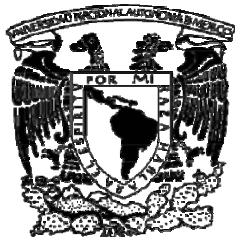


UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*FICCIÓN Y TRASTORNO*  
*EN EL ESPACIO SIGNIFICATIVO DE*  
*MELECIO GALVÁN*

**TESIS**  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
**DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE**

PRESENTA:  
**MARICELA DEL ROSARIO GONZÁLEZ CRUZ MANJARREZ**

**TUTOR: DOCTORA MARÍA ELISA GARCÍA BARRAGÁN MARTÍNEZ**



**CIUDAD UNIVERSITARIA**  
**ENERO 2010**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## **AGRADECIMIENTOS**

Al realizar este trabajo siempre conté con el respaldo de mi directora de tesis, la Doctora Elisa García Barragán Martínez, a quien agradezco profundamente su participación constante y sus asesorías. Su experiencia, formalidad, amabilidad y tolerancia, hicieron de ésta investigación una actividad tan intensa como agradable. Su calidad y calidez humana y académica, así como su especial capacidad para enseñar de múltiples maneras, me dejó un aprendizaje que valoraré siempre.

El apoyo de los sinodales que intervinieron en esta investigación también resultó invaluable. Agradezco a los Doctores Teresa Del Conde Pontones, Elia Espinosa López, Silvia Fernández Hernández y a Renato González Mello, sus señalamientos conceptuales, sus valiosos comentarios, las sugerencias bibliográficas, la generosidad académica, así como el interés y compañerismo mostrado en todo momento en relación a la tesis. Agradezco también el apoyo que desde la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM me brindó el Dr. Renato González Mello.

Otro apoyo imprescindible fue el de algunos miembros del grupo Mira, así como de otros artistas, investigadores y especialistas en arte, quienes compartieron anécdotas, recuerdos y puntualizaron aspectos importantes relacionados con el arte contemporáneo, con Melecio Galván, con el grupo Mira, con las vivencias generacionales y la perspectiva de los Grupos frente al arte y la sociedad. Jorge Pérez Vega, Rebeca Hidalgo, Arnulfo Aquino y especialmente Eduardo Garduño (de Mira), Raymundo Mier, Leticia López Orozco, Esperanza Balderas, Carlos Blas-Galindo, Cristina Híjar, fueron siempre precisos, entusiastas y analíticos, contribuyendo con valiosos comentarios y materiales para enriquecer este trabajo. Agradezco igualmente a aquellas personas que me permitieron entrevistarlos para

obtener datos de primera mano sobre Melecio Galván. Gracias a Eduardo Galván, al pintor y restaurador Rodolfo Pérez Galicia y al doctor Juan Cataño.

Finalmente, quiero dar las gracias por su presencia en lo afectivo y formativo a las siguientes personas: al maestro Alberto Híjar, cuya disposición solidaria -desde mi licenciatura en Filosofía y ahora en el doctorado-, aportó una base fundamental en muchos de los aspectos relacionados con este trabajo, a Amaranta, Catita y Michel, agradezco su amistad incondicional y su trato fraterno, mostrado en todos sentidos. No puedo dejar de mencionar el respaldo familiar, gracias siempre y por todo a mi mamá, María Celia Cruz Manjarrez Altamirano, a mi tía Adela Cruz Manjarrez Altamirano, a mis hermanos: Ciro, Adela, Silvia y Oscar. Gracias a mi familia caminante: a Dose, Yadara, Andrómeda, Kyle y Selenita. A mi padre: Ciro González Blackaller y a Maye, igual que a mis amigos y maestros ausentes: Enrique Bordes Mangel, Armando Torres Michúa, Paul Gendrop y por supuesto, a mis seres más queridos: Juan, Don Chicho, Manfredito y Kyria.

Finalmente, mi reconocimiento a la Universidad Nacional Autónoma de México, espacio esencial, generoso y enriquecedor que me ha brindado lo mejor de buena parte de mi vida académica y laboral; esta tesis, además, fue realizada con el apoyo del Instituto de Investigaciones Estéticas y de una beca de la Dirección General de Asuntos de Personal Académico de la UNAM.

Para todos ellos, mi agradecimiento

## ÍNDICE

### *Ficción y trastorno en el espacio significativo de Melecio Galván*

Introducción-----	6
<b>Capítulo 1. Líneas, bosquejos y apuntes de su trayectoria</b>	
La volcana y la fábrica: contexto familiar, referentes culturales y consciencia de clase-----	17
El poder de la imaginación: San Carlos, el Grupo 65, las vivencias del 68-----	29
Su incursión en el mercado artístico: exposiciones en la galería de Antonio Souza y en Estados Unidos-----	49
Del interiorismo, al realismo fantástico y a la ilustración política: otras exposiciones-----	59
<i>Ilustraciones</i> -----	
68	
<b>Capítulo 2. La práctica artística como propuesta social</b>	
Las experiencias en Estados Unidos. El contacto con los chicanos y las culturas alternativas-----	90
El vínculo con organizaciones de trabajadores. La ilustración para sindicatos, centros escolares y espacios populares-----	95
La década de los setenta y los grupos artísticos-----	98
Principales expresiones de los grupos y participaciones conjuntas-----	106
El Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura-----	109
“Arte. Luchas populares en México” y otras exposiciones-----	115
Valoración de los Grupos-----	120
El surgimiento del grupo <i>Mira</i> -----	125

El <i>Comunicado Gráfico número 1</i> como una propuesta para la articulación artístico-social .....	129
El final de <i>Mira</i> .....	143
<i>Ilustraciones</i> .....	144

### **Capítulo 3. El dibujo y la ilustración**

Características formales, técnicas y estilísticas en algunas obras de Melecio Galván .....	176
La ilustración como ejercicio de resistencia .....	183
Los recursos expresivos en la ilustración.....	188
Melecio desde <i>La Semana de Bellas Artes</i> --- .....	197
La crítica frente a la obra de Melecio Galván.....	202
<i>Ilustraciones</i> .....	210

### **Capítulo 4. Categorías estéticas presentes en su discurso visual**

Consideraciones generales.....	228
La ficción y el trastorno.....	235
Lo monstruoso.....	244
La máquina y lo maquinal.....	250
Metáforas sociales asociadas al poder.....	252
<i>Ilustraciones</i> .....	257
Conclusiones.....	270
Bibliografía.....	280
Cronología.....	296

## **INTRODUCCIÓN**

### **Antecedentes**

Melecio Galván fue un artista comprometido con su tiempo porque recurre a un lenguaje plástico contemporáneo; también expresó este compromiso desde la intencionalidad de su obra que reside en una significación social cuyos planteamientos se sustentan en un marco político y ético.

Desarrolló un estilo que conjuga un virtuosismo técnico en el dibujo con una composición precisa y depurada. Su expresión se vale del cómic, de la ilustración, del diseño gráfico y la publicidad. Como muchos artistas del siglo XX, utilizó diversas fuentes pero una constante en su representación es la neofiguración, en ocasiones respaldada en referentes clásicos y barrocos, en otras en un lenguaje afín a la gráfica contemporánea.

Se pronuncia por un arte público que recupera diversas propuestas críticas y de arte social, algunas de las cuales se remontan al muralismo y a la gráfica popular; esto sucede en los murales que en forma colectiva ejecuta en espacios comunitarios, en sus ilustraciones solidarias para sindicatos, para el movimiento estudiantil de 1968 y para apoyar las luchas de algunos grupos antiimperialistas. El hecho de que su trabajo está más orientado a la comunicación que a una búsqueda estética cerrada en sí misma también lo circunscribe al arte de contenido social con una orientación pública. De 1977 a 1981, como miembro del Grupo Mira (integrado además por Arnulfo Aquino, Eduardo Garduño, Rebeca Hidalgo, Saúl Martínez, Silvia Paz Paredes, Salvador Peleo, Jorge Pérez Vega), su actitud es más enérgica, ya que inserta su convicción de un arte popular dentro del trabajo colectivo.

Su pertenencia a Mira, su inserción en el movimiento de los Grupos y en el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, además de la postura que adoptó hacia el año de 1977 para desarrollar su trabajo como ilustrador, al margen de los cánones establecidos por la Academia, de los criterios de competitividad y de promoción artística desde instituciones gubernamentales como el INBA, así como

su alejamiento de los dictámenes de galerías y de circuitos comerciales privados, provoca que la valoración de su trabajo como ilustrador se sitúe precisamente esta perspectiva alternativa, centrada en la comunicación y el diálogo abierto, en la funcionalidad artística donde la producción se asume como una práctica vinculada a planteamientos sociales y al empleo de recursos gráficos contemporáneos. Aunque Melecio Galván optó por el dibujo más que por la experimentación y por el uso de tecnologías de uso común (mimeógrafo, fotocopias, serigrafía, fotografía, entre otras), compartió desde 1965 las inquietudes y propuestas de muchos de los jóvenes artistas, quienes plantearon una práctica artística alejada de los convencionalismos y los rituales del arte dominante.

En su poética la ficción es un recurso para desarrollar la imaginación y para desplegar la ilusión de mundos contrastantes, ya que en algunos trabajos muestra fantasías lúdicas, donde prevalecen alusiones a la niñez y a la espontaneidad; en otros momentos en cambio, la representación de escenas que perturban la normatividad pone en evidencia la vulnerabilidad de los sujetos y la crisis social. En este caso, sus ilustraciones presentan el trastorno de una realidad que inquieta y desconcierta. De esta manera, busca subvertir el discurso del poder, con ambientes alterados, metamorfosis y ambigüedades, para referirse a la crisis del individuo, a la brutalidad, a la manipulación y al manejo de recursos coercitivos de los grupos dominantes en una sociedad intolerante y opresiva. La intensidad de la denuncia lo lleva frecuentemente a cierta exageración, la cual si bien ahora pudiera parecer un tanto dramática o afectada, al situarla en el contexto, nos revela la necesidad de contrarrestar a una realidad represora y coercitiva a través de las imágenes, en forma tan vehemente como él y otros artistas la percibían, la resistían o la padecían.

Melecio Galván realiza su trabajo artístico primero como estudiante en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (Academia de San Carlos) y después como asalariado en diversas publicaciones culturales, durante el periodo que va de 1965 a 1982. En esta etapa es notoria la radicalización de diversos grupos sociales. La tensión se



expresa en movimientos de gran efervescencia, con fuertes cuestionamientos sociales y culturales (como las manifestaciones estudiantiles de 1968 o los Grupos artísticos que propugnaban por un arte público politizado), en propuestas comunitarias alternativas, en los grupos de insurrección y resistencia social (como la contracultura y los movimientos guerrilleros), en las tendencias anticolonialistas, antiimperialistas, así como en las ideologías nacionalistas que actúan frente a un estado mexicano demagógico, autoritario, anticomunista, represor e intransigente (matanza de 1968, "halconazo" de 1971 y diversas modalidades de las guerras sucias contra las guerrillas rurales y urbanas), todo esto en un marco más amplio de una Latinoamérica caracterizada por las dictaduras militares y por la violencia ejercida en forma sistemática por los grupos de poder<sup>1</sup>.

En vida de Melecio Galván, pero sobre todo después de 1982, tras la muerte del artista, aparecieron varios artículos sobre él en periódicos y catálogos de exposiciones. Diez años después, en 1992, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM publicó el libro *Melecio Galván, el artista secreto*, de Lelia Driben. En 1995 Arnulfo Aquino participó en el XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte del IIE: *Arte y violencia*. Su conferencia se tituló "Melecio, 1945-1982: un sentimiento y una visión de la violencia". En el año 2002, dentro de la serie "Garbanzo de a libra", el Canal 22 produjo el video de Ariel García, titulado *Melecio en sus tintas*. Finalmente, del año 2004 al 2008, Amaranta Galván difundió la obra de su padre, fundamentalmente con la exposición *Melecio Galván. Retrospectiva 1945-1982*, que circuló en distintos puntos de la República (como Oaxaca, el Estado de México, Querétaro, Zacatecas). Estos materiales y las exposiciones

---

<sup>1</sup> Entre los movimientos latinoamericanos que propugnan por un cambio social, están, entre otros: la Revolución Cubana, las guerrillas del Frente de Liberación Nacional en Venezuela, el Frente Unido del Pueblo de Colombia, con Camilo Torres, la Organización Latinoamericana de Solidaridad con Cuba, OLAS, la guerrilla urbana de los Tupamaros en Uruguay, las guerrillas salvadoreñas con Roque Dalton, el Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR, la Unidad Popular y "la vía chilena hacia el socialismo" con Salvador Allende, en Chile, el Ejército de Liberación Nacional de Bolivia, el grupo guerrillero peruano Sendero Luminoso, el Ejército Revolucionario del Pueblo de Argentina, el Frente Sandinista de Nicaragua con Carlos Fonseca Amador, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Guatemala. Michael Löwy, *El marxismo en América Latina (De 1900 a nuestros días)*. Antología, Ediciones Era, México, 1982. Colección El hombre y su tiempo.

itinerantes, suscitaron mi interés por Melecio Galván, quien a pesar de morir muy joven (1945-1982), dejó una producción relevante realizada durante 17 años de trabajo artístico.

Esta tesis proporciona un acercamiento a su trayectoria a partir de diversos textos, documentos y fotografías, realiza un análisis de las obras representativas de las diversas etapas y especifica algunas influencias importantes dentro de su trabajo. Por ejemplo, establece que el Grupo Mira fue esencial para que Melecio Galván reafirmara sus propuestas plásticas y políticas. Determina la importancia de su labor como ilustrador en *La Semana de Bellas Artes* (1977-1981), espacio que le permitió desarrollar un estilo propio. Por último, examina cómo actúan e interactúan en sus obras categorías como las de fantasía, subversión, deformación y caos, para definir sus planteamientos a través de la gráfica. Se analiza cómo a partir de una cuidadosa y detallada representación, a manera de *disección plástica*, el artista pretende exponer los mecanismos de la deshumanización.

Melecio Galván desarrolló un trabajo versátil dentro de la ilustración. Recurrió a diversos recursos gráficos y conceptuales en el dibujo y apostó por este medio confiriéndole muchas veces un carácter subversivo. Aunque a veces su discurso visual queda atrapado en un eclecticismo no siempre resuelto con acierto o en una representación descriptiva, el dibujo siempre fue realizado con maestría. En otros casos sí logra soluciones plásticas equilibradas que enlazan su talento como dibujante con la originalidad de las propuestas y con la capacidad de producir una obra representativa de su tiempo.

Melecio Galván ha sido considerado como uno de los mejores dibujantes de fines del siglo XX en México. Teresa del Conde, Lelia Driben, Carlos Blas Galindo, Alberto Híjar o Ida Rodríguez Prampolini así lo han manifestado en diversos momentos. Sus propios compañeros artistas e ilustradores, como Arturo Pastrana, Heraclio o Alberto Castro Leñero acusan cierta influencia de Galván en algún momento de su trayectoria, además de que reconocen su talento y su capacidad para traducir las ideas a imágenes a partir de líneas aplicadas con gran precisión y rapidez. En 1983

la Doctora Teresa del Conde, expresó: "Si la muerte de Melecio Galván a los 37 años corta brutalmente una rica trayectoria de trabajo y creatividad, no menos cierto es que su obra basta para ocupar un lugar en la historia del arte contemporáneo de México. De aquí la necesidad de que se le promueva, se le conozca, se le valore"<sup>2</sup>.

Melecio Galván comparte con muchos de sus colegas artistas de los años setenta, la necesidad de optar por medios alternativos, efímeros o poco apreciados, como en este caso la obra en papel y en formato pequeño, como una manera de rechazar formas plásticas (como la pintura y el mural), asociadas al poder y al autoritarismo. Su visión del arte, como la de sus contemporáneos, se fundamenta en nuevos parámetros: se eligen nuevos medios (o en el caso de Melecio Galván recurre a un medio tradicional trabajado de manera actual), nuevos materiales, formas de comunicación y de relación con la sociedad, así como una distinta manera de asumirse a sí mismos, más que como creadores, como productores y trabajadores artísticos, de ahí que para evaluar el trabajo de estos artistas y el del propio Melecio, resulta fundamental abordar el espacio significativo de su producción caracterizado por un clima de inquietudes sociales, por la producción de un arte desacralizado, antiautoritario, politizado y autogestivo.

### **Melecio Galván en la cultura y en el arte contemporáneo**

La presencia de los Grupos y de sus integrantes fue motivo de interés por parte del medio cultural y de la crítica de arte durante los años setenta. En este trabajo se retoman opiniones expresadas en su momento sobre Melecio Galván, sobre Mira y los otros Grupos (especialmente en el segundo capítulo). El reconocimiento del Grupo Mira se dio por sus propios compañeros artistas, por grupos sindicales y culturales, además, su trabajo más sólido, el *Comunicado Gráfico número 1*, fue premiado por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en el *Concurso*

---

<sup>2</sup> Teresa del Conde, "Melecio Galván", Texto para la exposición *Melecio Galván, visión retrospectiva 1965-1982*, inaugurada el 27 de mayo de 1983 en el Museo del Palacio de Bellas Artes.

*Nacional de Arte de Contenido Político y Social*, donde recibió el primer lugar en 1980 y en este mismo año se le otorgó uno de los diez grandes premios en el sexto concurso de *Intergrafik* realizado en febrero de 1980 en Berlín, en la República Democrática Alemana.

Los integrantes de Mira fueron los únicos artistas latinoamericanos premiados, al lado de creadores de la República Democrática Alemana, la República Federal Alemana, Palestina, Austria, Viet Nam, Estados Unidos, Portugal y la URSS. Su reconocimiento se consiguió en un estricto certamen donde se evaluaron 1,600 trabajos de 600 artistas que representaban a 50 países. Si bien el Comunicado se realizó como un trabajo colectivo, en él la intervención de Melecio Galván y su capacidad como dibujante posibilitó no sólo poder estructurar un planteamiento integral que confirió unidad al conjunto de imágenes, sino también, dio lugar a representaciones de efectividad visual con un buen nivel de calidad gráfica.

La importancia del *Comunicado Gráfico número 1*, donde la participación de Melecio Galván fue fundamental, exigió que en esta tesis se abordara esta obra en forma detallada, aunque sin incurrir en marcar o separar aquello realizado por Galván, precisamente para no violentar el sentido originario de este trabajo colectivo.

Melecio Galván fue considerado por sus contemporáneos como uno de los más destacados dibujantes de su momento y un valioso integrante de Mira. Hay que resaltar que su figura no se diluye en la de este grupo, ya que la consistencia de buena parte de su trabajo se mantiene al margen de lo realizado en Mira. Su reconocimiento se produjo en diversos catálogos, artículos, conferencias o materiales publicados, pero hasta ahora sólo se cuenta con el estudio de fondo de Lelia Driben, único de largo aliento que se ocupa exclusivamente de los bocetos y los dibujos de la serie *Militarismo y represión* que corresponde a sus últimos trabajos. Esta tesis pretende llenar ciertos vacíos respecto a la producción del artista con un estudio más amplio de su obra, de sus posibilidades comunicativas, así como de la interrelación entre los planteamientos discursivos de la imagen que

el artista plantea, considerando las categorías estéticas que emplea, analizando su estilo y el tratamiento de la línea en sus dibujos.

Al revisar las obras es claro su dominio de diversas técnicas artísticas, especialmente las tintas, la sanguina, el carboncillo, con trazos realizados a partir de líneas múltiples, de escorzos, difuminados, achurados y ritmos cambiantes, con un estilo original en el cual la figura humana siempre destaca como el eje de la representación y el dibujo como el medio de expresión. En su trabajo, la comunicación y la estética confluyen para reconstruir un discurso contenido dentro de un humanismo con claro sentido político, a pesar de que Melecio Galván nunca se interesó por una militancia política formal, ya sea al interior del Partido Comunista Mexicano, de sindicatos, o de otros centros activistas.

Sus dibujos lo vinculan en sus primeras etapas a José Luis Cuevas y al neofigurativismo expresionista de Francis Bacon; también comparte con algunos colegas de su generación la particularidad de respaldar su trabajo o de mostrar su admiración por algunos artistas de la tradición cultural de Occidente, como Leonardo da Vinci y Alberto Durero; o alude de manera directa o sesgada, a Miguel Ángel, José Guadalupe Posada o a Julio Ruelas. Desde sus primeros dibujos (de 1965 a 1968) hasta los últimos (de 1982), conserva pureza en la línea y una figuración generalmente cercana a la ficción. Por su versatilidad técnica y expresiva en la calidad del dibujo podemos situarlo al lado de dibujantes como Héctor Xavier, Carla Rippey, Arturo Rivera, José Castro Leñero y Rafael Cauduro (aunque cabe aclarar que algunos de ellos también se expresan desde la pintura).

Su obra plástica fue reconocida por circuitos artísticos comerciales, ya que estuvo dentro de los selectos artistas que expusieron en la Galería de Antonio Souza en 1968. En Estados Unidos fue promovido por galerías de menor nivel, como la "G" en Kansas, y La Porte en Wisconsin. Como muchos de sus contemporáneos rechaza esta línea de trabajo comercial, niega las connotaciones de creatividad y artísticidad consagratorias, y se asume más como un productor de imágenes. Esta actitud incluso se fomentó en cierta forma en la Escuela Nacional de Artes Plásticas

durante la dirección de Roberto Garibay S., con la modificación de los Planes de Estudio de 1971 y de 1973, al proponerse una división en las ramas de *artes plásticas* y *artes visuales*, lo que ocasionó visiones opuestas respecto a la profesionalización de la carrera, al ejercicio mismo dentro de los talleres y a la forma específica de considerar a las obras destacando su recepción y la inserción del arte, como lenguaje, en la comunicación social.

Melecio Galván desde los primeros años de la década de los setenta se dedica a la ilustración para revistas culturales, produce dibujos y gráfica para carteles o volantes, utilizados por sindicatos, por grupos populares o por trabajadores culturales independientes. Conjunta en su obra una serie de aspectos representativos de su tiempo, por ejemplo, su producción (de mediados de los sesenta a principios de los ochenta) está definida por la masificación cultural a través de la presencia y saturación de imágenes en los medios masivos de comunicación, en la difusión de carteles y en la publicidad, esto es evidente, por ejemplo, en su proximidad con la ilustración o el cómic.

Algunas de sus ilustraciones, así como su actitud crítica y marginal respecto a la cultura oficial (con sus valores ético-políticos y estéticos), lo aproximan a la contracultura, lo mismo sucede con su pretensión de concretar una práctica cultural alternativa desde una tendencia de izquierda, independiente de los parámetros partidistas.

En varios de sus dibujos la alusión a la muerte, a la violencia, al horror, a lo oscuro; su condena respecto a una existencia adversa donde prevalece la soledad, la incomunicación y la decadencia social, también lo remiten a la tendencia gótica que surge a fines de los años setenta y principios de los ochenta. Comparte con lo gótico la necesidad de exteriorizar la alienación y de afirmar el nihilismo, condiciones sociales que actúan como réplicas frente al control institucionalizado y a los sistemas totalitarios.

El contexto artístico nacional e internacional que enmarca su trayectoria se caracteriza por cambios que se expresan de muchas maneras, que implican

rupturas con los soportes tradicionales y con la forma de asumir la creación, la percepción artística y las relaciones espacio-temporales. En términos generales, la confección de la obra se resquebraja o se violenta y se establecen como prioritarias la comunicación y la expresividad sobre una obra acabada o centrada en sí misma. Ida Rodríguez<sup>3</sup> realizó una crítica de arte durante los años de 1964 a 1974, en ella destaca las siguientes tendencias artísticas: neodadaísmo, pop art, op art, cinetismo, geometrismo, *land art*, gestualismo, informalismo, instalación, *performance*, poesía concreta, ensamblado, *collage*.

En estos años la situación política y cultural se debate entre la influencia de la Revolución Cubana, los movimientos guerrilleros de Sudamérica y Centroamérica, así como los de la guerrilla rural en Guerrero y los grupos de resistencia urbana en la Ciudad de México, en Guadalajara y Monterrey. Surgen diversos enfoques donde la cultura se asume a partir de propuestas alternativas, contestatarias y marginales (rock, psicodelia, existencialismo, antiautoritarismo, lo lúdico, crítico, irreverente). También es clara la presencia de expresiones culturales latinoamericanas (como en el caso de la música, del teatro, el cine y la literatura).

La obra de Melecio Galván, al interior de su participación dentro del colectivo *Mira*, se define por una cultura popular; su temática en muchos casos aborda problemas de las luchas nacionalistas antiimperialistas y dentro de su labor como ilustrador, retoma obras como *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, poemas de Roque Dalton y de Nicolás Guillén, retrata a Alejo Carpentier y a Sandino, o recrea y politiza a personajes del cuento *Incidentes melódicos del mundo irracional* de Juan de la Cabada, años antes ilustrados por Leopoldo Méndez, a quien Galván rinde homenaje con sus ilustraciones, las cuales quedaron inconclusas con su muerte.

Al examinar su producción (apuntes, bocetos, dibujos, ilustraciones, diversas series y dibujos sueltos) se advierte el manejo de categorías estéticas como las de

---

<sup>3</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *Una década crítica de arte*, México, Sepsetentas, SEP, 1974, número 145.

ficción, trastorno, ilusión, violencia, así como planteamientos artísticos, estilísticos, formales y expresivos donde la destreza en la ejecución de los dibujos, así como el impacto visual, son algunas de las características más evidentes en su estilo.

Las obras y el material documental investigado en este trabajo se encuentran en el archivo personal de Melecio Galván, ubicado en la población de San Rafael, en el municipio de Tlalmanalco, Estado de México. Las obras, custodiadas por su hija, generalmente no están fechadas por el artista, lo cual exigió el establecer etapas en su producción a partir de cambios estilísticos, de los soportes empleados, de asociaciones con otros dibujos o ilustraciones. Para esta labor resultó muy valiosa la catalogación que realizaron Eduardo Garduño y Amaranta Galván en el año 2004, que se concretó en la exposición *Melecio Galván. Retrospectiva 1945-1982*.

La confrontación de las obras con el material documental requirió realizar entrevistas con los familiares del artista, con sus amigos y compañeros del Grupo Mira, así como con críticos de arte e investigadores, para llevar a cabo una documentación completa, en la cual se anotan aspectos medulares de Galván desde una perspectiva más integral.

Además de realizar una revisión minuciosa de las obras representativas del artista, consideradas como fuentes directas, la investigación se complementa con material del archivo de Melecio Galván, el cual ha sido de utilidad para contextualizar las obras y advertir referencias o influencias de otros artistas, es el caso de libros, revistas, fotografías, cartas, catálogos, invitaciones y documentos diversos. Igualmente, la consulta de fuentes indirectas (tales como la revisión de hemerografía, la consulta de catálogos de exposiciones y de bibliografía especializada), permitió incorporar material documental e iconográfico concerniente a la etapa en que se desarrolla la trayectoria artística de Melecio Galván.

El trabajo desarrollado aquí examina la producción y la trayectoria de Melecio Galván desde dos vertientes que se expresan en el propio título de la tesis: *Ficción y trastorno en el espacio significativo de Melecio Galván*. La *ficción* y el *trastorno*,



como elementos en torno a los cuales gira la producción del artista, se tratan de manera puntual en los capítulos tercero y cuarto, donde se expone la interrelación en las ilustraciones y dibujos, de sus recursos expresivos, su discurso visual y conceptual, de las categorías presentes en algunas obras y de los rasgos más relevantes dentro de su estilo.

Por otra parte, lo referente al *espacio significativo* que enmarca y da sentido a su trabajo, está planteado en los dos primeros capítulos, donde se aborda la trayectoria del artista en un amplio contexto que da cuenta de la situación artística y social, de mediados de los años sesenta y durante la década de los setenta, donde se tocan temas como la situación de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, la contracultura, las guerrillas y las luchas de liberación nacional, el grupo 65, el movimiento estudiantil de 1968, los diversos planteamientos y propuestas artísticas independientes y alternativas frente al sistema, los Grupos, Mira, el Comunicado Gráfico número 1, el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, entre otros aspectos.

El objetivo central de este trabajo se orienta a las propias obras, a su problemática iconográfica, estilística o temática, en el contexto en que surgieron. Busca valorar a Melecio Galván precisamente por su trabajo, a partir del análisis de algunas de sus obras más representativas y de las categorías que de ellas se desprenden; pretende situar su importancia como artista plástico, profundizando en su estilo y en su propuesta expresiva y conceptual. El interés radica en situar la concreta significación plástica de Melecio Galván en el ámbito cultural, político y social, contracultural y alternativo desde el que voluntariamente se ubicó, motivo por el cual se deja de lado el fenómeno de la mitificación del artista, así como la indagación sobre su compleja y sugerente personalidad. En este sentido, la aproximación planteada es una, entre las muchas posibles, de la presencia de Melecio Galván en el arte mexicano contemporáneo.

## CAPÍTULO 1

### LÍNEAS, BOSQUEJOS Y APUNTES DE SU TRAYECTORIA

#### ***La volcana y la fábrica: contexto familiar, referentes culturales y conciencia de clase***

El Iztaccíhuatl es la tercera montaña más alta de México, llamada “la volcana” por las personas de las localidades cercanas; se ha convertido en un referente obligado para el pueblo de San Rafael, donde nace *Melesio*<sup>1</sup> Pedro Galván Sánchez, el día 4 de diciembre de 1945. La Sierra Nevada es un lugar boscoso, en él, junto al Popocatepetl, la energía de *la volcana* interviene en la vida de la población y sirve de marco a las tradiciones más arraigadas en la comunidad. Su presencia física, a través del agua de deshielo que en ella se origina, no sólo es un sustento para la vida, también es un importante soporte visual y cultural, ya que forma parte indisoluble del paisaje y es motivo de inspiración de múltiples leyendas populares<sup>2</sup>.

San Rafael está localizado en el sureste, a 50 km de distancia de la ciudad de México, en la ruta México-Cuautla; pertenece a Tlalmanalco, uno de los 125 municipios del Estado de México. En 1829 ya se registra en un plano y se le nombra “Ferrería de San Rafael”, aunque su asentamiento es más antiguo<sup>3</sup>. San Rafael se distingue de otras poblaciones rurales del país porque gracias a un decreto presidencial expedido por Porfirio Díaz, en este sitio se dieron facilidades para la creación de una fábrica de papel con capital extranjero, para no tener que

---

<sup>1</sup> *Melesio* es el nombre correcto, aunque el artista sustituyó la “s” por la “c” como una manera de afirmar su individualidad.

<sup>2</sup> El Iztaccíhuatl, es un volcán cuyo pico más elevado alcanza 5,286 metros sobre el nivel del mar. Lo preceden el Pico de Orizaba con 5,610msnm y el Popocatepetl con 5,452msnm. La silueta del Iztaccíhuatl semeja a una mujer recostada, su nombre en náhuatl significa “mujer blanca”, popularmente es conocido como “la mujer dormida” y está asociado al Popocatepetl, no sólo por su cercanía, sino por varias leyendas. En la región se celebran festividades en honor de ambos volcanes y al personificarlos, incluso son nombrados coloquialmente como Doña Rosita y Don Goyo.

<sup>3</sup> Este dato corresponde al texto “San Rafael: origen perdido. Contribución a nuestra historia”, de Celso Díaz Segovia, que apareció en el periódico semanal *San Papel, la fábrica de las ideas*, julio de 2001, número 1. El autor afirma que el plano mencionado aparece en el libro *500 planos de la ciudad de México 1325-1933*, publicado en 1982 por la SAHOP. Con este dato se cuestiona la idea generalizada de que la Ferrería data de 1858.

importarlo de los Estados Unidos. Dicha fábrica ocupó a fines del siglo XIX, el primer lugar de producción en América Latina y el tercero a nivel mundial.

Llegó a ser una industria modelo, al grado de que en 1935 gana el primer lugar en un concurso internacional celebrado en Ginebra, Suiza, donde se competía por el mejor Contrato Colectivo de Trabajo<sup>4</sup>. El premio se justifica porque el Contrato incluía la participación de utilidades a los trabajadores, así como atención médica, prima de producción mensual, prima vacacional, material didáctico y libros a los hijos de los obreros, además de que la empresa daba casa habitación con agua, leña y alumbrado gratuitos, a los empleados en función. Hasta la fecha el agua de deshielo procedente del Iztaccíhuatl es gratuita para los pobladores de San Rafael. La disposición de los dueños de la fábrica, junto a la cooperación de los trabajadores, así como la existencia de un sindicato bastante alejado de los hábitos corruptos de otros gremios, hicieron posible una vida comunitaria en la cual los servicios sociales y las actividades educativas elevaron el nivel de vida de los trabajadores, además de que estos beneficios se extendieron al grueso de la población<sup>5</sup>. El aspecto del lugar aún conserva un aire de dignidad, a pesar de que hace décadas la población de San Rafael se vio afectada al decaer significativamente la producción de papel, ya que los dueños redujeron el

---

<sup>4</sup> El premio es recibido por el apoderado Antonio Campuzano, representante de la Sección 1 de la Industria de Papel de San Rafael del Sindicato de la CTM. Agradezco éste y otros datos sobre la Fábrica, el Sindicato y las actividades de los trabajadores, al maestro Eduardo Galván, quien amablemente me concedió una entrevista el día 20 de diciembre de 2006.

Eduardo Galván, también conocido como "Adalberto" o "Jorge", hermano mayor de Melecio Galván, trabajó muchos años como obrero de la fábrica de San Rafael, fue representante sindical en la misma a nivel nacional, participó en cinco revisiones de contratos colectivos de trabajo, obteniendo prestaciones relevantes para sus compañeros, como la de 1968-1969, cuando en una revisión de contrato, logró que se incluyera el derecho de compra-venta de las casas a los trabajadores, ante el entonces Secretario del Trabajo, Porfirio Muñoz Ledo, años antes de la creación del Infonavit. También a Don Beto se debe el nombre de la Preparatoria, "Ricardo Flores Magón", el cual fue elegido y defendido por él con gran dignidad.

<sup>5</sup> La fábrica de papel de Peña Pobre, situada en el Distrito Federal, es de origen mucho más antiguo, posiblemente data de la época colonial. Después del incendio que sufrió en 1905, es adquirida y restaurada por el alemán Alberto Lenz, quien conserva relaciones obrero patronales con sus trabajadores, similares a las de San Rafael, incluso cuando a fines de la década de los años veinte se une a la fábrica de Loreto, esta unión perdura hasta 1986, cuando la fábrica es descentralizada. También en los años ochenta la Fábrica de Papel de San Rafael, tiene un marcado declive en sus actividades.

presupuesto drásticamente, lo que impidió la modernización de su infraestructura y provocó que la maquinaria quedara rezagada frente a la moderna tecnología.

De 1991 a 1993 la fábrica cerró. Fue adquirida por *Crisoba*, para luego pasar a formar parte del consorcio de la *Kimberly Clark*. Actualmente funciona, pero sus niveles de producción son muy bajos. El periodo de mayor cordialidad y de esplendor en las relaciones obrero-patronales fue durante la Dirección General de José de la Macorra y de su hijo Fernando de la Macorra<sup>6</sup>.

La avenida principal que conduce a la población está enmarcada por enormes árboles y por pintorescas casas con techo de dos aguas, rodeadas de cuidados jardines, conocidas como "casas de los ingenieros". Aún son utilizados el baño de vapor, las canchas deportivas para jugar fútbol, basquet ball o frontón; también funcionan las escuelas primaria, secundaria y preparatoria.

El faro, el quiosco, la explanada Benito Juárez, la iglesia y los edificios correspondientes a Correos, al Salón de eventos o de diversiones (**foto 1**), al Casino Cosmopolita y al Casino de los Trabajadores conservan el recuerdo de tiempos mejores, cuando se alternaban actividades laborales con la exigencia de una esmerada educación, cuando la vida comunitaria se desplegaba en múltiples actividades, donde la diversión se expresaba en el deporte, en la cantina, en los juegos de mesa y de billar al interior de los salones, en el Club de Caza, Tiro y Pesca, pero sobre todo en el baile, ya que San Rafael fue famoso por celebrar en grande las fiestas cívicas y populares, con bailes gratuitos<sup>7</sup>, para los que se contrataba a las mejores orquestas del momento<sup>8</sup>. Recientemente el grupo Atlixco

---

<sup>6</sup> Actualmente Don Fernando de la Macorra vive en la región, es uno de los miembros de la tercera generación de los que fueron propietarios de la Fábrica de papel. Como presidente del Patronato de Tlalmanalco realiza desde hace años una importante labor de difusión y preservación cultural y ecológica en la zona.

<sup>7</sup> La empresa pagaba a las orquestas y los trabajadores también cooperaban aportando un día de salario para la celebración de los bailes.

<sup>8</sup> En la época de oro: de los años cincuenta y hasta principios de los sesenta, San Rafael atraía a gentes de lejanas localidades que disfrutaban de orquestas como las de Pérez Prado, Carlos Campos, Pablo Beltrán Ruiz, Acerina, los Xochimilcas, la Sonora Santanera, los Terrícolas, los Gatos Negros y ya hacia los años setenta y ochenta los Dug Dugs, Javier Bátiz, Paco Gruexo, La Revolución de Emiliano Zapata o el entonces llamado *Three Souls in my Mind*.

publicó material con fotografías que permiten documentar parte de la historia de la población **(foto 2)**<sup>9</sup>.

El poblado de San Rafael fue una presencia constante durante los 37 años de vida de Melecio Galván, lo mismo el cercano sitio de San Juan Tehuixtlán **(foto 3)**, donde vivió con su esposa Catalina Jiménez Bautista, durante los primeros años de vida de su hija Amaranta (de 1971 a 1975), en una casita que tenía su padre<sup>10</sup>. El peso de la tradición familiar -con su carácter popular- y la fábrica de papel -como signo de identidad comunitaria-, son los elementos más importantes al considerar su extracción social, su formación y su postura ideológica.

Melecio Galván conoció y actuó en ámbitos culturales y sociales urbanos, tanto en la ciudad de México, como en diversos sitios de los Estados Unidos. En la ciudad de México, realizó estudios que quedan sin concluir en la Escuela Vocacional y en la Academia de San Carlos<sup>11</sup> y participó en el movimiento social y estudiantil de 1968<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> En total se han publicado tres calendarios, destaca el del año 2006 *San Rafael, tradición y reto*, porque las imágenes permiten reconstruir el pasado de la población. En marzo del 2006, J. Evaristo Ciprés Quintero, candidato del Partido del Trabajo a la Presidencia Municipal, durante su candidatura, distribuyó un disco compacto donde también presenta parte de la historia de San Rafael.

En el calendario aparecen en color sepia, fotografías antiguas del lugar, entre ellas están la del ferrocarril San Rafael-Atlixco (de 1894), otra donde aparece a caballo el ingeniero Don José de la Macorra (de 1919), otras fotos de diversas épocas muestran a grupos de obreros, ya sea en sus labores cotidianas, conformando la Banda de Guerra, la Banda de Música, o en manifestaciones públicas para exigir derechos laborales. También aparecen grupos de maestros, de alumnos, el Mariachi San Rafael o grupos católicos de la Parroquia. Finalmente, la recepción al Presidente Abelardo L. Rodríguez (de 1933), una vista general de la fábrica, que sirve de portada al calendario y otra que muestra la arquitectura típica del lugar.

<sup>10</sup> Esta casa aún la conservan los hermanos de Melecio, aunque se encuentra abandonada. Catalina y Amaranta rememoran cómo, aún con fuertes carencias económicas, disfrutaron esa estancia, conviviendo con la naturaleza. Todas las mañanas la niña bebía leche ordeñada de cabras y vacas, cortaban frutos de los árboles y ante la quietud del lugar, afloraban supersticiones y narraciones populares. Melecio era un asiduo asistente a las dos pulquerías del pueblo *Las chivas locas* y *Don Laran* y aún se recuerda la anécdota de que llegó a tal punto una de las borracheras con sus compañeros de San Carlos, que se metieron dentro de los tinacales.

<sup>11</sup> Estudió Contaduría un año, en la Escuela Vocacional de Ciencias Sociales, del Instituto Politécnico Nacional, ubicada en Coyoacán, viviendo en el departamento que rentaba su hermano Juan en la Unidad Kennedy, en la colonia Jardín Balbuena. Entre sus papeles hay una credencial del Primer año, Grupo 19, correspondiente al año de 1963. También estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, de la UNAM, de 1965 a 1968.

<sup>12</sup> Ver al respecto la conferencia sustentada por Arnulfo Aquino "Melecio, 1945-1982: un sentimiento y una visión de la violencia", en *Arte y violencia*, XVIII Coloquio Internacional de Historia del arte, IIE-UNAM, 1995, páginas 352-353, así como la entrevista que Cristina Híjar hace a Arnulfo Aquino, la cual aparece en: *7 grupos de artistas visuales de los '70. Ruptura artística y*

Como artista plástico, su trayectoria comprende al inicio, una visión del arte especializada, inscrita dentro de los parámetros culturales formalmente establecidos y está sujeta a las reglas del mercado artístico. Llega a exponer en varias galerías e incluso su trabajo se promueve en los Estados Unidos, pero posteriormente se aleja de estos espacios, rechaza los circuitos comerciales y se vincula a sectores populares; trabaja como maestro sólo unos meses (en 1974), en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y participa, de 1977 a 1981, como integrante de uno de los grupos artísticos activos en los años setentas, el Grupo Mira<sup>13</sup>. También desarrolla una intensa actividad como ilustrador para poder subsistir, laborando de 1973 a 1981 en publicaciones culturales de diversas instituciones estatales y sindicales.

A pesar de vivir estas experiencias, de conocer personas y ambientes tan contrastantes con los de su población natal de San Rafael, éstos no logran desarraigarlo, sino que interactúan con sus raíces, enriqueciéndolas y conformando un conglomerado de mayor complejidad dentro de su expresión plástica.

En el acta de nacimiento, expedida el 11 de diciembre de 1945 en Tlalmanalco, aparece su nombre con "s"; lo mismo sucede en su acta de defunción del 31 de mayo de 1982, también consignada en Tlalmanalco, Distrito de Chalco, Estado de México. Con cierta pretensión de originalidad, o tal vez como expresión de rebeldía, el artista sustituye la "s" por la "c". Este detalle resulta sintomático, porque muestra parte de la personalidad de Melecio, quien siempre estuvo consciente de que su capacidad creativa lo distinguía de la gente común y de que esta condición también significaba una responsabilidad social<sup>14</sup>.

---

*compromiso colectivo*, Cenidiap-INBA/Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, México, páginas 114 a 118; ver también las "Averiguaciones sobre Melecio Galván", parte 1 (de un total de 5), de Fernando Cantú Jauckens, que aparecieron en el suplemento Sábado del diario *Unomásuno*, durante 1984.

<sup>13</sup> Grupo compuesto por Arnulfo Aquino, Eduardo Garduño, Rebeca Hidalgo, Saúl Martínez, Salvador Peleo, Silvia Paz Paredes y Jorge Pérez Vega.

<sup>14</sup> Varias afirmaciones de este capítulo están basadas en diversas entrevistas realizadas a familiares y personas cercanas a Melecio, especialmente cabe destacar los datos proporcionados por su hija Amaranta Galván Jiménez, su esposa Catalina Jiménez Bautista, sus hermanos Eduardo y Vicente, el pintor y restaurador Rodolfo Pérez Galicia, el doctor Juan Cataño, entre otros. También me apoyé en los textos de Arnulfo Aquino, Lelia Driben y sobre todo, en los

Melecio es el quinto de ocho hijos de la familia formada por Francisco Galván García y Felipa Sánchez Ortiz<sup>15</sup>. El restringido espacio familiar (**foto 4**) y las carencias económicas, fueron suplidos con un fuerte sentido solidario, donde compartían juegos, trabajos, penurias. A pesar de las limitaciones, siete de los hijos lograron adquirir alguna profesión, sólo Eduardo, el hermano mayor, permaneció junto a su padre, trabajando en la fábrica, desde donde ambos apoyaban económicamente a los demás.

La conciencia de pertenecer a un grupo, va más allá la cohesión familiar, ya que se extiende a la población. Por ejemplo, los integrantes de diversos grupos en San Rafael se ajustan a las necesidades de los otros, apoyando y compartiendo los sucesos, o llegan a ser partícipes en diversos trabajos y sentimientos comunitarios, ya sea para ayudar en la celebración de festividades, al asistir al temazcal individual o colectivo<sup>16</sup>, al unirse en la construcción de viviendas, al turnarse para cargar al muerto en su trayecto al entierro o en la faena al abrir la zanja donde éste es depositado, lo mismo en la cooperación económica y en la organización de festividades, incluso también, al solapar los excesos de alguna borrachera o del maltrato a las mujeres, asumidos como práctica común<sup>17</sup>.

En la familia la referencia a la fábrica era obligada y las hojas de papel formaban parte de la cotidianidad. Todos los hermanos dibujaban, su padre realizaba dibujos

---

artículos ya citados de Fernando Cantú Jauckens, en la consulta de material documental existente en el archivo del artista y en fuentes hemerográficas.

<sup>15</sup> Sus hermanos mayores fueron Remedios, Eduardo, Nicéforo y Juan. Sus hermanos menores: Vicente, Fernando y Alfonso. La casa familiar estaba ubicada en la calle de La Paz, número 9, en una zona conocida como “los cuartos”, ya que las casas de este barrio obrero son de proporciones muy reducidas, lo que supone una convivencia forzada y una situación comunitaria limitante.

<sup>16</sup> Tradición de origen prehispánico muy arraigada en la población. El temazcal es una costumbre familiar heredada por los abuelos, actualmente existen 4 temazcales a los que asisten más los adultos que los jóvenes y los niños, y de éstos, es frecuentado más por mujeres que por hombres. Se asiste hasta una vez por semana, para limpieza, pero también para curación; los días martes y domingos el temazcal se realiza con hierbas medicinales.

<sup>17</sup> Al respecto, Melecio Galván no era la excepción de sus paisanos, incluso su ex esposa Catalina Jiménez recuerda que tuvo que denunciarlo ante las autoridades en varias ocasiones. En una de ellas, el artista fue a dar a prisión. En las Últimas Noticias del diario *Excelsior* del 30 de mayo de 1972, número 11,442 aparece una pequeña fotografía de Melecio y en el pie de foto se comenta que fue encarcelado por la Segunda Delegación, por golpear a su esposa. Arnulfo Aquino (*Op. cit.*, página 351) narra que finalmente lo sacaron de la cárcel. Él considera que esta fuerte experiencia, junto al chantaje constante de judiciales a raíz de un accidente donde atropelló a un peatón, lo dejó marcado y acentuó sus sentimientos de frustración y de odio frente a los aparatos represivos del Estado.

estimulando a sus hijos, entreteniéndolos con concursos donde ganaba el que realizara el círculo más perfecto, o quien lograra la copia más fiel de libros como el de una Biblia ilustrada con grabados de Doré. Generalmente la meta a lograr era realizar los mejores dibujos en el menor tiempo posible.

Se conservan algunos dibujos de Melecio efectuados durante sus estudios de educación Primaria y Secundaria, en los cuales se advierte influencia de figuras bíblicas y mitológicas, así como alusiones a mundos ficticios y otros provenientes de las historietas. Algunos de los dibujos contienen en forma incipiente elementos que después caracterizarán la propuesta estética de Melecio, que gira en torno a problemáticas vinculadas con la ética, la ficción, la lucha entre los opuestos y las manifestaciones de poder. Otra serie de dibujos se basa en la copia de ilustraciones de libros donde héroes legendarios manifiestan su poderío o se enfrentan a sus adversarios.

Los dibujos y los ejercicios de ilustración realizados de manera libre o rutinaria después son desarrollados profesionalmente, cuando el artista adquiere una formación más consistente en los medios culturales donde se define su estilo y de manera especial, cuando ilustra los libros de *Expresión y Comunicación*, editados por el CEMPAE, en los volantes y carteles para los trabajadores del SUTERM y, especialmente, al ilustrar los diversos textos, fragmentos de novelas, poemas o cuentos para *La Semana de Bellas Artes* dentro del Taller de Diseño del Departamento de Literatura del INBA.

La formación de Melecio fue variable, la iconografía y las fuentes escritas y musicales que lo inspiran así lo demuestran. En su adolescencia dibuja a artistas del espectáculo cinematográfico, luego recrea portadas de discos de los Beatles y de los Rolling Stones (**foto 5**), se deleita con música clásica o con la trova yucateca, se identifica con Pink Floyd, con la música latinoamericana de los setentas, con el rock nacional, como el de Chac Mool y con los sonidos de Alan Parsons Project. Otras de sus fuentes corresponden a lecturas tan diferentes como la revista *Duda* o el cómic de *Fantomas*. Conoció ilustraciones de revistas que en su momento fueron vanguardia (como la italiana de Linus, de 1905 a 1908, que



recrea el *Little Nemo* de Winsor McCay), también aprecia diversos cómics internacionales (como el de Klibidiklangdong, con guión de Godard e ilustraciones de Loro), las caricaturas de Naranjo, los grabados de Posada o los de Leopoldo Méndez. Le interesan de Thomas Mann, *La montaña mágica*, o de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*.

Su hija conserva algunos de sus libros, entre ellos encontramos autores como Gustave Doré, Katè Kollwitz, Francis Bacon, Max Ernst, Salvador Dalí, también conservó material sobre gráfica contemporánea de la República Federal Alemana, entre otros. A pesar de vivir relativamente aislado en San Rafael, estaba en contacto con instituciones artísticas internacionales, a veces para mantenerse informado y otras participando. En su archivo hay cartas que así lo atestiguan<sup>18</sup>.

Respecto al núcleo familiar, el eje era su madre, mujer de gran carácter, de figura menuda y rasgos finos. En contraste, el padre, tosco y corpulento, era un trabajador de carácter afable. En una fotografía familiar de principios de los años cincuenta, aparecen sus padres y tres de sus hermanos **(foto 6)**. Melecio niño, con mirada de adulto, no sonríe ni se distrae, como sus hermanos. Está sentado sobre las piernas de su padre. En la fotografía el niño tiene una lupa en la mano. Años después, el artista recrea esta fotografía en un dibujo realizado con tinta, trabajada en forma de acuarela, donde introduce seres fantásticos y elementos que evocan el estilo del artista holandés M.C. Escher **(foto 7)**<sup>19</sup>.

La madre al centro, sostiene una esfera junto a la cual aparece una cinta que envuelve a la familia. En el dibujo introduce un elemento que va más allá de lo fantástico, porque indica una consideración subjetiva. Melecio dibuja en su propia

---

<sup>18</sup> Cabe destacar: la carta del 8 de marzo de 1973, de Thomas M. Cranfill de la Universidad de Texas, comentándole que le pagarán los dibujos que ilustran un cuento de Rosario Castellanos; la solicitud de Melecio (en 1978) de dos volúmenes del *Directorio Internacional de Artes*, publicado en 1974 en Frankfurt; su contacto con la *House of Humour and Satire* de Bulgaria (24 de noviembre de 1978); la carta de la *Accademia Italia delle Arti e del Lavoro* (del 19 de noviembre de 1979), donde su director, Nicolo Panepinto trata sobre su nominación como académico de la Academia de Italia, con medalla de oro; hay que mencionar la carta de *The Bertrand Russell Peace Foundation, Ltd.*, donde Chris Jailey (sin fecha), expresa que le enviarán un catálogo del *Centenary Art Exhibition and Sale Bertrand Russell*, como agradecimiento por su “espléndida contribución” a esta muestra, en Nottingham, Inglaterra.

<sup>19</sup> Hay varios dibujos e ilustraciones donde Melecio Galván retoma el estilo de Escher, en especial en los libros de *Expresión y Comunicación*, editados por el CEMPAE, publicados de 1974 a 1976.

cara, cerca de su frente, un enorme y extraño insecto, una especie de hormiga que lo picotea, este detalle evoca *La crítica*, de Julio Ruelas, artista a quien Melecio admiraba. En un dibujo incluso reinterpreta esta obra, sustituyendo la cara de Julio Ruelas por la de un niño pequeño, dando así un giro inesperado al sentido satírico original. La representación estilísticamente, más que remitir a Ruelas, lo acerca a Enrique Guzmán **(foto 8)**<sup>20</sup>.

Melecio Galván padecía fuertes migrañas, este malestar también aquejaba a su madre y a otros miembros de la familia. El insecto que se le clava en la frente puede aludir a un signo distintivo del artista, quien alguna vez fue definido por Arturo Ramírez como “un militante de la conciencia y un artista siempre dispuesto al discurso del dolor”<sup>21</sup>. Por otra parte, para su amigo y colega Arnulfo Aquino, este insecto representa “su dolor y preocupación, es parte de su conflicto, el sentimiento trágico de la vida, la soledad del artista”<sup>22</sup>. Otro aspecto relevante en el dibujo, es que sustituye la lupa que porta el niño Melecio, con un medallón donde representa una calavera, lo que parece ser una premonición de su temprana muerte a los 37 años de edad.

Algunas personas lo recuerdan con sus ojos de mirada profunda, con sus largos bigotes y su oscuro cabello, caminando, portando pantalones de overol o de mezclilla, con camisas de manta o algodón, generalmente a cuadros, cargando siempre una libreta de apuntes. Su esposa Catalina menciona su rapidez al dibujar, su capacidad para la improvisación al servirse de materiales como plumas de aves, o mecates, con los cuales realizaba trazos en el papel. También dibujaba con el carbón con que se cocían las tortillas, o con las anilinas que se usaban en la fábrica, las cuales eran mezcladas con agua y daban tonalidades cálidas en la gama de tenues colores cafés, rojizos o naranjas **(foto 9)**.

El empleo de materiales precarios o inestables, así como de soportes de papel de mala calidad, que en muchas ocasiones era el de libretas escolares, muestra a un

---

<sup>20</sup>..

<sup>21</sup> Arturo Ramírez “Melecio Galván, un discurso para el dolor”, 11 de julio de 1983, sin referencia, Archivo de Melecio Galván.

<sup>22</sup> Arnulfo Aquino Casas, *Op. cit.*, página 344.

artista cuyas carencias económicas lo vinculan a lo popular, en el estricto sentido de los materiales manejados, que eran de bajo costo. También indica una actitud de rebeldía, de producir al momento, sin considerar la durabilidad del material, porque intencionalmente desechaba los componentes artísticos considerados idóneos por los artistas plásticos, por los críticos de arte o por los galeristas, tales como: pinceles de pelo fino, óleo, acuarela, temple, telas de lino o papeles de algodón. Melecio Galván valoraba su obra, aunque no estaba apegado a ella y menos aún lo inquietaba el hecho de conservarla. Catalina Jiménez<sup>23</sup> comenta que producía de manera casi obsesiva, pero que muchas veces tiraba paquetes completos de dibujos, lo que nos hace suponer, considerando su carácter, que más que nada el ejercicio disciplinado era una constante en él y que la obra acabada era un ideal a alcanzar.

Inclusive cuando se interesó por vender su obra y colocarla en galerías, seguía utilizando materiales endebles o menospreciando los más solicitados, esto se advierte en una carta que se conserva en su archivo, del 23 de mayo de 1971, donde Louis Goldman (de la Galería "G" de Wichita, en Kansas, Estados Unidos) le explica que no se pueden exponer al sol sus dibujos realizados con anilinas y que prefiere los de tinta china. El empleo de materiales de poca resistencia o permanencia, demerita de alguna manera la obra, que resulta inestable en su estado de conservación, a pesar de la cuidadosa ejecución plástica del artista.

La participación de Melecio como artista al interior de su comunidad fue limitada; pocas veces aceptó realizar obras condescendientes con el gusto popular o que funcionaran para satisfacer necesidades del momento<sup>24</sup>. A pesar de que el nivel educativo y la capacidad estética de la población era menos restringida que la de otras comunidades, distaba mucho de comprender los parámetros artísticos

---

<sup>23</sup> Entrevista realizada el 22 de diciembre del 2006.

<sup>24</sup> Llegó a ejecutar fondos escenográficos, como un arlequín para alguno de los eventos sociales del Salón de Diversiones, o un telón para el Centro Cívico, realizado en 1978, donde retoma el detalle de Miguel Hidalgo y Costilla del mural de Juan O'Gorman, ubicado en el Museo de Historia del Castillo de Chapultepec. También pintó un cuadro inspirado en un grabado de Doré, con las siluetas de los Reyes Magos montados sobre sus camellos, para acompañar a un nacimiento navideño. Este último es el único trabajo que se conserva en la casa de su hermano Eduardo, quien lo rescató del basurero donde lo depositó Melecio.

expresados por Melecio Galván. Era respetado, se le recuerda como un ser solitario, positivo, paciente, sincero, solidario, bromista aunque introvertido, firme y reservado, pero no se comprendía su trabajo. Esto quedó claro cuando expuso en el Casino Cosmopolita, del 3 al 13 de abril de 1970, como parte de los festejos de XXXV aniversario de la fundación del Sindicato de Trabajadores de la Industria Papelera, durante los cuales se rinde homenaje a los trabajadores jubilados. En el pequeño folleto publicado en relación a estos festejos, se incluyen diversos discursos de dirigentes sindicales, de trabajadores jubilados y de personas vinculadas a la dirección de la empresa, así como una referencia a la exposición de Melecio Galván<sup>25</sup>.

Como es lógico, fue difícil reducir la distancia entre la concepción de belleza sostenida por el sector obrero de San Rafael y la expresividad neofigurativa de las obras de Melecio, donde la deformación y la crudeza (como recursos para patentizar los conflictos del ser humano), inquietaron y resultaron provocadores. Esta exposición no fue entendida pero supone un acto de valentía de parte del artista, al mostrarse abiertamente frente a aquellos que lo veían dibujar y con los que solía convivir en su comunidad. Esta muestra, más que exhibir obras como un desafío ante la población y los trabajadores de la fábrica de papel de San Rafael, posiblemente fue un intento de acercamiento donde el propio artista se presenta ante los suyos y rinde un modesto tributo a su lugar de origen.

Melecio Galván se asume como un pintor figurativo, porque para él resultaba secundario el paisaje, ante la imperiosa necesidad de mostrar rostros, caracteres, metamorfosis, estados de ánimo, marcas sociales en personajes captados en mercados, en la fábrica, en el viaje realizado con su esposa Catalina durante tres

---

<sup>25</sup> Este folleto forma parte del archivo de Melecio Galván. Agradezco a Amaranta Galván el facilitármelo para consulta, así como otros documentos del artista. El lenguaje empleado es en extremo afectado y ceremonioso y en este tono, en la última hoja, se expresa que Melecio es "hijo de un cumplido y eficiente trabajador de la fábrica de papel", se reconoce su trabajo en la ciudad de México y en los Estados Unidos y con un sentido paternalista se concluye: "deseamos muchos éxitos a este joven artista y patentizamos nuestra admiración por su técnica, constancia y dedicación".

meses en 1970-1971 por Chiapas, Oaxaca y Guerrero, en los burdeles y cantinas, en ambientes urbanos y rurales, en la cotidianidad y en la lucha<sup>26</sup>.

En sus dibujos y en su vida misma se muestra una tensión en diferentes niveles. Lelia Driben atinadamente afirma que Melecio “poseía tanto epicidad como tragedia”<sup>27</sup>. El horror, la violencia y lo monstruoso, son irónicamente presentados con una impecable pureza de líneas y una detallada disección de las patologías de la humanidad. El dominio del oficio y el rigor alcanzado denotan disciplina y claridad ideológica que supera borracheras y limitaciones económicas. Su intolerancia frente a la injusticia, la represión y el poder, se expresa en una línea ética y en un aislamiento cuya intensidad y límites no fueron medidos por sus compañeros, con quienes -sin embargo-, aprendió a resistir, compensando con el trabajo colectivo y con el alcohol como antídoto, los conflictos frente al sistema<sup>28</sup>. Finalmente al expresarse desde fuera del sistema, con su resistencia o desprecio por los valores dominantes y por sus rituales sociales, se enfrenta al desamparo. Este fue atenuado por la paz y la estabilidad que le daba el ambiente natural y la presencia de valores comunitarios en San Rafael, pero la soledad no llega a ser eliminada y lo conduce a una muerte tan tenebrosa, injusta y trágica como la de muchas escenas violentas que el propio Melecio representaba en sus dibujos<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> Los pocos paisajes que dibuja o ilustra, siempre son secundarios y forman parte de un contexto más amplio donde la figura humana o animal es la relevante. Entre los pocos ambientes rurales que recrea, están las ilustraciones de *Incidentes melódicos de un mundo irracional*, de 1982.

<sup>27</sup> Lelia Driben, *Melecio Galván, el artista secreto*, IIE-UNAM, México, 1992, página 14.

<sup>28</sup> Arnulfo Aquino recuerda: “Melecio bebía desde que nos conocimos y yo también lo hacía como práctica común, aprendimos a beber para identificarnos y comunicarnos, para hacernos uno frente al mundo hostil. En las borracheras interminables de San Carlos nuestras individualidades se volvieron colectivas, el mundo se abrió en diferentes campos: arte, música, literatura, pintura, teatro, vida... esos conocimientos que no obtuvimos de los maestros los compartimos entre nosotros mismos; el alcohol fue nuestro maestro, nos enseñó la parte alegre y la parte oscura del alma; asimismo, nos hizo dependientes... nos unimos a través del alcohol. Algunos lo dejaron pronto, otros lo dejamos después y otros no lo dejaron nunca. “Melecio 1945-1982: un sentimiento y una visión de la violencia”, en *Arte y violencia*, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, IIE-UNAM, 1995, páginas 352-353.

<sup>29</sup> Existen varias versiones respecto a la muerte de Melecio Galván, además de una nota de periódico con una fotografía donde se ve al artista ahorcado, colgando de un muro. En el dictamen médico del doctor Ángel Meza Garcés, se certifica la muerte por “congestión visceral generalizada por asfixia por ahorcamiento el 29 de mayo de 1982, a las 9 horas, en Chalco, México, en la caseta de la bomba del rancho San Isidro” (libro número 1 de 1982, fojas 7432).

Tras la muerte de Melecio, en diferentes homenajes y notas periodísticas sobre su trayectoria, siempre se cuestiona la absurda versión oficial de su muerte, ya que ni a la familia ni a los amigos

Esta muerte también, y de manera paradójica, interrumpe en forma abrupta un trabajo que mostraba mayor madurez y coherencia en el discurso. La inesperada y violenta muerte de Melecio Galván diluye al personaje y a su obra, porque tal vez, sin pretenderlo, Melecio hizo un mito de sí mismo, el cual termina e inicia con su propia muerte.

### **El poder de la imaginación: San Carlos, el *Grupo 65*, las vivencias del 68**

Melecio permaneció en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Academia de San Carlos de 1965 a 1968 (**Foto 10**), en esos años coincidió con Eduardo Garduño, Jorge Pérez Vega, Arturo Pastrana, Rebeca Hidalgo, Arnulfo Aquino, Sebastián (Enrique Carbajal), Saúl Martínez, Hersua (José de Jesús Hernández Suárez), entre otros. No concluyó sus estudios, ya que consideró que eran pocos los maestros que podían satisfacer sus inquietudes. Jorge Pérez Vega menciona<sup>30</sup> que entre los docentes se encontraban Antonio Rodríguez Luna, (Pintura y Dibujo, nivel avanzado); Francisco Moreno Capdevila (Grabado en metal, nivel de iniciación y avanzado); Santos Balmori (Composición); Elizabeth Catlet (Escultura); Luis Nishizawa (Técnicas de los materiales); Manuel Herrera Cartalla (Pintura); Adolfo

---

los convence la historia del suicidio. Arnulfo Aquino expresa: “Yo lo vi en la Morgue, el rostro tumefacto, un hematoma en la cabeza, las muñecas vendadas, estaba tirado en el piso; desnudo del torso, a la altura superior de los brazos había huellas de cuerda. La explicación de su muerte fue elemental y burda; en la delegación de policía dijeron que había llegado el día anterior a pedir una pistola para matarse o que un policía lo matara. Cuando vio que no cumplían su deseo, se retiró dejando sus útiles y un cuaderno con *extraños dibujos*, después lo encontraron muerto, dijeron los burócratas de la delegación, y levantaron el acta llena de errores y contradicciones ¿Por qué murió Melecio? ¿cómo, de qué manera? No lo sabemos. Sólo Melecio lo supo, lo dibujó y lo dejó como testimonio”. *Arte y violencia, Op. cit.*, página 355.

Eduardo Garduño, otro de sus compañeros de Mira, realizó el guión para del video *Manual para un asesinato. Melecio Galván, 1945-1982*. También se puede revisar al respecto: Fernando Cantú Jauckens, “Alcoholismo, agonía y el misterio de su muerte”, “Investigación, policía y prensa. Los puntos no aclarados”, en *Averiguaciones sobre Melecio Galván IV y V y último*, respectivamente, *Op. cit.*, donde detalla los días que preceden a su muerte, las actividades realizadas y la situación psicológica y fisiológica, después de haber suprimido abruptamente el consumo de alcohol. Antonio Helguera en “Dibujos de la realidad”, en La Jornada, 6 de mayo de 2007, también se refiere a la muerte de Galván.

Por otra parte, algunas personas que lo trataron, sostienen que era autodestructivo. Ida Rodríguez Parampolini, define su condición como “psíquicamente frágil, quizá hasta un poco enfermiza o inadaptable”. El suceso de su muerte ha sido muy tratado, aunque de manera dispersa. En fecha reciente se prepara un texto sobre su muerte, que se integrará al conjunto de historias constitutivas del llamado *Libro rojo*, que será publicado por el Fondo de Cultura Económica.

<sup>30</sup> En comunicación directa con Maricela González, en mayo de 2009.

Mexiac (Grabado en linóleo); Gabriel Fernández Ledesma (Grabado); Armando López Carmona (Pintura mural); Luis García Robledo (Litografía); Nicolás Moreno (Paisaje); Antonio Trejo (Dibujo de modelo); Adrián Villagómez (Sociología del Arte). Arnulfo Aquino<sup>31</sup> considera como “rescatables” a Francisco Moreno Capdevila (grabado) y a Antonio Rodríguez Luna (pintura al óleo). A pesar de la percepción del estudiantado, los maestros eran artistas reconocidos o docentes de buen nivel, aunque casi todos se pueden vincular a la Escuela Mexicana de Pintura, que en esos años era rechazada por los estudiantes por considerarla una tendencia caduca.

Durante su permanencia en la ENAP Melecio realiza varios autorretratos con distintos planteamientos. Dibuja un autorretrato convencional y realista en el que aparece su rostro joven, casi de tres cuartos, mirando hacia la derecha (**foto 11**). Otro trabajado en sepia muestra un sutil trabajo de la luz, a la manera de los grandes maestros, pero intencionalmente rompe con el sentido tradicional del retrato, al intercalar una serie de achurados muy evidentes para resaltar el volumen, además de crear un contraste al incorporar un pequeño rostro de mujer trabajado a línea, colocado arbitrariamente en sentido horizontal (**foto 12**).

Otra serie consiste en autorretratos que resultan sugerentes por la construcción espacial. Uno de ellos alude a la temporalidad o a la dualidad con la repetición de una escena en la cual aparece dibujando sobre un restirador (**Foto 13**). Finalmente, el autorretrato más original y más próximo a su estilo posterior está trabajado con plumón, con líneas precisas y gran movimiento, es sintético y en él la mirada plantea una dualidad que funciona como oposición-complementación ya que un ojo es proyectado hacia afuera, comunicándose con el exterior, mientras el otro ojo se dirige a sí mismo, en un acto de interiorización (**foto 14**). Galván era socialmente tímido pero sus autorretratos revelan una introspección y un buen conocimiento de sí mismo.

---

<sup>31</sup> En la entrevista que le hace Cristina Híjar, incluida en *7 grupos de artistas visuales de los '70. Ruptura artística y compromiso colectivo*, Cenidiap-INBA/Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, México, 2009.

Sólo fue alumno constante de la ENAP durante el primer año, en 1965. Después su asistencia fue ocasional y respondía a sus intereses personales. No fue capaz de someterse a un plan de estudios, ni de tolerar a maestros con conceptos que consideraba anacrónicos, porque para él y para muchos de los jóvenes artistas, la dinámica social y el aprendizaje de la calle resultaban más enriquecedores:

Mel (así le decían sus amigos), estudió en San Carlos. No obstante pronto abandonó la academia, no podía con maestros ortodoxos y poco estimulantes a la invención. Él prefería el paisaje de San Rafael como su aula favorita<sup>32</sup>.

Se asumía como autodidacta, sin embargo, su formación académica no sólo se redujo a los maestros, ya que el propio ambiente de la ENAP, la consulta de materiales en la biblioteca, y sobre todo la pertenencia al Grupo 65 marcaron su trayectoria artística. El Grupo 65 no corresponde necesariamente a alumnos de esta generación. Estaba integrado por generaciones anteriores y posteriores. Se conforma por alumnos que compartían afinidades diversas (literarias, musicales, ideológicas), especialmente porque tenían la necesidad de una práctica constante y buscaban mantenerse al día en las manifestaciones artísticas de actualidad. También se comunicaban con un lenguaje común a partir de lecturas orientadas más por un enfoque afectivo que por uno teórico, riguroso o académico. Algunos simpatizaban y otros sí militaban y pertenecían a la célula del Partido Comunista Mexicano que controlaba a la Sociedad de Alumnos y fomentaba una tendencia de izquierda en la ENAP<sup>33</sup>.

En cierta forma las actividades comunes propiciadas por la escuela también los cohesionan, es el caso de las salidas para pintar fuera de la ciudad, que se realizaban como un estímulo para aquellos que tenían buenas calificaciones. La escuela pagaba el transporte y el alojamiento por varios días. Generalmente iban

---

<sup>32</sup>Manuel Suasnávar, "Melecio Galván a cinco años de su muerte", *Excélsior*, 28 de junio de 1987.

<sup>33</sup> Como Eduardo Garduño y Jorge Pérez Vega, según comentarios del primero en una plática sostenidas con Maricela González y Amaranta Galván, el 16 de mayo de 2007, en su domicilio, en la ciudad de México.



de 10 a 15 estudiantes en un autobús, acompañados por algún maestro que impartía materias como la de paisaje o de Historia del arte, es el caso de los profesores Antonio Ramírez, y en años posteriores, de José Chávez Morado, Nicolás Moreno o Eduardo Pareyón.

Arnulfo Aquino recuerda<sup>34</sup> que una de las necesidades del grupo era la de mostrar sus obras a toda costa. Realizaron alrededor de diez exposiciones en diversas partes de la República, éstas a veces eran acompañadas de mesas redondas o de sencillos folletos y catálogos. Ellos mismos conseguían las sedes, montaban las exposiciones y hacían las presentaciones. Era un trabajo colectivo independientemente de que la exposición fuera individual o de grupo. En algunos casos las presentaciones de sus trabajos fueron solicitadas a Alberto Híjar, en otras a Ida Rodríguez Prampolini.

Eduardo Garduño<sup>35</sup> al recordar las exposiciones valora la importancia de la "Carta abstracta" porque dice que "fue la primera exposición de pintura abstracta realizada en la ENAP"; la organizó el Grupo 65 en abril y mayo de 1968, cuando prevalecía en la enseñanza una orientación casi exclusiva hacia la Escuela Mexicana de Pintura y predominaba en el plano ideológico un rechazo a la abstracción, ya que muchos maestros y alumnos, asumiendo una postura reduccionista, asimilaban la abstracción al capitalismo, invalidando *a priori* sus propuestas plásticas o formales<sup>36</sup>.

Eduardo Garduño enumera otras actividades relevantes, tales como el interés por conocer de primera mano el trabajo de los artistas considerados intocables o pertenecientes a la mafia cultural, invitándolos a exponer sus planteamientos en la ENAP para superar tanto la censura acrítica como la falta de información, sólo obtenida a retazos en diarios o revistas. De esta manera, afirma, se enfrentaban a la agitación ideológica del ambiente escolar y proponían debates. El Grupo 65 logró

---

<sup>34</sup> En la entrevista realizada por Cristina Híjar, *Op. cit.*

<sup>35</sup> En una plática sostenida con Maricela González y Amaranta Galván, el 16 de mayo de 2007.

<sup>36</sup> Recuerda que Francisco Moreno Capdevila sí realizaba obras abstractas y estaba más abierto a la experimentación, como la que después de 1968 introdujo en el taller Jesús Martínez, con el fotograbado. Otros, como Carlos Olachea, eran fuertes opositores de la abstracción aunque después su trabajo se expresó dentro de esta línea.

que asistieran a la ENAP José Luis Cuevas, Vlady, Manuel Felguérez, Javier Arévalo. Comenta que incluso tuvieron que custodiar a algunos de ellos en su arribo a la Academia. En 1967, por ejemplo, el chileno Aklejandro Jodorowsky (que había llegado a México en 1962) es invitado y realiza un *happening*. Hacia fines de 1966 y principios de 1967 constituyen el Taller libre<sup>37</sup> (llamado en 1968 Taller experimental), en el cual los alumnos se podían expresar sin la presencia de un maestro. En este taller sin valor curricular básicamente se propiciaba el manejo no figurativo en sentido tradicional, así como la abstracción y el geometrismo.

Otras actividades del Grupo 65 fueron exigir una exposición con obras de los maestros, así como la creación de volantes y mantas para apoyar la huelga de 1966 en la UNAM, durante el periodo en que el Dr. Ignacio Chávez Sánchez fue Rector y cuando Antonio Trejo dirigía la ENAP.

Según Eduardo Garduño, la presencia del Grupo 65 resultó ser cada vez más fuerte y rebasó la influencia de la célula del PCM, por lo cual ésta le dejó la campaña de la Sociedad de Alumnos a dicho Grupo, que después de las movilizaciones de agosto a octubre de 1968 compartió con los demás alumnos una atmósfera de desconcierto y depresión, si bien el Grupo 65 continuó sacudiendo la inercia de la ENAP que aprovechó el aprendizaje y la puesta en práctica de formas alternativas de expresión, tal como fueron ejercidas en el movimiento de 1968, mismas que rompieron con la plástica tradicional en lo referente al discurso, a la función, a la recepción y a la circulación de la propuesta artística.

Por ejemplo, en 1969 exigen que se lleve a cabo un Concurso de obras realizadas por los maestros para fomentar una dinámica distinta en la enseñanza-aprendizaje. Ese mismo año, en la exposición *Homenaje a la forma pura* buscan aprovechar el potencial de las formas geométricas simples en la reproducción múltiple, al construir una ambientación a partir de bolsas de polietileno con impresiones en

---

<sup>37</sup> Integrado, entre otros, por Francisco Radillo, Manuel Suasnívar, Arturo Pastrana.

serigrafía. Otra ambientación con una carga política más clara es *Campo de fresas, la derrota de los supersabios*<sup>38</sup>, que ironiza sobre actitudes consumistas.

Finalmente, el potencial del Grupo 65 y su influencia en la ENAP se reduce por diversas circunstancias, una de ellas es que Santos Balmori Picazo, maestro de composición, es vetado para ocupar la dirección. El Grupo 65 lo respaldaba porque a pesar de su edad lo consideraban de avanzada<sup>39</sup>, también se limitan los cambios propuestos en el Taller experimental cuando éste es dirigido por Luis Pérez Flores, y finalmente, otro factor de peso es la modificación del Plan de Estudios por parte del Consejo Técnico de la ENAP.

