



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TAPICES BORDADOS, PUNTADAS MECÁNICAS:
RUPTURAS Y CONTINUIDADES
DE LA OBRA DE LOLA CUETO
EN EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ANDREA GARCÍA RODRÍGUEZ

TUTORA PRINCIPAL
DRA. DINA COMISARENCO MIRKIN
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

TUTORES
MTRA. KAREN CORDERO REIMAN
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO, DICIEMBRE DE 2017.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**TAPICES BORDADOS, PUNTADAS MECÁNICAS:
RUPTURAS Y CONTINUIDADES DE LA OBRA
DE LOLA CUETO EN EL MÉXICO
POSREVOLUCIONARIO**

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más hondo aprecio y agradecimiento al Comité tutorial que me guió durante este proceso. A Dina Comisarenco, por su invaluable apoyo y disposición para dialogar y compartir conmigo su propia experiencia de investigación sobre mujeres artistas e historia del diseño, entre otros temas. A Karen Cordero, por su aguda lectura y generosos comentarios, así como por incitarme a llevar la reflexión más lejos y buscar otras rutas de continuidad hacia nuestros tiempos. A Renato González Mello, por su apoyo y confianza, por alentarme constantemente a pensar otras formas de análisis y por todas las enseñanzas que ha compartido conmigo.

Agradezco también a las personas que me ofrecieron sus puntos de vista y enriquecieron este trabajo con sus perspectivas: Alicia Azuela, Elissa Rashkin, Michelle Greet, Yanna Hadatty, Deborah Dorotinsky y Manuela Luengas. A los miembros del seminario de tesis: Mariana Bolaños, Cristine Galindo, Omar Flores, Marco Polo Juárez, Ady Carrión, Rebeca Barquera, Claudia Garay, Marco Santiago y Catalina Pérez; gracias por sus comentarios y el nutrido diálogo matutino, disfruté mucho compartir este proceso con ustedes. De manera especial, agradezco a Pablo Cueto por nuestras conversaciones y por darme la oportunidad de conocer más de cerca el trabajo de Lola y su historia familiar; así como a José Luis Moctezuma, por las historias y pesquisas que me permitieron acercarme también a la figura de Mireya Cueto.

Agradezco a la Coordinación de Posgrado y el gran apoyo de Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo, así como de Eli Aguilar, en la dirección del Instituto de Investigaciones Estéticas. Finalmente, todo

mi cariño y gratitud a la Universidad Nacional Autónoma de México, por darme la oportunidad de estudiar. Al Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) del CONACYT, por otorgarme una beca para desarrollar esta investigación, así como al Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP), por darme la posibilidad de viajar a Francia para consultar archivos y ampliar mi conocimiento sobre el tema.

A mis papás, María y René, a Ileana y a Ulises, por el cariño con el que han apoyado cada una de mis decisiones; por su compañía, complicidad e interlocución en cada momento de este proceso, mi más sentida gratitud.

ÍNDICE

Introducción	6
Mujeres artistas en el México posrevolucionario	13
Cruces y trayectorias tempranas	17
El “arte de las mujeres” y las artes decorativas	24
I. El tapiz: del tejido místico a la “puntada subversiva”	29
II. Trayectoria de una creación	41
2.1 <i>Exposition de Tapisseries Mexicaines</i> (1929)	55
III. Diálogos de libertad y consolidación de «la artista»	63
Palabras finales	71
Bibliografía	73

INTRODUCCIÓN

En 1862 vio la luz en Francia el libro *La mujer fuerte*, escrito por el obispo francés Jean François Anne Landriot (1816-1874), quien se decía, era un excelente orador.¹ Se trataba de una serie de sermones dirigidos a las mujeres, que advertían sobre la malicia de los hombres y aconsejaban sobre las buenas costumbres de una esposa. Entre los comentarios de Landriot, sobresale el siguiente pasaje:

Se ha dicho que el trabajo de aguja es particularmente perjudicial a las mujeres, porque camina más a su imaginación que su aguja; que cada puntada hace caminar cien leguas en países imaginarios, malsanos a veces, moralmente hablando; que se excitan los nervios y el cerebro que por lo mismo el trabajo manual ocasiona a un mismo tiempo dos fatigas.²

Las palabras del obispo resultan reveladoras al dejar ver la preocupación por aquello que acontecía en la mente de las mujeres al bordar. Se adivina

¹ Natalia León Soler y Juan C. Rodríguez Gómez, “La mujer fuerte y la mujer piadosa en el modelo femenino del siglo XIX”, *Credencial Historia* 279 (2013), <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo-2013/la-mujer-piadosa-y-fuerte> [consultado el 09/04/2017].

² Citado por Angélica Velázquez Guadarrama en “Castas o marchitas. «El amor del colibrí» y «La flor muerta» de Manuel Ocaranza”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 73 (1988): 140-141.

una inquietud por la incertidumbre sobre sus pensamientos y toda emoción presente en esos intervalos de silencio. La imaginación, como la aguja, avanzaba atravesando barreras, con una libertad que difícilmente se podía encontrar en otros ámbitos de la vida cotidiana. Pero no es sólo la imaginación la que lo preocupaba, el autor también alertaba sobre cómo los nervios y el cerebro se encendían con las labores manuales, como si las ideas despertaran con la marcha de puntadas, y en la concepción de la tela, se jugara también la creación de mundos alternos.

Varias décadas después, en el contexto del México posrevolucionario, sus advertencias se volverían afortunados presagios de un cambio profundo en distintos ámbitos de la vida cotidiana y una resignificación de ciertas prácticas que, como el bordado, el tejido y la pintura de retrato,³ pasaron de ser símbolos de diligencia femenina y virtuosismo doméstico a ser vehículos de expresión, soportes de experimentación creativa y estrategias para dar a conocer una voz personal en el terreno público. Algunas de estas prácticas fueron apropiadas por mujeres artistas de los años veinte y treinta –e incluso en décadas posteriores–, para ser transformadas y enriquecidas, potenciadas por el impulso de renovación de las vanguardias e incorporadas como parte de un amplio repertorio de prácticas artísticas desarrolladas por las artistas durante ese periodo.

³ Véase al respecto la discusión de Deborah Dorotinsky y Laura Malosetti, en la que se aborda brevemente una transformación muy similar en el contexto argentino. Sobre el retrato, Dorotinsky hace alusión a la insistencia de artistas y fotógrafas sobre dicho género, y plantea la posibilidad del retrato como un dispositivo para indagar en dos sentidos de manera simultánea: en la construcción de género y en la construcción del género artístico; como una especie de autoexploración plástica. Deborah Dorotinsky, “Entrevista a Laura Malosetti”, *Entretiens* (©) *Artelogie*, núm. 5 (2013), <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article269> [consultado el 11/abr/2017]. Asimismo, Jean Franco ha abordado este tema en relación con la escritura hecha por mujeres, como un espacio de disputa por la interpretación, en el marco de los grandes relatos históricos. Dicha actividad frecuentemente se dio en los géneros no canónicos de la escritura. Vid. Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004).

