oficiales. Su entendimiento fue ágil, orientado con intuición, sensibilidad y talento. Si ya contábamos con nuevos nombres en la pintura, éstos seguían aislados, copados. Salas Anzures contribuyó a darlos a conocer mejor nacional e internacionalmente y los alentó en su trabajo que se desarrollaba no solo con indiferencia sino hasta con hostilidad" Luis Cardoza y Aragón. *Su apoyo a los jóvenes*. en *Textos y testimonios...* p. 83.

⁹ Ivo Mesquita presentación del capítulo dedicado a Brasil, en *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Edición de Edward Sullivan. Madrid, Nerea, 1996, 352 pp. p 215.

Miguel Salas Anzures visitó galerías, museos y artistas con el objetivo de preparar la Segunda Bienal Interamericana de Pintura. Además en esa misma ocasión contrajo matrimonio -en terceras nupcias- con la artista brasileña Myra Landau, pintora y grabadora de claras tendencias abstractas, que sin duda terminó por definir el rumbo del maestro poblano. Para Manuel Felguérez este acontecimiento repercutió de manera decisiva en el cambio de actitud del Jefe del Departamento:

Además, siempre hay un secreto detrás de todas las cosas. Miguel Salas Anzures, un maestro rural, había organizado la primera bienal convencido de la Escuela Mexicana, pero luego fue como comisario a la Bienal de Sao Paulo y ahí se enamoró de la grabadora Myra Landau, una brasileña cuya obra era abstracta. Se dio cuenta del profundo rezago del arte en México y regresó con la intención de empujar a los jóvenes.

A mí me compró un cuadro, "Buscando a la gaviota", que llegaría a formar parte del acervo del Museo de Arte Moderno. Cuando los realistas se dieron cuenta de que Salas Anzures coqueteaba con nosotros, comenzaron a ejercer presión para que lo cesaran. Acabaron ganando.¹⁰

A partir de ese momento, diciembre de 1959, el trabajo de Miguel Salas Anzures al frente del Departamento se volvió sumamente complicado, situación que se prolongó todo el año de 1960 hasta obligarlo a presentar su renuncia, por segunda ocasión, en febrero de 1961.

5.2 La gota que derramó el vaso

Como parte del FNAP y posteriormente en el Departamento de Artes Plásticas del

¹⁰ En Cherem, Silvia. *Trazos y revelaciones. Entrevista a diez artistas mexicanos*. México, FCE, 2004. 379 p. p. 149.

INBA, al lado de Fernando Gamboa y Víctor M. Reyes, la formación histórico - artística de Salas Anzures era sólida aunque incierta, tanto que se dio la oportunidad de dar una conferencia titulada: *¿Hasta qué grado es revolucionario el arte de este medio siglo?*, dentro de un ciclo *La Revolución Mexicana y las artes*, organizado para celebrar el cincuentenario de la revolución.¹¹ El texto se publicó en el suplemento *México en la cultura* del periódico *Novedades* el 18 de diciembre de 1960; la redacción del rotativo añadió el subtítulo: *Un enfoque nuevo de 50 años de pintura, grabado, arquitectura y crítica en México*.

Lo interesante de este artículo no son las reacciones que provocó su publicación, sino lo que Salas Anzures dice en él, ya que se contrapone totalmente a lo dicho pocos años antes en la revista *Artes de México*. Como el título lo indica, la conferencia es una revisión del panorama general de la plástica, el grabado, la escultura, la arquitectura y la crítica de arte en México de 1910 a 1960, enfatizando la situación de la pintura. Inicia con un epígrafe, que es importante retomar su significado:

Rechacemos las teorías que postulan un arte nacional. Podemos hacernos universales. Nuestros elementos raciales aparecerán inevitablemente.

Siqueiros. *Vida Americana*. Barcelona 1921.

Recordemos que hacia 1960, de los denominados "tres grandes" del muralismo mexicano sólo David Alfaro Siqueiros seguía vivo. Éste se había convertido en uno de los principales impulsores del llamado realismo social, que entre sus afirmaciones postulaba justamente lo contrario de lo dicho en 1921¹², ejemplificando de esta forma la incoherencia

¹¹ Esta conferencia desató otra fuerte polémica con el Dr. Alvar Carrillo Gil, la cual le costó el puesto a Miguel Salas Anzures. Ver cita 94.

¹² Para entender algunos de estos postulados véase *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna* donde Siqueiros afirma que el objetivo de dicha recopilación "...es a favor de esa única posible ruta, la ruta teórico - técnica, de un verdadero arte público civil, es decir, de un nuevo y verdadero arte funcional moderno, de un arte nuevo - humanista, en consecuencia, que substituya en el próximo futuro, en los Estados de democracia económica más avanzada que traerá consigo la posguerra, tanto a las rutinas viejas del viejo academismo tradicional, como las rutinas nuevas del academismo snob". en Alfaro Siqueiros, David. *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana*

del último de los íconos de la Escuela Mexicana de Pintura.

Si bien Salas Anzures toma como punto de partida el año de 1910, reconoce que las condiciones históricas que determinaron el movimiento revolucionario tuvieron su origen varios años antes, por lo que hace una breve revisión del panorama cultural en ese período que va de 1890 a 1910 aproximadamente.¹³ De 1910 a 1922 nuestros artistas, dice Salas Anzures, “no se dan cuenta que el arte ha sufrido notables cambios, a pesar de que muchos de ellos viajaron a Europa nada o casi nada de las nuevas corrientes fue asimilado”¹⁴ salvo una trascendental excepción, Diego Rivera, quien haría suyos los postulados de Cézanne y de Picasso.

En los siguientes párrafos el maestro poblano enumera los movimientos artísticos generados en Europa durante el mismo lapso de tiempo que va de 1910 a 1922¹⁵ y se pregunta, por qué no tienen la menor repercusión entre nosotros, por el contrario, cuando se llega a hablar de ellos se hace en un tono de desprecio. Así en estos años comienza el

moderna. El primer brote de reforma profunda en las artes plásticas del mundo contemporáneo. México, Talleres Gráficos de la SEP, 1945. p. 10.

¹³ En estos años, la política, refiriéndose al régimen de Don Porfirio, “basada en la ciencia positiva, abandonó el liberalismo jacobino para dar paso a la doctrina del evolucionismo spenceriano que justificaba la entrega de los recursos de la nación a los seres superiores, a los fuertes,” en otras palabras a los extranjeros, justificando de esta manera el sometimiento cultural al cual estaban sujetas las artes en México. Del lado social, los círculos cultos hablaban francés, y el arte “era objeto de la mayor admiración, Cordero, Félix Parra, Leandro Izaguirre, Rebull, Landesio, Velasco representan los esfuerzos del alma mexicana, para crear en México un nuevo arte...holandés”.

Ante este desolador panorama, donde el arte era producto exclusivo de y para las clases altas, el pueblo encontró en las gacetillas, los volantes y grabados la obra de un genial artista, reconocido por primera vez hasta 1926, José Guadalupe Posada, quien al igual que Hermenegildo Bustos reflejaron en la sencillez de su obra el espíritu de aquella época. Para este análisis tome la versión de la conferencia publicada en la antología póstuma *Textos y testimonios*. México, 1967. 130 p. p. 20.

¹⁴ “José María Velasco pasó como por sobre ascuas frente al impresionismo en su viaje turístico al viejo continente”. Salas Anzures, Miguel. *Ibid.* p. 21

¹⁵ Lo cierto es que menciona todos o casi todos los movimientos de vanguardia y sus más importantes representantes: “el llamado *Stijl* o arte no figurativo, arte abstracto puro del que son derivaciones los musicalistas con Picabia y Kupka, el orfismo con Delaunay, el raionismo en 1913, el constructivismo hacia 1920, el no objetivismo con Rodchenko, el suprematismo, el neoplasticismo con Mondrian, el purismo, con Le Corbusier y los grandes movimientos del fauvismo con Vlaminck, Derain, Matisse, Braque y Marquet, el movimiento *Brücke* en Alemania que dio origen al expresionismo moderno; el cubismo con las *Desmoiselles d'Avignon*, de Picasso y con las obras de Braque y Juan Gris. En esta época aparece el *collage* hecho con arena, con periódicos, con papeles y tejidos; el futurismo hacia 1909 con el poeta Marinetti y los pintores Carrá y Bocioni; el expresionismo con Van Gogh considerado el fundador del moderno expresionismo con Toulouse-Lautrec, Ensor, Munch, Rouault, Nolde, Kirchner, Kokoscka, Soutine, Chagall, Permeke; el dadaísmo florece entre 1915 y 1922, movimiento satírico – revolucionario más intelectual que artístico con Arp, Marcel Ianco y más tarde Picabia y Grosz y con los poetas Tristan Tzara, André Breton y Eluard; y desde luego el precursor Marcel Duchamp; el surrealismo con Salvador Dalí, Max Ernst, Ives tanguy, Chirico, etc.” Salas Anzures, Miguel. *Op. Cit.* p. 21

atraso de la pintura en México, puesto que en el viejo continente atravesaba ya un período inicial de la abstracción. Para tratar de responder este cuestionamiento Salas Anzures señala que posiblemente:

Las luchas internas de México por una parte y por otra una quizás más profunda razón, tal vez el nacionalismo como reacción al europeísmo de la época anterior o bien la dificultad en las comunicaciones, el retraso de la Academia o el desinterés, o todo ello junto motivaron el más profundo desconocimiento de lo que en Europa sucedía.¹⁶

Siguiendo la revisión histórica, menciona algunos acontecimientos artísticos que sucedieron en aquellos años¹⁷ y se detiene a revisar la obra de dos pintores: Goitia y Orozco, de los cuales dice:

El primero dibuja y pinta escenas de ahorcados y un cuadrito magistral, el "Baile de la revolución" así como el vigoroso dibujo que después grabó, "Asalto al tren por los rebeldes", donde no hay ni rebeldes, ni tren, ni asalto, sino una mujer que lee una carta. El segundo registrando ya en forma dramática o satírica, como nadie lo ha hecho después, las violentas o graciosas escenas de la vida revolucionaria.¹⁸

Los reconoce porque no fueron artistas políticos, ninguno de los dos tomó las armas, pintaron únicamente lo que les impresionó, condición necesaria de la autentica pintura.