Cabe recordar que el mismo año de la huelga en la ENAP, pero desde otro ámbito, también se presenta un descontento artístico y un cuestionamiento a los procedimientos y resultados de la *Confontación 66* a pesar de que el INBA, a cargo de José Luis Martínez, dio un giro a la propuesta oficial de premios y concursos para evitar choques como el del *Salon Esso* del Museo de Arte Moderno, en 1965<sup>40</sup>. La intención de la *Confontación 66* realizada en el Palacio de Bellas Artes con el apoyo de Jorge Hernández Campos, entonces Jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA, fue la de mostrar las tendencias de la plástica mexicana contraponiendo ofertas tan diversas como las geométricas, las de la abstracción lírica o las neoexpresionistas, además de la adquisición de obra<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup>Katya Mandoki "El Grupo Mira, de México, obtuvo el gran Premio Intergrafik 80, que se da cada 3 años en la RDA", *Unomásuno*, 14 de marzo de 1980.

<sup>39</sup> Garduño comenta que Santos Balmori (1898-1992) fue un maestro riguroso en la materia de composición, pero que también les mostraba otras perspectivas al hablarles de las novedades artísticas en Europa, de las investigaciones con los alucinógenos –LSD-, o al compartir con ellos música, como la de los *Doors*. Plática de Eduardo Garduño con Maricela González y Amaranta Galván el 16 de mayo de 2007, en la casa de Garduño.

<sup>40</sup> Otros antecedentes a considerar al tratar del grupo 65 fueron las dos Bienales Interamericanas en México de 1958 y 1960, desde las cuales el jefe del Departamento de Artes Plásticas, Miguel Salas Anzures impulsó las nuevas corrientes artísticas en función de un enfoque que pretendía colocar a México en la modernidad capitalista. También cabe mencionar su apoyo en 1960, para la participación de ocho pintores abstractos (entre los que estaban Vicente Rojo, Enrique Echeverría, Alberto Gironella, Vlady, Manuel Felguérez) en la Bienal de Sao Paulo, que aunque no fue oficial, supuso una apertura del arte abstracto mexicano en el extranjero.

<sup>41</sup> En *Discurso visual*, revista digital del Cenidiap, Sol Álvarez, en su artículo "Tutela estatal y nuevas tendencias/1950-1960", apunta que la selección del jurado estaba constituida por "cuatro pintores y cuatro críticos, entre los que figurarían los que más habían atacado al Instituto Nacional de Bellas Artes en los últimos tiempos ... Se propusieron los siguientes artistas para el Comité: Benito Messeguer, José Luis Cuevas, Vicente Rojo (o Manuel Felguérez) y Francisco Icaza. Los

Eduardo Garduño recuerda que a pesar de la polémica de este encuentro artístico, los alumnos de la ENAP quedaron sorprendidos con obras como la de Vicente Rojo, más que nada, por la búsqueda, el impacto visual y la apertura contenida en su propuesta<sup>42</sup>.

Durante las décadas de los años sesenta y setenta el Museo de Arte Moderno (inaugurado en septiembre de 1964) y especialmente la Casa del Lago<sup>43</sup> fueron espacios primordiales para la expresión artística contemporánea. Por ejemplo, entre la amplia oferta cultural de la Casa del Lago estaban las lecturas literarias y de dramaturgia de la *Poesía en Voz Alta*, acudían a ella escritores y poetas como Juan García Ponce, Hugo Gutiérrez Vega, Juan José Arreola, Carlos Fuentes, Tomás Segovia, Octavio Paz, Juan José Gurrola, Juan Vicente Melo. Otro aspecto a destacar es que brindó la posibilidad de expresarse en espacios no convencionales a conferencistas diversos, a grupos musicales y de danza, a artistas plásticos con

---

críticos propuestos fueron Antonio Rodríguez, Juan García Ponce, Berta Taracena (o Beatriz Reyes Narváez o Raquel Tibol) e Ida Rodríguez Prampolini. Asistieron a la primera reunión, el 27 de octubre de 1965, Antonio Rodríguez, Manuel Felguérez, Francisco Icaza, Mario Orozco Rivera, Juan García Ponce, Benito Messeguer, José Luis Cuervas, Raquel Tibol, Vicente Rojo y Alfonso de Neuville. Antonio Rodríguez se indignó ante la presencia de Juan García Ponce, ya que éste le recordaba los penosos sucesos del *Salón ESSO*. Todos los seleccionados se enfrentaron en las reuniones sucesivas hasta el momento en que salió la convocatoria. Los conflictos de *Confrontación 66* no sólo se manifestaron en el interior del comité. El 6 de diciembre de 1965, varios pintores enviaron una carta al director del INBA en la que declaraban su apoyo a la exposición, pero manifestaban también su desacuerdo en cuanto a la selección del comité organizador, con excepción de Raquel Tibol y Juan García Ponce”.

Al respecto, Sol Álvarez cita una parte de la carta, que aparece en el libro *Confrontaciones. Crónica y recuento*, de Raquel Tibol (ediciones Sámará, México, 1992, pp. 43 y 44), donde se expresa: “... pensamos por lo tanto que para que esta *Confrontación* resulte justa, el criterio de selección debe encomendarse a personas dedicadas con seriedad al estudio y crítica de las artes plásticas, con más razón a quienes se reconocen como serios y conocedores, tales como Justino Fernández, Francisco de la Maza, y jóvenes como Alberto Híjar o Salvador Pinoncelly, y no quienes adoptan invariablemente actitudes polémicas parciales e inmaduras. Los artistas que tomarán la Sala de Honor, cuya lista no conocemos completa todavía, que son pintores que han influido grandemente en el desarrollo de la pintura mexicana, podrían en unión de los críticos participar en la selección de obras. De este modo el evento sería amplio y se evitarían las protestas que seguramente surgirán cuando se difunda más ampliamente la constitución del equipo que actualmente trabaja. De esto vendría a resultar que la *Confrontación* sería un acontecimiento libre de suspicacias, inconvenciones, envidias y malos entendidos, factores que desde hace tiempo entorpecen y desvirtúan los certámenes relacionados con la plástica en México”.

<http://discursovisual.cenart.gob.mx/antiores/dvweb09/art09/texto.html>.

<sup>42</sup> Plática de Eduardo Garduño con Maricela González y Amaranta Galván el 16 de mayo de 2007, en la casa de Garduño.

<sup>43</sup> Que ha funcionado como un importante foro cultural extramuros de la Ciudad Universitaria, la Casa del Lago fue inaugurada en 1959 y estuvo dirigida por Juan José Arreola.

propuestas vanguardistas, al teatro popular y de crítica social con el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística<sup>44</sup>, además de dar cabida a los encuentros de ajedrez, al cine club documental, al taller de fotografía del maestro Lázaro Blanco, entre otras actividades, que la convirtieron en un lugar excepcional donde confluían diversas artes de distintos géneros y tendencias con una actitud flexible que planteaba un diálogo constante con el público.

En 1966-67 Juan Ibáñez presenta la cinta *Los Caifanes*<sup>45</sup>, basada en un argumento de Carlos Fuentes. Ella expresa con gran dinamismo y originalidad la situación sociocultural de los jóvenes, aludiendo a la marginalidad, las diferencias de clase, a la vida nocturna urbana, la rebeldía frente al autoritarismo, igualmente realiza una crítica a los falsos valores de un nacionalismo institucionalizado. Respecto al rechazo al autoritarismo Arnulfo Aquino afirma que los alumnos de la ENAP eran tan combativos y cuestionaban a tal grado la enseñanza, que en una exposición de maestros le pusieron papel de baño a todos los cuadros<sup>46</sup>.

En la Academia el ambiente se debatía entre los resabios de una mal entendida Escuela Mexicana de Pintura, las *nuevas* tendencias abstractas y los que después serían llamados despectivamente “burócratas del geometrismo”. La opción menos cuestionable era asumir las diferentes y eclécticas formas de expresión planteadas por la neofiguración, un punto intermedio entre la tradición realista y las “rupturas” del abstraccionismo<sup>47</sup>.

Aunque Melecio Galván estudia en la Academia siendo muy joven, de los 20 a los 22 años de edad, desde entonces ya manifestaba una sobresaliente capacidad como dibujante y una personalidad atípica frente al conjunto de estudiantes. Esto

---

<sup>44</sup> Cleto inició sus actividades en el Foro Abierto de la Casa del Lago desde 1973, con Enrique Cisneros Luján y su personaje de *El Llanero Solitario*. Sus planteamientos en un principio seguían los preceptos teatrales de Augusto Boal.

<sup>45</sup> *Caifán* es un término que procede de la jerga chicana, es quien “cae *fine*”, “cae bien”. En la ciudad de México se emplea para definir en términos coloquiales, a un *Pachuco*, pero también a un pandillero o personaje capaz de imponerse frente a situaciones adversas.

<sup>46</sup> Entrevista a Arnulfo Aquino, que aparece en: Cristina Híjar, *Op.cit.* página 115.

<sup>47</sup> Shifra M. Goldman plantea cómo se tocan y confunden los términos Nueva Presencia, Interioristas, Neohumanistas, Neofigurativos, en *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, Instituto Politécnico Nacional/Editorial Domés, México, 1989. El término “interioristas” se deriva de “insiders”, según la traducción que realizó Arnold Belkin del libro de Selden Rotman, *Insiders. Rejection and Rediscovery of Man in the Arts of our Time*.

hizo que fuera respetado por sus compañeros de generación, en un ambiente en el cual a pesar de que se realizaban trabajos conjuntos, la hostilidad era habitual entre grupos con tendencias ideológicas y artísticas opuestas.

Melecio Galván deja sus estudios en la ENAP pero en 1974 vuelve a ésta sólo unos meses como responsable de un taller de dibujo<sup>48</sup>. Varios de los integrantes del Grupo 65 se siguen frecuentando y algunos con el tiempo serían sus grandes amigos, con ellos años después se conforma el Grupo Mira y es desde este grupo que se propone y se logra la edición del libro publicado en 1982, que contiene imágenes representativas de la gráfica del 68.

En esta etapa de San Carlos la producción de Melecio Galván muestra el dominio de la técnica, pero aún no está definido con claridad un estilo propio, ya que denota búsquedas diversas que oscilan entre el clasicismo, el realismo, cierto geometrismo y especialmente manifiesta interés por la neofiguración **(Foto 15)**. Por ejemplo, muestra influencias del grabado expresionista alemán, de José Luis Cuevas **(Foto 16)**, de los interioristas **(Foto 17)**, así como de artistas del Renacimiento **(Foto 18)**, como Leonardo da Vinci, Rafael o Miguel Ángel **(Foto 19)**. También en esta etapa, según Fernando Cantú Jauckens<sup>49</sup> “usaba el color sepia, la línea era gruesa y la tinta aguada, formaba trazos burdos a partir de manchas”.

Es muy posible que al interior de la Academia el clima combativo de los alumnos acentuara su desconfianza respecto a las prácticas sociales y culturales dominantes, su rechazo a la rigidez, al “deber ser” de las normas, a los convencionalismos, o a la imitación superficial de modas ajenas al subdesarrollo mexicano. También es factible que en esta etapa ya se identificara con la contracultura, entendida como cultura en oposición, como cultura marginal o como nueva cultura<sup>50</sup>, donde los ideales se asocian (entre otras cuestiones) a la

---

<sup>48</sup> Según Arnulfo Aquino, Melecio Galván dejó este cargo porque le desesperaba el desinterés y el bajo nivel de los alumnos. Entrevista a Arnulfo Aquino de Maricela González, ciudad de Oaxaca, 23 de noviembre de 2007.

<sup>49</sup> “Averiguaciones sobre Melecio Galván 1”, *Op. cit.*, p. 7.

<sup>50</sup> Luis Antonio de Villena, “La contracultura”, en: *Heterodoxias y contracultura*, Montesinos, Barcelona, 1982, página 90.

vitalidad, la libertad, la intensidad, al trabajo conjunto y a las posibilidades de cambio<sup>51</sup>. La cercanía con la contracultura se amplía y enriquece años después cuando viaja a San Francisco, California, con algunos de sus compañeros y amigos del Grupo 65.

Melecio Galván como miembro de la generación 65 participa activamente en el movimiento de 1968, en las manifestaciones, en la realización de mantas, de grabados **(Foto 20)**<sup>52</sup>, de dibujos para pancartas y volantes. Es testigo de la represión y como muchos, queda marcado por estos acontecimientos<sup>53</sup>:

El grupo 65 fue una generación de búsqueda y discusión sin tregua. En la escuela cumplían jornadas de más de doce horas y extramuros promovían exposiciones por toda la República. Se vincularon a la lucha universitaria y en 1966 celebraron la llegada de Antonio Trejo a la dirección de la ENAP, que abría posibilidades democráticas. Como en otros planteles, ascendía la efervescencia que desembocaría en el movimiento de 1968.

---

<sup>51</sup>Luis Racionero en *Filosofías del underground*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1977, realiza un estudio ya clásico de los movimientos asociados a la contracultura y al *underground*, caracterizados por una postura antiautoritaria, descentralizante, libertaria, expresada en reivindicaciones irracionalistas y románticas que van desde el rock y las drogas psicodélicas, a las comunas y a la filosofía oriental. Este autor ubica la problemática de la contracultura desde un punto de vista filosófico y sociológico, sin descuidar las relaciones de poder político que neutralizaron a este fenómeno.

Por otra parte, José Agustín en *La contracultura en México* (Grijalbo, México, 1997) y en la antología de textos compilados por Carlos Martínez Rentería, publicados en la revista *Generación*, que aparecen en *Cultura contra cultura, 10 años de contracultura en México* (Plaza y Janés, Barcelona, 2000), se ofrecen diversos enfoques respecto a la contracultura y las culturas alternativas en México.

<sup>52</sup> En el libro *Imágenes y símbolos del 68. Fotografía y gráfica del movimiento estudiantil*. Compilación y concepto de Arnulfo Aquino y Jorge Pérezvega. Comité 68 pro Libertades Democráticas- Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, UNAM, México, 2004, aparece un volante realizado en grabado por Melecio Galván (propiedad ENAP-MUCA) en la página 43. Éste representa la silueta de un militar con casco y balloneta, tiene algunos trazos en blanco y el texto: “En los cuarteles escuelas y no cuarteles en las escuelas”, es de rápida factura y no tiene las características del fino estilo de este artista.

<sup>53</sup>En el sencillo catálogo del Homenaje-exposición que se rinde a Melecio del 16 de agosto al 3 de septiembre de 1985, Salvador Camelo Torres comenta que “Melecio Galván se distinguió por su intransigencia, por la vehemencia con que defendía sus puntos de vista sobre cuestiones estéticas, políticas o sociales” y ejemplifica esta aseveración con una anécdota vivida por ambos el 2 de octubre de 1968, cuando enfrentan y logran huir de una balacera, de la “estampida” humana y del terror de la masacre. Después de caminar entre ambulancias y de la imposibilidad de entrar a San Carlos, se refugian en un café de la Avenida Juárez. Relata que Melecio se quedó menos de cinco minutos: “Se levantó y se fue, no sin antes increpar mi frivolidad, mi cobardía y una sonora mentada de madre y dijo que regresaba a Tlatelolco, acto que además fue cierto”. *Melecio o el compañero de viaje*, julio 16, 1985.

Fue entonces cuando Melecio depuró su estilo. Comenzó a dibujar monstruos de la razón, a registrar la destrucción de la tierra o la lucha entre el bien y el mal... Muchos recuerdan cómo, entre lecturas de Marcuse, se involucraba Melecio, en la elaboración colectiva de grabados, carteles políticos y hasta mantas de protesta<sup>54</sup>.

El trabajo artístico y didáctico asociado a la lucha estudiantil de 1968 desde la antigua Academia de San Carlos (ENAP) se puede recuperar en el libro *La gráfica del 68, homenaje al movimiento estudiantil (Foto 21)*. Resulta oportuno mencionar esta publicación porque nos da una idea del ambiente que vivió Melecio y porque fue elaborada por integrantes del Grupo Mira<sup>55</sup>.

Durante la presentación del libro Francisco Moreno Capdevila, uno de los más lúcidos y activos maestros durante el movimiento<sup>56</sup>, expresó: "el trabajo gráfico... surgió de una situación de emergencia: informar al pueblo, a los estudiantes, de lo que estaba pasando... se trata de una gráfica insurgente y emergente... el propósito no era hacer grandes obras de arte, era hacer propaganda, difundir, divulgar y ver"<sup>57</sup>. Este libro nos remite a la actitud y a las propuestas de trabajo colectivo de los estudiantes en el 68 que anteceden a algunas prácticas artísticas de los Grupos en los setentas. Melecio participó de este espíritu optimista y épico del 68. Como muchos de sus compañeros, Melecio Galván asumió la necesidad de que se produjera un arte eficaz en momentos de lucha, entendió que lejos de la retórica, era importante reconocer que el significado de la plástica del 68 era intrínseco al discurso popular y a la lucha en movimiento. La organización privó

<sup>54</sup> Fernando Cantú J., *Ibid.*

<sup>55</sup> En el 2004 apareció: *Imágenes y símbolos del 68. Fotografía y gráfica del movimiento estudiantil*. Comité 68 pro Libertades Democráticas- Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, UNAM, México, en el que la compilación y el concepto de Arnulfo Aquino y Jorge Pérezvega de alguna manera representa una continuación del libro de 1982. Recientemente, en marzo de 2009, la ENAP-UNAM publicó el libro *La Academia de San Carlos y el movimiento estudiantil de 1968*, de Daniel Luna Cárdenas, con una investigación iconográfica de Paulina Martínez Figueroa. El autor incluye cuatro entrevistas de miembros del Grupo 65 que vivieron el movimiento estudiantil de 1968, resulta sintomático que tres de ellos son de Mira (Eduardo Garduño, Jorge Pérez Vega y Arnulfo Aquino). El otro entrevistado es Jesús Martínez.

<sup>56</sup> Otro maestro fue Adolfo Mexiac, ellos según Alberto Híjar, junto a voluntarios como el escultor Armando Ortega, transformaron la Academia de San Carlos en Taller de Agitación y Propaganda, ver: "Los usos del 68", prólogo de *Memoria del 68. Fotografías y fotogramas*. Oscar Menéndez, editorial La Rana del Sur, México, 2003

<sup>57</sup> Javier Molina "El programa de 1968 sigue vigente", *Unomásuno*, 2 de octubre de 1968.



entre los estudiantes, pero su actitud contestataria, libertaria, y su imaginación creadora, coinciden en cierta forma con los ideales y las prácticas espontáneas del anarquismo, porque sus acciones se enfrentaban a una sociedad no politizada, a una izquierda limitada y a la inexistencia de una directriz política sólida que unificara y orientara sus propuestas:

Volvemos a encontrar, pues, en el estudiante, la sensibilidad igualitaria del artista, su anarquismo latente, su deseo de abolir entre el arte y la vida –entre la política y la vida– toda frontera. Se comprende entonces por qué los dos objetivos de la rebelión juvenil, el deseo de cambiar la vida y de transformar a la sociedad ... escapan al contexto del dominio político, juzgado estrecho y caduco. La “revolución-como-teatro-en-las-calles”, la revolución como *guerrilla-teatro*, escapa a toda teleología política. No sigue un programa definido. Por el contrario, traduce en imágenes, en actos simbólicos puros, la voluntad de actuar aquí y ahora. La protesta está concebida como una sucesión de cuadros sin principio ni fin. La invención del porvenir (la invención social) está subordinada al momento, al principio de cambio, sin leyes, por tanto sin límites, rehusando distinguir entre el fin y los medios en acción<sup>58</sup>.

En la producción y reproducción de imágenes, los brigadistas de San Carlos fueron los primeros y más entusiastas; después se incorporaron a esta tarea maestros y alumnos de La Esmeralda y los integrantes de diversos talleres plásticos improvisados en planteles escolares. La demanda de imágenes exigía pesadas cargas de trabajo así como formas de autogestión, donde se probó la capacidad discursiva, solidaria y democrática de alumnos, trabajadores y maestros.

---

<sup>58</sup> André Reszler, *La estética anarquista*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, Colección Popular, número 128, páginas 125 y 126. Respecto al “Teatro Guerrilla”, Frances Donahue considera que este término puede englobar las diversas formas de representación contestataria que se expresaron en grupos radicales para cuestionar, desde el teatro “como arma”, la opresión política, económica o social, afirma: “a partir de los años sesenta surgió un nuevo movimiento de teatro internacional como resultado del espíritu radical de descontento de estudiantes, minorías y grupos políticos en los Estados Unidos, México y Francia. Para este fenómeno teatral han aparecido nuevos nombres: Teatro Nuevo de Agitación y Propaganda, Teatro de la Revolución Cultural, Teatro Protesta, Teatro de la Calle y Teatro Guerrilla”. Frances Donahue, “Teatro Guerrilla” en: *Cuadernos Americanos*, número 5, septiembre-octubre de 1977, página 38.

Las imágenes se caracterizan por enfatizar las posibilidades de la gráfica para denunciar la represión, la falta de comunicación, para ridiculizar a los personajes y a los discursos oficiales, para reelaborar los signos del estado y los logotipos que representan a las Olimpiadas, para evidenciar su falsedad. En las obras proponen valores comunitarios, acentúan la importancia de la paz, la libertad, la democracia, recurren igualmente a formas expresivas y a figuras que ahora son emblemáticas, tales como la representación de la victoria con la "V", la simbolización de los aparatos represivos del estado a través de gorilas uniformados, a la paloma de la paz manchada de sangre, a candados, cadenas, tanques y ballonetes como elementos del poder y la injusticia<sup>59</sup>. "Los signos y los soportes" son también relevantes, como se advierte en la selección de imágenes compilada por Oscar Menéndez, donde se afirma en la introducción:

La cruz para ordenar a los caídos, los compañeros perros como llamara Revueltas a los soportes involuntarios de propaganda, los autobuses urbanos recorriendo la ciudad con las consignas pintadas en sus costados, la plenitud de poder en la calle, la plaza, el mercado, la escuela, en fin todo lo que prefigura la promesa incumplida, cada vez más imposible, del estado-nación burgués: la soberanía reside en el pueblo<sup>60</sup>

Para Alberto Híjar, el muralismo es el punto de partida obligado para tomar posición en el caso de las agrupaciones artísticas, ya que es el primer movimiento que manifiesta una "ideología precisa de rescate histórico. No sólo produjo necesidades nuevas sino impuso la valoración de artistas como Posada, al mismo

---

<sup>59</sup>El movimiento del 68 ha sido tratado desde múltiples enfoques, por ejemplo una visión poco difundida es la de Héctor Gómora, *En busca del 68. La historia no oficial de un movimiento estudiantil en México*, Aguascalientes, 2005, que forma parte de una serie de textos distribuidos por correo electrónico como un recurso alternativo a los canales de difusión dominantes. <http://labyrinth.uma.es/articulosinpublicar/gomora3.htm> Ver también Andrés González Pagés, "México en la Coatlicue, la Coatlicue en México (Algo sobre la cultura mexicana en los años sesenta del siglo XX)" en: César Espinosa y Araceli Zúñiga, *La perra brava. Arte, crisis y políticas culturales*, Stunam, UNAM, México, 2002. Otro enfoque original es el de Judith Alanís, quien actualmente realiza su tesis de posgrado titulada *Trazos en trozos, 1968*, donde a partir de la destrucción de la escultura de Miguel Alemán en la Ciudad Universitaria, se entretienen diversos acercamientos de la problemática artística y social.

<sup>60</sup> Alberto Híjar prólogo "Los usos del 68", en Oscar Menéndez, *Memoria del 68. Fotografías y fotogramas*. Editorial La Rana del Sur, México, 2003.

tiempo que estableció líneas de demarcación con las vanguardias europeas y con otras tendencias en México”<sup>61</sup>. Rita Eder afirma que “Cualquier historia en torno a la pintura moderna en México, tendría que empezar su análisis por el muralismo y la escuela mexicana, tendencias dominantes durante tres décadas (1922-1952)”<sup>62</sup>. En la práctica artística ejercida en las propuestas grupales de 1965 y en el movimiento de 1968, muchos de los alumnos de San Carlos se enfrentan a la necesidad de vincular el arte con la política, de superar cargas subjetivas propias del individualismo, requieren de una teoría que no esté desligada de la realidad concreta, tienen que aprender a organizar y dividir el trabajo y especialmente advierten el poder de significación en el arte.

Los diversos cambios sociales y artísticos que se venían sucediendo desde principios de los años sesenta tales como el peso de la Guerra Fría, la percepción de una situación internacional vulnerable, por ejemplo con los misiles estadounidenses en Cuba, la lucha generacional, la necesidad de enfrentar la rigidez, la normatividad social y el autoritarismo contraponiendo el interés por la innovación o por tendencias como el existencialismo, se acentúan con los sucesos de 1968, impactando a muchos de los jóvenes, ya que estos acontecimientos no sólo definen su personalidad artística, sino que llegan a influir en su proyecto de vida.

El año de 1968 además, se constituyó como un año representativo de expresiones diversas de las jóvenes generaciones a nivel mundial. En forma paralela a las propuestas contestatarias, los jóvenes vivieron un momento de gran apertura con atractivos culturales y mediáticos, especialmente los procedentes de los Estados Unidos, que eran contrapuestos a la tradición mexicana. En estos años se sucede un cambio en los iconos con el cual se busca reforzar la rebeldía. Este cambio implicó retomar rupturas con los lenguajes tradicionales que se habían planteado

---

<sup>61</sup>Alberto Híjar, “Afectar todo el proceso”, en *Comentarios al margen*, del catálogo *De los grupos los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*. Museo de Arte Carillo Gil, INBA, México, junio-agosto de 1985, s/p.

<sup>62</sup>Rita Eder, *Gironella*, IIE, UNAM, México, 1981, página 15.

desde antes del 68, además de la adopción de nuevos recursos visuales, auditivos y de nuevas prácticas en la cotidianidad.

Por otra parte, el año de 1968, además de constituirse como una fecha significativa para la politización de sectores estudiantiles con el movimiento social, la represión y la matanza de octubre, paradójicamente, con las Olimpiadas también abre nuevas posibilidades de representación, ya que la ciudad de México, caracterizada en esa etapa por contar con pocos anuncios, de pronto se ve inundada de gráficos diversos plasmados en letreros, señalización, vestuario, pendones, carteles<sup>63</sup>.

Otra influencia importante que antecede a las propuestas de los Grupos y que expresa nuevas formas de circular y exhibir la obra con la intención de ser autosuficiente, se expresa en el *Salón Independiente* (1968-1971), que surgió como un espacio alternativo creado por artistas de la Ruptura que cuestionan la política estatal, rechazando el Salón Solar de Bellas Artes que formaba parte de la Olimpiada Cultural.

Este amplio panorama cultural y mediático se proyecta en la producción artística de los años setenta y expresa por qué se manifiesta el eclecticismo en técnicas y tendencias, en la interacción de distintos lenguajes artísticos, en el hecho de que se diluyan las fronteras entre lo artístico, lo político, lo social y obliga a revalorar las obras de esta etapa en este marco de rebelión con lo establecido, donde el arte se asume como una práctica y producción cambiante e inestable, antes que someterse a convenciones formales que lo reducen a un medio para favorecer o imponer mecanismos de poder. Melecio Galván mantuvo una línea ideológica constante y si su producción gráfica resulta en muchos casos discontinua, es precisamente porque participa de estos cambios, de esta necesidad de abarcar diversos ámbitos<sup>64</sup>, de experimentar con múltiples variables dentro del dibujo, y de

---

<sup>63</sup> Entre los muchos medios que abordan este aspecto ver, por ejemplo, la investigación de Rafael Inclán en el video en formato DVD *Ciudad Olimpia, el año en que fuimos modernos*, México, Laboratorio Audiovisual de Investigación Social-Instituto Mora, Conacyt, 2007, 33 minutos.

<sup>64</sup>La ilustración para suplementos culturales, para sindicatos, el trabajo desarrollado dentro de Mira, la ilustración de novelas, etcétera.

asumir la informalidad como una estrategia de choque ante la intransigencia o el anquilosamiento.

Años después, en la década de los años setenta, muchas de estas experiencias de los jóvenes artistas se traducen en la creación de los Grupos, ya que la mayoría de sus integrantes estuvieron involucrados en el movimiento estudiantil de 1968. Desde los Grupos se realiza un reencuentro con el muralismo y con una nueva visión de sus alcances, ya no repiten la crítica al muralismo asociada a su desgaste sino que:

Aquellos Grupos politizados utilizaron aspectos de la teoría y la práctica del Muralismo, pero cuestionaron con amplitud su función pública y quizás sea ésta su principal aportación: concebir por primera vez la idea de público como una identidad concreta... intentaron hacer de la creatividad una forma de experiencia transformadora a través de la participación... de ganar la calle... de ser independientes... frente al estado... de apoyar las luchas populares<sup>65</sup>.

En las artes plásticas de 1968 el tipo de representación se nutre de la tradición crítica del muralismo, así como de la praxis comunicativa del Taller de Gráfica Popular, pero en el caso del movimiento de 1968 se exalta la lucha popular urbana y se dejan de lado las demandas campesinas. Muchos grabados se acercan al TGP porque son realizados en grabados en linóleo, en papeles populares de bajo costo (como el papel de china); la expresión es sintética, el empleo de colores es mínimo y al realizar la crítica social en las hojas volantes, recurren a signos claros y directos para establecer la comunicación.

Las prensas, los roles de pruebas y todo tipo de medios de impresión fueron utilizados: en algunas ocasiones un grabado se combinaba con tipografía compuesta a mano o se rayaba directamente sobre el estencil para mimeógrafo, también se utilizó la serigrafía – aprovechada anteriormente sólo por las empresas publicitarias- y en menor proporción se

---

<sup>65</sup>Rita Eder, "Los Grupos", en *Comentarios al margen*, del catálogo *De los grupos los individuos*, *Op. cit.*, s/p.

acudió al fotograbado y al offset. Ante las condiciones cada vez más difíciles para realizar pintas en las bardas y todo tipo de soportes debido a la constante represión hacia los brigadistas, varias posibilidades de comunicación fueron puestas en práctica; desde la reproducción de una pega en rollos de papel engomado o el volante-grabado, hasta carteles de diversas dimensiones<sup>66</sup>.

Así, con las técnicas de reproducción múltiple que exigía la premura en la realización de los trabajos visuales, con elementos de bajo costo económico, como el grabado en linóleo, la plantilla o la fotocopia, con la síntesis comunicativa para una rápida comprensión -donde la caricatura política y la historieta fueron muy efectivas-, los estudiantes también repartían sus trabajos en volantes, pegaban sus carteles o llevaban las mantas en las manifestaciones.

Para la publicación del libro *Gráfica del 68*, los integrantes de Mira realizan la recopilación de materiales, el texto y el diseño del libro. Jorge Pérez Vega expresó en una entrevista<sup>67</sup> que esta idea surge desde 1978, cuando al compilar parte de los trabajos advierten su carácter histórico y su importancia; sin embargo, publican el material hasta 1982.

Comienzan con la exposición del material de 1968 en diversas sedes, destacando la de los corredores de la Academia de San Carlos en 1978 y la exposición *Gráfica 68-78*, dentro de su participación como Grupo Mira, en la muestra "Arte-Luchas populares en México", del Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM, también en 1978. Esta exposición fue una de las acciones conjuntas impulsadas por los Grupos, fue organizada por el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC) y el MUCA. Luego, los de Mira deciden editar el libro, en el cual como un complemento intercalan poemas, fotografías y fragmentos de textos de

---

<sup>66</sup>"La producción gráfica" (1979), en: *La gráfica del 68 –Homenaje al movimiento estudiantil-*. Recopilación, texto y diseño: Grupo Mira, Talleres de la ENAP-UNAM, México, agosto de 1982, página 21.

<sup>67</sup> La entrevista fue concedida a Concepción Guillot Deza el día de la presentación del libro el 2 de octubre de 1982 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Entre los presentes estuvieron los integrantes de Mira, con excepción de Melecio, que había muerto meses antes. Acudieron y tomaron la palabra participantes destacados del movimiento en diversas instancias, como Raúl Álvarez Garín, Gilberto Guevara Niebla, Francisco Moreno Capdevila, Eli de Gortari, además de las autoridades de la ENAP.

diversos escritores, además de los que aparecieron en la exposición de San Carlos y el MUCA.

Melecio Galván también participa en el libro, el cual hacía tiempo estaba listo desde antes de que él muriera. Los integrantes de Mira deciden posponer su publicación varios meses, de manera que su presentación fuera el 2 de octubre y así conmemorar la matanza de Tlatelolco. Este compendio visual se agotó en poco tiempo y se reeditó en varias ocasiones, fue un libro pionero porque reunió materiales antes dispersos o poco conocidos por quienes no estuvieron involucrados o vivieron los acontecimientos de 1968, también es una reunión conformada desde la óptica selectiva de artistas plásticos, quienes fueron actores del movimiento y compartieron ese espíritu de cambio **(Foto 22)**.

Carlos Monsiváis apunta: “La *Gráfica del 68* es un inmejorable resumen de una historia generacional y nacional”<sup>68</sup>. Teresa del Conde, en contraste, considera que: “La edición de la gráfica del 68 ... se realizó a modo de homenaje del movimiento estudiantil, pero a mi juicio sin ideas muy claras de lo que lo inspiró ... A lo largo de la publicación hay tan sólo dos clamores: ‘Libertad a los presos políticos’ y ‘Desaparición del cuerpo de granaderos’. Fueron más efectivas las pegadas, carteles, volantes, que se extendieron por la capital por varios meses en formato grande, que su reducción impresa y no muy bien diseñada en un ‘cuaderno’ de 119 páginas”<sup>69</sup>. En uno de los textos del libro, escrito en 1979, se realiza un comentario interesante que puede enlazarse con el trabajo individual y grupal de Melecio Galván:

... las consecuencias del 68 se siguen sintiendo en la vida política del país y en lo referente a la producción de gráfica con sentido crítico... se han desarrollado diversas experiencias en organizaciones sindicales, estudiantiles, de colonos, partidos, universidades y artistas plásticos con tendencia a vincularse con las luchas populares, a través de la utilización de diferentes medios –revistas, audiovisuales, periódicos, carteles, folletos, historietas,

<sup>68</sup>“Se presentó *Gráfica del 68* en Minería”, *La Jornada*, 7 de marzo de 1989, página 26.

<sup>69</sup> Teresa del Conde, *Una visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo de México*, Plaza y Janés, México, 2003, páginas 133 y 134.

periódicos murales, murales, cine documental, etc.-, tal vez por el tipo de circulación limitada y hasta marginal o subterránea, no se ha podido lograr una recopilación y un estudio sistemático de estas expresiones, pero por lo que se conoce de esta producción, se nota la influencia del cartel cubano, la historieta política, el cine verdad y en general se pueden observar variedad de formas y de estilos, así como de técnicas de expresión...<sup>70</sup>

Esto lo dice de otra manera, pero en el mismo tenor, Arnulfo Aquino, cuando recuerda que en 1968 se rompe con la Academia, se ensayan diversas formas de comunicación, se reutilizan imágenes como las caricaturas y fotografías de la época, o los *monos* de Rius y concluye:

... todo se vale, todo se permite, todo se hace, pero es un momento, un contexto. Después del '68, ya en el '69 cuando termina el movimiento volvemos prácticamente a la Academia, ya no es igual pero vuelve uno a empezar, a tratar de tomar cada quien su camino, yo diría que es un camino muy largo el de cada quien, porque el '68 rompe con patria, con familia, con religión, con arte, entonces ya no es el arte, ya no es la expresión, ya no es la galería, ya no es la pintura, ya no es la abstracción, ya no es la forma, sino que hay que encontrarle otro sentido a eso que uno está haciendo, otro sentido es muchas cosas: puede ser cartel, los comunicados gráficos colectivos que ya no eran ni diseño gráfico, ni pintura, ni murales... y bueno, unos se van al geometrismo, otros a la figuración<sup>71</sup>.

La participación de Melecio Galván dentro del Grupo Mira será tratada en el segundo capítulo, pero no se puede dejar de apuntar aquí que su incursión en la Academia de San Carlos es más significativa por los vínculos que establece en el Grupo 65 y por las brigadas de estudiantes con los acontecimientos del 68, que por una educación formal aceptada sin discusión en la Escuela. El maestro Alberto Híjar recuerda<sup>72</sup> que Melecio era bastante introvertido en la ENAP y que nunca

<sup>70</sup> "La producción gráfica", *Op. cit.*, página 24.

<sup>71</sup> Entrevista a Arnulfo Aquino en: Cristina Híjar, *Op. cit.*, páginas 116 y 117.

<sup>72</sup> Plática informal sostenida en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas del INBA, el 14 de diciembre de 2006.



logró un acercamiento mayor con él, a pesar de que sobresalía frente a otros estudiantes. Nueve años después de las vivencias de 1968, varios integrantes del Grupo 65 conforman el grupo Mira. En estos nueve años, cada uno por separado y en ocasiones juntos, tienen actividades diversas al terminar o al abandonar la carrera.

Resulta paradójico que con la acumulación de experiencias logradas, Melecio Galván diera un giro respecto a sus convicciones, al iniciar una carrera artística dentro del mundo mercantil en la Galería Contemporáneos de Antonio Souza, de 1968 a 1971, y luego en las galerías "G", en Wichita Kansas, y La Porte en Wisconsin, en los Estados Unidos. También es pertinente anotar que en ese año de 1968, según el artista Ricardo Regazzoni<sup>73</sup>, Antonio Souza:

... se veía como un noble elegante y poderoso, que recuperaba el folklore de su país... estaba haciendo un doble juego, con una elegancia obsoleta y decadente en un México que ya no lo admitía, promovía a la gente nueva, joven, de vanguardia...

Ese estilo de Antonio me gustó mucho; lo viví y me encantó vivirlo, pero era un México que se estaba extinguiendo. El verdadero México era el que llegaba a la Zona Rosa, el del metro, el de las masas, el de la naquiza, el del sesenta y ocho y Tlatelolco. Antonio no se daba cuenta de nada de esto. Vivió un teatro muy bien armado, de muy buen gusto, siempre a la vanguardia, pero al fin y al cabo un teatro feudal. Desde luego todos los que participamos en él nos beneficiamos mucho<sup>74</sup>.

### **Su incursión en el mercado artístico: exposiciones en la galería de Antonio Souza y en Estados Unidos**

"A mí los pintores que me interesan son los que crean un mundo nuevo. Hay que inventar un mundo nuevo... México es ahora una capital que está vibrando y nace

<sup>73</sup> Quien sostuvo una línea radical dentro del geometrismo.

<sup>74</sup> Ricardo Regazzoni, entrevista publicada en el libro *Galería Antonio Souza, vanguardia de una época*, de Delmari Romero Keith, El equilibrista, México, 1990, página 95.

como una capital del universo”<sup>75</sup>. Con este optimismo Antonio Souza abre su primera galería en 1956, conocida como la Galería de los Contemporáneos, ubicada en la calle de Génova. Otras galerías ya gozaban de prestigio y mantenían distintas ideas respecto a la promoción artística, así como a la organización y comercialización del arte mexicano<sup>76</sup>, entre ellas la tradicional Galería de Arte Mexicano, la Galería de Arte Moderno (Caracalla), la Misrachi, la Tusó, la Prisse o la Proteo. Por otra parte estaban las galerías oficiales dependientes del INBA o la Galería Excélsior. Después, en los años sesenta, surgen entre otros espacios de exhibición, la Galería Juan Martín, el Salón de la Plástica Mexicana, la Galería de la Ciudad de México, la Galería José Clemente Orozco, además del Museo de Arte Moderno. Según Raquel Tibol, al caracterizar a la galería de Antonio Souza:

No hay que sobrevalorar el fenómeno, no creo que Toño Souza encabezara un movimiento. Otra cuestión es que fue piso y paredes para algunos eventos vanguardistas, mientras que Proteo mantuvo una línea bien planeada. Yo pienso que si hemos de aceptar el movimiento de la ruptura, la ruptura realmente nace en Proteo, y lo que está ocurriendo en la Galería de Toño Souza es una apertura cosmopolita<sup>77</sup>.

Las galerías creadas por Antonio Souza se caracterizaron por promover a artistas que años después serían reconocidos como vanguardia, entre los que estaban muchos jóvenes que eran rechazados en los círculos consagrados, tales como Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Gilberto Aceves Navarro, Pedro Friedeberg. También participaron artistas ya formados y con prestigio, que simpatizaban con el proyecto de Souza como Mathías Goeritz, Leonora Carrington, Alan Glass, Juan Soriano, José Luis Cuevas, Gunther Gerzso, Alice Rahon, Enrique Climent, Pedro Coronel y, finalmente, los artistas que no les interesaban a otros galeristas, porque

---

<sup>75</sup> “Antonio Souza no sólo escribe sus libros, sino que también los pinta”. Entrevista de Elena Poniatowska a Antonio Souza en *Novedades*, 22 de abril de 1956, en Delmari Romero Keith, *Op. cit.*, pág. 13.

<sup>76</sup> Ver: Cristina Frerot, *El mercado de arte en México: 1950-1976*, México, INBA-IFAL, 1990 y del mismo año, Miguel Peraza y Josu Iturbe, *El arte del mercado en el arte*, México, Plus Editores.

<sup>77</sup> Raquel Tibol, entrevista en Delmari Romero Keith, *Op. cit.*, pág. 88.

apenas se abrían camino para circular su obra, estos pintores fueron “descubiertos” y patrocinados, por Souza, lo que indica su capacidad como galerista para detectar talentos plásticos. Este es el caso de Francisco Corzas, Tomás Parra o Francisco Toledo, quien realiza en la galería de Souza, su primera exposición individual en 1959.

Antonio Souza congregó a personalidades heterogéneas, tanto mexicanas como extranjeras, en un ambiente sofisticado y elitista<sup>78</sup>. Su galería era frecuentada por aristócratas europeos, por pintores de países latinoamericanos como Botero o Fernando de Szyszlo, por intelectuales y gente del medio cultural mexicano como Helen Escobedo, Kati Horna, Wolfgang Paalen, las hermanas Pecanins, Salvador Elizondo, Álvaro Mutis, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Juan García Ponce<sup>79</sup>.

Las galerías de Souza manifestaban un ambiente innovador que impulsaba primicias y fomentaba distintas corrientes artísticas, lo que implicaba un enriquecimiento y la retroalimentación de los asistentes. Según Juan García Ponce “el hecho de exponer en sus galerías era de trascendencia”<sup>80</sup>. Así, entre *happenings* y otras manifestaciones conceptuales, crece su prestigio cuando en su otra galería -la de su casa en Reforma y Berna-, el 30 de noviembre de 1961<sup>81</sup>, se expresa con aires neodadaístas, una crítica al arte contemporáneo.

Ese día se “presentó *otra* confrontación internacional, con las obras de un grupo de doce expositores que se autonombraron *Los Hartos*. Esta vez, el choque con el distinguido público que suele acudir a nuestras exposiciones artísticas, fue fuerte.

---

<sup>78</sup> Antonio Souza fungía como el actor principal apoyándose en su nivel educativo, económico, en su sentido del humor y sobre todo en su intensa y ambivalente personalidad, ya que era tan excéntrico como la revista *S.nob*, dirigida por Salvador Elizondo. En ella durante las pocas semanas que se mantuvo la publicación, del 20 de junio al 15 de octubre de 1962, Antonio Souza también participó en la crónica de sociales y en la sección de las recetas de cocina.

<sup>79</sup> Patricia O’Gorman, afirma que incluso frecuentaban la galería figuras como Fidel Castro, antes de efectuar el golpe al cuartel Moncada entrevista en: Delmari Romero Keith,. *Op. cit.*, pág. 82.

<sup>80</sup> Juan García Ponce, entrevista en: Delmari Romero Keith,. *Op. cit.*, pág. 20.

<sup>81</sup> Delmari Romero Keith consigna que Goeritz ubica la presentación de los Hartos en 1960. Raquel Tibol en “Historia de la Galería Antonio Souza III, en *Proceso*, 7 de octubre de 1991, afirma que fue en 1961. También el artículo de Ida Rodríguez Prampolini sobre los Hartos corresponde a 1961.

Durante la inauguración ya había hartos que estaban hartos de los Hartos<sup>82</sup>. En este evento, también conocido como “Otra Confrontación Internacional de Hartistas Contemporáneos” intervienen Mathías Goeritz (*hintelectua*), José Luis Cuevas (*hilustrador*), Pedro Friedeberg (*harquitecto*), Kati Horna (*hobjetivista*), Jesús Reyes Ferreira (*hembajador*).

Antes de exponer con Antonio Souza, Melecio Galván había mostrado sus trabajos al interior del Grupo 65, también había participado en el Concurso Anual de Pintura Universitaria en 1966, organizado por la Facultad de Derecho, así como en la muestra colectiva *Siete años de grabados en San Carlos*. Aunque aún no está definido su estilo cuando exhibe en la galería de Souza, en febrero de 1968 (contando con sólo 23 años de edad), su búsqueda se orienta en la dirección de artistas adscritos a la neofiguración, desde Rico Lebrun hasta Francisco Corzas, José Luis Cuevas, o Arnold Belkin. Algunas de las obras presentadas fueron: *Pájaro de paz, Familia, Mujer, Madona, Gritos del mundo, Yo soy, Autorretrato*.

En total fueron 24 dibujos realizados con tinta, acuarela, cera y lápiz. Según remembranzas de Aquino, en los dibujos de esta etapa las figuras humanas son ejecutadas a la manera clásica, a base de volúmenes logrados por las formas modeladas a partir de líneas, pero éstas ya adquieren tintes monstruosos, están desarticuladas y tienen un carácter bestial. En una nota periodística se comenta que Melecio utiliza colores oscuros y ocres para lograr, a base de tintas y acuarela, efectos melodramáticos. También se cita al artista: “Deseo representar la época en la que vivo, donde encuentro que todo es agresión y lucha<sup>83</sup>”.

En esta búsqueda de un lenguaje propio Melecio profundiza en la interiorización, en el expresionismo neohumanista y explora la deformación siguiendo las pautas de los artistas que cuestionaban el abstraccionismo y sobre todo al debilitado realismo, como es el caso de los artistas adscritos a *Nueva Presencia*. Años

---

<sup>82</sup> Ida Rodríguez Prampolini, “Los Hartos”, México en la cultura, *Novedades*, 10 de diciembre de 1961, en: *Una década crítica de arte*, Secretaría de Educación Pública, México, Sepsetentas número 145, página 126.

<sup>83</sup> Esta nota publicada el 8 de febrero de 1968, corresponde a un recorte que forma parte del archivo de Galván. En ella también aparece una foto de Antonio Souza con Melecio Galván en la galería.

después, con otras experiencias (como miembro de Mira, como ilustrador, así como con la madurez artística y conceptual adquirida con el ejercicio plástico de años), canaliza este tipo de representación a problemas sociopolíticos, demostrando mayor capacidad teórica y un estilo diferente, con el dominio del dibujo a través de una línea muy precisa y depurada, aunque también con evocaciones manieristas, donde ya se advierte una asimilación de fuentes tan diversas como la ilustración y el grabado contemporáneos, la ciencia ficción, el diseño gráfico, el *heavy metal*, los grabados y dibujos de Alberto Durero, las escenas bíblicas de Gustavo Doré, como bien lo apunta Carlos Blas Galindo en el texto de la presentación de la exposición itinerante: *Melecio Galván, retrospectiva 1945-1982*<sup>84</sup>.

Desde el inicio de la carrera artística de Melecio Galván siempre se establecía una referencia a Cuevas, sin embargo, cuando Melecio define su estilo y su postura política no sólo es explícita sino contundente, su expresión resulta contraria a la de Cuevas en varios sentidos. José Luis Cuevas representó al artista despreocupado, exhibicionista, rebelde, exitoso y al "genio" predilecto en muchos círculos del extranjero. Personificó a la juventud contrapuesta al muralismo y a la Escuela Mexicana de Pintura, mostró los niveles obsesivos y egocéntricos que puede alcanzar el artista, pero también evidenció en sus obras la desintegración de los valores sociales:

Alberto Gironella y José Luis Cuevas se manifiestan como principales desacralizadores de la pintura oficial, no solo por sus palabras o por los enfrentamientos directos, sino sobre todo por el tipo de imágenes a través de las que se expresan. Arrancan de la tradición de Goya y Füssli, en donde predominan la metamorfosis y los monstruos visitantes del inconsciente despierto, que funcionan como la crítica a la corrupción del viejo orden<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> Carlos Blas Galindo, "Melecio Galván", en: *Melecio Galván, retrospectiva 1945-1982, Presentación de la exposición itinerante*, CONACULTA-INBA, México, 2004

<sup>85</sup> Rita Eder, Gironella, *Op. cit.*, página 16. También ver: Ida Rodríguez Prampolini, *José Luis Cuevas y el dibujo*, IIE, UNAM, México, 1988.

Respecto a la inauguración de la muestra plástica de Melecio Galván en la galería Contemporáneos, se publicó una nota en la sección de sociales en *El Herald de México*, el primero de febrero de 1968, en ella, a manera de figuras de historieta aparecen dibujos de Melecio que dialogan. En los “globos”, los textos aluden a la exposición que tendrá lugar en la galería de Antonio Souza y se bromea con cierto sarcasmo, respecto al ambiente cultural imperante. Se crea suspenso respecto al personaje que se presentará **(Foto 23)**. Vale la pena transcribir algunos de los textos, para advertir el contexto en que se dio la muestra, así como el hecho de que Melecio no se tomara muy en serio esta comparación con Cuevas:

En este año olímpico en el que México sacará a relucir todo su *folklore*; en este año en que llegará a su apogeo para después fenecer la “rose zone”; en este año en el que los discípulos de MONSI proliferan en revistas, periódicos y anatomías Azúcardaña (fusil descarado de un programa de Carlitos M.); en este año de happenings con script; precisamente en este año y en la zonajita, se presentará por primera vez a la *mexican society* en la galería de don Toño Z. un pintor renacentista émulo de Miguel Ángel y con pretensiones de derrocar al pintor del que todo México habla.

En esta época de Cuevistas, de maffias (sic), de cronistas de la ciudad, de supuestos mutantes, de calcomanías sicodélicas, de hippies mexicanos en su etapa de *kindergarden* ... en esta época en que los eventos culturales serán más frecuentes que los días de fiesta, en esta época en que todo lo viejo se vuelve, y todo lo nuevo se parece mucho a lo que hacían los abuelos.

...Este es *El...* Melecio Galván... ... Hoy, 1º de febrero, será su apantallador y sicodélico debut para bien de los ya decadentes y aburridos movimientos pictóricos de México. Quedan ustedes cordialmente invitados<sup>86</sup>.

La comparación entre Melecio Galván y José Luis Cuevas también surgió por parte de los promotores de Melecio en galerías artísticas estadounidenses. Años después, cuando su obra ya tenía otras connotaciones, Ida Rodríguez ubica la significación de cada artista:

---

<sup>86</sup> *El Herald de México*, Sección de sociales, primero de febrero de 1968.

Entre los miembros del Grupo Mira, Melecio Galván era un ser extraño, quizá el menos capacitado para integrarse a una sociedad que no fácilmente ofrece caminos adecuados a un hombre honrado y extremadamente sensible. La salida fácil para un artista como Melecio, hubiera sido hacer de su condición psíquicamente frágil, quizá hasta un poco enfermiza o inadaptable, un personaje que explotara su singularidad a la manera como lo han hecho un sinnúmero de artistas contemporáneos ... Pero Melecio, al rehusar esta medida de cuño desgastado ... se retira prácticamente del mundo y nos deja una obra excepcional que, de haberla promovido, lo hubiera dado a conocer como lo que fue, el más importante dibujante del país.

... El ordenamiento visual utilizado por Melecio en sus dibujos... es un ordenamiento a la inversa del que hace otro dibujante mexicano, José Luis Cuevas, quien en su intenso y hábil monólogo está encerrado en un circuito de autocomunicación compulsiva y desquiciante. En Melecio el circuito se abre en motivaciones, excepto en algunas ocasiones, disparadas siempre hacia afuera; en Cuevas, las flechas son certeramente lanzadas contra él mismo, único blanco de sus tormentos<sup>87</sup>.

Varios de los artistas que expusieron en las galerías de Antonio Souza, coinciden en que era mal vendedor y que le interesaba más mostrar calidad que tener ventas inmediatas, sin embargo, la suya fue una galería que pronto se internacionalizó porque se anunciaba en revistas de arte de buen nivel, tales como *L'Art*, o *Art in America* y desde estos espacios atraía a artistas extranjeros o a críticos de arte, es el caso de Louis y Sandra Goldman, propietarios de la Galería "G" de Wichita, en Kansas, que se interesaron por el trabajo de Melecio Galván.

Melecio vuelve a exponer con Antonio Souza el 17 de julio de 1969, cuando ya había experimentado los sucesos de 1968 (**Foto 24**). En las obras se advierte un cambio, porque aunque la temática sigue siendo figurativa y la línea es la que destaca en los dibujos, en algunos trabajos el colorido es intenso, las figuras muestran un tratamiento moderno, un tanto abstracto, mecánico y

---

<sup>87</sup> Ida Rodríguez Prampolini, "A la memoria de un gran artista", suplemento *Sábado*, del *Unomásuno*, 4 de septiembre de 1982, página 15.

semigeométrico, que puede remitirse a Fernand Léger y en la misma dirección, también se pueden asociar a Arnold Belkin **(Foto 25)**.

El empleo de colores puros sirve como fondo, enlace y contraste en la composición. En esta ocasión muestra dibujos asociados a la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez **(Foto 26)**. Esta obra, publicada en 1967, es representativa de una etapa de florecimiento en la narrativa latinoamericana, ubicada dentro del llamado “boom”<sup>88</sup>. Su lectura lo deslumbró y fascinó, a tal grado, que nombra Amaranta a su hija, como uno de los personajes de la novela<sup>89</sup>.

Arnulfo Aquino menciona que Melecio Galván llamaba “malhonesto” a Antonio Souza, posiblemente por la actitud que este asumía con los pintores respecto a los pagos<sup>90</sup>. Varios de los artistas adscritos a sus galerías recuerdan que pagaba lo que él consideraba conveniente y en el momento que él lo decidía, porque según Souza el sufrimiento del artista era necesario para fomentar su creatividad.

Roger von Gunten comenta: “Toño, al ver la obra, conocía si uno comía demasiado bien y consideraba que eso iba en detrimento de la obra artística... Efectivamente no nos dejaba morir; pero no nos quería en la abundancia”<sup>91</sup>. Souza nunca acompañó las exposiciones con catálogos, sólo había invitaciones impresas en cartoncillo en un color gris subido, con el logotipo de la galería. A pesar de las diferencias que terminan con la relación entre Souza y Melecio, en el primero siempre quedó un profundo respeto hacia el artista. La presencia de Antonio Souza fue reconocida en la exposición donde se le rinde homenaje, titulada *De la abstracción al happening, 1955-1970*, realizada en la Casa del Lago, en la cual

---

<sup>88</sup> Otros escritores del *Boom* latinoamericano fueron: Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Ernesto Sábato, Miguel Ángel Asturias, Juan Carlos Onetti.

<sup>89</sup> La novela se la obsequió Julio César Schara a Melecio en 1968. Cf. “Melecio Galván, genio y figura”, *Excélsior*, 12 de junio de 1983.

<sup>90</sup> En el archivo de Melecio Galván se encuentra un Contrato de comisión entre Galván y la Galería de los Contemporáneos, del 25 de junio de 1968, pero en él sólo se menciona que se dejan 80 dibujos para su venta. Como dato curioso, las partes correspondientes al porcentaje de comisión están en blanco.

<sup>91</sup> Roger von Gunten, entrevista en: Delmari Romero Keith, *Op. cit.*, páginas 56 y 57.



participaron 33 pintores que él había promovido, entre ellos estaba Melecio Galván **(Foto 27)**.

Los propietarios de la Galería "G" de Wichita<sup>92</sup>, Louis y Sandra Goldman descubrieron el trabajo de Melecio en la parte trasera de la galería de Antonio Souza, a principios de 1970. Fernando Cantú Jauckens comenta:

... expuso en la Galería G de Wichita, Kansas, una serie de 35 dibujos, valuados cada uno entre 75 y 200 dólares. Vendió bien y siempre recordaría con orgullo una columna publicada en *The Wichita Eagle*, (el 15 de enero de 1970)<sup>93</sup> en que se advertía que *este joven podría superar a Cuevas*. Se trataba de una referencia clave, por venir del extranjero y por ser Cuevas quien era. La exposición tuvo además un curioso corolario que impresionó a Melecio: a través de la familia Auchincloss, su pariente Jackeline Onassis conoció la obra. Anda por ahí la copia de una carta dirigida a la galería en que Jackie pide más información, aunque se ignora si llegó a adquirir dibujos<sup>94</sup>.

En el archivo de Melecio Galván se conserva una fotografía donde está sentado junto a una de las obras expuestas en la galería, así como la invitación correspondiente a la muestra de enero a febrero de 1970 **(Foto 28)**. El 15 de enero apareció una nota sobre su exposición, la crítica estadounidense, a través del galerista Louis Goldman (profesor de arte en la Universidad de Wichita), percibe reminiscencias de otros artistas en su trabajo. La nota también hace referencia al cambio de sentido social en la representación artística mexicana, que pasa de la problemática social y revolucionaria, a la exposición de la vida íntima, a la introspección y al mundo de los marginados.

El 18 de enero, en el mismo diario, otro profesor de arte de la Universidad de Wichita, John P. Simoni, comenta que la exposición consta de dibujos, con excepción de una litografía. Al reconocer que los precios del mercado europeo son

<sup>92</sup> Localizada en el número 1030, N. Battin en Wichita, Kansas, Estados Unidos.

<sup>93</sup> En la invitación de la exposición de Melecio de la Galería G se dice textualmente: "*Influenced by Jose Luis Cuevas, with whom he has studied, many Mexican art experts are predicting he will develop as a greater talent than Cuevas, the chef figure in contemporary Mexican art*", Melecio Drawings and Watercolors.

<sup>94</sup> Fernando Cantú J., *Op. cit. Averiguaciones I*, página 7.

exorbitantes, Simoni justifica que los galeristas estadounidenses vuelvan los ojos a Latinoamérica, que ofrece material con “igual calidad plástica” y con “costos realistas”. Ambas críticas tratan de la ingerencia norteamericana en la cultura latinoamericana, como son el cambio en la perspectiva del arte, desligado de intereses políticos o sociales, y la “mirada” interesada de Estados Unidos en esta zona, con su intervención a través de la promoción, distribución y comercialización artísticas<sup>95</sup>.

Melecio expuso la primera vez en Wichita, en la Galería “G”, del 13 de enero al 7 de febrero de 1970. Vuelve a exponer en junio y aparece otra nota periodística (también en *The Wichita Eagle*)<sup>96</sup>, esta vez la nota es más amplia, se incluye una entrevista y una fotografía del artista tomada por Ray Smith, donde su rostro es captado desde un ángulo en ligera contrapicada, de tres cuartos, con una suave luz que dibuja el volumen de las facciones y armoniza con la mirada tranquila y lateral de Melecio Galván (**Foto 29**). En el pie de foto que acompaña un dibujo con retratos de dos hombres y un autorretrato, se lee: “...Sombras de Leonardo en constante movimiento”, frase que define la proyección que Melecio Galván daba a su obra, en la que intencionalmente defendía un “leonardismo” a ultranza. En una entrevista admite su apertura respecto a las influencias clásicas en su obra, así como la importancia de la música durante su acto creativo, en especial se refiere a la música barroca y a Vivaldi: “inconscientemente mi mano consigue atrapar el sentimiento musical”, afirma.

En otras declaraciones reconoce que muchos artistas figurativos retoman técnicas anacrónicas, pero que, sin embargo, su estilo es muy personal, porque él dibujaba aún antes de saber que existían escuelas de arte. Confiesa que la Academia realmente no le interesó y que el sistema de galerías en México es difícil ya que

---

<sup>95</sup> Consultar al respecto: Eva Cockroft, “El expresionismo abstracto, arma de la Guerra Fría”, publicado en la revista *Plural*. También citado por Shifra Goldman como publicado en *El Día*, 18 de julio de 1976 (traducción de A. Belkin del artículo de *Artforum*, núm. 10, junio de 1974, p. 39-41); Max Kozloff, “American Painting During the Cold War”, *Artforum*, núm. 9, mayo de 1973, p.43-54; Martha Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, México, Siglo XXI, 1973 y Jean Franco, *Cultura moderna en América Latina*, México, Ed. Grijalbo, 1985, entre otros.

<sup>96</sup> *The Wichita Eagle*, Thursday, June 4, 1970.

además de que no se paga con facilidad, la mayoría de los clientes de las galerías son turistas. Se desliga de la Escuela Mexicana de Pintura, advierte que a él no le crea conflicto, como sucede con otros artistas, no incluir referencias políticas o sociales en su obra, desde la perspectiva de los muralistas; en cambio, busca un apoyo en los clásicos, siendo el más reiterado, el de Leonardo da Vinci, en lo que respecta a la representación humana. En realidad pareciera que su necesidad de remitirse a Leonardo da Vinci es más un deseo que una realidad, porque al observar su trabajo la asociación con él mínima.

Las figuras expuestas en la Galería "G", mostraban diversas facetas del género humano, desde niños hasta ancianos, además de madonas, cristos, diversos retratos y autorretratos. Aunque varias de ellas pretenden evocar al maestro del Renacimiento, están transformadas y frecuentemente adquieren formas fantásticas, extrañas y absurdas, ya que para Melecio "en primer lugar es necesario encontrar un mundo en el interior de cada uno", por eso sus temas "provienen tanto de la calle como de la mente".

El artista no trabaja con óleos o acrílicos, el dibujo es para él el único medio expresivo, ya que es más directo. En el caso de la exposición, los trabajos fueron realizados en tinta de color negro y sepia. La tinta le permitió desarrollar multitud de sombras y propició la densidad y el toque adecuados. En muchas ocasiones sus dibujos se construyeron a partir de contornos y sorprende que en varios de ellos aparezcan cientos de líneas como fondo. Melecio Galván describió a sus líneas como "ondas que le permiten desarrollar el dibujo con una expresión de plasticidad y de movimiento, de acuerdo al grosor de la línea, a su balance y profundidad". La caligrafía desplegada llega a un virtuosismo técnico que muestra cuerpos y rostros que dan la idea de ser observados desde multiplicidad de ángulos.

Aunque se anuncia en el diario que otras exposiciones de Melecio están programadas para diversos sitios de Estados Unidos como Austin, Houston, Washington, Los Ángeles y tal vez Nueva York, éstas no se realizaron. Sólo tuvo lugar una muestra de su trabajo en Wisconsin, en la Galería La Porte **(Foto 30)**.

Melecio vuelve a México por el nacimiento de su hija Amaranta a fines de 1971<sup>97</sup> y aunque algunas de sus declaraciones para diarios estadounidenses resultan un tanto complacientes, después ya no le interesa exponer en circuitos comerciales cuando radicaliza su postura ideológica. Para Lelia Driben: “Melecio Galván ya no exhibió más en forma pública, truncando de esta forma una promisorio carrera al hacer de la marginalidad un estilo de vida y de trabajo”<sup>98</sup>. Posiblemente las palabras con que cierra la entrevista al diario estadounidense revelan, con cierta soberbia, por qué se trunca esta carrera: “Yo nunca tengo planes. Los planes limitan. Uno debe saber cuál es la importancia de cada quien y yo se exactamente lo que puedo hacer con mi trabajo, porque es bueno”.

### **Del interiorismo, al realismo fantástico y a la ilustración política: otras exposiciones**

Cuando Melecio expone 26 dibujos en gouache en la Galería de la librería Gandhi<sup>99</sup> del 19 de mayo al 15 de junio de 1972, ya había pasado por las experiencias de su estancia en comunidades chicanas en Estados Unidos a principios de los años setenta. En 1972 había pintado un mural colectivo en la Escuela Preparatoria Activa de la Ciudad de México, de ahí que el material expuesto muestre un cambio en su trabajo. Aunque vuelve a recrear pasajes y personajes de la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, como lo hizo en 1969 en la Galería de Antonio Souza, en esta ocasión prevalece un sentido lúdico y alegre: la línea es menos rígida, aunque es espesa tiene mayor soltura, en ocasiones es ondulada y además representa figuras y siluetas que dialogan y los colores contrastantes, intensos y puros les confieren un carácter antiolemne **(Foto 31)**. Se advierten ligas con el op art, el pop art y la psicodelia **(Foto 32)**, pero sobre todo con el cómic. La fantasía domina en las composiciones, que como cuadros secuenciales

<sup>97</sup> Según lo afirmó Arnulfo Aquino a Maricela González en mayo de 2009.

<sup>98</sup> Lelia Driben, Op. cit., página 12.

<sup>99</sup> El fundador y director general de las librerías Gandhi fue Mauricio Achar, persona de gran apertura cultural. Melecio Galván expone en este sitio casi un año después de la fundación de la librería, ya que la primera Gandhi se fundó en junio de 1971, localizada al sur de la ciudad, en Miguel Ángel de Quevedo número 128.

animan de manera libre, ajena a una narrativa convencional, escenas y personajes de la novela. La serie completa de *Cien años de soledad* fue realizada en acrílico sobre cartulina y tiene algunas ilustraciones inconclusas.

En el pequeño cartel que anuncia la exposición, el artista desarrolla una sucesión de imágenes logradas con líneas blancas sobre un fondo negro, como en una especie de radiografía plástica (**Foto 33**). La imagen retoma la fotografía familiar comentada antes, en la cual aparecen sus padres, hermanos y él mismo de pequeño, pero en esta ocasión la recreación de la foto está lograda sólo con líneas onduladas horizontales que de manera individual definen a cada miembro y a su vez, conforman una serie de líneas, en armonía con el conjunto.

La secuencia inicia con el bloque familiar en la parte superior izquierda; el grupo aparece concentrado y bastante achatado. En seguida, en el extremo superior derecho, las figuras comienzan a alargarse y las líneas que las forman se van separando en sentido vertical, aún sin perder identidad. Bajo estas representaciones Melecio continúa la distorsión exagerando lo largo de las figuras, como si estuvieran mirándose a través de un espejo que alterara sus dimensiones. En los grupos de imágenes que aparecen en la parte inferior la deformación es cada vez más acentuada y culmina con una representación donde la escena familiar resulta ya casi imperceptible, a menos que se parta de la referencia con que arranca la secuencia.

Es interesante el proceso al que son sometidas las imágenes dibujadas en el cartel, porque el manejo del lenguaje visual origina diversas lecturas. El tratamiento lineal del dibujo está inscrito dentro de una secuencia cuya acción reside en la repetición y en la transformación de una escena, que gradualmente va adquiriendo diversas connotaciones y categorías como las de evanescencia, realidad-irrealidad, alteración, entre otras. De igual forma demanda un observador activo y recurre a un lenguaje actual.

Melecio retoma este tipo de representaciones varias veces dentro de su trayectoria, sobre todo cuando se dedica de lleno a la ilustración, como en *Las Amarantas* o en la secuencia *El niño y la televisión*, en ellas también incorpora un

sentido crítico, didáctico, lúdico o poético. La secuencia de las ilustraciones que cobran sentido dentro de una historia semeja un *storyboard*, es decir, un guión visual para una película o un video donde se estructura tanto una vista previa de las escenas como la animación que les confiere sentido.

Melecio Galván se mantenía actualizado respecto a las nuevas tendencias en los medios de comunicación, ya sea desde la cinematografía, con cineastas como Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni y Alain Resnais, o en publicaciones como el cómic para adultos, que introduce en los años sesenta y setenta el género "fantaerótico" (con la ciencia ficción y la temática erótica), con heroínas como *Barbarella* de Jean-Claude Forest o *Valentina* de Guido Crepax<sup>100</sup>. En Melecio Galván influyó la renovación del lenguaje narrativo (el salto de planos, la libertad técnica en función de la expresión, la ruptura de normas con composiciones y encuadres originales, con una narrativa sustentada más en lo visual que en una dirección lineal); esto se advierte en su manejo de los modernos recursos de las historietas en obras que entretengan historias –Zapata y los campesinos–, o en las que desarrollan ideas a partir de un personaje –*Las Amarantas*–. Después integra estos recursos en obras que tienen fuertes connotaciones políticas.

En el video de Ariel García, *Melecio en sus tintas* (2002), realizado dentro de la serie "Garbanzo de a libra", producido por el Canal 22, varios de los dibujos de Melecio Galván, por la dinámica misma del lenguaje del video, muestran sus alcances y sus vínculos con estas nuevas formas de narrar. Sus obras, al ser "puestas en movimiento" dan cuenta de su actualidad y de las posibilidades comunicativas que proyecta este artista, cuyas ilustraciones en varios sentidos corresponden al "barroquismo gráfico" del dibujante milanés Guido Crepax<sup>101</sup>.

El desarrollo de una secuencia de imágenes dentro de una temática o una serie, nos remite a una de sus obras clásicas de 1977 (**Foto 34**), donde asocia ideas y combina metáforas respecto a las posibilidades de transmutar lo concreto en abstracto o viceversa, según se interprete la escena, la cual inevitablemente

<sup>100</sup> Aunque seguramente Melecio Galván no conoció la obra de Crepax, que llega a España a través de la revista *Tótem*, hasta finales de los años 70 y años después a México.

<sup>101</sup> Oscar Masotta, *La historieta en el mundo moderno*, Paidós, Buenos Aires, 1970.

conduce a un contenido social y resulta emblemática al incorporar el rostro de Emiliano Zapata<sup>102</sup>.

La imagen en cuestión arranca con parte del rostro del líder revolucionario, quien inicia la secuencia donde las miradas son el motor de la narración visual. El ojo de Zapata se dirige a un campesino y a un niño que llegan a su vivienda. El punto medular de las diversas escenas se centra en la visión del niño más pequeño, éste es sostenido en brazos por la mujer, pilar de la familia campesina. La mirada infantil da seguimiento al relato, ya que al proyectarse hacia afuera, culmina con una mata de maíz transformada en fusil. Así, la imaginación entreteje la ficción, el anhelo social y la perspectiva histórica<sup>103</sup>.

En 1977 tiene lugar la última exposición realizada en vida de Melecio, en la que comparte el espacio con Heraclio Ramírez, dentro de la Galería de la Escuela de Diseño y Artesanías, cuando el Instituto Nacional de Bellas Artes, era dirigido por Juan José Bremer y cuando estaba al frente de la Secretaría de Educación Pública, Porfirio Muñoz Ledo. A fines de este año Melecio y Heraclio se integran al grupo de ilustradores del semanario cultural *La Semana de Bellas Artes*. Gustavo Sáinz crea esta publicación desde la Dirección de Literatura del INBA. En este espacio también colaboraron Ramón Marín, Miguel, José y Alberto Castro Leñero, Rafael Hernández Herrera, Efraín Marín Bautista, Arnoldo Fajardo, entre otros<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> Dentro del Foro *Memoria y violencia política en América Latina, la guerra sucia y la justicia inconclusa*, del 26 congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología, en agosto de 2007, el periodista Sergio René de Dios consideró al año de 1977 como "fecha emblemática de los movimientos que exigen justicia por las violaciones, torturas y desapariciones forzadas de cientos de personas durante las guerras sucias que ocurrieron en América Latina. En ese año, mencionó, se organizaron las Madres de la Plaza de Mayo, en Argentina, en México se fundó el Comité Pro Defensa de Perseguidos y Presos Políticos, y en Jalisco fue el año en que hubo mayor número de desaparecidos". Raúl Torres, "La sociedad civil da testimonio en foro organizado por Alas. El año 1977, fecha emblemática para la *guerra sucia* en América Latina y Jalisco", en *La Jornada*, domingo 19 de agosto de 2007.

<sup>103</sup> La secuencia la realizó Melecio como parte de su trabajo en la SEP. Dentro del grupo de ilustradores que formaban parte del equipo de trabajo estaba su amigo Heraclio Ramírez, quien había enfrentado al burocratismo de la SEP junto con Melecio. La ilustración fue realizada para el *Boletín de la Comisión de los Estados Unidos Mexicanos para la UNESCO*. Ver: Fernando Cantú J., *Averiguaciones II, Op. cit.* Esta obra se incluyó en la exposición *Arte, luchas populares en México*, realizada en febrero de 1978 en el Museo Universitario de Ciencias y Artes, así como en el catálogo de la misma.

<sup>104</sup> El 29 de noviembre de 1977, Gustavo Sáinz confirma que Melecio Galván ha sido comisionado con su plaza de Jefe de Servicios Federales dentro de la Subsecretaría de Planeación y

Antecede a esta exposición de la EDA la difícil subsistencia de Melecio como ilustrador en oficinas gubernamentales, como en el *Correo campesino* de la Conasupo (de 1973 a 1974), o en la labor de ilustración para libros infantiles dentro de la SEP, desde donde se enfrenta contra la burocracia, los abusos laborales o la represión, pero donde conoce la solidaridad de sus compañeros y la lucha conjunta. También había trabajado con ilustraciones de 1974 a 1976, para los libros de la *Expresión y Comunicación*, editados por el Centro para el Estudio de Medios y Procedimientos Avanzados de la Educación (CEMPAE).

Otra experiencia fue su colaboración con ilustraciones para sindicatos como el de los refrescos Pascual o el de los trabajadores electricistas de la Tendencia Democrática del SUTERM (Sindicato Único de los Trabajadores Electricistas de la República Mexicana), que en 1976 era una vanguardia combativa **(Foto 35)**. Estos precedentes de la exposición de la EDA, así como un contexto sociocultural caracterizado por el prestigio de la Revolución Cubana, las luchas mundiales anticolonialistas, la acción de movimientos guerrilleros, con la contraparte de las guerras sucias en México y en Latinoamérica, las dictaduras y golpes de estado, como el de Chile, tras el asesinato de Salvador Allende, entre otros acontecimientos, explican el giro político dentro de su obra, que ya se define hacia a la ilustración y que relega al dibujo situado dentro de los cánones del arte formal o académico.

Melecio y Heraclio eran buenos amigos, desde 1973 compartieron luchas laborales y una cosmovisión similar. Según le comentó Heraclio a Fernando Cantú Jauckens: “Era difícil relacionarse con él, pero su actitud mística ante la vida le ganaba amigos”. En la casa de los padres de Melecio se conservan dos caricaturas de Heraclio que lo representan **(Foto 36)**. Una de ellas está realizada en color y no

---

Coordinación Educativa, para cubrir los requerimientos de diseño editorial para el suplemento cultural *La Semana de Bellas Artes*. Aclara que además de realizar ilustraciones, Melecio “desarrolla su tarea creativa en carteles, portadas de libros, diseño de folletería”, con un horario de 8:00 a 15:00 horas, y que “estará comisionado a esta Dirección mientras circule *La Semana de Bellas Artes*”. Melecio colabora en este semanario de 1977 a 1981. Cuando cambia la línea de la publicación y la ilustración casi es suprimida en 1981. Sale de *La semana de Bellas Artes* e ilustra la revista *Educación Artística*, dentro de la Coordinación General de Educación Artística del INBA.



tiene fecha. Lo capta como revolucionario, con sus típicos bigotes y con una mirada huraña. Está sentado, lleva un gran sombrero, bordeado con una cinta con los colores patrios y porta cananas; los pantalones son actuales y calza tenis. A manera de fusil, sostiene con ambas manos una pluma colocada en sentido diagonal, de ella sale una gota de tinta roja, que cae y se estrella en el piso.

La otra caricatura fechada en 1979, es a línea. Melecio está de pie, su lacio cabello le tapa el rostro y una enorme pluma sustituye a un bastón. Este dibujo tiene un "globo" donde se lee: "Soy genio... y qué". Melecio también representó a su amigo en un fino retrato, de perfil, el cabello crespo de Heraclio está formado por palabras con letras tan minúsculas que son casi indescifrables.