La presente investigación se centra en la producción de tapices de Dolores Velásquez Rivas (1897-1978) –mejor conocida como Lola Cueto–, quien fue una artista, maestra y activista del México posrevolucionario, cuyo trabajo se extendió durante varias décadas y abarcó un amplio número de técnicas y medios: desde dibujos y grabados, hasta papel picado, tapices y personajes para teatro guiñol. Lo anterior resulta especialmente significativo por tratarse de un periodo en el que ciertos géneros, medios y técnicas fueron favorecidos para expresar los valores nacionales del Estado naciente y fueron en mayor medida los hombres quienes ejecutaron dichas obras.

Por ello, este trabajo está pensado como una breve exploración histórica de la técnica de tapiz empleada por Lola Cueto, considerando las dimensiones materiales y simbólicas de los tapices creados por la artista. El propósito es reconocer su relación con la tradición de la tapicería, tanto en México como en Europa, así como visualizar qué cambios o alteraciones incorporó a su trabajo y en qué forma éste se reconfiguró con la introducción de la máquina de coser. A partir de ello, se busca establecer los diálogos de Lola Cueto con otras artistas que también compartieron el interés por trabajar con técnicas textiles⁴ durante ese periodo, incluso en contextos geográficos diferentes. Si bien la estructura de este trabajo está dada por el análisis de una técnica en particular, se hará permanente énfasis en las interrelaciones de su producción, ya que, como se verá, las técnicas que Lola Cueto empleó continuamente se alimentaron o se enriquecieron unas a otras.

⁴ Con este término se hace referencia al “conjunto de técnicas empleadas en la confección de una materia flexible [...], basadas en el entrecruzamiento o entrelazado de fibras textiles. Las técnicas textiles se clasifican de acuerdo con el uso o no de un telar.” *Diccionario de Técnicas. Tesoro del Patrimonio Cultural de España*, s. v. “Técnicas textiles”, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1001828> [consultado el 29/10/2017].



Figura 1. Hugo Brehme, *Lola bordando*, ca. 1930. Plata sobre gelatina, 6.5 x 8.8 cm. Catálogo digital de obra y documentos Lola Cueto 1892-1979 (en adelante: Cat. LC), núm. 741.

La producción de Lola Cueto ha sido reunida en distintas ocasiones en torno a núcleos temáticos diversos. En 2009, el Museo Mural Diego Rivera y el Museo Estudio Diego Rivera organizaron la exposición en conjunto *Lola Cueto. Trascendencia mágica, 1897-1978*, de la que posteriormente se publicó un catálogo homónimo.⁵ Ésta constituye hasta el momento, la recopilación más completa de su obra, al abordar distintas facetas de su trabajo y presentar una cronología tanto de su trayectoria artística, como de uno de los proyectos más importantes en los que ella participó: el teatro guiñol.

Más recientemente, en 2011, Gigliola Berenice Rougerio Cobos presentó como tesis de licenciatura una catalogación del archivo artístico y documental de Lola Cueto, con una breve biografía de la artista.⁶ Su trabajo resulta de enorme valor al documentar el proceso de clasificación, registro y catalogación de una selección de 1,500

⁵ *Lola Cueto. Trascendencia mágica, 1897-1978* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009).

⁶ Gigliola Berenice Rougerio Cobos. *Una mirada al interior: catalogación del archivo artístico y documental de la Mtra. Dolores Velásquez de Cueto*. Tesis de licenciatura en Historia (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011).

A raíz de la muerte de Mireya Cueto, en 2013, el archivo documental quedó bajo el resguardo de José Luis Moctezuma, amigo cercano de la familia, mientras que el acervo artístico se dividió entre los miembros de la familia Cueto.

piezas del archivo –de las 11,000 halladas inicialmente– que incluía un amplio fondo catalográfico y de folletería, un fondo fotográfico y uno hemerográfico, además de su obra plástica.

Por otra parte, cabe mencionar el trabajo que Tatiana Flores ha realizado en torno de la obra de Lola Cueto y otras artistas contemporáneas. En su artículo “Strategic Modernists: Women Artists in Post-Revolutionary Mexico” (2008), Flores retoma el trabajo de Lola Cueto como parte de un recuento de las distintas iniciativas que florecieron en ese periodo y que forman parte de las estrategias que siguieron las artistas para buscar espacios de expresión y visibilizar su trabajo. En un contexto que durante muchos años fue visto como monolítico y homogéneo, Flores reivindica la multiplicidad de propuestas artísticas e interpreta los textiles de Cueto como creaciones que propusieron una nueva forma de vanguardia, situadas en tradiciones artesanales ancestrales, a la vez que emplearon tecnologías modernas.⁷

Aunado a ello, en 2013, Flores publicó un texto sobre Lola y Germán Cueto (1893-1975) para el libro *Codo a codo: parejas de artistas en México*, coordinado por Dina Comisarenco.⁸ En él, la autora resalta cómo los tapices de Lola Cueto revelan “una reflexión compleja sobre el arte popular, sus procesos y su relación con la modernidad”, lo que podría extenderse hacia otras facetas de su producción artística. Además, enfatiza el carácter re-interpretativo de las imágenes representadas en los tapices, en el que está presente una mirada nueva sobre imágenes preexistentes, construidas con técnicas tradicionales, modernizadas y mediadas por procesos de experimentación.

⁷ Tatiana Flores, “Strategic Modernists: Women Artists in Post-Revolutionary Mexico”, *Woman’s Art Journal* 29, núm. 2 (otoño-invierno 2008): 12-22.

⁸ Tatiana Flores, “Lola y Germán Cueto: Dos caminos hacia el vanguardismo en el México posrevolucionario” en *Codo a codo: parejas de artistas en México*, coord. Dina Comisarenco Mirkin (México: Universidad Iberoamericana, 2013), 59-75.

Asimismo, vale la pena destacar que el artículo de Flores citado inicialmente es también relevante por su método de análisis, al reunir las propuestas de diversas artistas y establecer relaciones entre producciones variadas, a veces disímiles, que en su conjunto, permiten dibujar un amplio panorama visual e intelectual. En otras palabras, mediante su forma de aproximación, se reconstruye una red de gestos, prácticas y expresiones que tuvieron lugar entre las artistas de las primeras décadas del siglo XX, cuyo trabajo frecuentemente ha sido omitido. Desde una óptica similar, Dina Comisarenco, en un artículo publicado en el mismo año –en el número anterior del *Woman's Art Journal*–, analizó comparativamente, una serie de manifestaciones de artistas activas durante las décadas de los años treinta y cuarenta, en las cuales se vislumbra una mirada personal de las artistas sobre sus experiencias, como la maternidad frustrada, el matrimonio infeliz o la violencia de género. El planteamiento central es que las artistas eligieron dichos tópicos no sólo como un modo de explorar subjetividades y eventos traumáticos, sino también como una herramienta política para denunciar algunos de los fundamentos culturales que cimentaban los paradigmas del sistema patriarcal en relación con el *ser mujer*.⁹

Desde mi perspectiva, ambos artículos forman parte de un cambio de óptica en relación con los estudios sobre el trabajo de las artistas del periodo posrevolucionario mexicano, puesto que realizan aproximaciones que, si bien reconocen la individualidad y las particularidades del trabajo de cada artista, articulan interpretaciones basadas en el conjunto de esfuerzos y afinidades de su trabajo. Lo anterior ha permitido evidenciar las preocupaciones e intereses en los que varias artistas coincidían, visibilizando aquellas temáticas

⁹ Dina Comisarenco, "To Paint the Unspeakable: Mexican Female Artists' Iconography of the 1930s and Early 1940s", *Woman's Art Journal* 29, núm. 1 (primavera-verano 2008): 21.

que, aunque no figuraban en los medios, por ejemplo, eran objeto de reflexión para las artistas y escritoras de ese periodo.