A partir de este punto inicia el recuento del movimiento muralista, desmitificando en

¹⁶ *Ídem.*

¹⁷ Entre estos acontecimientos menciona la huelga en la Escuela de San Carlos de 1911, la participación del Dr. Atl con los batallones rojos, la fundación de las escuelas al aire libre en Santa Anita y La Viga, el llamado "Congreso de Artistas soldados de 1919", etc.

¹⁸ *Ibíd.* p. 22

primer lugar su origen, aclarando que la idea de pintar en muros de edificios públicos no nace en 1922 doce años antes Roberto Montenegro y el Dr. Atl ya habían pintado un mural en el convento de San Pedro y San Pablo, y este último junto con Orozco, organizaron en 1910 el "Centro Artístico" para pedir, al gobierno de Díaz, espacios públicos en los cuales pintar, proyecto que por el estallido de la revolución nunca se llevó a cabo. En el mismo sentido, Salas Anzures menciona que contrario a lo que se había creído, los motivos que encontramos en los primeros murales, realizados en la Escuela Preparatoria y el anfiteatro Bolívar, no son precisamente revolucionarios. Por el contrario, dice el maestro poblano, obedecen ante todo a un carácter religioso.¹⁹

En cuanto a Siqueiros a pesar de reconocerle el mérito de ser de los pocos que no siguieron una temática religiosa, termina por llamarlo el pintor de los muros inconclusos;²⁰ así pues, nuestro autor retoma el epígrafe para reivindicar la postura que Siqueiros proclamaba en 1921, puesto que de haberla seguido al pie de la letra la temática de la pintura mural hubiese sido muy distinta. El parteaguas en la historia del movimiento muralista, es para Salas Anzures, la aparición del Sindicato Revolucionario de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, ya que a partir de la publicación de su manifiesto, los artistas tomaron conciencia respecto a la función social del arte y su carácter revolucionario. Desde este momento:

El nacionalismo más tropical había nacido. El arte del pueblo mexicano era el más grande y la más pura expresión espiritual del hombre. El arte monumental se

¹⁹ Para ello describe el mural *La Creación*, en el cual "aparece un pantocrátor y bajo él los símbolos de San Lucas, San Juan, San Mateo, y San Pablo; el toro, el querube, el león y el águila. Adán y Eva son los ascendientes de la humanidad y en un desorden conceptual verdaderamente increíble, la serpiente, el conocimiento, la Fábula, la Tradición, la Poesía Erótica, la Tragedia, la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza, la Ciencia, la Danza, la Música, el Canto, la Fe, la Esperanza y la Caridad, la Energía y la Sapiencia, Lo único mexicano en este muro es la fe, ataviada con un rebozo". *Ibíd.* p. 23. No fue el primero que lo dijo tomó esta idea de Orozco.

²⁰ "Quedarían sin terminar *Patricios y Patricidas* en la ex aduana de Santo Domingo; *La vida y obra del general Ignacio Allende* en el ex -convento de Santa Rosa en Guanajuato; los murales en mosaico de vidrio en la Ciudad Universitaria; las pinturas del Sindicato Nacional de Actores y el conjunto del Museo Nacional de Historia en Chapultepec, a mi juicio la obra de más aliento del Artista." *Ídem.*

dirigía a un pueblo que nunca tuvo oportunidad de verlo, como tampoco tuvo la oportunidad de leer el llamado "A las razas indígenas humilladas durante siglos". Sin embargo, en posesión de estas herramientas teóricas quedaban fijadas las bases del muralismo nacional que se convierte así, teóricamente también, en un arma ideológica; y digo teóricamente, porque el pueblo humilde estaba tan lejos de la pintura mural como de haber alcanzado las metas por las que había luchado en la revolución. Este conjunto de principios determinaría hasta nuestros días el rumbo de las artes plásticas.²¹

En estas líneas es clara, la transformación de los argumentos esgrimidos por Salas Anzures, ya que seis años antes en la revista *Artes de México* había afirmado justamente lo contrario.²²

El ensayo prosigue haciendo una recapitulación de los artistas y las obras que a juicio de Salas Anzures son las más representativas del muralismo, empezando claro está por Diego Rivera, después se ocupa de Orozco y los murales "sí terminados" de Siqueiros; menciona también el trabajo de Zalce, el de Julio Castellanos en la Escuela de Coyoacán, el de Máximo Pacheco y el de Tamayo en el Conservatorio Nacional de Música. Es innegable el mérito plástico de esta primer etapa muralista, que enfrentó las críticas y cuestionamientos de un medio que le era bastante hostil, Salas Anzures reconoce que esta fase fue la más fructífera, y en verdad "esta pintura era revolucionaria, tanto por su novedad de forma cuanto por la manera en que expresaba ideas, idea que por repetirse hasta el exceso y las más de las veces sin talento artístico alguno terminó por ser inocua, además de antiestética"²³.

No obstante que un principio los artistas se aliaron a las causas populares, poco a

²¹ *Ibíd.* p. 24

²² ¡Cuando se pasa frente a estos muros pintados se entabla un diálogo con la Historia, y un grito de protesta deviene en esperanza! Salas Anzures, Miguel. Revista *Artes de México* Num. 5 y 6. México, Frente Nacional de Artes Plásticas, Diciembre de 1954

²³ Salas Anzures, Miguel. *Textos y testimonios* p. 26

poco estas luchas fueron viciándose y se alejaron de los verdaderos intereses del pueblo, factor que propició la separación de los artistas con el medio obrero y en consecuencia se reflejó en el arte. Sin embargo, el último clavo en el ataúd de la pintura mural fue la utilización de mosaicos de vidrio o piedras de colores. En clara alusión a la obra, O´Gorman afirma que:

(Es) Una técnica arcaica y de suyo limitada, aún en las manos de los mejores artistas no podía permitir grandiosidad alguna. El mural decorativo aunque pretendiera contener un mensaje, no dejaba de ser decoración. Fría decoración. Señero ejemplo es la turística biblioteca de la Ciudad Universitaria y en escala menor el conjunto atroz de todos los murales de la propia ciudad universitaria, incluyendo el adefesio que hizo Diego Rivera en el Estadio. Los murales de la SCOP no merecen ni siquiera ser mencionados.²⁴

Polémicas aseveraciones que le valieron una replica muy dura por parte de O´Gorman, quien en su autobiografía escrita por Antonio Luna Arroyo, descalifica el trabajo de Salas Anzures como funcionario oficial y crítico de arte, cuestionando la calidad y autoridad moral de sus juicios.²⁵

Una década antes, en 1950, el Instituto Nacional de Bellas Artes realizó en el Museo Nacional de Artes Plásticas la primer exposición individual de O´Gorman titulada *Realismo y fantasía en Juan O´Gorman*. Para dicha muestra la redacción del catálogo estuvo a cargo de Salas Anzures y su actitud frente a la obra del artista fue mucho más benévola²⁶ que la

²⁴ *Ibíd.* p. 27

²⁵ “Por aquella época era jefe del Departamento de Artes Plásticas un individuo que decía ser crítico de arte, al que apodábamos el *chiquito* Salas Anzures. Este individuo, por motivos que desconozco, quizá por chiquito, ordenó almacenar las hojas de mi mural, 10 en número, en una bodega en la que limpiaban los suelos con jergas y echaban cubetazos de agua en el suelo. El agua mojaba las hojas de masonite del mural. Así trataron de destruirlo.” en Luna Arroyo, Antonio. *Juan O´Gorman. Autobiografía*. Cuadernos populares de pintura mexicana moderna. México, 1972. p. 135.

²⁶ “Flagelador de las desigualdades sociales, que no otro significado entraña su pintura ubica el artista en su particular modo de ser todo lo que considera patrañas y mentiras, todas las categorías de la estética académica, las falacias de muchos de los llamados valores éticos, la ciencia pedante de los aventureros del espíritu, a

expresada en 1960:

Su pintura mural, muy escasa por desgracia —Aeropuerto Central, la Biblioteca Gertrudis Bocanegra, en Patzcuaro; Salón de Actos de la Delegación de Azcapotzalco pintado en unión de Máximo Pacheco y los pequeños frescos de la casa de su padre— muestra sus grandes dotes de muralista, un excelente dibujo y riqueza de composición.²⁷

Si bien era una muestra retrospectiva, donde los catálogos no pretenden desnudar las carencias del artista, las aseveraciones de Salas Anzures en estos dos textos, que tienen una década de diferencia, son otro ejemplo para entender el cambio discursivo de nuestro autor.

El artículo continúa su recorrido en el panorama artístico elogiando el trabajo de David Alfaro Siqueiros como un eterno buscador el cual según Salas Anzures, “ha sido el único artista preocupado por dar a la pintura mural una nueva dimensión, no por los temas, que son los mismos que he citado, sino por su aporte de carácter formal”.²⁸ La figura de Siqueiros parece ser crucial en el argumento de Salas Anzures, ya que el crítico retoma la trayectoria del artista para señalar no solo la importancia de su obra sino la constante exploración formal que caracteriza sus trabajos. Es decir, construye una argumentación crítica de la denominada “Escuela Mexicana de Pintura” a partir de la carrera y el discurso del propio Siqueiros, tesis que le permite evidenciar la falta de congruencia en este último.