La exposición de la EDA se tituló *Expresión-Ilustración (Foto37)*. Reunió 95 obras que resultaron del trabajo cotidiano de ambos durante dos años. En gran parte de lo expuesto destacó la denuncia social en dibujos cuya ilustración debía mucho al diseño gráfico. En el catálogo de la exposición se aprecian obras de Heraclio en las que con precisión confronta al espectador: en una de ellas, sólo aparece un ojo de mirada fría; en otra, una piraña cuyos dientes afilados contrastan con las finas líneas con que es trabajada la cabeza. También hay trabajos optimistas como el de un delicado retrato de Gandhi o el del rostro sonriente de un niño, de quien salen notas musicales y cuyo cabello está constituido por hojas que se transforman en mariposas (en esta obra se advierte influencia de las ilustraciones que Melecio realizaba en el CEMPAE).

Las obras de Melecio Galván que se eligieron para el catálogo son más fuertes, varias de ellas parecen anunciar algunas características que desarrollará después penamente en la serie de *Militarismo y represión* de 1980 (**Foto 38**). Una fiera crispada que parece emitir un alarido, constituida por líneas trabajadas al detalle en unas partes y en otras zonas crea intencionalmente cierta ambigüedad. Un ser bestial que desgarrar a una figura tirada, en esta imagen la violenta tensión se concentra en la boca de la fiera y en la piel jalada (antecede la obra *Festín*). Una figura semihumana que desconcierta por su vaguedad, ya que no se define más que la musculatura superior, la parte inferior sólo está insinuada por líneas curvas

de trazo rápido. Lo irreverente se manifiesta en la ilustración ejecutada con un mínimo de líneas, de un niño de pie, de espaldas, orinando una bota militar depositada en el piso. En otra ilustración ridiculiza la falsedad de un grotesco personaje, que es asociado al poder militar.

En otros dibujos Melecio presenta con una técnica impecable sátiras contra el fascismo, retrata a Franco, pero también incluye una crítica social más sutil, como en la serie *Tortugas*, donde plantea el sufrimiento de los minusválidos. El contraste se da en obras como las series animadas de *Las Amarantas* (**Foto 39**), integradas por tres partes, donde de alguna manera se conecta el trabajo de *Cien años de soledad* con la ilustración de la invitación de la librería Gandhi. Respecto a *Las Amarantas* Teresa del Conde expresó en 1983:

Espíritu delicado, sensible, soñador a la vez que austero, Melecio conformó tiras gráficas sencillas, pero de altos vuelos poéticos, en las que las historias se desenvuelven propiamente como un lenguaje, es decir, los vocablos están excluidos y la narración se lleva a cabo exclusivamente con base de imágenes que conforman una secuencia *cinematográfica*. Las que dedicó a su hija Amaranta, aparte de su valor lineal e imaginativo, constituyen un testimonio de veneración a la niñez personificada en esa criatura... a quien amó profundamente, dedicándole sus recreaciones de la famosa obra de García Márquez, misma que influyó poderosamente en sus conceptos sobre lo real maravilloso<sup>105</sup>.

En una entrevista el día de la inauguración de la exposición *Expresión-Ilustración*, que se presentó durante el mes de junio de 1977, Melecio admite que el tipo de trabajo que ambos desarrollan los condiciona "a ser más claros respecto a los problemas de México", a no aislarse y de esa manera, poder "comunicar y expresar nuestra solidaridad con las luchas obreras". En una pequeña foto aparecen Melecio

---

<sup>105</sup>Teresa del Conde, "Melecio Galván", Texto para la exposición *Melecio Galván, visión retrospectiva 1965-1982*, inaugurada el 27 de mayo de 1983 en el Museo del Palacio de Bellas Artes.

y Heraclio con el crítico de arte Antonio Rodríguez. El texto del catálogo fue escrito por Gustavo Sáinz, quien inicia el texto con un cuestionamiento:

¿Dibujan para escapar o para encontrarse? ¿Para remendar la vida o para inventar la vida?... Elegir una línea es admitir que se ha entendido lo que subyace bajo cada uno de nuestros gestos estereotipados. Y si las líneas son manejadas por Melecio Galván o por Heraclio Ramírez, se cumplirán todos los actos que la crueldad dicta, se realizará todo lo prohibido pero en el espacio fantasmal de lo imaginado. Todo se conserva, todo se evita, todo se oculta, todo se evidencia en el largo pesar de sus dibujos. Ilustraciones por encargo, proclamas y anuncios, se mezclan con el gasto improductivo y sin medida de la obra personal, del dibujo de medianoche, el del insomnio, el de todo el domingo pasado en la alcoba...<sup>106</sup>

Cuando Melecio expone en la EDA tenía muy clara su línea de trabajo; en una entrevista<sup>107</sup> afirma de manera contundente su rechazo al arte abstracto y geométrico por considerarlos “expresiones del poder y de la cultura dominante”. El lenguaje de Melecio es el característico de muchos grupos de la izquierda mexicana, un tanto reduccionista, si bien, justificado por la efervescencia social y por el limitado nivel teórico de los sectores de oposición al sistema. Sin embargo, el interés de la entrevista radica en que en ella ya se plantea abiertamente su menosprecio por la crítica de arte, por los intermediarios entre los artistas y el público, así como por las corrientes artísticas establecidas dentro de los círculos de poder cultural y del mercado.

En la muestra, Melecio agrupó sus 62 obras en tres bloques: “El desarrollo del cómic”, “Secuelas del fascismo” y “Personajes”, las obras estaban vinculadas a cuestiones políticas, sociales y populares. El desarrollo posterior de su trabajo continúa en esta dirección. Sus experiencias con comunidades chicanas en los Estados Unidos, así como las que comparte con el Grupo Mira, serán un vehículo

<sup>106</sup>Gustavo Sáinz, texto del catálogo *Expresión-Ilustración*. Heraclio Ramírez, Melecio Galván, EDA, 1977.

<sup>107</sup> E. Camacho, “El arte abstracto es descendiente de una imposición ideológica dominante, afirma el pintor Melecio Galván”, *Excélsior*, viernes 3 de junio de 1977, núm.21, 962.

para que profundice respecto al sentido de lo popular, de lo público, lo colectivo y sobre los alcances de la significación artística respecto a la sociedad (**Foto 40**).

## PRIMER CAPÍTULO

### ILUSTRACIONES



1. Vista general del edificio que albergaba al cine, a la tienda grande y al Salón de eventos, San Rafael (foto: Maricela González, 2006)



2. Obreros de la fábrica durante un desfile del Primero de mayo (imagen tomada del calendario *San Rafael tradición y reto*, publicado por el Grupo Atlixco, 2006)



3. Melecio con sus perros "Trotsky" y "Pelusa" en San Juan Tehuixtillán, c. 1975 (Archivo de Melecio Galván)



4. Vista general del barrio obrero de Los Cuartos, San Rafael (foto: Maricela González, 2006)



5. Ilustración donde retoma a un personaje (George Harrison) de la portada del *Sargento Pimienta* de los Beatles, c.1969 (Archivo de Melecio Galván)



6. Fotografía familiar de principios de los años cincuenta (Archivo de Melecio Galván)



7. Dibujo realizado con tinta que retoma una fotografía familiar y recrea algunos elementos característicos del artista holandés M. C. Escher.

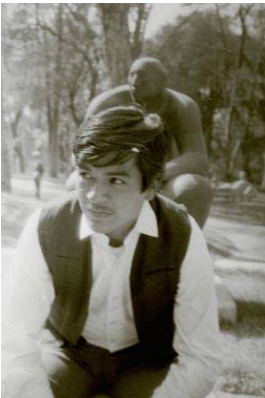


8. Sin título, sin fecha. Dibujo cuya intención parece estar inspirada en *La crítica* de Julio Ruelas, pero con una representación que se acerca a la obra de Enrique Guzmán





9. Sin título, dibujo (anilinas sobre cartulina), 1967



10. Melecio Galván en el Museo de Arte Moderno, c. 1967-68



11. *Autorretrato*, sin fecha, c.1967-1968



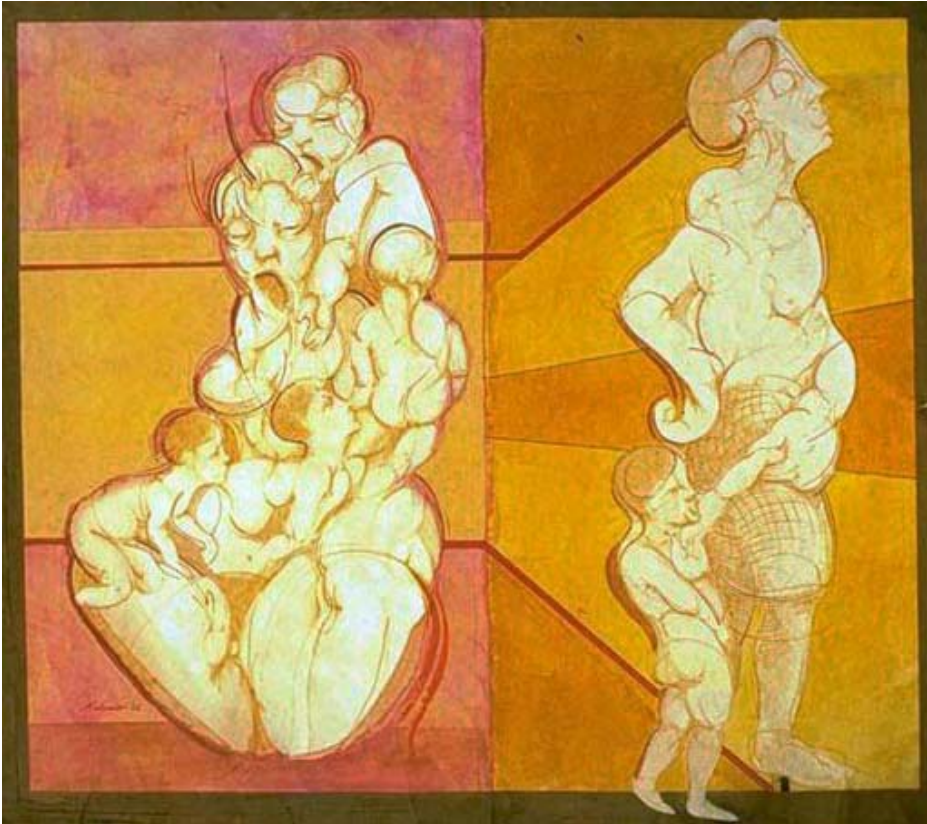
12. *Autorretrato*, sin fecha, c. 1967-1968



**13. Autorretrato múltiple, 1968**



**14. Autorretrato, c. 1968**



15. Sin título, c. 1968-1969, obras que muestran el eclecticismo de esta etapa. En una combina el realismo con cierto clasicismo y un fondo geometriza. La otra manifiesta cercanía con Francis Bacon



16. Sin título, obras con influencia de José Luis Cuevas, c. 1969



17. Sin título, obras cercanas a la tendencia interiorista, s/f



18. Madona, 1968



19. Retrato de Miguel Ángel, 1966



20. Grabado de Melecio Galván realizado durante el movimiento estudiantil de 1968. *Imágenes y símbolos del 68. Fotografía y gráfica del movimiento estudiantil, 2004*



21. Ejemplo de gráfica producida durante el movimiento estudiantil de 1968. *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil, 1982*



22. Dibujo de Melecio Galván, texto de Thomas Mann (selección del Grupo Mira). *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil, 1982*

de Febrero de 1968 EL HERALDO

## I: Personajes de Galván Reflexionan el Vernissage de Esta Noche

En este año olímpico en el que México sacará o relucir todo su "folklore"; en este año en el que llegará a su opogeo para después tener la "rose zone" en este año en el que los discípulos y MONSI proliferan en revistas, periódicos y en un programa de Carritos M.; en este año de happenings con script; precisamente en este año y en la zona; se presentará por primera vez a la mexi- con society en la galería de don Toño Z. un pintor renacentista émulo de Miguel Ángel y con pretensiones de derrocar al pintor del que toda México habla.

En esta época de Cuevistas, de mañas, de cronistas de la ciudad, de supuestos mutantes, de calcomanías sicodélicas, de hippies mexicana en su etapa de kindergarden; en este año de México, en el que la ciudad guarda debajo de la cama lo que siempre ha estado debajo de la cama y además lo que siempre debió haber estado debajo de la cama; en esta época en que los eventos culturales serán más frecuentes que los días de fiesta; en esta época en que todo lo viejo se vuelve, y todo lo nuevo se parece mucho a lo que hacían los abuelos.

## II: ...y Estos Dialogan

De haberlo sabido no me agarró a golpes con Toño Souza

Si no me dan otro escocés, me voy a dormir...

Yo digo... yo... esto realmente no ligo qué es!!!

Si me sigues haciendo cosquillas, te voy a acusar con mi mamá

Les dije que no me anduvieran espiando

## III: ... Este es El

HOY, 1o. de febrero, será su apantallador y sicodélico debut para bien de los ya decadentes y aburridos movimientos pictóricos de México. Quedan ustedes cordialmente invitados.

23. "Personajes de Galván reflexionan...", *El Herald de México*, primero de febrero de 1968 (Sección de sociales)





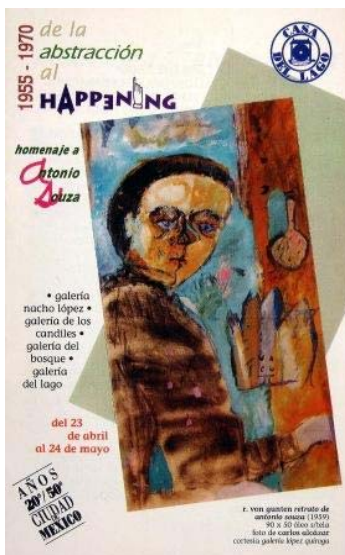
24. Melecio Galván con Antonio Souza durante una de las inauguraciones de su obra en la Galería Contemporáneos. Nota periodística de julio de 1969 (Archivo de Melecio Galván)



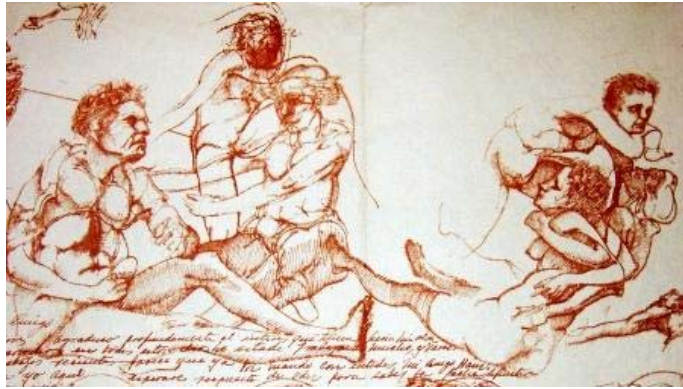
25. Sin título, obra que denota influencia de Arnold Belkin



26. Obras de 1969 correspondientes a la primera serie de ilustraciones de *Cien años de soledad*, Arriba: *Úrsula*, personaje de la novela. Ambas fueron expuestas en la galería Contemporáneos, de Antonio Souza



27. Invitación de la exposición *De la abstracción al happening 1955-1970*, Homenaje a Antonio Souza, (retrato de Souza por Roger von Gunten, 1959). Casa del Lago, UNAM. Melecio Galván participó junto con otros 32 artistas.



28. Fotografía de Melecio Galván con una obra expuesta en Wichita, Kansas, Estados Unidos, c. 1969-1970. Invitación de su exposición en la Galería "G", del 13 de enero al 7 de febrero de 1970 (Archivo de Melecio Galván)



29. Nota periodística aparecida en *The Wichita Eagle* el 4 de junio de 1970, donde se comenta respecto a una segunda exhibición de Melecio Galván y detalle del dibujo publicado (Archivo de Melecio Galván)



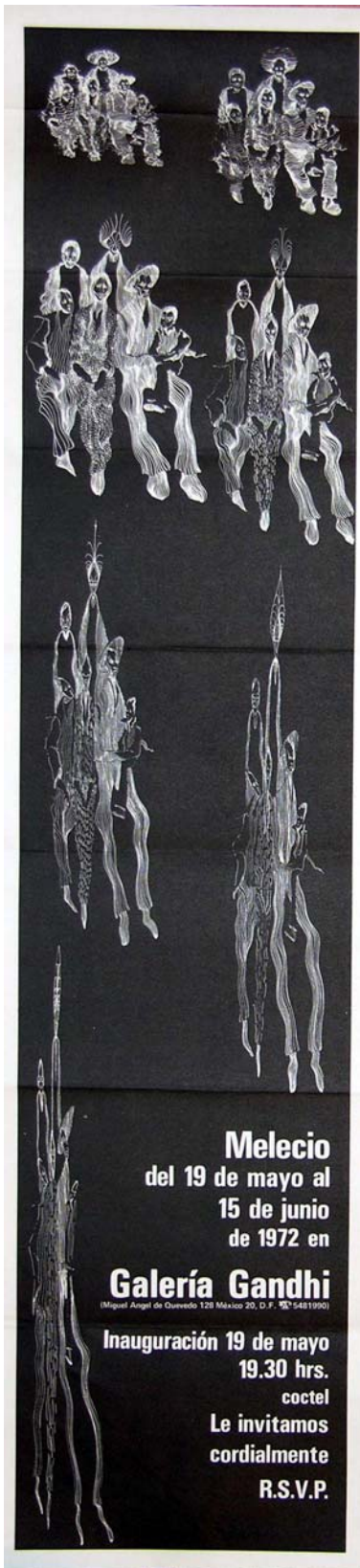
30. Invitación de la Galería *La Porte* en Wisconsin, Estados Unidos, donde expuso del 26 de junio al 17 de julio de 1970 (Archivo de Melecio Galván)



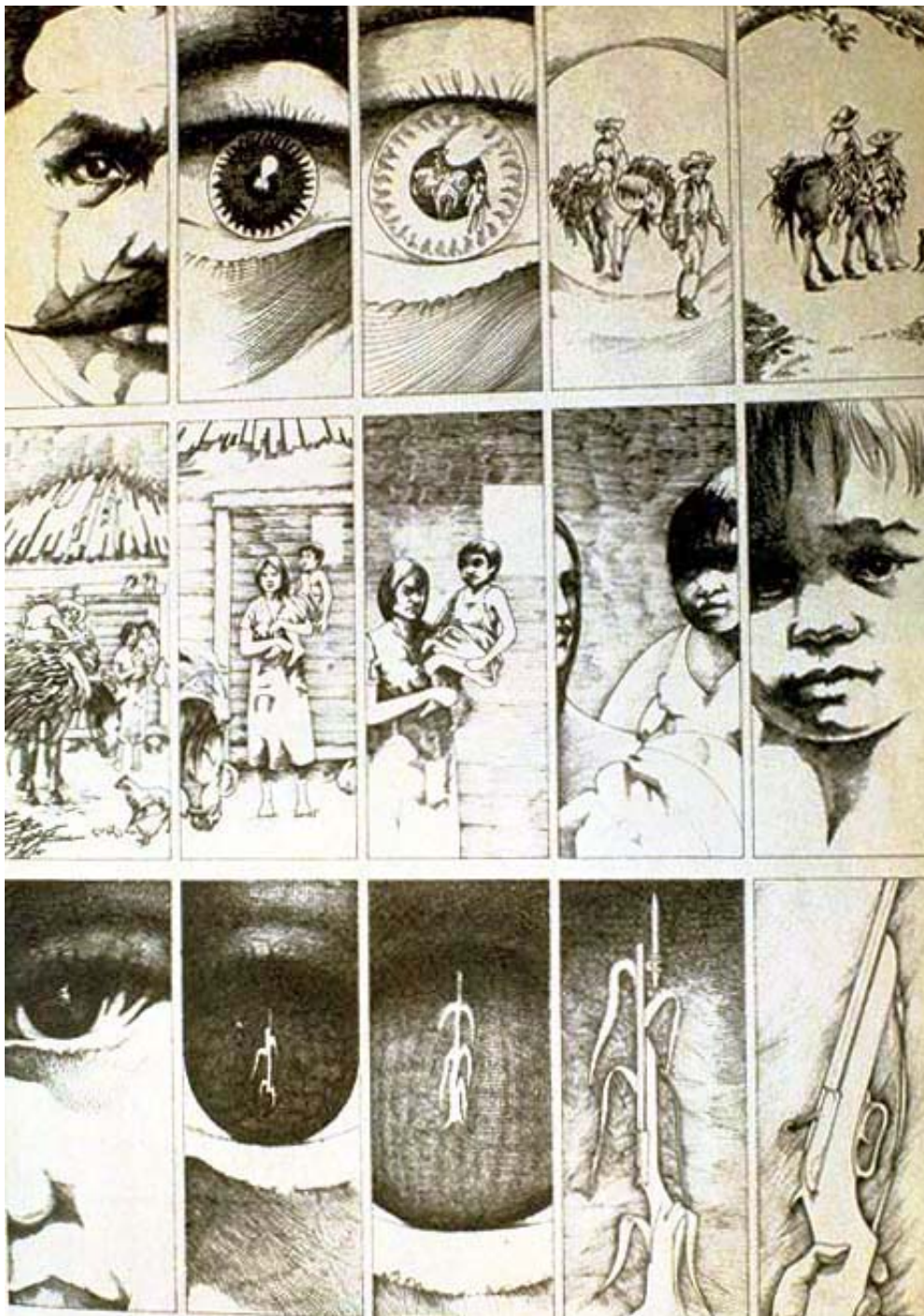
31. Dibujos de la serie *Cien años de soledad*, número 6, acrílico sobre cartulina. Exhibido en la Galería de la Librería Gandhi, del 19 de mayo al 15 de junio de 1972



32. Dibujos de la serie *Cien años de soledad*, número 8, "Melquiades el gitano", acrílico sobre cartulina, 1972



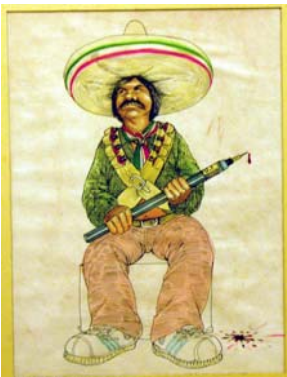
33. Cartel de la inauguración de su exposición en la Galería de la Librería Gandhi, mayo-junio, 1972 (Archivo de Melecio Galván)



34. *Zapata*, 1977, secuencia realizada para el Boletín de la Comisión de los Estados Unidos Mexicanos para la UNESCO (tomado del Catálogo de la exposición *Arte, luchas populares en México.*, 1978)



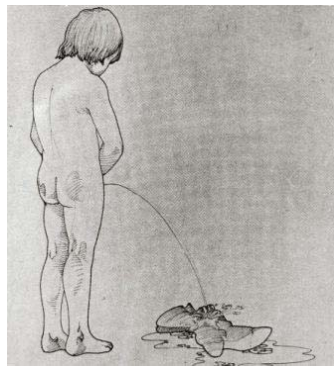
35. *¡Este puño sí se ve!*, ilustración para el Sindicato Único de los Trabajadores Electricistas de la República Mexicana, SUTERM, 1976 (Archivo de Melesio Galván)



36. Caricaturas de Melesio Galván, realizadas por Heraclio Ramírez

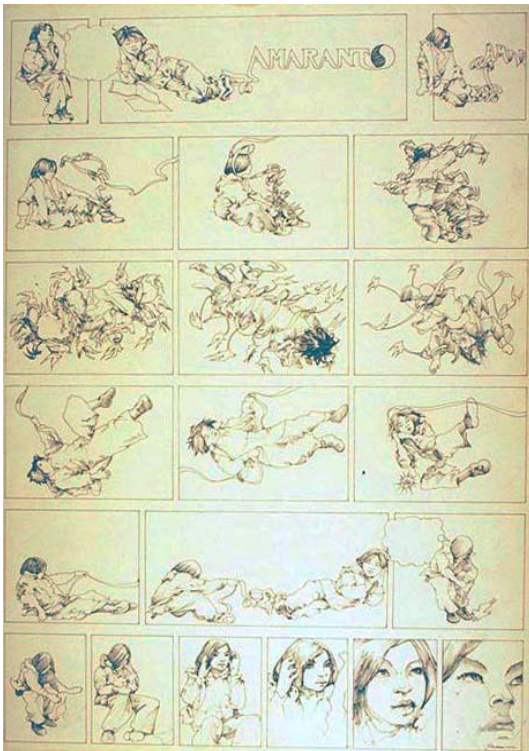


37. Nota periodística de la inauguración de la exposición *Exposición-Ilustración* de Melesio Galván y Heraclio Ramírez, en la Galería de la Escuela de Diseño y Artesanías, EDA, 13 de junio de 1977



38. Ilustraciones de Melecio Galván incluidas en el Catálogo de la exposición *Expresión-Illustración*, Escuela de Diseño y Artesanías, EDA, junio de 1977 y la representación de Francisco Franco de la misma exposición, en una nota periodística del diario *Excélsior*, 3 de junio de 1977, Sección C





39. *Las Amarantas 1 y 2*, Serie integrada por tres ilustraciones, tinta sobre cartoncillo ilustración, 1977, obra expuesta en la EDA



40. *Calavera* y autorretratos de Melecio Galván, sin fecha

## CAPÍTULO 2

### LA PRÁCTICA ARTÍSTICA COMO PROPUESTA SOCIAL

#### *Las experiencias en Estados Unidos. El contacto con los chicanos y las culturas alternativas*

La década de 1970 es la de mayor actividad y la más variada en la trayectoria artística de Melecio Galván: al inicio de la misma incursiona en el mercado artístico norteamericano, luego se vincula a la cultura chicana en California, se acerca a grupos populares en la ciudad de México, realiza murales, ilustraciones y grabados donde refuerza su postura ideológica de izquierda y forma parte del grupo Mira, que a su vez se incorpora al Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura.

Las experiencias de trabajo colectivo sostenidas en las diversas prácticas artísticas efectuadas al interior del *Grupo 65*, en las acciones que los estudiantes realizaron en la Academia de San Carlos durante el movimiento estudiantil de 1968 y en la perspectiva comunitaria asumida por grupos chicanos a los que conoce en California, Estados Unidos, fueron antecedentes importantes y determinaron su disposición de convertirse en uno de los fundadores del grupo Mira, a pesar de que siempre se caracterizó por un acentuado individualismo<sup>1</sup>. Bajo estas circunstancias define sus intereses plásticos y de manera consistente plantea una línea desde el otro lado del sistema, con un trabajo claramente definido en torno a la ilustración y a la gráfica, con una intención pública y propositiva, manteniendo esta decisión hasta su muerte en 1982.

Fernando Cantú Jauckens menciona<sup>2</sup> que a principios de los años setenta<sup>3</sup>, ocho artistas mexicanos parten a Livingstone, California, entre quienes estaba Melecio

---

<sup>1</sup> Según comentario de Jorge Pérez Vega a Maricela González en noviembre de 2009.

<sup>2</sup> Fernando Cantú Jauckens, *Averiguaciones sobre Melecio Galván*, "Andanzas en California y en la burocracia: CEMPAAE-INBA, en el suplemento *Sábado del Unomásuno*, 2 de noviembre de 1984, página 6.

<sup>3</sup> La fecha de salida a Estados Unidos que consigna Cantú es hacia mediados de 1972, sin embargo, ésta más bien corresponde al año de 1971, según se desprende de las entrevistas

Galván; salen aprovechando la invitación que les hizo el Grupo Mascarones, que realizaba teatro campesino en comunidades chicanas. En Estados Unidos los jóvenes artistas viven diversas experiencias que los enfrentan a una cultura distinta, ya sea desde las jornadas de trabajo que día a día padecen los braceros en el campo, desde la organización de líderes chicanos como César Chávez, o al percibir otras formas culturales de vida donde confluyen valores religiosos, símbolos patrios y referentes sociales que de manera ecléctica, son acomodados a las circunstancias para sostener una identidad como grupo.

Entre los murales chicanos realizados de fines de la década de los sesenta a principios de los años setenta en California, en el libro *Signs From The Heart: California Chicano Murals*<sup>4</sup>, aparecen murales que pueden ejemplificar algunas de las tendencias plásticas adoptadas por los chicanos (**Foto 1**), ya sea desde trabajos realizados en el interior de una organización artística bien definida; como en el Taller Gráfico *de la United Farm Workers* con claras influencias del Taller de Gráfica Popular de México; o desde murales realizados sin consistencia plástica, de manera más bien empírica, que incluyen diversos medios visuales (tiras cómicas, calendarios, iconografía nacionalista) y frases alusivas al sentido comunitario, destacando la referencia a "la raza". También hay murales ejecutados de manera formal con propuestas y problemáticas que se vinculan al muralismo mexicano. En este libro se muestran, igualmente, murales más propositivos como el *Black and White Moratorium Mural* de Willie Herrón y Gronk, de Los Ángeles, California, realizado en 1973, con recursos del cómic y del pop art, plasmados en un montaje que se ocupa de la cotidianidad y de la cultura chicana.

Durante esta primera estancia en Estados Unidos los jóvenes artistas de San Carlos pintan dos murales, uno en la Casa Campesina de Livingstone y otro en el

---

sostenidas con Amaranta Galván y Catalina Jiménez, así como de la fecha de la exposición de la Galería La Porte y del texto de Arnulfo Aquino presentado en el XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, IIE-UNAM, en 1995. Incluso en mayo de 2009 Arnulfo Aquino me comentó lo siguiente: ""Salimos a finales de julio de 1971, Rebeca mi compañera y yo, concretamente el 26, y llegamos a Livingstone a principios de agosto, en donde nos encontramos con Melecio, yo diría que en octubre estuvimos en San Francisco y Mel, regresó a finales de noviembre o principios de diciembre del mismo año".

<sup>4</sup> *Social and Public Art Resource Center*, Venice, Cal. 1990.

*Migrant's Education Center* en Merced. Arnulfo Aquino<sup>5</sup> menciona que estos murales fueron realizados dentro de una línea cercana al pop art, con colores vivos o chillantes, que la temática aludía a la lucha social, a valores nacionalistas, a la educación y a las labores del campo. Recuerda la similitud plástica entre estos murales y el realizado después en la Preparatoria Activa en la ciudad de México; Tanto Arnulfo Aquino como Rebeca Hidalgo consideran que estos murales ya han desaparecido. Por desgracia los pintores no realizaron un registro fotográfico de los mismos y en el archivo de Melecio Galván tampoco hay algún documento o fotografía que remita a estas obras.

Al considerar los alcances de los murales podemos concluir que tanto los realizados en California, en los Estados Unidos, como el de la Preparatoria Activa en la ciudad de México, sirvieron para concretar planteamientos sociales a través de imágenes, pero que los resultados a nivel plástico fueron incipientes. La importancia de estos murales radica más que en una obra artística planamente lograda, en la puesta en práctica de obras colectivas para establecer una comunicación social y en el aprendizaje que significó su ejecución.

El grupo vuelve a México pero algunos de sus integrantes ya habían establecido vínculos con el grupo llamado "Los Siete de la Raza"<sup>6</sup> que residía en San Francisco. Melecio Galván, Rebeca Hidalgo y Arnulfo Aquino regresan a los Estados Unidos y se establecen en San Francisco donde Melecio Galván colabora en el diario de la comunidad latina llamado *¡Basta ya!*, realiza carteles o ilustraciones donde representa a figuras épicas como César Augusto Sandino, Ángela Davis, Ernesto Ché Guevara y la contraparte de éstos, en personajes como Richard Nixon y figuras representativas del Tío Sam.

Aunque desde 1968 ya tenía nociones de la cultura de izquierda cuando repetía consignas de lucha o realizaba "lecturas" casi obligadas entre los estudiantes,

---

<sup>5</sup> Entrevista de Maricela González a Arnulfo Aquino en la ciudad de Oaxaca, el 23 de noviembre de 2007.

<sup>6</sup> Este grupo estaba integrado por chicanos, salvadoreños, puertorriqueños, nicaragüenses y cubanos. Fernando Cantú Jauckens, *Op. cit.*, página 6.

entre ellas la de Marcuse, es en su estancia en San Francisco cuando se acerca de manera más seria al marxismo y donde conoce a la pintora chicana Patricia Rodríguez, con quien establece una relación sentimental por varios años.

Los tres amigos (Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo y Melecio Galván) se enfrentan a diversas expresiones culturales, comenzando con las conductas distintivas del capitalismo imperante, promovidas desde la visión del *American way of life*, hasta formas culturales recicladas y adaptadas por las comunidades latinas en las que no siempre se encontraban muestras de la mejor calidad; también viven de cerca y a través de los latinos, la discriminación social a la que son sometidos constantemente estos grupos. Pero especialmente les impactan y cautivan manifestaciones de la contracultura como las diversas modalidades del rock, el hippismo, la psicodelia, los alucinógenos, el cómic y otras manifestaciones alternativas, subterráneas o del *underground*.

La contracultura californiana fue una de las vivencias más fuertes para el grupo, asumida como una vía de exploración, apertura y liberación. Su práctica les marcó y dejó consecuencias expresadas en una nueva visión conceptual y estética. El empleo de alucinógenos y la influencia de la psicodelia resulta evidente, por ejemplo, en la segunda serie de dibujos de *Cien años de soledad*, que Melecio Galván expuso en la galería de la Librería Gandhi, de mayo a junio de 1972 **(Foto 2)**. Arnulfo Aquino comenta:

Autoexiliados, en 1971, viajamos a los Estados Unidos. 1968 nos había dejado una huella profunda; conocimos la represión del Estado en toda su crudeza, nos sentíamos perseguidos y desconocimos al país como nación, negamos las instituciones y las tradiciones. Buscamos a los grupos y organizaciones de chicanos y latinos y nos identificamos con las luchas de los inmigrantes y *farm workers*. Pintamos murales, realizamos periódicos y carteles de oposición ... Una experiencia fue el trabajo político, la otra fue nuestro encuentro con las drogas ... También conocimos la nostalgia, nos identificamos con reservas con la música romántica, la guapachosa y la nueva trova; la

Virgen de Guadalupe, Francisco Villa, Emiliano Zapata, las pirámides y otros símbolos necesarios para los chicanos en la búsqueda de identidad<sup>7</sup>.

La permanencia de Melecio Galván en California con sólo 26 años de edad, seguramente contribuyó más en cuanto a enseñanzas y experiencias, que su paso por las galerías en Estados Unidos. El encuentro con el trabajo comunitario como una constante en la vida chicana le proporcionó una visión distinta a la del trabajo colectivo estudiantil, realizado más bien de manera emergente en grupos debido a las circunstancias motivadas por el movimiento de 1968. La persistencia de emblemas y prácticas nacionalistas y su empleo como un recurso para la unidad grupal, lo obligó a redefinir el sentido de los mismos y su peso dentro del imaginario colectivo. La posibilidad de realizar murales y de advertir su efectividad en la comunicación comunitaria le llevó a reajustar su visión del muralismo y a reflexionar respecto a las posibilidades de la comunicación del arte con proyección social. La noción de comunidad se transforma en una realidad vivida diariamente junto a los chicanos.

Por otra parte, la cercanía con la contracultura también le mostró nuevas posibilidades de percepción y de difusión cultural; el contacto con la cultura de masas aportó elementos que utilizaría después, tales como el empleo de la historieta, del cartel, del diseño y de los logotipos como recursos visuales efectivos en la gráfica social, de tal manera que en su obra son evidentes algunos procedimientos característicos de estos medios, tales como las secuencias narrativas, la dinámica de las figuras, el empleo de los "globos", la simplificación, la capacidad de síntesis.

---

<sup>7</sup>Arnulfo Aquino Casas, "Melecio 1945-1982: un sentimiento y una visión de la violencia", en *Arte y violencia*, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, IIE-UNAM, México, 1995 (Estudios de Arte y Estética, número 38), página 342.

***El vínculo con organizaciones de trabajadores. La ilustración para sindicatos, centros escolares y espacios populares***

El contexto social y familiar en el que se desenvuelve Melecio Galván así como su propia práctica dentro del gremio de ilustradores lo acerca a la dura subsistencia de los campesinos y de otros sectores populares. Su contacto con las jornadas laborales y con la visión colectiva de los trabajadores sindicalizados propicia que su postura ideológica se pronuncie por estos sectores, con los que mantiene una actitud solidaria. Apoya diversos movimientos con su producción gráfica para que sus dibujos sean incorporados a las demandas en volantes, periódicos, mantas o carteles, para que sean subastados ante la necesidad de obtener recursos para la organización, para ayudar al mantenimiento de los trabajadores en huelga, o para los colectivos en proceso de constituir asociaciones de lucha.

Se adhiere también a los sectores populares en el ejercicio plástico, -desde la propia temática-, con dibujos en los que registra los rostros, las actitudes, las actividades laborales y populares. Como asalariado realiza ilustraciones para el periódico *Correo Campesino* de las Bodegas rurales de la CONASUPO (Compañía Nacional de Subsistencias Populares) durante 1973 y 1974. De igual manera en 1976 se incorpora al gremio de trabajadores electricistas de la Tendencia Democrática del SUTERM (Sindicato Único de los Trabajadores Electricistas de la República Mexicana), colaborando con carteles e ilustraciones<sup>8</sup>; pero también ilustra de manera independiente algunos números de boletines y de publicaciones obreras como *Solidaridad, voz de la insurgencia obrera, campesina y popular* **(Foto 3)**.

Entre los trabajos que realiza en México para apoyar y difundir proyectos populares destaca el mural de la Preparatoria Activa de 1973. Arnulfo Aquino era maestro de arte en esta escuela localizada en la calle de Durango, número 214. Él, junto con Melecio Galván, Luis Garzón (procedente de La Esmeralda) y Salvador Yrizar (artista autodidacta), trabajan durante tres meses en un mural localizado en

---

<sup>8</sup> La Tendencia Democrática al interior de la Comisión Federal de Electricidad se expresa particularmente de 1971 a 1975, bajo la dirección sindical de Rafael Galván.



los muros contiguos a la escalera, entre el primer y segundo pisos del patio interior de la Escuela. El mural, de 7.5 metros de alto por 8 de ancho no tuvo título, pero su temática aludía a la sociedad de consumo<sup>9</sup>.

La tendencia plástica del mural puede ubicarse dentro del pop art, mezclado con un tratamiento figurativo cercano a la neofiguración (**Foto 4**). La representación es esquemática. En este trabajo colectivo también se incorporan parámetros instaurados por el muralismo en lo que respecta al desarrollo del discurso y al acomodo dinámico de los elementos de la composición.

Predomina el pop art en el tratamiento de la figura y en el colorido chillante (ya que un fondo de un luminoso color azul cielo contrasta con colores puros, donde dominan el rojo, el blanco y el naranja). La incorporación de marcas asociadas a objetos de consumo masivo y la inclusión de algunos de ellos como cigarrillos, automóviles, refrescos, también se acercan al pop art. Entre formas semi geométricas que simbolizan los productos de los monopolios, acompañados de palabras alusivas, avanza un grupo conformado por figuras confusas, cuya individualidad se ha perdido. El tratamiento de las figuras recuerda algunas de las representaciones de Arnold Belkin. Las dos figuras que rompen con el grupo consumista son las más logradas, una se enfrenta al sistema, extendiendo al frente un puño cerrado, otra encabeza una rebelión y levanta un fusil.

La parte plásticamente menos consistente es la que corresponde a los logotipos y a las tiras de colores que parecen piezas o fragmentos desprendidos de una máquina con engranes. La idea es bastante simple, ya que la intención era didáctica y en menor sentido se apegaba a una búsqueda formal innovadora o se ajustaba a normas académicas, sin embargo, en otro trabajo colectivo, realizado cuatro años después, el *Comunicado Gráfico número 1* del grupo Mira, podemos detectar recursos similares a los empleados en este mural aunque tratados de

---

<sup>9</sup> Arnulfo Aquino comentó lo siguiente: "Yo trabajé en la EPA (Escuela Preparatoria Activa) de la calle de Durango, en el segundo semestre de 1972 y me fui a la UAP (Universidad Autónoma de Puebla) a principios de 1973, en ese periodo pintamos el *mural activo*, cuando regresé al D.F. en el verano de 1974, ya estaba cerrado el local". Respuesta a un cuestionario realizado por Maricela González a Arnulfo Aquino, mayo de 2009.

manera mucho más elaborada; entre ellos: la presentación de marcas comerciales, el empleo de tipografía similar a la utilizada por las historietas, la presencia de letras que imitan sonidos.

Lo interesante de este mural activo es que desde este año de 1973 y después de vivir la experiencia en Norteamérica, ya se busca un diálogo con el espectador, atendiendo a las propuestas y a las opiniones del mismo, actitud que después será una de las bases de trabajo del grupo Mira. De este interés por el destinatario de la obra quedó constancia en una nota periodística de Raquel Tíbol:

Aunque ellos fueron los ejecutores en la solución del contenido y los elementos que tenían que expresarlo, intervino un numeroso grupo de alumnos. Fueron ellos los que decidieron que bajo el sol muy mexicano, que es el símbolo de la institución, se escribiera la palabra 'rrrreeevoluuuuucciiioón": fueron ellos los que pidieron que la sociedad de consumo fuera descrita verazmente por medio de sus logotipos más vulgares. El resultado fue un pop-mural de fácil lectura e ingeniosas soluciones<sup>10</sup>.

Con la desaparición de la Preparatoria Activa también se elimina el mural, del cual se puede tener una idea gracias a las fotografías en color que se incluyen en la nota mencionada del periódico *Excélsior*. La evaluación del mural por parte de Arnulfo Aquino resulta similar a la de los murales realizados en comunidades chicanas: considera que estas obras no son relevantes y que sólo son parte de la trayectoria plástica de algunos integrantes de Mira<sup>11</sup>.

Melecio Galván durante 1976 y 1977 se relaciona con los obreros de los refrescos Pascual. Estos años aunque son previos a la lucha que los trabajadores sostuvieron desde 1982 para suprimir la injerencia de la Confederación de Trabajadores de México -la CTM- en la dirección de su sindicato, ya anuncian la línea democrática de los trabajadores<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Ver: Raquel Tíbol, "El nuevo muralismo en México", *Excélsior*, Magazine dominical, 25 de febrero de 1973, con 9 fotos en color. Archivo particular de Jorge Pérez Vega.

<sup>11</sup> Entrevista con Arnulfo Aquino en la ciudad de Oaxaca, el 23 de noviembre de 2007.

<sup>12</sup> Desde 1982 los trabajadores de Pascual se enfrentan a la dirección de la empresa, porque no se reconocía al dirigente por ellos propuesto, en su afán por suprimir al sindicalismo blanco de la CTM

En 1978 Melecio Galván participa -dentro de Mira- con ilustraciones para el número 15 de los *Textos de cuadernos obreros*, donde se rememoran sucesos importantes con contenidos que tratan sobre la historia del movimiento obrero nacional e internacional, acompañados por dibujos y obras en serigrafía que ilustran la represión a obreros o un retrato caricaturizado de Fidel Velázquez Sánchez, líder corrupto que perduró durante décadas al frente de la CTM<sup>13</sup>.

### ***La década de los setenta y los Grupos artísticos***

Algunos Grupos, como Mira, se generan desde el medio estudiantil, donde comienzan a surgir afinidades y prácticas de trabajo colectivo. El ambiente que prevalecía en la ENAP cuando se conforman ciertos grupos durante los años setenta muestra una división creada desde el Plan de estudios de la escuela entre los estudiantes de la carrera de Artes Plásticas más avocados a la práctica y los de Artes Visuales que eran menos reacios a la teoría<sup>14</sup>.

De 1966 a 1979, durante la dirección de Antonio Trejo en la ENAP, se suprimieron las artes aplicadas y crearon las licenciaturas de pintura, escultura y grabado, esto, a decir de Roberto Garibay, trajo como consecuencia que prácticamente se despoblara la escuela. Cuando el maestro Garibay vuelve a la dirección (1970-1974), realiza un sondeo y decide cambiar los Planes de estudio, por considerarlos obsoletos, incluso en 1973 instaura la licenciatura en Diseño Gráfico (con maestros como Omar Arroyo y Alfonso Miranda) y la licenciatura de Comunicación Gráfica, que sustituyó a la anterior de Dibujo Publicitario.

---

(Confederación de Trabajadores de México) y al pretender cambiarse a la CROC (Confederación Revolucionaria de Obreros y Campesinos), además de que contaban con vínculos con el Partido Mexicano del Trabajo. Finalmente, después de un largo periodo de lucha, en 1984 logran fundar la Cooperativa de Refrescos Pascual.

<sup>13</sup> Luis Araiza, *Textos de cuadernos obreros*, número 15, mayo de 1978, con ilustraciones del Grupo Mira (Fondo Documental sobre Los Grupos de los Setenta, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, INBA).

<sup>14</sup> Esta división, así como los choques de tendencias, la deserción masiva de maestros vinculados a los talleres, a las artes plásticas y a los antiguos Planes de estudio de la Academia están tratados en: Ady Carrión Parga, *De la idea al misterio. Gilberto Aceves Navarro en la Escuela Nacional de Artes Plásticas*. Tesis de Maestría en Historia del Arte (inédita), Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, marzo de 2007.

...se aprobó y entró en vigor en 1971, el plan de estudios para la licenciatura en Artes Visuales, en sustitución de las de pintura, escultura y grabado, pero conservando estas disciplinas dentro de la nueva carrera, la que incorporó, además, nuevas materias como educación visual, diseño básico, diseño gráfico, arte cinético, etc., las que contribuirían a la actualización de los métodos de enseñanza de las artes plásticas... como respuesta, la población estudiantil empezó a crecer nuevamente...<sup>15</sup>

La situación de la ENAP era de búsqueda e innovación, ya que se presentaba mucho cine de vanguardia, se realizaban ciclos de conferencias, como las de Juan José Gurrola. Se vivía simultáneamente el peso del Autogobierno de Arquitectura en una situación de organización y resistencia, según lo consigna Alberto Híjar:

El Autogobierno resistió con movilizaciones permanentes ante las autoridades de Rectoría sin perder cursos, hasta que el Consejo Universitario decidió reconocerlo ... de 1972 a 1976 ... A la par, el banco de datos, las publicaciones y la asamblea soberana y la de cada taller, se mantuvieron en alerta constante ... El reconocimiento al mejor proyecto estudiantil en el Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos, en 1978, ... la creación de la División de Posgrado al año siguiente, a fin de dar lugar a la enseñanza del nuevo urbanismo... el trabajo comunitario, el servicio a sindicatos... la producción del *Manual de autoconstrucción*, en fin, la sana beligerancia teórica, significaron un hito cultural y estético concretado en las ambientaciones pictóricas del taller coordinado por el arquitecto Ricardo Flores Villasana y con la argumentación organizada por un proyecto de vida plena<sup>16</sup>.

Respecto a la situación prevaleciente en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Mónica Mayer menciona que:

---

<sup>15</sup> Roberto Garibay S., *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, División de Estudios de Posgrado/Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México, 1990, página 49.

<sup>16</sup> Alberto Híjar Serrano, *Frentes, coaliciones y Talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, "Arquitectura autogobierno (1972)", Juan Pablos, México, 2007, página 196.

Al elevar la enseñanza artística a nivel profesional, se empezó a dar mayor énfasis a la teoría y, aparte de los talleres tradicionales de pintura, escultura y grabado, se abrieron algunos otros. Kati Horna, por ejemplo, impartía un maravilloso taller de fotografía; Oscar Olea daba una clase de cibernética aunque nunca vimos una computadora ni de lejos, sin embargo se sentía que todas esas posibilidades estaban a la vuelta de la esquina ... Como suele suceder, las clases de historia del arte difícilmente llegaban al muralismo, pero de todos modos nos enterábamos que aparte de la obra tradicional, había otros mundos por descubrir como el performance, la instalación, la poesía visual, el arte correo o el arte conceptual. Por rumores sabíamos del trabajo de Alejandro Jodorowsky, Mathías Goeritz, Helen Escobedo, Juan José Gurrola y Felipe Ehrenberg y poco a poco los fuimos conociendo<sup>17</sup>.

Varios de los maestros ampliaban las posibilidades de comunicación al colaborar en revistas y en suplementos culturales<sup>18</sup>, es el caso de Patricia Torres, Juan Acha, Alberto Híjar y Armando Torres Michúa. Existía en el cuerpo docente de la ENAP un fuerte contraste entre las materias y además, heterogeneidad en los enfoques, lo que también supuso controversias. Predominaban “el estructuralismo, el marxismo, la semiótica, los medios masivos de comunicación, la política, la antipsiquiatría, la educación alternativa y el feminismo”<sup>19</sup>, las diversas teorías se planteaban junto a la necesidad de una práctica artística en talleres más o menos tradicionales como los de Gilberto Aceves Navarro (dibujo), Adolfo Mexiac (litografía), Ricardo Rocha (muralismo, donde surge el grupo Suma), Antonio Ramírez (pintura). El arte cinético y el geometrismo lo impulsaban Sebastián, Hersua, y Felguérez; la Historia del arte estaba a cargo de Juana Gutiérrez, Esther Cimet, Irene Sierra y Armando

---

<sup>17</sup> Mónica Mayer, “Los años setentas” en *Rosa Chillante. Mujeres y Performance en México*, revista virtual *Escáner cultural*, Santiago de Chile, Año 7, Número 76, septiembre de 2005. <http://www.escaner.cl/escaner76/mutaciones.html>

<sup>18</sup> Entre éstos cabe mencionar *La Onda*, *La Semana de Bellas Artes*, *Plural*, *Siempre!*, *El Gallo Ilustrado*.

<sup>19</sup> Cf. Mónica Mayer, Op. Cit.

Torres Michúa. Otros maestros dentro de esta amplia gama de tendencias y propuestas, fueron Jesús Martínez y Carlos González Lobo<sup>20</sup>.

En esta década en la UNAM también se continuó otra forma de asumir el arte (surgida en los años sesenta) que fue el *Curso Vivo de Arte (Foto 5)*, en el cual se proponía una forma novedosa de enfrentar y confrontar al arte desde el lugar, la obra, el monumento mismo y desde la lucha ideológica, en conferencias o en publicaciones tan “vivas” como “activas”, impartidas en muchas ocasiones en sitios insospechados o realizadas a contracorriente de las instituciones<sup>21</sup>.

La guerra se prolongó en el Curso Vivo donde no sólo organizamos por épocas, tendencias y creadores la historia de las artes visuales, sino tuvimos el atrevimiento de actualizar su discusión con visitas guiadas a cárceles, hospitales, escuelas, templos, mercados, casas, con una visión múltiple que debe haber sido farragosa y hasta aburrida. Formamos sin embargo, un público que encontró en el Curso Vivo la escuela que no pudo seguir regularmente. Hicimos escuela, porque de las filas de asistentes a quienes pedíamos trabajos finales premiados con diplomas, libros y discos, seleccionamos a Celia Avendaño, una secretaria ejecutiva apasionada por la arquitectura colonial quien se incorporó a nosotros y a los profesores nuevos como Carlos González Lobo y hasta a un brillante y sabio historiador recién desempacado de Francia, Jorge Alberto Manrique. Consuelo Miranda aportó sus saberes prehispánicos y coloniales y cuando salimos al extranjero, fue una puntual profesora-guía en Sudamérica. Fuimos un núcleo germinal engendradora de más células con distinguidos universitarios. En los sesenta asombró nuestro poder de convocatoria capaz de reunir en una discusión, por ejemplo, a Vladimir Kaspé, Enrique del Moral, Ruth Rivera y Raúl Enríquez<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Algunos de estos datos han sido extraídos de una plática sostenida con Esperanza Balderas en la ciudad de México, el 19 de abril de 2007. Ella fue compañera de generación de Melecio Galván y perteneció al grupo de Fotógrafos Independientes. Actualmente es investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Cenidiap-INBA, desde donde, en los últimos años, ha realizado varias investigaciones sobre el artista Roberto Montenegro.

<sup>21</sup> “El Curso vivo de arte”, en *La semana de Bellas Artes*, 17 de marzo de 1979, número 66 y Alberto Híjar “Diez años de lucha por la estética”, texto de la conferencia mimeografiada, sustentada en el Vivero Alto, en el marco de un ciclo de conferencias de la Coordinación de Humanidades, UNAM, 1989.

<sup>22</sup> Alberto Híjar, “Pinoncelli”, Taller de Construcción del Socialismo, Escuela Técnica del Sindicato Mexicano de Electricistas. [www.tacoso.org/05040005.html](http://www.tacoso.org/05040005.html).

En la Esmeralda también se vivía un ambiente de búsqueda y de inquietudes educativas y culturales, ya que las acciones de algunos grupos de estudiantes desbordaban la enseñanza de los planes de estudio y de la práctica artística de los talleres; incluso denunciaban abiertamente la burocracia y otras deficiencias educativas de la institución. En esta escuela se formaron algunos de los integrantes de grupos tan importantes como Proceso Pentágono o Germinal. Los alumnos más activos mostraban tal empuje que por su propia iniciativa organizaban círculos de lectura, realizaban ambientaciones, coordinaban un cine club, armaban el periódico mural, promovían ciclos de conferencias o programas de música.

Otras instituciones revelaban el mismo impulso transformador y creativo durante la década de los años setenta, es el caso de los Centros de Educación Artística (Cedart) del INBA<sup>23</sup>, de la Escuela de Música y del Conservatorio Nacional de Música, de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, de la Universidad Autónoma Chapingo, de la Escuela de Diseño y Artesanías (donde también existió autogobierno).

En otras partes de la República también se manifestaba esta fuerza cultural y vanguardista donde se conjuntaban la experimentación, expresiones alternativas y la combinación de recursos plásticos con técnicas de reproducción comerciales. Por ejemplo, Carlos Jurado planteaba en 1974 como tecnologías alternativas el fotograbado o la fotoserigrafía<sup>24</sup>. En Puebla, dentro de la universidad se estableció una dinámica donde el arte salía a la calle, se rescataban edificios para reorientar su función a la difusión cultural, se organizaban cine clubes y mesas de discusión; algunos integrantes de lo que después sería el grupo Mira, fundan la Escuela Popular de Artes<sup>25</sup>. Muchas de estas actividades se desarrollaban en un clima de

---

<sup>23</sup> Estos centros (que sumaban 12) fueron creados en 1976 para formar maestros de arte cuyo campo de trabajo se orientaba a las escuelas secundarias y preparatorias.

<sup>24</sup> Ver al respecto *60 de los 60's, 30 años de vanguardia, 1977-2007*, Catálogo de la exposición en el Auditorio de la Universidad Veracruzana, Instituto de Artes Plásticas, Universidad de Xalapa, México, 2007.

<sup>25</sup> Entrevista con Jorge Pérez Vega, 16 de mayo de 2007.

intensa labor política y de conflictos ideológicos, con la radicalización de la corriente marxista, llegando incluso a enfrentarse en luchas abiertas contra el gobierno estatal.

Desde otra perspectiva el contexto sociopolítico se caracteriza por la aparente estabilidad del sistema, pero también por el desaliento y el temor a expresarse de muchos sectores tras la enérgica acción represiva ejercida frente a movilizaciones populares, sindicales, estudiantiles de fines de los años cincuenta y durante los años sesenta y setenta. En la década de los setenta, de manera simultánea a la presencia de manifestaciones culturales alternativas<sup>26</sup> se expresan corrientes como el marxismo post-stalinista, la Teología de la Liberación, las Comunidades Eclesiales de Base (CEB), que cuestionan en diversos grados al sistema político-económico, a las instituciones estatales, las ideologías nacionalistas demagógicas, a la iglesia, a la familia, al gobierno, con los prejuicios, formas de dominio y autoritarismo que éstas conllevan. Se desencadena una guerra sucia<sup>27</sup>, ya que la violencia verbal a veces disfrazada de autoritarismo conciliador en los discursos, en especial durante el gobierno de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), ocultaba la

---

<sup>26</sup> Era común, por ejemplo, asumir como contestataria una moda donde los hombres llevaban el pelo largo, se usaba ropa de manta o bordada por comunidades indígenas o campesinas, así como ropa confeccionada con mezclilla, se escuchaba la música latinoamericana en las Peñas o el rock, que en esta etapa se caracterizaba por la diversidad y calidad de propuestas de grupos considerados ahora como clásicos o esenciales, se empleaba un lenguaje juvenil, se creaba identidad entre ciertos grupos con expresiones marginales o alternativas, se experimentaba con alucinógenos y plantas de poder, en los sectores más vanguardistas y radicales se sostenían posturas críticas y prácticas de autogestión frente al sistema, entre otras muchas manifestaciones culturales y contraculturales.

<sup>27</sup> La guerra sucia ejercida por el gobierno mexicano de fines de los años sesenta hasta fines de la década de los setenta se caracterizó porque el Estado no recurrió al marco legal para enfrentar a grupos armados o disidentes, sino que ejerció la persecución, la represión, la tortura, la desaparición o la muerte de individuos y de grupos subversivos enfrentados al gobierno, por lo general alejados de los partidos políticos, entre estos destacan la Liga 23 de septiembre y los movimientos guerrilleros de Lucio Cabañas y Genaro Vázquez en Guerrero. Al respecto, ver, por ejemplo, el documental *La guerrilla y la esperanza: Lucio Cabañas*, de Gerardo Tort, *Zafra video*, 2005; los informes del Archivo de la *George Washington University*, Washington, D.C., Estados Unidos, en: Jacinto Rodríguez Murguía "La guerra sucia en México: una llaga social oculta durante más de treinta años", en la revista *Emequis* del 6 de marzo de 2006; <http://www.adin.noticias.com.ar/informemx.htm>; o el Informe General de la Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado, (FEMOSPP), publicado en Estados Unidos, en el *National Security Archive*, <http://gatopardo.blogia.com>.



política real de represión, intimidación, sometimiento o incluso de secuestro y asesinato, frente a los grupos que cuestionaban al régimen y al poder<sup>28</sup>.

En estos años se acrecentaba la violencia, se manifestaban diversos focos de guerrilla rural y urbana, se buscaba la legitimidad del Partido Comunista Mexicano<sup>29</sup>, se comenzaban a evidenciar problemas urbanos en ciudades como el Distrito Federal, Guadalajara o Monterrey. Ante estos fenómenos y en una atmósfera asfixiante y cerrada donde se negaba la participación política y la libertad de expresión, la presencia de los Grupos resultó importante porque a través de ellos se formuló una respuesta frente a la guerra sucia donde la alternativa era la unión. Con los Grupos surgieron propuestas y actividades que involucraron al arte, pero que también integraron búsquedas políticas y sociales del momento, inclusive muchos de los integrantes de los Grupos representan una opción cultural que destaca frente a la intransigencia y el sectarismo adoptado por sectores de la izquierda divididos en torno al Partido Comunista Mexicano<sup>30</sup>.

Después, el Estado, al mismo tiempo que reprimía a los grupos más combativos y críticos, lograba desarticular movimientos universitarios, como los de Sinaloa, Puebla o Guerrero; se vio en la necesidad de flexibilizar su línea dura para amortiguar la radicalización social y para “curar” las heridas, concediendo espacios a sindicatos independientes o legalizando al Partido Comunista Mexicano para que

<sup>28</sup> Ver, por ejemplo: , Adolfo Gilly, *El siglo del relámpago. Siete ensayos sobre el siglo XX*, La Jornada ediciones, México, 2002. Andrés González Pagés, “México en la Coatlícue. La Coatlícue en México (Algo sobre la cultura mexicana en los años sesenta del siglo XX), en: César Espinosa y Araceli Zúñiga, *La perra brava. Arte, crisis y políticas culturales. Periodismo cultural (y otros textos) de los años 70 a los 90*. STUNAM-UNAM, 2002.

<sup>29</sup> Por ejemplo, en 1976 Valentín Campa fue el único candidato de oposición para contender por la Presidencia del país, pero lo hizo dentro de un PCM carente de registro oficial.

<sup>30</sup> “Grupos pictóricos en México”, *La semana de Bellas Artes*, número 16, 22 de marzo de 1978; Guillermina Guadarrama, *El trabajo colectivo como respuesta artística a las crisis*, Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Inédita, 1997.

La inexistencia de una línea clara y una muestra de la heterogeneidad de posturas en el PCM se puede advertir en la revista *El Machete*. Roger Bartra afirma que fue invitado por el PCM a dirigir la revista, cuyo mismo título fue objeto de divergencias. Él propuso el nombre de *Rayuela* (como un homenaje a Julio Cortázar), el cual perdió por votación, frente al nombre que quedó, que fue el de *El Machete*, para significar una continuidad y rendir homenaje el primer *Machete* de los años veinte, fundado por Rivera, Siqueiros y Xavier Guerrero. Con el subtítulo “revista mensual de cultura política”, esta publicación pretendía superar la línea dura del partido y sólo se mantuvo durante 15 números. Es sintomático el título porque el PCM buscaba prestigiarse con la cultura de izquierda del pasado, más que proponer alternativas incluyentes, lo que explica la corta duración de la revista.

tuviera registro electoral (en 1977, después de casi 40 años de clandestinidad el PCM fue legalizado)<sup>31</sup>.

El Instituto Nacional de Bellas Artes estuvo dirigido por Juan José Bremer de 1976 a 1982, este funcionario favoreció cierta apertura y pluralidad cultural; el sindicalismo universitario vivía su apogeo con el Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México (STUNAM) y el Sindicato de Trabajadores de la Universidad Autónoma Metropolitana (SITUAM), así como también existían diversos sindicatos independientes, como el de los telefonistas, que aún no eran dominados por la corrupción. En este escenario, en 1979 se traslada la ENAP a Xochimilco<sup>32</sup> y a fines de la década de los años setenta, muchos de los Grupos artísticos comenzaron a desintegrarse por diversas razones; otros, como el Taller de Investigación Plástica, el Colectivo o el Taller de Arte e Ideología, continúan hasta la fecha.

La desarticulación de los grupos tuvo varias causas, entre ellas, la situación social que afectó al trabajo en equipo, ya que desde los Grupos se concibió de manera compleja o desde perspectivas contrapuestas el significado social del trabajo grupal; también había divergencias respecto a la manera de asumir su enfrentamiento a las formas dominantes del sistema; por otra parte, al interior de cada colectivo y dentro de la agrupación del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (que aglutinó a los grupos y a las organizaciones culturales más representativas de la época), también ya se percibían fricciones y cierto desgaste.

---

<sup>31</sup> Los grupos de izquierda que aspiraban a convertirse en partidos políticos gradualmente fueron obteniendo su legalización. En 1979 el PCM ya participa en las elecciones, en 1981 desaparece para fundar el 20 de noviembre de ese año el Partido Socialista Unificado de México (PSUM), en 1982 obtiene su legalización el Partido Revolucionario de los Trabajadores, en 1985 el Partido Mexicano de los Trabajadores. El Estado en esta "apertura" también legaliza al Partido Socialdemócrata (PSD) en 1982, al Partido Socialista de los Trabajadores (PST) y al Partido Demócrata Mexicano (PDM) en 1979, al Partido Auténtico de la Revolución Mexicana (PARM) en 1985.

<sup>32</sup> Durante la dirección de Luis Pérez Flores.

### ***Principales expresiones de los grupos y participaciones conjuntas***

Los antecedentes e inicios de la conformación de los grupos tienen varias vertientes<sup>33</sup>: Está por ejemplo, la labor de la Galería José María Velasco, que se abre a manifestaciones artísticas poco convencionales donde participan artistas que luego se agrupan y que logran atraer la atención de otros artistas plásticos, es el caso de las instalaciones de 1973: *Chicles, chocolates y cacahuates* o la de *Homenaje a Picasso*. Otra actividad fue la exposición *El arte conceptual frente al problema latinoamericano*, realizada en el Museo Universitario de Ciencias y Artes en 1974.

Entre las actividades que vislumbran la conformación de grupos, una de las más relevantes es la invitación que hizo Juan Acha a varios artistas (que luego conformarían algunos grupos), para organizar una exposición de arte conceptual o no objetual, primero realizada en la Galería de Arte Joven, y después en la casa de Zalathiel Vargas, en Zacualpan de Amilpas, en Morelos. Ésta es citada por los artistas como antecedente del fenómeno grupal y es conocida como el Congreso de Zacualpan, ya que aquí varios de los asistentes deciden organizarse de manera colectiva en una coalición, integrada por artistas y trabajadores culturales. De igual forma cabe destacar al grupo Tepito Arte Acá, que fue una de las primeras agrupaciones sólidas, capaz de estimular la conformación de otros grupos y en cuya sede se discutió la convocatoria para participar en la X Bienal de París.

Finalmente, un acontecimiento determinante que favorece la cohesión de los artistas y la formalización de los grupos fue la X Bienal de París de 1977 (**Foto 6**), donde la intervención de Alberto Híjar, Helen Escobedo y Felipe Ehrenberg, fue definitiva para conjugar esfuerzos desde la promoción (a través del Museo Universitario de Ciencias y Artes –MUCA– de la UNAM y de otras instancias culturales), en la organización interna y en la coordinación de los propios grupos,

---

<sup>33</sup> El proceso de formación de los Grupos está presentado en forma detallada en César Espinosa y Araceli Zúñiga, *Op. cit.*

así como en la cohesión y la unidad ideológica de las propuestas plásticas de los trabajos presentados<sup>34</sup>.

Después de la participación en la Bienal, con las experiencias acumuladas antes, durante y después de ésta, los grupos que participaron deciden convocar a un encuentro para informar respecto a lo sucedido. En una de las reuniones surge la idea de establecer un gremio o coalición donde los grupos actúen de manera independiente de patrocinios estatales, pero que también estén alejados de las prácticas anteriores (donde las individualidades, las "figuras" y las actitudes subjetivistas prevalecen sobre los grupos como colectivos de trabajo). De esta manera se plantea el surgimiento del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura.

La consigna de 1975 de "agruparse o morir" se presenta como una necesidad y de 1974 a 1977 individuos, artistas y grupos se involucran en un movimiento donde no hay fronteras en cuanto a la especialización de cada uno; el trabajo se asume como algo común donde teóricos y prácticos realizan tareas por igual, cabe resaltar que en estos años eran los mismos actores los que además de producir sus propias obras y las de su grupo, participaban en las diversas actividades del FMGTC: asistir a sesiones de trabajo, pintar mantas, preparar los espacios, adecuar el equipo para los eventos, impartir clases, conferencias, realizar obras plásticas y gráficas de diverso tipo, mimeografiar o fotocopiar textos, organizar y montar exposiciones, ciclos de conferencias o cine clubes, botear para recaudar fondos, contactar con gente, realizar la difusión de sus actividades, solidarizarse con trabajadores independientes, etcétera. También estos mismos actores se desplazaban por igual a espacios como a la Tallera de Siqueiros en Cuernavaca, a Casas de Cultura estatales, a sindicatos, vecindades, espacios públicos y escuelas.

---

<sup>34</sup> *Presencia de México en la X Bienal de París, 1977*. Contracatálogo, Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM, México, septiembre, 1977. Helen Escobedo, "El arte mexicano va hacia arriba y hacia delante", *Sucesos*, 29 de marzo de 1977. Alberto Híjar, "Para cambiar el arte por el arte", *El Gallo Ilustrado*, suplemento cultural de *El Día*, número 704, 13 de febrero de 1977; "La crisis, los grupos, la teoría", *El Gallo Ilustrado*, suplemento cultural de *El Día*, número 786, 17 de julio de 1977, y "Cuatro grupos a París", *Plural*, número 73, octubre de 1977, páginas 51 a 58.

De 1974 a 1988 el maestro Alberto Híjar fue Coordinador de la Sala de Arte Público Siqueiros y Subdirector del Fideicomiso Siqueiros (por designación del mismo muralista), desde este lugar estableció conexiones entre grupos diversos y dio seguimiento a la voluntad de Siqueiros de que su casa-estudio se transformara en un espacio independiente y crítico, dentro de la tradición de arte público de lucha. En este espacio se conservó y difundió el legado de Siqueiros, se preservó su biblioteca y archivo, se realizaron exposiciones, mesas redondas, encuentros artísticos, cine debates, se propició un ambiente teórico con asesorías diversas, trabajo de equipo, elaboración de textos y tesis. En la Sala de Arte Público Siqueiros se reunieron los Grupos de artistas, así como diversos integrantes de la cultura alternativa del país y de otros sitios, es el caso de la artista chicana Rini Templeton, quien llega a México en 1975 y trabaja de manera entusiasta e incansable al interior del FMGTC, ilustra varios números de la revista *Punto Crítico* y enseña un sistema de reproducción en serie en el fotocopiado, así como las fotocopias de color, novedosas en esos años en México, lo que será muy útil y difundido entre los artistas.

Rini Templeton realizó la mayor parte de su obra en México la cual se ha utilizado en publicaciones de la izquierda, muchas veces sin dar el crédito correspondiente. También trabajó como maestra en talleres populares, dejó un manual donde expone cómo se pueden realizar publicaciones económicas con diseños y formatos de calidad. Rini además, insistió en la importancia del Periódico Mural Portátil, del que fue promotora. Este aspecto será muy importante para los Grupos y especialmente para el Comunicado gráfico número 1 de Mira<sup>35</sup>.

Otro ejemplo de las proximidades entre artistas mexicanos y extranjeros dentro del FMGTC es el del argentino Otilio Tuis, quien incorpora un manejo particular de la serigrafía testimonial en la gráfica, complementando las influencias de la gráfica polaca, la cubana y la fotografía de alto contraste, empleadas en la gráfica del

---

<sup>35</sup> Silvia Fernández Hernández, "La leyenda de Rini Templeton", texto inédito. Agradezco a la Dra. Fernández por proporcionarme este material.

68<sup>36</sup>, el FMGTC también estableció vínculos culturales con grupos chicanos y con el Frente Sandinista de Liberación Nacional.

### ***El Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura***

El 5 de febrero de 1978 se constituye el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC), que aglutina a varios de los grupos activos y sirve de enlace entre las diversas tendencias de arte público que se venían realizando desde los inicios de la década de los años setenta. Esta organización fue un importante vehículo para teorizar y poner en práctica la colaboración entre los grupos, para enunciar proyectos y llevarlos a cabo. Fue un medio de identidad para los grupos frente a la cultura dominante o formalmente establecida y un espacio donde se evaluaron, desde diversas prácticas, las posibilidades comunicativas y visuales de distintas expresiones artísticas en contextos sociales definidos.

Los grupos que lo integraban contaban con experiencias consistentes y concretas que vinculaban la estética y la política, ellos eran: “El Centro regional de Ejercicios Culturales de Veracruz; Cooperativa Chucho el Roto, Cuadernos Filosóficos, El Colectivo, El TACO de la Perra Brava, Germinal, Mira, Proceso Pentágono, Suma, ¿Sabe Usted Ler?, Taller de Arte e Ideología y Taller de Cine Octubre, todos de la ciudad de México; así como Caligrama de Nuevo León y el Taller de Investigación Plástica de Michoacán y Nayarit<sup>37</sup>”.

La Dra. Elisa García Barragán, en 1982, cierra su ensayo *Dibujo y grabado en los siglos XIX y XX*, con una referencia muy actual al FMGTC, enlazando sus prácticas y sus propuestas artísticas con la larga tradición combativa del grabado mexicano, así como con su vocación internacionalista y humanista. Su mención a un festival organizado por el FMGTC nos da una idea de la dimensión de las actividades de

---

<sup>36</sup> Melecio Galván no recurrió a estos medios, ya que se distingue de muchos artistas por su rapidez y facilidad para ejecutar las imágenes partiendo del dibujo.

<sup>37</sup> Alberto Híjar Serrano, *Frentes, coaliciones y Talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, “Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (1978)”, Juan Pablos, México, 2007, página 381.

este Frente, de su voluntad de autonomía respecto al Estado y de su capacidad de convocatoria:

La preocupación por los olvidados, la censura y repudio contra los gobiernos absolutistas, son la motivación que hermana a México con los demás pueblos de Latinoamérica, como se evidenciará en el próximo Festival Internacional de Gráfica en Solidaridad con los Pueblos de Centroamérica y El Caribe "Por la Victoria", organizado por el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura ... En ese festival participará el Taller de Gráfica Popular de México, con Adolfo Mexiac, Elizabeth Catlet, etc., y en el evento se presentarán alrededor de ciento cincuenta obras de doscientos artistas de treinta países ... El cartel "Por la Victoria" fue hecho por Arnulfo Aquino y servirá de boceto para una gigantesca manta a exhibirse durante la inauguración en Morelia, Estado de Michoacán, ya que los grabadores han preferido la provincia, para significar más su total independencia respecto a las instituciones gubernamentales. En el programa están previstos los manifiestos y el repudio mundial, sobre todo contra los genocidios y masacres habidos recientemente<sup>38</sup>.

Aunque el FMGTC se disolvió formalmente en 1983, hacia 1980 su peso se sentía en el medio cultural. Francisco Fernández, al tratar sobre el grupo Mira, de paso señala la importancia del FMGTC:

Sacudido por crisis, contradicciones, incorporaciones, intentos de penetración y desertiones, el FMGTC sigue sin embargo operando como una de las alternativas artísticas más válidas e interesantes para viabilizar la crítica del orden establecido, conjugando dialécticamente la misión de testimoniar la lucha clasista con la posibilidad de que tales testimonios operen como respuesta estético-política dentro de la comunidad en donde se genera. Que esto último no implica para ciertos grupos encerrarse en un "ghetto" en donde la falsa asepsia les impida expandirse a través de canales extraterritoriales, lo prueba fehacientemente el grupo Mira, cuyos integrantes acaban de obtener el Gran Premio en la Intergrafik 80, certamen internacional organizado en Berlín por la Unión de

---

<sup>38</sup> Elisa García Barragán, *Dibujo y grabado en los siglos XIX y XX*, Editorial La Muralla, Madrid, Colección Historia del Arte Mexicano, 1982, páginas 40 y 41.

Artistas Plásticos de la República Democrática Alemana en cooperación con el Centro para Exposiciones Artísticas de la RDA<sup>39</sup>.

Mira participó dentro del FMGTC en varias formas, entre ellas, en la muestra presentada en Morelia, titulada *Muros frente a muros*, inaugurada el 22 de mayo de 1978, la cual sólo duró dos días, ya que ocurrieron varios contratiempos, fundamentalmente se expresó el choque entre la retórica humanista del gobierno con las obras novedosas y experimentales que tenían una evidente carga política que cuestionaba la política cultural del estado, desde el propio título de la muestra. La censura gubernamental a través de la Casa de la Cultura de Morelia manifestó su desagrado al retirar las mantas del grupo Germinal, en las cuales se proclamaba la defensa de los recursos naturales y una crítica directa a Pemex y su entreguismo al imperialismo norteamericano (“No creas compadre que nos hacen pendejos con eso del progreso”), esto provocó un enfrentamiento que culminó con la cancelación de la muestra y puso en evidencia la incapacidad de organizarse y de negociar con las autoridades, de los artistas que se habían quedado a cargo del FMGTC, ya que otro sector del Frente -más experimentado-, estaba intercambiando experiencias en Nicaragua (**Foto 7**). Shifra Goldman da una detallada descripción de este acontecimiento y concluye:

Es difícil decir si fue la forma o el contenido (incluyendo los textos) lo que más perturbó a la Administración de la Casa de Cultura ... No sólo se perdió la batalla con la Casa de Cultura, sino que surgió una incertidumbre acerca del siguiente evento que el frente había planeado: *América en la mira*, una enorme muestra gráfica de Europa y del Continente Americano programada para septiembre de 1978. Ésta se llevó a cabo en Morelia, pero en el Museo de Arte Contemporáneo. A pesar del deprimente final de *Muros frente a muros*, el Frente mismo rebosaba energía, entusiasmo e ideales<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup>Francisco Fernández, “Grupo Mira: calidad estética y eficacia significativa”, en *El Gallo Ilustrado*, suplemento cultural de *El Día*, febrero de 1980.