Igualmente, es necesario mencionar la investigación de Elissa Rashkin, “El México de Lola Cueto”, quien reconoce en el trabajo artístico de Cueto una manera de aportar una postura personal a la discusión sobre la identidad nacional y el papel de las artistas, en el contexto político y cultural en el que ella se desarrolló. A partir de un análisis de sus elecciones formales y materiales, así como de la crítica de arte, Rashkin identifica una obra marcada por la disciplina, la originalidad y un alto grado de auto-inención sobre las posibilidades de ser artista, madre, maestra y esposa durante ese periodo.¹⁰

La presente investigación aspira a retomar las pautas de análisis propuestas por Flores, Comisarenco y Rashkin, para entender qué implicaciones tuvieron las elecciones de Lola Cueto en cuanto a técnicas, materiales, soportes y medios de exhibición. Lo anterior parte del supuesto de que en dichas elecciones, hubo también un posicionamiento sobre los significados y valores que éstos tenían en el contexto artístico, sobre su filiación con determinadas propuestas estéticas, así como sobre la identidad de género a la que estaban asociadas.

Finalmente, este trabajo también está en deuda con artistas, críticas e historiadoras del arte feministas, quienes a partir de la década de los años setenta abrieron nuevas perspectivas de estudio, con el fin de visibilizar la creación artística de las mujeres, hasta entonces ausente de las historias del arte, y cuestionar el menosprecio atribuido a las prácticas artísticas y artesanales asociadas con las mujeres, como fue el caso del bordado y la danza. En ese marco, el trabajo de Rozsika Parker,

¹⁰ Elissa Rashkin, “El México de Lola Cueto”. Capítulo inédito. Agradezco mucho a la autora por compartir conmigo su texto y su visión de Lola Cueto.

The Subversive Stitch,¹¹ ha sido un parteaguas y una referencia obligada al abordar las divisiones jerárquicas entre las ‘artes mayores’ y las ‘artes menores’, así como para rastrear las formas en las que el bordado ha fungido como mecanismo de sumisión y a la vez, como vehículo de resistencia. La labor de crítica a la par de las distintas iniciativas de grupos como *Pattern and Decoration* (1973) o *Heresies Collective* (1976) ampliaron el espectro durante esos años para explorar otras formas de representación y creación artística, relaciones alternativas con el cuerpo y los materiales, además de narrativas alternas del arte y sus discursos.

MUJERES ARTISTAS EN EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO

El citado pasaje del obispo Landriot es un claro ejemplo del tipo de discursos prescriptivos que se dirigieron a las mujeres, por parte de la élite religiosa, hasta el siglo XIX; posteriormente ese papel sería asumido por la élite intelectual. El objetivo era instruir, vigilar y dictar la normativa religiosa a la población, definiendo así los límites del comportamiento social. Bajo el argumento de la ‘debilidad’ natural de las mujeres, se alertó vehementemente sobre los riesgos de un “exceso de actividad” física que, en muchos casos, también se tradujo en una advertencia sobre el exceso de actividad intelectual. Como lo

¹¹ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine* (Reino Unido: TJ International, 1996 [1984]). También fueron de enorme valor los trabajos de Eli Bartra, “Rumiando en torno a lo escrito sobre mujeres y arte popular” en *La Ventana* 28 (2008): 7-23; Annuska Angulo y Miriam Mabel Martínez, *El mensaje está en el tejido* (México: Futura / CONACULTA, 2014); Colectivo Sociedad de Experimentación, *Abuela Luna. Creación textil en la zona sur: Xochimilco y Milpa Alta* (México: PACMyC, 2014) y Julia Ariza, “Del caballero al telar. La Academia Nacional de Bellas Artes, las escuelas profesionales y los debates en torno de la formación artística femenina en la Argentina de la primera mitad del siglo XX”, *Artelogie*, núm. 5 (2013).

ha afirmado Jean Franco, lo anterior formó parte de un esfuerzo por ‘proteger’ la racionalidad mediante una separación tajante entre los géneros sexuales que dio pie a otras dicotomías, como lo permanente y lo efímero, la esfera pública y la privada y el desempeño activo o pasivo dentro de la sociedad.¹²

Durante décadas, las mujeres cumplieron un papel pasivo en cuanto a la construcción de los grandes relatos hegemónicos, al ser recipientes de un papel asignado dentro de dichas narrativas y estar vedadas para intervenir en el terreno de la opinión pública.¹³ Ante tal imposición, las mujeres buscaron diversas vías de expresión que, si bien no tuvieron presencia en el terreno público, sí representaron vías de comunicación, creación, socialización y autoexploración de sus subjetividades y de su entorno.¹⁴ Con el inicio del siglo XX y la multitud de cambios tecnológicos, políticos y sociales que tuvieron lugar, se abrió también una posibilidad de disputa por el poder de interpretar¹⁵ e intervenir, en alguna medida, en el terreno de lo público. Dicha posibilidad estuvo vinculada con una transformación en la concepción de los papeles que las mujeres podían asumir en la sociedad, que albergó cierto grado de agencia. Dicha noción resulta fundamental en este caso, para entender

¹² J. Franco. *Las conspiradoras...*, 12-13.

¹³ J. Franco. *Las conspiradoras...*, 12.

¹⁴ En la literatura, Franco propone como ejemplo el género testimonial de los conventos, caracterizado por hacer acopio de imágenes oníricas y fantásticas. A través del testimonio, las monjas estaban obligadas a describir sus experiencias místicas para que sus confesores constataran que se trataba efectivamente de una comunicación divina y no una alucinación satánica. J. Franco. *Las conspiradoras...*, 13-14. Ver la nota 3, para ampliar sobre los ejemplos en el arte.

¹⁵ De acuerdo con Franco, el nacionalismo y la modernidad constituyeron narraciones hegemónicas y sistemas simbólicos que asignaron a las mujeres un lugar en el texto social. En ese sentido, el ‘poder de interpretar’ puede entenderse como un ejercicio de autodefinición de la propia experiencia y del rol que cumple ésta en el entorno colectivo; una defensa por el derecho a interpretar la propia historia en un momento determinado. Vid. J. Franco. *Las conspiradoras...*, 11-13.

cómo el conjunto de actividades, gestos y prácticas llevadas a cabo por distintos grupos de mujeres en este periodo, bajo una agencia organizada, pueden entenderse como ‘estrategias’ que permiten ampliar el discurso hegemónico del ‘renacimiento mexicano’ y el periodo de vanguardias en el ámbito nacional e internacional.¹⁶ De acuerdo con Tatiana Flores, las artistas y escritoras recurrieron a múltiples estrategias como la crítica a los modelos de vanguardia dominantes, la experimentación con diversos medios que desafiaron los parámetros de las ‘artes mayores’ y el compromiso con la pedagogía y el activismo político para efectuar cambios sociales y culturales, así como para afirmar la relevancia del arte comprometido con la experiencia personal.¹⁷

Así, la idea de ‘estrategia’ en este caso, conllevó una consciencia de colectividad que se articuló hacia fines compartidos, aunque no necesariamente declarados. Dicha forma de asociación puede relacionarse y, a su vez, contrastarse, con un momento histórico en el que florecieron distintas agrupaciones de hombres –piénsese en los Ateneístas, los Modernistas,¹⁸ los Contemporáneos y los Estridentistas– que formularon propuestas estéticas y literarias orientadas a definir la identidad nacional y el nuevo panorama cultural de la nación mexicana. Sus ideas fueron difundidas a través de la prensa y las revistas y, en muchos casos, dichas agrupaciones asentaron sus postulados por medio del género literario del manifiesto. En este contexto, pensar al conjunto de prácticas, medios, formatos y manifestaciones artísticas de las mujeres, permite vislumbrar ciertas particularidades en cuanto

¹⁶ Tatiana Flores, “Strategic Modernists ...”, 12.