Termina esta revisión criticando el desgaste de las temáticas sociales y la falta de creatividad en algunos artistas, que no solo repitieron el procedimiento de sus maestros más bien lo empobrecieron por su falta de capacidad, argumento que publicaría de nuevo, dos

quienes emparenta con monstruos de perfiles distorsionados. Se burla así de los falsos atributos de una moral enmascarada en la hipocresía y con un sentido humorismo —muy mexicano— presenta la sombra de las cosas, la negación de la vida, la tragedia y el drama de la existencia”. Catálogo de la *Exposición del Pintor Juan O’Gorman*. México, INBA, 1950 sep.-oct.

²⁷ Salas Anzures, Miguel. *Hasta que grado...*p. 28.

²⁸ *Ibíd.* p. 27

años después, en la revista *Artes de México*.²⁹ También reprocha el surgimiento de un tipo de pintura folklorista, arqueologista y *Mexican Curious* que no pretende crear sino imitar.³⁰

No obstante que cuestiona el rumbo por el cual se ha conducido la pintura mural, afirma que “para fortuna nuestra, no toda la pintura es charra”, reconociendo, especialmente, el mérito de las obras de caballete de las cuales hay numerosos y excepcionales ejemplos.³¹ Dejando de lado la pintura, Salas Anzures revisa el desarrollo del grabado en la primera mitad del siglo XX y lo ve no solo como disciplina artística también era un efectivo medio de divulgación popular, especialmente notable a partir de la creación del Taller de la Gráfica Popular en 1935, puesto que unidos por vínculos ideológicos, los artistas del taller supieron ligarse a los intereses populares y poner al servicio de las masas su trabajo:

(El) Apoyo a las huelgas, a la reforma agraria, contra la carestía, por la paz y los derechos humanos, el retrato de la vida del pueblo en su lucha por su mejoría económica y social y por el cumplimiento de las promesas de la Revolución, la denuncia contra la guerra, el fascismo y el nazismo que tales han sido los temas, merecen considerar con mayor seriedad la obra del taller, donde el realismo tuvo su culminación.”³²

Reconoce la obra de Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, Pablo O’Higgins, Jesús Escobedo, Everardo Ramírez, Miguel Prieto y Jean Charlot entre otros. Sin embargo, la gran

²⁹ “La influencia que ejerció Rivera sobre los artista sin talento fue desastrosa. Por todas partes surgían y esto aun no termina, pintura con los mismos temas, con los mismos personajes, con semejante símbolos, y con el correr del tiempo se fue formando la más lamentable academia de pintura pseudo-histórica y falsamente social, demagógica y nacionalista en sus motivos, oportunista en la interpretación. de los hechos históricos y decadente en su forma. Rivera no es el culpable de esta situación.” Salas Anzures, Miguel *50 años de arte mexicano*. México, Artes de México, núm. 38-39 mayo de 1962.

³⁰ Pintura de exportación para el turismo del peor gusto, para un mercado más que interior, exterior, que la adquiere por ser más barata y tener un color local”. Salas Anzures. *Op. Cit.* p. 28

³¹ “La obra de caballete de Mérida, de Tamayo, de Siqueiros, de Orozco, y gran número de telas de la producción de Rivera, puede figurar y de hecho figura, al lado de lo mejor que ha producido Europa. Remedios Varo y Leonora Carrington ocupan el lugar más alto entre los artistas surrealistas de nuestra época” *Ibíd.* p. 28.

³² *Ídem.*

falla del Taller de Gráfica Popular era la ausencia de interés por realizar obras realmente de arte, este desinterés aunado a un estancamiento formal, generó una situación similar a la que atravesaba la pintura. Cuestionando, de nuevo, la validez del realismo social como política cultural de estado.

En cuanto a la escultura, Salas Anzures se refiere a ella como "el patito feo de nuestras artes plásticas" puesto que no ha alcanzado el nivel de la pintura o el grabado, si bien no explica a ciencia cierta cuáles son las causas de este rezago lo atribuye en última instancia a la falta de talento en la mayoría de los escultores.

Se pregunta también, si no es exagerado el mérito artístico que se ha atribuido a las obras *Cabeza de Revueltas* y *Tata Jesucristo* de Carlos Bracho y Francisco Goitia, respectivamente, quienes con dichas obras gozaron de un prestigio desmedido, siendo éstas las obras de su vida, puesto que "fuera de ellas no hay innovación, ni de concepto ni de forma".³³ Ante este horizonte, en el que los escultores han sucumbido a la presión de algunos sectores sociales más que a su libertad de expresión, decía Salas Anzures, aún podemos vislumbrar ciertas búsquedas expresivas en la obra de Waldemar Sjölander.

Al referirse a la arquitectura mexicana, señala que ha recorrido en estos cincuenta años un camino muy similar al de la pintura y la escultura...

A la etapa europeizante de principios de siglo a que ya me he referido y al *art nouveau* que culmina en el edificio que hoy ocupa el Palacio de Bellas Artes, sigue un movimiento propio de la época, de carácter nacional, etapa anacrónica, en la que se pretende ser nacionalista: bien tomando ciertos elementos ornamentales –y eso tuvo mayor cogida- repitiendo el diseño y utilizando los mismos elementos formales de la arquitectura colonial. El desarrollo del funcionalismo también se inicia tardíamente entre nosotros...³⁴

³³ *Ibíd.* p. 29.

³⁴ *Ibíd.* p. 30

Su objetivo en esta conferencia era puntualizar algunas opiniones en torno a la polémica suscitada por la llamada integración plástico – arquitectónica, fenómeno que pretendió incorporar de manera armónica ambas disciplinas y que estuvo particularmente en boga durante la planeación y construcción de la Ciudad Universitaria. Al respecto, dice Salas Anzures, “la integración plástico – arquitectónica no fue más que un mero ideal, en la práctica los arquitectos se desligaron totalmente de los artistas, que más tarde serían llamados sólo para ofrecerles el recubrimiento de algunos muros, con el consiguiente resultado negativo, (es decir), los murales no fueron otra cosa que un agregado”³⁵. Salvo la Biblioteca Central universitaria, que si bien luce una decoración bastante falsa, es el único edificio en el que se cumplió el anhelo integracionista, pues un artista (Juan O´Gorman) estuvo directamente relacionado en su diseño y construcción. Fuera de este caso ningún otro conjunto logró incorporar de manera adecuada ambas disciplinas, por el contrario, los artistas estarían condenados a ser llamados para tapar los defectos de la arquitectura pública.

El ensayo continúa con una reflexión acerca del estado en el que, para el maestro poblano, se encontraba la crítica de arte en México, la cual no se había desarrollado paralelamente al auge de las artes plásticas, por el contrario, su ejercicio había sido muy pobre y distaba mucho de aquellos “comentaristas sociales y gacetilleros que, desgraciadamente, han tenido más influencia con sus informaciones plenas de ignorancia, amarillistas y siempre interesadas que los verdaderos críticos”.³⁶ Así, el panorama de la crítica era un tanto desolador, ya que las obras no eran valoradas objetivamente, en muchos casos las opiniones habían sido más bien benévolas y serviciales, en especial con las obras provenientes de la denominada *Escuela Mexicana de Pintura*, en otros casos, los ataques habían sido despiadados y sin fundamentos, “esta falta de honestidad generó un clima de

³⁵ *Ibíd.* p. 31.

³⁶ *Ídem.*

escepticismo y descrédito hacia la figura del crítico como profesional del arte”.³⁷ Ante esta situación, nuestro autor se pregunta:

¿Qué clase de crítica es ésta que no se preocupa por la calidad, sino sólo por el tema? Es difícil ser imparcial, pero es preciso tratar de ser imparcial. La ideología del crítico no está a discusión, ni la pasión desbordada. Pero lo que no puede tolerarse es la falsedad, porque la crítica de arte entraña un compromiso moral. Un compromiso moral consigo mismo y con los demás. La piedad por todo lo que hacen los jóvenes se ha convertido en un signo de senilidad –y no me refiero a los viejos– sino a quienes confunden los valores estéticos de las obras con los sentimientos paternos.

Es preciso que la crítica de arte mexicano en su conjunto haga una revisión de sus juicios valorativos. La verdad y la exigencia mucho contribuirán para limpiar nuestro ambiente artístico de tantas patrañas.³⁸

Reprocha también el papel que de las editoriales, las instituciones culturales y el Estado en la promoción y difusión del arte en México.³⁹

Sin dejar de lado la reflexión entorno a la crítica de arte, Salas Anzures regresa a la plástica para puntualizar algunas opiniones acerca de dos artistas fundamentales del arte contemporáneo en México: Carlos Mérida y Rufino Tamayo, quienes a pesar de ser objeto de ataques y difamaciones por parte de ciertos grupos afines a la Escuela Mexicana, brillaron con luz propia. Del primero afirma que: “aún no ha sido objeto de una monografía que estudie con profundidad su excelente obra en un momento de encantadora sencillez y

³⁷ “Me gustaría hablar con extensión de los falsos valores que la crítica ha ponderado. De Goitia en primer término, a quien se ha elevado a la categoría de Santo laico por su único cuadro. Me gustaría seguir con todo el grupo que a fuerza de política presionó y presiona al Instituto Nacional de Bellas Artes de muy diversas maneras para que el arte sea dirigido”. Salas Anzures, Miguel. *Textos...* pág. 33