<sup>40</sup> Shifra M. Goldman, *Perspectivas artísticas del Continente Americano. Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*, “Artistas de élite y públicos populares: el Frente



El FMGTC agrupó a diversas organizaciones y grupos artísticos; sus enfoques multidisciplinarios conjuntaban la base teórica de algunos de sus miembros, una tendencia política de izquierda, la originalidad de las propuestas artísticas, la necesidad de transformar al arte público y la de establecer nuevos vínculos con la sociedad. Estas características, sin embargo, en ocasiones no fueron suficientes para confrontar con precisión a la política cultural del gobierno, como sucedió con el Salón de Experimentación de 1979, del INBA, realizado en el Auditorio Nacional, cuando tres grupos pertenecientes al FMGTC (Proceso Pentágono, Suma y El Colectivo), además de Mira, que quedó fuera<sup>41</sup>, participaron y compitieron sin conformar un bloque común. Sólo Proceso Pentágono prefirió automarginarse antes que someterse a los dictámenes gubernamentales, con la instalación *1929-proceso*, que estuvo fuera de concurso, además, cuestionó a fondo a la Sección de Experimentación del Salón Anual de Artes Plásticas<sup>42</sup>.

El grupo Mira también participó en la exhibición internacional: *América en la mira*, realizada por el FMGTC, que se presentó en tres sedes, en la Galería Universitaria de la Universidad Autónoma de Puebla, en la Escuela de Artesanías en el DF y en el Museo de Arte Contemporáneo de Morelia (**Foto 8**), en un ambiente que propició el cuestionamiento del golpe militar chileno, sucedido el mismo día de la inauguración de esta muestra. La exposición se llevó a cabo dentro de la normalidad y demostró la capacidad organizativa y creativa del Frente, ya que con pocos recursos logró convocar a 200 artistas e intelectuales de 17 países y propiciar que se tuviera un control sobre la distribución de la obra. En el Catálogo, el poeta Efraín Huerta expresó:

---

Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura”, Universidad Autónoma de la Ciudad de México-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2008, páginas 195 y 201.

<sup>41</sup> .El grupo Mira presentó el *Comunicado Gráfico número 1* y no fue seleccionado.

<sup>42</sup> César Espinosa y Araceli Zúñiga, “Los patos y las escopetas. Los grupos y la Sección de Experimentación” en *La perra brava. Arte, crisis y políticas culturales. Periodismo cultural (y otros textos) de los años 70 a los 90*. STUNAM-UNAM, 2002 y en *Escáner cultural*, revista virtual, Año 7, enero y febrero de 2005, Santiago de Chile, Ediciones Especiales de Escáner Cultural, segunda parte.

---

Tener buena puntería. Esto es lo que podría llamarse un terrorismo blanco, un terrorismo sano, posiblemente cuando se entienden los problemas de un grupo determinado de países y, con mayor ambición, los de todo el mundo. Sin duda alguna, la poderosa burguesía Criolla, los grupos de capitalistas más insolentes y desafiantes, cerrarán las ventanas de sus mansiones. Pero este grupo, felizmente llamado Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura, no circunscribe su tarea a un país, sino a todo un continente: América<sup>43</sup>.

Otra exposición del FMGTC se tituló *La lucha obrera no la frena la frontera* (sobre los trabajadores indocumentados en Estados Unidos). También hacia en 1983 organizó el encuentro *Frente a la Crisis*.

El 17 de junio de 1978, Mira dirige una carta a los integrantes del FMGTC<sup>44</sup>, este documento muestra el nivel de autocrítica al interior del Frente, pero también algunas de sus debilidades desde la primera etapa. Mira destaca la labor interdisciplinaria de esta plataforma que permite una comunicación crítica para “superar el estancamiento de los lenguajes visuales” y “la falta de una verdadera relación entre productores y destinatarios”. Sin embargo, también cuestiona el trabajo conjunto, ya que considera que no hay “una comunicación real entre los integrantes del frente”, que hay “problemas internos” y “contradicciones entre lo que se dice y lo que se hace”. Finalmente, Mira plantea los siguientes puntos asumidos por ellos como trabajadores dentro del arte, pronunciándose:

“1. por una posición alternativa a los aparatos de producción y reproducción de la ideología artística y cultural de la clase dominante 2. Por una producción orientada a vincularse a las luchas proletarias 3. Por la creación de medios de producción y distribución de nuestra obra 4. Por la recuperación del control de los medios

---

<sup>43</sup> Efraín Huerta, texto en el Catálogo de la exposición *América en la Mira*, Muestra de Gráfica Internacional, Edición del FMGTC, México, 1978, página 6.

<sup>44</sup>“A los integrantes del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura”, carta del 17 de junio de 1978, en el *Fondo Documental de los Grupos de los Setenta*, carpeta del Grupo Mira, Cenidiap-INBA. Agradezco a la investigadora Cristina Híjar y al Director del Cenidiap, el Maestro Carlos Blas Galindo, por permitirme consultar este Fondo Documental.

públicos de producción y difusión y 5. Por una investigación y discusión teórico-práctica que habrá de materializarse en efectos estético-ideológicos”<sup>45</sup>.

Esta declaración coincide con el discurso sostenido por el FMGTC, cuyos pronunciamientos y reglamento fueron estipulados en función de “la necesidad de transformar las relaciones de producción del sistema capitalista y su significación ideológico-cultural”, a partir de “una producción nacional basada, generada y vinculada a las luchas proletarias, en formas de trabajo cultural colectivo, en una formación teórico-práctica alternativa y crítica, en el control de los medios de producción, reproducción y circulación del trabajo cultural, en la conquista y derechos de los trabajadores culturales, en una producción cultural independiente frente a las políticas culturales burguesas, colonialistas e imperialistas”<sup>46</sup>.

A pesar de los estatutos contundentes del FMGTC subsistía una separación entre sus principios y sus prácticas estético-ideológicas con las posibilidades reales de cambio, especialmente porque no existían condiciones propicias, ni una izquierda sólida y coherente que sustentara el radicalismo de grupos como los de los artistas que colaboraban a veces en jornadas excesivamente desgastantes, donde las exigencias de trabajo, además de las asambleas, las actitudes protagónicas o voluntaristas, el empirismo y la confusión debilitaban la unión, mermando el trabajo al interior de cada grupo que actuaba dentro del FMGTC.

Los de Mira salen de esta agrupación, como muchos otros colectivos, porque consideran que en determinado momento se disolvió el trabajo grupal con un discurso de izquierda donde los grupos de artistas reproducen el individualismo a nivel del Frente, pero que su sentido y su actuación ya no se expresa con la propia identidad que los define como los grupos que son.

Alberto Híjar<sup>47</sup> considera que el FMGTC tiene dos fases, una de esplendor, que es la posterior a la Bienal de París, donde sí se llegaron a tener planteamientos claros,

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, pág. 2

<sup>46</sup> Alberto Híjar Serrano, Declaración, Reglamento y Principios del FMTC, “Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (1978)”, *Frentes, coaliciones y Talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, Juan Pablos, México, 2007., ver páginas 382 a 401.

<sup>47</sup> Cristina Híjar González, “Entrevista a Alberto Híjar”, *7 grupos de artistas visuales de los '70. ruptura artística y compromiso colectivo*, Cenidiap-INBA/Universidad Autónoma Metropolitana

que se llevaron a la práctica y cuando se concretaron aspectos importantes para los grupos y el arte. La segunda, de desorganización y agotamiento, como se mostró en los hechos sucedidos en torno a *Muros frente a muros*. Apunta que es relevante el hecho de que el FMGTC se liquidó formalmente con un acta de disolución y que esta acción impidió que grupos y partidos políticos como el Partido Socialista Unificado de México (PSUM) se infiltraran o buscaran aprovechar al Frente para sus propios fines. Como el Frente ya estaba formalmente desintegrado se imposibilitó la acción del PSUM desde dentro, si bien las propuestas y las acciones de esta agrupación o la realizada por los propios Grupos mostraron nuevas posibilidades culturales que seguramente contribuyeron a una revisión de la política cultural adoptada por el partido, como quedó claro en el Festival de Oposición organizado por el PSUM en 1982.

El FMGTC declara su disolución en el año de 1982, año último de la reforma política instrumentada por José López Portillo y que implicó el reconocimiento legal del Partido Comunista Mexicano, así como el apoyo a organizaciones hasta entonces en la marginalidad o el clandestinaje, que vieron una opción de participación política en el recién constituido Partido Socialista Unificado de México ... Es pertinente señalar que el FMGTC, claro como pocos a la hora de la declaración de sus principios estéticos y políticos ha sido uno de los esfuerzos de izquierda que hay que considerar a la hora de escribir la historia de México, sobre todo porque dio muestra de que la solidez de la práctica estética y política viene del ejercicio de la teoría y la práctica igualmente sólida. Prueba de esto es el trabajo que aún realizan dos de sus organizaciones fundadoras: el Taller de Arte e Ideología y el Taller de Investigación Plástica<sup>48</sup>.

### ***“Arte. Luchas populares en México” y otras exposiciones***

El 12 de febrero de 1978 se inauguró esta exposición, proyectada para acompañar al congreso *Luchas populares en América Latina y México* realizado del 12 al 16 de

---

Xochimilco, México, 2009 y en Alberto Híjar, *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, “Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (1978)”, Juan Pablos, México, 2007, página 382.

<sup>48</sup> Alberto Híjar, *Loc. cit.*

febrero en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, convocada por la Asociación de Historiadores de Latinoamérica y el Caribe. La muestra, realizada en el Museo Universitario de Ciencias y Artes contó con la participación de los grupos pertenecientes al Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, constituido este mismo año (**Foto 9**). La muestra presenta el trabajo de artistas con objetivos similares, algunas obras fueron realizadas antes de 1978 y a pesar de la diversidad en los trabajos, de la heterogénea formación y trayectoria de los artistas o de la calidad dispereja de las propuestas, en la presentación se revela que la exposición ofrece “un panorama de la producción artística militante en México” y que el valor de las obras radica en que “todas representan un esfuerzo de integración a la lucha social”<sup>49</sup>.

El catálogo de la muestra<sup>50</sup> incluye un texto del grupo Mira sobre la “exposición de gráfica vinculada a los movimientos populares en México”, de 1968 a 1978, en la cual se ejemplifica la experiencia de diez años “de búsquedas y encuentros”. Arranca con el movimiento estudiantil de 1968, considerado como punto de partida de estas nuevas tendencias. El texto se orienta hacia la selección de la gráfica mostrada en el MUCA, entendida como un recurso técnico, más que como una expresión acabada por sí misma, ya que la prioridad es la comunicación. Los de Mira plantean que la búsqueda estética está en función de una gráfica capaz de expresar las demandas sociales. Así, comentan por qué se incluye la gráfica resultante de la movilización y la lucha política por la democracia y la educación popular en movimientos universitarios como los de los estados de Guerrero, Oaxaca y Sinaloa, o los expresados en la ciudad de México desde la UNAM, la Universidad Autónoma Metropolitana, La Esmeralda, la Universidad Obrera Lombardo Toledano o la Escuela de Diseño y Artesanías. De manera especial destacan la gráfica formulada en carteles, realizada en los años de 1973 y 1974 en la Universidad Autónoma de Puebla, movimiento universitario en el que

---

<sup>49</sup>Presentación del *Catálogo de la exposición Arte. Luchas populares en México 1968-1978*, Museo Universitario de Ciencias y Arte, México, 1978, página 2.

<sup>50</sup>*Arte, luchas populares en México*. Catálogo de la exposición, Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM, México, febrero, 1978.

participaron activamente algunos de los que después serían integrantes del grupo Mira.

El texto resulta interesante porque en él Mira se pronuncia respecto a la importancia de la gráfica y muestra una visión clara respecto a la diversidad de medios, técnicas, del vínculo con grupos populares, de la temática, de la capacidad comunicativa y de circulación, adquiridos por la gráfica politizada. Esto le permite sistematizar la información y ubicar el papel de productores y productos vinculados con la gráfica popular, tales como las historietas y publicaciones de gráfica política (*Los agachados, La Garrapata, El azote de los bueyes*<sup>51</sup>, *Torbellino*), la caricatura política (Rius, Magú, Rogelio Naranjo, Helio Flores), la fotografía (Rubén Cárdenas, Héctor García), así como de grupos o individuos que indagan sobre “nuevas técnicas de expresión” (Jesús Martínez, Francisco Moreno Capdevila, Carlos Aguirre) o sobre “nuevas formas de comunicación” (carteles del grupo Propaganda proletaria, o el *Comunicado Gráfico número 1* del propio grupo Mira).

Concluye el breve texto afirmando la postura de Mira respecto a la “búsqueda de un lenguaje que participe de las luchas populares y las difunda, y que responda a las necesidades de las mismas”, asumiendo que el *Comunicado Gráfico número 1* es: “...una síntesis de las experiencias recogidas, a la vez que aglutina el trabajo colectivo y representa el principio de un acercamiento a los problemas planteados”<sup>52</sup>. Respecto a la participación de Mira en esta exposición, Jorge Pérez Vega apunta:

Nuestra participación en la exposición *Arte y luchas populares*, la recopilación de material gráfico de autores, organismos sindicales, publicaciones independientes, etc., vinculados a

---

<sup>51</sup> Para Eduardo Soto (“El metiche”), La garrapata, en sus diversas épocas, ha sido un espacio donde han colaborado los mejores caricaturistas de México, como Naranjo, Efrén, Magú, Dzib, Rius, Helio Flores y el propio Soto y donde se han consagrado muchos caricaturistas actuales como El fisgón, Ahumada, Rocha, Jis, Kemch, Ramón o Fego. Considera que ha sido “una verdadera escuela para toda una generación de *moneros* pues eran contados los medios donde se podía hacer crítica política independiente” Mario Casasús, entrevista a Eduardo Soto: “El Museo de la Caricatura y la Historieta dignifica y difunde el noveno arte”, en: [www.rebellion.org/noticias/2008/10/74430.pdf](http://www.rebellion.org/noticias/2008/10/74430.pdf), páginas 4 y 5.

<sup>52</sup> *Op. cit.*, página 6.

luchas sociales presentados museográficamente, fue una experiencia muy interesante de interpretación de contenidos y montaje<sup>53</sup>.

Otros grupos que aparecen en el catálogo, con textos e imágenes, son: El Colectivo, Germinal, Proceso Pentágono, el Taller de Arte e Ideología, el Taller Independiente de Comunicación, el Taller de Investigación Plástica. Cada grupo se identifica con un diseño **(Foto 10)**. En el caso del grupo Mira, el diseño consiste en una huella mostrada a través de un objetivo mecánico. Este resulta totalmente adecuado a la intención, ya que con él se establece un juego que ofrece diversas posibilidades de lectura del término "Mira", ya sea la *mira* o la *mirilla* que descubre la huella, la acción de *mirar*, así como el hecho de enfocar y tener *en la mira* al sujeto a partir de un indicio distintivo **(Foto 11)**.

Jorge Pérez Vega comenta que la mirilla está asociada a un arma, a una máquina y que la huella aporta el elemento humano, a la vez cercano y lejano y que funciona como un componente universal. Reconoce que el antecedente de este diseño gráfico de identidad es una pega o un pequeño engomado, utilizado como uno de los múltiples recursos gráficos que circulaban entre los estudiantes durante el movimiento de 1968 **(Foto 12)**, precisamente las *pegas* eran de tamaño pequeño y de fácil adherencia porque se colocaban en lugares públicos. La representación usada en el movimiento de 1968 que es retomada por Mira, consiste en un grabado con un círculo oscuro que sirve de fondo a la huella digital dibujada en color blanco, y en la parte inferior está escrita la consigna: Presos políticos ¡Libertad!<sup>54</sup>; Pérez Vega incluso recuerda que dada la posición crítica y social de Mira, algunas personas que desconocían el antecedente del elemento gráfico distintivo del grupo, asociaban su nombre al del grupo guerrillero colombiano, el MIR, Movimiento de Izquierda Revolucionaria (Patria Libre).

---

<sup>53</sup> Texto que forma parte de una de las respuestas de Jorge Pérez Vega a un cuestionario de Maricela González, 22 de agosto de 2007.

<sup>54</sup> Ver: *La gráfica del 68 –Homenaje al movimiento estudiantil-*. Recopilación, texto y diseño: Grupo Mira, Talleres de la ENAP-UNAM, México, agosto de 1982.

De junio a agosto de 1985 se realiza una muestra en el Museo de Arte Carrillo Gil<sup>55</sup>, titulada *De los grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*. En ella se incluían trabajos realizados por algunos de los Grupos durante tres años, así como obra de 47 artistas. El título fue debatido<sup>56</sup>, ya que suponía un enfoque que destacaba las individualidades frente al fenómeno grupal, considerado en el catálogo como “post-arte-público”.

Además de la investigación central de Dominique Liquois (curadora de la exposición y coordinadora del catálogo), se incluyen textos de personas involucradas con los Grupos, unos porque formaron parte de los mismos, otros porque establecieron vínculos desde la crítica de arte o de instituciones que ofrecieron espacios de exhibición<sup>57</sup>, también se incorporan cronologías y fotos de los grupos<sup>58</sup>.

Se han realizado otras exposiciones de los Grupos, sin embargo, no han tenido la importancia de las dos arriba mencionadas. En 1994 se realizó la exposición *Pluralidad. Obra reciente de los artistas de los Grupos* en La Casona de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, con un catálogo donde aparecen textos Rogelio Villarreal y de Alberto Híjar. Otra muestra fue la de noviembre de 1998 en el Ex Teresa, Arte Alternativo, con un sentido que busca desde el título mismo revertir el cuestionado título del Museo Carrillo Gil, en este caso se llamó *De los individuos, los grupos* y, a decir de Cristina Híjar<sup>59</sup>, aunque se logró un intercambio fructífero y diverso entre los participantes y los asistentes a las mesas de diálogo, no quedó constancia escrita de los debates. En julio de 2005 se muestra obra gráfica desarrollada durante los siete años que existió el Grupo Suma, en el Museo

---

<sup>55</sup> Entonces dirigido por Sylvia Pandolfi.

<sup>56</sup> Ver por ejemplo, Antonio Marimón, “De los grupos, la confusión”, *Unomásuno*, 17 de agosto de 1985. Ambra Polidori, “Incongruencias de una exposición en el Carrillo Gil”, *Unomásuno*, 3 de agosto de 1985.

<sup>57</sup> Textos son de Rita Eder, Felipe Ehrenberg, Helen Escobedo, Alberto Híjar y Dominique Liquois.

<sup>58</sup> *De los grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*. Catálogo de la exposición, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, México, junio-agosto, 1985.

<sup>59</sup> Cristina Híjar, *7 Grupos de artistas visuales de los '70. Ruptura artística y compromiso colectivo* Centro Nacional de investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Cenidiap-INBA/Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, México, 2009, página 7.



Nacional de la Estampa en la ciudad de México, en la exposición titulada *Arte callejero*.

Finalmente, en la exposición de febrero a septiembre del 2007, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visuales, México, 1968-1997*, organizada por Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina<sup>60</sup>, se incluyó algo de la etapa de los Grupos, ya que esta muestra abarcó un amplio periodo de casi tres décadas de expresiones artísticas. La exhibición del material original del *Comunicado Gráfico número 1* de Mira fue un acierto, ya que a pesar de que en esta obra se advirtió la vulnerabilidad del propio material utilizado por Mira<sup>61</sup>, se pudieron apreciar las 48 partes constitutivas de este Comunicado, armadas como un periódico mural, en el propio Museo Universitario de Ciencias y Artes, es decir, en el mismo espacio que en 1978 impulsó la difusión de los Grupos a través de la importante exposición *Arte. Luchas populares en México (Foto.13)*.

### ***Valoración de los Grupos***

La percepción de los Grupos en buena medida tiene que ver con la postura asumida al valorar las diversas manifestaciones artísticas de los años setenta. Desde la perspectiva actual advertimos que la práctica artística de los grupos rompió con formas dominantes en el ámbito artístico, especialmente con la concepción de la obra como algo cerrado, asociado a un concepto de artisticidad donde el aura, la originalidad y el individualismo son lo más relevante<sup>62</sup>. Los Grupos se pronuncian por un arte público, colectivo, en el cual se formulan

---

<sup>60</sup> La exposición cuenta con un voluminoso catálogo: *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1978*. UNAM, México, febrero-septiembre, 2007. A través de diversos medios se realizaron comentarios respecto a la misma, en la Internet, por ejemplo, en [http://luisrius.arteven.com/07\\_la\\_era\\_de\\_la\\_discrepancia.html](http://luisrius.arteven.com/07_la_era_de_la_discrepancia.html), Luis Rius, discutió algunas afirmaciones, así como ciertos enfoques en la realización de esta exposición, en el artículo titulado: "Sobre la era de la discrepancia...y de los curadores", julio de 2007, el cual despertó reacciones encontradas en el medio de la investigación y la crítica de arte.

<sup>61</sup> Como son: la inestabilidad ante el paso del tiempo de las fotocopias heliográficas que debido al papel de mala calidad y al proceso de reproducción, muestran un tono virado al amarillo y ciertas partes poco nítidas.

<sup>62</sup> Francisco Fernández, "En busca de la participación total del público en la obra artística" partes 1 y 2, *El Gallo Ilustrado*, semanario cultural de El Día, 4 y 11 de febrero de 1979, páginas 19 y 21 respectivamente.

novedosas formas expresivas, en las que es una constante la preocupación social y el libre aprovechamiento de recursos modernos, en función de una comunicación directa, de un lenguaje actual, con la incorporación de signos y símbolos eficaces, donde el tratamiento iconográfico, la figuración, los ambientes y las intervenciones artísticas se realizan buscando una relación con la realidad y se dirigen a grupos o sectores sociales concretos<sup>63</sup>. En esa ruptura de los Grupos se procura una significación distinta del arte porque este es entendido como una praxis que incide en la cultura, la política, la comunicación, ya que se le adjudica a la obra plástica un sentido social, abierto, popular, interdisciplinario y público **(Foto 14)**.

Las diversas experiencias de los Grupos y de la coalición lograda a través del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura se han evaluado con diversos parámetros y en función de éstos se cuestionan sus límites o se explica su agotamiento<sup>64</sup>. Por ejemplo, se reflexiona respecto a si se afectó o no todo el proceso (producción-distribución-consumo artístico)<sup>65</sup>, si se desfasó la teoría de la práctica<sup>66</sup>, si se exigió o esperó demasiado y de manera utópica, sin considerar que se actuaba en un medio hostil<sup>67</sup>, si se mantuvieron hábitos individualistas<sup>68</sup>, si

---

<sup>63</sup> "Grupos pictóricos en México", *La Semana de Bellas Artes*, número 16, 22 de marzo de 1978.

<sup>64</sup> Ver, por ejemplo: Elena Carro, "La presencia de los grupos", *El Día*, 10 de mayo de 1981. César Espinosa y Araceli Zúñiga, *La perra brava. Arte, crisis y políticas culturales. Periodismo cultural (y otros textos) de los años 70 a los 90*. STUNAM-UNAM, 2002. Mónica Mayer, "La generación de los Grupos: la teoría del complot", Sección cultural de *El Universal*, 17 de octubre de 1998. Alberto Híjar, *Frentes, coaliciones y talleres*, Juan Pablos, México, 2007.

<sup>65</sup> Alberto Híjar, "Complejidad y alternativas", *El Gallo Ilustrado*, suplemento cultural de *El Día*, número 965, 14 de diciembre de 1980 y "Afectar todo el proceso", en el catálogo *De los grupos, los individuos*, *Op. cit.*, 1985.

<sup>66</sup> Entrevista de Cristina Híjar a Alberto Híjar, el 18 de febrero de 1992. *Op. cit.* pág. 110 a 113.

<sup>67</sup> Rita Eder afirmaba y concluía en 1980 que: ... esta nueva ruptura invalidó implícitamente la rebeldía ... de los años cincuenta (Cuevas, Felguerez, Gironella, Vlady, etcétera) dominada por el formalismo y pidió la autogestión como parte fundamental del proceso artístico. A partir de esto hay en el arte mexicano de hoy una inquietud por reorganizar los conceptos que dan lugar a la estructura del sistema del arte .... El sueño de los artistas es trascender, modificar, servir, pero ... el arte con pretensiones totalizadoras no es posible en sociedades cuyos sistemas políticos están por principio en contra del arte, como en casi todo nuestro continente. Queda, a mi manera de ver, una aspiración más modesta, la de trabajar en pequeñas comunidades ya sean urbanas o rurales ... un arte que sea gozado por la comunidad ... que pueda ... apropiarse de él y cerrar esa distancia entre arte, artista y público, para iniciar en verdad un trabajo colectivo. Rita Eder, "El arte público en México: los Grupos", *Artes visuales*, enero de 1980, página 1.

<sup>68</sup> Entrevista de Cristina Híjar a Víctor Muñoz el 25 de marzo de 1992. *Op. cit.* pág. 66 a 71.

se cayó en la desorganización, en la “grilla” y en la falta de perspectiva histórica<sup>69</sup>, etcétera; sin embargo, una de las aportaciones reconocidas de este movimiento de los Grupos es la de tomar el trabajo conjunto como un ejercicio de aprendizaje, como una forma de introducir una conciencia crítica activa en los artistas, asumidos como productores, como teóricos y como comunicadores atentos a la dinámica social, con una actitud autogestiva y cuidadosa para mantener su independencia frente a determinaciones externas, como es el caso de seguir los lineamientos de los patrocinios gubernamentales.

Las técnicas tanto académicas como vanguardistas en la plástica, la capacidad de diversificar sus planteamientos recurriendo al teatro, a la música, al baile, a formas automáticas de reproducción como el mimeógrafo, las fotocopias, las heliográficas, la diversidad de instalaciones, ambientes, *happenings*, la inclusión de elementos cotidianos ya sea desde las imágenes o a partir de los objetos mismos, las pintas espontáneas, los periódicos murales, las mantas asumidas como murales “que caminan”, el cómic, la caricatura, la serigrafía, la fotografía, el *collage*, los productos y textos azarosos, el arte conceptual, las exposiciones formales e informales, la experimentación desde diversos ángulos y tendencias políticas y sociales, son algunos de los muchos recursos empleados eclécticamente por los grupos, cuyas obras incorporan: la resignificación de propaganda y publicidad masiva, los iconos de la mexicanidad y de los grupos populares, la denuncia de la ideología imperialista, de la demagogia gubernamental, del dominio económico, tratan de combatir la influencia de la T.V. y de los monopolios nacionales e internacionales en la vida cotidiana, se expresan respecto a los problemas urbanos, la miseria y marginación, se unen a las demandas por la libertad de expresión, se solidarizan con las luchas de liberación frente al colonialismo, como las de Cuba, Viet Nam o Nicaragua, insisten en la valoración de la educación, en la recuperación de símbolos étnicos o comunitarios, entre otros aspectos **(Foto 15)**.

---

<sup>69</sup> Entrevista de Magali Lara a Felipe Ehrenberg en agosto de 1981, en: Cristina Híjar, *Op. cit.* pág. 71 a 101 o el texto de Felipe Ehrenberg “En busca de un modelo para la vida”, en el catálogo *De los grupos, los individuos, Op. cit.*, 1985.

Aunque muchas de las prácticas grupales combinan tendencias diversas, es posible diferenciar algunas de las más comunes. Algunos grupos destacan lo colectivo como lo más importante en su práctica, buscando una relación directa con los espectadores, haciéndolos partícipes de la expresión artística, desde la pedagogía y los talleres, con asesorías a niños, a grupos específicos de colonias populares y de comunidades rurales o indígenas, también intervienen en procesos revolucionarios como el de la revolución popular sandinista en Nicaragua.

Otros buscan provocar reacciones y respaldar a sectores laborales, a través de denuncias plasmadas con múltiples recursos comunicativos y plásticos: mantas, imágenes, textos, instalaciones, representaciones, ambientes, y de esta manera, crear diversos niveles de conciencia social y política. En este sentido, las posturas contra el sistema son asumidas en una amplia gama que va desde el nivel puramente ideológico, hasta el militante.

Otros, más que plantear rupturas, son de discordancia y se mueven en un terreno específico al interior del arte especializado, con búsquedas conceptuales, espaciales o formales, con planteamientos que actualizan prácticas neodadaístas para escandalizar o perturbar el orden, otras veces se realizan con recursos lúdicos para involucrar al público. Estas exploraciones al ser elitistas y al estar generalmente al margen de cuestiones políticas suponen un menor impacto social y una comunicación mucho más limitada respecto a los sectores populares.

Algunos grupos fueron de corta duración y sus propuestas tuvieron menos repercusión o presencia, tanto en lo social, como entre los mismos grupos. Si bien desde inicios de los años setenta se expresaban inquietudes por un arte público y se realizaban trabajos de grupo, algunos de ellos sí estaban formalmente constituidos, como Tepito Arte Acá (1973) y otros aún no se conformaban expresamente como grupo aunque trabajaban como tales, como sucede con algunos de los integrantes de lo que después sería Proceso Pentágono, desde 1973 o del Taller de Arte e Ideología, desde 1974 (**Foto 16**), entre otros.

Ya a mediados de la década de los años setenta, se constituyen algunos de los grupos más destacados y su duración concluye hacia los primeros años de la

década de los años ochenta. Específicamente en 1976 se establecen formalmente cuatro grupos que tienen la necesidad de adquirir una identidad como tales para poder participar en la X Bienal de jóvenes en París, éstos son: el Taller de Arte e Ideología, Suma, Proceso Pentágono y Tetraedro. Estos grupos, junto con El Colectivo, el Taller de Investigación Plástica, Germinal, Mira, el Taller Independiente de Comunicación, el Grupo de Fotógrafos Independientes, ¿Sabe Usted *Le?*?, mantienen propuestas afines respecto a la función social y participativa del arte, con excepción de Tetraedro. Otros grupos un tanto diferentes, fueron el 8 de Diciembre, Março, Peyote y la Compañía, el “No-Grupo” (para el Salón Experimental), finalmente el “grupo” Código, que más bien fue un colectivo artificialmente impulsado desde el gobierno, para actuar en la X Bienal, sin mayor trascendencia<sup>70</sup> **(Foto 17)**.

Cristina Híjar, en la investigación titulada *7 Grupos de artistas visuales de los '70. Ruptura artística y compromiso colectivo*<sup>71</sup> incluye parte del Fondo Documental sobre los Grupos de los Setentas<sup>72</sup>, y las cinco entrevistas, de 1992, 1996 y 1999, realizadas a algunos de los que fueran sus integrantes. Comenta que varios coinciden al considerar a la experiencia de los Grupos como un aspecto importante tanto en su trayectoria personal como en su desarrollo posterior, pero que respecto a la visión de conjunto de los grupos queda “una cierta sensación de proceso incompleto, no totalmente logrado, sobre todo en lo que se refiere al FMGTC”. Este trabajo de Cristina Híjar resulta sumamente valioso para entender cómo surgen los grupos, cuáles fueron las circunstancias en que se dan, cuáles sus

---

<sup>70</sup> *Presencia de México en la X Bienal de París, 1977*. Contracatálogo, Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM, México, septiembre, 1977 “Grupos pictóricos en México”, *La semana de Bellas Artes*, número 16, 22 de marzo de 1978. Elena Carro, “La presencia de los grupos”, *El Día*, 10 de mayo de 1981. César Espinosa, y Araceli Zúñiga, *La perra brava. Arte, crisis y políticas culturales. Periodismo cultural (y otros textos) de los años 70 a los 90*. STUNAM-UNAM, México, 2002. Rita Eder, “El arte público en México: los Grupos”, *Artes visuales*, enero de 1980, páginas I a VI. Alberto Híjar, (Introducción), *Frentes, grupos y colectivos*, Juan Pablos, México, 2007. Catálogo de la exposición *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1978*, UNAM, México, febrero-septiembre, 2007.

<sup>71</sup> Cristina Híjar, *7 Grupos de artistas visuales de los '70. Ruptura artística y compromiso colectivo*, Cenidiap-INBA/Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, México, 2009.

<sup>72</sup> En la introducción menciona que está integrado por 12 carpetas documentales, 2 carpetas de diapositivas y material bibliohemerográfico.

prácticas artísticas y objetivos, sus vínculos, recursos, productos, propuestas y vigencia, desde la propia perspectiva de los actores de los Grupos. Acertadamente afirma Cristina Híjar que:

No son sólo las obras producidas, sino el discurso todo: entrevistas, manifiestos, presentaciones, catálogos, minutas de reuniones, etc., lo que permite una aproximación cercana a esta experiencia. También en algunos casos, la trayectoria posterior de algunos de sus miembros que en el nivel individual retoman y readaptan estos planteamientos<sup>73</sup>.

Melecio Galván realizó su trabajo personal a la par de su participación en las diversas facetas que caracterizan a los grupos, en cuanto a la propia producción, difusión y práctica artística colectiva, ya sea desde Mira, desde el FMGTC o con su apoyo a movimientos sociales como el de los electricistas; la incidencia de esta dinámica social y de los Grupos en su trabajo posterior se manifiesta porque precisó con mucha mayor claridad no sólo su postura alternativa frente al estado sino que también conceptualmente ajustó su propia expresión gráfica en este sentido militante.

### ***El surgimiento del grupo Mira***

Mira se constituye hacia fines de 1977, el mismo año que se plantea la *Presencia de México en la X Bienal de París*. Sin embargo, sus integrantes ya tenían experiencias como grupo desde 1965, cuando participaron en actividades conjuntas dentro de la ENAP, como estudiantes de la Academia. La tendencia a agruparse de igual forma se origina con las movilizaciones sociales de 1968 y con la necesidad de manifestarse ante la masacre del 10 de junio de 1971, en la que un buen número de manifestantes murieron al ser reprimidos por el grupo paramilitar conocido como "Los halcones". Varios de los integrantes de Mira también habían participado en experiencias de grupo dentro de las demandas

---

<sup>73</sup> Cristina Híjar, *Op. cit.*, página 6.

educativas universitarias en Puebla, en un ambiente de cambios culturales y de reivindicaciones sociales.

El grupo Mira, estuvo integrado por Melecio Galván Arnulfo Aquino, Eduardo Garduño, Rebeca Hidalgo, Saúl Martínez, Salvador Paleo, Silvia Paz Paredes y Jorge Pérez Vega. Según comentan Eduardo Garduño y Jorge Pérez Vega<sup>74</sup>, al interior del grupo eran bastante autocríticos y para poder desarrollar su actividad, definida en el contexto urbano, tuvieron la necesidad de estudiar fotografía<sup>75</sup>, de realizar lecturas y confrontarlas en grupo, por ejemplo, profundizaron en temas de economía o de historia de México.

La pertenencia al grupo Mira no invalidaba la producción y la búsqueda de expresión personal de sus integrantes, la cual seguía su curso, independientemente de las obras realizadas de manera conjunta. En este sentido, de 1977 a 1982 Melecio Galván, de manera paralela a su trabajo en Mira, realiza su última exposición en 1977, junto con Heraclio Ramírez, se tituló *Expresión-Ilustración* y estuvo en la Galería de la Escuela de Diseño y Artesanías del Instituto Nacional de Bellas Artes; también se dedica a la ilustración, de 1977 a 1981 en *La Semana de Bellas Artes* como miembro del Taller de Diseño del Departamento de Literatura del INBA, a cargo de Gustavo Sáinz y en 1981 labora en la revista *Educación Artística*, dentro de la Coordinación General de Educación Artística también del INBA; a principios de 1981 igualmente realiza propuestas libres de determinaciones laborales en las que la búsqueda personal es más evidente, como es el caso de la serie "Militarismo y represión" y de las ilustraciones a *Incidentes melódicos de un mundo irracional* del escritor Juan de la Cabada.

Varios de los integrantes de Mira consideran que la necesidad de agruparse no chocó con sus requerimientos individuales como artistas, sino al contrario, afirman que esta asociación les proporcionaba un espacio de reflexión, de lucha y de

---

<sup>74</sup> Para lo referente a Mira me basé en algunos planteamientos resultantes de las entrevistas realizadas el 16 de mayo del 2007, a Eduardo Garduño y Jorge Pérez Vega en sus domicilios, en la ciudad de México.

<sup>75</sup> Jorge Pérez Vega recuerda que algunos tomaron clases con Rubén Cárdenas, en la Escuela de Diseño y Artesanías, cuando estaba en La Ciudadela y que Melecio no asistió, ni se interesó por la fotografía.

trabajo conjunto acorde a su ideología, este es un aspecto importante en el sentido de que Melecio Galván encontró en el grupo un apoyo, una identificación y un marco de referencia respecto a sus ideales y acciones. La pertenencia a Mira, más que distraerlo de su proyección como artista propiciaba un incentivo mayor para definir su trabajo personal. Cuando Mira participa en la Bienal de Nuevas Tendencias del Museo de Arte Moderno, Salvador Paleo expresó (en una nota de *Proceso* escrita por Armando Ponce) en 1978: "... el uso del arte es más una satisfacción de una clase que una necesidad inmediata del país. Entendemos al arte como cambio social. Creemos también que el agrupamiento en todos sentidos es necesario ... la consigna es la unidad"<sup>76</sup>. En la misma nota periodística, Eduardo Garduño sostiene que el artista es un "catalizador", un individuo "socialmente necesario" y afirma de manera categórica: "para nosotros el trabajo en grupo desarrolla la individualidad"<sup>77</sup>.

En 2007 Eduardo Garduño y Jorge Pérez Vega comentaron que la organización y división del trabajo dentro del grupo Mira no respondía a un plan preconcebido de antemano en lo que respecta a las definiciones formales, sino que el propio tema y los sectores a quienes se buscaba dirigir el trabajo eran los que determinaban el tipo de lenguaje, el tratamiento y la expresión artística a realizar.

La Dra. Silvia Fernández Hernández estuvo presente en varias de las agotadoras reuniones de trabajo (de hasta más de seis horas) del grupo Mira. Como miembro del TAI y colaboradora del FMGTC, además de su cercanía con Arnulfo Aquino, por ser ambos académicos en la Escuela de Diseño y Artesanías, estuvo en casa de Aquino cuando los de Mira deliberaban respecto a la realización del *Comunicado Gráfico número 1*. Recuerda<sup>78</sup> que Melecio Galván hablaba poco pero era el mejor dibujante de Mira, que mientras varios de los presentes consideraban cuáles deberían ser las características del Comunicado, sustentado en bases teóricas acordes a los planteamientos de Althusser, Mattelart y Baudrillard (entre otros

---

<sup>76</sup> Armando Ponce, "Grupo Mira: una visión de la ciudad marginal", *Proceso*, febrero-marzo de 1978.

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> . Conversación de Silvia Fernández con Maricela González el 3 de septiembre de 2009.



autores), después de varias horas, Melecio Galván en forma paralela a la discusión se dedicó a preparar un boceto que plasmaba en imágenes la idea general del Comunicado. Menciona que una vez definida la estructura total a partir de este boceto, se repartieron el trabajo según las aptitudes de cada miembro. Comenta, que a diferencia de lo que sucedió en el TGP, donde los integrantes del Taller sacrificaban su propio estilo y se sometían a una línea expresiva común, en Mira cada uno desplegaba su propia capacidad plástica, cada quien resolvía la parte que le correspondía. No se negaba la aportación individual pero ésta se inscribía en un trabajo conjunto.

Mira se caracterizó por recurrir a soluciones plásticas y gráficas para establecer sus planteamientos de arte público. La gráfica fue un recurso bien conocido por ellos desde el movimiento de 1968, después también la ejercieron como parte de su actividad dentro de la Universidad Autónoma de Puebla, donde aprovecharon las posibilidades que les ofrecía la serigrafía aplicada al cartel.

Jorge Pérez Vega explicó que retomando estos antecedentes así como las “fugaces experiencias” de pintura mural que algunos tuvieron en Estados Unidos y en la Escuela Preparatoria Activa en la ciudad de México, consideraron a la gráfica como un recurso adecuado en la denuncia social por su fuerza comunicativa y porque posibilitaba un trabajo monumental. Respecto a las influencias de la gráfica empleada por otros movimientos, planteó que la gráfica popular del TGP ya había sido superada por la gráfica del 68 y que entre la rica imaginería y la diversidad de búsquedas estéticas de Mira estaban: el cartel cubano, el fotoperiodismo, el cartel polaco y de otros países socialistas, los carteles clandestinos o *underground* de la contracultura norteamericana o el cine documental en Súper-Ocho **(Foto 18)**.

En la entrevista que los miembros de Mira conceden a Félix Beltrán el 15 de diciembre de 1980, consideran que el medio expresivo más práctico para el grupo ha sido la gráfica:

Concretamente la fotografía, la serigrafía, la reproducción heliográfica, el sténcil electrónico o el diseño para *offset*. Debido a que el trabajo desarrollado está dirigido a un

público 'no experto' en cuestiones visuales, estas técnicas han sido las más eficaces para establecer una mayor comunicación con trabajadores, estudiantes y colonos. También, pero en menor grado, se han hecho pinturas<sup>79</sup>.

El surgimiento de Mira no puede desvincularse de la necesidad de recurrir a nuevas maneras de producir arte, a la capacidad de experimentación con medios modernos y a la búsqueda de una comunicación directa con sectores populares, por eso, la obra más importante del grupo que reúne estas características es el *Comunicado Gráfico número 1*.

### ***El Comunicado Gráfico Número 1 como una propuesta para la articulación artístico-social***

El mejor ejemplo de gráfica colectiva realizado por Mira es el *Comunicado Gráfico número 1*, realizado en 1977<sup>80</sup>. Éste es una especie de ensamblaje conformado por 48 módulos de 60x60 cm. Cada módulo consiste en una copia heliográfica que implica una solución técnica compleja, ya que en un solo cuadro o módulo se incluyen dibujos e ilustraciones que recrean marcas o figuras comerciales, como las de superhéroes de historietas populares, cabezales de historietas, así como fotografías, grabados, textos, cifras, estadísticas y otros recursos gráficos. En los módulos se desarrollan planteamientos críticos hacia el sistema y se hace referencia a problemas de la ciudad de México cuando contaba con 13 millones de habitantes.

Jorge Pérez Vega comenta que al momento de ser activada la máquina reproductora de copias se tenían que adecuar los diversos componentes gráficos a un espacio determinado, los elementos estaban calculados para ajustarse a las dimensiones del cuadrado que abarcaba la copia. Por ejemplo, al incluir sus

---

<sup>79</sup>Félix Beltrán, "Mira a través de la mira", entrevista al Grupo Mira de México, 15 de diciembre de 1980. Carpeta del grupo Mira, en el Fondo Documental de los Grupos de los Setenta, Cenediap-INBA.

<sup>80</sup> Buena parte de la información referente al Comunicado Gráfico número 1, se desprende de las pláticas sostenidas con Eduardo Garduño y Jorge Pérez Vega, el día 16 de mayo de 2007, además de la consulta hemerográfica y del análisis de esta obra, que pude revisar con detalle gracias al disco compacto que amablemente me facilitó Cristina Híjar.

dibujos, Melecio Galván los realizaba al tamaño, en un papel traslúcido, para poder integrarlos al conjunto de imágenes y de textos.

El grupo Mira optó por este recurso de las heliográficas por cuestión de economía y por el tiempo de realización. Inicialmente se pensó en trabajar la fotoserigrafía pero esto resultaba más tardado además de costoso. La reproducción de las heliográficas por ser un proceso industrial, posibilitaba un número mayor de copias y mucha mayor rapidez. Se probó que este medio que nunca había sido utilizado para difundir contenidos políticos a través de recursos visuales como el de la gráfica, resultaba ser eficaz en la comunicación y que incluso el resultado final era bastante favorable con la diversidad en las calidades expresivas de los materiales heterogéneos incluidos.

La novedad de las heliográficas como medio de expresión, sin embargo, tiene graves inconvenientes por su inestabilidad, como se pudo constatar en la exposición del 2007 del MUCA, que exhibió uno de los juegos originales de este *Comunicado Gráfico número 1*. El material heliográfico es de limitada duración ya que la calidad de las tintas y el proceso mismo suponen variaciones, por eso ahora el material tiene una tonalidad virada al amarillo, muy alejada del tono azul original.

Esto no fue importante para el grupo, ya que Mira realizaba su trabajo gráfico (como sucedía con otros grupos), al margen de los parámetros de perdurabilidad, originalidad o unicidad de la obra, además de que generalmente su participación plástica en espacios diversos exigía una adecuación a las necesidades del momento, en sentido opuesto al cálculo y a la comercialización del arte de las galerías, salones o museos.

La experimentación con las heliográficas puede asumirse como una de las tantas posibilidades de la llamada neográfica<sup>81</sup>, donde técnicas tradicionales como el

---

<sup>81</sup> Este término lo manejaba Felipe Ehrenberg desde inicios de la década de los ochenta, se popularizó con el libro de Raquel Tibol de *Gráficas y neográficas en México*, Juan Pablos, México, 1987. Entre los muchos grupos y artistas que experimentan con esta hibridización de la gráfica, durante los años setenta y los ochenta, están: Mira, Suma, El Colectivo, Proceso Pentágono, y en forma individual Felipe Ehrenberg, Carlos Olachea, Jesús Martínez, Carlos Aguirre o José Luis

grabado, la litografía, la mixografía, entre otras, se combinan con técnicas modernas como con las fotocopias, la mimeografía, o con soportes de plástico, introduciendo funciones técnicas y posibilidades de reproducción diferentes, así como nuevas combinaciones entre los medios, lo que provoca efectos y resultados visuales distintos a los tradicionales.

Jorge Pérez Vega recuerda que trabajar en grupo le suministraba mayor energía y que obras como ésta, incluso al ser realizada en equipo, les llevó de seis a siete meses, pero que el Comunicado Gráfico sí muestra “una solución integral de conjunto”. El tema del comunicado es la ciudad de México, tratada desde diversos puntos y su conclusión resulta de un trabajo previo de información, investigación, de búsquedas metodológicas, así como de la elaboración de un guión y, finalmente, de una realización formal, plástica, gráfica y técnica donde se articulan los detalles de cada módulo y los diversos módulos entre sí.

El Comunicado se desarrollaba de acuerdo a un encadenamiento temático que iba del módulo 1 al 48, si bien se podía ajustar a los distintos espacios de exhibición, quitando algunas de las partes. Al revisar ahora este trabajo es posible advertir que en las partes constitutivas del Comunicado ciertos módulos pueden operar de manera aislada debido a la contundencia, la plasticidad y claridad en su ejecución, mientras que otros sólo se sostienen en función de la secuencia discursiva (**Foto 19**).

De manera resumida podemos considerar que el planteamiento conceptual y visual del *Comunicado Gráfico número 1* gira en torno a las desigualdades, a la explotación, a los monopolios, al capital; también trata de las diversas instituciones que ejercen y sustentan el poder y como contraparte, presenta las reivindicaciones sociales y la lucha de clases de los sectores populares que tiene como marco a la ciudad de México, desde una perspectiva que parte del presente para revisar el pasado, asumiendo una tendencia de izquierda, apoyada en imágenes muchas veces explícitas, en otras mucho más elaboradas y complejas, y también está

---

Serrano con sus silicografías (soportes de resinas de plástico y técnicas de grabado tradicionales), entre otros muchos.

fundamentado en cifras, en citas textuales de diversos autores y en recursos visuales variados que pretenden provocar una reacción en los espectadores-lectores-participantes del Comunicado, dirigido básicamente a los sectores populares.

Aunque el tema central del *Comunicado Gráfico número 1* es “la ciudad de México”, podemos diferenciar tres cuestiones generales. La primera engloba problemas característicos de una ciudad subdesarrollada, mal organizada, sin control urbano, con evidentes carencias, explotación y miseria, así varios de los temas aluden a la sobrepoblación, la marginación, la migración, la problemática de la vivienda, de los servicios públicos, la insalubridad, la carestía, el alcoholismo, el transporte, la violencia o el desempleo **(Foto 20)**.

De las otras dos partes, una se refiere a “las estructuras de poder en la ciudad” **(Foto 21)**, trata del control, la explotación, los aparatos de represión, las alianzas del estado con consorcios capitalistas, las manipulaciones y el trasfondo ideológico de los medios masivos de comunicación, de los símbolos nacionalistas, de la educación, de la historia<sup>82</sup> y la otra **(Foto 22)** se vincula a “los conflictos sociales y las alternativas históricas”. Aquí se presenta la lucha social de los trabajadores a partir de una reconstrucción histórica del movimiento obrero con acontecimientos de la historia contemporánea, tales como: el movimiento de los telegrafistas de 1956, el de los ferrocarrileros de 1958-1959, el de los maestros de 1960, el de los estudiantes de 1968, el del 10 de junio de 1971, o los movimientos del sindicalismo independiente, de grupos populares y de colonos de 1976 y 1977.

El Comunicado culmina en el último módulo con una visión optimista. Presenta en dos planos imágenes referentes a los trabajadores, al fondo está la fábrica

---

<sup>82</sup> Entre los autores obligados en los años setenta estaban: Umberto Eco, (*Apocalípticos e integrados en la cultura de masas*), Paulo Freire (*La pedagogía del oprimido*), John Berger (*Modos de ver*), Susan Sontag (*Sobre la fotografía*), Gillo Dorfles (*El devenir de las artes*), Armand Mattelart y Ariel Dorfman (*Para leer al pato Donald, comunicación de masa y colonialismo*), Marshal McLuhan (*El medio es el mensaje, La galaxia de Gutemberg*), entre otros, que cuestionaban a los medios masivos de comunicación y a posturas rígidas frente al arte. También destacaba Martha Harneker, con su lectura de Althusser y de “los conceptos elementales del materialismo histórico”, algunos de estos libros fueron considerados para el enfoque y el guión del *Comunicado Gráfico número 1*.

cobijada por una montaña y marcada con el brillo de una estrella; en un primer plano, aparece un masivo grupo de obreros, rodeado por una luz trazada a partir de círculos cuyo efecto parece irradiar una luminosidad resplandeciente. La inclusión de una cita del periodista Praxedis Guerrero (1882-1910) –fuerte opositor a la dictadura de Porfirio Díaz, militante del Partido Liberal Mexicano y colaborador de *Regeneración* (fundado por los hermanos Flores Magón)-, refuerza la actitud positiva de la imagen, ya que alienta a la acción y a luchar por el ideal de libertad. El sentido de este módulo resulta revelador de los principios que subyacían en muchas de las acciones y en los trabajos realizados por los jóvenes artistas, agrupados con el deseo de participar en la transformación social de manera abierta y dinámica. La visión crítica del sistema, de la sociedad de consumo, el rechazo a la represión, la exigencia de libertad de expresión, son temas comunes en los grupos, si bien la manera en que son presentados es tan diversa como distintos son los rasgos de cada grupo; todos ellos participan de un espíritu común donde el arte producido de manera grupal se presenta como una vía para impugnar al autoritarismo y para reclamar los derechos sociales.

La solución “modular” a gran escala, como propuesta de comunicación artística implicó una actitud de compromiso de grupo, el *Comunicado Gráfico número 1* es un trabajo de equipo en el que cada uno de los integrantes aportó parte de su propia experiencia y línea de expresión. Por ejemplo, en el dibujo destacaban Eduardo Garduño y Melecio Galván; en el diseño y la serigrafía tenían más experiencia Arnulfo Aquino y Jorge Pérez Vega; la fotografía generalmente era realizada por Salvador Paleo, incluso habilitaron un cuarto oscuro para procesar el material fotográfico. En lo que se refiere a los conocimientos literarios y conceptuales intervenían, en diversa medida, Eduardo Garduño, Silvia Paz Paredes, Rebeca Hidalgo, y Saúl Martínez, si bien todos realizaban lecturas y análisis socioeconómicos para incluir referencias a luchas sociales, para definir adecuadamente la presencia de personajes públicos, o para incorporar estadísticas con datos precisos, entre otras cuestiones.

---

Katya Mandoki escribió dos notas sobre el grupo Mira, a propósito del premio de la *Intergrafik 80*, en ellas analiza el trabajo del grupo desde sus antecedentes en San Carlos hasta la importancia del *Comunicado Gráfico número 1*, del cual comenta:

Las imágenes mantienen una relación lineal y en plano, cuyo orden da una parte imprescindible del conjunto. Sorprende la unidad lograda al considerar que existen 8 mentes trabajando en el tema con estilos disimiles. Esto habla de un compromiso con la producción artística que trasciende al individualismo predominante y que contribuye a lograr imágenes muy por encima del panfleto ... Por su rigor técnico y teórico, su creatividad y madurez política, el grupo Mira está fincado en un terreno fértil que ya empieza a dar alternativas de gran importancia a la producción plástica del país<sup>83</sup>.

La concepción del Comunicado y la posibilidad de transportarlo en carpetas, o bien, de mostrarlo como un periódico mural, eliminaba concepciones individualistas de creatividad, así como la sujeción a una circulación mercantil del arte. Las partes constitutivas podían presentarse de manera ordenada siguiendo el guión del discurso, pero igual funcionaban como un juego, dando espacio a lo aleatorio, por esta razón el Comunicado comparte características que Roman Gubern ha señalado como propias del cómic, como son la disposición de pictogramas dentro de una secuencia narrativa aludiendo a situaciones espacio-temporales que también incorporan signos y palabras asociados a la escritura fonética<sup>84</sup>. Sin embargo, el Comunicado también supera la mera integración de textos literarios en una secuencia de imágenes, ya que su intención comunicativa supone una mayor complejidad tanto por la introducción múltiples recursos técnicos y artísticos, como por la capacidad de romper con una continuidad narrativa, ya que los módulos pueden ser intercambiados o aislados y funcionan con distintos sentidos. Esto recuerda la novela *Rayuela*, de Julio Cortázar (1963) cuya lectura se puede dar en forma tradicional o bien, el lector puede alterar esta lectura

---

<sup>83</sup>Katya Mandoki, "La Sección de Experimentación del INBA rechazó la obra del grupo Mira premiada en Intergrafik", parte II, suplemento *Sábado del Unomásuno*, 15 de marzo de 1980, página 19.

<sup>84</sup>Roman Gubern, *El lenguaje de los cómics*, Ediciones Península, Barcelona, 1974.

siguiendo el orden que él mismo decida, adquiriendo así la obra una impredecible combinación de posibilidades discursivas y una mayor riqueza significativa.

El *Comunicado Gráfico número 1* logra transmitir gráficamente los tres aspectos que pretenden dar cuenta de la situación de la ciudad de México, que son: *Uno*, los problemas de vivienda, de salud, transporte, educación, trabajo (del módulo 1 al 6); *Dos*, las estructuras de poder, es decir, los aparatos represivos y de control por parte del estado mexicano (del 7 al 32) y *Tres*, los conflictos sociales y las alternativas históricas (del 33 al 48). En el Comunicado se despliega capacidad de síntesis entre los temas y las relaciones de un cuadro o módulo con otro, en la manera como presentan los elementos visuales que resultan ser claros o eficaces y en la incorporación de iconos reconocibles que favorecen una rápida lectura.

El Comunicado se realizó en blanco y negro, en él se alternan elementos estáticos como cifras con otros dinámicos como las figuras, la gráfica se apoya en una gran variedad de recursos, como son las diversas tipografías, el collage, las retículas, los contornos, los efectos de contraste a partir de siluetas o representaciones con volumen, los desiguales grosores de líneas, el juego entre el positivo y el negativo, el alto contraste lumínico, los globos a manera de cómic, los nombres de marcas comerciales, las siglas de instituciones gubernamentales y privadas, la señalización del tránsito urbano, la incorporación de elementos cotidianos como periódicos con nota roja o telegramas, el recurso de las plantillas, la gráfica del 68, los signos del lenguaje (de admiración o de interrogación), la repetición, las secuencias, una rica gama visual o bien un trabajo esquemático de la línea.

En general, en este trabajo Mira logra un equilibrio entre los recursos formales y la presentación realista, así como transmitir el mensaje propuesto, a pesar de la diversidad de tendencias plásticas y gráficas (como el geometrismo, el figurativismo, los efectos de serigrafía, de grabado o bien las deudas con la fotografía, a la publicidad y a publicaciones impresas de distribución masiva, como el cómic o los periódicos).

En el Comunicado también hay una mezcla en las referencias, así entre cifras de estadísticas gubernamentales, gráficas económicas, alusiones concretas de



movimientos de lucha social (como los del sindicalismo independiente o la lucha de los trabajadores de la fábrica Spicer), símbolos patrios, líderes corruptos, retratos de presidentes, consignas políticas, símbolos de diversas ideologías (banderas, suásticas, la hoz y el martillo, la paloma de la paz), números, se incluyen citas que alternan ideas de Carlos Marx, Gabriel Careaga<sup>85</sup>, del “diálogo” imaginario en el infierno, entre Maquiavelo y Montesquieu (escrito por Maurice Joly en 1864), otras del Dr. Alfonso Quiroz Cuarón<sup>86</sup>, del cubano Edmundo Desnoes<sup>87</sup>, de Mario de la Cueva<sup>88</sup> y finaliza con una cita del periodista liberal Praxedis Gilberto Guerrero<sup>89</sup>.

En este trabajo de Mira encontramos referencias a la tradición artística mexicana, como en el módulo 14 donde en unas cuantas líneas y en primer plano presenta las figuras de trabajadores con contrastes bien logrados entre las líneas y los volúmenes, con una composición simple. La escena nos remite a algunos grabados de José Clemente Orozco. Otros cuadros destacan motivos de actualidad, como el retrato realista y fantasioso de José López Portillo en el módulo 22, ya que su rostro de perfil al mismo tiempo que representa al político, semeja un montículo con vegetación y una serie de figuritas que representan al pueblo, lo que se refuerza con la palabra “México”. Aunque la intención de Mira en este trabajo conjunto fue diluir las individualidades en el trabajo grupal, hay partes, como esta, que muestran con claridad la mano que ejecuta la representación gráfica: en este caso es indudable la participación de Melecio Galván.

En el Comunicado hay similitudes con planteamientos de otros Grupos, por ejemplo en la alusión al consumismo social, a la tortura (en la figura atada,

---

<sup>85</sup> Sociólogo (1941-2004) que publicó varios libros que abordan temas relacionados con la clase media, los intelectuales, el poder, la ciudad, la modernidad y el progreso social en México.

<sup>86</sup>(1910-1978).Primer criminólogo graduado en la UNAM, quien se ocupó de casos como el asesinato de León Trotsky, propició la desaparición del penal de Lecumberri y el cambio del trato en las penitenciarías mexicanas.

<sup>87</sup> (1932) Escritor, editor y redactor de varias revistas y periódicos, colaborador de *Casa de las Américas*, *Granma*, *Bohemia*. Con Tomás Gutiérrez Alea escribió el guión de la cinta *Memorias del subdesarrollo*, de 1967.

<sup>88</sup> (1901-1981), Abogado, Rector provisional de la UNAM en 1942, maestro en las facultades de Derecho y de Economía

<sup>89</sup> (1882-1910), fuerte opositor a la dictadura de Porfirio Díaz, cercano a tendencias anarquistas y liberales, publicó varios periódicos entre los que destaca el semanario *Alba Roja* de 1905, que aparecía en El Paso, fue un activo militante del Partido Liberal Mexicano.

sentada en una silla, tal como la presentaron también los miembros de Proceso Pentágono, los de El Colectivo o los del Taller de Investigación Plástica), y especialmente en la crítica al estado y a los medios de comunicación masiva, concretamente a la televisión. En el caso de Mira, hay una mención directa al grupo Televisa, a la enajenación y al control de la comunicación (al contraponer juegos de box o fútbol con manifestaciones sociales reprimidas) y a la desviación de las demandas originarias del Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México (STUNAM), como las de derecho de huelga y contratación colectiva. El Sindicato fue creado en 1977, en la imagen sus siglas aparecen resquebrajándose junto al escudo universitario que cambia la frase "Por mi raza hablará el espíritu", sustituyendo la última palabra por "televisión"<sup>90</sup>. Otra crítica se realiza aprovechando la historieta y al personaje Kalimán, rodeado de referencias a otras historietas y a diarios nacionales y trasnacionales, para expresar el poder manipulador de los aparatos ideológicos del estado y de los monopolios.

El *Comunicado Gráfico número 1* se mostró de 1977 a 1979 en varios lugares de México, así como en Costa Rica, Panamá y Alemania. Fue premiado por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en el Concurso Nacional de Arte de Contenido Político y Social, donde recibió el primer lugar, en 1980 y en este mismo año recibió el premio *Intergrafik 80* en Alemania<sup>91</sup>.

Mira gana uno de los diez grandes premios en el sexto concurso de Intergrafik<sup>92</sup>, realizado en febrero de 1980 en Berlín, en la República Democrática Alemana. Participaron en el certamen 1,600 trabajos de 600 artistas, representando a 50 países y con excepción del artista venezolano Jesús Soto, ellos fueron los únicos

---

<sup>90</sup> Durante la década de los setenta varios autores indagan sobre la influencia de la televisión en México, entre ellos cabe destacar los estudios de: Raúl Cremoux, *¿Televisión o prisión electrónica?*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, o los artículos de Fátima Fernández Christleb y de Miguel Ángel Granados Chapa en revistas como *Nueva Política* o *Estudios políticos*.

<sup>91</sup> María Esther Ibarra, "El grupo mexicano Mira triunfa en Alemania", marzo de 1980. Katya Mandoki, "El Grupo Mira de México obtuvo el Gran Premio Intergrafik 80", partes I y II, suplemento Sábado del *Unomásuno*, 14 y 15 de marzo de 1980.

<sup>92</sup> Que tenía como objetivo divulgar las ideas del humanismo, independientemente de los medios de expresión empleados.

artistas latinoamericanos premiados, al lado de artistas de la República Democrática Alemana, la República Federal Alemana, Palestina, Austria, Viet Nam, Estados Unidos, Portugal y la URSS<sup>93</sup>. En el encuentro que se realizó de manera paralela a la exposición asistieron artistas de 23 países, entre los cuales se encontraron Arnulfo Aquino y Jorge Pérez Vega que presentaron una ponencia sobre gráfica política mexicana, tema que a decir de éste último, “no merecía la atención de los críticos de arte en general”<sup>94</sup>.

El premio recibido por el *Comunicado Gráfico número 1* consistió en cinco mil marcos. Aunque en la presentación del Comunicado en la RDA no se respetó el orden del guión, ni se expusieron los módulos a manera de mural<sup>95</sup>, la coherencia en el planteamiento discursivo y la fuerza y claridad de la gráfica logró impactar al jurado. Este hecho significó un reconocimiento al trabajo de Mira y repercutió en la afirmación de la labor realizada por los grupos artísticos en México dentro del medio cultural nacional.

Desde una postura oficial, el *Comunicado Gráfico número 1* había sido rechazado en la Sección Anual de Experimentación 1978-79, que formaba parte del Salón Nacional de Artes Plásticas organizado por el INBA, a pesar de que para el grupo Proceso Pentágono esta primera (única y última) Sección de Experimentación fue “el evento de mayor importancia en los últimos cinco años, por la calidad y tipo de trabajos que se presentaron, y diversidad de temas e inquietudes”<sup>96</sup>, ya que además, con ella se promovería otro tipo de trabajos artísticos, con una orientación distinta a las prevaecientes en las secciones de pintura, gráfica, escultura y la sección de invitados.

<sup>93</sup>Francisco Fernández, “Grupo Mira: calidad estética y eficacia significativa”, en *El Gallo Ilustrado*, suplemento cultural de *El Día*, febrero de 1980.

<sup>94</sup> Alberto Híjar, *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México*. “Mira (1977)”, Juan Pablos, México, 2007, página 358 y texto que forma parte de una de las respuestas de Jorge Pérez Vega a un cuestionario que le formuló Maricela González, 22 de agosto de 2007.

<sup>95</sup> Según comentó Jorge Pérez Vega en la entrevista del 16 de mayo de 2007.

<sup>96</sup> .En: César Espinosa y Araceli Zúñiga, “Los patos y las escopetas. Los grupos y la Sección de Experimentación”, *La perra brava. Arte, crisis y políticas culturales. Periodismo cultural (y otros textos) de los años 70 a los 90*. STUNAM-UNAM, 2002 y en *Escáner Cultural*, revista virtual, Año 7, enero y febrero de 2005, Santiago de Chile, Ediciones Especiales de Escáner Cultural, segunda parte.

Los proyectos seleccionados correspondieron de manera individual y grupal a: Zalathiel Vargas, al grupo Suma, Marcos Kurticz, Humberto Guzmán, Alberto Gutiérrez Chong, Mariano Rivera Conde, al grupo El Colectivo, al grupo Yoltéotl, al grupo Baobab, a Peyote y la Compañía y Moisés de la Peña. Las autoridades, se interesaron poco por la muestra, minimizaron tanto la instalación de las obras, como los circuitos de difusión. En la Sección de Experimentación se evidenció la politización de las propuestas acorde a la efervescencia social, pero también el bajo nivel de calidad (en buena medida por falta de presupuesto) en la realización de las obras. Ni los participantes ni varios miembros del jurado quedaron conformes con esta Sección, ya que además, se desvirtuó el proyecto original, con la decisión del jurado (y del INBA) de sustituir las becas por premios y así se cambió la idea y convirtió en una competencia entre once de los 19 proyectos registrados. César Espinosa y Araceli Zúñiga afirman:

Hacia mediados de febrero de 1978 se publicó el acta del Comité de Selección -integrado por Teresa del Conde, Néstor García Canclini, Jorge Alberto Manrique, Armando Torres Michúa y Raquel Tibol-, enumerando once proyectos que fueron seleccionados de un total de 19 presentados. El mismo documento aseveraba que: "Las decisiones se adoptaron por unanimidad, después de un minucioso análisis de cada una de las propuestas". Todo indica, sin embargo, que para Bellas Artes no existió *Experimentación I*. Como seguramente recordarán algunos de los interesados y los propios participantes, con más pena que gloria cumplió el INBA su compromiso ... El 17 de enero de 1979 irrumpió el público de "conocedores" a los tres niveles del Auditorio Nacional. Entre expectación y decepción se inauguraba la Galería del INBA en el Auditorio y la Primera Sección Anual de Experimentación. Ni, a la postre, sería anual ni dejó satisfechos a los asistentes al no encontrar el despliegue de juegos cibernéticos o de luces estroboscópicas que se esperaba bajo el rótulo de "experimentación". Estaba presente el subdesarrollo, acentuado por la actitud de las autoridades y en ciertos testimonios de la crisis larvada desde esa década; estaban las inquietudes, como aseverara el grupo Proceso Pentágono, pero menos la innovación y la audacia en los trabajos exhibidos, salvo excepciones ... Once proyectos, de

grupos e individuales, se distribuyeron en los tres pisos, la galería y los pasillos periféricos del Auditorio...<sup>97</sup>.

En "Los patos y las escopetas. Los grupos y la Sección de Experimentación" en *La perra brava. Arte, crisis y políticas culturales. Periodismo cultural (y otros textos) de los años 70 a los 90*<sup>98</sup>, se examina con detalle el contexto político- cultural de la Sección Anual de Experimentación, los diversos cuestionamientos y las consecuencias del mismo. Así, se plantea que para Armando Torres Michúa esta Sección fue "decepcionante" y que "la falla de este primer Salón provino de no haber seleccionado a los tres proyectos de mayor consistencia para que se desarrollaran con el importe de las becas. De lo cual se deduce, en contra de la idea inicial, que al convertirse las becas en premios, favoreciendo un prurito de competencia entre la multiplicidad de participantes -y muy precaria, además, por la escasez de recursos y de tiempo-, el salón decayera a un nivel de *feria comercial*, de derroche de improvisaciones, sin dejar contentos ni a tirios ni a troyanos"<sup>99</sup>.

Los autores de este texto recuperan críticas que resultan categóricas y demuestran el clima de descontento y politización entre los artistas y los Grupos, así los integrantes de Proceso Pentágono consideraron que: "Es inconveniente participar por un premio, debido al significado de nuestra obra; además, establecer una competencia con otro grupo de nuestro gremio, es negativo. Sumado a ello, creemos que nuestra responsabilidad mayor es deslindar, opinar y criticar sobre la labor del INBA, para asegurarnos de que la próxima edición del evento sea mejor...". Finalmente, la Sección de Experimentación para muchos de los participantes sólo demostró la separación e incongruencia entre el contexto social y la política cultural del Estado, la necesidad de que el presupuesto destinado a este tipo de actividades fuera decoroso y se centrara en la promoción de la investigación visual y no en premios, de que los dictámenes fueran emitidos no sólo por críticos de arte, sino también por productores y teóricos. El sentimiento

---

<sup>97</sup> . *Loc. Cit.*

<sup>98</sup> . *Loc. Cit.*

<sup>99</sup> . *Loc. Cit.*

común lo condensó el grupo El Colectivo en una frase, al señalar que “los propios aparatos culturales estatales *experimentan con los experimentalistas*”<sup>100</sup>.

Desde sus propios recursos y con planteamientos culturales alternativos, los integrantes de Mira realizaron una amplia y variada difusión del *Comunicado Gráfico número 1* que desde su origen se diseñó como un trabajo para ser mostrado en espacios públicos. Se formaron varios juegos y un programa de exposiciones realizadas durante 1978. Su presentación en diversas sedes a la vez, implicó la posibilidad de concretar la propuesta de articulación-comunicación, ya que los de Mira debían tener contacto con los grupos o instituciones y ajustarse a los diversos espacios donde se mostraría el trabajo, tenían que realizar una labor conjunta para circular, armar las partes del Comunicado y lograr la participación de la gente. La presencia del Comunicado durante los meses de febrero y marzo de 1978 en múltiples sitios revela sus amplias posibilidades expresivas<sup>101</sup>. Fue difundido en sindicatos<sup>102</sup>, centros de enseñanza especializada<sup>103</sup>, museos<sup>104</sup>, así como en ámbitos más espontáneos: en la calle, en escuelas y colonias populares o en lugares donde se desarrollaban diversas actividades culturales **(Foto 23)**.

Respecto a la claridad del discurso propuesto por Mira tanto en las imágenes como en los textos contenidos en el *Comunicado Gráfico número 1*, Shifra Goldman considera que:

Para espectadores sin preparación, quizá resultara difícil descifrar estos discretos fragmentos e información, relacionarlos entre sí y abstraer los conceptos que surgían dialécticamente de su fusión, pero podrían reconocer muchas de las imágenes aisladas, que eran ubicuas en los medios masivos. Los miembros de Mira admitieron en un debate,

---

<sup>100</sup> . *Loc. Cit.*

<sup>101</sup> El 15 de marzo de 1978 apareció una nota en *Excélsior* titulada: “La ciudad, miseria controlada por el poder, en una muestra plástica”.

<sup>102</sup> El martes 14 en el local de la tendencia democrática del SUTERM y el sábado 18 en la Casa de Cultura del Trabajador Telefonista en la colonia Tulpetlac.

<sup>103</sup> El miércoles 15 en el Instituto Politécnico Nacional, en Zacatenco, el jueves 16 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y el viernes 31 en la Escuela de Diseño y Artesanías.

<sup>104</sup> El viernes 17 en el Museo Nacional de Historia, del Castillo de Chapultepec, dirigido por Felipe Lacouture, desde el 12 de febrero y durante todo el mes, en el Museo Universitario de Ciencias y Artes, dirigido por Helen Escobedo.

que los públicos populares con bajos niveles educativos tenían grandes dificultades con los textos escritos que explicaban el significado de las imágenes<sup>105</sup>.

El principal objetivo del *Comunicado Gráfico número 1* fue precisamente el de establecer un intercambio y comunicación con la gente. Se buscó expresamente dirigirse a un público no especializado en arte (estudiantes, trabajadores y colonos), exhibir este trabajo en lugares públicos y tratar temas relacionados con aspectos sociales y políticos. Por esto se recogieron las opiniones del público y se documentaron los ambientes de exhibición, con fotografía. Este material se presentó el martes 21 de marzo en la Bienal de Nuevas Tendencias Artísticas 1977-1978, en el Museo de Arte Moderno<sup>106</sup>.

Es interesante advertir que Mira no presentó el *Comunicado Gráfico número 1*, sino sólo las opiniones y fotografías respecto a su exhibición en otro tipo de lugares, además, junto a este material, incluyó un texto donde cuestionaba la función elitista de instituciones culturales, como las del propio MAM, texto que, por supuesto, no fue incluido en el catálogo de la muestra<sup>107</sup>. Mira fue el único grupo que participa como tal en el Salón 1977-78 del MAM, ya que en él estuvieron representados trabajos de 33 artistas del país a nivel individual, así como 26 extranjeros. En contraste con el sentido de la intervención de Mira en el MAM, el Comunicado sí es exhibido como parte de la gráfica combativa, en la exposición comentada antes, titulada: *Arte. Luchas populares en México*, en el Museo Universitario de Ciencias y Artes y también es presentado (y rechazado) en el Salón Anual de Experimentación, mencionado líneas arriba<sup>108</sup>.

<sup>105</sup> Shifra M. Goldman, *Perspectivas artísticas del Continente Americano. Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*, "Artistas de élite y públicos populares: el frente Mexicano de grupos Trabajadores de la Cultura", Universidad Autónoma de la Ciudad de México-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2008, página 200.

<sup>106</sup> El Museo de Arte Moderno estaba entonces dirigido por Fernando Gamboa. Mira expone en el MAM gracias a la invitación que hizo Sebastián a Jorge Pérez Vega.

<sup>107</sup> Ver al respecto la nota de Armando Ponce, *Op. cit.*

<sup>108</sup> Francisco Fernández, "Grupo Mira: calidad estética y eficacia significativa", *El Gallo Ilustrado*, suplemento cultural de *El Día*, febrero de 1978.

Posteriormente, para conmemorar el Primero de mayo, en 1979, Mira realiza el Comunicado Gráfico número 2 (**Foto 24**), ésta es una obra también trabajada en heliográficas planteada como un periódico mural dividido en dos partes, pero en ella ya no se advierte el nivel logrado en el *Comunicado Gráfico número 1*. Se limita a presentar tres imágenes muy elementales que se refieren a la silueta de una mano que sostiene una herramienta de trabajo, al engranaje de una máquina que a la vez alude a un reloj y a varias figuras sumamente sintéticas que representan a un grupo de obreros con las manos en alto, junto a una bandera que anuncia la “huelga general”. El siguiente año, producen el trabajo “México, D.F., noviembre de 1980”. También realizan una carpeta de serigrafías como un homenaje al poeta y guerrillero salvadoreño Roque Dalton, en 1981 (**Foto 25**), en el marco del Festival Internacional de Gráfica en Solidaridad con los Pueblos de Centroamérica y El Caribe “Por la Victoria” realizado por el FMGTC en 1982. En 1981 Mira coordina, diseña y efectúa la edición del libro sobre Gráfica del 68, cuya publicación y presentación acontece el 2 de octubre de 1982 (**Foto 26**).

### ***El final de Mira***

Mira funciona como grupo hasta 1982. El periodo de mayor actividad se dio desde fines de 1977 y durante el año de 1978. La última obra conjunta es el libro sobre *La gráfica del 68, homenaje al movimiento estudiantil*, en el que participaron todos los miembros del grupo, este libro no sólo reúne trabajos realizados durante 1968 como un intento de reconstruir parte de la historia de ese periodo, sino que añade obras nuevas que exaltan tanto al movimiento estudiantil como los ideales que los caracterizaron, contribuyendo a la tendencia que consagra y reconoce la importancia del movimiento estudiantil de 1968 en la historia nacional. La disolución de Mira se da básicamente porque sus integrantes consideran que la alternativa ya no es el trabajo grupal. Además, acontecimientos como la muerte de Melecio Galván ese año, los conflictos económicos, aunados a la dificultad para disponer del tiempo que una tarea grupal demanda, los compromisos sociales y los requerimientos familiares, así como los proyectos de expresión personal de cada



uno, todos estos elementos contribuyen a la desintegración de Mira como grupo, a pesar de que la relación amistosa entre ellos continúa hasta la fecha.