¹⁷ Tatiana Flores, “Strategic Modernists ...”, 12.

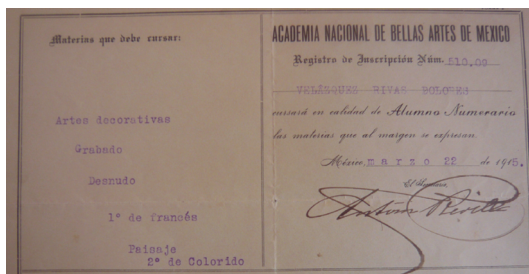
¹⁸ Con ello se hace referencia a los miembros de las distintas oleadas de modernismo, presentes en diversas publicaciones: *Revista Azul* (1894-1896), dirigida por Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo; *Revista Moderna* (1898-1903, 1903-1911), a cargo de Bernardo Couto Castillo y Jesús E. Valenzuela y *Savia Moderna* (1906), dirigida por Luis Castillo Ledón y Alfonso Cravioto. Vid. Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé, *El modernismo en México a través de cinco revistas* (México: UNAM, 2000).

a las formas de asociación y circulación de ideas, así como sobre sus puntos de influencia y resonancia. Por lo anterior, la propuesta en esta investigación parte del supuesto de que dichas estrategias se inscribieron dentro del ímpetu de vanguardia del periodo posrevolucionario, pero constituyeron una respuesta a contracorriente, articulada desde la propia experiencia de las creadoras, a través de medios alternativos a la prensa y las publicaciones periódicas; en otras palabras, las artistas, escritoras, poetas y creadoras emplearon múltiples técnicas y medios, frecuentemente no consolidados dentro de las ‘bellas artes’ o la ‘alta cultura’, como los géneros ‘menores’ de la literatura, los textiles, el papel de china o la fotografía, como vías mediante las cuales asentaron sus ideas y afirmaron, por un lado, su adscripción al esfuerzo de renovación y cambio y, por otro, cierto grado de autonomía sobre la elección de temáticas, materiales, técnicas y espacios de difusión.



Figura 2. Autor desconocido, *Lola Velásquez en Santa Anita*, ca. 1911. Plata sobre gelatina, 8,2 x 11,7 cm. Cat. LC, núm. 723.

Figura 3. S/a, *Boleta de inscripción de Lola Velásquez Rivas*, 22 de marzo de 1915. Academia Nacional de Bellas Artes. Tipografía impresa y manuscrita. Cat. LC, núm. 741.



Cruces y trayectorias tempranas

Lola Cueto inició su formación de dibujo y pintura en 1909, en la Escuela Nacional de Bellas Artes, durante uno de los periodos más turbulentos de la Academia.¹⁹ En 1913 empezó a impartir clases de dibujo en la Escuela Nocturna para Obreros e ingresó a la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita (fig. 2), en el primer grupo formado por Alfredo Ramos Martínez (1871-1946).²⁰ En 1915, Lola Cueto se inscribió nuevamente en la Escuela Nacional de Bellas Artes y cursó las materias de artes decorativas, grabado, dibujo de desnudo y paisaje y de francés (fig. 3). De esta primera etapa se conocen algunos dibujos y óleos de paisaje, como *Chapultepec* (1911) y *Campo de coles* (1918) (fig. 4), en el cual ya es notable una preocupación por los efectos de la luz sobre el espacio y las texturas. En esos años, Lola Cueto realizó diversas exposiciones de pintura²¹ y hacia 1920 empezó a experimentar con los primeros bordados en máquina de coser y la realización de sus primeros tapices. En 1919 se casó con Germán Gutiérrez-Cueto Vidal –mejor conocido como Germán Cueto–, quien formó parte del movimiento estridentista y

¹⁹ Este apartado se nutrió de la cronología y testimonios vertidos en *Lola Cueto. Trascendencia mágica, 1897-1978*.

²⁰ Villalpando, “Lolita-Una joven Pintora Mexicana” en *El Nacional*, 20 de abril de 1918.

En entrevista con Elena Poniatowska, Lola Cueto relató que durante este periodo compartió clases con Orozco, Siqueiros y Rivera, al cambiarse de salón en la clase de dibujo e incorporarse a un grupo de varones. Además, narró que su asistencia a clases fue muy irregular debido al amenazante panorama derivado de la Revolución. Elena Poniatowska, “Lola Cueto: Una vida consagrada a entretener a los niños”, en *Lola Cueto. Trascendencia mágica, 1897-1978*, 63.

²¹ En 1916 participó en la Exposición Colectiva de la Escuela Nacional de Bellas Artes, junto a José Clemente Orozco, Francisco de la Torre, Francisco Romano Guillemin, Juan Téllez Toledo, Luis G. Serrano, Emilio Guzmán, Gonzalo Argüelles Bringas y Carmen Foncerrada. En febrero de 1917 participó en la Exposición de pintura y escultura en el Salón Bach y en 1919 expuso nuevamente su pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes. *Lola Cueto. Trascendencia mágica, 1897-1978*, 160-161.

produjo una variada obra plástica que incluyó máscaras elaboradas con múltiples materiales, escultura, dibujo y una obra teatral, publicada en la revista *Horizonte* (1927-1928). Los tapices de Lola Cueto aparecieron en varios números de la misma revista e incluso el editor, Germán List Arzubide (1898-1998), dedicó un artículo de la segunda edición para reseñar su obra.²² A su vez, a partir de 1920, Lola Cueto incursionó en otras técnicas artísticas que condujeron a la diversificación de su obra, en la cual se hizo patente su interés creciente por el arte popular mexicano. Así, se pueden encontrar lacas con imágenes de origen popular y religioso, como *Indias* (ca. 1920-1925), *Mujeres peinándose* (ca. 1930-1935) (fig. 5) y *Tehuana* (1930); este último motivo sería retomado años después, en otras técnicas como el papel picado, ejemplo de ello es *Dos mujeres tehuanas* (ca. 1940-1950) y *Tehuanas* (ca. 1940-1950).

En 1927, Lola y Germán, sus hijas Mireya y Ana María, y la pequeña hermana de Germán, Consuelo, emprendieron un viaje a Europa que duraría cinco años. Se establecieron en París, con la ayuda de la pintora María Gutiérrez-Cueto Blanchard²³ (1881-1932), prima de Germán. Ella los introdujo al círculo de artistas vanguardistas, entre quienes figuraban Juan Gris (1887-1927), Pablo Gargallo (1881-1934), José de Creeft (1884-1982), Joaquín Torres-García (1874-1949) y Jacques Lipchitz (1891-1973), así como escritores y críticos de arte como Maurice Raynal (1884-1954) y André Salmon (1881-1969). Éste último sería uno de los críticos más entusiastas del trabajo de Lola Cueto en esa etapa.