³⁸ *Ibíd.* p. 32

³⁹ “Por un lado las casas editoras están más preocupadas por obtener ganancias que por la calidad de lo publicado, las instituciones por su parte han hecho esfuerzos encomiables pero aún insuficientes y el Estado en lugar de propiciar un proceso de apertura se encargó de cobijar a ciertos artistas cuyo único objetivo era conseguir prebendas y explotar contratos”. *Ibíd.* p 33

poesía, rica en matices, figurativa y después abstracta y simbólica; un verdadero precursor que justamente reclama un homenaje⁴⁰. En cuanto a Rufino Tamayo, lo elogia no solo por la calidad de su trabajo⁴¹, reconoce especialmente el merito que significó soportar las difamaciones y calumnias que los mal llamados artistas del realismo social prodigaron en su contra. Retomando este argumento vuelve al ataque del realismo social, que se empeñó en imponer la "doctrina siqueiriana *no hay más ruta que la nuestra*", paralizando el desarrollo la plástica en México alejándola de las vanguardias artísticas, para las cuales el muralismo mexicano no es más que mero un antecedente. Representado por la figura de Alfaro Siqueiros, este atraso ejemplifica el proceso de decadencia que atraviesa la denominada Escuela Mexicana de Pintura, la cual:

Al grito violento "no hay mas ruta que la nuestra, etcétera", fue teoría y práctica. Teoría por cuanto planteaba la necesidad de un arte monumental, de carácter público y con sentido nacional. Práctica, porque esta consigna fue apoyada violentamente: arte de sociedad se llamó a todo lo que no fuera arte social y se cubrió de todo género de epítetos a quien no seguía la "ruta".⁴²

Las referencias al trabajo de Siqueiros son constantes a lo largo del ensayo, si bien no comparte sus principios ideológicos, Salas Anzures reconoce algunos de sus méritos artísticos⁴³. Sin embargo, la actitud de Siqueiros frente a los pintores disidentes era, para el maestro poblano, de franca beligerancia no importando si eran realistas o abstractos,

⁴⁰ *Ídem.*

⁴¹ Hace énfasis en el premio Internacional otorgado en la II Bienal Interamericana de Pintura y Grabado que significó en palabras de Salas Anzures un "un tardío reconocimiento al genial artista", dicha Bienal fue organizada por el Departamento de Artes Plásticas del INBA y se llevó acabo en Septiembre de 1960. *Ibíd.* Pág. 122.

⁴² *Ibíd.* p. 34.

⁴³ Por ejemplo el haber sido maestro de Pollock, menciona también los llamados *ejercicios plásticos*, que no son otra cosa que cuadros abstractos que el artista ha querido ocultar titulándolos con otro nombre y afirma tajantemente que "son estos últimos (los cuadros abstractos) las mejores representaciones pictóricas de Siqueiros, ya que fueron hechos con mayor lirismo y con la más grande libertad. Cuadros que no son de encargo. En ellos están los trazos que obedecen a su más profunda emoción creativa" *Ídem.*

jóvenes o maduros, su pecado al fin y al cabo consistió en rebelarse contra la rutina académica impuesta por grupos o camarillas que hoy se enfrentan al Instituto Nacional de Bellas Artes al ver afectados sus intereses particulares⁴⁴. Esta disputa era un pretexto para...

Atacar al Instituto Nacional de Bellas Artes acusando al Departamento de Artes Plásticas por haber abierto las puertas a todas las corrientes de artes y se considera a la Bienal Mexicana, uno de los mejores logros, por permitir la confrontación de valores, el trato con los artistas del continente y el afianzamiento de los vehículos que nos unen a los artistas de América, de hacerle el juego a Washington y de pretender destruir la pintura mexicana⁴⁵

Para Salas Anzures el final de este conflicto se acercaba y culminaría con el triunfo de la libertad y de los valores estéticos sin importar cuales fueran estos, realistas, social-realistas o abstractos.

Por último, crítica diversas actitudes que han viciado el arte en México, como "el vedetismo" de algunos artistas, así como el ansia desmedida de ser original y al final, haciendo referencia a la obra del Dr. Alvar Carrillo, se pregunta "cómo la basura ha sido exaltada a categoría estética, y de cómo el collage hecho con inmundicias, ya no sólo con pedazos de periódico, hace exclamar con gritos de histeria a todos los que se las dan de modernos"⁴⁶. Para terminar repasa la situación en la que se encuentra el arte y aconseja a los artistas:

⁴⁴ *Ibíd.* p. 35

⁴⁵ *Ídem.*

⁴⁶ Estas líneas habrían de detonar, de nueva cuenta, la disputa con Alvar Carrillo: "A raíz de una ponencia crítica del origen del muralismo, presentada por el Jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA, Miguel Salas Anzures, que refutaba tanto el carácter revolucionario, innovador, de esa pintura que había nacido como consecuencia de la revolución de 1910, Carrillo protestó airadamente, iniciando una polémica pública con dicho personaje.

Aquí se percibe una de las contradicciones que en la actuación pública de Carrillo Gil: aunque compartía una parte medular de la tesis de Salas Anzures, la decrepitud del muralismo y la inutilidad de preservarlo como corriente oficial, sobre las que él incluso se había pronunciado en un tono similar a través de sus escritos, se negó a aceptar una óptica diferente sobre los inicios del movimiento muralista, que se alejara de ideas ya mitificadas". Garduño, Ana. *Op. Cit.* p 284.

“Pintar con honestidad, como por un impulso profundo que nace del deseo de expresión. Tal y como el hombre toma agua, porque tiene sed. Decir la verdad sin mayor preocupación por los ismos, porque cuando una obra es autentica no requiere etiqueta alguna”.⁴⁷

+++++

A partir de este momento no hubo vuelta de hoja, Salas Anzures se convirtió en la “cabeza” de un movimiento generacional que vio al arte mexicano como una formula acabada, con un mensaje y una técnica que a fuerza de repetirse perdieron el sentido. Mostrándose como un tipo de avanzada, el mérito de Salas Anzures, y por lo que es más recordado, consistió en haber expresado su opinión a pesar del puesto que desempeñaba, porque realmente no dijo nada nuevo, eran ideas que estaban en el ambiente⁴⁸, pero que pocas personas habían hecho públicas. Criticó lo que años antes había ensalzado y cuestionó varios de los paradigmas del muralismo mexicano, denunciando no sólo el anquilosamiento de las artes sino, el del aparato que las respaldaba, del cual el mismo era parte.

En este caso, y siguiendo a Ana Garduño, como jefe del Departamento de Artes Plásticas Salas Anzures gozaba de cierta independencia para trabajar en tanto no rebasara los límites “establecidos” por el aparato oficial⁴⁹. La publicación de este artículo excedió, y por mucho, esos límites; especialmente la discusión con Alvar Carillo, provocó que el director del INBA tuviera que intervenir para dar por terminada una polémica entre particulares, pero que

⁴⁷ *Hasta que grado es revolucionario*. en *Textos y testimonios*. p.. 35

⁴⁸ “A fines de 1960, Miguel Salas Anzures publicó un texto donde argumentó que la pintura mural mexicana no era revolucionaria, sino religiosa; utilizó como ejemplos los murales de la Escuela Nacional Preparatoria. Estaba lejos de haber dicho una novedad: lo habían dicho antes que él, por lo menos, Rivera, Orozco y Siqueiros...” en González, Renato. *Disparos sobre Siqueiros*...Pág. 18.

⁴⁹ Representado por el director del INBA Celestino Gorostiza y por el Secretario de Educación Pública Jaime Torres Bodet

debido al puesto que desempeñaba uno de ellos -Salas Anzures- afectaba la proyección del Instituto. Dándole la razón al Dr. Carrillo, "al aclarar que sus opiniones (las de Salas Anzures) habían sido como individuo, ya que el INBA, se asumía como parte del sistema político emanado del revolución",⁵⁰ Celestino Gorostiza sepultó las aspiraciones del maestro poblano, quien tuvo que dejar el Departamento de Artes Plásticas un par de meses después cerrando un capítulo en la historia de dicha Institución.

El análisis a detalle de esta etapa es otro referente para comprender el tránsito ideológico que ocurría en las instituciones culturales a principios de la década de los sesenta del siglo pasado, desgraciadamente escapan a los alcances de esta tesina el estudio comparativo de las dos primeras y únicas Bienales Panamericanas de Arte, realizadas en 1958 y 1960 respectivamente, así como la creación del primer Museo de Arte Moderno instalado en una de las salas del Palacio de Bellas Artes, en octubre de 1958. Sin embargo, no pierdo de vista que por su significado estos acontecimientos son relevantes en sí y merecen ser estudiados con mayor detenimiento en otra oportunidad.

⁵⁰ En *Una carta del Director del INBA. Punto Final a una polémica*. Citado en Garduño, Ana. *Op. Cit.* p. 288.

6. Últimas reflexiones

Aunque continuó trabajando de manera independiente, su distancia con el medio artístico era cada vez mayor; cuatro años después de su renuncia al frente del Departamento de Artes Plásticas, alejado de la burocracia cultural y con la cabeza más fría, Salas Anzures tuvo la oportunidad de participar en otro ciclo de conferencias donde se mostró con una actitud más conservadora. En dicha conferencia, además de criticar el momento por el que atravesaban las artes en México, su reflexión se encaminó a cuestiones del orden social y moral. Temas que sin duda abren otras puertas alrededor de la figura de Miguel Salas Anzures.

En este artículo, *Reflexiones sobre el Arte. El hombre frente a la creación artística*, Salas Anzures aclara algunos conceptos fundamentales de sus ideas estéticas. Escrito en 1964¹, dos años antes de su muerte, y cuando su relación con el medio artístico era un tanto tibia, el texto responde a la convocatoria hecha por su antiguo jefe en el INBA Miguel Álvarez Acosta quien en su calidad de nuevo director del OPIC² lo invitó a participar en el ciclo *Temas Contemporáneos*, en el cual dictó la cuarta conferencia. Dicha conferencia fue publicada en folleto por el OPIC, dependencia de la Secretaría de Relaciones Exteriores, en el mismo año 1964 y en 1966 se incluyó en la recopilación póstuma *Textos y testimonios*. Dividido en tres bloques la conferencia pretende responder algunas de las interrogantes clásicas en la historia del arte³. Aunque admite que la tarea de hablar acerca del hombre frente a la creación artística rebasa sus posibilidades, no desiste en el intento de puntualizar algunas de sus ideas.