Tras la muerte de Melecio Galván los miembros de Mira se encargaron de realizar varios homenajes al artista, incluso le pusieron algunos títulos a dibujos de la serie de *Militarismo y represión*. Entre los homenajes destacan: el realizado en el Plantel Xochimilco de la ENAP, en 1982, el de las Galerías de la Casa del Lago en ese mismo año; el del Museo del Palacio de Bellas Artes en 1983, o el de 1985, cuando se muestran dibujos inéditos y bocetos de *Militarismo y represión* donde 17 artistas intervienen con obras para dicho homenaje titulado "Recordando a Melecio".

Algunos de los últimos trabajos conjuntos de Mira fueron precisamente estos homenajes a Melecio Galván (**Foto 27**). Podemos considerar que su trabajo de gráfica monumental más significativo fue el *Comunicado Gráfico número 1* y que esta obra, junto con el libro de recopilación de gráfica del 68, son las aportaciones más sobresalientes del grupo Mira, en las que resultó fundamental la experiencia y capacidad como ilustrador y dibujante de Melecio Galván, de ahí que en un texto escrito para una cédula de la exposición itinerante de Melecio Galván, Alberto Híjar exprese que los integrantes de Mira:

... hicieron de una técnica de reproducción al servicio de arquitectos e ingenieros, el soporte de dibujos articulados con estadísticas y registros de los explotados, como valioso recurso estético que conmovió a Intergrafik 80, una exposición-concurso en el Berlín de la RDA. Herbert Sandberg, recuerda al inicio de la introducción del catálogo el significado de *graphos* que es escribir, para ampliarlo a apuntar, anotar, expresar. El histórico Comunicado de Mira cumple con el amplio sentido de Sandberg, gracias a Melecio Galvan<sup>109</sup>.

---

<sup>109</sup> Alberto Híjar, "Melecio Galván", texto de una de las cédulas de la exposición itinerante *Melecio Galván 1945-1982. Retrospectiva*, presentada en el Museo de la Ciudad, Querétaro, noviembre de 2006.

## SEGUNDO CAPÍTULO

### ILUSTRACIONES



*Sin título (Home boy)*, detalle, Manuel Cruz, Los Ángeles, California, 1974



*Viva la raza*, Daniel Gálvez, Osha Newman, Brian Thiele, S. Barrett, San Francisco, 1977



*Huelga*, Andy Zermeno, Taller Gráfico of the United Farm Workers, poster fotográfico en offset, 1965-1970



*Black and White Moratorium Mural*, Willie Herrón and Gronk, Los Ángeles, Cal., 1973

1. Ejemplos de murales chicanos de fines de la década de los sesenta y principios de los años setenta en California. Tomados de *Signs From The Heart: California Chicano Murals*, Social and Public Art Resource Center, Venice, Cal., 1990



2. Ilustración de Melecio Galván basada en la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, pertenece a la segunda serie de dibujos, expuestos en la Galería de la Librería Gandhi, de mayo a junio de 1972 en donde se puede advertir influencia de la contracultura, del cómic, la psicodelia, el op art y el pop art. Archivo de Melecio Galván.



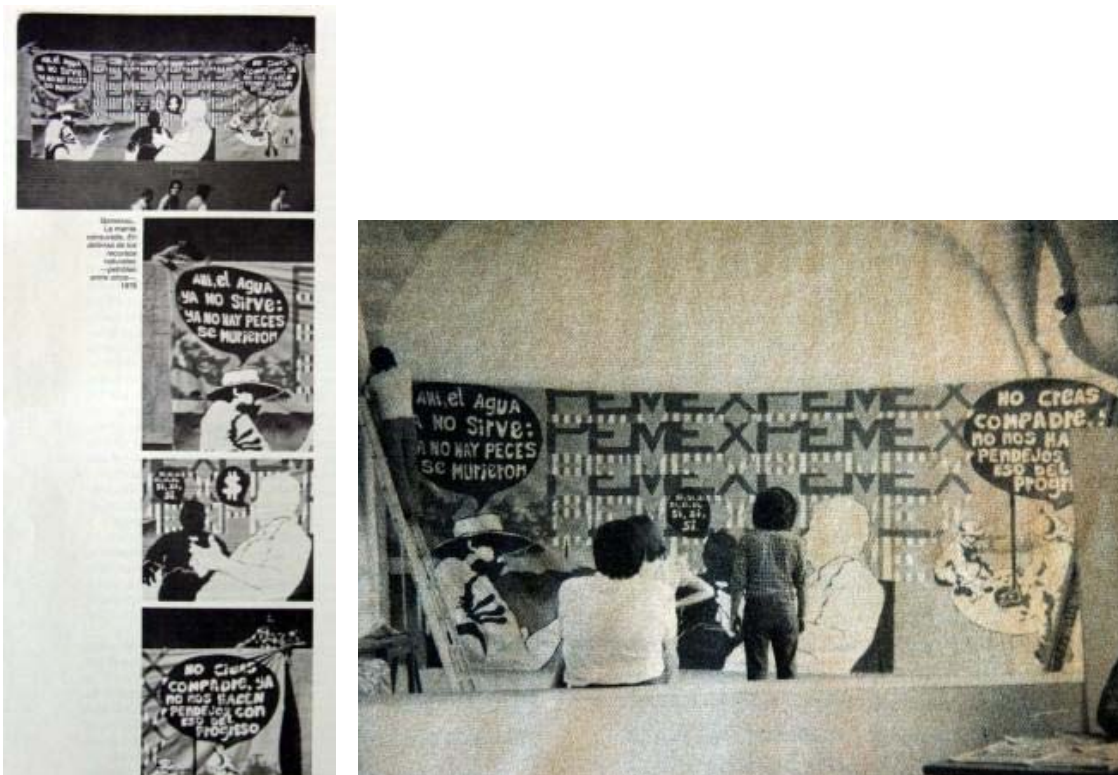
3. Ilustración de Melecio Galván para la portada de *Solidaridad, voz de la insurgencia obrera y popular* (número 158/159 abril de 1976, 31 páginas), donde se invita a organizar a la *Primera Conferencia Nacional de la Insurgencia Obrera, Campesina y Popular*, a celebrarse en mayo de 1976. En este número se incluyen varios artículos sobre el SUTERM y diversas notas: sobre la muerte de José Revueltas, del golpe militar en Argentina, de la crisis económica en Uruguay; en interiores solo se incluyen fotografías, no hay ilustración y el papel es de mala calidad. Archivo de Melecio Galván.







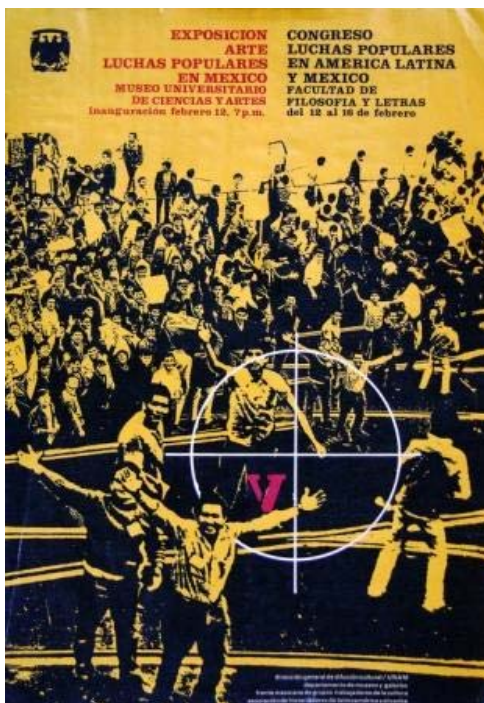
6. Portada del Contracatálogo: *Presencia de México en la X Bienal de París, 1977*, Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM, México, septiembre, 1977. En ella se destaca la acción de los Grupos a través de sus sellos gráficos distintivos.



7. Participación del Grupo Germinal en la exposición de Morelia, titulada *Muros frente a muros*, organizada por Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, detalle con la manta que causó el cierre de la muestra. Tomado del *Catálogo Arte. Luchas populares en México 1968-1978*, en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, México, 1978.



8. Difusión de diversas actividades del FMGTC. Serie de conferencias paralelas a la exposición *América en la mira*, difundidas en un cartel del TAI y un cartel de esta muestra de Gráfica Internacional *América en la Mira*, de la Escuela de Diseño y Artesanías.



9. Catálogo de la exposición: *Arte. Luchas populares en México 1968-1978*, realizada en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, México, 1978.



10. Íconos gráficos distintivos de algunos grupos. Tomados del Catálogo *Arte. Luchas populares en México 1968-1978*, del Contra-catálogo *Presencia de México en la X Bienal de París, 1977*, del Catálogo *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1978*. y del Catálogo *De los grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos, 1985*.



11. Sello gráfico característico del grupo Mira (*Catálogo de la exposición Arte. Luchas populares en México 1968-1978*) y elemento gráfico distintivo del grupo Mira abarcando la superficie del plano de la ciudad de México, en el Comunicado Gráfico Número 1. (Disco compacto perteneciente al *Fondo Documental de los Grupos de los Setenta*, Cenidiap-INBA, cortesía de Cristina Híjar).

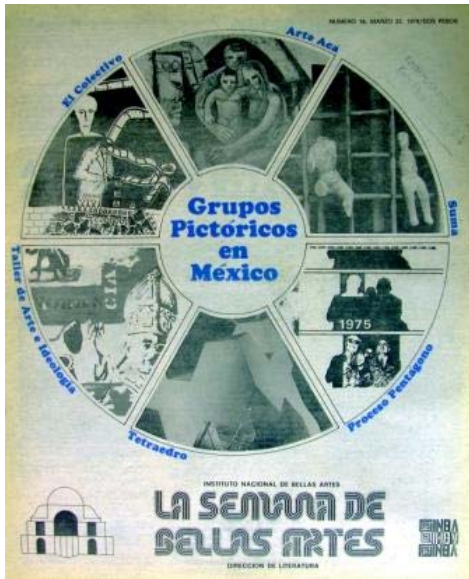




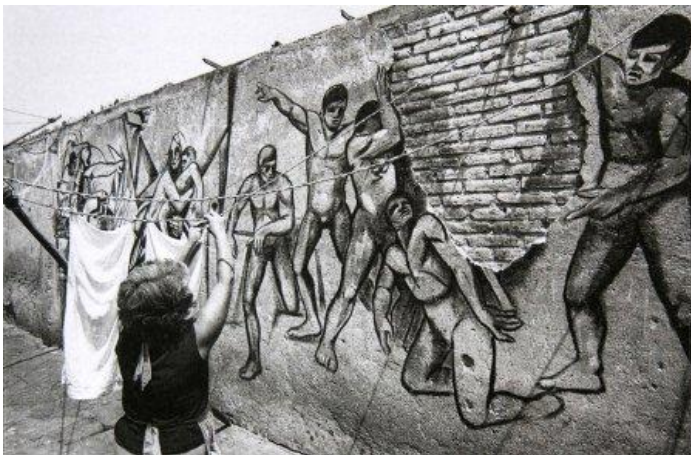
12. *Pega* o engomado que retoma Mira como signo representativo del grupo, ésta se realizó durante el movimiento de 1968, que tenía la consigna: Presos políticos ¡Libertad!, tomado de: *La gráfica del 68 –Homenaje al movimiento estudiantil-*. Recopilación, texto y diseño: Grupo Mira, 1982.



13. Muestra del material original del *Comunicado Gráfico número 1*, de Mira, como apareció en la exposición: *La era de la discrepancia. Arte y cultura visuales, México, 1968-1997*, en el Museo Universitario de Ciencias y Artes, de febrero a septiembre del 2007, donde se pudieron apreciar las 48 partes constitutivas de este Comunicado, armadas como un periódico mural. Foto: Maricela González.



14. Portada: "Grupos pictóricos en México", en *La semana de Bellas Artes*, 22 de marzo de 1978, número 16

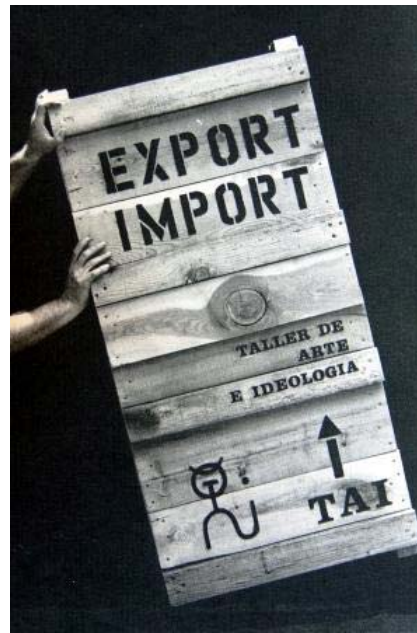


Tepito Arte Acá

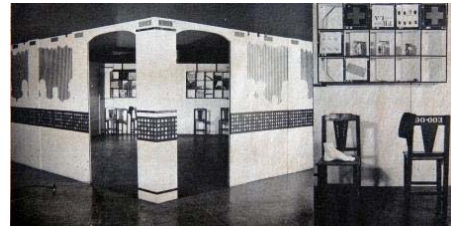
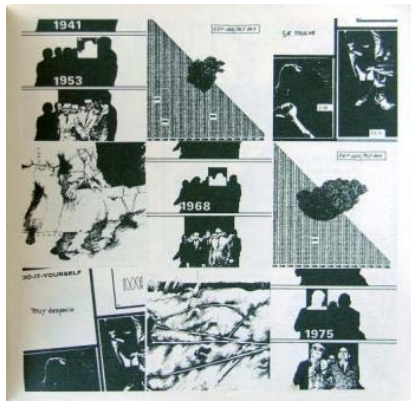


**Grupo de Fotógrafos Independientes**

---



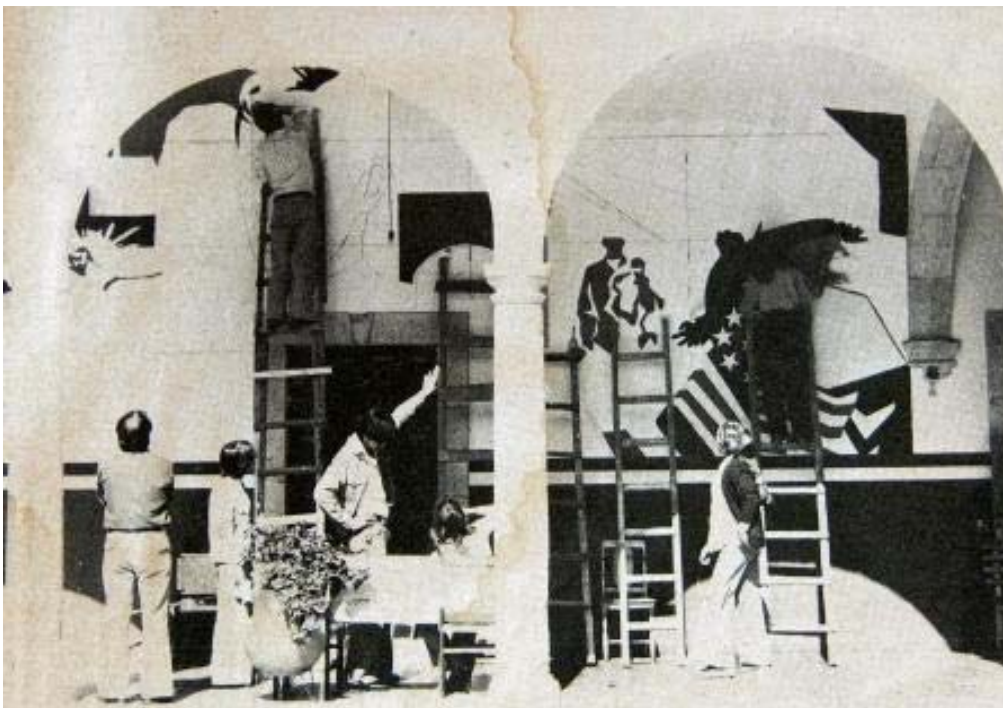
Taller de Arte e Ideología



Grupo Proceso Pentágono



Grupo Suma



Taller de Investigación Plástica

---



Grupo Germinal

---



El Colectivo



Taller de Gráfica Monumental

---





Grupo Março



No grupo

15. Ejemplos de actividades y obras de algunos de los Grupos. Tomados de: Catálogo *Arte. Luchas populares en México 1968-1978*, Contra-catálogo: *Presencia de México en la X Bienal de París, 1977*, Contra-catálogo: *Presencia de México en la X Bienal de París, 1977*, Catálogo de *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1978*; Catálogo de la exposición: *De los grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos.*

El TAI se realiza como proceso de edición de materiales aparentemente afines:

- Se debe tener un punto de publicación en un espacio y un lugar o medio que permita.
- Se debe tener un punto de publicación por cada institución o grupo y de igual o mayor peso tanto.
- Se debe seleccionar y organizar material en base de información y realizar que represente el problema del grupo.

El TAI, realizado el 20 de marzo de 1978, en la Universidad Nacional Autónoma de México, presenta dos ejes de trabajo: el primero es la producción de materiales que permitan la articulación de los grupos y el segundo es la producción de materiales que permitan la articulación de los grupos y el segundo es la producción de materiales que permitan la articulación de los grupos...

**COMITÉS EJECUTIVOS**

El comité ejecutivo del TAI se conforma por los representantes de los grupos que participan en el taller. Este comité tiene a su cargo la organización y realización del taller, así como la coordinación de los trabajos de los grupos...

**DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS:**

El taller de Arte e Ideología (TAI) se realiza como un espacio de encuentro y diálogo entre los grupos que participan en él. Su objetivo es la producción de materiales que permitan la articulación de los grupos y el segundo es la producción de materiales que permitan la articulación de los grupos...

**FBA AMERICA**

**FASCISMO EN LATINOAMERICA**

**CULTURA Y LUCHA OBRERA**

**INDICACION DEL ARTE Y COMENTARIO SOCIAL**

**LA POSICIÓN CRÍTICA DEL TAI**

**DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS:**

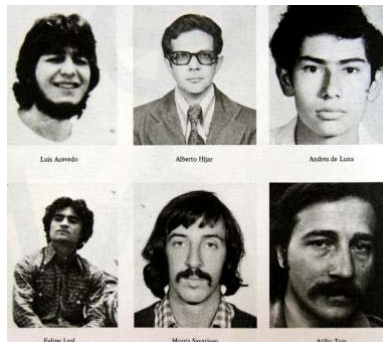
El taller de Arte e Ideología (TAI) se realiza como un espacio de encuentro y diálogo entre los grupos que participan en él. Su objetivo es la producción de materiales que permitan la articulación de los grupos y el segundo es la producción de materiales que permitan la articulación de los grupos...

**TALLER DE ARTE E IDEOLOGÍA**

16. Taller de Arte e Ideología (TAI), declaración de principios, entre los que destaca el de: "vincular, articular, fusionar, en la lucha popular". *La semana de Bellas Artes*, núm. 16, marzo de 1978



Grupo Suma



Taller de Arte e Ideología



Grupo Tetraedro



Grupo Germinal



El Colectivo



Grupo Proceso Pentágono



No grupo

17. Integrantes de algunos grupos. Fotos tomadas de: Catálogo *Arte. Luchas populares en México 1968-1978*, Contra-catálogo: *Presencia de México en la X Bienal de París, 1977*, Contra-catálogo: *Presencia de México en la X Bienal de París, 1977*, Catálogo de la exposición: *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1978*. Catálogo *De los grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*.



Portadas de la revista Casa de las Américas



Caricatura de Pinochet de Rogelio Naranjo -----



La Semana de Bellas Artes, 1978 ilustración de Marin

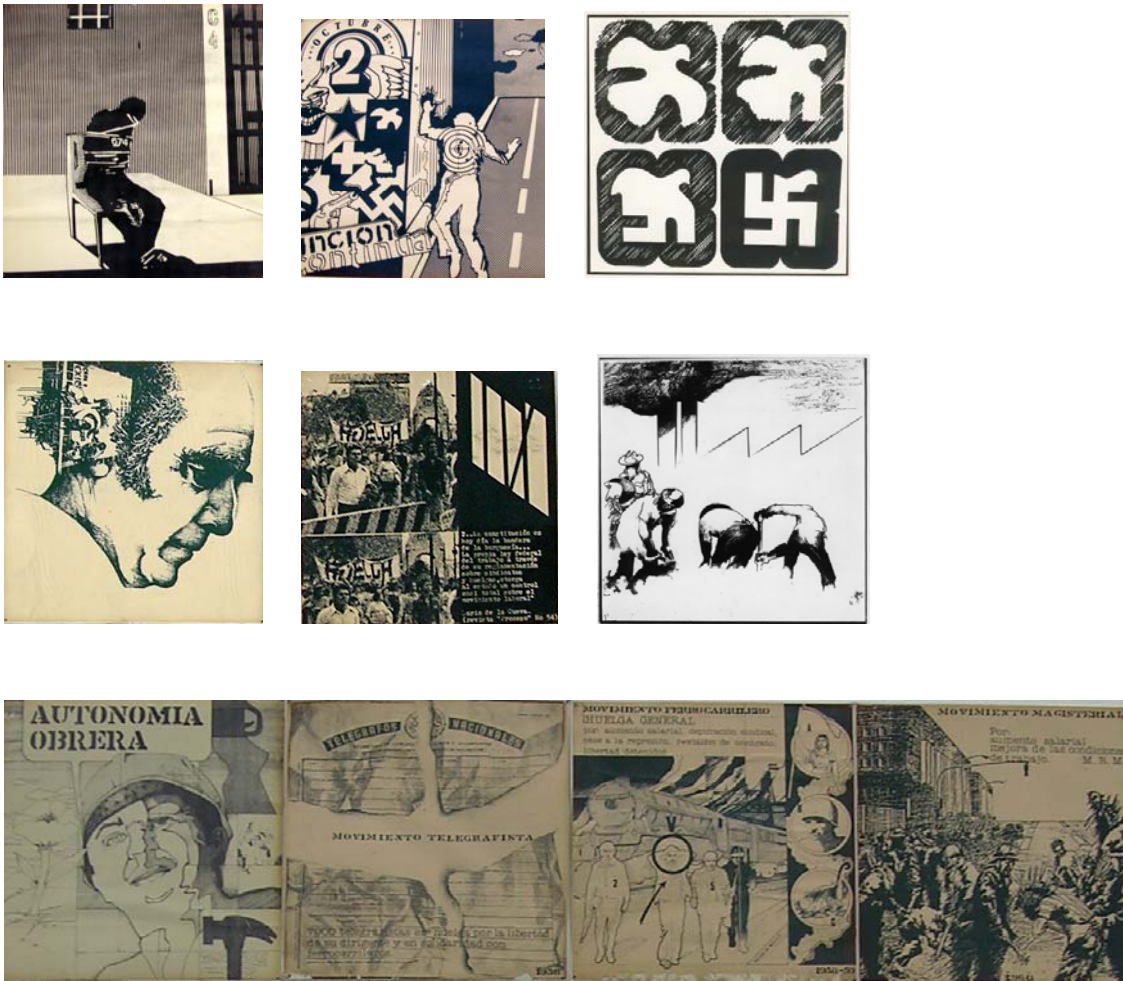


La Semana de Bellas Artes, 1979, ilustración de Heraclio

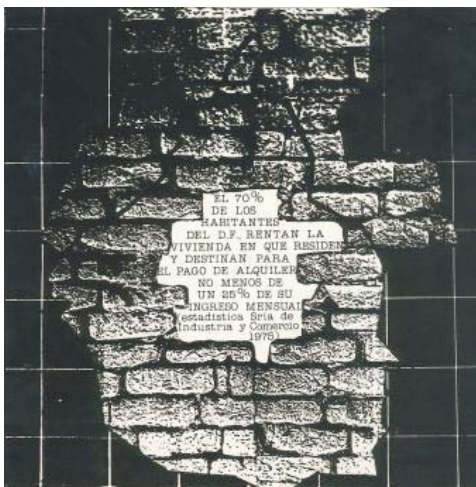


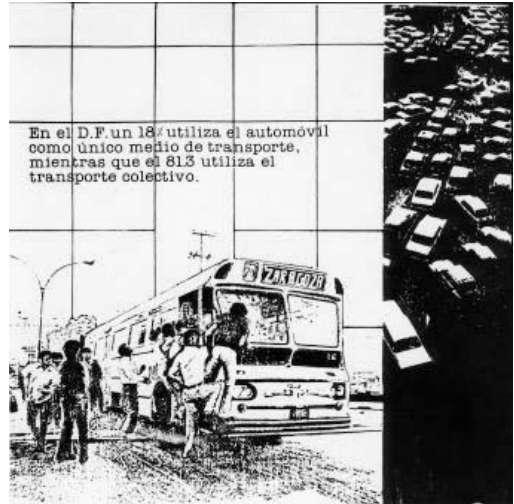
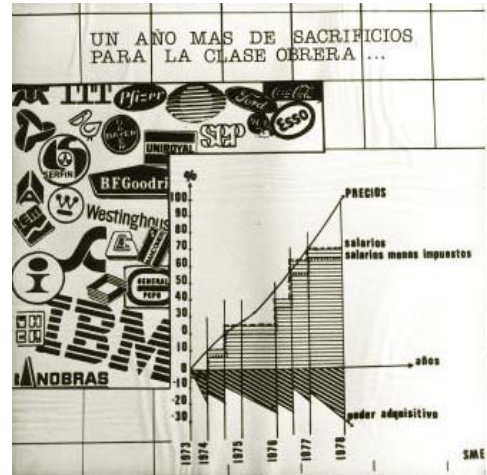
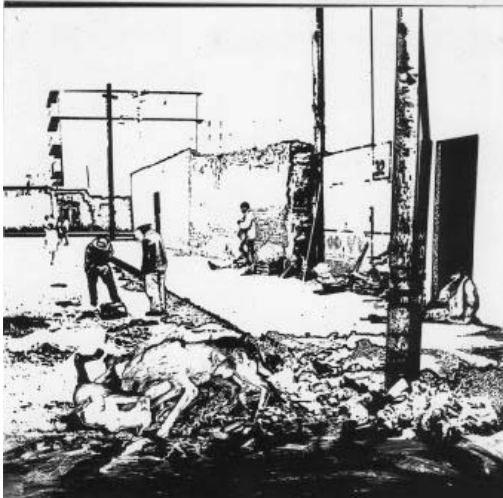
Montaje de R.Cieslewicz que alude a la violencia; apareció en la revista francesa Opus International, 1976

**18. Algunas de las influencias del Grupo Mira fueron la caricatura política, el cómic, la gráfica cubana, el cartel y la gráfica polaca, los movimientos guerrilleros y las luchas de liberación nacional, así como la ilustración y la gráfica de semanarios culturales tales como *La Semana de Bellas Artes*, donde colaboró Melecio Galván.**



19. Detalles diversos del *Comunicado Gráfico número 1*, de 1977, que se desarrolla en torno al tema de la ciudad de México. El Comunicado es una especie de periódico mural que ensambla 48 módulos de 60x60 cm. consistentes en copias heliográficas que incluyen diversos recursos gráficos reunidos de manera ecléctica (dibujos, ilustraciones, logotipos, historietas, fotografías, grabados, textos, cifras, estadísticas, incluso en alguno de ellos es clara la deuda con grabados de Orozco). Puede ser leído en orden, por bloques temáticos o funciona también con módulos aislados del discurso visual. Disco compacto del *Fondo Documental de los Grupos de los Setenta*, Cenediap-INBA, cortesía de Cristina Híjar.





### de la Policía: un Muerto y Tres Heridos

### Siete Homicidios en 24 Horas

Viajaba con Ellos una Chica; Dicen que Tres Tiroteados, dos Acachillados y uno a Golpes; Sólo un Detenido

En los últimos 24 horas una intensa forma de violencia... Tres a balazos, tres a machetazos y otros a golpes.

Marcelino García Ferrer está detenido en la oficina de la policía... Alberto Sierra Guzmán, de 28 años, que fue el autor de uno de los golpes fue asesinado.

Marcelino organizó una fiesta en su casa de Calle Anacleto 21, colonia Prados, en donde se celebró un baile con Alberto, a quien golpeó en el rostro. Perdió el conocimiento y pudo salvarse gracias a los médicos que lo atendieron en el Hospital General de México.

La policía detuvo en el mismo lugar al sospechoso, llamado con el apodofo del 'Mocoso' Pablo, aunque no se le pudo identificar.

**ASALTO A UN VEHICULO**

Cinco días después en la colonia San Jacinto, ocurrió el caso de un vehículo que fue robado en el momento de salir de la zona de la colonia. El conductor, un joven de 25 años, fue asesinado a golpes y sus compañeros fueron heridos.

La policía reportó que Luis Cepeda fue asesinado por una bala que le atravesó el pecho y cayó al suelo. El asesino fue detenido y se le atribuye el asesinato de 300 personas en el extranjero.

**OTROS DOS ASALTOS A BALLEAS**

De un lado en la colonia San Jacinto un hombre de 30 años, que se le robó el vehículo, fue asesinado a golpes y sus compañeros fueron heridos. La policía reportó que Luis Cepeda fue asesinado por una bala que le atravesó el pecho y cayó al suelo. El asesino fue detenido y se le atribuye el asesinato de 300 personas en el extranjero.

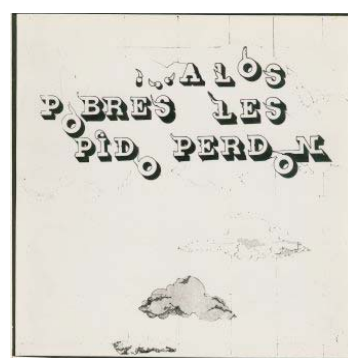
**Rescate de un Recién Nacido**

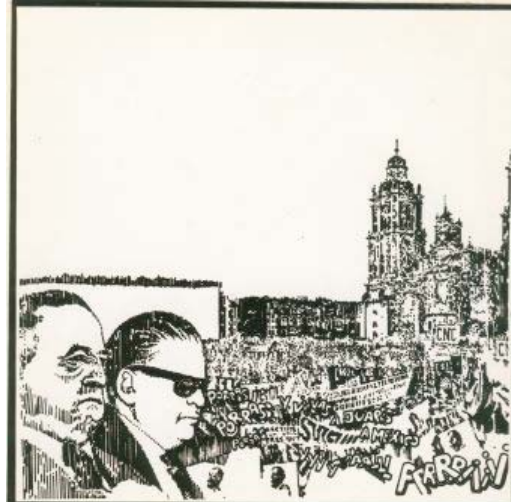
Los Autos del Canal

una Banda de Asaltantes

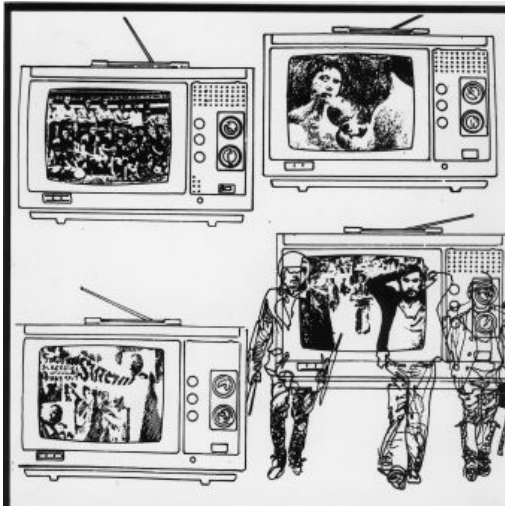


20. Serie correspondiente a la primera parte del *Comunicado Gráfico Número 1*, que trata sobre problemas característicos del subdesarrollo (desorganización, caos urbano, carencias, explotación y miseria), así varios de los temas aluden a la sobrepoblación, la marginación, la migración, la problemática de la vivienda, de los servicios públicos, la insalubridad, la carestía, el alcoholismo, el transporte, la violencia o el desempleo. Disco compacto del *Fondo Documental de los Grupos de los Setenta*, Cenidiap-INBA, cortesía de Cristina Híjar.



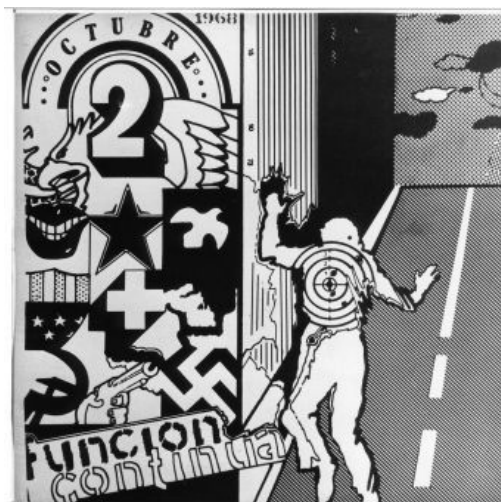
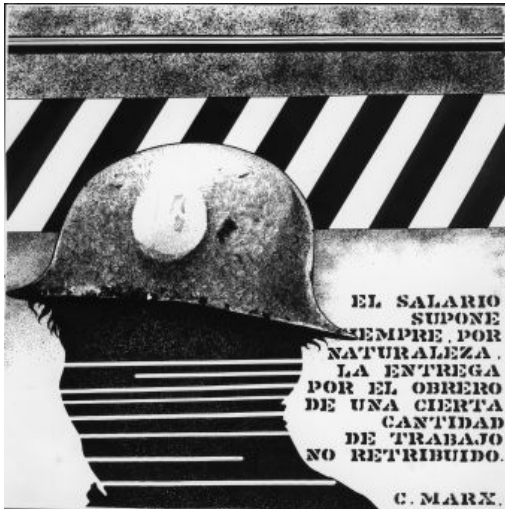


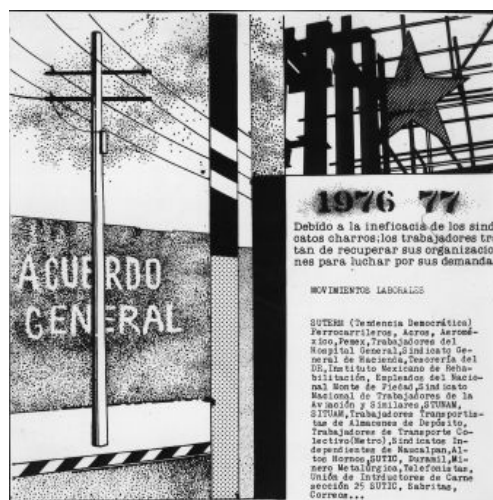
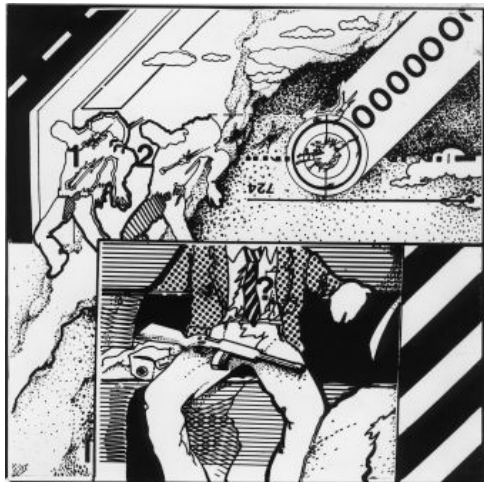






21. Segunda parte del Comunicado Gráfico número 1: las estructuras de poder en la ciudad, (control, explotación, aparatos de represión, alianzas entre el estado y los consorcios capitalistas, la manipulación ideológica, los medios masivos de comunicación, el manejo de los símbolos nacionalistas, de la educación, de la historia, intercalando citas de Carlos Marx, de Alfonso Quiroz Cuarón, de Maurice Joly o de Maquiavelo y retratos de representantes del poder como José López Portillo o Fidel Velázquez). Disco compacto del *Fondo Documental de los Grupos de los Setenta*, Cenidiap-INBA, cortesía de Cristina Híjar.

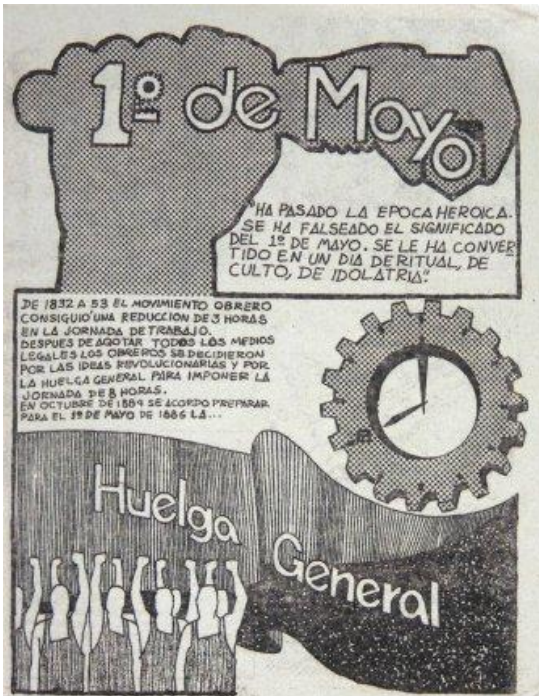




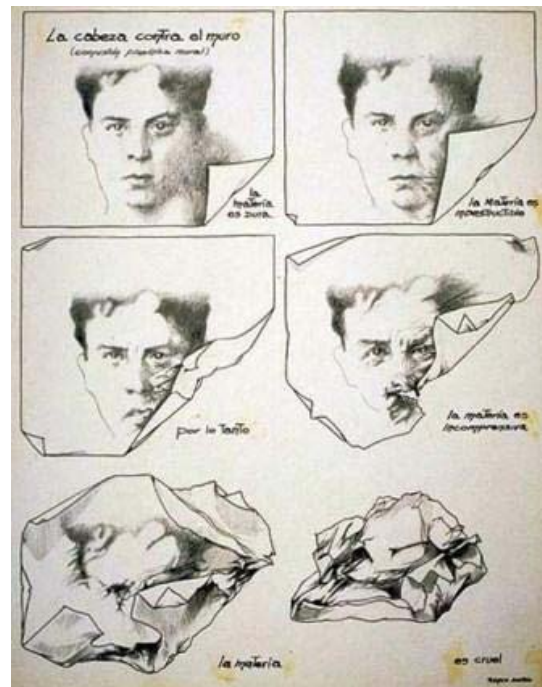




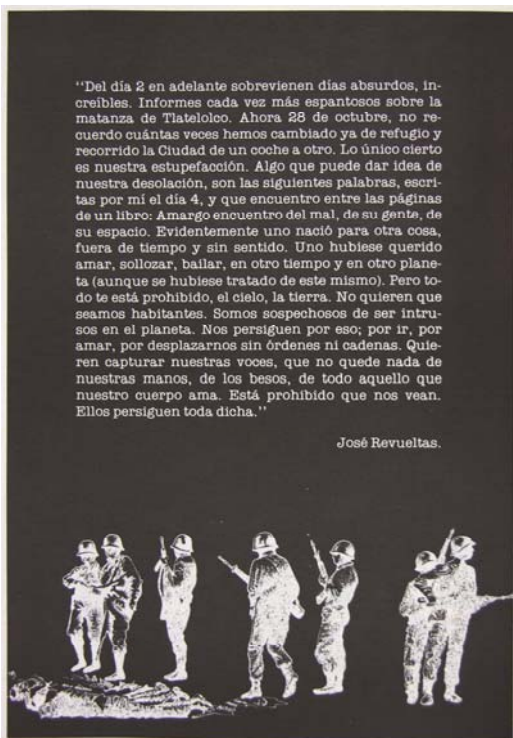
23. Presencia del Comunicado durante los meses de febrero y marzo de 1978 que estuvo de manera simultánea en múltiples espacios (instituciones educativas, sindicatos, colonias populares). Catálogo de la exposición: *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1978*. UNAM, México, febrero-septiembre, 2007.



24. Comunicado Gráfico número 2, del Grupo Mira, realizado en 1979, para conmemorar el Primero de mayo, planteado como un periódico mural dividido en dos partes, consistente en copias heliográficas. Catálogo de la exposición: *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1978*. UNAM, México, febrero-septiembre, 2007.



25. Obras realizadas por Melecio Galván como parte del homenaje del Grupo Mira, al poeta y guerrillero salvadoreño Roque Dalton, 1981 Archivo de Melecio Galván.



26. Ilustración en el interior del libro *La gráfica del 68, homenaje al movimiento estudiantil*, Recopilación, texto y diseño: Grupo Mira, Talleres de la ENAP-UNAM, México, agosto de 1982



**DIBUJOS DE MELECIO GALVAN** (Homenaje Póstumo No. 2)

27. Catálogos e invitaciones de diversos homenajes a Melecio Galván, (organizados por Mira como parte de sus últimas actividades como grupo), entre ellas: la del Plantel Xochimilco de la ENAP, en 1982; la de las Galerías de la Casa del Lago en ese mismo año; la del Museo del Palacio de Bellas Artes en 1983, o la de 1985, cuando se muestran dibujos inéditos y bocetos de *Militarismo* y *represión* y donde 17 artistas intervienen con obras para dicho homenaje, titulado "Recordando a Melecio".



## CAPÍTULO 3

### EL DIBUJO Y LA ILUSTRACIÓN

#### *Características formales, técnicas y estilísticas en algunas obras de Melecio Galván*

La producción que realiza Melecio Galván durante 17 años, es similar a la de algunos artistas activos de mediados de los años sesenta a principios de los ochenta, que muestran una tendencia al eclecticismo, en el caso de Melecio, alterna expresiones plásticas tradicionales, manifestaciones contemporáneas surgidas en los medios masivos de comunicación y formas propias de la contracultura. En sus ilustraciones las asociaciones iconográficas o estilísticas, directas o indirectas, respecto a los grandes maestros, se mezclan con recursos de la gráfica contemporánea, básicamente de la ilustración asociada a carteles, a historietas y a propaganda política.

Su paso por la Academia (1965-1968) y por el mercado del arte (1968-1971) le permitieron realizar obras que pueden ser valoradas desde criterios formales en lo que respecta a la composición, la técnica y el estilo. Especialmente es clara su intención para pronunciarse desde un realismo incluyente abierto a la experimentación formal. Su adhesión a un humanismo crítico, alerta respecto a los reduccionismos y al dogmatismo, así como la necesidad de desvincularse de tendencias artísticas caracterizadas en esos años por la intolerancia y el sectarismo, tales como la Escuela Mexicana de Pintura y el geometrismo, lo acercan a la neofiguración (**Foto 1**). Entre las relaciones más claras con esta tendencia artística existen proximidades con Francisco Corzas, con José Luis Cuevas, con Arnold Belkin y con Francis Bacon.

Durante su estancia en la Academia de San Carlos y hasta inicios de los años setenta, básicamente trabaja con anilinas sobre cartulina y con tinta china sobre papel. Las líneas que definen a las figuras son monocromáticas, empleando casi siempre el negro y en algunos casos el sepia; ocasionalmente trabaja combinando

en una obra tintas y acrílicos. Ejecuta escasos grabados y de esta etapa se conservan pocos dibujos plasmados con tiza y sanguina sobre papel. El colorido tiende al empleo de tonalidades cálidas con suaves capas de color, donde predominan los ocre, los amarillos y los tonos rojizos **(Foto 2)**, sin embargo, en contadas obras experimenta con colores vivos logrando violentos contrastes en la gama cromática **(Foto 3)**.

De 1965 a 1971 el tratamiento plástico se define por una técnica refinada, donde las transparencias y los deslucidos otorgan flexibilidad a las figuras, que se representan en forma grotesca y aguda, ya sea por la desproporción corporal, por la carga expresiva de la gestualidad, o por las actitudes toscas y burdas con que son dibujadas. Predomina la figura al desnudo donde se asume al cuerpo como signo, posiblemente con un afán de intensificar su sentido crítico frente a la deshumanización<sup>1</sup>. Lo monstruoso y la deformación son un recurso para aludir a la decadencia, la degeneración y la pérdida de valores **(foto 4)**.

En esta etapa la violencia aún no es mostrada abiertamente por el artista (como sucede durante los años setenta y en los inicios de los ochenta), sino que se sugiere en la representación plástica por la carga de crueldad con que aparecen las figuras y por el desconcierto que provocan las escenas. En estos trabajos la violencia se expresa más desde un sentido ético y social que desde uno político.

La intención de Melecio Galván en la producción de estos años no es narrativa (en buena medida por su rechazo al realismo de la Escuela Mexicana de Pintura), sin embargo, en varias obras no logra hacer explícita su intención comunicativa, o bien, manifiesta diversas líneas expresivas que impiden identificar un discurso consistente, posiblemente porque en esta etapa el joven Melecio Galván apenas estaba definiendo un estilo personal.

En muchos cuadros sólo se encuentra una figura, y en el caso de los grupos, los personajes son desolados y aparecen desarticulados; en algunas representaciones

---

<sup>1</sup> Respecto a la gestualidad entendida como síntoma ver, por ejemplo, el capítulo "Gesto ritualizado y expresión en el arte" en: E. H. Gombrich, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Alianza Editorial, Madrid, 1982, Colección Alianza Forma, páginas 61 a 74.

hay animales, pero su presencia es esporádica<sup>2</sup>. Básicamente en sus trabajos predominan las figuras humanas, las cuales se caracterizan por sus muecas, por sus contorsiones y por aparecer en situaciones absurdas o anormales.

Esto sucede, por ejemplo, en un dibujo de 1968 (sin título) que alude a una *Madona* (**Foto 5**), en él es tal la expresión desgarradora de la madre y la intranquilidad que provoca la escena, que choca con nuestra concepción de la maternidad. En esta obra podemos encontrar una referencia al *Guernica* de Picasso (1937) en la figura de la madre del extremo izquierdo. En la representación de Melecio Galván es similar la actitud de la cabeza echada hacia atrás, la vista dirigida al cielo y la boca abierta de la mujer que parece emitir un grito a la madre en el *Guernica*. De la boca de esta *Madona* salen signos a manera de un discurso ilegible<sup>3</sup>.

Otra obra inscrita en el periodo que va de mediados de los años sesenta a inicios de los setenta, demuestra la cercanía de Melecio Galván con el expresionismo alemán, es el grabado *Desolación* (**Figura 6**), que realiza en 1965, en el cual es clara su deuda con un grabado realizado por Käthe Kolwitz en la década de los años treinta, titulado *Pobreza* (**Figura 7**). En la biblioteca de Melecio Galván hay un libro de esta artista alemana que incluye el grabado en cuestión. En ambas obras la iluminación procedente de una ventana es trabajada en altos contrastes de luz,

---

<sup>2</sup> En la serie de *Militarismo y represión* realizada en 1981, en cambio, el recurso de introducir figuras antropozoomorfas es utilizado por el artista para sugerir la bestialidad o la irracionalidad de quienes ejercen el poder a través de la represión, en este sentido, lo monstruoso adquiere un sentido de metáfora visual de denuncia, a diferencia de la monstruosidad representada en la etapa anterior que más bien remite a una búsqueda expresiva dentro del marco de la neofiguración. Respecto a la representación de formas vegetales, éstas son casi inexistentes en su obra, a pesar de que vivió en un medio (San Rafael) donde la naturaleza ocupa un lugar destacado.

<sup>3</sup> La práctica común de los artistas de "tomar prestadas" de manera intencional, referencias iconográficas y estilísticas de obras de otros artistas a lo largo de la Historia del arte, es estudiada detalladamente por Jean Lipman y Richard Marshall en *Art about art*, E. P. Dutton-Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1978. Incluso en este libro, en la página 123 se presenta una parodia del *Guernica*, exagerando el criticismo de Picasso y ridiculizando al arte, la obra es realizada en un estilo cercano al Pop art, y corresponde a Peter Saul, se titula *Liddul Guernica* y es de 1973. La actitud de Melecio Galván es totalmente distinta a la de Peter Saul, ya que más bien introduce este referente adhiriéndose a la intención de Picasso y como una manera de circunscribir su obra a un contexto de crítica social desde el arte. Agradezco a la Dra. Teresa del Conde facilitarme la consulta de este libro.

lo sórdido de la atmósfera y la actitud desesperada de una de las mujeres resulta similar, pero en el grabado de Melecio Galván, la mujer voltea hacia el espectador, mirándolo con uno de sus ojos en actitud retadora.

Varios trabajos descubren su proximidad con la obra de Francis Bacon, especialmente en la deformación de los rostros, en el tratamiento espacial reducido a planos de color, en la forma como articula los elementos de la composición, al otorgar autonomía a las figuras ya sea a partir de su deconstrucción o de su reconstrucción, al desconectarlas de los fondos y al establecer secuencias donde el sujeto se transforma en sucesiones que van de una representación cercana al realismo, hasta una deformación expresionista donde los rasgos son casi irreconocibles respecto a su representación inicial, de tal manera que siguiendo a Francis Bacon, "anula el reconocimiento de las personas retratadas para producir, en cambio, su devenir-animal bajo la forma de humanidad"<sup>4</sup> **(Foto 8)**. Esta práctica de las secuencias será importante en trabajos posteriores de ilustración realizados por Melecio Galván, así como en su semejanza con el lenguaje de las historietas o del cómic.

En general la producción de estos años incluye un tratamiento de las líneas muy directo, clásico, manejando líneas continuas, limpias, bien definidas, que delimitan a las figuras y muestran agilidad en el trazo. En otros casos, el volumen de las figuras se insinúa con un movimiento rebuscado, cercano al estilo barroco y al manierismo, ya que las líneas se trabajan estableciendo ritmos a partir de interrupciones en su continuidad, con hábiles cortes que otorgan agilidad a las figuras, que las intensifican, crean cierto suspenso y acentúan la idea de movimiento<sup>5</sup> **(Foto 9)**. En algunos casos sus obras muestran una influencia indudable de Miguel Ángel, es el caso de una obra sin título, fechada en 1967

---

<sup>4</sup>Omar Calabresse se refiere a Bacon al tratar sobre el libro de Deleuze, *Francis Bacon, Lógica de la sensación*, de 1981, en el apartado de su libro: *El lenguaje del arte*, donde estudia cómo los artistas son interpretados por los filósofos. Ediciones Paidós, Barcelona, 1987, Colección Instrumentos Paidós, páginas 233 y 234.

<sup>5</sup> Tal vez en algunos de estos trabajos es en donde podemos encontrar cierto atisbo de sensualidad en la representación de las figuras, ya que ésta queda totalmente cancelada en obras posteriores.

**(Figura 10)**; en otros de José Luis Cuevas, como en *Napalm*, también de 1967 **(Figura 11)**.

Un recurso repetido en este periodo es el de contrastar el blanco y los colores claros con que aparecen a las figuras y los espacios sobre las que éstas son colocadas (ya sea simples formas geométricas o bien construcciones arquitectónicas elementales), frente a los fondos realizados a partir de finas áreas de colores casi planos, donde los matices se logran a partir de transparencias y de sutiles luminosidades.

Tanto en la Galería de Antonio Souza, como en la de la librería Gandhi, en la ciudad de México, Melecio Galván expone sus series de *Cien años de soledad*, realizadas en dibujo a línea negra sobre fondo blanco y otras en color (especialmente en acrílico sobre cartulina, aunque también recurre a las anilinas o las tintas); en esta última serie de color el formato que predomina es de 54x39 cm y por lo general el soporte está dividido en dos partes o escenas que corresponden a pasajes de la novela **(Foto 12)**. Consta de 20 piezas, la realiza de manera espontánea y curiosamente, a pesar de la fascinación que ejerció en él la novela de Gabriel García Márquez<sup>6</sup>, nunca buscó que sus imágenes fueran publicadas para ilustrar la obra literaria<sup>7</sup>.

La serie en color de *Cien años de soledad* es relevante porque marca una ruptura en la trayectoria del artista, ya que en las ilustraciones de la novela Melecio Galván se sitúa con mayor libertad, no solo porque está al margen de los dictámenes del ámbito artístico institucional, sino porque se expresa con mayor flexibilidad incluso dentro de la propia tendencia que él estaba desarrollando, porque esta serie es

---

<sup>6</sup> Que le obsequió su amigo Julio César Schara en 1968, ver: Julio César Schara "La búsqueda de lo espontáneo: Melecio Galván, genio y figura", *Excélsior*, 12 de junio de 1982.

<sup>7</sup> Lo mismo sucede con unos dibujos que a decir de Eduardo Garduño, realiza sobre la obra de Juan Rulfo, los cuales le regala al escritor para agradecerle su recomendación para trabajar en *La Semana de Bellas Artes*. Carlos Martínez Rentería, en su nota de *El Universal*, lunes 1 de junio de 1992, precisa que ilustró *Pedro Páramo*. Probablemente lo mismo iba a ocurrir con las ilustraciones de los *Incidentes melódicos de un mundo irracional* de Juan de la Cabada que quedan inconclusos con la muerte de Melecio Galván. Un caso similar es el de la serie de *Militarismo y represión*, ya que aunque la realizó alentado por la convocatoria lanzada por la revista *Proceso*, nunca concibió a este trabajo para entrar al concurso.

más audaz y espontánea. En esta obra aplica recursos plásticos adquiridos al ejecutar los murales colectivos, en los Estados Unidos y en la Preparatoria Activa, tales como el fuerte colorido, los elementos gráficos del diseño, el encadenamiento de las imágenes para narrar una historia sin caer en la descripción ni en lo anecdótico. También en esta serie es patente su exploración respecto al lenguaje visual de las historietas, tal como lo realizaron otros artistas desde fines de los años sesenta como René Rebetez y Felipe Ehrenberg con los *Psicogramas* (1968), Alejandro Jodorowsky con sus *Fábulas Pánicas* (1969), o en el *Comix-arte* ejecutado por Zalathiel Vargas en los años setenta, así como por el cómic que fue abordado en obras o en referencias visuales por varios de los miembros de los Grupos en esta misma década<sup>8</sup> **(Foto 13)**.

Destaca en esta serie de *Cien años de soledad* su búsqueda por construir relaciones espaciales, alternando abiertamente la representación del lleno y del vacío y su indagación respecto a la temporalidad, plasmada a partir de momentos, significados por escenas claves de la novela en secuencias y ritmos muy originales. En esta serie hay que subrayar su cercanía con el op art, el pop art y la psicodelia, que funcionan como motivos decorativos de fondo y no como la tendencia principal en la representación. La serie es de desigual calidad, ya que en algunos casos logra eficacia plástica, es atractiva, sintética y tiene claridad en las sucesiones narrativas y en los personajes (José Arcadio 1 y 2, Úrsula Buendía, Melquiades el gitano, el coronel Aureliano Buendía, Remedios, Isabel, el padre Antonio o Meme); pero en otros trabajos la representación es elemental, o bien resulta ser confusa y excesiva por la aglomeración de elementos<sup>9</sup>.

Hacia inicios de los años setenta el artista gradualmente deja de producir obra tradicional y aunque siempre realizó dibujos, es en estos años cuando se define por la gráfica como el medio idóneo para traducir plásticamente su postura

<sup>8</sup> Ver al respecto Cuauhtémoc Medina "Pánico recuperado", en el catálogo *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM, México, 2007, páginas 90 a la 119.

<sup>9</sup> Hay que mencionar que en algunas obras su intento por asociar textos e imágenes resultó fallida, ya que transcribió párrafos de la novela en una máquina de escribir y los pegó de manera bastante tosca en la cartulina, sin lograr armonizar ambas expresiones.

política. Esto queda claro durante la inauguración de su exposición en la Escuela de Diseño y Artesanías en 1977, cuando definió su posición en algunas entrevistas:

Más que ligar mi trabajo pictórico a las corrientes establecidas, me interesa ligar mi esfuerzo artístico con movimientos sociales: por eso es que los géneros pictóricos no me interesan<sup>10</sup>.

[El diseño gráfico, insiste Galván]... hace que nunca nos aislemos de la sociedad y a través de nuestro arte y de nuestras ilustraciones, podamos comunicar y expresar nuestra solidaridad con las luchas obreras<sup>11</sup>.

En su archivo se conservan alrededor de 1050 piezas, de las cuales poco más del 70% corresponden a dibujos e ilustraciones, la mayoría realizadas con tinta china negra sobre fondos blancos, aunque también dibuja con lápiz, carboncillo y sanguina. Melecio Galván trabajó sobre papel bond, en cartulinas de uso común o incluso en libretas de hojas blancas o cuadriculadas, donde bocetaba o tomaba apuntes que luego serían retomados en obras acabadas; fue riguroso al realizar sus dibujos, creados con un trazo impecable, la calidad de la línea (aplicada generalmente con tinta negra) destaca sobre fondos blancos que acentúan el trabajo de múltiples líneas (en degradados, en líneas paralelas, en zigzag, con predominio de las curvas, de líneas ondulantes o agudas, con rayas de diversos grosores y movimientos), o bien, la figura se logra con una línea continua que casi siempre resulta ser el único medio para expresar las calidades tonales, el movimiento, la profundidad y la composición.

En ocasiones la línea es autónoma respecto a las formas, ya sea porque sugiere el proceso de trabajo del artista o porque se define con trazos aislados de la figura o de la escena, desarrollándose a manera de grafismos válidos como un recurso expresivo adyacente a la temática principal. Pero casi siempre las líneas definen las

---

<sup>10</sup> *Excelsior*, viernes 13 de junio de 1977, número 21,962, nota de E. Camacho, "Afirma el pintor Melecio Galván: El arte abstracto es descendiente de una imposición ideológica dominante".

<sup>11</sup> "Exposición de las obras de Melecio Galván y Heraclio Ramírez", Boletín de la Delegación Miguel Hidalgo, Departamento del Distrito Federal, México, lunes 13 de junio de 1977, página 6.

formas que generalmente se reducen a figuras humanas, que son las que ocupan su atención, debido a que intencionalmente circunscribe su discurso dentro de una tónica neorrealista con un humanismo orientado a la ideología de izquierda.

### ***La ilustración como ejercicio de resistencia***

A pesar de que Melecio Galván deja la Academia en 1969 su postura (como la de muchos de los integrantes de los llamados Grupos), corresponde con la nueva perspectiva adoptada por la Escuela Nacional de Artes Plásticas respecto a la redefinición del arte, del artista y de la profesionalización de la carrera, reflejada en los cambios de los planes de estudios de 1971 y de 1973. En ellos los talleres y las representaciones tradicionales de las *artes plásticas* son relegados frente a propuestas que intentan impulsar nuevas maneras de enfocar los lenguajes artísticos donde las *artes visuales* resultan ser la alternativa para que el artista encuentre un campo de acción social y comunicativo, asumiéndose de esta manera como un productor visual, como un diseñador, centrado más en cuestiones formales, gráficas, y en la búsqueda para proyectar un lenguaje efectivo, que en la plasticidad, en el dominio de materiales y de las técnicas respecto a la obra<sup>12</sup>.

En el caso de Melecio Galván, él nunca relegó el oficio ni suplió el dibujo con el diseño, sin embargo, sí incursionó en propuestas expresivas alternativas (dentro de Mira) y situó su producción en límites menos estrechos que los tradicionales. Esta actitud se vio además reforzada por su carácter intransigente<sup>13</sup>, por su

---

<sup>12</sup> Ady Carrión Parga, estudia detalladamente este proceso de cambio: los profesores y los grupos que implementaron los nuevos planes de estudios, los efectos al sostener a la visualidad y la búsqueda formal como paradigmas, las luchas de poder al interior de la ENAP, el impulso del geometrismo desde la institución, para mostrar -en forma paralela a estos cambios- la importancia coyuntural de un maestro como Gilberto Aceves Navarro quien alternó ideas vanguardistas en la enseñanza del dibujo con la práctica tradicional del taller, restituyendo al artista su carácter "misterioso", así como su oficio artesanal y su cualidad como ente creativo. Ver: Ady Carrión Parga, *De la idea al misterio. Gilberto Aceves Navarro en la Escuela Nacional de Artes Plásticas*. Tesis de Maestría en Historia del Arte (inédita), Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, marzo de 2007. Agradezco al Dr. Renato González Mello su recomendación para consultar este trabajo.

<sup>13</sup> Salvador Camelo Torres recuerda que Melecio Galván era generoso, que "se distinguió por su intransigencia, por la vehemencia con que defendía sus puntos de vista sobre cuestiones estéticas, políticas o sociales ... No siempre acertado, pero sí brillante y apasionado Melecio ... a todos sus actos les imprimía pasión y por lo mismo vitalidad", Catálogo *Recordando a Melecio. Dibujos*



rechazo a la cultura dominante y por su postura política cada vez más definida hacia la izquierda (aunque no militó dentro de algún partido). Su participación dentro del grupo Mira fortalece esta actitud, sin embargo, cabe apuntar que muchos de estos artistas que se asumían como productores o trabajadores plásticos con planteamientos cuya visualidad buscaba incidir en la sociedad a través de un arte público politizado<sup>14</sup>, en ocasiones encontraban espacios con mayor apertura en funcionarios de instituciones gubernamentales (como es el caso del Instituto Nacional de Bellas Artes bajo la dirección de Juan José Bremer, de 1976 a 1982) que en el discurso y en los límites impuestos por los partidos de izquierda, cuyos parámetros culturales más bien estaban en la retaguardia.

En este sentido, podemos suponer que la acción de algunos de los integrantes de los Grupos y del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura no sólo destaca en la plástica de la década de los años setenta por sus originales propuestas de un arte público o por su activa politización y sus novedosas incursiones artísticas en el ámbito social, sino porque, finalmente, lo que estaban poniendo en juego era una definición de cultura de izquierda alternativa frente al Estado mexicano y frente a los partidos.

Desde este contexto hay que valorar la obra de Melecio Galván y definir su orientación plástica a partir de una combinación de elementos: reconoció la importancia de la experimentación pero siempre la asoció a un sentido político; precisó sus límites artísticos dentro de la ilustración y buscó mantenerse al margen de la tradición académica, pero no desatendió el rigor del dibujo ni la enseñanza de los grandes maestros en la ejecución de sus ilustraciones; le adjudicó a su

---

*inéditos 1979-81 de su cuaderno de apuntes sobre El militarismo*, ENAP, UNAM, México, julio de 1985. Fernando Cantú Jauckens, por su parte dice que: “entre los muchos adjetivos a los que recurren sus amigos para calificarlo están: silencioso, sobrio, sensible, brillante, tierno, sarcástico. También resentido y automarginado”, en: “Averiguaciones sobre Melecio Galván”, 3a parte, suplemento *Sábado* del diario *Uno más uno*, 18 de febrero de 1984.

<sup>14</sup> Jorge Pérez Vega al reconstruir los acontecimientos que marcan a esta generación y favorecen su cohesión en grupos de artistas plásticos (entre estos la huelga de San Carlos en 1966, el movimiento estudiantil de 1968, la rebeldía ante un sistema autoritario), concluye: “somos parte de una generación marcada por la ilusión de lograr un verdadero cambio económico, político, social y cultural en beneficio de nuestro pueblo”, *Catálogo Recordando a Melecio. Dibujos inéditos 1979-81 de su cuaderno de apuntes sobre El militarismo*, ENAP, UNAM, México, julio de 1985.

gráfica un sentido donde predominan la imaginación y la ficción, alejándose tanto de las tendencias formalistas rigurosas, como del dogmatismo ideológico y de las búsquedas meramente vanguardistas.

La ilustración se convierte en su medio de expresión y de subsistencia. Realizó obra creativa de manera paralela a su trabajo como ilustrador en instituciones gubernamentales, de tal manera que el trabajo gremial y el personal se retroalimentaban. Realizó ilustraciones aisladas para los libros de texto gratuitos<sup>15</sup>, para revistas como *Chispa*, para algunos periódicos, para apoyar movimientos sindicales, o para sumarse a publicaciones culturales de otros países, como para el catálogo del *Centenary Art Exhibition and Sale Bertrand Russell* en Nottingham, Inglaterra, o para el libro de *Las décimas* de Nicolás Guillén en La Habana, Cuba<sup>16</sup>. De manera sistemática trabajó durante 1973 y 1974 en el periódico *Correo Campesino* de las Bodegas rurales de la CONASUPO (Compañía Nacional de Subsistencias Populares); colaboró de 1974 a 1976 con en el equipo que ilustraba los libros titulados *Expresión y Comunicación*, editados por el Centro para el Estudio de Medios y Procedimientos Avanzados de la Educación, CEMPAE; o bien en 1981, cuando se integró a la revista *Educación Artística* a cargo de la Coordinación General de Educación Artística del INBA (donde también estaban en el equipo de ilustradores Heraclio Ramírez, los hermanos Castro Leñero, Rafael Hernández, Antonio Fajardo).

Su participación dentro del CEMPAE resulta importante porque se integra a un grupo de ilustradores cuyos problemas laborales afianzan su sentido gremial, afirmando su conciencia respecto a la necesidad de que el artista adopte una posición activa frente a la sociedad<sup>17</sup>. En el CEMPAE su ilustración se caracteriza

---

<sup>15</sup> Donde coincidió en 1973 con Heraclio Ramírez, al igual que en el *Boletín* de la UNESCO editado por la Secretaría de Educación Pública, en el CEMPAE y en el departamento de Arte Creativo del INBA.

<sup>16</sup> Según consta en la carta de Chris Jailey, representante de *The Bertrand Russell Peace Foundation, Ltd.*, donde (sin fecha), así como en la carta que le dirige Félix Beltrán desde La Habana, fechada el 11 de abril de 1981, ambas en el archivo de Melecio Galván en San Rafael, Estado de México.

<sup>17</sup> Ver al respecto el artículo de Fernando Cantú Jauckens, "Averiguaciones sobre Melecio Galván", 2a parte, suplemento *Sábado* del diario *Uno más uno*, 11 de febrero de 1984.

por un estilo fresco, alegre, con líneas continuas aplicadas con tinta china negra en fondos blancos (de cartulina, papel ilustración o cartón). Logra gran fluidez, soltura y vivacidad en escenas donde los niños son los principales protagonistas; incluso llega a influir en otros ilustradores que participaban en esa publicación<sup>18</sup>.

El sentido de las ilustraciones respondía al carácter didáctico de los libros. En el libro *Expresión y comunicación* de Primer Grado destinado a los docentes de las Escuelas Primarias aparece una secuencia de ilustraciones bajo el título: "El gorila y el niño. Haciendo un cuento", en ellas la representación del gorila tiene un sentido positivo, ya que el animal aparece como un compañero de juegos, como un personaje de un cuento inventado por una niña que concentrada lo dibuja en una escena en que la unión de ambos se establece por las mismas dimensiones en que se representan, por el efecto de reflejo del gorila, y sobre todo por una tira o banda que a la manera de las cintas de M. C. Escher, introduce un elemento dinámico, lúdico y asombroso, que otorga cierto encanto a la escena<sup>19</sup>. Otras ilustraciones muestran personajes con gran dinamismo que parecen traspasar o romper las leyes de gravedad, también aparecen grupos de niños bailando, tocando instrumentos musicales o jugando a la pelota (**Foto14**).

La presencia de su hija Amaranta (entonces una niña) se advierte no sólo en este tipo de trabajos, sino en otras ilustraciones, como en las de 1978: "El gran congreso de los animales comienza", en "Caja de fieras. Mihail Barbulesco", en apuntes y obras posteriores, pero especialmente en la serie de *Las Amarantas*, de

---

<sup>18</sup> Según Amaranta Galván, en una conversación informal sostenida con ella el 15 de julio de 2008, el trabajo de Melecio Galván en el CEMPAE ha sido identificado en alrededor de 46 ilustraciones; el número aún está sujeto a una revisión. La colección de dibujos originales que realizó Melecio Galván ahora es resguardada por el Centro Nacional de conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCRAPAM) del INBA.

<sup>19</sup> Libro de *Expresión y comunicación. Primer grado*, CEMPAE, México, 1975, Unidad VII, Lección 1, páginas 323, 325 y 327. El dibujo original, realizado en tinta sobre papel mide 35x48cm. También Amaranta Galván comentó que al padre de Melecio Galván sus compañeros de la fábrica de Papel de San Rafael cariñosamente lo apodaban "el gorila", posiblemente en esos dibujos haya alguna relación con esto. Años después, cuando su ilustración adquiere un sentido de denuncia, ya sea en la exposición de la Escuela de Diseño y Artesanías o en la serie de *Militarismo y represión*, el gorila y el simio se transforman y presentan como símbolo de lo bestial.

1977<sup>20</sup>, dividida en tres partes, donde también recurre a la “cinta mágica” para envolver al personaje e ir hilvanando las escenas de una narración visual presentada como una sencilla pero bien lograda historia tratada a manera de cómic, donde los cuadros se desarrollan sobre un fondo blanco **(Foto 15)**.

Otro trabajo realizado este mismo año, se titula *El niño y la televisión*<sup>21</sup> en él es clara su deuda con el cómic y con la ciencia ficción, este trabajo resulta menos afortunado que *Las Amarantas* ya que sus líneas son menos fluidas y la dureza se intensifica por el empleo crudo del blanco y el negro. Alude a los medios masivos de comunicación tan discutidos en la década de los años setenta por autores muy leídos entonces ya sea desde la apología de los mismos, con Marshal Mc Luhan o desde su crítica con Umberto Eco, Armand Mattelart y en México por Raúl Cremoux o Fátima Fernández Christlieb y presentes, igualmente, en muchos de los trabajos de los Grupos.

*El niño y la televisión* está dividido en siete partes, las cuales a su vez presentan rígidas subdivisiones con tres, seis o siete recuadros cada una, y en él la secuencia visual contrapone el negro como fondo en las cuatro primeras partes y el blanco en las tres restantes, el manejo de la imagen es claro pero un tanto elemental, se juega con las escalas, el *close up*, las dimensiones, las profundidades, las siluetas y los escorzos **(Foto 16)**; sin embargo, la serie de *Las Amarantas* resulta más sutil, tiene mayor unidad, movimiento y complejidad, tanto formal como discursiva.

En el periodo de 1977 a 1981 es cuando Melecio Galván desarrolla la ilustración a plenitud ya que su labor dentro del Taller de Diseño del Departamento de Literatura del INBA, ilustrando *La Semana de Bellas Artes*, será decisiva para lograr

<sup>20</sup> Realizado con tinta sobre cartoncillo Ilustración de 51x70cm.

<sup>21</sup> *El niño y la televisión*, siete partes en tinta sobre cartoncillo Ilustración, de 38x25.8cm. En la biblioteca de Melecio Galván está el ejemplar núm. 46 de la revista española *Nueva Dimensión*, subtitulada “de ciencia ficción y fantasía”, en la parte de atrás de la portada dibujó a Amaranta y a un lado del índice de la revista, un perfil. En el cómic interior titulado *Kibidiklangdong* con dibujos de Loro y guión de Godard, en particular en la página 121, aparecen elementos que Galván retoma en *El niño y la televisión*, tales como una nave espacial en diferentes movimientos, aterrizajes forzados, el desprendimiento de partes de esta y su choque con la tierra, dibujos acompañados de letras semejando sonidos, algunas secuencias enmarcadas por rectángulos alargados verticales y horizontales, así como escenas de mayor peso visual.

un estilo sólido y para efectuar la asociación expresiva (visual e ideológica) alcanzada en 1979-1980 en los 44 bocetos del Cuaderno de Apuntes<sup>22</sup>, y especialmente en la serie titulada *Militarismo y Represión* (de 1980 y 1981), compuesta por 15 dibujos en tinta, donde el despliegue de metáforas y de categorías estéticas anuncia a un artista maduro caracterizado por la capacidad plástica en el tratamiento y la claridad de la línea, así como por el manejo de la figuración simbólica, subordinado todo esto a un discurso político y humanista.

De 1977 a 1981 la ilustración y el dibujo se caracterizan por trazos generalmente son realizados a partir de líneas múltiples (continuas, entrecortadas, punteadas, entrecruzadas, enérgicas, fuertes, rígidas, suaves, débiles, cortas, largas, insinuadas o enfatizadas), con escorzos, difuminados, achurados y con el *scratch* (rayas continuas), todo esto logrado con movimientos y ritmos variables, con un estilo donde la comunicación y la estética confluyen con una evidente calidad del dibujo, así como por su versatilidad técnica y expresiva.

En sus ilustraciones logra un contraste entre la finura o la meticulosidad de la ejecución, frente a la agudeza y el impacto visual de la representación; concreta un realismo fantástico con una carga política, y en sus recursos estilísticos, formales y expresivos, consigue enlazar cualidades características de la plástica, de los medios de comunicación masiva y de la literatura **(Foto 17)**.

### ***Los recursos expresivos en la ilustración***

El dibujo y la ilustración responden a la intención de Melecio Galván de realizar una obra simple en lo que respecta al empleo de recursos mínimos, una obra económica, donde se restituye la importancia de la expresión manual, que también resulta popular por su capacidad de ser reproducida con facilidad y por no requerir de materiales costosos. El hecho de asumir un trabajo que se difunde a través de

---

<sup>22</sup> El cual fue encontrado después de su muerte. El formato del cuaderno es tamaño carta, el papel del mismo es de baja calidad, pero el dibujo es impecable, a pesar de que sólo se trataba de bocetos realizados con rapidez, en los que la intención no era cuidar la exactitud del trazo sino lograr fijar los rasgos esenciales que sintetizaran la expresividad de las figuras. Este cuaderno muestra el virtuosismo técnico alcanzado por Melecio Galván en estos años.

revistas o semanarios culturales está de acuerdo con su postura que entiende al artista como un comunicador donde la obra resulta ser un tanto fugaz o transitoria, ya que está circunscrita al espacio que la presenta como un medio para transmitir un mensaje a través de la gráfica. Melecio Galván eligió el dibujo como medio de expresión por estas razones y por el propio carácter de este género, seguramente el dibujo fue el medio idóneo para enfatizar la importancia de la fantasía porque:

El dibujo ... trae consigo una elíptica (o esquemática) iconicidad y sus vacíos o enrarecimientos nos incitan a fantasear, como si buscásemos llenarlos, participando activamente en su lectura o interpretación con las vivencias personales que traemos sobre nuestras espaldas. La inmanencia de la imagen dibujada aumenta, en tanto disminuye su trascendencia o realidad dibujada e incrementamos nuestros fantaseos. Aludimos al dibujo en general. En el artístico las vivencias se tornan estéticas y gráficas o afectas a la linealidad, mientras se viste de excepcionalidad<sup>23</sup>.

En su obra encontramos una gama que va del dibujo acabado, elaborado, hasta el dibujo espontáneo, los bocetos, la ilustración publicada y la no publicada, la que se apega a un texto y la que es realizada con mayor libertad; sin embargo, la mayor parte de sus dibujos fueron ejecutados a la pluma; técnica difícil que requiere de gran precisión ya que casi no permite reparar o suprimir los errores. El dibujo lineal fue la forma de expresión característica de Melecio Galván. Para algunos autores<sup>24</sup> esta es la forma de dibujar más natural ya que la línea pura ayuda a visualizar más rápido las ideas además de que es una técnica menos costosa, que permite enfatizar la estructura básica así como la composición de un dibujo.

Aunque el dibujo lineal proporciona una excepcional calidad en la luminosidad o en la brillantez de la representación requiere de un trabajo paciente, minucioso y metódico para lograr destreza y fluidez. El dibujo o la ilustración a la pluma es un

---

<sup>23</sup> Juan Acha, *Teoría del dibujo, su sociología y su estética*, Centro Juan Acha, A.C./Ediciones Coyoacán, México, 2004 (segunda reimpresión), Colección Diálogo abierto, página 114.

<sup>24</sup> Kurt Hanks y Larry Belliston, *El dibujo. La imagen como medio de comunicación*, (primera edición), Editorial Trillas, México, 1995.