²² Germán List Arzubide, “Artes Plásticas. Los tapices D.V.C.” en *Horizonte*, núm 2 (mayo de 1926): 41.

²³ La pintora adoptó el apellido de su madre, de origen francés, para firmar sus cuadros, por lo que en adelante se empleará ese nombre.



Figura 4. Lola Cueto,
Campo de coles, 1918.
Óleo sobre tela, 48 x 53.4 cm.
Cat. LC, núm. 326.



Figura 5. Lola Cueto,
Mujeres peinándose, ca. 1930-1935
Laca sobre madera, 64 x 48 cm.
Colección Jorge Cueto.
Cat. LC, núm. 264.



Figura 6. Lola Cueto,
Máscara de vanguardia, 1932.
Gouache y temple sobre cartón, 30 x 22 cm.
Cat. LC, núm. 741.



Figura 7. Lola Cueto, *Encapuchados*, 1938. Mezzotinta, 19.5 x 22.8 cm. Cat. LC, núm. 167.



Figura 8. Lola Cueto, *Mojigangas*, 1952. Aguafuerte a dos tintas, 37.9 x 31 cm. Cat. LC, núm. 246.



Figura 9. Lola Cueto, *El enano*, 1959. Aguafuerte, 28.7 x 23.5 cm. Colección Cat. LC, núm. 228.



Figura 10. Lola Cueto, *Mujer con figuras*, 1966. Estampa con técnica mixta, 33 x 31 cm. Cat. LC, núm. 234.

En febrero de 1929, Lola y Germán Cueto tuvieron una exposición conjunta en la galería Salle de la Renaissance, de París. Lola Cueto mostró el trabajo de tapices que había llevado desde México, además de algunas otras piezas que elaboró desde su llegada a Europa. Michelle Greet ha señalado que en esos años, la capital francesa fungió como el lugar idóneo en el que algunas artistas latinoamericanas, además de Lola Cueto –Tarsila do Amaral (1886-1973), Anita Malfatti (1889-1964) y Amelia Peláez (1896-1968)–, experimentaron una libertad que les permitió asumir nuevas formas de creación artística.²⁴ Esta propuesta resulta interesante porque permite construir una interpretación sobre el impacto que pudo haber tenido esta etapa en la trayectoria artística de Lola Cueto. Por otro lado, contrasta en cierta medida con la valoración de Tatiana Flores en relación con este mismo momento, quien afirma que para entonces, Lola Cueto ya era un artista madura, por lo que aunque su trabajo recibió críticas favorables, “sus tapices no se expandieron conceptualmente en esos años.”²⁵ Asimismo, el contacto con los círculos vanguardistas parisinos²⁶ también se pone de manifiesto en algunas de las obras que Lola Cueto realizó durante su estancia en la capital francesa, particularmente en aquellas

²⁴ Michelle Greet, “«Exhilarating Exile»: Four Latin American Women Exhibit in Paris”. En *Entretiens* (©) *Artelogie*, núm. 5 (2013). Greet se apoya en la noción del ‘exilio estimulante’, propuesto por Linda Nochlin, para hablar de los espacios de sensibilidad exacerbada sobre las diferencias culturales, que daban pie a la creatividad. Dicho término permite comprender de otra manera el trabajo de mujeres artistas que vivieron y exhibieron en el extranjero.

²⁵ T. Flores, “Lola y Germán Cueto...”, 73.

²⁶ Durante su estancia en París, Lola y Germán Cueto estuvieron en contacto con diversos grupos de artistas: tanto aquellos cercanos a María Blanchard, como al círculo que frecuentaba Joaquín Torres García. A partir del contacto con él, Germán conoció a Michel Seuphor y asistió a las tertulias en las que se conformó el grupo *Cercle et Carré*, el cual comulgaba con la apertura artística internacional –en oposición al Surrealismo– y la tendencia hacia las formas abstractas. T. Flores, “Lola y Germán Cueto: dos rutas...”, 73. Las máscaras que Lola Cueto realizó en esos años dan cuenta de su interés por explorar formas geométricas y sugieren un fuerte diálogo con la obra de Germán Cueto.

composiciones con mayor grado de abstracción, en las cuales se acentuó la exploración con formas geométricas y volúmenes. Ejemplos de ello son *Composición azul* (1931) y *Máscara de vanguardia* (1932) (fig. 6).

Después de realizar otras exposiciones en España y Holanda,²⁷ Lola y Germán Cueto viajaron por Italia acompañados de Palma Guillén y Juan Manuel Godoy, hijo de Gabriela Mistral, para luego reunirse en París, con Germán List Arzubide, antiguo compañero del grupo estridentista. Fue durante ese periodo que empezaron la planeación del siguiente proyecto artístico: el teatro de títeres. La idea formó parte de los planes que compartieron con Angelina Beloff (1879-1969), quien viajó con ellos de regreso a México. En marzo de 1933 tuvo lugar la primera presentación de guiñol del grupo, frente al secretario y al subsecretario de Educación Pública. A partir de ese momento, el trabajo de Lola Cueto se concentró con mayor énfasis en la creación de títeres junto con el grupo Rin-rin, integrado por Germán Cueto, Angelina Beloff, Graciela Amador (1898-1961), Leopoldo Méndez (1902-1969) y Roberto Lago (1903-1995) entre otras personas. Se puede reconocer en esa etapa una voluntad de trabajo colaborativo, así como una consolidación de su vocación docente.

En 1938, Lola Cueto ingresó a un Taller de grabado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, bajo la tutela de Carlos Alvarado Lang.²⁸ Durante la década de 1940, Lola Cueto desarrolló una copiosa producción de grabados (figs. 7-10) y experimentó con diversas técnicas, en busca de una integración con recursos del arte popular mexicano. En esa búsqueda floreció también el trabajo con el

²⁷ En 1929 se llevó a cabo una exposición de tapices de Lola en la Galería Dalmau, en Barcelona, mientras que en septiembre de 1930, expuso en el Círculo Artístico de Rotterdam, en Holanda.

²⁸ Documento que acredita la calificación aprobatoria en el Taller de Grabado de la alumna Dolores Velásquez de Cueto. Universidad Nacional de México, 14 de noviembre de 1938. Fondo documental de la artista. En B. Rougerio Cobos, *Una mirada al interior...* ficha 268, 135.

papel picado, elaborado a partir de complejas composiciones verticales o apaisadas en espejo, que muestran escenas de la vida cotidiana y la cultura popular, personajes patrióticos e iconografía religiosa, como es el caso de *Mercado* (ca. 1940-1950), *Danzante del Quetzal* (ca. 1940-1950) y *Corazón* (ca. 1940-1950) (fig. 11). Un momento de consolidación de ese trabajo llegó con la Exposición de grabados y papeles picados, en 1947, en el Centro Cultural Venezolano Soviético, en Caracas, Venezuela.²⁹ Dicho episodio da cuenta, por un lado, de un proceso de legitimación de su obra a nivel internacional, así como del alcance de las redes de diálogo creativo que Lola Cueto había establecido.