¹ Según su biógrafo, Jorge Olvera, en aquel año Miguel Salas Anzures tuvo la oportunidad de dirigir el INBA: “Miguel Salas Anzures es llamado (en 1964) por el licenciado Agustín Yáñez, recién nombrado Ministro de Educación Pública dentro del Gabinete del Presidente electo, licenciado Gustavo Díaz Ordaz, para elaborar un nuevo Programa de actividades para el Instituto Nacional de Bellas Artes. Elabora un plan que comprende la reorganización total del sistema de educación estética. A Salas Anzures se le había asegurado que el sería el nuevo director del Instituto Nacional de Bellas Artes; sin embargo, a última hora hubieron cambios definitivos. No obstante esto, parece ser que el plan elaborado por él fue puesto a disposición del INBA” en Salas Anzures, Miguel. *Textos y Testimonios*. . . p. 129.

² Organismo de Promoción Internacional de Cultura, como parte de la SRE su función principal era impulsar las instituciones culturales de México en el extranjero, además de vincularlas con organismos culturales de otros países.

³ Por ejemplo: ¿Qué es el arte?, ¿Cuál es su función?, ¿Qué es la belleza?, etc.

Para nuestro autor el arte, entendido como la búsqueda de la belleza, ha estado presente desde que el hombre es hombre, aunque su desarrollo ha sido breve – trescientos o cuatrocientos siglos - la actividad creadora ha sido ininterrumpida. En otras palabras, el arte es en la historia de la humanidad: la eterna búsqueda del encuentro consigo mismo⁴. En un principio, la representación de la naturaleza y sus misterios impulsó dicho afán que se materializó en los vestigios culturales de los diversos pueblos alrededor del mundo. Partiendo de esta idea, Salas Anzures afirma que la capacidad sensible del hombre le ha permitido desde siempre gozar del placer estético; para no generar confusiones, aclara que el carácter general del goce que la belleza produce es en todas partes del mismo orden.⁵ El arte, para nuestro autor, cumple una función vital. La relación arte-vida es indivisible porque: “ya sea simbólica o representativamente, el hombre ha impreso a lo que sale de sus manos o de su pensamiento, por la vía de sus emociones, el sello de su humano sentir”.⁶ Tomando citas de Conrad Fiedler y Lombardo Toledano⁷ agrega que si bien el arte tiene un fundamento material – la realidad de la naturaleza - no existiría sin la labor del espíritu. De esta manera el arte es uno de los principales intentos por comprender la naturaleza de las cosas, tarea que ha sido, para Salas Anzures, el principal quehacer del hombre. El arte como experiencia vital no se contempla, se vive; la capacidad de reflexionar y de sentir frente a la obra es única, incomparable, por tanto...

El arte es una penetración para dejar una cicatriz en la historia. Nos asomamos al pasado, al presente, al futuro: es un paso de lo humano y efímero que

⁴ Salas Anzures, Miguel. *Textos y testimonios*. p. 56

⁵ “Las rudas canciones de los siberianos, la danza de los negros de África, la pantomima de los indios de California, los trabajos de piedra de los neozelandeses, los tallados de Melanesia, la escultura de los de Alaska, tienen para ellos un atractivo que no difiere del que nosotros sentimos cuando escuchamos una canción, vemos un baile artístico o admiramos una obra ornamental, sea pintura o escultura.” *Ibid.* p. 57

⁶ *Ídem.*

⁷ “Sostenía (Fiedler) que la significación del arte estriba en el hecho de que es aquella una forma especial de actividad por la cual el hombre no sólo trata de llevar el mundo visible a su conciencia, sino que además, se ve obligado a tratar de hacerlo por su propia naturaleza. Esta actividad no es fortuita sino necesaria.” de Lombardo Toledano agrega: “Pero como la vida no se estanca, sino que es un manantial incesante que se enriquece por su constantes cambios, el arte es mayor cuando capta la vida en movimiento” *Ídem.*

está siempre a punto de cristalizar en lo absoluto y eterno: todo gran artista, toda gran obra vive con nosotros. El tiempo se detiene en el arte, y los grandes artistas y las grandes obras anónimas siempre son contemporáneas.⁸

Entonces, dice Salas Anzures, si preguntamos a un artista ¿Qué es el arte?, él responde con su obra, nuestro papel es entonces adentrarnos en ella, no para entenderla sino para poseerla. Porque el arte es eso, una toma de posesión y simultáneamente una entrega.⁹ Concluye este apartado citando a José Clemente Orozco y al crítico Gillo Dorfles, del primero retoma la idea de que la pintura “es un poema y nada más”, una relación entre formas semejante a la que guardan en los poemas las palabras, los sonidos y las ideas. Del segundo apunta:

¿Quién puede resolver una parte del enigma que rodea todavía la creación artística y su disfrute?

¿Con qué medida elevamos a la categoría de obra maestra una pintura, una escultura, un poema?

Solamente quien tenga en cuenta las exigencias éticas presentes y futuras podrá quizá sentar las bases para una nueva estética que no se agote y se esterilice en vanos argumentos necesariamente abstractos aposteriorísticos.¹⁰

Tal parece que hace referencia al papel de los críticos y la importancia que tienen al definir el rumbo de las artes, especialmente las artes plásticas.

A partir de este punto Salas Anzures desarrolla sus argumentos en torno al arte de nuestro país empezando por la incesante exaltación del ser creativo mexicano el cual, dicho sea de paso, requiere un estudio a profundidad ya que desde los tiempos más remotos de

⁸ *Ídem.*

⁹ *Ibíd.* p. 58.

¹⁰ *Ídem.*

nuestra historia han existido diversas constantes que han marcado el desarrollo del arte en México. Revisa, como lo hiciera anteriormente, las diferentes etapas del arte en México exaltando la abundancia de artículos fabricados por las culturas prehispánicas lo cual, dice, es prueba fiel del nivel de especialización y la importancia que gozaban los artesanos en dichas sociedades. De la etapa colonial, reivindica el auge de la arquitectura como una continuación del espíritu creador del mexicano que alcanzó su culminación con el llamado estilo *barroco exuberante*, una mezcla de elementos externos con características locales muy definidas.

Define al mexicano “como un complejo de expresividad plástica”, por lo que no es difícil entender que en la década de los veinte del siglo pasado surgiera un movimiento pictórico con características propias. Dichos elementos concibieron un modo de pensar y hacer pintura denominado posteriormente como Escuela Mexicana, “que no fue otra cosa que la forja de un estilo muy personal no sólo por lo que a los aspectos formales bien tipificados se refiere, sino por el encuentro de una gama colorística muy propia del altiplano”.¹¹

Mantiene su reconocimiento a los logros de la primera etapa del muralismo; sin embargo, el ciclo de la pintura mural a fuerza de repetirse terminó por desgastar el mensaje original hasta convertirlo en meros formulismos, al respecto afirma:

Hace algunos años dije que el fenómeno muralista había muerto, cerrando un ciclo de extraordinaria importancia para la historia del arte en nuestro país. Pero ahora mismo podría contradecirse este aserto arguyendo que son varios los pintores empeñados en esta clase de obras y que en los años inmediatamente anteriores no ha dejado de hacerse pintura mural. Me temo que esta situación no contradiga mi

¹¹ *Ídem.*

enfoque personal. La pintura que hoy se está haciendo, creo que ha perdido su valor por cuanto ya no corresponde al momento que le dio origen.¹²

Es pues –el muralismo- una pintura anacrónica que dejó de responder a los postulados que alguna vez la alentaron, ya no era un acto de protesta o una denuncia social a lo más que llegaba era a una lección de historia, la cual en algunas ocasiones resultaba un tanto hueca y artificial.

Crítica, como lo hiciera en 1960, la pintura mural no sólo por sus contenidos, la cuestiona también por representar una manera anticuada de concebir el arte, porque el obstáculo de fondo no son los temas sino las formas. Desgraciadamente, dice Salas Anzures, “el problema de los artistas ha sido su empeño en aferrarse al pasado asumiendo una posición ventajosa frente a los artistas que proponen nuevas y audaces formas de creación”. Dicha actitud fue mortal para el arte porque inhibió el trabajo creativo y favoreció el estancamiento de las propuestas. En otras palabras, dice el maestro poblano, “siempre es necesaria la necesidad de cambio”.¹³

Salas Anzures desempeñó en la primer etapa de su vida una ardua labor magisterial, experiencia que lo puso a tono con el proyecto cultural posrevolucionario¹⁴ y le permitió valorar de manera cercana el trabajo artesanal de las diversas comunidades indígenas, por

¹² *Ibíd.* p. 59

¹³ Refiriéndose a esta necesidad de cambio a punta “...el hombre construye su vida, dando una imagen concreta y bien formada a lo que supone desconocido y que solo él, por medio de sus construcciones, hace conocer. Crea las imágenes de su mundo, las corrige y las cambia en el curso de los años, de lo siglos. Con este fin utiliza grandes e intrincados laboratorios, que se le dan con la vida: el laboratorio de sus sentidos y el laboratorio de su mente: y a través de ellos inventa, idea y construye modos y medios en forma de imágenes para su orientación en este mundo”. *Ibíd.* p. 61.

Con respecto a la función de la vanguardia Clement Greenberg afirma que es el movimiento lo que justifica sus métodos y los hace necesarios. “La necesidad estriba en que hoy no existe otro medio posible para crear arte y literatura de orden superior”. *Vanguardia y Kitsch.* en *Arte y Cultura. Ensayos críticos* Barcelona, Editorial Paidós, 2002. 305 pp. p 20.