---

medio sobrio muy difícil de controlar, pero una vez dominado ofrece gran versatilidad y múltiples posibilidades expresivas, logradas con los grafismos, las manchas, las tonalidades los entramados de líneas, la degradación, el punteado, los pequeños detalles, la intensidad y la abundancia de la tinta; además, este medio es muy favorable para realizar dibujos en pequeño formato.

Melecio Galván opta por la ilustración y no por la pintura para comunicar sus ideas. Respecto a la distinción entre el dibujo y la ilustración, los límites parecen no estar claros, ya que:

La dicotomía entre dibujo libre y dibujo de representación no deja de ser una falsa dicotomía de cierta academia moderna; lo fascinante del dibujo es la capacidad de dar cuenta tanto de aquello que nombra como desde la operación desde donde lo nombra. La posibilidad de organizarse como un sistema de sus propias operaciones; de definir un estilo y configurarse como un género desde donde apropiarse de la idea arte, ciencia o ilustración es la parte más fascinante de su realidad; aquella por la que un mismo trazo se transforma en "signo", "símbolo", "emblema", "figura", "imagen", y al mismo tiempo desarrolla en la historia presente ese acontecimiento"<sup>25</sup>.

Esto nos lleva a considerar que la ilustración (o el dibujo) que intencionalmente se inscribe dentro de los límites del realismo y de la comunicación, de manera consecuente sujeta o equilibra la expresividad gráfica con la proposición del discurso conceptual, por esta razón la significación radica en la coincidencia de la expresión plástica de la imagen con la transmisión del pensamiento, con la intencionalidad que subyace en la ejecución del planteamiento gráfico del dibujo con el interlocutor-lector-receptor de éste, a manera de un diálogo subyacente y de un intercambio de ideas con el mismo. Como afirma la Dra. Elia Espinosa:

---

<sup>25</sup>Juan José Gómez Molina, Lino Cabezas y Miguel Copón, *Los nombres del dibujo*, Cátedra, Madrid, 2005, Colección Grandes Temas, página 86.

Como género, la ilustración de tipo realista-figurativo se caracteriza por el predominio estricto de la exposición de ideas, el *qué decir* por encima de la posible riqueza de expresión plástica ... su realidad es, dicho brevemente, de ejecución más rápida y estrechamente sujeta a una temática a la cual debe seguir y cumplir para realizarse esencial y gráficamente<sup>26</sup>.

La ilustración gráfica como creadora de imágenes, como transmisora de expresiones plásticas, de informaciones visuales, de múltiples significados y de conocimientos, ha sido considerada por autores como el filósofo Juan Martínez Moro<sup>27</sup>, como una categoría tanto estética como epistemológica, cuya importancia en la actualidad debería obligar a redefinir los sistemas de clasificación artística. De esta forma, y en total concordancia con lo que afirman este autor y la Dra. Elia Espinosa, es posible advertir que para Melecio Galván la actividad de ilustrar no sólo representa la posibilidad de producir imágenes para enriquecer un texto a través de diversos recursos visuales, sino que también y fundamentalmente, es el medio para expresar y comunicar sus ideas, a través de imágenes o figuras vinculadas con la realidad, por eso, en la ilustración que realiza Melecio Galván de 1977 a 1981 encontramos una serie de formas retóricas entre las que están la metáfora, la alegoría, la narración, el símbolo, la fantasía, la paradoja, la síntesis y la abstracción. Además, el hecho de que Melecio Galván eligiera realizar sus dibujos para ilustraciones enmarcadas por los medios de comunicación se explica porque:

Un amplio sector del arte de nuestros días gira conceptual y formalmente en torno a los medios de información y comunicación visual. Desde las experiencias conceptuales de los años sesenta y setenta, pasando por el arte de compromiso social y las nuevas estéticas

---

<sup>26</sup> Elia Espinosa *Jesús Helguera y su pintura, una reflexión*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2004, Estudios de arte y estética, número 54, páginas 141 y 143.

<sup>27</sup> Juan Martínez Moro, *La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*, Ediciones Trea, Gijón, 2004, agradezco a la Dra. Elisa García Barragán por recomendarme la lectura de este texto, útil para definir las características conceptuales y estéticas de la ilustración en este caso, aplicadas a las obras de Melecio Galván.



alegóricas de los ochenta y los noventa, para llegar al entorno informático del nuevo siglo, las diversas artes gráficas, en tanto soporte de la imagen, y la ilustración como concepto, han experimentado un auge sin precedentes en la esfera del arte. Progresivamente abandonada la libre experimentación con y sobre la materia, propia de las vanguardias y de las diversas corrientes neoexpresionistas e informalistas, así como de los movimientos autorreferenciales, la paleta de muchos artistas está formada hoy preferentemente por material iconográfico en forma de registros gráficos de codificación mediática<sup>28</sup>.

En términos generales, el artista emplea algunos recursos de manera constante en sus ilustraciones, entre ellos cabe destacar los siguientes:

-la duplicidad de elementos para enfatizar y otorgar mayor intensidad a las escenas, las figuras o los rostros

-la introducción de trazos que simulan escritura, letras, signos o garabatos, para sugerir la interrelación o la contraposición entre los códigos, en este caso, entre el discurso del lenguaje y su referente visual. Muchos de estos mensajes son ilegibles y algunos recuerdan a los graffittis. Este recurso tan común entre los artistas contemporáneos finalmente está relacionado con la polisemia, con el cruce de lenguajes y con diversas cargas expresivas. En este sentido, Juan Acha considera que:

Al transitar por otros caminos, la ideografía se tornó dibujo estetizado, con la paradójica finalidad de alimentar la sensibilidad humana con mensajes polisémicos y alejados de la rigidez sistémica de la escritura alfabética o del lenguaje. Mientras el texto literario aumentó la polisemia del idioma, el dibujo comenzó a estetizarse para terminar siendo un conjunto de imágenes que vale por lo que quiere decir y no por lo que dice. Sus imágenes, igual que las de la literatura, son translingüísticas<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Juan Martínez Moro, *Ibid.*, páginas 65 y 66.

---

<sup>29</sup> Juan Acha, *Op. cit.*, páginas 136 y 137.

-las líneas que se expresan y justifican por sí mismas, las grafías gratuitas, las rayas arbitrarias que acentúan la gestualidad, la velocidad del trazo, la espontaneidad, la libertad formal, el movimiento o el impulso de la línea frente a la línea controlada, ordenada y analítica

-la construcción y deconstrucción de las figuras a través de formas que se desdibujan, de la insinuación y la ambigüedad, frente al detalle y la precisión. Por ejemplo, recurre a la vez a la transparencia, el ocultamiento y la exhibición de ciertas partes internas en los cuerpos de las figuras donde asoman o se enmascaran músculos, huesos, mandíbulas, cartílagos, dientes; o también descubre el material con que están conformados los objetos -generalmente armas o máquinas-, en torno a los que se desprenden y muestran elementos que a manera de cintas, vendajes o fibras los envuelven.

En el tratamiento lineal de los cuerpos y en el procedimiento de Melecio Galván al develar el interior de las masas orgánicas podemos encontrar similitudes con algunos trabajos realizados en la década de los sesenta por el artista Manfred Gartska, quien representa con toda su crudeza "paisajes humanos contruidos mediante formas de órganos". Aunque la intención de Gartska destaca la sexualidad de las formas orgánicas buscando realizar una "vivisección de la intimidad" y sus "mecanismos fisiológicos", el resultado en ambos artistas es similar en lo que respecta a la presencia inhumana de las figuras, así como en la reacción de desconcierto y de angustia frente a la brutalidad que es representada en la imagen, porque:

El ámbito de las formas orgánicas interiores es mucho más *cerrado*, inaccesible, y en consecuencia, se siente como algo más extraño y exótico. Cuando se le hace sensible, como en el caso de Garstka, la respuesta del espectador no puede sino caracterizarse por la ambivalencia del disgusto y la fascinación, y lo que es más importante, afecta también a lo somático y con ello *a todo el hombre*<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup>Hans Rossen, "En torno al problema de la interpretación del contenido de las obras pictóricas. Observaciones metodológicas sobre los cuadros de Tom Wesselmann y Manfred Garstka", en: H.

-la dualidad y el contraste tanto en la figura o escena representada, como en la misma manera en que se ejecuta plásticamente la imagen; así, la ilustración oscila entre lo preciso y lo ambiguo, entre lo acabado y lo fragmentario, entre la anarquía y el equilibrio, lo verosímil y lo fantástico, lo reconocible y lo irreconocible, entre la vida y la muerte, entre la perversión, la violencia, la pesadilla y lo siniestro frente al sometimiento, la debilidad, la compasión y la injusticia.

-las asociaciones, metáforas o analogías. En algunos bocetos y en la serie de *Militarismo y represión*, prevalece la categoría de violencia; en ilustraciones realizadas para *La Semana de Bellas Artes* las metáforas aluden a la temática presentada en el artículo que se ilustra, donde la ilustración en muchos casos, más que evidenciar al texto, lo enriquece.

-la alternancia entre sujetos objetivados y objetos subjetivados, la mimetización entre el sujeto y el objeto, mediando entre ambos la acción. De tal manera que los humanos se cosifican, se despersonalizan para devenir en meros objetos con rasgos irreconocibles o bien para representar arquetipos asociados a la necrofilia y a la barbarie; de igual forma, los objetos (armas, máquinas bélicas) se transforman en entes orgánicos (antropozoomorfos).

Respecto a las metamorfosis y simbiosis entre los sujetos, los objetos y sus acciones, acertadamente afirma Lelia Driben que: "El mecanismo comparativo no se despliega en forma de relato, sino de metáfora; el principio narrativo se anula deviniendo metáfora; la figura se coloca más cerca de la poesía que del relato"<sup>31</sup>.

-la articulación y la síntesis de varios de estos recursos para lograr una composición en la cual el espacio y el tiempo carecen de una referencia clara, ya que por lo general las ilustraciones se realizan en fondos blancos, que a la vez que establecen un soporte neutral, introducen una distancia, incertidumbre o misterio

---

K. Ehmer *et al.*, *Miseria de la comunicación visual. Elementos para una crítica de la industria de la conciencia*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, Colección Comunicación visual, 1977, página 156.

<sup>31</sup> Lelia Driben, *Op. cit.*, página 43.

que favorece que la atención se centre en el análisis de la escena o en la disección de la figura.

El fondo blanco actúa como elemento de concentración, la carencia de atmósferas o de referentes para identificar y para ubicar a las escenas y a las figuras evita distracciones, el blanco es un espacio vacío, una especie de abismo que da fuerza a la representación, exigiendo más elocuencia y detalle. Con el blanco se enfatiza y se concentra la imagen, se propicia su "ensimismamiento" lo que nos remite a la metáfora.

Posiblemente la intención de Melecio Galván al utilizar fondos blancos y de recurrir a la línea como único elemento comunicativo se deba a la necesidad de acentuar la claridad del mensaje, sin embargo, esta tendencia puede encontrar un paralelismo con las ilustraciones que John Flaxman hizo de *La Ilíada* y *La Odisea* en el siglo XVIII, analizadas por Valeriano Bozal, quien menciona que la "linealidad" estricta y la espacialidad no determinada en sus dibujos tiende a idealizar a las figuras, a acentuar la intemporalidad porque las figuras no son ubicadas en un espacio definido, sino colocadas sobre el papel en blanco que funciona como un vacío, como una especie de abismo, de abstracción o de eternidad que participa por igual de lo probable y lo maravilloso.<sup>32</sup>

-las escalas, las relaciones, las líneas de fuga, las figuras en el espacio, están tratadas desde diversos sentidos a la vez; no hay un solo punto de vista sino varios, casi no hay profundidad sino primeros planos, escorzos y picadas; más que presentar una espacialidad y temporalidad en la obra, se evidencia la ficción del espacio y se muestra la relatividad del tiempo ya que se busca articular en la imagen una simultaneidad de estos y otros elementos para sugerir la abstracción, la idea de la acción, que se presenta como una escenificación consciente, Melecio Galván, así más que describir, intenta mostrar y justificar la coexistencia de las partes vinculadas por una tensión interna, posiblemente por esta razón en los dibujos que encuentran su fundamento temático en la denuncia política, la imagen

---

<sup>32</sup> Valeriano Bozal, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, 1987, páginas 180 a 182.

tiende a la retórica o a la teatralización. A pesar de su fuerza expresiva Melecio Galván refuerza la intención del discurso enfatizando su sentido, para que éste resulte contundente.

-la sátira que en ocasiones llega a la caricaturización. Al respecto, cabe aclarar que a pesar de que Melecio Galván no incursiona en la caricatura, disfrutaba de este género poco valorado dentro de la gráfica, especialmente le interesaba la ironía y la burla ante el sistema establecido realizada, por ejemplo, en la fina agudeza política de Rogelio Naranjo. En la obra de Melecio Galván el chiste y el humor no tienen cabida y aunque en sus dibujos llega a censurar a personajes y sectores sociales como los militares, realmente no hace caricatura como tal.

Teresa del Conde matiza las posibilidades de la caricatura y de la caricaturización, apuntando que la caricatura ha sido definida como un medio situado entre el chiste y lo cómico, y que la caricaturización puede ser “pura y simplemente la distorsión de intención crítica en la que interviene principalmente la sátira, como ocurre con muchas estampas de tónica expresionista que se produjeron en el Taller de Gráfica Popular, uno de cuyos mayores exponentes fue Leopoldo Méndez...”<sup>33</sup>

-la incorporación en su obra de referencias de artistas plásticos relevantes en la Historia del Arte. En algunas ilustraciones hay evidentes alusiones a Alberto Durero Gustavo Doré, o Julio Ruelas, las cuales además de mostrar ciertas obsesiones de Melecio Galván, resultan ser un acto deliberado por el cual al mismo tiempo que busca rendir culto a los “maestros”, enfatiza la conexión entre su trabajo con el de la tradición de la Historia del Arte y demuestra cómo se establece en sus dibujos una dialéctica entre el ilusionismo de la fantasía, con la intencionalidad de la crítica social, ya que a través de la introducción de estos elementos forzados, se revela una proyección de elementos que descubren los engaños o trucos visuales en la ilustración. Por otra parte, este retorno al pasado artístico cuya evocación afirma y

---

<sup>33</sup> Teresa del Conde, “Entrada no tan libre”, página 21 y también ver Carlos Monsiváis “La distorsión es la semejanza (caricatura y dibujo satírico en México)”, en: *Aire de familia*, Colección de Carlos Monsiváis, Conaculta-INBA, México, 1995.

restituye valores de la tradición plástica en el arte contemporáneo, también fue usual entre algunos de los artistas plásticos de su momento, como Gironella, Arnoldo Coen, Arnold Belkin, Rafael Coronel o Francisco Corzas, entre otros.

### ***Melecio desde La Semana de Bellas Artes***

Melecio Galván es comisionado para trabajar en este semanario cultural en noviembre de 1977. *La Semana de Bellas Artes* surgió durante el periodo en que Juan José Bremer dirigió el Instituto Nacional de Bellas Artes. Aparecía todos los miércoles y estaba bajo la responsabilidad de la Dirección de Literatura del INBA, entonces a cargo del escritor Gustavo Sáinz, quien se interesó por la ilustración<sup>34</sup>.

El semanario estaba patrocinado por el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS), la Comisión Federal de Electricidad, Fertilizantes Mexicanos, Altos Hornos de México, la Lotería Nacional, entre otras instituciones gubernamentales; la coordinación editorial de *La Semana de Bellas Artes* estaba integrada por Ignacio Trejo Fuentes, Sergio Monsalvo y Arturo Trejo Villafuerte.

La línea del semanario cultural se caracterizó por su apertura, por el respeto a la creatividad y por contar con ilustradores de primer nivel entre los que destacan: Heraclio, Ramón Marín, Arnoldo, los hermanos José y Miguel Castro Leñero (**Foto 18**). Además, algunos números contaron con ilustraciones especiales de Alberto Gironella, José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Elvira Gascón o Héctor Xavier<sup>35</sup>.

En este espacio Melecio Galván realiza algunas de sus mejores ilustraciones. Por la diversidad de temas tratados éste resultó ser para él un medio ideal para

---

<sup>34</sup> Entre las novelas más leídas en esos años escritas por Gustavo Sáinz están: *Gazapo*, de 1965, *La princesa del palacio de Hierro*, de 1977 o *Compadre lobo*, de 1977. Sáinz dirige una carta al Licenciado Rodolfo García de Alva, Director de la unidad Administrativa Central de la Subsecretaría de Planeación Educativa, informándole que Melecio Galván "ha sido comisionado a esta Dirección de Literatura para cubrir las necesidades de diseño editorial que con motivo de la edición de nuestro suplemento cultural ... se han presentado ... El señor Galván Sánchez realiza ilustraciones en el mencionado suplemento y además desarrolla su tarea creativa en carteles, portadas de libros, diseño de folletería, etc. ... y estará comisionado a esta Dirección mientras circule *La Semana de Bellas Artes*. Carta del 29 de noviembre de 1977. Archivo de Melecio Galván, San Rafael, Estado de México

<sup>35</sup> Durante 1978 y 1979 *La Semana de Bellas Artes* destaca por la calidad y la cantidad de sus ilustraciones. A partir de 1980 se advierte un cambio porque el número de ilustraciones es muy reducido y éstas son sustituidas por fotografías de mala o de regular calidad.

desarrollar gran variedad de dibujos, igualmente lo mantenía actualizado respecto a los acontecimientos culturales y a los personajes del momento. Al revisar este suplemento advertimos un conjunto de notas culturales que bien pueden contextualizar lo que una institución como el INBA destacaba en esta etapa que va de 1978 a 1981:

Aparecen artículos dedicados a los de *Grupos pictóricos en México* de marzo de 1978 (Tepito Arte Acá, Tetraedro, Proceso Pentágono, el Taller de Arte e Ideología, Suma, El Colectivo), o números completos como el de *Testimonios de Latinoamérica* correspondiente a la exposición del Museo Carrillo Gil, en septiembre de ese mismo año de 1978. También se difunden exposiciones como la de Zapata y su movimiento social, la de Francisco Toledo, la correspondiente a la *Sección Anual de Experimentación* del Salón Nacional de Artes Plásticas, o la del *Segundo Salón Nacional de Invitados*, durante 1979. En 1980 se anuncia la muestra de *Obras maestras del arte alemán, de Durero y Cranach al presente* patrocinada por la RDA, la de Pierre Alechinsky en el Museo de Arte Moderno, o la del *Retrato contemporáneo en México* en el Palacio de Bellas Artes con los artistas Juan Soriano, Antonio Peláez, Enrique Bostelmann y Gilberto Aceves Navarro.

En otros casos, se realizan entrevistas a artistas plásticos que también resultan reveladoras respecto a los intereses del momento. Están, por ejemplo, las realizadas a Francisco Corzas, Arnold Belkin, Kasuya Sakai, Gilberto Aceves Navarro, José Luis Cuevas, Juan García Ponce, Jan Hendrix, José y Alberto Castro Leñero o Felipe Ehrenberg. En este semanario la oferta temática también incluyó artículos sobre Luis Buñuel, Juan Ibáñez, Eduardo Mata, Julio Estrada, Nancy Cárdenas, Alberto Dallal, Guillermina Bravo, Ramón Xirau, Salvador Elizondo, Carlos Chimal, Gustavo Sainz, Efraín Huerta, Juan de la Cabada. Otros sobre literatura checa, cubana, soviética, polaca, norteamericana, notas como la del Primer Coloquio de Fotografía o del Festival Internacional Cervantino, reseñas de películas como *El lugar sin límites*, *El huevo de la serpiente*, *Un día especial*, *Encuentros cercanos del tercer tipo*; o bien, de obras de teatro como *El*

*extensionista* de Felipe Santander y la representación de la obra clásica *La resistible ascensión de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht.

En la colaboración de Melecio Galván en *La Semana de Bellas Artes* se observan diversas formas de ilustración, en algunas incorpora textos, en otras prioriza el movimiento, otras son sintéticas, algunas son más complejas, si bien en todas ellas permanece una línea depurada. En este suplemento cultural Galván realizó varias portadas, algunos retratos como los de Eduardo Mata **(19f)**, Agustí Bartra **(21ch)**, George Edwards, Thiago de Mello, Alejo Carpentier **(20a)**, Sor Juana Inés de la Cruz **(20m)**, Adolfo Hitler **(19i)** o James Dean **(20j)**, ilustró artículos donde se entrevista a autores como José Agustín **(20c)**, otros sobre poesía norteamericana, polaca, nicaragüense. En el número dedicado a Malcolm Lowry **(19k)**, Melecio Galván realiza todas las ilustraciones y se le otorga un crédito especial.

Mantiene un trabajo de buen nivel durante los tres años en que la revista incluye ilustraciones **(Fotos 19, 20 y 21)**. En pocas imágenes encontramos reminiscencias de la ilustración de fines del siglo XIX, cercanas al simbolismo o al *art nouveau* **(19i)**, también son escasas las que se mueven dentro de un realismo básico, poco novedoso (especialmente son aquellas en que representa a personajes con una carga cultural tipificada dentro de las letras o el activismo revolucionario, como Rosario Castellanos **(20k)**, Sandino **(19 a y b)** o Ho Chi Min)<sup>36</sup>, sin embargo, en otros trabajos logra interesantes retratos asociando al personaje con la condición de su labor, así, por ejemplo, al retratar a Agustín Yáñez en 1980 **(21a)** presenta sólo su rostro con suaves y barridas líneas en gris con toques sutiles de blanco, sobrepuestas a los trazos que conforman el retrato propiamente dicho; el elemento que destaca (y que rompe la monotonía) es la palabra "Agustín", incorporada a la altura de los ojos, que juega al entremezclarse

---

<sup>36</sup> Es el caso de la representación de Sandino, donde el único elemento que rompe la rigidez del personaje es la transformación de parte de la canana que porta, en una especie de pista sobre la que está colocado un avión. *La Semana de Bellas Artes*, número 12, 22 de febrero. Poemas por Nicaragua, por Francisco de Asís. Ilustración dedicada a Rebeca Hidalgo y a Arnulfo Aquino, fechada en 1974, con el texto "Ama a tu patria, cien hombres que la amen igual que yo", página 10. En las otras ilustraciones el retrato resulta ser sumamente tradicional y se ajusta al estereotipo del personaje sin ningún elemento original.



con la cara del escritor, la letra “g” no aparece, sino que se insinúa al fusionarse con uno de los ojos y el punto de la “i” corresponde al otro ojo. Este recurso hace del retrato algo original, además de que da un toque de luminosidad a la composición, jugando con la idea de la viveza de la mirada del novelista.

En otros retratos la fantasía interviene y es construida ya sea dentro de los términos del realismo mágico, el caso más claro en este sentido es el de Alejo Carpentier **(20a)**, donde la alusión a los dibujos de M. C. Escher son indiscutibles<sup>37</sup>, o bien en el de Joao Guimaraes Rosa **(19h)**, definido en la revista como “maestro de la ficción brasileña”, ficción que es presentada por Melecio Galván a través del múltiple desdoblamiento del rostro, de las manos y del papel que es el soporte material de la escritura<sup>38</sup>. El rostro de Rubén Darío **(19g)** se convierte en una metáfora de su poesía, está tratado a manera de paisaje y su cabello se transforma en un nido que alberga pájaros, flores y elementos vegetales<sup>39</sup>.

En contraste, al representar a Somoza<sup>40</sup> en el mismo artículo donde aparece Rubén Darío **(19c)**, el dictador aparece sosteniendo a una víctima, es una mezcla de burro y hombre, un carnicero cubierto sólo con un delantal que tiene escrito su nombre y una tela que cubre su espalda y sus hombros, marcada con una especie de condecoración. Esta representación caricaturizada de Somoza es muy elemental porque no va más allá de lo predecible, incluye además, alrededor del personaje las palabras “Nicaragua, Somoza, tortura”, sin embargo, la representación resulta atractiva por los elementos de la composición y por la oposición establecida entre las líneas que dan volumen a las figuras, las líneas del fondo que a manera de gruesas rayas se van desplazando sobre las formas rígidas de un trazo lineal vertical y de un triángulo negro que funciona como base que para definir el eje de

<sup>37</sup> *La Semana de Bellas Artes*, núm. 65, 20 de febrero de 1979.

<sup>38</sup> *La Semana de Bellas Artes*, Panorama de la literatura brasileña, núm. 53, 6 de diciembre de 1978.

<sup>39</sup> *La Semana de Bellas Artes*, Poesía política nicaragüense, “A Roosevelt, Rubén Darío”, núm. 44, 4 de octubre de 1978, página 8.

<sup>40</sup> *La Semana de Bellas Artes*, Poesía nicaragüense, del número 44, del 4 de octubre de 1978, página 12.

las figuras y contrasta con la víctima cuya dirección diagonal sirve de punto de fuga.

En muchas ilustraciones le interesa enfatizar el trabajo manual y creativo de la línea: ya sea con trazos dinámicos (**17i, 19i**), con líneas esquemáticas (**19e, 20 b, g, 21b**), con dibujos de trazos finos y detallados (**20h, n, 21c**), o con formas ambiguas (**20ch, e, i, l**). El volumen a veces es inexistente o sólo se sugiere con la línea; en otras ocasiones se trabaja con una intermedia gama de grises (**19i, j, 20i**). Los contrastes se logran con elementos sorprendidos, con el manejo de la luz (**19k, 20j, m**), con la introducción de escritura que juega con la caligrafía, las letras o el trazo (**17h, 21a**), trasladando al lenguaje escrito lo expresado en el lenguaje visual o con la dirección, el tono o el grosor de las líneas y su movimiento (**17 j, k, l**).

En algunas imágenes logra una secuencia visual a partir de una concatenación de elementos que son desplazados en una misma trayectoria (**20i**), en otras, las figuras se mantienen estables y la dinámica gira en torno a sí mismas (**20m**); en otros dibujos la relación entre las imágenes en un mismo artículo se logra al destacar un elemento, el cual es apenas insinuado, para colocarlo en otra parte del texto, con una clara definición (**20e, f**).

Esto sucede, por ejemplo con el artículo de Frank Duster "Revisión de una dama de corazones"<sup>41</sup>, donde aparecen dos figuras femeninas (**19ch**) que en ciertas partes dejan ver su estructura ósea, están sentadas una junto a la otra se unen a través de sus manos, las cuales precisamente son el punto central de interés ya que están encerradas en un círculo que a manera de disección las transforma y deja ver sólo los huesos de las manos. En otra página del artículo, el círculo, entresacado de esta escena, se coloca fuera de contexto y en él se muestran las manos con vida, tal como deberían haber aparecido en la ilustración anterior (**19d**). La representación de esta escena remite a *Las dos Fridas* y a la idea de dualidad, tan recurrente en la obra de Melecio Galván, además, la figura de la

---

<sup>41</sup> *La semana de Bellas Artes*, número 25, 24 de mayo de 1978.

derecha es muy similar a la que representa en 1979 en un artículo titulado “Caravaggio, el desdichado”, ya que la mandolina es tocada por unas manos huesudas **(20d)**.

En 1979, ilustra el número completo dedicado a Malcolm Lowry, en él logra dibujos que traducen los estados alterados provocados por el alcohol, como en el de la portada o en “la sola compañía del miedo” y en “pensamientos que borran mi destino” **(capítulo 4, ilustración 4 parte superior)**. En este número se incluye una nota donde se reconoce la trayectoria de Melecio Galván. Aunque administrativamente su trabajo continuó hasta 1981 es muy probable que se dedicara a otras labores de apoyo, ya que en este año no aparecen ilustraciones de él en *La Semana de Bellas Artes*, incluso en 1980 sólo colaboró con cuatro ilustraciones, lo que indica el giro que estaba tomando la revista, de restringir las ilustraciones o de sustituirlas por fotografías poco propositivas.

### ***La crítica frente a la obra de Melecio Galván***

Aunque Melecio Galván intencionalmente se mantuvo al margen de los circuitos consagratorios de la plástica mexicana, desdeñando la crítica de arte por considerarla una mediadora “problemática” entre el artista y el público<sup>42</sup>, su obra ha sido valorada por investigadores, historiadores y críticos de arte, especialmente después de la muerte de este artista. En su momento, su trabajo fue reconocido por su calidad por parte de sus compañeros, ya sea en el medio en el que se desenvolvían los integrantes de los Grupos, o entre los ilustradores y artistas que colaboraban con él en suplementos y revistas culturales.

Alberto Castro Leñero coincidió con Melecio Galván en el CEMPAE, donde también colaboraron sus hermanos José y Miguel. Es interesante retomar la opinión de este artista, porque nos proporciona una evaluación actual de Galván desde la

---

<sup>42</sup> Entrevista a Melecio Galván en: *Excélsior*, viernes 13 de junio de 1977, número 21, 962, nota de E. Camacho, “Afirma el pintor Melecio Galván: El arte abstracto es descendiente de una imposición ideológica dominante”.

perspectiva de un ilustrador, que fue su compañero, compartiendo el trabajo cotidiano con él. En un breve texto recuerda

:

... no hay duda, Melecio era la estrella del equipo. Admirábamos su talento, la facilidad impecable con la que tejía sus dibujos. La imaginación desbordante. El trazo sensible y preciso. Melecio era un maestro. Un virtuoso, era el de más edad, era el líder del grupo ... tenía una fuerte personalidad, sarcástico, afectivo, inteligente, contestatario y a veces atormentado.

Si pudiera decir algo es que faltó tiempo para que Melecio pudiera madurar, perdurar, ubicarse, abrir sus conceptos, su técnica, sus materiales. Desplegar todo su talento. Considero que los dibujos de Melecio son piezas de arte contemporáneo<sup>43</sup>.

Existe un acuerdo generalizado entre los especialistas respecto a la capacidad de Melecio Galván como un destacado dibujante, sin embargo, hay diversas posturas respecto a la valoración de su trabajo en el sentido de la solidez de éste a partir de una unidad ideológica y conceptual o de la existencia de un planteamiento integral, lo que resulta lógico si consideramos que su discurso gráfico se expresaba desde diversas vertientes y que sus alcances se truncaron con su muerte. La valoración de Melecio Galván como gran dibujante y el reconocimiento a su capacidad para asimilar en su obra fuentes tan diversas como el arte renacentista, el cómic contemporáneo<sup>44</sup>, la neofiguración y la ilustración con una gama que va de la recreación poética de la infancia, a la ácida crítica de los aparatos de poder, ha sido reconocida por investigadores con enfoques diversos, entre ellos están: Fernando Cantú Jauckens, Teresa del Conde, Lelia Driben, Carlos Blas Galindo, Alberto Híjar, Ida Rodríguez Prampolini, o Antonio Saborit. A fin de comparar el enfoque de estos investigadores y para dar una visión conjunta de la postura de la crítica ante Melecio Galván, resulta pertinente citar varias de sus ideas:

---

<sup>43</sup> Texto de una correspondencia entre la Dra. Teresa del Conde y Alberto Castro Leñero, del 4 y 10 de noviembre de 2009. Agradezco a la Dra. Del Conde por facilitarme este material.

<sup>44</sup> Cercano al *heavy metal* y a la ciencia ficción.

Para Ida Rodríguez "Melecio, como los grandes dibujantes, emprende a través de la línea un proceso analítico, tanto de la naturaleza, como del discurso interior y ejecuta, mediante su desarrollo una obra acabada ... El trabajo de Melecio no se apoya sólo en la línea, como tienden a hacer los artistas ligados al clasicismo, como William Blake o J. A. D. Ingres, sino está inscrito en la tendencia barroca o expresionista en la que el contorno delimitador, es decir, la línea, no es la que priva ante todo sino es solamente la guía de vibraciones, de dinamismo, la que encierra los efectos de luz y de sombra, de graduaciones, de interacciones, de pequeños esgrafiados que acentúan el *discorso mentale* ... Pocos artistas llegaron a dominar a la perfección y con tal tenacidad su lenguaje, porque en el caso del dibujo es donde en arte sí puede hablarse de lenguaje"<sup>45</sup>.

Fernando Cantú Jauckens<sup>46</sup> es hasta ahora quien ha revisado de manera más completa revisó la vida, la trayectoria y la obra de Melecio Galván en la serie de cinco largos artículos que aparecieron en el suplemento *Sábado* del diario *Uno más uno* en 1984. Uno, entre muchos comentarios sobre Melecio, es el siguiente: "El trazo de Melecio es clásico, pero las ideas son muy originales y contemporáneas ... Muchos artistas y corrientes influyeron a Melecio ... pero las constantes estilísticas en su obra son dos: la experimentación perpetua, en la tradición de la ruptura con lo establecido, y una pretensión perfeccionista rayana en la locura ... Miguel Castro Leñero lo sintetiza sin complicaciones: 'Melecio era un verdadero virtuoso del rapidógrafo, un artista del punto fino y regular' "<sup>47</sup>.

Teresa del Conde considera que: "La línea, su dirección, su desplazamiento, su movimiento, fue para Galván un proceso conclusivo en sí mismo ... es claro que Galván poseía un especial talento para dominar la relación entre la idea preconcebida y el manejo del trazo ... tenía como todo artista, sus predilecciones que se patentizan en varios momentos de su obra... Hay también fuertes resabios

---

<sup>45</sup> Ida Rodríguez Prampolini, "A la memoria de un gran artista", Suplemento *Sábado* del diario *Uno más uno*, 4 de septiembre de 1982, página 15.

<sup>46</sup> Además de Arnulfo Aquino, de quien pronto se publicará un libro sobre Melecio Galván.

<sup>47</sup> Fernando Cantú Jauckens, "Averiguaciones sobre Melecio Galván", 3a parte, suplemento *Sábado* del diario *Unomásuno*, 18 de febrero de 1984.

manieristas ... tanto que puede hablarse de un 'estilo estilizado' para calificar, generalizando, varios de los conglomerados que la componen ... Las fuentes iconográficas de su dibujo se emparentan con el realismo y al mismo tiempo con la frenología ... para connotar aspectos caracterológicos que privan en amplios conglomerados de nuestra especie ...con un sentido eminentemente crítico... Melecio fue uno de los más conspicuos dibujantes e ilustradores que ha dado México"<sup>48</sup>.

Lelia Driben en 1992 dedicó un estudio especial a la serie de *Militarismo y represión* y al *Cuaderno de apuntes*, en el libro *Melecio Galván, el artista secreto*; en sus conclusiones plantea que: "A lo largo de este ensayo se aludió en más de una oportunidad, a las diversas propuestas formales que fundan la consistencia de las imágenes labradas por Melecio Galván, haciendo de las mismas un producto original destacado y vigoroso en el arte mexicano actual. Pero tal desafiante reunión de culturas plásticas esconde, a mi modo de ver, una restricción: el artista vivió su obra en el interior de un contraste entre su afán de perfección clásica y las vertientes estéticas e ideológicas que confluían en su pensamiento. Dichas tendencias explican el apego al diseño del cartel moderno y la necesidad de transmitir mensajes más o menos explícitos, en el esquema de la técnica dictada por él. Hay otro aspecto ... hay una circularidad no definida y de ninguna manera nítida entre el boceto y su resultado último. Y es que la producción del autor está signada por lo inconcluso, construida a partir de lo fragmentario ... es, centralmente una cuestión de formas, de una búsqueda que trabaja en relación a esta faceta, que se postula como un diálogo con lo inacabado. En esas figuras construidas con base en formas desintegradoras reside el signo de una fragmentación que sustenta a la obra, engarzándola con el arte y la literatura de vanguardia"<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Teresa del Conde, "Melecio Galván", Texto para la exposición *Melecio Galván, visión retrospectiva 1965-1982*, inaugurada el 27 de mayo de 1983 en el Museo del Palacio de Bellas Artes.

<sup>49</sup> Lelia Driben, *Op. cit.*, páginas 71 y 72.

Alberto Híjar en 2006 revaloró el trabajo de Melecio Galván apuntando que: “La línea como acento visual, como cruce complejo para contrastar grises y blancos, el trazo abierto interpelante que da lugar a la imaginación del receptor dinamizado, son recursos para dar a entender profundidades tremendas y esperanzas ciertas ... la clave estética de la obra de Melecio, reconocida lo mismo por el realismo crítico de la RDA que por un crítico en acto de la Escuela Mexicana. De aquí la amplitud de la obra de Melecio, incluyente de carteles combativos del 68 y la Tendencia Democrática de los sindicalistas del SUTERM, a la par de narraciones gráficas como la del rostro de Zapata ... Narrar el *lado moridor* como dice José Revueltas, condujo a Melecio hacia Rulfo y a la crítica del guerrerismo creador de monstruos de matar. Todo por la vida y con un minucioso trabajo de representación articulada de la fantasía con sus referentes materiales. Dialéctica materialista en la gráfica, la obra de Melecio Galvan resiste el paso del tiempo y las circunstancias porque vale como dimensión estética de todo lo existente en líneas, sombras, contrastes, escalas, perspectivas insinuantes, para dar lugar a series, cosas, seres humanos y monstruos amenazantes, como signos y señales magníficas para la humanización necesaria”<sup>50</sup>.

Antonio Saborit reconoce que “Melecio Galván no tuvo sólo un proyecto”, que su legado se sintetiza en “Apuntes y fragmentos, secuencias y dibujos seriados; reiteraciones, entramadas en un mismo tema y ajustes, aciertos singulares y golpes flojos –pero también singulares- ... y al margen, siempre presente, la gran obsesión de sus últimos años: militarismo y represión”. Analiza varios de los dibujos de Melecio Galván, especialmente los de la primera etapa y concluye que: “Daría a pensar que él mismo no tenía claro lo que estaba haciendo con sus manos, que el control técnico o el dominio de su herramienta iba poco delante de lo que le importaba hacer”.

Saborit pone en claro uno de los puntos que dificultan la valoración de Melecio Galván (y de muchos de los artistas de esta etapa), como es su marginación, su

---

<sup>50</sup>Alberto Híjar, “Melecio Galván”, texto de una de las cédulas de la exposición itinerante *Melecio Galván 1945-1982. Retrospectiva*, Museo de la Ciudad, Querétaro, noviembre de 2006.

desinterés por la formalidad, por la rigidez y determinaciones del sistema, así como por la carencia de un proyecto globalizador, de un discurso capaz de articular el sentido de su obra tanto frente a la propia producción, como en circuitos de difusión, de esta forma concluye: “La dispersión es un atributo lamentable en el caso de Galván. Y no se trata de un contrasentido aunque por todas partes esto parezca. Nunca deseó demostrar ingenio con sus dibujos, sino agudeza; ésta, sin embargo, no pudo ver y dar con claridad sino el detalle, la minucia, y su virtud estuvo en que llevó hasta el límite su microscopía, haciendo de ella algo inmenso, más que evidente. Había que incorporar los detalles a un discurso superior, ponerlos a chocar en un cuadro más amplio para apreciarlos. Este puede ser el sentido de su serie última: *Militarismo y represión*; que es en realidad un primer intento organizador de todos sus apuntes... Su caso es tristemente irremediable como todo lo que queda incompleto; o como aquello que se interrumpe en el preciso lugar en donde apenas comenzaba”<sup>51</sup>.

Finalmente, Carlos Blas Galindo destaca que: “Su constante de estilo individual más notoria es su valerosa elección de la vertiente dibujística como vía independiente dentro de las artes visuales. Él subraya esta opción mediante el uso de la línea activa ... de modo que sea la línea misma la que tenga que protagonizar, artísticamente, la totalidad de cada escena, prescindiendo lo más posible de las aguadas y de las plastas. En poco tiempo, Galván reforzaría dicha filiación dibujística mediante citas al cómic y por medio de su labor dentro del campo de la ilustración ... este artista adopta de lleno una constante estilística más ...la presencia de achurados no convencionales ni mecánicos. Con estos recursos conforma relaciones formales entre las partes y sus figuras, y entre éstas y el todo, a la vez que configura volúmenes virtuales, elementos que tienen efectos estéticos a la vez que comunicativos, al compensar lo mucho que de mimético tiene el dibujo de Galván, dado su virtuosismo. También del 68 proviene su compromiso

---

<sup>51</sup>Antonio Saborit, “Incidencias. Melecio Galván: los pliegues alrededor de su mirada”, en: *La cultura en México*, suplemento cultural de *Siempre!*, México, 29 de junio de 1983, número 1098, página 38.



por enfrentarse de manera airosa al horror de representar los cuerpos represivos del estado ... temática que abrazará de lleno ... a inicios de la segunda mitad de la década de los setenta”<sup>52</sup>.

En síntesis, podemos concluir que a pesar de los matices respecto a la consideración del eclecticismo, lo fragmentario y asistemático de la producción de Melecio Galván, todos coinciden en afirmar su capacidad expresiva y en reconocer su destreza técnica, en situar su actitud como una característica del arte contemporáneo de romper esquemas, también en advertir que su postura política es insoluble de su trabajo artístico. Además de estas ideas, podemos recapitular señalando que el sustento plástico de Melecio Galván está basado en la figuración, que ésta se puede remitir o ligar (como actitud) con los planteamientos conceptuales del muralismo, de la búsqueda nacionalista de la Escuela Mexicana de Pintura y del Taller de Gráfica Popular, en el sentido de asumir un arte público, una línea antimperialista, una ideología de izquierda y un compromiso social que reivindica lo popular, rechazando la comercialización artística y las posiciones elitistas en el arte.

También está vinculado estilísticamente con las diversas variantes que adopta el neofigurativismo (tales como el interiorismo, la nueva presencia, el neoexpresionismo o el neohumanismo). De manera menos directa pero con un peso significativo, se asocia con algunas corrientes artísticas y culturales anteriores y con algunas contemporáneas a su propia producción, tales como el op art, el pop art, con formas de comunicación visual propias de la cultura masiva y con variantes de la contracultura como pueden ser: la psicodelia, lo grotesco, lo necrofílico, la ciencia ficción, la producción *underground* (clandestina o subterránea), el diseño gráfico y el cómic.

El neofigurativismo y la práctica de un lenguaje actual, pero sobre todo el peso adjudicado a la fantasía y a la ficción (como forma de subvertir y cuestionar el

---

<sup>52</sup>Carlos-Blas Galindo Mendoza, “Melecio Galván”, texto que forma parte de la Cédula de mano de la exposición itinerante *Melecio Galván 1945-1982. Retrospectiva*, que circuló por varios estados de la República del año 2005 al 2008.

orden social dominante) le permite eludir los estereotipos plásticos y el anquilosamiento ideológico que mostraba en muchos casos el realismo practicado por algunos integrantes del muralismo y de la Escuela Mexicana de Pintura y mostrar las posibilidades plásticas de un figurativismo más flexible que, sin embargo, aunque no niega los principios sociopolíticos del muralismo, en ocasiones llega a ser tan incisivo que deviene en el exceso ideológico, en el amaneramiento de la línea o en una proposición tan abrumadora como elocuente. Esto que de manera descontextualizada parecería caer en la exageración, puede ser explicado al insertar su discurso visual dentro de esta etapa de radicalismo ideológico, de resistencias y de enfrentamientos desiguales con el Estado, de fuertes movilizaciones sociales, así como de renovadoras y combativas propuestas culturales (en las percepciones, las convicciones, las formas de conciencia, las actitudes y las propuestas artísticas).

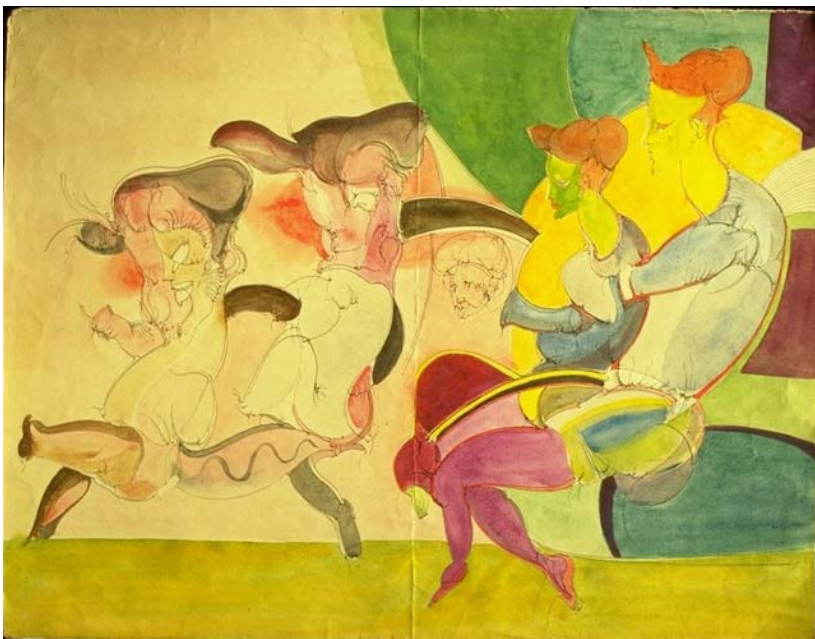
Al evaluar el trabajo de Melecio Galván es difícil señalar una línea continua en 17 años de una producción caracterizada por la búsqueda y la apertura no sólo de técnicas, conceptos o modos expresivos, sino definida también por la indagación respecto a su propia expresión personal que incluye el paso de una postura plástica a una gráfica y una exigencia de estar al día, con obras acordes a problemas sociales del momento o con ilustraciones coherentes con el espacio en que se publicaban.

Melecio Galván logró definir un estilo propio dentro de la gráfica, no así en la plástica, porque pronto dejó esta línea de trabajo. A pesar de la amplia gama de recursos expresivos utilizados en sus ilustraciones, de lo dispar que de pronto pueden resultar los alcances de su producción, queda claro que sus imágenes siempre se sustentaron en un trabajo disciplinado, en una ejecución rigurosa hasta el punto del virtuosismo en la factura de los dibujos, así como también es una constante su adopción del realismo y de la necesidad de expresar una postura creativa desde la izquierda.

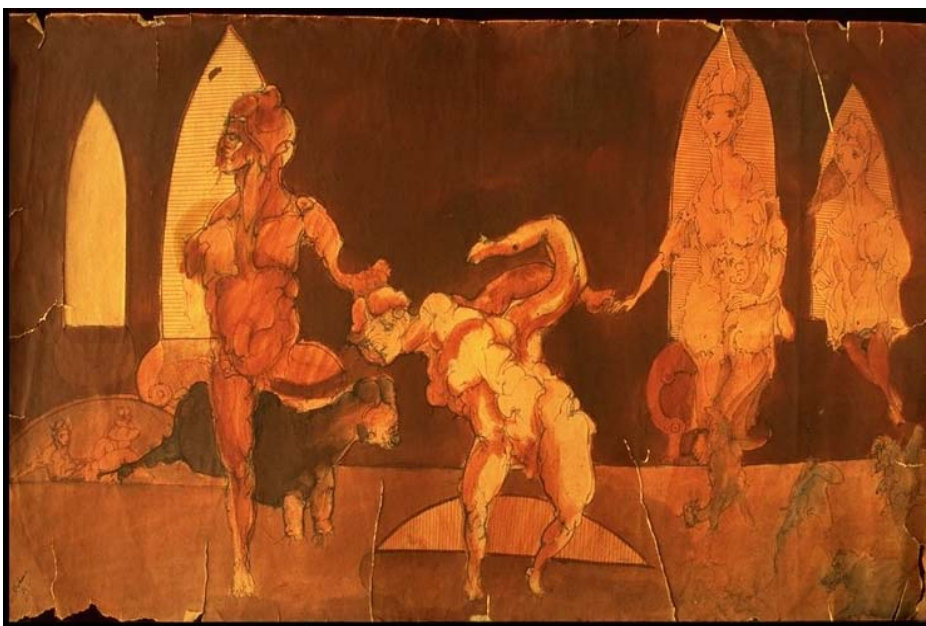
---

## TERCER CAPÍTULO

### ILUSTRACIONES



1. *Sin título*, obra cercana a la neofiguración, 83.7 x 66 cm, anilina sobre cartulina, 1968, Archivo de Melecio Galván, San Rafael



2. *Sin título*, entre las obras de tonalidades suaves y cálidas, 112 x 72 cm, anilina sobre cartulina, 1967, Archivo de Melecio Galván, San Rafael

---



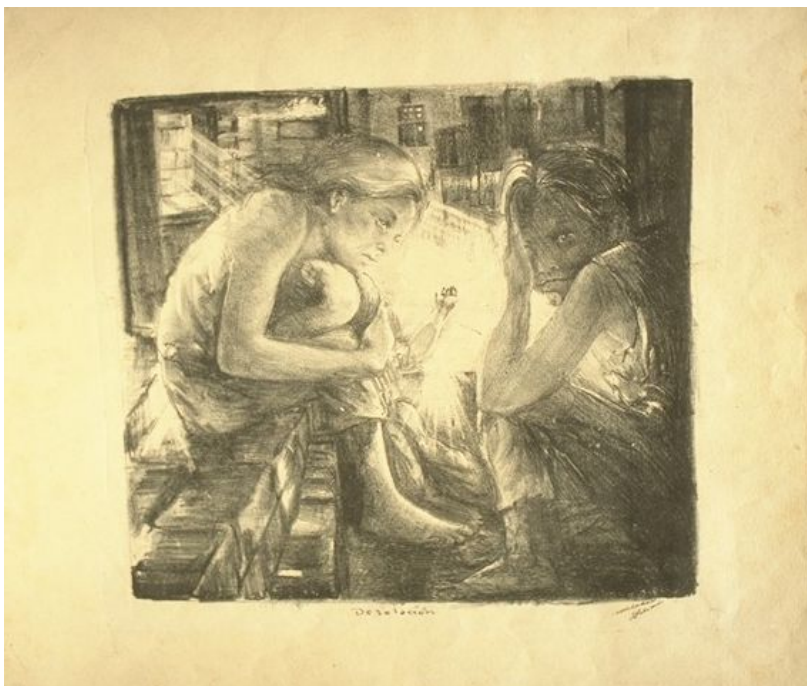
3. *Sin título*, entre las obras con violentos contrastes de color, tinta china y anilinas sobre cartulina, s/f, Archivo de Melecio Galván, San Rafael



4. *Sin título*, obra donde recurre a la representación de lo monstruoso y lo grotesco, 64,7 x 47.6 cm, anilina sobre cartulina, 1967, Archivo de Melecio Galván, San Rafael



5. *Sin título (Madona)* 51 x 66 cm, anilina sobre cartulina, 1968, Archivo de Melecio Galván, San Rafael y detalle del *Guernica* de Picasso. Esta obra de Melecio Galván retoma el gesto de una figura del *Guernica* de Picasso.



6. *Desolación*, obra asociada al expresionismo de Käthe Kollwitz, 51 x 45 cm, grabado sobre cartulina, 1965, Archivo de Melecio Galván, San Rafael



7. Käthe Kollwitz, *Pobreza*, grabado que inspira a Melecio Galván su obra *Desolación*, c. 1934



8. *Sin título (¿autorretrato?)*, obra donde la secuencia lo acerca al cómic y donde la deformación de la última figura remite a Francis Bacon, 76.2x48cm, sobre cartulina, s/f, Archivo de Melecio Galván, San Rafael



9. *Sin título*, tinta sobre papel, 1969, en esta obra el manejo del movimiento y el ritmo de las líneas lo vinculan al barroco y al manierismo,



10. *Sin título*, obra con influencia de Miguel Ángel, 60 x 45 cm, anilina sobre cartulina, 1967, Archivo de Melecio Galván, San Rafael



11. *Napalm*, obra cercana a José Luis Cuevas, 50 x 41 cm, anilina sobre cartulina, 1967, Archivo de Melecio Galván, San Rafael

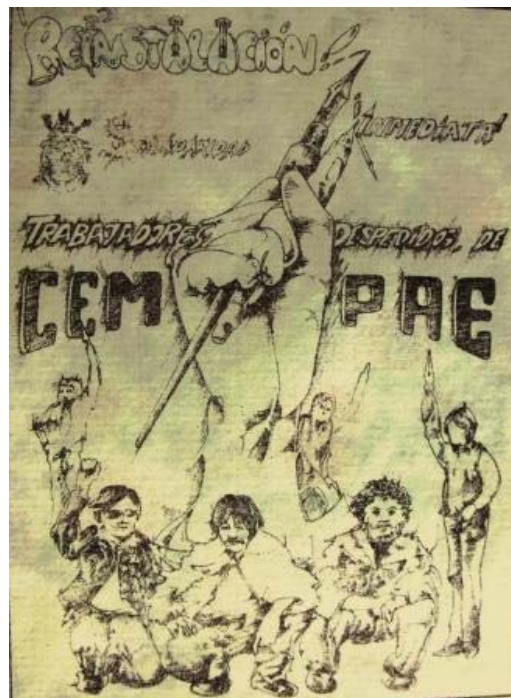


12. Obra sin terminar de la serie *Cien años de soledad* 54 x 39 cm, acrílico sobre papel, 1971, Colección particular

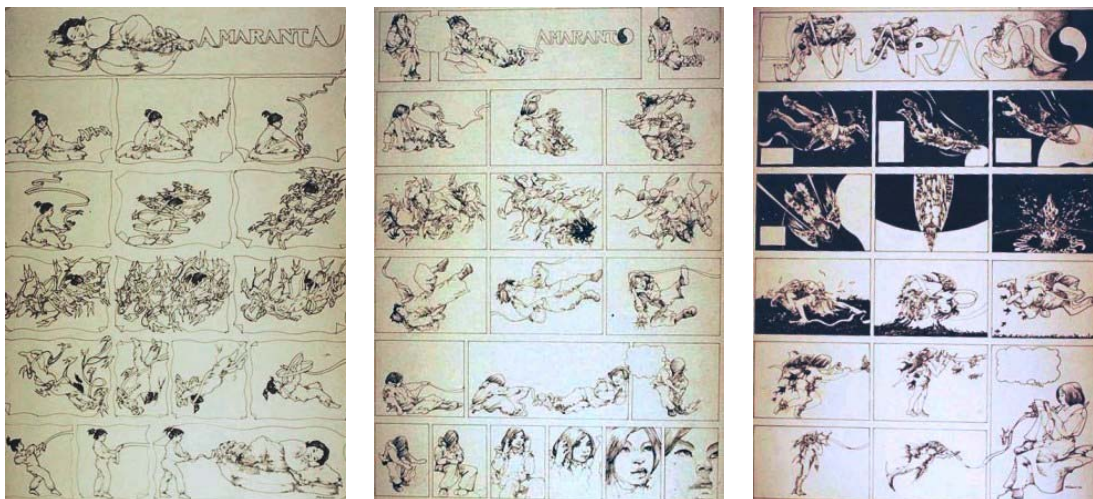




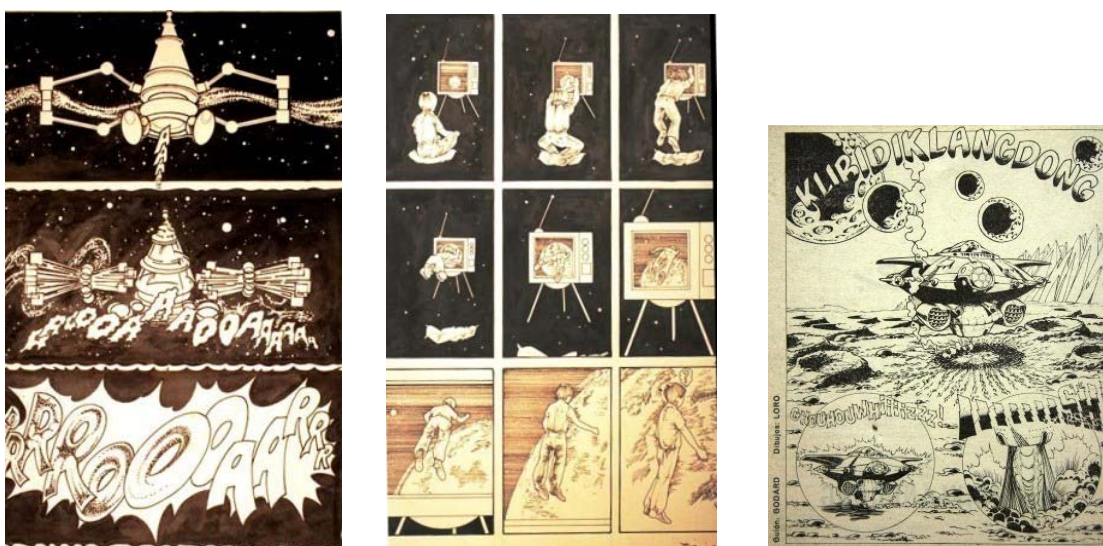
13. Ejemplos de la serie que ilustra la novela *Cien Años de Soledad* donde se advierte una exploración respecto al lenguaje visual de las historietas, así como influencia del op art y del pop art, 54 x 39 cm, acrílico sobre papel, 1971, Colección particular.



14. Ilustraciones para el libro de *Expresión y comunicación* del Centro para el estudio de Medios y Procedimientos Avanzados de la Educación, Cempae, México, 1975 (donde retoma algunos recursos gráficos de M. C. Escher) y volante donde el propio Melecio Galván se incluye en el centro de la representación, en la cual denuncia el despido de varios ilustradores del Cempae. Archivo de Melecio Galván, San Rafael



15. *Las Amarantas I, II y III*, 51x70cm, tinta sobre cartoncillo, 1977, Archivo de Melecio Galván, San Rafael



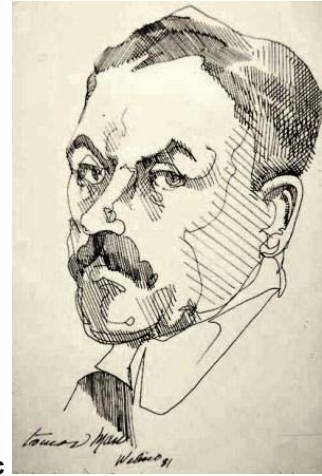
16. *El niño y la televisión*, parte I y IV, 38x25.5cm, tinta sobre cartoncillo, 1977 y página 121 de la revista española *Nueva Dimensión*, núm. 46, s/f con el cómic *Kibidiklangdong* con dibujos de Loro y guión de Godard, Archivo de Melecio Galván, San Rafael



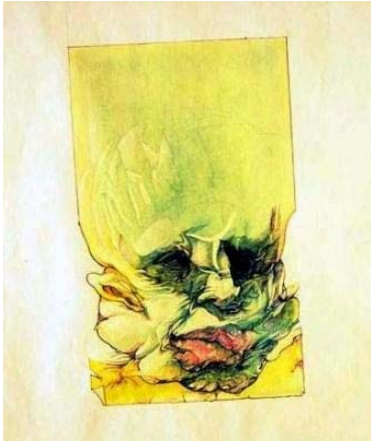
a



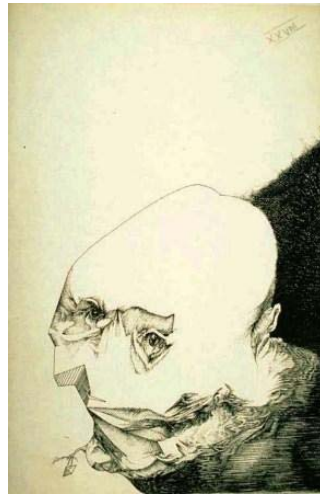
b



c



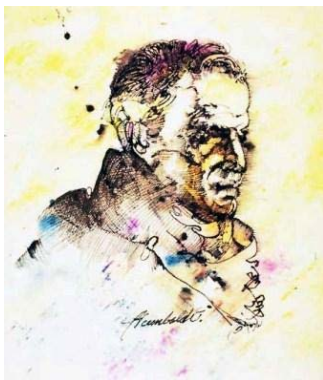
ch



d



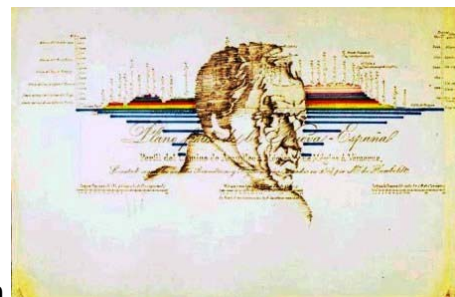
e



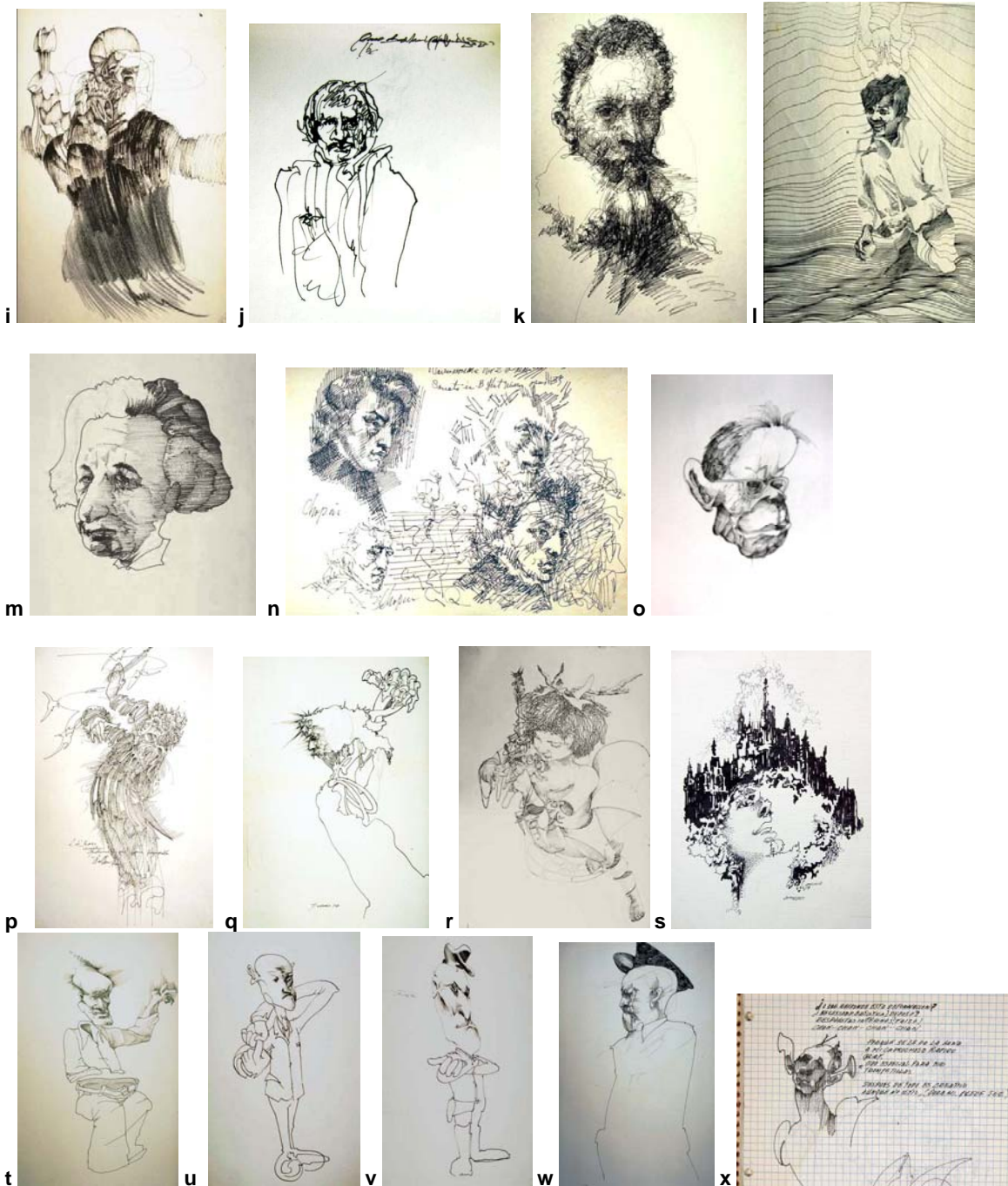
f



g



h

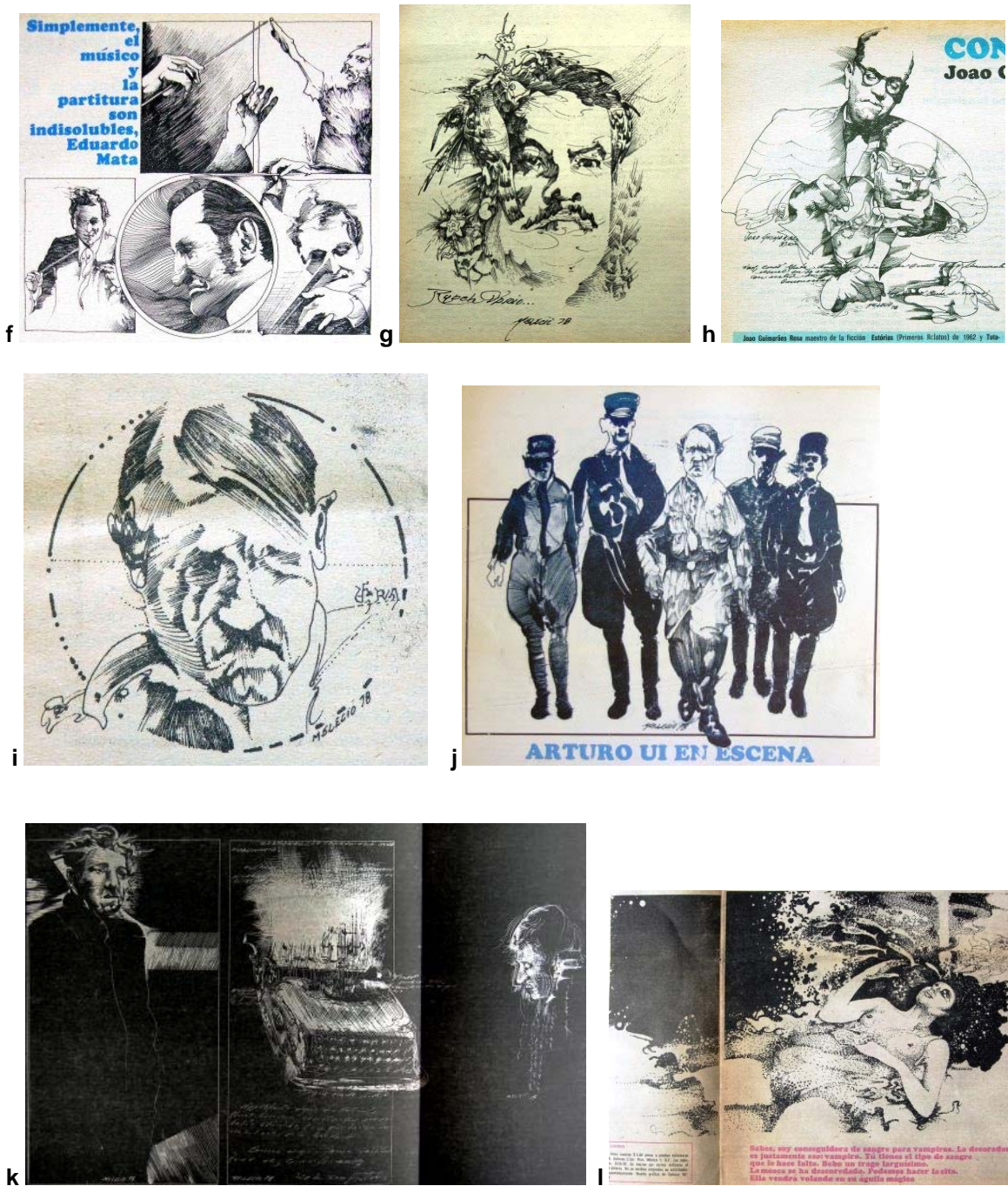


17. Ejemplos de ilustraciones realizadas por Melecio Galván de 1977 a 1981. En algunas de ellas están representados Ernesto *Ché* Guevara (a), Thomas Mann (c), Alexander von Humboldt (f,g,h), Edgar Allan Poe (j), Miguel de Cervantes Saavedra (k) Francisco Toledo (l), Albert Einstein (m), Chopin (n) y Gustavo Díaz Ordaz (o). Archivo de Melecio Galván, San Rafael



18. Ejemplos de ilustraciones realizadas por diversos ilustradores para *La Semana de Bellas Artes* de 1978 a 1981





19. Algunas ilustraciones de Melecio Galván para *La Semana de Bellas Artes* en 1978







e



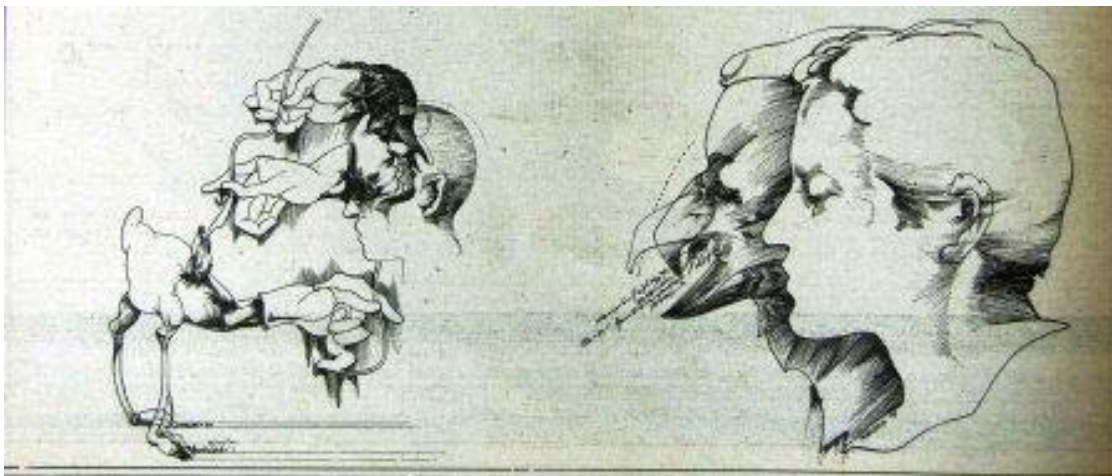
f



g



h



i



j



k



l

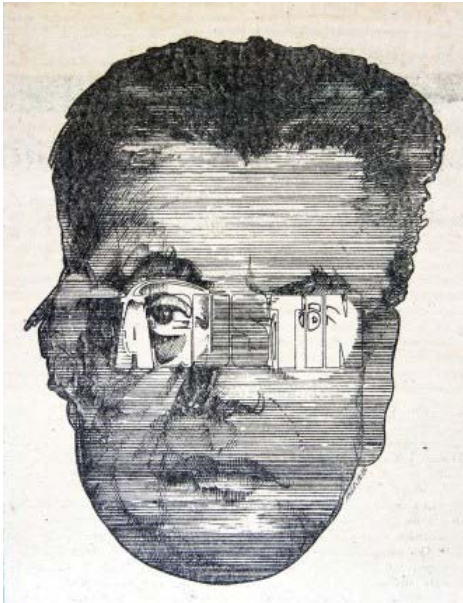


m

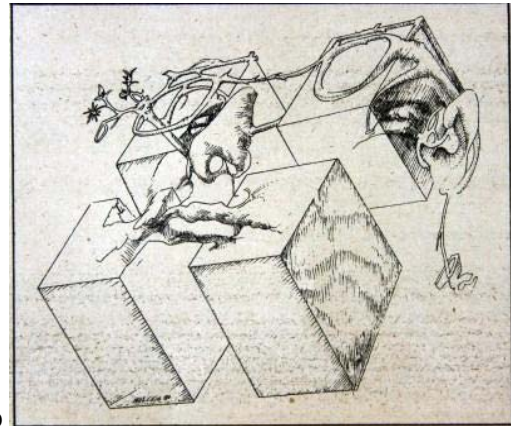


n

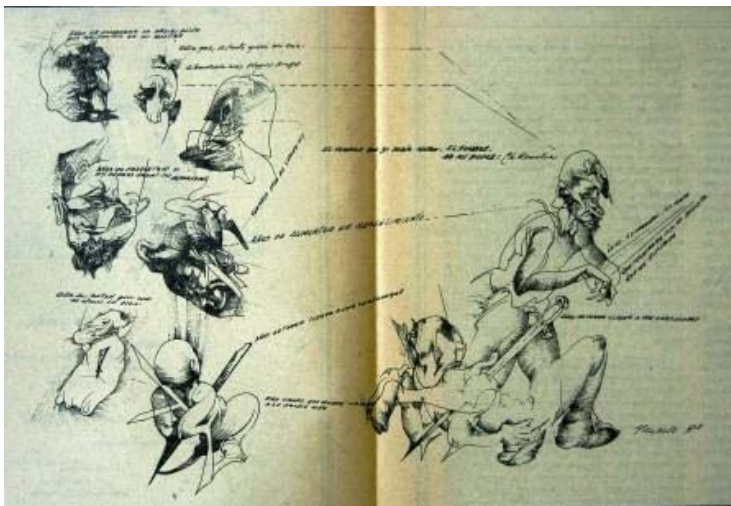
20. Ejemplos de ilustraciones realizadas por Melecio Galván para *La Semana de Bellas Artes* en 1979



a



b



c



ch

21. Ilustraciones de Melecio Galván para *La Semana de Bellas Artes* en 1980.

## CAPÍTULO 4

### CATEGORÍAS ESTÉTICAS PRESENTES EN EL DISCURSO VISUAL DE MELECIO GALVÁN

#### *Consideraciones Generales*

La mayoría de las ilustraciones realizadas por Melecio Galván son plurales e independientes entre sí ya que están vinculadas a medios comunicativos diversos (semanarios ilustrados, libros, periódicos, carteles, volantes); por otra parte, el propio artista no sujetó su trabajo a una sola línea expresiva. A pesar de la variedad de temáticas y de la versatilidad de las ilustraciones es posible advertir que su discurso visual se construye a partir de categorías estéticas asociadas a un enfoque social, en ocasiones crítico, otras veces lúdico, en otras solo descriptivo o narrativo. Sus planteamientos en buena medida se expresan a través las categorías de *ficción* y de *trastorno*, las cuales también funcionan desde un nivel ético y político que se manifiesta con metáforas asociadas a la fantasía, a la violencia, a lo monstruoso y a la máquina.

Los recursos plásticos figurativos de muchas ilustraciones son realizados en forma independiente, emplean símbolos o alegorías que aluden a ilusiones, a metamorfosis y a conflictos sociales. Las obras algunas veces establecen referencias iconográficas de artistas prestigiados, para sorprender, para establecer una conexión entre el pasado y la situación actual, para ratificar la admiración de Melecio Galván por determinados artistas o incluso para crear desconcierto (**Foto 1**). Un ejemplo de este último sentido es la obra *Apocalipsis* perteneciente a la serie de *Militarismo y represión*<sup>1</sup>, asociada al grabado *La gente de Israel atravesando el Jordán*<sup>2</sup>, que forma parte de las ilustraciones de la Biblia realizadas por Gustavo Doré en el siglo XIX<sup>3</sup> (**Foto 2**).

---

<sup>1</sup> Tinta sobre papel, 48 x 65 cm, 1980-1981.

<sup>2</sup> *Antiguo Testamento* ilustrado por Gustavo Dore, Edimat Libros, Madrid, 2001.

<sup>3</sup> Conocida como la Biblia de Tours, de 1843.

En *Apocalipsis* Melecio Galván coloca en el fondo del dibujo casi una copia literal del grabado de Doré; establece un contraste entre el sentido religioso y la sensación de tranquilidad presente en este grabado, con la inquietud resultante del belicismo contemporáneo a través de figuras colocadas en un primer plano, cuyo papel evidentemente es el de controlar la situación; portan uniformes y una de ellas exhibe atributos militares. Los personajes ocultan sus rostros tras una especie de cascos; vigilan acompañadas de dos animales de características caninas, acechan rodeando la escena y destacan porque crean un ambiente de pesadilla donde prevalecen la desolación y la incertidumbre.