A continuación, el propósito es indagar en la primera de estas etapas de la trayectoria artística de Lola Cueto, la cual corresponde al periodo de inserción en el campo artístico y de legitimación internacional, que tuvo una repercusión directa en la crítica de su trabajo en el territorio mexicano y fue una plataforma esencial para las redes de cooperación y diálogo que estableció en las etapas posteriores.



Figura 11.
Tres ejemplos de papel picado:
Lola Cueto, *Danzante del Quetzal*,
Huahuas o Quetzalín,
ca. 1940-1950. Papel picado,
73.5 x 50.2 cm. Cat. LC, núm. 339;
Corazón, ca. 1940-1950. Papel picado,
49.8 x 75.5 cm. Cat. LC, núm. 351;
Mercado, ca. 1940- 1950. Papel picado,
75.5 x 49.8 cm. Cat. LC, núm. 342

²⁹ La exposición se realizó en el marco del viaje de Lola Cueto, Francisca Chávez Cañizales y Roberto Lago a Venezuela, para apoyar como instructores del proyecto de guiñol, en la Campaña Nacional contra el Analfabetismo de dicho país. En paralelo, también se montó una Exposición de teatro guiñol y la exhibición *Tapices de Arte Religioso de Lola Cueto*.

EL 'ARTE DE LAS MUJERES' Y LAS ARTES DECORATIVAS

En 1908, el crítico de arte Karl Scheffler (1869-1951) publicó su paradigmática obra *Die Frau und die Kunst (La Mujer y el Arte)*, en la cual reunió una serie de argumentos para postular la idea de la inferioridad artística de las mujeres. Jenny Anger ha destacado cómo a través de este texto, Scheffler elaboró una taxonomía y un vocabulario sobre la producción artística de las mujeres, que sirvió de base para que críticos y artistas describieran 'lo femenino' en el arte.³⁰ De acuerdo con Scheffler, la Mujer³¹ es "la imitadora por excelencia, la artífice, quien sentimentaliza y menoscaba la forma artística masculina".³² En su obra, el crítico asocia a la Mujer con la naturaleza –mientras el Hombre es la cultura–, por lo que le resulta imposible separarse de ella para lograr pensar en formas artísticas abstractas.³³ Al contrario del Hombre, que puede convertir la materia vital y natural en arte, la Mujer está resignada a trabajar "hacia atrás", devolviéndola a su estado original.³⁴ Es así que Scheffler concluye que las áreas en las cuales la Mujer se puede desenvolver es como cuidadora del hogar y artista de su arreglo personal, sin embargo, la aplicación de maquillaje y el acomodo de los cubiertos en la mesa para ocasiones festivas "naturalmente no requieren los elevados valores espirituales del arte, sino únicamente los valores decorativos, de inferioridad ornamental, de las artes aplicadas [*die dekorativen, inferior ornamentalen, kunstgewerblichen Geschmackswerte*]"³⁵

³⁰ Jenny Anger, *Paul Klee and the Decorative in Modern Art* (Reino Unido: Cambridge University Press, 2004), 41.

³¹ Como Jenny Anger lo menciona, la 'Mujer' en este caso se trata de un ente abstracto, construido a través de una serie de imágenes y atribuciones asociadas a lo femenino.

³² Jenny Anger, *Paul Klee and the Decorative in Modern Art*, 41.

³³ Jenny Anger, *Paul Klee and the Decorative in Modern Art*, 41.

³⁴ Jenny Anger, *Paul Klee and the Decorative in Modern Art*, 42.

³⁵ Jenny Anger, *Paul Klee and the Decorative in Modern Art*, 42.

En esta aseveración es posible advertir la aplastante separación entre el mundo masculino, asociado a los valores espirituales, al orden de las ideas y las formas abstractas, frente al terreno femenino, depositario de valores mundanos, dentro del orden de la materia y las formas de la naturaleza. Si bien este no fue el primer texto en marcar dichas dicotomías, Anger afirma que esta obra asentó un cambio determinante para la crítica hacia las artes decorativas, en relación con las nociones de lo ‘decorativo’ y lo ‘ornamental’, las cuales dejaron de asociarse a los productos estética y funcionalmente delectables en el ámbito comercial, para ser “vagas alusiones a una domesticidad degradada y prosaica”.³⁶

Como Andreas Huyssen señala: “La tradición de la exclusión femenina de la esfera del ‘arte elevado’ no tiene su origen en el siglo diecinueve, pero adquiere sí connotaciones nuevas durante la era de la Revolución Industrial y la modernización de la cultura.”³⁷ En el trasfondo de estas críticas se ocultaba un esfuerzo por reintegrar a las mujeres al espacio doméstico, en un contexto de creciente participación de las mujeres en los espacios laborales, que resultaba amenazante para los hombres.³⁸ En este sentido, es notable cómo el término de ‘artes decorativas’ adquirió nuevas connotaciones jerárquicas y empezó a abarcar la producción de objetos producidos en los espacios domésticos o destinados para la decoración del hogar, quedando terminantemente apartado del dominio del ‘arte elevado’. Así, en la noción de ‘domesticidad’ también quedó plasmada otra separación:

³⁶ Jenny Anger, *Paul Klee and the Decorative in Modern Art*, 40.

³⁷ Andreas Huyssen. *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002), 94.

³⁸ Jenny Anger, *Paul Klee and the Decorative in Modern Art*, 44.

La vanguardia se autodefinió a partir de una voluntad de distanciarse o romper con el hogar, en marcha hacia la gloria sobre el campo de batalla de la cultura. Mientras tanto, los constructores y diseñadores se dedicaron a satisfacer la creciente demanda de bienes en el mercado de consumo, los cuales evidentemente, no reunían las características para ser definidos como ‘arte’ o ‘arquitectura’. Así, la ‘casa’ se posicionó como la antípoda del ‘Arte’. En última instancia, cualquier posicionamiento en contra de la domesticidad, fue considerado sinónimo de artístico.³⁹

Como es posible advertir, lo que subyace a este esfuerzo por marcar las separaciones, es lo que Andreas Huyssen llama la estrategia de exclusión, producida por la angustia de ser contaminado por su *otro*.⁴⁰ Con ello, buena parte de la creación artística hecha por mujeres en ese periodo, particularmente aquella que incorporó una exploración estética con los objetos cotidianos y técnicas ajenas a la pintura, fue catalogada como ‘arte femenino’ o ‘arte decorativo’, con una marcada separación del ‘arte elevado’. En esa jerarquización se transmitía la idea de que su propósito era mundano, creado para fines prácticos y efímeros; contrario al Arte, cuya inspiración emanaba de un genio o intelecto atemporal y estaba orientado, hacia fines “más nobles”, condenando con ello, cualquier intento de comercialización fuera de los espacios de las galerías de arte. Este mecanismo de exclusión, presente en la crítica de arte y la crítica literaria, dotó también de connotaciones a los espacios físicos, como el hogar. En el contexto del México posrevolucionario, el ‘hogar’ además albergó los valores asociados a la familia, la buena crianza de

³⁹ Christopher Reed, *Not at Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture* (Eslovenia: Thames and Hudson, 1996), 7.