¹⁴ Al referirse a este proyecto posrevolucionario Guillermo Palacios afirma que no se trataba de la construcción de un relato historiográfico propiamente dicho, sino la invención de una nueva historia, “cuya función era esa: darle al proceso histórico la intención necesaria para una nueva interpretación que consolidará al Estado posrevolucionario.(Y) Fueron las necesidades de éste las que impulsaron la construcción de una historia nacional como base de la construcción del mito moderno de la “nación”, o mejor, del “Estado- nación”. En Guillermo Palacios. Op. Cit. p. 238.

lo que la exaltación del carácter particular del arte mexicano es una constante en sus ensayos.

Por otro lado, señala algunos de los cambios que sufrieron tanto el arte como la cultura en México desde el inicio de la revolución hasta la década de los sesenta, haciendo énfasis en la situación socio-cultural por la cual atravesaba la cosmopolita sociedad capitalina.

Siendo el tema educativo uno de los que más conoce, afirma de manera contundente que "desde la educación preescolar hasta la Universidad, el progreso ha sido gigantesco, con mayor razón si se considera el retraso que existía durante el régimen del porfiriato"¹⁵; no obstante, este acceso a la educación era insuficiente porque no resolvió los problemas de fondo, tal era el caso de la formación estética la cual había sido nula o casi nula. Por ello cuestiona el escaso apoyo oficial dado a "la herencia cultural y artística, extrañamente vigorosa en nuestro pueblo, (que afortunadamente) se ha sostenido por su propia gravedad"¹⁶. Dicha tradición se mantenía vigente pero corría el riesgo de desaparecer en el corto tiempo porque no era estimulada. Esta advertencia refleja el tono del resto de la conferencia, la cual en su última parte parece ser una lección moralizadora especialmente dirigida a las nuevas generaciones.

Para Salas Anzures comprender acertadamente el carácter del arte nacional implica realizar una investigación acuciosa y exhaustiva de las tradiciones y la cultura de los diversos grupos sociales, especialmente de los indígenas. Una vez atendidos dichos requisitos estaremos en la posibilidad de trazar "la geografía de la tradición literaria, de la tradición musical, del artesanado, y en una palabra de la estructura artística que el hombre de México se ha construido y en la cual vive con cierta plenitud"¹⁷. Por eso, señala la necesidad de valorar el trabajo artesanal de las comunidades indígenas como una prioridad

¹⁵ Salas Anzures, Miguel. *Textos y Testimonios...* p. 59.

¹⁶ *Ídem.*

¹⁷ *Ídem.*

nacional, ya que el tráfico y la sobreexplotación hicieron hecho de dichos productos simples objetos del intercambio comercial. Dejando de lado la estética, se avoca a discutir las contrariedades culturales que enfrentan las sociedades modernas, muchas de las cuales cuestionan los postulados clásicos del arte.¹⁸ Son tantos los problemas a los que nos enfrentamos, dice Salas Anzures, que la desazón inquieta a los que dedican su vida al arte.

¿Cómo no observar las continuas y peligrosas oscilaciones del gusto? gestadas en su mayoría por personas sin fundamentos ni conocimientos. Dichos cambios representan para nuestro autor un escenario funesto, en el cual los medios de comunicación juegan un papel evidentemente trascendental por ser los más cercanos y accesibles al común de la gente.

Asomarse a un puesto de revistas causa asco y escándalo. La pornografía disfrazada, la novela rosa, los *comic strip*, lo mismo para niños que para adultos, la literatura cuyo sujeto es el crimen, la literatura barata que ni siquiera se acerca al *science fiction*. Un hábil simbolismo de contenido sado-masoquista, por medio del empleo extraordinario de representaciones cripto-sexuales, acordes y paralelas con la narración ilustrada.¹⁹

Estas observaciones nos remiten a concebir los productos culturales tal como lo hiciera Clemente Greenberg en 1939. Por un lado, dice el crítico norteamericano, "donde hay vanguardia generalmente encontramos también una retaguardia"²⁰. Esta retaguardia bautizada con el nombre de *kitsch*, "destinada a aquellos que, insensibles a los valores de la cultura genuina, estaban hambrientos de distracciones que sólo algún tipo de cultura puede

¹⁸ "Si tiene un carácter antinacional no llevar el arte al pueblo, es más grave aún envenenarlo con un pseudoarte comercial que ha inundado no solamente el límite de nuestras fronteras sino por ser un fenómeno común a la idea que Ortega y Gasset se formó de las masas, tiene un carácter universal". *Ibid.* p. 62.

¹⁹ *Ídem.*

²⁰ Greenberg, Clement. *Op. Cit.* p 21.

proporcionar²¹, es el blanco sobre el cual Salas Anzures dispara sus cuestionamientos estéticos, sociales y culturales.²²

Con respecto al cine y la televisión, que para esas fechas contaban ya con una fuerte presencia en la ciudad de México, Salas Anzures critica la calidad de las películas, que al ser utilizadas como instrumentos de difusión, han contribuido a formar una obtusa visión nacionalista y un estereotipo bastante pobre del mexicano,²³ se refiere a ellos como un “desconocido que sin llave se mete a todos los hogares”, analogía que presenta a los principales medios de comunicación como intrusos capaces de distorsionar los valores sociales y morales de las familias mexicanas. Así pues, “esta situación amerita una seria revisión por los expertos en educación de masas y concomitantemente de la acción de los organismos, que sin mengua de mal entendidas libertades, puedan frenar un desorden que carcome la sensibilidad y mina profundamente los pocos valores que van quedando en la sencilla organización de la familia pueblerina”.²⁴

Salas Anzures trabajó la mayor parte de su vida en comunidades rurales o semi-urbanas donde el ritmo de vida y las tradiciones siguen un patrón casi perenne que mantiene cierto equilibrio entre todos los actores sociales, en la ciudad por el contrario, ese equilibrio es aparente: “vivimos tiempos de profunda separación entre nuestra civilización mecánica y materialista y los valores estéticos o espirituales que constituyen una cultura”²⁵. Para Salas Anzures no todo esta perdido, la respuesta a estos males esta en la educación o mejor dicho en la reestructuración de los métodos educativos. Tomando citas del poeta y crítico británico Herbert Read y del filósofo y escritor norteamericano Henri David Thoreau,

²¹ *Ibíd.* p.22

²² Para complementar esta definición Calinescu se refiere a lo *kitsch*, como producto de la modernidad tecnológica, que se identifica con la imitación, la copia, y lo que podemos denominar la estética de la decepción y el autoengaño. En Calinescu, Matei. *Cinco Caras de la modernidad*. Madrid, Editorial Tecnos, 1991. 326 pp. p. 224

²³ Refiriéndose al cine afirma “...hoy convertido en miserable vehiculo de acarameladas historietas, de romanticonas tramas y portador de un pseudo nacionalismo que nos enfrenta al espectador de todas las latitudes como un macho-charro. iracundo y atrabilario, mezcla de *cow-boy* y de señorito feudal”. Salas Anzures. *Op. Cit.* p 62.

²⁴ *Ibíd.* p. 63.

²⁵ *Ídem.*

subraya la importancia de concebir la educación como el cultivo de actividades sensibles en las que los educandos sean capaces de utilizar sus habilidades al máximo. A pesar de lo audaz que parecieron algunos de sus principios estéticos, en lo particular Salas Anzures se mostró como un tipo conservador más preocupado por salvaguardar los valores culturales del mexicano que por impulsar cambios o transformaciones sociales. Aunque se da cuenta que la sociedad atraviesa una etapa de polarizaciones y reajustes, sus aseveraciones llegan a extremos que parecen anacrónicos. Por ejemplo, al referirse a su presente señala:

Difícil época esta que nos ha tocado vivir. Tal parece que nuestro tiempo histórico tuviera por finalidad última trastocar todos los valores, cambiar todas las normas. Las teorías que un tiempo se creían inmutables se derrumban de pronto, estrepitosamente. Las filosofías se reacomodan y el revisionismo esta a la orden del día. Ayer mismo Picasso había sido etiquetado de informalista. Hoy amaneció con la etiqueta de realista. Y Kafka, condenado al ostracismo en su propio suelo, hoy irrumpe en su patria con glorias ayer negadas. Los herejes son absueltos y las herejías, los pecados mismos, son perdonados. ¿Qué quiere decir esto?²⁶

Para responder esta interrogante cita al pensador marxista Roger Garaudy, el cuál propone abrir y extender la definición de realismo a fin de hacer más incluyente un término que parece relegarse ante el universo de obras y artistas que surgieron durante todo el siglo XX.

En este momento, dice el maestro poblano, lo que más debe preocupar al hombre es el hombre mismo, el odio y la intolerancia se han hecho presentes en todas las sociedades. El arte y la cultura, últimos resquicios de racionalidad, son también atacados por dichos males. Ante esta coyuntura, la actitud del artista no debe ser la indiferencia, sin embargo, tampoco es su obligación mostrar la totalidad de un momento histórico, su papel no es el

²⁶ *Ídem.*

del filósofo ni el del historiador.²⁷ Así, apelando a la libertad de creación como principal baluarte del arte moderno, lo importante es -según Salas Anzures- que cada quien se realice como quiera, siempre y cuando sea en beneficio de la humanidad.