En las ilustraciones ejecutadas de 1978 a 1982<sup>4</sup> Melecio Galván recurre de manera reiterada al empleo de mecanismos visuales conectados con la dualidad, la insinuación, la confusión y la transformación; establece relaciones entre construcción-deconstrucción, o bien, oposiciones entre la deformación, el irracionalismo y el humanismo<sup>5</sup>.

Aplicando al trabajo de Melecio Galván las nociones de lo obvio y lo obtuso expuestas por Roland Barthes<sup>6</sup>, encontramos estos dos niveles de expresión en sus ilustraciones y específicamente en la serie de *Militarismo y represión*, 1980-1981 y en el *Cuaderno de apuntes* sobre la misma, de 1979-1980. El primer nivel comprende lo que el artista busca transmitir, su planteamiento discursivo expreso. En este sentido, al detectar qué nos comunican las obras, encontramos su repudio a la deshumanización y específicamente su denuncia respecto a la violencia tal como se presentó en acontecimientos ocurridos de fines de la década de los años sesenta a inicios de los ochenta, entre ellos: la guerra sucia, el autoritarismo, las múltiples manifestaciones de lucha y de resistencia<sup>7</sup>, junto a las de ira, de terror o

---

<sup>4</sup> Periodo en que desarrolla un estilo propio y cuando su actividad como ilustrador es realizada de manera sistemática.

<sup>5</sup> Estos aspectos se desarrollaron en el capítulo tercero.

<sup>6</sup> Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Madrid, Paidós, 1986, Colección Paidós Comunicación.

<sup>7</sup> Sergio Aguayo en *La charola, una historia de los servicios de inteligencia en México*, Grijalbo, México, 2001, menciona diversas organizaciones y grupos guerrilleros en México, entre éstas: la Liga Leninista Espartaco (1964), el Grupo Popular Guerrillero de la Sierra (1964), formado por Salvador Gaytán, Arturo Gámiz y Pablo Gómez que el 23 de septiembre de 1965 atacó el cuartel

intimidación, los recursos represivos del sistema mexicano, la acción de los militares y las atrocidades de las dictaduras latinoamericanas.

En el nivel de lo obvio, la obra de Melecio Galván se caracteriza de manera general, por varios aspectos: la ruptura con una representación realista tradicional; la afirmación de la neofiguración; la incorporación de nuevos recursos expresivos vinculados a los medios masivos de comunicación (donde la gráfica resulta relevante por su capacidad sintética, por ser de amplia difusión y por su rechazo a manifestaciones artísticas elitistas); la inclusión expresa de las obras dentro del arte público; la alternancia de discursos en los campos artístico-visual-figurativo, político-ético, histórico-sociológico, entre otras cuestiones. Melecio Galván realiza una representación híbrida que no deja de ser novedosa y en muchos casos va más allá de una plástica estereotipada por el deseo de insertar su trabajo gráfico dentro de una nueva cultura de izquierda.

Al considerar lo que sale de la intencionalidad del artista y de la finalidad de la obra, aquello que trasciende su significación primaria, detectamos características que expresan otros niveles que van más allá de lo obvio que Barthes define como

---

militar en Madera, Chihuahua, el Movimiento 23 de Septiembre (1965), el Movimiento Revolucionario del Pueblo (1965), entre quienes estaban el periodista Víctor Rico Galán, Raúl Ugalde y una fracción del movimiento de Arturo Gámiz, el Grupo Popular Guerrillero Arturo Gámiz-23 de Septiembre (1967) donde Oscar González encabezó una de las fracciones, el Movimiento de Izquierda Revolucionaria Estudiantil MIRE, de 1966-1967, el Partido de los Pobres (PDLP), fundado en 1967 por Lucio Cabañas Barrientos, la Asociación Cívica Nacional Revolucionaria (ACNR, de 1968), el Comando Urbano Lacandones (1968), el Movimiento de Acción Revolucionaria, MAR y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), ambos de 1969, el Ejército Mexicano Insurgente (1968-1969) formado por Mario Menéndez, director de la revista *¿Por qué?*, en el que participaron algunos de los fundadores de las Fuerzas de Liberación Nacional (FLN, de 1969, base de lo que en 1994 se conformó como Ejército Zapatista de Liberación Nacional), el Comité de Lucha Revolucionaria (1968), el Frente Urbano Zapatista (1969), el Urbano de Expropiaciones (1970), las Fuerzas Armadas de la Nueva Revolución (1970), el Frente Campesino del Norte (1970), las Fuerzas Revolucionarias Armadas Socialistas (1970), La Liga de Comunistas Armados (1970), la Central de Acción Revolucionaria (1971), el Grupo Nacionalista *Octopus* (1971), el Núcleo Guerrillero Urbano de Chihuahua (1971), el Comando Armado del Pueblo (1971), el Frente Revolucionario del Pueblo (1971), el Comité Armado de Liberación "Patria Libertad" (1972), las Fuerzas Armadas Revolucionarias del Pueblo (1973), la Liga Comunista 23 de septiembre (1973), integrada por el Movimiento 23 de Septiembre, el Frente Estudiantil Revolucionario, la Liga de Comunistas Armados, ex integrantes del Movimiento de Acción Revolucionaria, miembros del grupo estudiantil Los Enfermos, de la Universidad Autónoma de Sinaloa, Los Guajiros de Chihuahua, y miembros del Comando Urbano Lacandones, las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (1974), el Partido Proletario Unido de América (1975), el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (1984).

lo obtuso, lo impreciso, escurridizo, o evasivo, que en este nivel transgresor y ambiguo, acerca a los seres creados por Melecio Galván con aquellos plasmados en el bestiario de Borges<sup>8</sup>, de tal manera que las sensaciones y representaciones absurdas, oníricas, irracionales de las escenas y los seres, de sus imágenes animalescas y mecanizadas, cobran sentido a partir de la alternancia entre la invención y la connotación de la ficción que deviene realidad y a la inversa.

En el ámbito cultural mexicano apareció un Bestiario, publicado en 1958 por la Universidad Nacional Autónoma de México, con el título *Punta de plata*, en él Juan José Arreola y Héctor Xavier logran una interacción entre el dibujo y la narración para reflexionar sobre la cotidianidad, la conducta y la condición humana a través de transformaciones y simbiosis entre los animales y los hombres. En este Bestiario Héctor Xavier dibuja del natural a los animales (captados en el Zoológico de Chapultepec); los 24 dibujos representan en forma ágil, sintética y precisa características de los animales con algunos rasgos humanizados. La intencionalidad de los dibujos se vincula con la obra de Arreola, por eso la representación es realista aunque flexible, la expresión es sutil y se acerca al fino humor del escritor, donde sobresalen la sátira y la caricatura<sup>9</sup>.

En Melecio Galván, en cambio, los dibujos son realizados de manera implacable y minuciosa, para otorgar a la metamorfosis entre humanos y animales una carga crítica de denuncia social ante el sistema. En sus dibujos la deshumanización actúa como un atributo del poder, de ahí que la violencia y la intolerancia sean una constante.

---

<sup>8</sup> Jorge Luis Borges, *Manual de zoología fantástica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, donde los seres fantásticos adquieren características diversas: mágicas, mitológicas, filosóficas, religiosas, históricas, sociales y culturales.

<sup>9</sup> Un ejemplo del humor contenido en el *Bestiario* es el siguiente: "Y ama a tu prójima que de repente se transforma a tu lado, y con pijama de vaca se pone a rumiar interminablemente los bolos pastosos de la rutina doméstica". Prólogo a *Bestiario*, México, Joaquín Mortiz, 1989. En una entrevista de Marco Antonio Campos a Héctor Xavier, el dibujante afirmó: "Comprendí que el dibujo es el aire, la luz, la voz, el sonido; el dibujo es lo que dice todo y llena de significado la hoja en blanco", en el suplemento *Sábado* del diario *Unomásuno*, 15 de octubre de 1988. *Punta de Plata* se agotó en poco tiempo y en 1962 el Fondo de Cultura Económica publicó *Confabulario total* de Arreola, que incluyó el *Bestiario* y su *Prosodia*, pero en esta edición ya no aparecieron los dibujos de Héctor Xavier.



Lo obtuso en las ilustraciones que pretenden ser más impactantes, o en las que tienen mayor carga emocional y fantástica, pueden aproximarse al *paradigma indiciario* planteado por Carlo Ginzburg<sup>10</sup>, ya que ciertos detalles o elementos en apariencia confusos o incoherentes presentes en las obras, llegan a actuar como indicios o huellas que señalan una realidad extrema, periférica y marginal. El propio artista construyó muchas de sus ficciones con un propósito discursivo que es el de denunciar los niveles de deshumanización de la sociedad contemporánea; la fantasía en algunas de sus ilustraciones adquiere una carga de veracidad y crea vínculos diversos con la realidad aún dentro de su específica representación visual, ilusionista y metafórica.

La fantasía, así, puede llevar a descubrir un trasfondo de verdad potencialmente factible en su propio terreno, sin que esto transgreda la frontera con la verdad conceptual o histórica, que defiende con tanta insistencia Ginzburg, quien constantemente ha marcado una distancia frente al relativismo de la cultura actual. Este autor particularmente cuestiona la ambigüedad entre la verdad, la falsedad y la ficción dentro de la historia y la epistemología.

Ginzburg pone en práctica una metodología apoyada en el paradigma indiciario en su estudio *Historia nocturna*<sup>11</sup>, para profundizar en lo concerniente al folclor, al relato, a la historia de las mentalidades y muestra cómo la imaginación se entrelaza con la realidad en las leyendas, las manifestaciones de brujería, la demonología, o su contraparte en sermones y procesos inquisitoriales, posibilitando así un acercamiento a la microhistoria y a sus fundamentos antropológicos, a las prácticas culturales y a las relaciones de poder en la sociedad (donde su autocrítica llega al punto de encontrar paralelismos entre los inquisidores, los antropólogos y los historiadores). Respecto a su postura ante la verdad y la realidad, así como frente a la historia y la ficción, afirma contundente:

---

<sup>10</sup> Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1995.

<sup>11</sup> . Carlo Ginzburg *Historia nocturna*. Ediciones Península. Barcelona 2003.

He tratado de argumentar que la relación entre historia y ficción ha sido ambivalente: ha implicado rivalidad, préstamos mutuos (de modelos, temas y así sucesivamente). Esta aproximación me parece mucho más interesante, y más apropiada, que aquella de moda que sostiene (o al menos sostuvo) que tanto la historia como la ficción son, a fin de cuentas, ficcionales ... el conocimiento localizado (es decir, el énfasis sobre el punto de vista específico del autor) no es incompatible con el conocimiento. Alguna vez escribí: "El conocimiento es posible", lo que es deliberadamente banal, pero mucha gente tiende a olvidarlo. Para decirlo de otra manera: la construcción es necesaria (todo conocimiento implica un elemento constructivo) pero la reconstrucción es posible. ¿Reconstrucción de qué? De "la realidad ahí fuera", como muchos académicos norteamericanos dicen irónicamente. Tomo muy en serio esta expresión despectiva. La realidad ahí fuera existe, aunque nos sea accesible sólo en formas mediatas. Nuestros cuerpos, nuestras emociones, nuestros compromisos ideológicos, etc., actúan como filtros<sup>12</sup>.

Los indicios como algo oscuro, incontrolado, pero revelador, permiten acceder a una realidad concreta y reconstruir sus alcances. En el caso de Melecio Galván, algunas ilustraciones de la serie *Militarismo y represión* y los bocetos de su *Cuaderno de apuntes* nos llevan a ubicar estos trabajos en el ámbito de lo gótico, ya que presentan asociaciones con la necrofilia, así como con el nihilismo y una postura escéptica respecto a los valores sociales, también incluyen elementos alusivos a la crisis del sistema a partir de la denuncia de la crueldad y la violencia como prácticas habituales de los aparatos represores.

Lo gótico como una manifestación periférica y marginal en las sociedades industriales, en el caso de Melecio Galván se muestra como un indicio permeado de matices contestatarios vinculados a la izquierda. Las categorías estéticas que despliega en esta serie lo acercan a lo gótico porque muestra hasta el extremo de la redundancia, los propios excesos y transgresiones del ejercicio del poder, la anormalidad de una racionalidad que deviene en horror y corrupción. Lo gótico ha

---

<sup>12</sup> Patricio Tapia "Carlo Ginzburg: el conocimiento es posible", entrevista que apareció en *El Mercurio de Chile*, el 11 de febrero de 2008. <http://www.reporterodelahistoria.com/2008/11/carlo-ginzburg-el-conocimiento-es.html>

sido definido por Mario Pratz<sup>13</sup> como el lado negativo y oscuro del romanticismo, otros autores lo consideran una estética que libera lo emotivo, el terror y lo morboso desde problemáticas asociadas a la identidad, la sexualidad, al poder y al imperialismo<sup>14</sup>. En ciertos trabajos de Melecio Galván lo gótico aparece de manera oblicua pero resulta inconfundible. Si bien su obra no es reductible a lo gótico, ésta tendencia ocupa un lugar relevante en su producción donde la transgresión y el trastorno se presentan como un cuestionamiento al capitalismo autoritario y a sus prácticas fascistas.

Un ejemplo de los indicios que lo vinculan a lo gótico, lo encontramos en la aparición (en ocasiones sólo insinuada, otras presentada abiertamente) de estructuras óseas y de tejidos musculares que forman parte del cuerpo de los sujetos, o en la relación de estos con soportes mecánicos y elementos bélicos incrustados o confundidos con los individuos. Estos elementos (orgánicos y mecánicos) intencionalmente aluden a la violencia, a la mutilación, a una deconstrucción de la realidad a través de la ficción, que está asociada al desenmascaramiento.

Los indicios actúan como dispositivos que corrompen y despojan de su carácter a los personajes que parecen perder su identidad. Al diseccionar la anatomía de los sujetos, al desfigurarlos o al confundir su estructura con la de aparatos tecnológicos, Melecio Galván enlaza la alteración social con la individual, muestra la condición destructiva y autodestructiva del hombre, su enajenación y vulnerabilidad. En el *Cuaderno de apuntes* realizado para la serie de *Militarismo y represión* este recurso se repite y un ejemplo es el de las ilustraciones *Rostro* o *Descomposición*<sup>15</sup> y *Cabeza*<sup>16</sup> (**Foto 3**), donde la armonía corporal se diluye y se transforma en agresión.

---

<sup>13</sup> Mario Pratz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, El Acanalado, Barcelona, 1999.

<sup>14</sup> . Fred Botting, *Gothic*, Routledge, London, 1996, en: <http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/catedras/litinglesa/sitio/gotico.pdf>

<sup>15</sup> Serie Militarismo y Represión. Tinta sobre papel, 1980, 48 x 65 cm

<sup>16</sup> Serie Militarismo y Represión. Tinta sobre papel, 1980, 65 x 48 cm

La interpretación de los indicios nos aproxima a la microhistoria, a las culturas subalternas, a los grupos minoritarios, contestatarios y oprimidos. Los indicios, entendidos como signos y como marcas de clase actúan en la obra de Melecio Galván como síntomas sociales, ya que él mismo se asume como un artista que conscientemente cuestiona a la cultura oficial, se inscribe en la divergencia y actúa desde lo alterno o incluso desde lo marginal. Su discurso múltiple es desplegado desde varios niveles y se orienta a los sectores populares para afirmar sus denuncias, sus resistencias y sus esperanzas.

### ***La ficción y el trastorno***

La ficción<sup>17</sup> aparece en su obra como una visión fantástica o ilusoria que juega con la realidad y la imaginación. Es una invención preestablecida, una estrategia para impresionar y atraer la atención del lector, un recurso que lo obliga a observar detenidamente las obras. En muchas ocasiones las ilustraciones representan y simbolizan figuras que se mueven entre la fascinación y el horror, como sucede en el citado *Cuaderno de apuntes*, en *Militarismo y represión* o en las ilustraciones que aluden a la necrofilia y a la crueldad de los animales. En otras imágenes favorece evocaciones y metáforas que despliegan diversas posibilidades formales y figurativas en la representación para enlazarse al discurso narrativo. A veces introduce referentes al mismo texto (letras, textos o una estilográfica), o sólo lo

---

<sup>17</sup> Según el *Diccionario de Filosofía* de José Ferrater Mora, Tomo 1, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1971, páginas 651 y 652, *ficción* significa modelar, formar, representar, preparar, imaginar, disfrazar. Entre las diversas acepciones de la ficción, como apariencia, engaño, suposición, hipótesis, este concepto adquiere diversas connotaciones según los autores y las distintas épocas. Puede tratarse de “ficciones plenas” y “semi ficciones”, de diversos órdenes según su cercanía o alejamiento con la realidad. Pueden ser abstractivas, esquemáticas, simbólicas o analógicas, jurídicas, personificativas, sumatorias, heurísticas, prácticas o éticas. En el caso de Melecio Galván la ficción se acerca a una concepción imaginativa y práctica que actúa a partir de “figuras del pensamiento”, o de “expresiones encubiertas”. En el *Diccionario de la Lengua Española*, *ficción* procede del latín *factio-onis* y supone la “acción y efecto de fingir” o una “invención”. Refiere a cierta “clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios”. *Diccionario de la Lengua Española en CD-ROM*, vigésima segunda edición.

ilustra, como sucede en las obras del número dedicado al escritor inglés Malcolm Lowry, en *La Semana de Bellas Artes* de 1979 (**Foto 4**).

En otros momentos la ficción simplemente se establece para crear una realidad extraordinaria, para recrear la ya existente, con situaciones y personajes sugerentes y también con detalles inesperados, como en el caso de la serie de *Cien años de soledad*, del dibujo de *La Mano muerta* que acompaña un poema de W. S. Merwin, de las ilustraciones que aparecen en el artículo de Alejo Carpentier en *La Semana de Bellas Artes* de 1979 (**Foto 5**), o incluso en el ágil manejo del movimiento, del espacio y del tiempo en *Las Amarantas*.

La construcción de la ficción en las obras de Melecio Galván está delimitada conscientemente dentro de un esquema ilusorio, su sentido es el de presentar un “pensamiento disfrazado” donde la imaginación sugiere, descubre, o crea, vínculos diversos con la realidad. Al presentar figuras en ambientes ficticios -como es lógico-, traslada la crítica de sus planteamientos a un terreno alejado del rigor conceptual de los discursos epistemológicos con sus criterios de verdad, ya que “Una característica muy destacada de las ficciones es que, a diferencia de las hipótesis, no necesitan ser confirmadas o refutadas por los hechos. Ello se debe a que las ficciones ‘describen’ los ‘hechos’ bajo la forma de ‘como si’ del *quasi* o *sicut*”<sup>18</sup>.

En sus ilustraciones la ficción se expresa a través de metáforas que plasman estéticamente ideas y sensaciones; también funcionan como vehículos indirectos para representar de manera simbólica, emotiva, o referencial, mensajes inscritos en el marco de la poética. Al adquirir la metáfora una función representativa, sus imágenes aunque actúan fuera de la racionalidad, están sujetas a cierta coherencia discursiva, a la necesidad de una comunicación eficaz, aún cuando se mueven dentro del marco de su propia lógica y de la fantasía.

En ciertas ilustraciones la ficción presentada por Melecio Galván está en deuda con algunas formas características del cómic, básicamente porque subraya efectos y situaciones de los personajes insertos dentro de una narración visual consecutiva

---

<sup>18</sup> José Ferrater Mora, *Op. cit.*, página 652.

presentada a manera de historieta o de un relato basado en una secuencia de imágenes<sup>19</sup>, porque estructura el espacio utilizando las “puestas en abismo” también conocidas como “relatos enmarcados” y en otras ocasiones, al emplear figuras retóricas, cuando superpone una narración dentro de otra para propiciar sensaciones específicas, para precisar ambientes, para introducir personajes arquetípicos. Algunos de estos elementos se encuentran, por ejemplo, en *El niño y la televisión*<sup>20</sup>, en las secuencias donde presenta un poema de Roque Dalton<sup>21</sup> o en la portada de *La Semana de Bellas Artes* donde representa al director de orquesta Eduardo Mata en plena acción<sup>22</sup> **(Foto 6)**.

Dentro del cómic contemporáneo asumido como producto cultural, Guido Crepax introduce el mundo onírico y el erotismo en el personaje de Valentina (1965-1995), que funciona como un símbolo social transgresor que gira en torno a los deseos encubiertos de una colectividad inscrita en una sociedad industrial y católica, como la italiana. Respecto a la fantasía, Guido Crepax expresó:

Me gusta el juego de la doble vida, el mundo de la fantasía en donde cualquier cosa puede suceder. La belleza de la fantasía no sería lo que es si no existiera la otra cara de la moneda, la realidad. Si el mundo onírico es la fuga de la realidad, la realidad es el equilibrio a la fantasía ilimitada de que puede ser capaz cualquier ser humano. Me acuerdo que cuando yo era pequeño me pasaba horas y horas encima de los libros de hadas. Cuentos llenos de viejas brujas, princesas, dragones; aún ahora me fascina este mundo. De allí nació Valentina y su vida misteriosa, un mundo quizás un poco morboso, pero extremadamente bello, al menos así me lo parece<sup>23</sup>.

Melecio Galván comparte con este autor italiano ciertas aplicaciones novedosas del cómic, así como una propuesta que intencionalmente enlaza la fantasía con la

---

<sup>19</sup> Román Gubern en *El lenguaje de los cómics*. Barcelona. Ediciones Península. 1974, pág. 107, plantea concretamente que: “el cómic es una “estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales pueden integrarse elementos de escritura fonética”

<sup>20</sup> *El niño y la televisión V*, tinta sobre cartoncillo ilustración, 1977, 38 x 25.8 cm

<sup>21</sup> Realizado en 1981.

<sup>22</sup> Eduardo Mata, portada para *La semana de Bellas Artes*, número 32, 12 de julio de 1978.

<sup>23</sup> Jacinto Antón, “Entrevista a Guido Crepax”, Barcelona, 6 de marzo de 1985 en *El País*, [www.elpais.com/articulo/cultura/Guido/Crepax/desagrada/vean/Valentina/solo/figura/erotica/elpepicul/19850306elpepicul\\_6/Tes/1](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Guido/Crepax/desagrada/vean/Valentina/solo/figura/erotica/elpepicul/19850306elpepicul_6/Tes/1) de mayo de 2009.

ideología y la realidad. Su vida transcurrió en los poblados de San Rafael y San Juan Tehuixtítlan y aunque tenía esporádicas estancias en la ciudad de México, donde frecuentaba a sectores vinculados al arte y la cultura urbana, las tradiciones y supersticiones rurales, así como la sabiduría propia de la cultura popular fue una presencia constante durante sus 37 años de vida. De alguna manera, en su formación y en su vida cotidiana, el peso de la fantasía popular adquiere significación y ocupa un sitio relevante en muchas de sus ilustraciones. En los poblados mencionados, por ejemplo, se describían acciones de nahuales, de brujas o de los duendes conocidos con el mismo nombre de los pequeños conejos de la región, los "teporingos". Las bolas de fuego, las intensas luces que aparecen en forma repentina en el bosque, la creencia en la brujería, en la magia blanca y negra, también forman parte de la cosmovisión del lugar<sup>24</sup>.

Entre los recursos expresivos comunes entre Crepax y Galván están: el dinamismo de los personajes a partir de escorzos y planos poco comunes, la inclusión de trazos expresivos con repeticiones y ritmos logrados a partir de la direccionalidad de las líneas y del manejo espacial, la incorporación de elementos efectistas o de otros que sólo insinúan acciones, una narración no siempre circunscrita a recuadros rigurosos, el empleo de líneas limpias, bien definidas, cierta plataforma donde se desenvuelven la fantasía popular y las remembranzas infantiles, así como igualmente comparten el hecho de introducir en sus obras imágenes metafóricas que se refieren a conceptos con una carga social concreta.

En este sentido, Melecio Galván desarrolla la ficción incorporando en algunas de sus obras el retrato del poder a través de antihéroes que encarnan lo peor de la sociedad autoritaria y opresiva de México y de Latinoamérica **(Foto 6)**. La imaginación, apoyada en la ficción, funciona en muchas de sus obras como una proyección creativa del pensamiento, subraya el significado simbólico de la

---

<sup>24</sup> Entrevista de Maricela González a Catalina Jiménez, San Rafael, Estado de México, 14 de mayo de 2007.

---

metáfora<sup>25</sup>, se acerca a la retórica, abre perspectivas nuevas y favorece distintas miradas sobre lo real<sup>26</sup>.

Respecto al trastorno<sup>27</sup>, éste se manifiesta como un elemento medular en las ilustraciones que muestran alteraciones del orden establecido, ya sea al denunciar las patologías sociales y las individuales, al introducir elementos extraños o incoherentes que violentan los límites normales, al fragmentar o al desarticular a las figuras. Funciona como un motor sutil que refuerza la carga emocional de quien percibe la obra y crea un metalenguaje que muestra la corrupción, descubre la intolerancia, la injusticia, la falsedad, el absurdo y la fuerza ejercida por quienes detentan el poder.

En muchas ilustraciones Melecio Galván revela la crueldad humana considerada más como una práctica del poder que como un instinto propio del hombre, con lo cual se acerca a Sade, quien tenía claro que la crueldad y la impunidad eran permisibles sólo a ciertas clases sociales, también que las relaciones entre el goce, la perversión y la normatividad suponen formas muy precisas de dominio social y son racionalmente estructuradas, Sade:

... pone en evidencia las formas mismas en que el placer y la razón se convierten en una tecnología de poder... La contención y administración del placer se explican en función de acrecentar el goce en cumplimiento de la ley. Esto será particularmente importante en la lógica de los totalitarismos del siglo XX... muestra la función social del placer... como una tecnología del poder en la que un sujeto inscribe su fantasía en un objeto cancelando, o

---

<sup>25</sup> Gillo Dorfles estudia el valor simbólico y comunicativo de la metáfora en *Símbolo, comunicación y consumo*, Editorial Lumen, Barcelona, 1975, Ensayo. Palabra en el tiempo número 35, páginas 151 a 156.

<sup>26</sup> Sobre la imaginación ver, por ejemplo, la *Pequeña filosofía para no filósofos* de Albert Jacquard, Mondadori, Barcelona, 2003, Ensayo-Filosofía, Colección De bolsillo número 15, páginas 100 a 106.

<sup>27</sup> Aunque el término de trastorno está asociado fundamentalmente al campo de la medicina, entendido como una perturbación o anormalidad en la salud o en el comportamiento, en el caso de Melecio Galván el trastorno representado en sus obras adquiere esta doble connotación de trastorno como un padecimiento y alteración individual, aunque también se expresa como una analogía que refiere al trastorno social como un conflicto que vulnera el equilibrio social.



más bien proyectando, al mismo tiempo, la lógica del poder y la lógica del placer en la posesión y destrucción del otro<sup>28</sup>.

Uno de los mecanismos de racionalización del goce, donde el poder está vinculado a la perversión es la tortura, que reduce la corporeidad del sujeto a un mero objeto informe donde se consuman el goce y la violencia, subvirtiendo así la moral y descubriendo "la parte obscena de la racionalidad ilustrada"<sup>29</sup>.

La crueldad aparece en algunas de las obras de Melecio Galván como una forma de control social, pero también como una válvula de escape que refleja como un espejo, el trasfondo de las perturbaciones y de las particularidades del poder. En cierta forma las representaciones del uso del poder de Melecio Galván comparten la *escenificación* característica del barroco, que impone un "imperialismo ocular", una "teatralización" o "territorialización del deseo y la vida por medio de la representación"<sup>30</sup>, donde la ambigüedad entre lo real y lo fantástico, entre la narración, la ilusión y la ficción, se encuentran con una retórica tanto conceptual como visual.

En esta teatralización después confluyen abiertamente la estética y la política, por ejemplo Georges Balandier en su obra *El poder en escena. De la representación del poder al poder de la representación*<sup>31</sup> considera que el poder asume un sentido teatral. Considera que el poder va más allá de sus códigos y acciones, ya que no se define sólo como un aparato que pone en práctica diversos actos sociales, sino que desde el siglo XX se expresa esencialmente como un espectáculo que crea ciertos efectos de credibilidad en la sociedad, es un simulacro donde la dramatización es exhibida a través de los medios masivos de comunicación, donde incluso el desorden está institucionalizado o controlado. La teatralización del poder

---

<sup>28</sup> José Luis Barrios Lara, *El cuerpo disuelto*, inédita, tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2006, páginas 60, 64 y 66. Agradezco a la Dra. Elia Espinosa por facilitarme esta tesis.

<sup>29</sup> *Ibid*, página 65.

<sup>30</sup> José Luis Barrios Lara, *Op. cit.*, páginas 52 a 55, donde cita y retoma planteamientos de Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir*, Galiléé, París, 2002.

<sup>31</sup> Georges Balandier, *El poder en escena. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, Paidós Studio, 1999.

está acompañada de una banalización de la vida social y de una pérdida de identidad en los sujetos, donde la prevalecen la apariencia y la escenografía.

Al develar la irracionalidad que subyace en el entramado social y en las relaciones de los individuos, el trastorno en las obras de Melecio Galván expresa, en su confusión y anarquía, aquello que es inaccesible al lenguaje verbal, muestra la silenciosa inquietud que provoca lo oculto, lo implícito, o incluso el descontrol cuidadosamente controlado del entramado político. El trastorno funciona así como una transgresión y como una relativización de los valores dominantes, está significando a la anormalidad y a la perturbación como síntomas sociales, de ahí su relevancia y su papel en sus ilustraciones.

Hay claros ejemplos de la categoría de trastorno en el *Cuaderno de apuntes* y en la serie de *Militarismo y represión* (todas ellas realizadas en tinta sobre papel), entre las cuales destacan: *Mutantes*<sup>32</sup>, *Perfil y reflejo*<sup>33</sup>, *Festín*<sup>34</sup>, *Guardián del orden*<sup>35</sup> (**Foto 7**).

En *Perfil y reflejo* la claridad de la parte superior de la cabeza, sólo insinuada a partir de una línea continua bien marcada, contrasta con la parte correspondiente al perfil del rostro que incluye su extraña extensión o alargamiento. El blanco del cráneo remite a un vacío que además de transparentar el trazo del dibujo (que va de lo elemental a lo elaborado), metafóricamente juega con la oposición de las partes que conforman a la figura, al definir su naturaleza cambiante, que igualmente va de lo simple a lo complejo.

La parte más elaborada del dibujo sólo muestra ciertos rasgos del personaje, ya que los suaves trazos más bien revelan parte del tejido y de formas orgánicas ambiguas. Destacan la oreja, la nariz aguileña resquebrajada en la parte superior, unas tenazas colocadas entre el ojo y la ceja. La confusión mayor de la figura ocurre en el área correspondiente a la boca y al mentón, donde la masa muscular extiende sus ligamentos para dar lugar al perfil de un pequeño animal que brota

---

<sup>32</sup> 57 x 47 cm

<sup>33</sup> 35 x 25 cm

<sup>34</sup> 65 x 48 cm

<sup>35</sup> 48 x 65 cm

de su propia boca. De esta manera Melecio Galván presenta el trastorno de la subjetividad que deviene en una perturbación, en la alienación humana, en una muestra de lo vulnerable que es el concepto de identidad.

*Mutantes*, en cambio, representa al trastorno cuando es asumido como algo natural, ya que las figuras animalescas colgadas boca abajo, sostenidas en el aire por una especie de escuadras de dibujo, son tranquilamente observadas por un ser semi-humano. En esta ilustración el juego entre el lleno y el vacío vuelve a actuar a través de la transparencia de la estructura ósea del personaje de pie, cuya parte superior un poco encorvada muestra pelambre animal y un rostro armado a partir de huesos ajenos a su propia constitución.

*Festín* es una obra más compleja. En ella tres figuras dan lugar al trastorno en una composición donde sus propios cuerpos actúan como elementos que construyen y definen la expresión visual de la escena. *Festín* muestra el fino trabajo y el dibujo purista con el que Melecio Galván comunicó su postura contestataria frente a la violencia ejercida por el poder. Su denuncia ética frente a los límites de la deshumanización traducida en esta imagen como caos y dominio, es plasmada en dos niveles: en una metáfora del acto mismo de la violencia y en una escena directa y aterradora que reitera esa "teatralización del poder" y que paradójicamente, atrae por su calidad plástica y por el dominio técnico del dibujo.

La metáfora surge por la ambigüedad de las figuras de los "animales" que descuartizan al hombre tirado en el suelo; la de la izquierda es una especie de equino-felino, la del extremo derecho tiene un rostro humanoide y un gorro militar. La violencia no sólo es evidente por la ferocidad con que destrozan al sujeto tendido, sino por la tensión de líneas de fuerza que lo jalan y dejan ver el entramado muscular desgarrándose sin piedad. La violencia es presentada en su nivel más instintivo y la saña con que el hombre es devorado no está exenta de un deleite bestial. La intensidad de esta obra nos remite a escenas de crueldad expresadas en obras vinculadas al cristianismo. La composición tiene como base a la figura humana que marca una horizontal, su tronco, brazo y pierna están extendidos formando una media cruz, reforzada por una cruz central próxima a las

largas, ondulantes y delgadas colas entrelazadas de las bestias. Las texturas y los detalles en la línea se dan en el pelo de uno de los animales, así como en la musculatura y la ropa del humano, cuya cabeza separada del cuerpo apenas es reconocible.

La sutileza del trabajo de la línea muestra un movimiento contenido en las figuras. El impacto del tema se fortalece porque el dibujo está realizado con un fondo blanco, de manera que el papel que sirve de soporte al dibujo contribuye a remarcar la limpieza de la escena y evita cualquier distracción frente a ella. Al no dibujar en toda la hoja, insertando la escena principal en un marco que le sirva de soporte o de contexto, el blanco en que descansa ésta acentúa el sentido de la ilustración, que muchas veces nos remite a la violencia, la cual, desde su abstracción funciona como categoría social.

*Guardián del orden* destaca el desencanto de las relaciones humanas a partir de una analogía donde los individuos se presentan como seres simiescos, cuyos instintos se asocian a la inconsciencia y a respuestas maquinales, donde prevalece el engaño y la sumisión al poder. El trastorno se expresa en el símil de la humanidad comparada con las bestias. La expresión es precisa, un tanto caricaturesca. El trastorno entendido como un absurdo en la escena, se refuerza con elementos como los huesos y las cadenas que se observan en el fondo de los cuerpos, o con las botas que lleva un cuadrúpedo marchando de manera elocuente, que tiene sobre la cabeza una mezcla de arma y gorro militar.

En varias ilustraciones Melecio Galván expresa su desencanto respecto a las relaciones de poder, su desconfianza en la estructura social y en la cultura dominante. Su necesidad de desvincularse de ésta y su radicalismo lo llevó a un aislamiento que en los días cercanos a su muerte se manifestó como desesperanza y angustia. En sus ilustraciones relacionadas con el trastorno se muestran dos de las tres causas fundamentales que -según Sigmund Freud- aquejan a la humanidad:

Ya dimos la respuesta cuando señalamos las tres fuentes de que proviene nuestro penar: la hiperpotencia de la naturaleza, la fragilidad de nuestro cuerpo y la insuficiencia de las normas que regulan los vínculos recíprocos entre los hombres en la familia, el Estado y la sociedad. Respecto a las dos primeras nuestro juicio no puede vacilar mucho; nos vemos constreñidos a reconocer estas fuentes de sufrimiento y a declararlas inevitables ... Diversa es nuestra conducta frente a esta tercera fuente de sufrimiento, la social. Lisa y llanamente nos negamos a admitirla, no podemos entender la razón por la cual las normas que nosotros mismos hemos creado no habrían más bien de protegernos y beneficiarnos a todos. En verdad si reparamos en lo mal que conseguimos prevenir las penas de este origen, nace la sospecha de que también tras esto podría esconderse un bloque de la naturaleza invencible, esta vez, de nuestra propia complejidad psíquica.

Cuando nos ponemos a considerar esta posibilidad, tropezamos con una aseveración tan asombrosa que nos detendremos en ella. Enuncia que gran parte de la culpa por nuestra miseria la tiene lo que se llama nuestra cultura ... Digo que es asombrosa porque, como quiera que se defina el concepto de cultura, es indudable que todo aquello con lo cual intentamos protegernos de la amenaza que acecha desde las fuentes del sufrimiento pertenece, justamente, a esa misma cultura<sup>36</sup>.

### **Lo monstruoso**

Lo monstruoso supone una transgresión a la normatividad y a la vez es sujeto de una impugnación social. Su figura ambivalente se identifica con la víctima y el verdugo. Asociado a la criminalidad el monstruo se vincula a lo anormal, sintetiza las perturbaciones y agudiza los prejuicios sociales. En 1975 Michel Foucault impartió en París un curso sobre los anormales, de éste se desprende un estudio donde plantea que los anormales reúnen al monstruo, al "individuo a corregir" y al onanista, de esta manera la anormalidad integra concepciones ideológicas de la modernidad asociadas a disciplinas como la biología, el derecho, la ética o incluso a la religión. Foucault realiza una "arqueología del instinto y del deseo" donde afloran problemas de conciencia y patologías sociales. Considera que:

---

<sup>36</sup> Sigmund Freud, *A medio siglo de "El malestar en la cultura de Sigmund Freud"*, Editorial Siglo XXI, México, 1981, páginas 47 y 48.

La noción de monstruo es esencialmente una noción jurídica - jurídica en el sentido amplio del término, claro está, porque lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es violación de las leyes de socialidad, sino también de las leyes de la naturaleza<sup>37</sup>.

...[el anormal es un] ... personaje incapaz de asimilarse, que ama el desorden y comete actos que pueden llegar hasta el crimen<sup>38</sup>.

En una primera etapa de la trayectoria de Melecio Galván lo monstruoso viene de la neofiguración<sup>39</sup>, en otro momento pretende acercarse a Leonardo da Vinci<sup>40</sup>, porque considera a lo monstruoso como una alteración de las proporciones, y su indagación está relacionada más con una exploración de lo anormal como tal, que en la demostración de un síntoma social. Después, cuando Melecio Galván desarrolla un estilo propio, lo monstruoso adquiere carácter de categoría estética porque funciona como una metáfora visual que en su discurso ético-político implica varios sentidos, destacando los de distorsión, exceso, anormalidad, desarmonía, desorden, horror.

La fealdad, lo grotesco, increíble y anormal también sirven para despertar en el espectador curiosidad y asombro. En la obra de Melecio Galván lo monstruoso no se vincula a la mitología ni tiene una carga onírica como sucede con artistas como Odilón Redón<sup>41</sup>, quien expresó: "Mis dibujos inspiran, no se definen. No

---

<sup>37</sup> Michel Foucault, *Los anormales*, Ediciones Akal, Madrid, 2001, Colección Universitaria, página 61.

<sup>38</sup> *Ibid*, página 30.

<sup>39</sup> Como se explicó en el primer capítulo.

<sup>40</sup> Leonardo da Vinci aconseja registrar en un cuaderno de apuntes los rasgos de un rostro, enumera características de éste, como los tipos de nariz, los diversos perfiles, las proporciones de los rostros y concluye: "De los rostros monstruosos no hablo, porque sin fatiga se recuerdan". Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, Akal ediciones, Madrid, 1993, Col. Fuentes de arte, número 1, página 398.

<sup>41</sup> Bertrand Jean Redon (1840-1916), conocido como Odilón Redon (por el nombre de su madre, Odile). Sus seres fantásticos, monstruosos o híbridos, se expresan en ambientes que alternan lo religioso, lo mitológico, el inconsciente y lo onírico, ya que su obra se ubica dentro de la tendencia simbolista. Destacan el *Cíclope* (pintado en dos ocasiones, en 1883 y en 1898-1900) y *Andrómeda y el monstruo* (1900), entre otros cuadros. <http://www.enriquecastanos.com/redonodilon.htm>. Enrique Castaños Ales, *Odilon Redon: la visibilidad de lo invisible*, diario *Sur* de Málaga, 21 de abril de 1990.

determinan nada. Ellos los colocan en el ambiguo mundo de la indeterminación. Se trata de una especie de metáfora ... Mi originalidad consiste en traer a la vida, de un modo humano, seres improbables y hacerlos vivir de acuerdo con las leyes de la probabilidad pero poniendo -tan lejos como sea posible- la lógica de lo visible al servicio de lo invisible"<sup>42</sup>.

Melecio Galván también se apoya en la imaginación pero la aparición de lo monstruoso le sirve como un recurso para afirmar el peso del absurdo y del caos; es un medio que juega con la ambigüedad entre lo irreal, lo fantástico y la crudeza de una situación que busca simbolizar cómo se trastocan los valores en función del sometimiento, del dominio y de la violencia. En este punto, al reunir en un mismo personaje características animales y humanas, introduciendo la monstruosidad por la mezcla de elementos, parece seguir el consejo de Leonardo de cómo conseguir que un animal fingido parezca natural:

Sabes que no puede fingirse animal alguno cuyos miembros, cada uno por sí mismo, no se asemejen a los de algún otro animal; con que si quieres que un animal por ti fingido parezca natural –supongamos que sea una serpiente-, toma por cabeza la de un mastín o un perdiguero, los ojos de un gato, las orejas de un puercoespín, la nariz de un galgo, las cejas de un león, las sienas de un gallo y el cuello de una tortuga de agua<sup>43</sup>.

Lo monstruoso es una experimentación con las formas para expresar la brutalidad, la fealdad o la deformación, pero va más allá ya que fundamentalmente es una denuncia de la irracionalidad humana planteada a través de la mutación o la fusión entre lo humano y lo animal, entre los individuos y las máquinas.

La extrañeza y lo insólito de las figuras alteradas que representa Melecio Galván funcionan como un elemento que propicia la reflexión, la búsqueda del sentido de estas incoherencias visuales, ya que al presentar las acciones y las figuras de manera tan precisa, cuidando hasta el último detalle, el artista logra crear una tensión en la percepción del espectador para clarificar cómo se da este contraste entre la claridad del detalle con lo indeterminado de los monstruos humanoides. El

<sup>42</sup> <http://www.frasesypensamientos.com.ar/autor/odilon-redon.html>

<sup>43</sup> Leonardo da Vinci, *Op. cit.*, página 403.

minucioso análisis de Melecio Galván obliga al lector a tomar distancia para develar y deconstruir, con él, las manifestaciones de lo monstruoso, convertido así en un indicio social.

La posición fría y analítica del artista es aparente, al igual que la exaltación casi morbosa de la anormalidad y de la crueldad, ya que en el fondo lo que subsiste es una exigencia humanista, una visión alucinada que deja traslucir una realidad significada por la denuncia. Las ilustraciones en que Melecio Galván plantea una ácida recriminación sociopolítica están así más cerca de la retórica y de la ética que del documentalismo, más cerca de la crítica que de la caricatura, donde la fuerza expresiva, a veces exagerada, se emplea para denotar la intensidad del caos.

Lo monstruoso en algunas ilustraciones de Melecio Galván también está en deuda con la representación de la figura humana presentada en forma violenta, ambigua y animalizada que distingue la obra de Francis Bacon (**Foto 8**). Al poner en crisis la noción de espacio a partir de vacíos sobre los que se construyen las figuras como entes en conflicto, al destacar la inestabilidad de los humanos, ya sea por la deformación que tiende a lo animal o por la mutilación de su propia corporeidad, la deformación adquiere un sentido patético.

Las distorsiones, el dinamismo y la deformación expresiva son características comunes entre ambos artistas, al igual que la intención de mostrar el horror y de conducir las categorías de lo estético a una dimensión social y ética, para provocar impacto. La aguda crítica pretende ser contrarrestada con la reflexión, el reconocimiento y la solidaridad humana.

Observar a los animales, generalmente en reportajes fotográficos, le sirvió a Bacon de entrenamiento para develar y expresar de forma más precisa el instinto humano. Bacon sólo quería captar ese instinto, el hombre despojado de su humanidad, el hombre como animal. El resto era "una glosa a la civilización, encubridora de la maraña de furia y del bramido de miedo que se escondían en grandes cantidades en seres humanos"<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Michael Peppiat, *Francis Bacon; Anatomía de un enigma*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1999, página 162.



Aunque lo monstruoso básicamente actúa como una crítica social, en ocasiones se acerca a lo grotesco, concepto que para Baudelaire<sup>45</sup> se distingue de lo cómico porque supera la imitación y se acerca a la creación. Lo cómico es considerado por él como algo ordinario y lo grotesco es definido como lo “cómico significativo”. En Melecio Galván lo grotesco se expresa tanto por la ironía (humorística o sarcástica)<sup>46</sup> contenida en la denuncia, como por lo repulsivo que resultan las figuras (**Foto 9**). Recurre a lo grotesco para tomar un distanciamiento ante lo real; al acentuar las anomalías de las figuras representadas busca provocar un choque en el espectador ante lo insólito, absurdo o inconsistente de estos seres que funcionan como metáforas de la inconformidad y como una muestra del irracionalismo contemporáneo:

Por este distanciamiento de lo real que pone en tela de juicio su consistencia, lo grotesco se halla emparentado con lo cómico y más de un tratadista lo incluye en esta categoría... sin negar esta relación entre lo cómico y lo grotesco, no puede dársele un alcance absoluto ... El papel esencial que en lo grotesco tiene lo fantástico, lo extraño, lo sorprendente o lo antinatural ... dan a su relación con lo real un matiz peculiar, inconfundible. Ciertamente es que, a veces, se asemeja a la sátira, pero su distanciamiento del orden normal, cotidiano y sus componentes de horror, extrañeza o antinaturalidad lo acercan más a lo feo, a lo monstruoso, que a lo propiamente cómico. En tanto que lo cómico desvaloriza no propiamente lo real sino una apariencia de realidad, lo grotesco desvaloriza lo real desde un mundo irreal, fantástico, extraño ... El mundo de lo grotesco, aunque fantástico e irreal, no hace sino mostrar lo absurdo, lo irracional, en el seno mismo de una realidad que se presenta como coherente, armónica y racional<sup>47</sup>.

La monstruosidad también se manifiesta través de los rostros cambiantes que pretenden captar la individualidad del sujeto retratado, ya que en estos rostros la metamorfosis, el cambio y la ambigüedad prevalecen sobre la *máscara social*,

---

<sup>45</sup> Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Visor, Madrid, 2001, Colección La Balsa de la Medusa, número 25.

<sup>46</sup> Para el Dr. Adolfo Sánchez Vázquez las formas de lo cómico están muchas veces interrelacionadas y se expresan a través del humor, la sátira y la ironía, ver: *Invitación a la estética*, Editorial Grijalbo, México, 1992, página 237.

<sup>47</sup> *Ibid.*, páginas 248 y 249.

sobre el “enmascaramiento” social, que oculta al rostro verdadero. La máscara que (en términos de Gombrich) viene a ser la percepción primaria de los sujetos, es un dispositivo artificial que dificulta un acercamiento a la persona como individuo, ya que la identificación de los sujetos responde a una lectura unívoca que los asocia a tipologías y códigos conocidos. Frente a esto:

El retratista...tiene ante todo que movilizar nuestra proyección. Ha de explotar las ambigüedades del rostro detenido de manera que las multiplicidades de las posibles lecturas den sensación de vida ... la combinación misma de rasgos ligeramente contradictorios ... da por resultado una inestabilidad sutil ... que intriga y fascina a la vez<sup>48</sup>.

La transformación fijada en el rostro monstruoso de varias figuras representadas por Melecio Galván es una estrategia que le sirve para captar las variantes de la personalidad del sujeto, sus verdaderos matices y sus “umbrales más bajos”<sup>49</sup>. Al introducir elementos poco comunes (a veces animalescos), al definir los rasgos de los sujetos de manera extrema y al darles movimiento, logra ir más allá del impacto primario del reconocimiento superficial del sujeto, de su mera apariencia, y nos obliga a “atender a las variaciones sutiles” de las emociones que interactúan en él. La perturbación inicial que provocan estos retratos nos conduce a una indagación más profunda y en la medida en que los cambios de la fisonomía del sujeto interactúan para definir su *aria* o expresión característica, la imprecisión es superada:

No observamos ambigüedades ni elementos indefinidos que lleven a interpretaciones incompatibles; tenemos la impresión de un rostro que asume distintas expresiones, todas coherentes con lo que podría llamarse la expresión dominante, el aire del rostro. Nuestra proyección, si puede usarse este frío término, está guiada por la comprensión de la estructura profunda del rostro por el artista, que nos permite generar y comprobar las

---

<sup>48</sup> E. H. Gombrich, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Alianza editorial, Madrid, 1987, páginas 109 a 111.

<sup>49</sup> Gombrich dice “Podría compararse este efecto con lo que en psicología de la percepción se conoce como efecto de enmascaramiento, que consiste en que una impresión fuerte impide la percepción de umbrales más bajos. Una luz fuerte enmascara las modulaciones de los matices de la penumbra próxima, igual que los tonos fuertes del sonido enmascaran las modulaciones suaves subsiguientes”. *Ibid.*, página 107

diversas oscilaciones de la fisonomía viviente. Al mismo tiempo, tenemos la sensación de que realmente percibimos lo que permanece constante tras la apariencia cambiante, la solución no vista de la ecuación, el verdadero color del hombre<sup>50</sup>.

### **La máquina y lo maquinal**

Las máquinas como mecanismos artificiales creados por el hombre para producir objetos a gran escala y para suplantar las limitaciones de las funciones corporales de los individuos en la obra de Melecio Galván adquieren connotaciones negativas, ya que comparte la preocupación expresada por muchos autores del siglo XX que vinculan el potencial tecnológico de las máquinas con las relaciones de producción capitalistas, con el control social y la introducción de una lógica del poder monótona, inflexible e indiferente respecto al potencial creativo y transformador del arte y del ser humano<sup>51</sup>.

La máquina aparece como un objeto rígido, frío, eficaz, que impone su presencia sobre los sujetos y actúa como metáfora para mostrar la alienación humana. Generalmente Melecio Galván presenta al hombre como una máquina bélica, su corporeidad y consciencia están transformadas en piezas metálicas, en engranajes, tubos y aditamentos que responden a actos involuntarios, en este sentido también recurre a lo maquinal, presentado como un sustrato animal, como un acto reflejo,

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, página 127.

<sup>51</sup> Marc Le Bot realiza un detallado análisis de las relaciones (positivas y negativas) de los artistas con la máquina a través de distintas épocas de la historia del arte. Trata de la representación y de la creación misma de máquinas por los artistas, asumidas como nuevas formas de relacionar arte y trabajo y de insertar el arte en las sociedades industriales. Ubica la paradoja más clara de la relación crítica del artista con las máquinas con el nihilismo ideológico de Dadá, que desmantela el discurso cultural optimista o moralizador ante la máquina y que convierte en juguetes a los objetos técnicos, negando así la separación de arte y trabajo a través del absurdo y el azar. Concluye: "La vanguardia no ha intentado reanudar estos modos antiguos de la combinación simbólica destruidos por la lógica económica del valor de cambio, y por la lógica de la diferenciación de los estatutos sociales y de sus signos distintivos. Sus violencias han descalificado en primer lugar esta especie de unanimidad ideal que el museo pretende recrear alrededor de las obras en su espacio sacralizado. Pero, sobre todo, sus procedimientos más formalistas han pretendido reintegrar el arte con pleno derecho a la actividad social, en el plano de la organización lógica y simbólica del espacio social. Por esto su acción fue inseparable de esta nueva mitología de la máquina y de la ciudad, que son las ocasiones y los lugares específicos de la comunicación social en las sociedades industriales". Marc Le Bot, *Pintura y maquinismo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1979, páginas 229 y 230.

automático donde el hombre se transforma en algo artificial, en un objeto programado que no controla sus propias funciones. La máquina aparece como la fortaleza del poder, como motor social frente a la fragilidad del hombre.

En los dibujos de Melecio Galván pocas veces las máquinas y los humanoides aparecen como imágenes de la ciencia ficción, generalmente su connotación se asocia al belicismo. En sus ilustraciones los altos mandos militares, tanto como los simples soldados o granaderos responden a una misma lógica del poder y en este sentido son entes autómatas que funcionan como piezas de un dispositivo social cuyo objetivo es la represión y el control. Los sujetos también son presentados en un proceso de transformación, sus formas y su sistema fisiológico se adaptan a los mecanismos de las armas, se convierten en tanques de guerra y sus rostros muestran las contradicciones del artificio y la deshumanización (**Foto 10**). En este sentido, Melecio Galván comparte la visión pesimista que Orozco presentó en su mural *La Catarsis*<sup>52</sup> en 1934-1935, en el Palacio de Bellas Artes, al regresar de su segunda estancia en los Estados Unidos:

Aquí Orozco alcanza límites premonitorios y articula un discurso que, lejos de desgastarse con el tiempo, adquiere una fisonomía cada vez más brutal y conmovedora: el poder de la tecnología más perfecta, las máquinas de guerra, los artefactos que, tras arremeter con sus "afilados cuchillos", penetran el juego de los intercambios humanos y amenazan con vencer y sojuzgar. Pensemos en los desarrollos contemporáneos al servicio del control de las subjetividades y las conciencias; las formas tecnológicas al servicio de notables desplazamientos del erotismo a los márgenes de la tortura y el maltrato; la búsqueda fetichista de la innovación que sólo beneficia a los que no necesitan nada; los intentos de satisfacción alucinatoria del deseo de la llamada realidad virtual. Las realidades simuladas en sus múltiples y siempre atractivos dislocamientos publicitarios<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Originalmente titulado por el pintor *La lucha, la guerra, la desintegración*. El título *La Catarsis* se debe a Justino Fernández, sobre este cambio, la percepción del mural, el contexto en que surge y un detallado análisis del mismo, ver. Renato González Mello, *La máquina de pintar*, IIE-UNAM, México, 2008, páginas 231 a 257.

<sup>53</sup> Ingrid Fugellie, *Las complejidades de la imagen*, Ediciones Coyoacán, México, 2009, colección Diálogo Abierto- Arte, número 123, página 153.

Algunas de las categorías que integran el discurso estético de Melecio Galván aparecen de manera más clara las ilustraciones de la última etapa del artista 1979-1982, lo que favorece una comunicación de mayor consistencia y, en consecuencia, acercamientos más precisos. Obras como *Imagen y semejanza*<sup>54</sup> y otra obra (de gran formato) que alude a una “disección social”, integran estos conceptos, sintetizando las exploraciones y los logros expresivos de este artista, interrumpidos de manera imprevista con su muerte.

### **Metáforas sociales asociadas al poder**

A través del manejo de la ironía *Imagen y semejanza* compendia varios aspectos de la propuesta neofigurativa de Melecio Galván: la ficción, lo monstruoso, la ambigüedad, el dinamismo, la dualidad (**Foto 11**) y la construcción de un discurso visual con metáforas que descubren la deshumanización y el absurdo. *Imagen y semejanza* además de efectuar una crítica a la sociedad, a los rituales del arte asociados al poder y al mercantilismo, funciona también como un juego retórico al representar a una figura armada, semihumana (con características de primate), que custodia una pintura de gran formato que, a manera de espejo, plasma la propia condición alterada y anormal del sujeto, quien ajeno a la monstruosidad, la atesora como un valioso objeto (**Foto 12**).

La ironía se expresa en el doble juego establecido en la relación del vigilante-espectador de la pintura, con el espectador-lector de la propia ilustración de Melecio Galván y con la introducción de una paradoja, si consideramos que la propia representación de la pintura que aparece en *Imagen y semejanza* muestra el tipo de dibujo característico de Melecio Galván, que en este segundo nivel de lectura adquiere así un carácter de contrarréplica.

Esta obra ejemplifica claramente los postulados de Nelson Goodman expuestos en *Maneras de hacer mundos*, en el sentido de que el valor de la experiencia artística no radica sólo en su carga estética, sino en sus aportaciones conceptuales, en el aprendizaje y la práctica misma de una cosmovisión y de una ideología, ya que las

---

<sup>54</sup> Tinta sobre papel, 48 x 65 cm

obras no sólo conforman nuestro gusto estético sino que contribuyen a nuestra comprensión y construcción del mundo. *Imagen y semejanza* muestra cómo nuestra propia versión del mundo y nuestras percepciones del mismo, participan en la elaboración de lo que percibimos, en nuestra construcción del conocimiento, en nuestras “maneras de hacer mundos” mediante diversos sistemas simbólicos:

Las ciencias y las artes no son espejos que muestran la naturaleza, sino que la naturaleza es, más bien, un espejo que muestra lo que son las artes y las ciencias. Y los reflejos sobre el espejo son muchos y diversos<sup>55</sup>.

Dado que tanto la ciencia como el arte consisten, en gran parte, en tratar con símbolos, el análisis y la clasificación de los tipos de sistemas simbólicos -lingüísticos, notacionales, diagramáticos, pictóricos, etc.- y de las funciones simbólicas literales y figurativas -la denotación, la ejemplificación, la expresión, y la referencia a través de cadenas de éstas- proporcionan un fundamento teórico indispensable<sup>56</sup>.

En consecuencia, en *Imagen y semejanza* se cuestiona el sentido de la identidad (ontológica, estética y conceptual), se plantea el autorreconocimiento o la autoimagen como un proceso de construcción social y culturalmente determinada, se expresa la posesión como una proyección donde los sujetos (las clases o los grupos) organizan y moldean la materialidad de acuerdo a sus propias cualidades y a sus intereses; como una realidad valorada y “vista” de acuerdo a su propia imagen. Esta obra afirma que la construcción del mundo y la construcción de uno mismo está en función del poder, pero muestra también la relatividad, el ilusionismo y la espectacularidad del simulacro cultural:

La imagen representativa se da, pues, como objetividad, realismo, representación imitativa del espectáculo ofrecido por los seres y las cosas vistos o soñados; pero funciona realmente como un juego de reflejos sobre espejos, definiendo al actor o al espectador

---

<sup>55</sup> Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990, Col. La balsa de la medusa, páginas 43 y 44.

<sup>56</sup> *Ibid.*, página 227.

por su relación con la acción o con el espectáculo y recíprocamente ... esta clase de imágenes hacen ver que su espacio imaginario es el de la ilusión<sup>57</sup>.

Otra obra de Melecio Galván, que -como la mayoría de su trabajo- carece de título, presenta en un formato grande una imagen del poder, encerrada en un espacio bien delimitado que funciona a la vez como escenografía y como una cámara, desde la cual tres figuras masculinas, de pie, con trajes negros, analizan la escena que se desarrolla en el interior del recinto. Las figuras, colocadas en el extremo derecho, simbolizan al poder (posiblemente representan a políticos, gobernantes y empresarios). Observan a través de una especie de ventanal un cadáver que es levantando por tres seres ubicados en un primer plano, éstos no muestran sus rostros, están de espaldas o de tres cuartos respecto al espectador, portan botas, cascos y gorro militar, atributos que aluden a los conquistadores españoles y al sector militar correspondiente al siglo XX **(Foto 13)**.

Melecio Galván juega con la representación de la línea pura, con las sombras que insinúan volúmenes, con áreas sólidas blancas y negras, para crear equilibrios en la composición, para establecer ritmos visuales, para subrayar y delimitar a las figuras. Por ejemplo, los tres rectángulos horizontales de la representación sirven de marco a los personajes y el cadáver es destacado por el fondo negro que realza la blancura del ropaje del muerto, cuyos brazos y cabeza cuelgan en el aire.

Como la *Lección de anatomía* de Rembrandt (1632), la ilustración de Melecio Galván también es de grandes dimensiones, las reminiscencias a Rembrandt se dan porque un grupo selecto de expertos examina a un sujeto carente de vida<sup>58</sup>. La metáfora alude a la disección social, a la presencia de la muerte y al poder expresado en la cosificación del cadáver, que es transformado en mero objeto de

<sup>57</sup> Marc Le Bot, *Pintura y maquinismo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1979, página 105.

<sup>58</sup> La lección del doctor Nicolaes Tulp es impartida a una cofradía de cirujanos de Amsterdam, pero en el grupo también se encuentran personas pudientes que pagaban comisiones para presenciar este acto público, el cual sólo se realizaba una vez al año durante el invierno. El cuerpo debía ser el de un criminal ejecutado, en este caso, en la obra el cadáver corresponde al de un criminal ahorcado como castigo por cometer un robo. Varios autores, *Rembrandt, el más importante hereje de la pintura*, Editorial Electa-Bolsillo, Madrid, 1999.

estudio. También existe un paralelismo en el hecho de que los observadores y el propio doctor Tulp (colocado del lado derecho de la escena), se enfrentan a un cadáver donde la asepsia prevalece, ya que la tarea de "limpiar" el cuerpo queda en manos de otros. Otro nexo es la sobriedad, tanto en el recurso de presentar un fondo neutro para lograr que la atención se centre en las figuras, como en la actitud mesurada de las mismas.

Melecio Galván en varias obras tiene influencia de Arnold Belkin, especialmente en obras realizadas a fines de la década de los años sesenta y principios de los setenta, con figuras cuya estructura corporal desarticulada a manera de máquinas, debe mucho a este pintor. También, como Belkin, emplea el recurso de alternar en las figuras elementos realistas con engranajes mecánicos y elementos orgánicos del propio cuerpo de las figuras (partes de su estructura ósea o de sus músculos).

Seguramente Melecio Galván al ejecutar esta obra también tuvo en mente la serie realizada por Belkin entre 1973 y 1975, titulada *La lección anual de anatomía*<sup>59</sup>.

Arnold Belkin, a su vez, retomó el planteamiento del historiador inglés John Berger en el artículo "Che Guevara Dead"; publicado en la revista *Aperture*, en 1968, en donde asocia la fotografía tomada por el fotógrafo y cineasta boliviano Freddy Alborta Trigo, del cadáver del Ché Guevara, con el cuadro *Cristo Muerto* de Andrea Mantegna, y con la *Lección de Anatomía* de Rembrandt<sup>60</sup>.

Belkin retoma y reelabora el planteamiento de Berger, lleva a cabo esta asociación con la obra de Rembrandt y coloca en el lugar del cadáver el cuerpo muerto de Ernesto Ché Guevara (tal como fue captado su cadáver tras su asesinato en Bolivia el 10 de octubre de 1967, en fotografías publicadas en múltiples medios periodísticos). Belkin resignifica así la obra de Rembrandt dentro de un contexto contemporáneo y le otorga una carga subversiva que provoca mayor impacto en el espectador que la ilustración realizada por Melecio Galván, ya que en la obra de

<sup>59</sup> Nadia Ugalde; *Arnold Belkin: 33 años de producción artística*, México; ISSSTE-INBA, 2003.

<sup>60</sup> Ver: [http://www.leandrokatz.com/Pages/EIDia\\_S.html](http://www.leandrokatz.com/Pages/EIDia_S.html), donde se hace referencia a Berger en la crítica de la cinta *El Día Que Me Quieras* de Mark Daniels, bajo la dirección de Leandro Katz, realizada en 1998, en la cual se abordan cuestiones como el poder de las imágenes, la construcción del mito y se reflexiona sobre la muerte, además de que se incluye una entrevista con Freddy Alborta.



este último artista, al no existir un referente concreto de los personajes, al imperar el orden, así como la rigidez en la “presencia contenida” de las figuras, se produce un efecto de distanciamiento frente a la escena y una impresión dominante de dureza, de insensibilidad y de vacío, donde la violencia se expresa, una vez más, aunque en este caso de manera encubierta.

Aunque *Militarismo y represión* en muchos sentidos puede considerarse como lo más acabado de su producción, reducir su trabajo a esta serie significaría limitar las aportaciones y la visión de su trabajo. Melecio Galván en esta serie y en muchas otras de sus ilustraciones, demostró las posibilidades que tiene la ficción para expresarse a través de metáforas, de figuras retóricas y de una figuración amplia; también consiguió enlazar (con mayor o menor tensión), las categorías de ficción y trastorno para mostrar su particular mirada de una época caracterizada a la vez por la violencia y por una práctica orientada a la esperanza.

## CUARTO CAPÍTULO

### *ILUSTRACIONES*



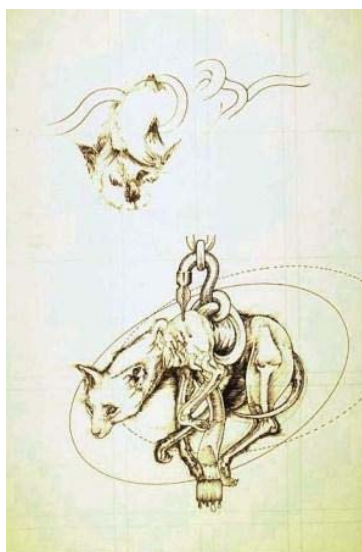
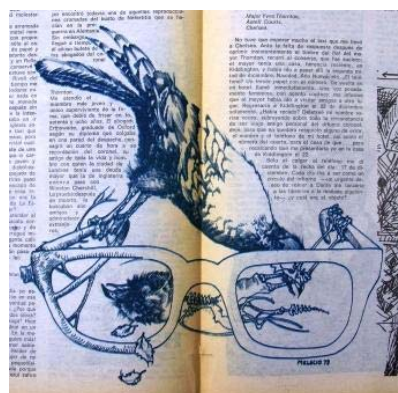
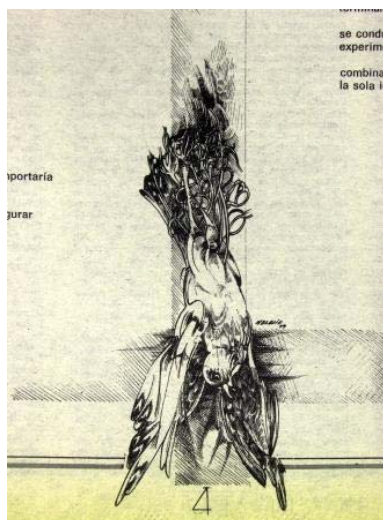
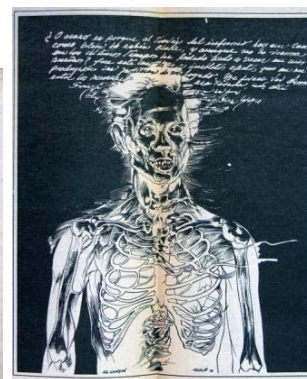
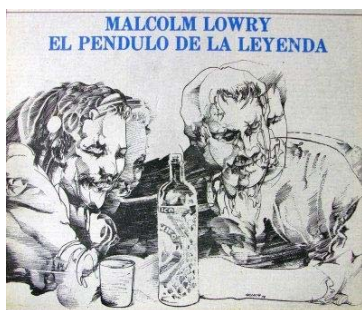
1. Asociaciones de su obra con la tradición plástica. En *Paloma* de la serie *Militarismo y represión*, en la parte inferior del lado derecho, retoma una xilografía realizada por Alberto Durero. En algunas ilustraciones también acusa reminiscencias de Julio Ruelas.



2. Grabado de Gustavo Doré *La gente de Israel atravesando el Jordán* que pertenece a una de sus ilustraciones de la Biblia (1843) y *Apocalipsis*, de Melecio Galván, perteneciente a la serie de *Militarismo y represión* (1980-1981).



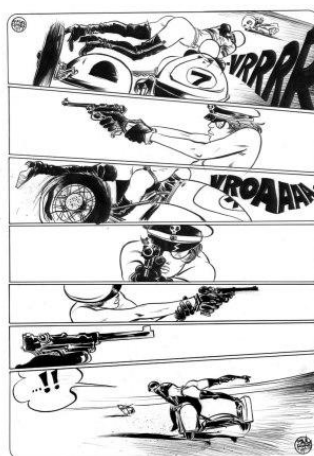
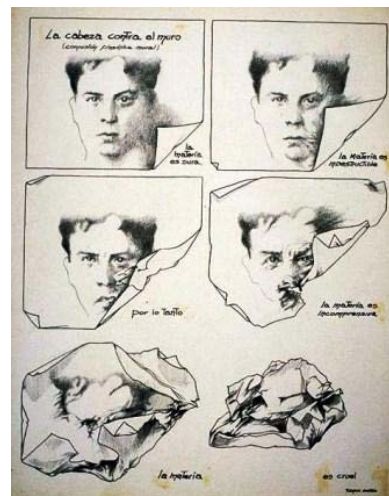
3. Ejemplos de deconstrucción, desenmascaramiento y pérdida de identidad en *Cabeza* y *Rostro (Descomposición.)*, ambas de la serie *Militarismo y represión*.



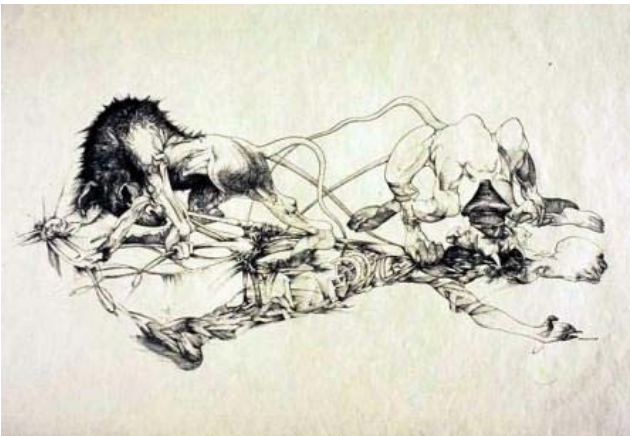
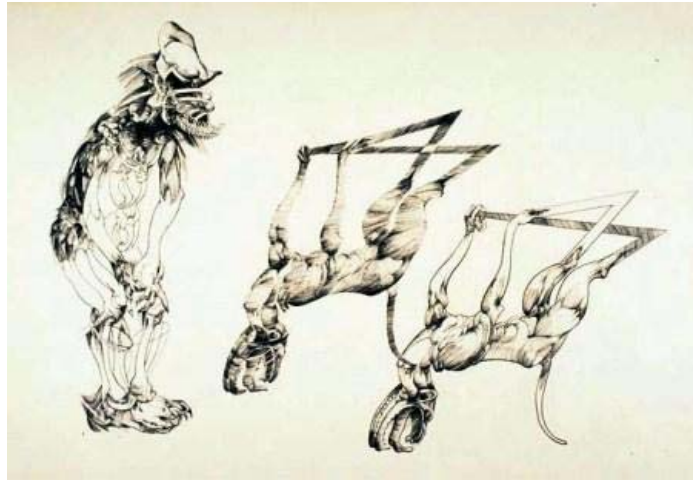
4. La ficción vinculada a un discurso narrativo circunscrito a la literatura y al ensayo se manifiesta en ilustraciones como las del número de *La Semana de Bellas Artes* dedicado a Malcolm Lowry, de 1979 (arriba). En otros casos alude a la necrofilia, a la crueldad, o incorpora el lenguaje escrito.



5. Ilustraciones de Melecio Galván en *La Semana de Bellas Artes* de 1979: *La Mano muerta* sobre un poema de W. S. Merwin, y dibujos de la portada y de un artículo sobre Alejo Carpentier. En ellas la ficción se asocia a una realidad extraordinaria con situaciones y personajes sugerentes o con detalles inesperados.



6. Ejemplos de la ficción asociada al cómic con una propuesta que intencionalmente enlaza la fantasía con la ideología y la realidad en *El niño y la televisión*, Eduardo Mata, Roque Dalton y Pretorio (de *Militarismo y represión*). Las dos ilustraciones inferiores corresponden a la historieta erótica contemporánea de Guido Crepax, con el personaje de Valentina.

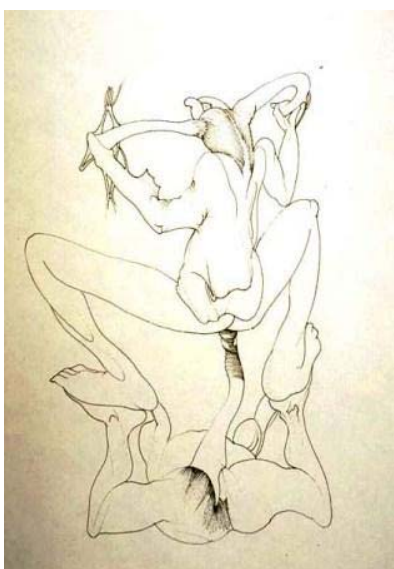


7. El trastorno como transgresión de la normalidad, como manifestación de la irracionalidad, del ejercicio del poder y como una relativización de los valores dominantes en: *Perfil y reflejo*, *Mutantes*, *Festín* y *Guardián del orden* de la serie de *Militarismo y represión* (tinta sobre papel).



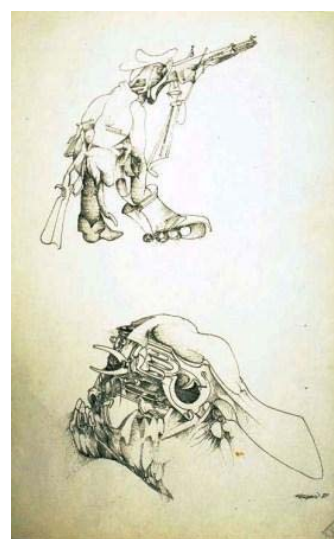
8. Asociaciones de la obra de Melecio Galván con la plástica contemporánea, por ejemplo, paralelismos en lo monstruoso con la obra de Francis Bacon (parte superior), es el caso de una ilustración realizada para *La Semana de Bellas Artes* (izquierda), o en un gouache (derecha).



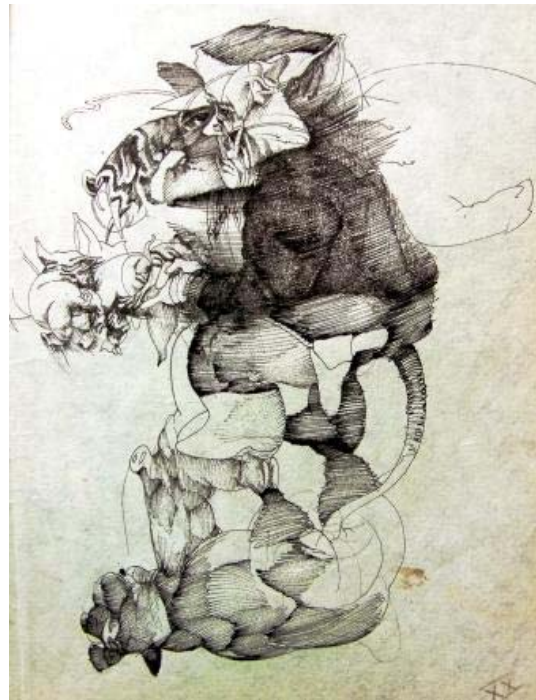




9. Ejemplos de lo monstruoso y lo grotesco en diversas etapas de la trayectoria artística de Melecio Galván.



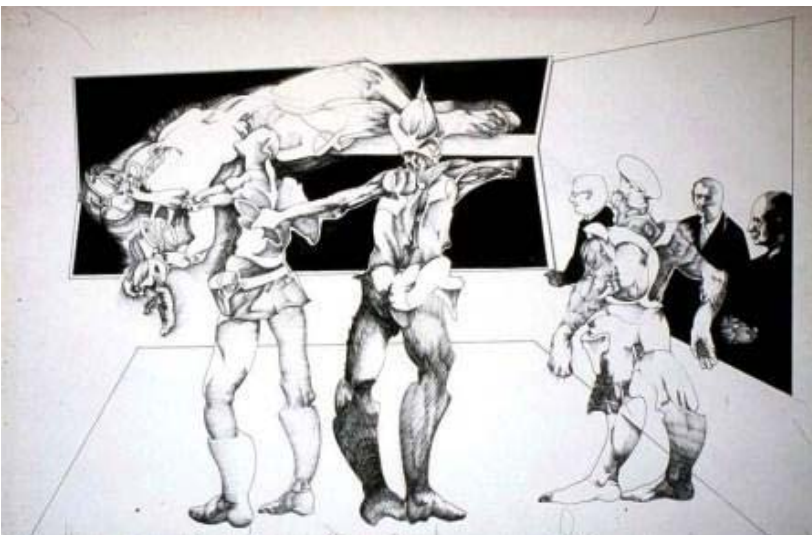
10. Ejemplos de la máquina y lo maquinal en diversas obras de Melecio Galván.