⁴⁰ Andreas Huyssen. *Después de la gran división...*, 5.

los niños –en masculino– y la higiene personal y moral.⁴¹ Frente a estas demarcaciones simbólicas del hogar y la capacidad de creación artística de las mujeres, vale la pena retomar las palabras de Mireya Cueto, hija de Lola y Germán, sobre su infancia:

En los felices tiempos de la casa de Mixcalco (primera época[1920-1927]), cuando Diego Rivera y Lupe Marín vivían en la casa vecina, mi padre se lanzó con entusiasmo al movimiento estridentista y mi madre se dedicó a tener dos niñas seguidas, situación no menos estridentista, al mismo tiempo que instaló en la casa un taller para confeccionar ropa bordada con cadeneta, que estaba muy de moda.

[...]

Volvimos a la casa de Mixcalco 12 (segunda época [1932-1940]), donde se reanudaron las viejas amistades de México y París en una vida efervescente de creación y de fiestas memorables. En esa amplia casa, que se volvió de pronto el cruce de todos los caminos, se fundó la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). En el estudio de arriba se hizo una exposición de carteles antifascistas y, en fin, nacieron los primeros muñecos guiñol y las primeras obras: *El renacuajo paseador*, *El gigante Melchor*, *El baile de las gallinitas*, ideados y realizados por Lola Cueto, y *Caperucita roja*.⁴²

A través de la narración de Mireya Cueto, se hace evidente que, como en el caso de los tapices, el teatro guiñol e incluso el papel picado, también el ‘hogar’ fue un espacio resignificado por la familia Cueto. Sus muros albergaron múltiples actividades sociales, artísticas y de compromiso político que dan cuenta de la voluntad de sus habitantes por relacionarse, organizarse y ampliar las posibilidades de lo que

⁴¹ Sandra Aguilar Rodríguez, “Industrias del hogar: mujeres, raza y moral en el México posrevolucionario”, *Revista de Historia Iberoamericana* 9, núm. 1 (2016): 10-27.

⁴² Lola Cueto. *Trascendencia mágica...*, 76, 82.



Figura 12. Autor desconocido. *Casa de Mixcalco*, ca. 1924. Impresión contemporánea a partir del negativo original. 12.1 x 17.3 cm. Cat. LC 730

un ‘hogar’ podía representar en esa época. Ante los mecanismos de exclusión mediática y social implementados en la prensa y las revistas, el hogar de los Cueto fue “cruce de todos los caminos”, terreno incluyente, taller de creación, albergue para los amigos, cuartel de asociación, espacio de celebración y punto de partida y llegada para sus moradores (fig. 12).

En el carácter multifacético e inventivo del hogar de los Cueto, se reafirmaron a su vez las distintas vocaciones de Lola Cueto y quedaron plasmados sus intereses por el arte popular a través de ollitas, jarrones esmaltados, tapices de Saltillo y cojines bordados, así como sus propias creaciones textiles y las expresivas máscaras de Germán Cueto. Como se verá a lo largo de este trabajo, el ‘hogar’ tuvo un papel fundamental en la obra de Lola Cueto, al ser un espacio propicio para desplegar la labor creativa y desdibujar las dicotomías, permitiendo así el ingreso de lo público a lo privado y el tránsito de las alianzas privadas al terreno de lo público; al abrir el diálogo entre el arte popular y los artistas, las máscaras y los carteles antifascistas, las ‘artes decorativas’ y los manifiestos estridentistas; en resumen, para extender el terreno de experimentación y llevar las posibilidades de expresión a nuevos terrenos materiales y simbólicos. A su vez, dicha fuerza también fue una inspiración para las generaciones que le sucedieron.

I. EL TAPIZ: DEL TEJIDO MÍSTICO A LA “PUNTADA SUBVERSIVA”

Apenas dos años después de haberse mudado a Francia, entre el 6 y el 19 de febrero de 1929, Lola y Germán Cueto tuvieron su primera exposición parisina en la Galerie de la Renaissance, al centro de París. Varios críticos reseñaron la exposición con especial atención a las piezas de Lola Cueto, en un tono general de sorpresa e interés por el trabajo textil de la mexicana. Entre dichas críticas, vale la pena retomar uno de los comentarios más breves, pero sintomáticos del impacto que generó la obra de la artista en la capital francesa. Un día antes de que la exposición finalizara, el crítico Fritz R. Valderpyl afirmó en el diario vespertino *Le Petit Parisien*:

En la sala de la Renaissance, rue Royale, los tapices mexicanos de Lola Velásquez Cueto son únicos en cuanto que los temas provienen tanto de un folklore lejano impregnado de leyendas indias, como de nuestros maestros franceses, de Jean Malouel, activo en el siglo XV; como del aduanero Rousseau, cuya obra [Cueto] reprodujo en uno de sus ‘extraños y penetrantes’ recuerdos exóticos [*souvenirs exotiques*].⁴³

⁴³ El texto original en francés dice:

“A la salle de la Renaissance, rue Royale, les tapisseries mexicaines de Lola Velasquez Cueto ont ceci de particulier que les sujets en proviennent aussi bien d’un lointain folklore impregné de légende indienne, que de nos maîtres français, de Jean Malouel, qui travaillait au XV^e siècle; au douanier Rousseau, dont elle a reproduit un des ‘étranges et pénétrants’ souvenirs exotiques.”

Fritz R. Valderpyl, “Salons et expositions. Gromaire, Demeurisse et quelques autres expositions particulières. La tapisserie mexicaine. Grayure ancienne et moderne. Petites nouvelles”. *Le Petit Parisien*, 18 de febrero de 1929, 2. A reserva de que se indique lo contrario, las traducciones incluidas en el presente ensayo son mías.

En unas cuantas líneas, Valderpyl enumeró los imaginarios que impregnaban los tapices de Lola Cueto. El crítico reconocía una raíz mítica proveniente de los relatos ancestrales americanos, distantes para él, asociados a una idea de folklore mexicano, pero también identificó un imaginario más próximo, que evocaba el trabajo de pintores franceses en busca de sus propios mundos míticos. En ese conjunto de tapices en los que tenía lugar un encuentro de tradiciones y vocaciones estéticas, Valderpyl encontró los “*souvenirs exotiques*”, un término ciertamente contradictorio. El ‘souvenir’ hizo su aparición en el *Tesoro de la Lengua Francesa* en 1606, definido como: “Las memorias que remontan; vuelven a decir; memoria que se tiene, se repite, se retiene; [...] *reminisci*.”⁴⁴ Este último verbo latino no se preservó en el español ni en el francés, más que en el sustantivo derivado ‘reminiscencia’, definido como: “Recordar, la renovación de una idea casi borrada; el recuerdo incierto que la memoria no puede situar con precisión y que puede no ser reconocido como tal.”⁴⁵ Así, el ‘souvenir’, conformado por el prefijo latino sub-, debajo de, y el verbo *venire*, alude a algo que es traído de debajo de la superficie, que emerge de la realidad aparente; concretamente en la lengua francesa refería a los recuerdos que se manifiestan.

⁴⁴ “Se Souvenir, In memoriam regredi, vel redire, Recordari, Memoria tenere, Memoria repetere, Memoria retinere, Tenere memoriam alicuius rei, Reminisci.”

El Thresor de la langue francoyse de Jean Nicot, ofrecía para la entrada de ‘souvenir’ 39 acepciones para definir el término, lo que lleva a pensar en la inestabilidad de su significado en ese periodo. Para la edición del *Dictionnaire de L’Académie Française* en 1694, las acepciones se habían reducido considerablemente. Ambas versiones están disponibles en línea: portail.atilf.fr/dictionnaires/index.htm [consultado el 09/07/2017].