Por último regresa a las ideas estéticas y se dedica a especular sobre los procesos que transformaron la pintura moderna, desde el surgimiento de los "ismos", como etiquetas de catalogación para determinados modos de expresión, hasta la actual "militarización" de la cultura y el arte. Procesos de los cuales "no somos responsables, pero lo seremos si no hacemos algo por revertirlos", ante un panorama tan poco alentador Miguel Salas Anzures concluye, advirtiendo:

Largo es el camino del arte y el tiempo y el espacio es infinito y aunque el creador sea efímero la obra queda para que las generaciones en ella se contemplen. Hemos destruido los mitos. Hemos destruido a los dioses. No destruyamos el embrujo de las palabras pintadas, de las pinturas habladas, de la música de las esferas, de las piedras que dicen, porque nos quedaríamos solos, profundamente solos.²⁸

+++++

Esta conferencia muestra aspectos de Salas Anzures poco conocidos, tales como su posición frente a los avances tecnológicos, las transformaciones sociales y los procesos educativos. Especialmente llama la atención el reacomodo de sus opiniones estético-culturales, ya que sin alejarse de lo dicho en 1960, el tono de sus declaraciones es menos drástico; el momento era otro y las circunstancias terminaron por darle la razón.

²⁷ "Exigir en nombre del realismo que una obra refleje la totalidad de una realidad, que dibuje la trayectoria de una época o de un pueblo, que exprese sus movimientos esenciales y sus perspectivas de porvenir es una exigencia filosófica y no estética..." *Ibíd.* p. 64.

²⁸ *Ibíd.* p. 65.

Otro punto que podemos rescatar de esta conferencia es su perspectiva en cuanto al arte popular, las culturas indígenas y el patrimonio cultural, la cual no varió desde su participación en el Frente Nacional de Artes Plásticas en 1952, mostrando su preocupación por preservar y valorar las manifestaciones artísticas de los diversos pueblos indígenas. Prueba de este interés es su participación en la revista *Artes de México*, la cual dirigió hasta un año antes de su muerte acaecida en 1966.

Desligado del medio artístico en 1965, Miguel Salas Anzures se desempeñó como Jefe del Departamento de Acción Social y Educativa del IMSS. Posteriormente pasó al Departamento de Turismo, en la misma institución, como asesor técnico del Departamento de Promoción Audiovisual. Sin embargo, falleció pocos meses después, a causa de una peritonitis, el 9 de enero de 1966 en la ciudad de México.

7. A manera de Conclusión

Miguel Salas Anzures despuntó en el panorama cultural a partir de 1960, su papel como Jefe del Departamento de Artes Plásticas en el INBA es recordado por el impulso, que desde la burocracia, brindó a la joven generación de artistas conocida posteriormente como *La ruptura*. Aunque inició su gestión unos años antes, en 1957, la historiografía del arte contemporáneo lo recuerda a partir de sus polémicas al frente del Departamento: particularmente su enfrentamiento con el coleccionista Alvar Carrillo Gil (en sus dos etapas 1958 – 1960) puso de manifiesto las incongruencias de un aparato oficial empeñado en mantener vigente, tanto en el arte como en la política, una ideología cada vez más alejada de la realidad.

Sin embargo, esta imagen, que corresponde a los últimos años de su vida, fue resultado de un proceso de transformación sumamente breve. Entre septiembre y diciembre de 1959, con motivo de la Segunda Bienal Interamericana de Pintura, Salas Anzures tuvo la oportunidad de efectuar una gira de trabajo por Sudamérica, en ese viaje -además de casarse en terceras nupcias con la artista abstracta Myra Landau- conoció de primera mano el trabajo artístico realizado en aquella parte del continente y constató que se alejaba totalmente del llamado *realismo social*, “moneda corriente” de las artes plásticas en el México de aquellos años.

Poco tiempo después, en diciembre de 1960, con la publicación de la conferencia titulada *¿Hasta que grado es revolucionario el arte de este medio siglo?*, el maestro poblano cuestionó las políticas culturales impulsadas por el aparato gubernamental e hizo públicas las ideas de renovación en las artes plásticas de México. Situación que lo enfrentó tanto con particulares como con autoridades del INBA, y terminó por significarle su puesto en la burocracia cultural. Esta renuncia le costó a Salas Anzures tanto, que no volvió a trabajar en el INBA ni en la SEP; sin embargo, y paradójicamente, a partir de aquel momento inició el

reconocimiento de su trabajo al frente del departamento de artes plásticas y se le "martirizó" como víctima de un obtuso conflicto de intereses personales.

Pero no siempre fue así, antes de 1960 Salas Anzures era reconocido como promotor del nacionalismo cultural. Las actividades realizadas por el Departamento de Artes Plásticas, en los primeros años de su gestión, dan cuenta esta posición, que si bien buscaba matizar el discurso nacionalista, nunca terminaba de romper con los paradigmas establecidos por la *Escuela Mexicana de Pintura* y el "realismo social".

Proveniente de las filas magisteriales, en las cuales laboró 21 años, el trabajo de Miguel Salas Anzures como crítico de arte, editor y funcionario oficial tiene un antes y un después de 1960. En 1952, colaboró en la formación del Frente Nacional de Artes Plásticas, colectivo que tenía entre sus objetivos la defensa "del verdadero arte nacional", representado en la plástica por el muralismo más ortodoxo; esta participación significó en la vida de nuestro autor un compromiso ideológico que, como parte de dicha agrupación, aceptaba tácitamente la vigencia del muralismo mexicano como corriente renovadora de las artes plásticas no sólo de México sino del resto del mundo.

Mantuvo esta posición por el resto de la década de los cincuenta.¹ Fuera del ámbito oficial, podemos apreciar el ejemplo más claro de esta perspectiva en los editoriales publicados por el maestro poblano en la revista *Artes de México*, los cuales muestran una visión del arte opuesta a la presentada ocho años después. En aquel momento (1952 – 1960) no había espacio en la política cultural mexicana para manifestaciones artísticas que no fueran absolutamente nacionales.

A pesar de esta aparente contradicción, nacionalismos/vanguardias, que en lo general parece irreconciliable, en lo particular no lo fue tanto. El caso de Miguel Salas Anzures y su crítica de arte es reflejo de esta paradoja, porque a pesar del rompimiento ideológico con las autoridades del INBA en 1960 y de haberse desmarcado de la Escuela

¹ Aunque no su participación con el FNAP la cual concluyó en 1954

Mexicana de pintura, mantuvo hasta el día de su muerte diversas preocupaciones de indudable carácter nacional, por ejemplo, su interés en preservar el patrimonio cultural de las comunidades indígenas.

Cuatro años después, en 1964, Salas Anzures participó en otro ciclo de conferencias con la ponencia titulada: *Reflexiones sobre el Arte. El hombre frente a la creación artística*, invitado por Miguel Álvarez Acosta -su antiguo jefe en el INBA-, el maestro poblano hizo una última recapitulación de sus conceptos estéticos, sociales y culturales. En el plano artístico confirmó lo dicho en 1960, aunque utilizando un tono menos despectivo; en el aspecto cultural lo que llama la atención de esta conferencia es su posición frente a la modernidad tecnológica, la cual, para nuestro autor, es culpable de varios de los males que afectan a nuestra sociedad, entre ellos la distorsión de la imagen nacional y la deformación de los valores artísticos.

Miguel Salas, como muchos de sus contemporáneos, tuvo una vida profesional *sui generis*. En poco más de dos décadas, de 1931 a 1957, pasó de ser un maestro rural que trabaja por el reparto agrario en la Comarca Lagunera a ser el encargado del Departamento de Artes Plásticas del INBA. En este proceso la labor más encomiable de nuestro autor fue su genuina preocupación por mejorar la calidad de la educación en México; como funcionario, aparte de abrir los espacios del INBA a los jóvenes pintores y promover la presencia de México en el ámbito internacional –realizando las dos bienales panamericanas de artes plásticas- el trabajo de Salas Anzures intentó acercar las manifestaciones artísticas a los diversos sectores sociales. Además, su participación como director / gerente en la revista *Artes de México* sentó las bases de un sólido producto editorial que hasta el día de hoy es reconocido como pionero en el campo de las revistas culturales.

Sin embargo, a pesar del crédito dado a Salas Anzures como impulsor del arte moderno en México su figura no fue lo audaz que parecía, por el contrario, fue un personaje complejo en el que pervivieron ideales nacionalistas, provenientes de su formación

magisterial, y postulados artísticos de vanguardia. Su problema, y por el cual fue excluido de medio oficial, radicó en que como funcionario cultural traspasó los límites “no” escritos de la burocracia mexicana.

Por último, queda claro que su trabajo como promotor y gestor cultural es reflejo de un proceso de transición ideológica mucho más amplio. Para 1960 la política cultural impulsada por el Estado Mexicano mostraba claros signos de desgaste, lo que hizo necesaria una redefinición ideológica en todos sus niveles, especialmente en aquellos destinados a generar e impulsar una política oficial, como es el caso del Instituto Nacional de Bellas Artes.

8. Bibliografía Consultada.

- Azúa, Félix de. *Diccionario de las artes*. Barcelona, Planeta, 1995. 322 p.
- Alfaro Siqueiros, David. *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna. El primer brote de reforma profunda en las artes plásticas del mundo contemporáneo*. México, Talleres Gráficos de la SEP, 1945.
- Álvarez Sánchez, Sol. *Concursos de Arte en México y Centralismo*. Tesis de Licenciatura en Historia. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2003. 139 p.
- *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Edición de Edward Sullivan. Madrid, Nerea, 1996. 352 p.
- Baudelaire, Charles. *¿Para qué la crítica?* Cap. I del "Salón de 1846", en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1996.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI Editores, 2006. 386 p.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Ediciones Península, 1997. 189 p.
- Calinescu, Matei. *Cinco Caras de la modernidad*. Madrid, Editorial Tecnos, 1991. 326 p.
- Calvo Serraller, Francisco. *Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte*, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor, Madrid, 1996, tomo I.
- Campbell, Federico. *México en cinco décadas en Visión de México y sus artistas. Siglo XX 1951- 2000*. Tomo II. México, Promoción de Arte Mexicano, 2001. 277 p.
- Cardoza y Aragón, Luis. *Pintura contemporánea de México*. México, Ediciones ERA, 1988. 231 p.
- Cherem, Silvia. *Trazos y revelaciones. Entrevista a diez artistas mexicanos*. México, FCE, 2004. 379p.
- Del Conde, Teresa. *La aparición de la Ruptura en Un siglo de Arte Mexicano 1900 – 2000*. México, CNA – INBA, Landucci editores, 1999.