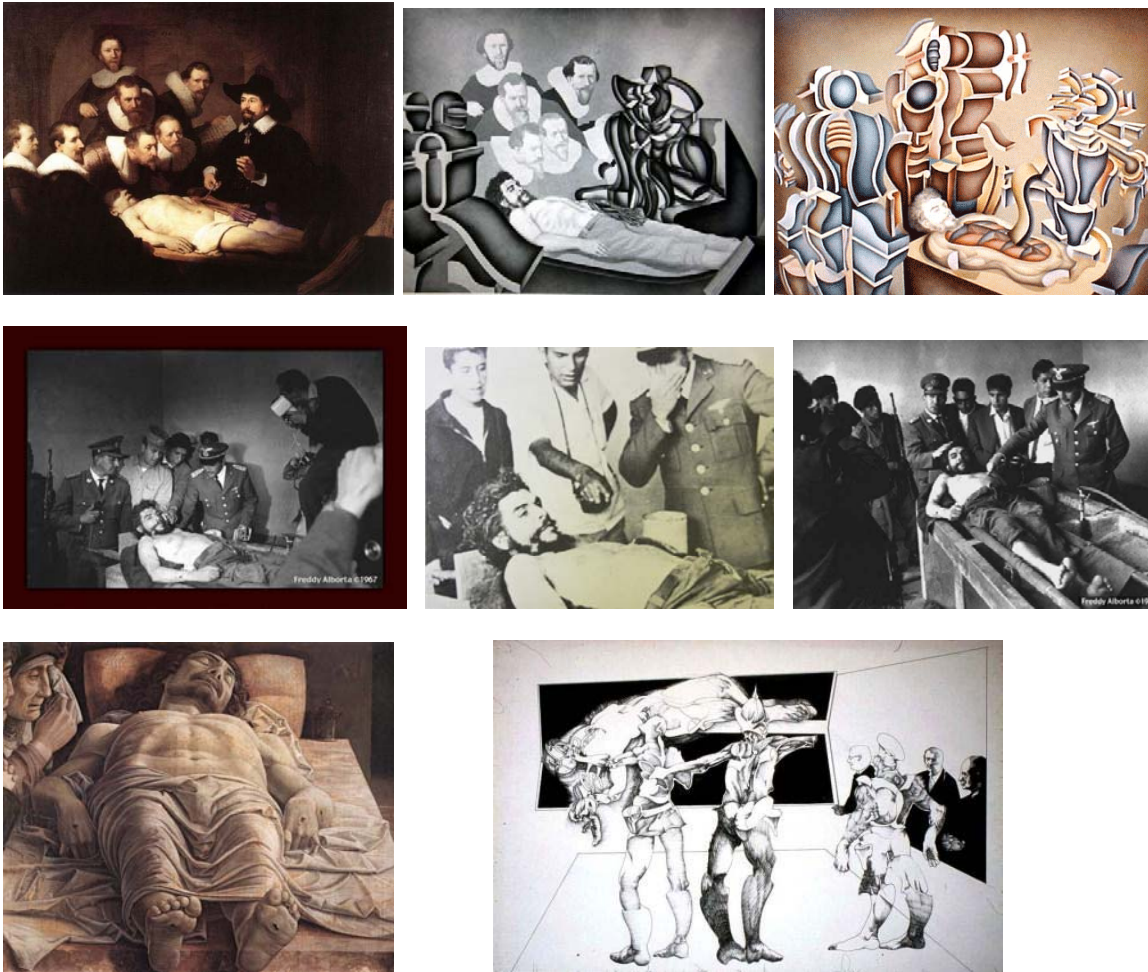


11. Ejemplos de obras relacionadas con el reflejo y la dualidad.



12. *Imagen y semejanza*, de la serie de *Militarismo y represión* (1980-1981).





13. *Lección de anatomía* de Rembrandt (1632), obras de la serie *La lección anual de anatomía* (1973-1975) de Arnold Belkin, fotografías del cadáver del Che Guevara de Freddy Alborta, Cristo muerto de Andrea Mantegna (1457 y 1501) y ejemplo de metáfora social asociada al poder en una obra sin título (c. 1979) de Melecio Galván



14. Retratos de Juan de la Cabada e ilustraciones que hizo Melecio Galván como un homenaje a Leopoldo Méndez, quien en 1944 realizó 40 grabados para el libro *Incidentes melódicos del mundo irracional* de Juan de la Cabada. Este fue el último trabajo que estaba realizando Melecio Galván, que quedó inconcluso cuando muere en 1982.

## CONCLUSIONES

La estética del siglo XX ha recurrido a multiplicidad de proposiciones plásticas, una de ellas es la ilustración gráfica, otra es la necesidad de entender al arte como una forma de comunicación donde resulta prioritario asumirlo como un lenguaje social. La ilustración gráfica ha sido una de las manifestaciones más utilizadas para la divulgación de las imágenes; especialmente en el siglo XX ha cobrado suma importancia y se ha diversificado de tal manera que según Juan Martínez Moro, debería obligar a redefinir los sistemas de clasificación artística. Este el filósofo además, la considera como una categoría estética y epistemológica por su capacidad para crear y recrear imágenes, para transmitir diversos significados y conceptos a través de formas plásticas, para informar y aportar conocimientos a través de la expresión visual.

Una de las modalidades artísticas de los años sesenta y setenta en México se caracterizó por reconocer la capacidad comunicativa de las obras, definidas fundamentalmente como un lenguaje flexible que permitía experimentar con nuevos medios, recurrir a materiales no convencionales y aprovechar las técnicas de reproducción múltiple para desarrollar una producción artística eficaz y comprometida con su momento histórico, capaz de provocar efectos y resultados visuales distintos a los tradicionales y de estar más cerca de la percepción de la gente, acostumbrada a los medios de comunicación masiva.

Desde esta perspectiva, para dar una justa dimensión a la producción que realiza Melecio Galván -como sucede con la de muchos de sus contemporáneos-, habría que partir de parámetros insertos en el contexto de su intencionalidad y de su producción, para una valoración adecuada de su trayectoria. La comunicación resulta ser un punto medular en su poética, por ello en la evaluación de su trabajo conviene contemplar en qué medida logró establecer un nexo con el destinatario de la obra. Podemos destacar en este sentido que Melecio Galván sí produjo ilustraciones capaces de dialogar con el espectador, que además mostró un estilo personal y que a la vez fue representativo de su tiempo, también -a pesar de su



tendencia al individualismo-, supo integrarse y actuar dentro de un grupo como Mira, aportando y enriqueciéndose con esta experiencia.

Melecio Galván estableció sus límites artísticos dentro de la ilustración, para él la repercusión de la obra y el sentido social de la misma resultaron relevantes, buscó una comunicación a partir de la renovación constante del dibujo destacando su importancia como una expresión manual capaz de ser reproducida con facilidad. El espacio imaginario de su discurso visual se desarrolla con una representación que parte de la neofiguración como una estrategia útil para concretar una práctica cultural alternativa desde una tendencia de izquierda que pretende desvincularse por igual del formalismo, del vanguardismo y del dogmatismo.

Su trabajo comparte con el de muchos de los artistas de su tiempo el rechazo a la creatividad entendida como genialidad, así como la indiferencia y la crítica respecto a los parámetros de perdurabilidad, originalidad o unicidad de la obra, que son sustituidos por los de comunicación, eficacia, vigencia, variabilidad, libertad expresiva, autogestión o incluso por una práctica artística, una producción, un discurso visual desmitificador, contestatario y alternativo respecto a las formas dominantes de poder. La obra ya no se afirma como un objeto excepcional cuya aura está sujeta a las leyes del mercado, sino que se considera un producto cultural capaz de estructurar signos y propuestas plásticas en función de una comunicación o de una participación inmediata con el espectador.

Muchas de las ilustraciones de Melecio Galván fueron producidas dentro de condiciones laborales. Las realizó para diversos medios impresos, de ahí que necesariamente se ajusten a éstos, pero aún dentro de estos límites en ellos (especialmente en *La Semana de Bellas Artes*) se da una gama de posibilidades que va de una traslación visual de la narración de los artículos o textos (que resulta por lo tanto didáctica o descriptiva), a ilustraciones donde se refuerza la intención del discurso o se enfatiza su sentido para hacerlo más contundente, o bien, logra alternar estos elementos de tal manera que la claridad, el acento y la fantasía, actúan como procedimientos expresivos, con un dibujo que combina recursos técnicos y plásticos que muestran su talento y su necesidad de buscar

nuevas posibilidades dentro de la representación gráfica, en este sentido, consigue enlazar cualidades características de la plástica, de los medios de comunicación masiva y de la literatura.

En ocasiones el tratamiento del dibujo está inscrito dentro de una secuencia que funciona como una historia más o menos lineal, en otras el manejo del lenguaje visual origina diversas lecturas, ya que las escenas se repiten, se transforman, se vinculan a categorías como las de dualidad, realidad, ilusión, progresión, de alteración, transformación o afirmación de conceptos asociados a la identidad, al tiempo, al espacio.

Las obras se dirigen a un observador activo y revelan un lenguaje actual, de tal manera que, por ejemplo, cuando estas imágenes son puestas en movimiento desde medios como el video o la computadora, su capacidad plástica y comunicativa se enriquece y revelan un potencial expresivo distinto; también es sintomático que las ilustraciones de Melecio Galván resulten en la actualidad sugerentes los jóvenes que las consideran modernas<sup>1</sup>.

Melecio Galván se definió por una estética politizada, por una gráfica capaz de expresar las demandas sociales, por eso, al proponer sus imágenes al lector, al reelaborar los signos y presentar diversos mensajes, prevaleció la necesidad de un dibujo que fuera comprensible. En ocasiones incluso llegó a ser tan categórico que su obra corre el riesgo de ser redundante en su afán por intensificar la crítica frente a la deshumanización. Por otra parte, el exceso, la tensión y una práctica contestataria también formaron parte del lenguaje de la época, cuya protesta radical era una forma contraponerse al poder, increpando a una sociedad intolerante y opresiva.

Aunque este artista sostuvo una postura alternativa y de izquierda que es la que da coherencia a su discurso, de alguna forma en su trabajo el dibujo y la ilustración no se adecuaron a una expresión conceptual integradora, sino que optó por el libre aprovechamiento de recursos gráficos cuyo sentido respondía a las

---

<sup>1</sup> En diversas sedes donde se ha expuesto su obra la atención y atracción de la obra por parte del público joven ha sido evidente.

necesidades del momento o a temas circunscritos a series bien delimitadas. Esto lleva a cuestionar hasta qué punto su proyección artística, por sus propias características, resulta difícil de aprehender, lo que además se acentúa si consideramos que su trayectoria plástica aún podía haberse concretado en múltiples sentidos, si no se hubiera suspendido con su muerte. De cualquier forma, lo inconcluso, fragmentario, inacabado, redundante y ambiguo presente con toda intención en su trabajo, no es sino la formulación compartida de propuestas culturales de su tiempo, que buscaron transformar las percepciones, las convicciones, las formas de conciencia, la imaginación, las actitudes y las propias obras o prácticas artísticas.

Produjo obras tan diversas como la serie de *Cien años de soledad*, cercana a la contracultura y al cómic, en ella el artista sorprende porque establece una propuesta novedosa y una ruptura con su propio estilo, al introducir un fuerte colorido que alterna características típicas del op art, del pop art y la psicodelia. Otras obras como la secuencia de *Zapata y los campesinos*, no sólo fueron representativas de su tiempo, sino que incluso simbolizaron un ideario generacional. También experimenta con el cartel, como el que realiza para su exposición para la librería Gandhi, donde pone en juego las posibilidades figurativas y la percepción en la secuencia de una misma imagen. Recurre a la ilustración infantil con un lenguaje lúdico y optimista en las ilustraciones del CEMPAE. Algunas obras se caracterizan por un eclecticismo con una denuncia que en ocasiones resulta muy evidente, como es el caso de *Pretorio*<sup>2</sup> o *Guardián del orden*, en otras la crítica muestra una mayor complejidad, como en *Paloma (Águila)*, *Cabeza*, *Festín*, o *Reflejo*, donde se advierte cómo avanzó en su proceso de construcción conceptual y en la misma representación gráfica, si comparamos esta serie de 1980-1981 de 15 dibujos que integran *Militarismo y represión*, con respecto a las obras que realizó tres años antes, en junio de 1977, para su exposición de la Escuela de Diseño y Artesanías donde también aborda la temática

---

<sup>2</sup> Pretorio refiere al palacio o lugar donde los pretores o magistrados romanos juzgaban las causas en litigio.

de la violencia y expresa su rechazo a la fuerza ejercida por los aparatos represivos del Estado. Su último trabajo manifiesta a la vez un homenaje al grabador Leopoldo Méndez y una distinta perspectiva dentro de la ilustración con tintes políticos, que resultan menos dramáticos que los de *Militarismo y represión*, ya que en este caso, al ilustrar la obra de Juan de la Cabada *Incidentes Melódicos del mundo irracional*, Galván recrea y reelabora los mismos personajes de la novela ilustrados años antes en color por Leopoldo Méndez y les otorga una connotación política cercana al sarcasmo, con una carga psicológica, como se advierte en su Cuaderno de apuntes, donde estudia la fisonomía de los personajes y sus posibilidades expresivas.

Estos son sólo unos ejemplos de lo realizado en 17 de años producción. A pesar de los inicios incipientes, de lo inconexo que pueden parecer sus ilustraciones, éstas mostraron su capacidad y solidez para expresar una figuración novedosa y en ocasiones crítica, para demostrar que el dibujo puede alternar el virtuosismo con cuestiones de actualidad; su trabajo compartió una problemática común con artistas de su generación, ya que la obra de Melecio Galván intencionalmente se sitúa al margen de estructuras, de grupos, de lineamientos y cánones tradicionales, oficiales o dominantes.

En la década de los setenta se diluyen los límites entre las distintas disciplinas plásticas, entre los espacios individuales y los colectivos, entre los aspectos artísticos, culturales y sociales. En esta etapa la experimentación se planteó como una constante y muchos de los artistas no se circunscribieron a un discurso unilateral o a una expresión predeterminada. Melecio Galván no fue una excepción, su obra muestra la dialéctica de una época (de mediados de los sesenta a inicios de los ochenta) donde el arte, la política y la experimentación se asumieron, más que como una moda, como un ejercicio necesario, como una *manera de ser* artística.

Melecio Galván siempre se definió por el dibujo (ya que su incursión por otros géneros artísticos fue pasajera), fue a través de este medio de expresión desde donde proyectó y configuró sus inquietudes. Su producción se caracteriza por una

heterogeneidad visual y conceptual; sus variaciones estilísticas manifiestan indistintamente vínculos con representaciones académicas, con formas contraculturales, con imágenes y símbolos mediáticos cuya significación ideológica pretende tomar distancia respecto a los códigos dominantes.

Una constante en su trabajo es la mezcla de tendencias y el ensayo incesante de nuevas formulaciones a través de la línea y de la figuración. Aunque sus obras generalmente muestran cierta tensión, logra integrar los diversos elementos (las representaciones plásticas, las categorías y las significaciones estéticas), atrae la atención y establece una adecuada comunicación. Sus diversos planteamientos oscilan entre lo lúdico y lo trágico, entre lo clásico y lo barroco, entre la ficción y el trastorno.

Al mismo tiempo, su trabajo se caracteriza por una mirada capaz de abstraer el conjunto, de mostrar la dinámica estructural de la escena, de captar el movimiento como totalidad, con la representación formal de líneas con trazos sueltos que insinúan o bosquejan contextos y atmósferas, frente a otras líneas excesivamente controladas, que definen de manera precisa el detalle, expuesto en forma exacta y meticulosa.

En sus dibujos habitualmente está presente un juego conceptual y formal entre lo abstracto y lo concreto donde -aunque no se elude la espontaneidad y lo gestual- prevalece el análisis. Su destreza y dominio del dibujo se evidencian en la plasticidad y en el movimiento de las figuras, o bien, cuando produce un impacto visual al confrontar la limpieza del trazo (con fondos blancos que acentúan la transparencia o la pureza de la línea) con la fuerza expresiva de la representación.

En la última etapa de su producción se acentúa una tendencia a representar a la violencia, asumida como una patología social y como una forma de dominio. El trasfondo de estas obras se inserta en un discurso ético-político de izquierda a partir de una denuncia de las formas de ejercer el terror en los países subdesarrollados, en Latinoamérica y concretamente en México. Este discurso, sin embargo, trasciende y desemboca en una crítica, en un desencanto generalizado, respecto a la humanidad que lo conecta a cierta tendencia gótica.

En este sentido, desde una lectura actual, algunas obras de los últimos años pueden vincularse a lo gótico por la frecuencia y reiteración de escenas perturbadoras asociadas a la necrofilia, a lo sombrío o a la fatalidad. Su discurso más que una fascinación o una atracción morbosa hacia la muerte y a la perversión, muestra la dureza y la crueldad social, establece analogías, por ejemplo entre la frialdad de las instituciones sometidas al poder, con la frialdad de los cadáveres, o entre el engranaje social como un sistema de dominio, con las actitudes maquinales y bestiales de sus representantes, donde lo monstruoso patentiza el trastorno.

En estas obras, en última instancia, la muerte actúa como un elemento constante, elocuente y simbólico que expresa tanto el colapso de un sistema, como la transgresión de los límites de una humanidad perturbada y agotada.

Su planteamiento ético-político se enlaza con lo gótico por su insistencia obsesiva al mostrar el contraste y la inevitable dicotomía entre el bien y el mal, al destacar los valores extremos asociados a la pureza y la luz, frente a sus opuestos: la oscuridad y la decadencia.

En sus últimas obras también expresa una tensión entre su visión analítica de la sociedad, presentada en forma distanciada y puntual en sus dibujos, frente a un sustento emotivo cuyo trasfondo revela una aproximación a la realidad fundamentada en sentimientos de impotencia, melancolía, angustia y marginalidad. De ahí la relevancia adquirida por las categorías de ficción y trastorno en su obra y en su discurso.

Su poética puede asociarse, en estos términos, a lo gótico, por dar cabida a la rebeldía y por mostrar la crisis social desde un lenguaje cuya poética busca producir alternativas culturales y artísticas frente al poder.

En un breve ensayo, Gabriel Martínez Meave (diseñador gráfico y tipográfico, ilustrador y calígrafo), en la revista *Tiypo*, establece algunas características respecto a la carga social de la letra gótica, que pueden asociarse a la presencia (no intencional pero manifiesta en forma velada) de lo gótico en varias obras de Melecio Galván:

Pareciera que la gótica tiene algo que ver con esos aspectos que aunque desdeñados por la cultura positivista y corporativa de la modernidad, no dejan de ser profundamente humanos: la emoción, el drama, el contraste, lo sagrado, lo complejo, lo irracional, lo nocturno, lo ambiguo y lo fantástico; en oposición a lo neutro, lo bien portado, lo sobrio, lo controlado, lo práctico, lo directo, lo racional, ejemplificado por la letra romana de todos los días.

La gótica, como ningún otro estilo, tiene algo que nos hace gritar o ponernos de rodillas, que nos conmueve y nos inquieta, que no nos deja estar tranquilos frente a una página en blanco, que al irse llenando de letras negras, es como si se inundara de luz oscura<sup>3</sup>.

En 1982 Melecio Galván tenía 37 años de edad, ese año con su violenta muerte se suspendió una carrera que mostraba diversas posibilidades expresivas dentro de la ilustración y el dibujo. Ahora, a pesar del indiscriminado consumo de imágenes analógicas y virtuales, su propuesta plástica antisolemne, rigurosa y solidaria, continúa siendo atractiva.

Su postura crítica, su percepción humanista, su quehacer artístico disciplinado, dan lugar a ilustraciones donde adopta el dibujo como un medio de producción artística capaz de lograr una comunicación apoyada en la claridad, en la destreza y en la aparente sencillez, lograda en años de trabajo constante.

Melecio Galván desarrolló un estilo fundamentado en la figuración y en un versátil manejo de la línea. Su actividad dentro del Grupo Mira, su representación de un mundo visual complejo, rebelde e ideológicamente subversivo, también se ajusta a las propuestas sociales y culturales de la década de los años setenta.

---

<sup>3</sup> Gabriel Martínez Meave, "La gótica: crónica de un estilo olvidado", en *Tiypo*, marzo de 2007, México. [http://www.meave.org/Site/texts\\_files/GMMIlagotica.pdf](http://www.meave.org/Site/texts_files/GMMIlagotica.pdf)

Su compromiso enlaza la plástica, la ética y la política con un dibujo contemporáneo que afirma nuevas prácticas de la significación social del arte donde muchos de sus recursos y categorías estéticas (ficción, trastorno, ambigüedad, fealdad, elocuencia, reiteración), funcionan como estrategias conceptuales para comprender y construir otras visiones del mundo.

Melecio Galván supo transmitir cómo la *ficción* y el *trastorno* adoptan diversas facetas dentro de un *espacio significativo* que da cuenta de un discurso histórico, visual y conceptual, que expresa la particular situación artística y social de muchos artistas activos desde mediados de los años sesenta y durante la década de los setenta, cuyos planteamientos, búsquedas y logros artísticos demuestran que lo político no se reduce al contenido de una obra de arte, que la figuración y la imaginación trabajan con categorías que también involucran cuestiones políticas, y finalmente, que la estética y el gusto están asociadas a ideologías humanistas y libertarias, a prácticas histórico-sociales concretas y a diversas acciones capaces de producir y objetar distintas formas de poder.



## BIBLIOGRAFÍA



### PRIMER CAPÍTULO

Aquino, Arnulfo, "Melecio, 1945-1982: un sentimiento y una visión de la violencia", en *Arte y violencia*, XVIII Coloquio Internacional de Historia del arte, IIE-UNAM, México, 1995

Cockroft, Eva, "El expresionismo abstracto, arma de la Guerra Fría", publicado en la revista *Plural*

Del Conde, Teresa, Texto para la exposición *Melecio Galván, visión retrospectiva 1965-1982*, inaugurada el 27 de mayo de 1983 en el Museo del Palacio de Bellas Artes

-----, *Una visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo de México*, Plaza y Janés, México, 2003

Donahue, Frances, "Teatro Guerrilla" en: *Cuadernos Americanos*, número 5, septiembre-octubre de 1977

Driben, Lelia, *Melecio Galván, el artista secreto*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1992

Eder, Rita, *Gironella*, IIE, UNAM, México, 1981

Fernández Hernández, Silvia, "La leyenda de Rini Templeton", Texto inédito.

-----, "Los Grupos", en *Comentarios al margen*, del catálogo *De los grupos los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*. Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, México, junio-agosto de 1985

Franco, Jean, *Cultura moderna en América Latina*, México, Editorial Grijalbo, 1985

Frerot, Cristina, *El mercado de arte en México: 1950-1976*, INBA-IFAL, México, 1990

Galindo Mendoza, Carlos-Blas, "Melecio Galván", en: *Melecio Galván*, retrospectiva 1945-1982, Cédula de mano de la exposición itinerante, CONACULTA-INBA, México, 2004

Goldman, Shifra M., *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, Instituto Politécnico Nacional/Editorial Domés, México, 1989

González Pagés, Andrés, "México en la Coatlicue, la Coatlicue en México (Algo sobre la cultura mexicana en los años sesenta del siglo XX)" en: César Espinosa y Araceli Zúñiga, *La perra brava. Arte, crisis y políticas culturales*, STUNAM-UNAM, México, 2002

Grupo Mira, "La producción gráfica" (1979), en: *La gráfica del 68 –Homenaje al movimiento estudiantil-*. Recopilación, texto y diseño: Grupo Mira, Talleres de la ENAP-UNAM, México, agosto de 1982

Hijar Serrano, Alberto, "Afectar todo el proceso", en *Comentarios al margen*, del catálogo *De los grupos los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*. Museo de Arte Carillo Gil, INBA, México, junio-agosto de 1985

Hijar González, Cristina, *7 grupos de artistas visuales de los '70. Ruptura artística y compromiso colectivo*, Cenidiap-INBA/Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, México, 2009

*Imágenes y símbolos del 68. Fotografía y gráfica del movimiento estudiantil*. Compilación y concepto de Arnulfo Aquino y Jorge Pérezvega. Comité 68 pro Libertades Democráticas- Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, UNAM, México, 2004

José Agustín, *La contracultura en México*, Grijalbo, México, 1997

Kozloff, Max "American Painting During the Cold War", *Artforum*, núm. 9, mayo de 1973

Löwy, Michael, *El marxismo en América Latina (De 1900 a nuestros días)*. Antología, Ediciones Era, México, 1982. Colección El hombre y su tiempo

Luna Cárdenas, Daniel-Paulina Martínez Figueroa (investigación iconográfica), *La Academia de San Carlos y en el movimiento estudiantil de 1968*, ENAP-UNAM, México, 2009

Martínez Rentería, Carlos (compilador), *Cultura contra cultura, 10 años de contracultura en México*, Plaza y Janés, Barcelona, 2000

---

Masotta, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*, Paidós, Buenos Aires, 1970

Peraza, Miguel y Josu Iturbe, *El arte del mercado en el arte*, Plus Editores, México, 1990

Menéndez, Oscar, *Memoria del 68. Fotografías y fotogramas*. Editorial La Rana del Sur, México, 2003

Racionero, Luis, *Filosofías del undergrownd*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1977

Reszler, André, *La estética anarquista*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, Colección Popular, número 128

Rodríguez Prampolini, Ida, *Una década crítica de arte*, Sepsetentas, SEP, México, 1974, número 145

-----, *José Luis Cuevas y el dibujo*, IIE, UNAM, México, 1988

-----, "A la memoria de un gran artista", suplemento Sábado, del *Unomásuno*, 4 de septiembre de 1982

Romero Keith, Delmari, *Galería Antonio Souza, vanguardia de una época*, El equilibrista, México, 1990

Sáinz, Gustavo, Texto del catálogo *Expresión-Ilustración*. Heraclio Ramírez, Melecio Galván, Escuela de Diseño y Artesanías, 1977

Tibol, Raquel, *Confrontaciones. Crónica y recuento*, Ediciones Sámara, México, 1992, páginas. 43 y 44

Traba, Martha, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, México, Siglo XXI, 1973

De Villena, Luis Antonio, "La contracultura", en: *Heterodoxias y contracultura*, Montesinos, Barcelona, 1982

## **ENTREVISTAS**

Arnulfo Aquino, ciudad de Oaxaca, 23 de noviembre de 2007

Amaranta Galván Jiménez, ciudad de México y San Rafael, Estado de México, enero, marzo de 2006, 14 de mayo de 2007

Juan Cataño, San Rafael, Estado de México, 14 de mayo de 2007

Eduardo Galván, Tlalmanalco, Estado de México, 20 de diciembre de 2006

Vicente Galván, Tlalmanalco, Estado de México, noviembre de 2006

Eduardo Garduño, ciudad de México, 16 de mayo de 2007

---

Alberto Híjar, ciudad de México, 14 de diciembre de 2006

Catalina Jiménez Bautista, San Rafael, Estado de México, 22 de diciembre de 2006,  
14 de mayo de 2007

Rodolfo Pérez Galicia, San Juan Tehuixtílán, Estado de México, 14 de mayo de  
2007

Jorge Pérez Vega, ciudad de México, 16 de mayo de 2007

## HEMEROGRAFÍA

Calendario *San Rafael, tradición y reto*, publicado por el Grupo Atlixco, México,  
2006

Camacho, E., -"El arte abstracto es descendiente de una imposición ideológica  
dominante, afirma el pintor Melecio Galván", *Excélsior*, viernes 3 de junio de 1977,  
núm. 21, 962

Camelo Torres, Salvador, "Melecio o el compañero de viaje", en el catálogo del  
Homenaje-exposición que se rinde a Melecio del 16 de agosto al 3 de septiembre  
de 1985

Cantú Jauckens, Fernando, "Averiguaciones sobre Melecio Galván", 5 partes,  
suplemento Sábado del diario *Unomásuno*, 1984

Díaz Segovia, Celso, "San Rafael: origen perdido. Contribución a nuestra historia",  
Periódico semanal *San Papel, la fábrica de las ideas*, julio de 2001, número 1

Folleto conmemorativo de los festejos de XXXV aniversario de la fundación del  
Sindicato de Trabajadores de la Industria Papelera de San Rafael, con texto sobre  
la exposición de Melecio Galván en el Casino Cosmopolita, del 3 al 13 de abril de  
1970

Mandoki, Katya, "El Grupo Mira, de México, obtuvo el gran Premio Intergrafik 80,  
que se da cada 3 años en la RDA", *Unomásuno*, 14 de marzo de 1980

Molina, Javier, "El programa de 1968 sigue vigente", *Unomásuno*, 2 de octubre de  
1968

Ramírez, Arturo, "Melecio Galván, un discurso para el dolor", 11 de abril de 1983

Schara, Julio César, "Melecio Galván, genio y figura", *Excélsior*, 12 de junio de  
1983

Suasnávar, Manuel, "Melecio Galván a cinco años de su muerte", *Excélsior*, 28 de  
junio de 1987

---

Torres, Raúl, "La sociedad civil da testimonio en foro organizado por Alas. El año 1977, fecha emblemática para la *guerra sucia* en América Latina y Jalisco", en *La Jornada*, domingo 19 de agosto de 2007

### OTRAS FUENTES

Disco compacto con parte de la historia de San Rafael, distribuido en marzo del 2006 por J. Evaristo Ciprés Quintero, como parte de la promoción de su candidatura como miembro del Partido del Trabajo a la Presidencia Municipal de San Rafael

Álvarez, Sol, "Tutela estatal y nuevas tendencias/1950-1960",  
<http://discursovisual.cenart.gob.mx/anteriores/dvweb09/art09/texto.html>.

Gómora, Héctor, *En busca del 68. La historia no oficial de un movimiento estudiantil en México*, Aguascalientes, 2005  
<http://labyrinth.uma.es/articulosinpublicar/gomora3.htm>

Inclán, Rafael (investigación), *Ciudad Olimpia, el año en que fuimos modernos*, México, video en formato DVD, Laboratorio Audiovisual de Investigación Social-Instituto Mora, Conacyt, 2007, 33 minutos.



## SEGUNDO CAPÍTULO

Aquino Casas, Arnulfo, "Melecio, 1945-1982: un sentimiento y una visión de la violencia", en *Arte y violencia*, XVIII Coloquio Internacional de Historia del arte, IIE-UNAM, México, 1995 (Estudios de Arte y Estética, número 38)

Carrión Praga, Ady, *De la idea al misterio, Gilberto Aceves Navarro en la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007, (inérita)

Catálogo de la exposición: *Arte, luchas populares en México*. Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM, México, febrero, 1978

Catálogo de la exposición: *De los grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*. Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, México, junio-agosto, 1985

Catálogo de la exposición: *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1978*. UNAM, México, febrero-septiembre, 2007

Catálogo de la exposición: *60 de los 60's, 30 años de vanguardia, 1977-2007*, Auditorio de la Universidad Veracruzana, Instituto de Artes Plásticas, Universidad de Xalapa, México, 2007

Ehrenberg, Felipe, "En busca de un modelo para la vida", en el catálogo *De los grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*. Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, México, junio-agosto, 1985

Escobedo, Helen, "El arte mexicano va hacia arriba y hacia delante", *Sucesos*, 29 de marzo de 1977

Espinosa, César-Araceli Zúñiga, *La perra brava. Arte, crisis y políticas culturales. Periodismo cultural (y otros textos) de los años 70 a los 90*. STUNAM-UNAM, 2002

-----, "Los patos y las escopetas. Los grupos y la Sección de Experimentación", *Escáner Cultural*, revista virtual, Año 7, enero y febrero de 2005, Santiago de Chile, Ediciones Especiales de Escáner Cultural, segunda parte

García Barragán, Elisa, *Dibujo y grabado en los siglos XIX y XX*, Editorial La Muralla, Madrid, Colección Historia del Arte Mexicano, 1982

Garibay S., Roberto, *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, División de Estudios de Posgrado/Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México, 1990

Gilly, Adolfo, *El siglo del relámpago. Siete ensayos sobre el siglo XX*, La Jornada Ediciones, México, 2002

Goldman, Shifra M., *Perspectivas artísticas del Continente Americano. Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*, "Artistas de élite y públicos populares: el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura", Universidad Autónoma de la Ciudad de México-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2008

González Pagés, Andrés, "México en la Coatlicue. La Coatlicue en México (Algo sobre la cultura mexicana en los años sesenta del siglo XX)", en: *La perra brava*.

*Arte, crisis y políticas culturales. Periodismo cultural (y otros textos) de los años 70 a los 90.* STUNAM-UNAM, 2002

*La gráfica del 68 –Homenaje al movimiento estudiantil–.* Recopilación, texto y diseño: Grupo Mira, Talleres de la ENAP-UNAM, México, agosto de 1982

Guadarrama, Guillermina, *El trabajo colectivo como respuesta artística a las crisis*, Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Inédita, 1997

Hijar Serrano, Alberto (Introducción y compilación), *Frentes, coaliciones y talleres*, Juan Pablos, México, 2007

Hijar, González, Cristina, *7 grupos de artistas visuales de los '70. Ruptura artística y compromiso colectivo*, Cenidiap-INBA/Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, México, 2009.

Huerta, Efraín, texto en el Catálogo de la exposición *América en la Mira, Muestra de Gráfica Internacional*, Edición del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC), México, 1978.

Lara, Magali, Entrevista a Felipe Ehrenberg (agosto de 1981), en el libro de Cristina Hijar, *7 grupos de artistas visuales de los '70. Ruptura artística y compromiso colectivo*, Cenidiap, INBA, México, 2003

*Presencia de México en la X Bienal de París, 1977.* Contracatálogo, Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM, México, septiembre, 1977

Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, Juan Pablos, México, 1987

## **HEMEROGRAFÍA**

Beltrán, Félix, "Mira a través de la mira", entrevista al Grupo Mira de México, 15 de diciembre de 1980. Carpeta del grupo Mira, en el Fondo Documental de los Grupos de los Setenta, Cenidiap-INBA

Cantú Jauckens, Fernando, *Averiguaciones sobre Melecio Galván*, "Andanzas en California y en la burocracia: CEMPAE-INBA, en el suplemento Sábado del *Unomásuno*, 2 de noviembre de 1984, página 6

Carro, Elena, "La presencia de los grupos", *El Día*, 10 de mayo de 1981

"El Curso vivo de arte", en *La semana de Bellas Artes*, 17 de marzo de 1979, número 66

---

"La ciudad, miseria controlada por el poder, en una muestra plástica", nota sin autor, del 15 de marzo de 1978, *Excélsior*, Carpeta del grupo Mira, en el Fondo Documental de los Grupos de los Setenta, Cenidiap-INBA

Eder, Rita, "El arte público en México: los Grupos", *Artes visuales*, enero de 1980, páginas I a VI

Fernández, Francisco, "Grupo Mira: calidad estética y eficacia significativa", en *El Gallo Ilustrado*, suplemento cultural de *El Día*, febrero de 1980

-----, "En busca de la participación total del público en la obra artística" partes 1 y 2, *El Gallo Ilustrado*, semanario cultural de *El Día*, 4 y 11 de febrero de 1979, páginas 19 y 21 respectivamente

"Grupos pictóricos en México", *La semana de Bellas Artes*, número 16, 22 de marzo de 1978

Grupo Mira, Presentación del *Catálogo de la exposición Arte. Luchas populares en México 1968-1978*, Museo Universitario de Ciencias y Arte, México, 1978, página 2

-----, "A los integrantes del Frente Mexicano de Grupos trabajadores de la Cultura", carta del 17 de junio de 1978, en el *Fondo Documental de los Grupos de los Setenta*, carpeta del Grupo Mira, Cenidiap-INBA

Ibarra, María Esther, "El grupo mexicano Mira triunfa en Alemania", marzo de 1980

Híjar, Alberto, "Diez años de lucha por la estética", texto de la conferencia sustentada en el Vivero Alto, en el marco de un ciclo de conferencias de la Coordinación de Humanidades, UNAM, 1989

-----, "Para cambiar el arte por el arte", *El Gallo Ilustrado*, suplemento cultural de *El Día*, número 704, 13 de febrero de 1977

-----, "La crisis, los grupos, la teoría", *El Gallo Ilustrado*, suplemento cultural de *El Día*, número 786, 17 de julio de 1977

-----, "Cuatro grupos a París", *Plural*, número 73, octubre de 1977, páginas 51 a 58.

-----, "Complejidad y alternativas", *El Gallo Ilustrado*, suplemento cultural de *El Día*, número 965, 14 de diciembre de 1980

-----, Texto para una cédula de sala de la exposición itinerante: *Melecio Galván, exposición retrospectiva*, octubre de 2006

---



Mandoki, Katya, "La Sección de Experimentación del INBA rechazó la obra del grupo Mira premiada en Intergrafik", parte II, suplemento *Sábado del Unomásuno*, 15 de marzo de 1980, página 19

-----, "El Grupo Mira de México obtuvo el Gran Premio Intergrafik 80", partes I y II, suplemento *Sábado del Unomásuno*, 14 y 15 de marzo de 1980

Marimón, Antonio, "De los grupos, la confusión", *Unomásuno*, 17 de agosto de 1985

Mayer, Mónica, "La generación de los Grupos: la teoría del complot", Sección cultural de *El Universal*, 17 de octubre de 1998

Polidori, Ambra, "Incongruencias de una exposición en el Carrillo Gil", *Unomásuno*, 3 de agosto de 1985

Ponce, Armando, "Grupo Mira: una visión de la ciudad marginal", *Proceso*, febrero-marzo de 1978

*Solidaridad*, voz de la insurgencia obrera y popular, número 158/159, abril de 1976, con dibujo en la portada de Melecio Galván

*Textos de cuadernos obreros*, número 15, México, 1978, con ilustraciones del grupo Mira, en el *Fondo Documental de los Grupos de los Setenta*, carpeta del Grupo Mira, Cenidiap-INBA

Tibol, Raquel, "El nuevo muralismo en México", *Excélsior*, Magazine dominical, 25 de febrero de 1973, con 9 fotos en color

## ENTREVISTAS

Arnulfo Aquino, ciudad de Oaxaca, 23 de noviembre de 2007 y mayo de 2009

Esperanza Balderas, ciudad de México, 19 de abril de 2007

Silvia Fernández Hernández, ciudad de México, 3 de septiembre de 2009

Amaranta Galván, San Rafael, Estado de México, 14 de mayo de 2007

Catalina Jiménez, San Rafael, Estado de México, 14 de mayo de 2007

Eduardo Garduño, ciudad de México, 16 de mayo de 2007

Jorge Pérez Vega, ciudad de México, 16 de mayo de 2007 y mayo de 2009

## ARCHIVOS

Archivo de Melecio Galván, San Rafael, Estado de México

Fondo Documental de *Los Grupos de los Setenta*, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, INBA

---

## OTRAS FUENTES

Disco compacto con las imágenes del comunicado Gráfico número 1, Fondo Documental sobre Los Grupos de los Setenta, investigadora responsable: Cristina Híjar, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, INBA.

Archivo de la *George Washington University*, Washington, D.C., Estados Unidos, en: Rodríguez Murguía, Jacinto, "La guerra sucia en México: una llaga social oculta durante más de treinta años", que apareció en la revista *Emequis* el 6 de marzo de 2006

<http://www.adin.noticias.com.ar//informemx.htm>

Híjar, Alberto, "Pinocelli", Taller de Construcción del Socialismo (TACOSO), Escuela Técnica del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME).  
[www.tacoso.org/05040005.html](http://www.tacoso.org/05040005.html)

Mayer, Mónica, "Los años setentas" en *Rosa Chillante. Mujeres y Performance en México*, revista virtual *Escáner cultural*, Santiago de Chile, Año 7, Número 76, septiembre de 2005.

<http://www.escaner.cl/escaner76/mutaciones.html>

Rius, Luis, "Sobre la era de la discrepancia...y de los curadores", julio de 2007  
[http://luisrius.arteven.com/07\\_la\\_era\\_de\\_la\\_discrepancia.html](http://luisrius.arteven.com/07_la_era_de_la_discrepancia.html)

---



## TERCER CAPÍTULO

Acha, Juan. *Teoría del dibujo, su sociología y su estética*, Centro Juan Acha, A.C./Ediciones Coyoacán, México, 2004 (segunda reimpresión), Colección Diálogo abierto

Bozal, Valeriano en *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Editorial Visor, Madrid, 1987, Col. La balsa de la medusa, número 3

Calabresse, Omar, *El lenguaje del arte*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1987, Colección Instrumentos Paidós

---

Carrión Parga, Ady, *De la idea al misterio. Gilberto Aceves Navarro en la Escuela Nacional de Artes Plásticas*. Tesis de Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, marzo de 2007, (inédita)

Cortés, Valeria, *Anatomía, Academia y dibujo clásico*, Cátedra, Madrid, 1994, Colección Ensayos-Arte

Driben, Lelia, *Melecio Galván, el artista secreto*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1992, Col. Monografías de arte, número 22

Espinosa, Elia, *Jesús Helguera y su pintura, una reflexión*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2004, Estudios de arte y estética, número 54

*Expresión y comunicación. Libro de Primer grado*, Centro para el Estudio de Medios y Procedimientos Avanzados de la Educación (CEMPAE), México, 1975, Unidad VII, Lección 1, con ilustraciones de Melecio Galván

Gombrich, E. H., *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Alianza Editorial, Madrid, 1982, Colección Alianza Forma

Gómez Molina, Juan José, *et. al., Los nombres del dibujo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2005 (primera edición), colección Grandes temas

Hanks, Kurt-Larry Belliston, *El dibujo. La imagen como medio de comunicación*, (primera edición), Editorial Trillas, México, 1995

*Leonardo's Anatomical Drawings*, Dover, Nueva York, 2004

Lipman, Jean y Richard Marshall, *Art about art*, E. P. Dutton-Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1978

Medina, Cuauhtémoc, "Pánico recuperado", en el Catálogo *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM, México, 2007

Martínez Moro, Juan, *La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*, Ediciones Trea, Gijón, 2004

Pacheco, M. A., *et. al., El texto iluminado. Una mirada a la ilustración española y latinoamericana contemporáneas*, Fundación Germán Sánchez R., Salamanca, 2002

Rossen, Hans, "En torno al problema de la interpretación del contenido de las obras pictóricas. Observaciones metodológicas sobre los cuadros de Tom

Wesselmann y Manfred Garstka", en: H. K. Ehmer *et al.*, *Miseria de la comunicación visual. Elementos para una crítica de la industria de la conciencia*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, Colección Comunicación visual, 1977

Santos Balmori Picazo, *Técnicas de la expresión plástica. El dibujo, su aprendizaje y ejercicio*, Coordinación de Humanidades, UNAM, México, 1978

## HEMEROGRAFÍA

Camacho, E., "Afirma el pintor Melecio Galván: El arte abstracto es descendiente de una imposición ideológica dominante", *Excélsior*, viernes 13 de junio de 1977, número 21,962

Camelo Torres, Salvador, Catálogo *Recordando a Melecio. Dibujos inéditos 1979-81 de su Cuaderno de apuntes sobre El militarismo*, ENAP, UNAM, México, julio de 1985

Cantú Jauckens, Fernando, "Averiguaciones sobre Melecio Galván", 2ª y 3ª, parte, suplemento *Sábado* del diario *Uno más uno*, 11 y 18 de febrero de 1984

Del Conde, Teresa, "Melecio Galván", Texto para la exposición *Melecio Galván, visión retrospectiva 1965-1982*, inaugurada el 27 de mayo de 1983 en el Museo del Palacio de Bellas Artes

"Exposición de las obras de Melecio Galván y Heraclio Ramírez", Boletín de la Delegación Miguel Hidalgo, Departamento del Distrito Federal, México, lunes 13 de junio de 1977

Galindo Mendoza, Carlos-Blas, "Melecio Galván", texto que forma parte de la Cédula de mano de la exposición itinerante *Melecio Galván 1945-1982. Retrospectiva*, que circuló por varios estados de la República del año 2005 al 2008

Hijar, Alberto, "Melecio Galván", texto correspondiente a una de las cédulas de la exposición itinerante *Melecio Galván 1945-1982. Retrospectiva*, Museo de la Ciudad, Querétaro, noviembre del 2006

*La Semana de Bellas Artes*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, números correspondientes a los años de 1978 a 1981

Loro y Godard, "Kibidiklangdong" (cómic), *Nueva Dimensión*, revista de ciencia ficción y fantasía, España, núm. 46, s/f

---

Martínez Rentería, Carlos, "Melecio Galván", nota en *El Universal*, lunes 1 de junio de 1992

Pérez Vega, Jorge, Catálogo *Recordando a Melecio. Dibujos inéditos 1979-81, de su Cuaderno de apuntes sobre El militarismo*, ENAP, UNAM, México, julio de 1985

Rodríguez Prampolini, Ida, "A la memoria de un gran artista", Suplemento *Sábado* del diario *Uno más uno*, 4 de septiembre de 1982

Saborit, Antonio, "Incidencias. Melecio Galván: los pliegues alrededor de su mirada", en: *La cultura en México*, suplemento cultural de *Siempre!*, México, 29 de junio de 1983, número 1098

Schara, Julio César, "La búsqueda de lo espontáneo: Melecio Galván, genio y figura", *Excélsior*, 12 de junio de 1982

### **ARCHIVOS CONSULTADOS**

Archivo de Melecio Galván en San Rafael, Estado de México

### **ENTREVISTAS**

Amaranta Galván, Distrito Federal, 15 de julio de 2008



### **CUARTO CAPÍTULO**

Aguayo, Sergio, *La charola, una historia de los servicios de inteligencia en México*, Grijalbo, México, 2001

*Antiguo testamento*, ilustrado por Gustavo Dore, Edimat Libros, Madrid, 2001

Bacon, Francis, *Entretiens avec Michel Archimbaud (Préface de Milan Kundera)*, Éditions Gallimard, París, 1996.

Balandier, Georges, *El poder en escena. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, Paidós Studio, 1999

Barrios Lara, José Luis, *El cuerpo disuelto*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2006 (inédita)

Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Madrid, paidós, 1986, Colección Paidós Comunicación

Baudelaire, Charles, *Lo cómico y la caricatura*, Visor, Madrid, 2001, Colección La balsa de la Medusa

Borges, Jorge Luis, *Manual de zoología fantástica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998

Bruchon Marirolu-Jean Maisonneuve, "Aspectos estéticos e icónicos del cuerpo", en: Robert Frances, *Psicología del arte y de la estética*, Madrid, Akal Editor, 1979

Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnós, 1987

Cortés, José Miguel G. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 1997

Da Vinci, Leonardo, *Tratado de pintura*, Akal ediciones, Madrid, 1993, col. Fuentes de arte número 1

De Negri, Antonio, *Fábricas del sujeto. Ontología de la subversión*. Madrid, Ediciones Akal, 2006

Dorfles, Gillo. *Símbolo, comunicación y consumo*, Editorial Lumen, Barcelona, 1975, Ensayo. Palabra en el tiempo, 35

Eco, Umberto, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Editorial Lumen, 2007

Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, Tomo 1, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1971

Foucault, Michel, *Los anormales*, Ediciones Akal, Madrid, 2001

Freud, Sigmund, *A medio siglo de "El malestar en la cultura de Sigmund Freud"*, Editorial Siglo XXI, México, 1981

Fugellie, Ingrid, *Las complejidades de la imagen*, Ediciones Coyoacán, México, 2009, colección Diálogo Abierto- Arte, número 123

Ginzburg, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1995

Ginzburg, Carlo, *Historia nocturna*. Ediciones Península. Barcelona 2003

Goodman, Nelson, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990, Col. La balsa de la medusa

Gombrich, E. H., *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Alianza editorial, Madrid, 1987

González Mello, Renato, *La máquina de pintar*, IIE-UNAM, México, 2008

González Ochoa, César, *Apuntes acerca de la representación*, México, Instituto de investigaciones Filológicas, UNAM, 1997, Colección de Bolsillo

Gubern, Román, *El lenguaje de los cómics*. Barcelona. Ediciones Península. 1974

*Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. I y II, Valeriano Bozal editor, Madrid, Visor, 1996, Col. La balsa de la medusa

Jacquard, Albert, *Pequeña filosofía para no filósofos*, Mondadori, Barcelona, 2003, Ensayo-Filosofía, Colección *De bolsillo* número 15

Le Bot, Marc, *Pintura y maquinismo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1979

Marchán Fiz, Simón, *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, Col. Alianza Forma

Noé, Luis Felipe, *Antiéstetica*, Argentina, Ediciones La Flor, 1988

Peppiatt, Michael, *Francis Bacon; Anatomía de un enigma*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1999

Pratz, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, El Acantilado, Barcelona, 1999

Rubert de Ventós, Xavier, *Ensayos sobre el desorden*, Barcelona, Kairós, 1987

Sánchez Vázquez, Adolfo, "La dimensión estética de lo feo". *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, UNAM, vol. 3, número 12, marzo de 1991

-----, *Invitación a la estética*, Editorial Grijalbo, México, 1992

Serra Perarnau, *Durero*, Susaeta ediciones, Madrid, 2000

Scott, James C., *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. México, Ediciones Era, 2000, Col. Problemas de México

Ugalde; Nadia, *Arnold Belkin: 33 años de producción artística*, México; ISSSTE-INBA, 2003.

Varios autores, *Rembrandt, el más importante hereje de la pintura*, Editorial Electa-Bolsillo, Madrid, 1999

## ENTREVISTAS

Catalina Jiménez, San Rafael, Estado de México, 14 de mayo de 2007

---

## OTRAS FUENTES

Antón, Jacinto "Entrevista a Guido Crepax", *El País*, Barcelona, 6 de marzo de 1985  
[http://www.elpais.com/articulo/cultura/Guido/Crepax/desagrada/vean/Valentina/so/lo/figura/erotica/elpepicul/19850306elpepicul\\_6/Tes/1](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Guido/Crepax/desagrada/vean/Valentina/so/lo/figura/erotica/elpepicul/19850306elpepicul_6/Tes/1) de mayo de 2009,  
<http://www.enriquecastanos.com/redonodilon.htm>.

Botting, Fred, *Gothic*, Routledge, London, 1996  
<http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/catedras/litinglesa/sitio/gotico.pdf>

Castaños Ales, Enrique, *Odilon Redon: la visibilidad de lo invisible*, diario *Sur* de Málaga, 21 de abril de 1990

*Diccionario de la Lengua Española en CD-ROM*, vigésima segunda edición

<http://www.frasesypensamientos.com.ar/autor/odilon-edon.html>

Gabriel Martínez Meave, "La gótica: crónica de un estilo olvidado", revista *Tiypo*, marzo de 2007, México. [http://www.meave.org/Site/texts\\_files/GMMlagotica.pdf](http://www.meave.org/Site/texts_files/GMMlagotica.pdf)

Tapia, Patricio, "Carlo Ginzburg: el conocimiento es posible", entrevista que apareció en *El Mercurio de Chile*, el 11 de febrero de 2008.  
<http://www.reporterodelahistoria.com/2008/11/carlo-ginzburg-el-conocimiento-es.html>

Katz, Leandro, "cine, libros, fotografías e instalaciones",  
[http://www.leandrokatz.com/Pages/EIDia\\_S.html](http://www.leandrokatz.com/Pages/EIDia_S.html)

Vázquez Rocca, Adolfo, "El Giro Estético de la Epistemología; La ficción como conocimiento, subjetividad y texto", *Aisthesis*, revista del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, núm. 40, 2006 (síntesis del artículo)  
[http://www.puc.cl/estetica/html/revista/pdf/Adolfo\\_Vssquez.pdf](http://www.puc.cl/estetica/html/revista/pdf/Adolfo_Vssquez.pdf)

---



## CRONOLOGÍA

**1945** el 4 de diciembre nace Pedro Melesio Galván Sánchez en San Rafael, Tlalmanalco, Estado de México. Este artista intencionalmente cambia su nombre por el de Melecio (con “c”) como una forma de afirmar su originalidad. Melecio es el quinto de ocho hijos de la familia formada por Francisco Galván García y Felipa Sánchez Ortiz cuya subsistencia giraba en torno a la fábrica de papel San Rafael, de esa comunidad

**1963** estudia un año la carrera de Contaduría en la Escuela Vocacional de Ciencias Sociales, del Instituto Politécnico Nacional, ubicada en Coyoacán

**1965** ingresa a la Escuela Nacional de Artes Plásticas (Academia de San Carlos), donde forma parte del *Grupo 65* (integrado por Melecio Galván, Arnulfo Aquino, Jorge Pérez Vega, Arturo Pastrana, Saúl Martínez, Rebeca Hidalgo, Sebastián –Enrique Carbajal-, Hersúa –José de Jesús Hernández Suárez-, entre otros)

----- asiste de manera regular a la Academia durante 1965 y en forma irregular hasta 1968

----- *Salón Esso* presentado en el Museo de Arte Moderno, actividad muy cuestionada por el medio artístico

**1966** Huelga en la UNAM durante el periodo en que fue rector el Dr. Ignacio Chávez y cuando Antonio Trejo dirigía la ENAP

----- *Confrontación 66*, en el Palacio de Bellas Artes, donde ya no hay premios sino adquisición de obra y se expresan tendencias como el geometrismo, la abstracción lírica, el neoespressionismo

**1966-1967** Taller libre de la ENAP (después llamado Taller experimental), taller sin valor curricular, donde básicamente se propiciaba el manejo no figurativo en sentido tradicional, así como la abstracción y el geometrismo. Estaba formado por Francisco Radillo, Manuel Suasnávar, Arturo Pastrana, entre otros

**1967** se publica *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, obra que impacta a Melecio Galván

**1968** movimiento estudiantil donde Melecio Galván participa básicamente desde la ENAP y dentro del *Grupo 65*

----- el *Grupo 65* organiza la exposición “Carta abstracta”, relevante porque en esos años la abstracción era rechazada o poco difundida en la ENAP

----- el primero de febrero se inaugura su exposición con 24 dibujos neofigurativos (realizados con tinta, cera y lápiz) en la Galería *Contemporáneos* de Antonio Souza (creada en 1956), ubicada en la calle de Génova, en la zona Rosa

**1968-1971** Salón Independiente, que surge como un espacio alternativo creado por artistas que cuestionan la política cultural estatal, rechazando el Salón Solar de la Olimpiada Cultural.

**1969** Surge el Curso Vivo de Arte

----- el *Grupo 65* organiza la exposición “Homenaje a la forma pura”, en la ENAP

----- vuelve a exponer el 17 de julio en la Galería *Contemporáneos* de Antonio Souza, entre el material estaban los dibujos a tinta negra que ilustran pasajes y personajes de la novela *Cien años de soledad*

**1970** expone en San Rafael, del 3 al 13 de abril de 1970, en el Casino Cosmopolita, como parte de los festejos de XXXV aniversario de la fundación del Sindicato de Trabajadores de la Industria Papelera, durante los cuales se rinde homenaje a los trabajadores jubilados

**1970** del 13 de enero al 7 de febrero expone tintas negras y sepias en la *Galería G* en Wichita, Kansas, Estados Unidos

----- vuelve a exponer en junio en la *Galería G* en Wichita, Kansas, Estados Unidos

----- del 26 de junio al 17 de julio expone en la Galería *La Porte* en Wisconsin, Estados Unidos

----- exposición *De la abstracción al happening 1955-1970*, Homenaje a Antonio Souza, Casa del Lago, UNAM. Melecio Galván participó junto con otros 32 artistas

**1971** a principios del año sale junto con otros 7 artistas a Livingstone, California, invitados el Grupo Mascarones vinculado con comunidades chicanas, para apoyar al teatro campesino. Pinta dos murales

colectivos en la Casa campesina de Livingstone y en el *Migrant's Education Center*, en Merced (posiblemente ambos murales están destruidos)

----- el mes de octubre se traslada a San Francisco, donde permanece hasta noviembre o principios de diciembre y donde colabora en el diario *¡Basta ya!* con carteles o ilustraciones, donde representa a figuras épicas como César Augusto Sandino, Ángela Davis, Ernesto Ché Guevara y la contraparte de éstos, en personajes como Richard Nixon y figuras representativas del "Tío Sam". En este viaje tiene contacto con comunidades chicanas y con diversas manifestaciones de la contracultura (el rock, el hippismo, la psicodelia, los alucinógenos, el cómic)

----- 10 de junio, jueves de Corpus, represión y matanza estudiantil en la ciudad de México, donde interviene el grupo paramilitar conocido como los "halcones"

**1973** realiza durante tres meses con Arnulfo Aquino, Salvador Yrizar y Luis Garzón, el mural colectivo de 7.5 metros de alto por 8 de ancho conocido como "mural activo" dentro de la línea del pop art y la neofiguración (el mural fue destruido), estuvo en la Escuela Preparatoria Activa, localizada en la calle de Durango, en el número 214, en la ciudad de México. Apareció una nota de Raquel Tibol al respecto, titulada "El nuevo muralismo en México", *Excelsior*, Magazine dominical, 25 de febrero de 1973, con 9 fotos en color

----- del 19 de mayo al 15 de junio expone 26 dibujos en la Galería de la Librería Gandhi, el cartel-invitación incluye una ilustración de él donde retoma una fotografía familiar que presenta una secuencia y juega con las formas. En algunos dibujos de la muestra recrea personajes y pasajes de *Cien años de soledad* con un intenso colorido cercano al pop art, al op art y a la psicodelia; la técnica es acrílico sobre cartulina, aunque también recurre a las anilinas o las tintas, en esta serie predomina el formato de 54x39 cm y por lo general el soporte está dividido en dos partes o escenas y consta de 20 piezas

**1971-1973** se modifica el plan de estudios de la ENAP y establece una división entre las carreras de Artes plásticas y Artes visuales que tiene como consecuencia que el artista también se asuma como un productor visual, como un diseñador, centrado más en cuestiones formales, gráficas, y en la búsqueda para proyectar un lenguaje efectivo, que en la plasticidad, en el dominio de materiales y de las técnicas respecto a la obra

**1971-1975** reside en San Juan Tehuixtlán, poblado cercano a San Rafael, con su esposa Catalina Jiménez Bautista y su hija Amaranta

**1973** surgen el grupo Tepito Arte Acá y el grupo Proceso Pentágono

**1974** surge el Taller de Arte e Ideología

**1973-1974** Melecio Galván trabaja en la publicación *Correo campesino* de las Bodegas Rurales de la Compañía Nacional de Subsistencias Populares, Conasupo

**1974** durante unos meses imparte un taller de dibujo en la ENAP

----- invitación de Juan Acha a varios artistas (que luego conformarían algunos grupos), para organizar una exposición de arte conceptual o no objetual, primero realizada en la Galería de Arte Joven, y después en la casa de Zalathiel Vargas, en Zacualpan de Amilpas, en Morelos. Ésta reunión es considerada como antecedente del fenómeno grupal y es conocida como el Congreso de Zacualpan, ya que aquí varios de los asistentes deciden organizarse de manera colectiva en una coalición, integrada por artistas y trabajadores culturales, por eso también se asume que el congreso de Zacualpan es un antecedente del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura

**1974-1976** realiza dibujos e ilustraciones para los libros de *Expresión y Comunicación*, editados por el Centro para el Estudio de Medios y Procedimientos Avanzados de la Educación, CEMPAE; en muchos de ellos retoma el estilo de Escher. Su hija Amaranta ha identificado alrededor de 46 ilustraciones de Melecio Galván; esta colección de dibujos originales ahora es resguardada por el Centro Nacional de conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCRAPAM) del INBA

**1976** se establecen formalmente cuatro grupos poder participar en la X Bienal de jóvenes en París: el Taller de Arte e Ideología, Suma, Proceso Pentágono y Tetraedro. Estos grupos, junto con El Colectivo, el Taller de Investigación Plástica, Germinal, Mira, el Taller Independiente de Comunicación, el Grupo de Fotógrafos Independientes, ¿Sabe usted *ler?*?, mantienen propuestas afines respecto a la función social y participativa del arte, con excepción de Tetraedro. Otros grupos un tanto diferentes, fueron el 8 de Diciembre, Março, Peyote y la Compañía, el "No-Grupo", finalmente el "grupo" Códice, que más bien fue un colectivo artificialmente impulsado desde el gobierno, sin mayor trascendencia

----- colabora con carteles e ilustraciones para el Sindicato Único de los Trabajadores Electricistas de la República Mexicana, SUTERM, realiza la ilustración *¡Este puño sí se ve!*

---

----- en abril, ilustra la portada de *Solidaridad, voz de la insurgencia obrera y popular* (número 158/159 abril de 1976, 31 páginas, donde se invita a organizar a la Primera Conferencia Nacional de la Insurgencia Obrera, Campesina y Popular, a celebrarse en mayo de 1976

**1977** X Bienal de París, donde la intervención de Alberto Híjar, de Helen Escobedo y de Felipe Ehrenberg fue definitiva para organizar y coordinar a los grupos y mantener una cohesión ideológica de las propuestas plásticas que se canalizaron a través del Museo Universitario de Ciencias y Artes –MUCA– de la UNAM. Este año apareció el Contracatálogo *Presencia de México en la X Bienal de París, 1977*. Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM, México, septiembre de 1977

----- como parte de su trabajo en la Secretaría de Educación Pública para el *Boletín de la Comisión de los Estados Unidos Mexicanos* de la UNESCO, desarrolla la secuencia sobre Zapata, que en 1978 se exhibió en la exposición “Arte-Luchas populares en México”, del Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM

----- en junio tiene lugar la última exposición realizada en vida de Melecio, se tituló *Expresión-Ilustración* en ella que comparte el espacio con su amigo y compañero de trabajo Heraclio Ramírez. La exposición se dio en la Galería de la Escuela de Diseño y Artesanías del INBA, entonces dirigido por Juan José Bremer(1976-1982), reunió 95 obras que resultaron del trabajo cotidiano de ambos durante dos años. Contó con un catálogo con un texto de Gustavo Sáinz y el material destacó la denuncia social en dibujos cuya la ilustración debía mucho al diseño gráfico. En esta muestra Melecio Galván presenta la serie de *Las Amarantas* de 1977, integrada por tres partes, donde de alguna manera se conecta el trabajo de ilustración de *Cien años de soledad* con la ilustración de la invitación-cartel de la librería Gandhi

----- después de casi 40 años de clandestinidad el PCM fue legalizado

**1977-1981** forma parte del Grupo Mira, integrado además por Arnulfo Aquino, Eduardo Garduño, Rebeca Hidalgo, Saúl Martínez, Silvia Paz Paredes, Salvador Peleo, Jorge Pérez Vega. El diseño que caracteriza al grupo Mira es una huella mostrada a través de un objetivo mecánico, ofrece diversas posibilidades de lectura del término “Mira”, ya sea la *mira* o la *mirilla* que descubre la huella, la acción de *mirar*, así como el hecho de enfocar y tener *en la mira* al sujeto a partir de un indicio distintivo

**1977** Mira realiza el *Comunicado Gráfico número 1* considerado como el mejor ejemplo de gráfica colectiva realizado por ellos, consiste en una especie de ensamblaje conformado por 48 módulos de 60x60 cm; cada módulo es una copia heliográfica que en un solo cuadro incluye dibujos e ilustraciones que recrean marcas o figuras comerciales, como las de superhéroes de historietas populares, cabezales de historietas, así como fotografías, grabados, textos, cifras, estadísticas y otros recursos gráficos. En los módulos se desarrollan planteamientos críticos hacia el sistema y se hace referencia a problemas de la ciudad de México, inscrito dentro de las posibilidades de la llamada neográfica, este trabajo fue desarrollado en forma colectiva, logra una solución integral de conjunto que transmite gráficamente tres aspectos que pretenden dar cuenta de la situación de la ciudad de México, que son: los problemas de vivienda, de salud, transporte, educación, trabajo (del módulo 1 al 6); las estructuras de poder, es decir, los aparatos represivos y de control por parte del estado mexicano (del 7 al 32) y los conflictos sociales y las alternativas históricas (del 33 al 48). En el Comunicado se despliega una gran capacidad de síntesis entre los temas y las relaciones de un cuadro o módulo con otro, en la manera como presenta los elementos visuales que resultan ser claros o eficaces y en la incorporación de iconos reconocibles que favorecen una rápida lectura.

Este *Comunicado* se mostró de 1977 a 1979 en varios lugares de México (por ejemplo, durante los meses de febrero y marzo de 1978 en sindicatos de telefonistas y del SUTERM, en centros de enseñanza especializada del Politécnico, la ENAP, la EDA, en el Museo Nacional de Historia, del Castillo de Chapultepec y en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, así como en ámbitos más espontáneos: en la calle, en escuelas y colonias populares, o en lugares donde se desarrollaban diversas actividades culturales); también se llevó a Costa Rica, Panamá y Alemania

**1978** el 5 de febrero de 1978 se constituye el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC), que aglutina a varios de los grupos activos y sirve de enlace entre las diversas tendencias de arte público de la década de los años setenta. Esta organización fue un importante vehículo para teorizar, actuar, para la colaboración entre los grupos, para enunciar proyectos y llevarlos a cabo. Fue un medio de identidad para los grupos alternativos frente a la cultura dominante o formalmente establecida y un espacio donde se evaluaron, desde diversas prácticas, las posibilidades comunicativas y visuales de distintas expresiones artísticas. Entre los grupos que lo conformaron estaba el Centro regional de Ejercicios Culturales de Veracruz; la Cooperativa Chucho el Roto, Cuadernos Filosóficos, el Colectivo, el TACO de la Perra Brava, Germinal, Mira, Proceso Pentágono, Suma, Sabe Usted Leer, Taller de Arte e Ideología y Taller de Cine Octubre, de la ciudad de México; Caligrama de Nuevo León y el Taller de Investigación Plástica de Michoacán y Nayarit. El FMGTC se disolvió formalmente en 1983

----- el 12 de febrero se realiza la exposición *Arte. Luchas populares en México* en el Museo Universitario de Ciencias y Artes contó con la participación de los grupos pertenecientes al Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, para ofrecer “un panorama de la producción artística militante en México” con obras heterogéneas pero cuyo valor radica en que “representan un esfuerzo de integración a la lucha social”, según se

afirmó en el Catálogo, en donde aparece un texto del grupo Mira sobre la gráfica vinculada a los movimientos populares en México, de 1968 a 1978

----- 22 de mayo, exposición en la Casa de Cultura en Morelia, Michoacán, del FMGTC, titulada *Muros frente a muros*, cancelada dos días después de inaugurada por la crítica a Pemex de una manta del grupo Germinal

----- septiembre, exposición del FMGTC titulada *América en la mira*, mostrada la Galería Universitaria de la Universidad Autónoma de Puebla, en la Escuela de Artesanías en el DF y en el Museo de Arte Contemporáneo de Morelia

----- el grupo Mira ilustra el número 15 del mes de mayo, de los *Textos de cuadernos obreros*

**1979** Salón de Experimentación del Salón Anual de Artes Plásticas del INBA, realizado en el Auditorio Nacional, donde participan tres grupos del FMGTC (Proceso Pentágono, Suma y El Colectivo), además de Mira, que quedó fuera. Estos grupos compitieron entre sí sin conformar un bloque común. Proceso Pentágono en cambio, con la instalación *1929-proceso*, participó en forma marginal ya que no compitió ni se sometió a los dictámenes gubernamentales. Los proyectos seleccionados correspondieron de manera individual y grupal a: Zalathiel Vargas, el grupo Suma, Marcos Kurticz, Humberto Guzmán, Alberto Gutiérrez Chong, Mariano Rivera Conde, el grupo El Colectivo, el grupo Yoltéotl, el grupo Baobab, Peyote y la Compañía y Moisés de la Peña

----- para celebrar el Primero de mayo, Mira realiza el Comunicado Gráfico número 2 también trabajado en heliográficas, planteado como un periódico mural dividido en dos partes, pero en él ya no se advierte el nivel logrado en el *Comunicado Gráfico número 1*

----- ilustra el número completo de *La Semana de Bellas Artes* dedicado a Malcolm Lowry, en él logra dibujos que traducen los estados alterados provocados por el alcohol, como en el de la portada o en "la sola compañía del miedo" y en "pensamientos que borran mi destino". En este número se incluye una nota donde se reconoce la trayectoria de Melecio Galván

**1979-1980** realiza los 44 bocetos del *Cuaderno de Apuntes* en formato tamaño carta, con papel de mala calidad, pero el dibujo es impecable, y muestra el virtuosismo técnico alcanzado por Melecio Galván en estos años

**1980** el *Comunicado Gráfico número 1*, realizado por el grupo Mira, obtuvo el primer lugar en el *Concurso Nacional de Arte de Contenido Político y Social*, de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

----- en febrero, se le otorgó al grupo Mira uno de los diez grandes premios en el sexto concurso de *Intergrafik* realizado en Berlín, en la República Democrática Alemana. En el certamen se evaluaron 1,600 trabajos de 600 artistas que representaban a 50 países

**1977-1981** desde fines de 1977 desarrolla una intensa labor como ilustrador en *La Semana de Bellas Artes* semanario cultural creado por Gustavo Sáinz desde la Dirección de Literatura del INBA. En este espacio también colaboraron Ramón Marín, Miguel, José y Alberto Castro Leñero, Rafael Hernández Herrera, Efraín Marín Bautista, Arnoldo Fajardo, entre otros. El semanario estaba patrocinado por el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS), la Comisión Federal de Electricidad, Fertilizantes Mexicanos, Altos Hornos de México, la Lotería Nacional, entre otras instituciones gubernamentales; la coordinación editorial de *La Semana de Bellas Artes* estaba integrada por Ignacio Trejo Fuentes, Sergio Monsalvo y Arturo Trejo Villafuerte

**1981** sale de *La semana de Bellas Artes* e ilustra la revista *Educación Artística*, dentro de la Coordinación General de Educación Artística del INBA, donde también estaban en el equipo de ilustradores Heraclio Ramírez, los hermanos Castro Leñero, Rafael Hernández, Antonio Fajardo

----- los de Mira realizan una carpeta de serigrafías como un homenaje al poeta y guerrillero salvadoreño Roque Dalton, en el marco del Festival Internacional de Gráfica en Solidaridad con los Pueblos de Centroamérica y El Caribe "Por la Victoria" realizado por el FMGTC en 1982

----- a principios de este año realiza propuestas libres de determinaciones laborales, en las que la búsqueda personal es más evidente, como es el caso de la serie "Militarismo y represión" y de las ilustraciones a *Incidentes melódicos de un mundo irracional* del escritor Juan de la Cabada

**1980-1981** realiza la serie de *Militarismo y Represión*, compuesta por 15 dibujos en tinta, alentado por la convocatoria lanzada por la revista *Proceso*, aunque nunca concibió a este trabajo para entrar al concurso

**1982** el grupo Mira realiza una recopilación de material de 1968 realiza el texto y el diseño del libro *La gráfica del 68, homenaje al movimiento estudiantil*, publicado por la ENAP, UNAM. Como antecedente está la exposición del material de 1968 en diversas sedes, destacando la de los corredores de la Academia de San Carlos en 1978 y la exposición *Gráfica 68-78*, dentro de su participación como Grupo Mira, en la muestra "Arte-Luchas populares en México", del Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM, en 1978. Al editar el libro, como un complemento, intercalan poemas, fotografías y fragmentos de textos de diversos escritores.

---

**1982** se extiende el acta de defunción de “Melesio” Galván el 31 de mayo en Tlalmanalco, Distrito de Chalco, Estado de México. En el dictamen médico del doctor Ángel Meza Garcés, se certifica la muerte por “congestión viceral generalizada por asfixia por ahorcamiento el 29 de mayo de 1982, a las 9 horas, aunque en realidad todo indica que fue asesinado

----- tras la muerte de Melesio Galván, los miembros de Mira realizan varios homenajes al artista, incluso le pusieron algunos títulos a dibujos de la serie de *Militarismo y represión*. Entre los homenajes destacan: el realizado en el Plantel Xochimilco de la ENAP, en 1982, el de las Galerías de la Casa del Lago en ese mismo año; el del Museo del Palacio de Bellas Artes en 1983 (con un texto de Teresa del Conde) o el de 1985, cuando se muestran dibujos inéditos y bocetos de *Militarismo y represión* y donde 17 artistas intervienen con obras para dicho homenaje, titulado “Recordando a Melesio”. Este año el grupo de desintegra

**1984** Fernando Cantú Jauckens realiza un detallado reportaje sobre Melesio Galván en cinco partes, que apareció en el “suplemento *Sábado* del diario *Uno más uno*

**1985** de junio a agosto se realiza en el Museo de Arte Carrillo Gil la muestra *De los grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos* con trabajos realizados por algunos de los Grupos durante tres años, así como obra de 47 artistas; el título fue debatido porque suponía un enfoque que destacaba las individualidades frente al fenómeno grupal. Dominique Liquois fue la curadora de la exposición y la coordinadora del catálogo

**1992** el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM publicó el libro *Melesio Galván, el artista secreto*, de Lelia Driben

**1994** exposición *Pluralidad. Obra reciente de los artistas de los Grupos*, en La Casona de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, con un catálogo donde aparecen textos Rogelio Villarreal y de Alberto Híjar

**1995** Arnulfo Aquino participó con la conferencia “Melesio, 1945-1982: un sentimiento y una visión de la violencia”, en el XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte del IIE: *Arte y violencia*.

**1998** el mes de noviembre, en el Ex Teresa, Arte Alternativo, se presentó *De los individuos, los grupos* con diversos participantes en las mesas de diálogo, pero no quedó constancia escrita de los debates

**2002** el Canal 22 produjo el video de Ariel García, titulado *Melesio en sus tintas*, dentro de la serie “Garbanzo de a libra”

**2004-2008** exposición itinerante *Melesio Galván. Retrospectiva 1945-1982*, (con textos de Teresa del conde, Carlos Blas Galindo y Alberto Híjar), coordinada por su hija Amaranta Galván, esta muestra se presentó en Oaxaca, el Estado de México, Querétaro, Zacatecas. La muestra corresponde a una selección del archivo del artista que consta alrededor de 1050 piezas, de las cuales poco más del 70% corresponden a dibujos e ilustraciones, la mayoría realizadas con tinta china negra sobre fondos blancos, aunque también dibuja con lápiz, carboncillo y sanguina

**2005** en el mes de julio se muestra obra gráfica desarrollada durante los siete años que existió el Grupo Suma, en el Museo Nacional de la Estampa, en la ciudad de México, en la exposición titulada *Arte callejero*

**2007** se publica *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México*, de Alberto Híjar. Editorial Juan Pablos, México

----- de febrero a septiembre se presentó en el Museo Universitario de Ciencias y Artes *La era de la discrepancia. Arte y cultura visuales, México, 1968-1997*, muestra organizada por Olivier Debrouse y Cuahtémoc Medina, donde se pudo apreciar uno de los juegos originales del *Comunicado Gráfico número 1* con sus 48 partes constitutivas

**2009** el Cenidiap-INBA y la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco publican la investigación que Cristina Híjar realiza titulada *7 Grupos de artistas visuales de los '70. Ruptura artística y compromiso colectivo* que incluye parte del Fondo Documental sobre los Grupos de los Setentas, y cinco entrevistas, de 1992, 1996 y 1999, realizadas a algunos de los que fueron sus integrantes

---