- *Una vista guiada. Breve historia del Arte Contemporáneo en México.* México, Editorial Grijalva, 2003. 197 p.
- *Diccionario de Filosofía Nicola Abbagnano.* México, FCE, 1998. 1103 p.
- *El arte en México. Autores, temas, problemas.* Coordinadora Rita Eder. México, CONACULTA – FCE – Lotería Nacional, 2001. Colección Biblioteca Mexicana. 389 p.
- *El debate Modernidad / Posmodernidad.* Compilación y prólogo de de Nicolás Casullo. Buenos Aires, Ediciones El cielo por Asalto, 1995. 400p
- *Estudios sobre arte. 60 años del Instituto de Investigaciones Estéticas.* México, UNAM – IIEs. 1998. 596.
- Fernández, Justino. *El hombre, estética del arte moderno y contemporáneo.* México, UNAM, 1962. 599.
 - *La pintura moderna mexicana.* México, Ed. PORMARCA, 1964. 211 p.
 - *Arte moderno y contemporáneo de México.* México, UNAM IIE, 1994. Vol. II. 279 p.
- Frerot, Christine. *El Mercado del Arte en México. 1950 1976.* México, INBA – CENIDIAP, 1990.
- Garduño Ortega, Ana Maria. *Alvar Carrillo Gil Perfil y contexto de un coleccionista de arte en México.* Tesis de doctorado en Historia del Arte. México, UNAM, FFyL, 2004. 537 p.
- Goldman, Shifra. *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio.* México, IPN-editorial Domés, 1989. 284 p.
- González Mello, Renato. *Disparos sobre Siqueiros.* En "El Alcaravan", boletín trimestral del Instituto de Artes graficas de Oaxaca, Abril-Mayo-junio 1993. Vol. IV Num. 13.
- Greenberg, Clement. *Arte y Cultura. Ensayos críticos* Barcelona, Editorial Paidós, 2002. 305 p.
- Guadarrama, Guillermina. *El Frente Nacional de Artes Plásticas (1952 – 1962).* México, INBA-CNA- CENIDIAP, Estampa Artes Gráficas, 2005. Colección Abrevian. 23 p.
- Habermas, Jürgen. *Modernidad y postmodernidad.* Madrid, Alianza editorial, 1990.

- *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte Nacional a debate.* Coordinadora Esther Acevedo. México, CONACULTA, 2002. Vol. II.
- *Historia del Arte Mexicano.* México, SEP-SALVAT, 1982.
- Luna Arroyo, Antonio. *Juan O'Gorman: Autobiografía antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra.* México, Pintura Mexicana Moderna, 1973. 523 p.
- Madrigal Hernández, Erika. *Tamayo y los contemporáneos: el discurso de lo universal.* Tesis de Licenciatura en Historia. México, UNAM – Facultad de Filosofía y Letras, 2006.
- Manrique, Jorge Alberto. *Una visión del arte y de la historia.* México, UNAM- IIEs, 2001. Tomos IV y V.
- *Memoria de Labores 1954- 1958 del Instituto Nacional de Bellas Artes.* México, SEP – INBA, 1958.
- *Modernidad y modernización en el Arte mexicano.* Catálogo de la exposición. México, MUNAL, 1991.
- Neuville, Alfonso. *Pintura Actual* (1966). México, Ediciones artes de México y del mundo, 1966. 67 p.
- Palacios, Guillermo. *La pluma y el arado; los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del "problema campesino" en México, 1932-1934.* México, El Colegio de México-Centro de Investigación y Docencia Económica, 1999.
- Paz, Octavio. *Los hijos del Limo. Del romanticismo a la vanguardia.* Barcelona, Seix Barral, 1998. 229 p.
- *Obras completas. Edición del Autor. Los privilegios de la vista II.* México, FCE, 1991. 445 pp.
- *Pintura Mexicana 1950 - 1980.* Catálogo de la exposición. México, CONACULTA-INBA, 1990.
- *Ruptura. Catálogo de la Exposición 1952-1965.* Museo de Arte Alvar y Carmen T. De carrillo Gil. México, Biblioteca PARE, 1988.

- Tenorio Trillo, Mauricio. *Artifugio de la Nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*. México, FCE, 1998, 409 p.

-Tibol, Raquel. *Historia general del Arte Mexicano. Época moderna y contemporánea*. México, Editorial Hermes, 1969. 439 p.

-*Confrontaciones*. México, Ediciones Samara, 1992.

- Venturi, Lionello. *Historia de la crítica de Arte*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1982. 403 p. Colección Punto y línea.

8.1 Bibliohemerografía de Miguel Salas Anzures

- *La Acción Social de la Escuela Rural Mexicana*. Edit. Dirección General de Enseñanza Primaria en los Estados y Territorios. 2a. Junta Regional de Inspectores de Educación. SEP. Septiembre de 1947.

- *El Plan de Estudios y el Programa, de la Escuela Nocturna*. Edit. Dirección General de Enseñanza Primaria en el D. F. Oficina Técnica. SEP, México, D. F., 1949.

-*Proyección Social de la Escuela Rural*. en "Trayectoria y Objetivos de la Educación Rural". Edit. Dirección General de Enseñanza Primaria en los Estados y Territorios. SEP, México, D. F., 1949.

- *Cuando florezcan los naranjos*. Cuento publicado bajo el seudónimo Miguel Islas Reguez. *Cuentalia*, Revista de cuentos mexicanos inéditos. Vol. 1, Tomo 3, México, D. F., 1953.

- *Mito y Magia en la Escultura Zoomorfa Prehispánica*. Edit. Cuadernos de la Revista *Artes de México*, Frente Nacional de Artes Plásticas. México, D. F., 1954.

- *Arquitectura Contemporánea en los Estados Unidos*. Edit. Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP, México, D. F., 1957.

-*Art Mexicain Contemporain*. Otros textos de Jaime Torres Bodet, Jacques Chaban Delmas y Robert Escarpit. Catálogo ilustrado: presentación de una exposición. Edit. Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP, México, D. F., 1958.

- *Salon Comparaisons, Paris, Francia*. Otro texto de Jean Cassou. Catálogo ilustrado: presentación de una exposición. Edit. Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP, México, D. F., 1958.

- *Los Descubridores del Paisaje Mexicano*. Catalogo ilustrado: presentación de una exposición. Edit. Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP, México, D. F., 1959.

- *V Bienal de Sao Paulo, Brasil*. Catálogo ilustrado: presentación de una exposición. Edit. Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP, México, D. F., 1959.

- *Obras de la Artista Peruana Julia Codesio*. Catálogo ilustrado: presentación de una exposición. Edit. Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP, México, D. F., 1960.

- *Artistas Jóvenes de Argentina*. Catalogo ilustrado: presentación de una exposición. Edit. Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP, México, D. F., 1960.

- *Introduction to Mexican Art*. Catálogo ilustrado: presentación de una exposición. Otros textos de Donald W. Buchanan, Jorge Olvera y Miguel Covarrubias. Edit. National Gallery of Canada, Ottawa. The Key-stone Press Limited, Vancouver, B. C., 1960.

- *¿Hasta que grado es revolucionario el arte de este medio siglo?*. Edit. *Novedades*, "México en la Cultura". México. D. F., 1960.

- "Respuesta de Carrillo Gil: lo reto a que el Estado le haga una oferta sobre su pinacoteca" en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. México, número 617, 1961.

- *VI Bienal de Sao Paulo, (Brasil) - 3 Pintores Mexicanos*. Catalogo ilustrado: presentación de una exposición. Edit Museo de Arte Contemporáneo, A. C. México, D. F., 1961.

-*Un Museo de Arte Contemporáneo para México*. Edit. *Novedades*, México en la Cultura. Número 645. México, D. F; 1961.

- *The museums of the National Institute of Fine Arts*", "Les Musses de L'Institut National des Beaux Arts". Edit. *Museum*, A quarterly review published by UNESCO. *Revue trimestrielle publiee par l'UNESCO*. Vol. XV No. 1. Paris, Francia, 1962.

- *50 años de Arte Mexicano*. Edit. *Artes de México*. Números 38-39. Vo. VIII Año X. México, D. F., 1962.

- *Un pueblo Creador de Arte*. Edit. *Siempre!* Suplemento "La Cultura en México". Numero 68. México, D. F., 1963.

- *En torno a la Comida Mexicana*. Edit. *Artes de México*. Numero 46/ Año XI. México, D. F.; 1963.

- *La Ciudad de México. 1*. Introducción y selección. Edit. Revista *Artes de México* No. 49/50. Año XI. México, D. F., 1964.

- *La Educación Estética en México*. Programa inédito, elaborado para el funcionamiento del Instituto Nacional de Bellas Artes durante el régimen presidencial del Sr. Lic. Gustavo Díaz Ordaz. Presentado al Secretario de Educación Pública, Lic. Agustín Yáñez, México, D. F., 1964.

- *Reflexiones sobre el Arte*. Ciclo: *Temas Contemporáneos*. 4a. Conferencia. Edit. Organismo de Promoción Internacional de Cultura, Secretaria de Relaciones Exteriores. México, D. F., 1964.

- *La pintura Mural Mexicana*. Guión audiovisual. Edit. Departamento de Turismo de México. México, D. F., 1965.

- *Un productor de Formas*. Catalogo ilustrado: presentación de la exposición de esculturas de Waldemar Sjölander. Edit. Organismo de Promoción Internacional de Cultura, Secretaria de Relaciones Exteriores. México D. F. 1965