⁴⁵ “RÉMINISCENCE. n. f. Ressouvenir, renouvellement d’une idée presque effacée; Souvenir incertain que la mémoire ne situe pas avec précision et qui peut même n’être pas reconnu comme tel.”

Dictionnaire de L’Académie française, 8ª edición. Disponible en línea: portal.atilf.fr [consultado el 09/07/2017].

Al atribuirle tal poder a los tapices de la exposición, Valderpyl parecía insinuar la reaparición de algo familiar, quizá no tan distante como las leyendas americanas, pero suficientemente ajeno para calificarlo como “exótico”. Su opinión albergaba una paradoja: en lo extraño de la obra de Lola Cueto, subsistía una reminiscencia. ¿Qué albergaban los tapices de Lola Cueto que le provocó tal extrañamiento frente a lo familiar?, ¿qué evocaciones se proyectaron para el crítico de arte, más allá de las imágenes de Jean Malouel y Henri Rousseau, o quizá, precisamente a partir de ellas?; aún más lejos, ¿qué implicaciones puede haber tenido la exposición de tapices de una mujer artista mexicana, en el contexto parisino de 1929, lugar de efervescencia de las vanguardias y donde, a su vez, el tapiz tenía una tradición propia? Finalmente, ¿cómo podría entenderse la creación y elección del tapiz como medio de expresión artística, por parte de una mujer, en el contexto mexicano de los años veinte y treinta?

Estas son las preguntas que se abordarán en el presente trabajo. La propuesta reside en buscar respuestas no sólo en las formas plasmadas en los tapices, sino en la técnica en sí misma y la carga histórica que conlleva, reconociendo sus antiguas asociaciones con la ‘feminidad’ y la domesticidad e identificando sus puntos de ruptura en la obra de Lola Cueto. A su vez, el tapiz es un medio idóneo para visualizar múltiples posturas sobre ciertas discusiones que tuvieron lugar durante la primera mitad del siglo XX, como es el caso de la relación que éste entrañó con la pintura, al compartir la unidimensionalidad y cumplir una función de decorar muros. Por otro lado, mientras a mediados del siglo XIX se concebía que el tapiz debía traducir las grandes obras plásticas a la tela, hacia finales de siglo la crítica empezó a demandar mayor especificidad de la técnica, a partir de diseños ‘originales’, lo que provocó una clara separación entre el tapiz y la pintura, además de poner en cuestionamiento la noción de autoría

de la obra.⁴⁶ El tapiz, por su parte, tenía una cualidad agregada de flexibilidad y tactilidad en el espacio, y se inscribía dentro de una tradición propia.⁴⁷

En estricto sentido, el tapiz es una técnica textil con telar, realizada en ligamento tafetán,⁴⁸ generalmente en lana o seda y con tramas discontinuas para la decoración.⁴⁹ Así, “la trama cruza donde lo requiere el dibujo y permanece en este punto para ser retomada en la siguiente pasada, hasta completar el diseño. El uso de tramas de distintas texturas y colores da lugar a motivos decorativos polícromos o a escenas de carácter figurativo y narrativo.”⁵⁰ Durante la Edad Media y el Renacimiento, el tapiz gozó de una posición privilegiada entre las artes, al ser considerado una valiosa posesión para los miembros de la corte y las familias de la nobleza (fig. 13). Su elaboración implicaba un laborioso trabajo que incluía el diseño, el teñido de los hilos y la manufactura entre numerosos tejedores. Con los procesos

⁴⁶ La originalidad en el contexto de las vanguardias será uno de los temas a discusión a lo largo del presente texto. Cindy Kang, *Wallflowers: Tapestry, Painting, and the Nabis in Fin-de-siècle France*. PhD dissertation (Nueva York: New York University, 2014), 19, 27. Pierre Vaisse, “La querelle de la Tapisserie au début de la IIIe République”, *Revue de l'art* 22 (1973): 66-86.

⁴⁷ Cindy Kang, *Wallflowers: Tapestry...*, 3.

⁴⁸ El ligamento tafetán es un tipo de tejido que emplea una sola urdimbre y una trama, “en el que cada pasada de la trama se enlaza alternativamente por encima y por debajo de los hilos de la urdimbre, tomados de uno en uno. En la pasada de reverso la secuencia se invierte. Por esta razón la superficie del tafetán es lisa con las dos caras iguales. Variando el color del hilo de la urdimbre y de la trama se consiguen efectos cromáticos horizontales, verticales y de cuadros.” *Diccionario de Técnicas. Tesouro del Patrimonio Cultural de España*, s. v. “Tafetán”, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1004857> [consultado el 20/07/2017].

⁴⁹ *Diccionario de Técnicas. Tesouro del Patrimonio Cultural de España*, s. v. “Tapicería”, <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1004043> [consultado el 20/07/2017].

⁵⁰ *Tesouro del Patrimonio Cultural de España*, s. v. “Tapicería”.

Esta definición será útil para situar técnicamente la obra textil de Lola Cueto, la cual no se trata de ‘tapices’ en el sentido estricto, sino de una apropiación de distintas técnicas tradicionales, en conjunción con innovaciones mecánicas propias, que dieron como resultado un trabajo con las cualidades del tapiz.



Imagen 13. Autor desconocido, *El triunfo de la eternidad sobre el tiempo* (fragmento), ca. 1510-1520. Tornai, Bélgica (atribuido). Tapiz tejido con lana, 327.5 x 178.5 cm. Colección Victoria & Albert Museum. Una de las piezas de una serie de tapices basada en el poema “Los triunfos”, de Petrarca. Ficha disponible en línea: <http://collections.vam.ac.uk/item/O127041/the-triumph-of-ternity-over-fragment-unknown/> [consultado el 03/11/2017]

de industrialización y el conjunto de cambios sociales, políticos y económicos del siglo XIX, el tapiz tuvo que ser transformado como medio y pasó de representar al rey y la estructura monárquica para asociarse a las nuevas prácticas de la modernidad, como el consumo y el diseño de interiores.⁵¹ Cindy Kang ha señalado cómo su resurgimiento en Francia a finales del XIX, se ubicó en un momento de interés renovado por la estética medieval y del rococó, en conjunción con un desarrollo de la manufactura posterior a la Revolución Industrial, en el que se transformaron las condiciones de vida, así como el uso y producción de bienes.⁵²

⁵¹ C. Kang, *Wallflowers...*, 24.

⁵² C. Kang, *Wallflowers...*, 4.

A ello se sumó un cambio de pensamiento a raíz de las propuestas estéticas de movimientos como el *Art nouveau*, de carácter internacional, cuyos miembros abogaron por abolir la separación jerárquica entre las llamadas ‘artes mayores’ y la artesanía, y buscaron afirmar la primacía de la visión del individuo sobre la función de los materiales.⁵³ Por su parte, en Inglaterra, John Ruskin, William Morris y el grupo de Arts and Crafts reposicionaron el papel del artesano y el taller como parte esencial de la creación artística, con un franco rechazo a la mecanización de los procesos tradicionalmente artesanales y difundieron la convicción de que la creatividad podía formar parte de la vida cotidiana y los objetos.⁵⁴ En Alemania, los miembros de la Deutsche Werkbund, asociación fundada por iniciativa de Hermann Muthesius, promovieron los lazos de cooperación entre los artistas y la industria, incorporando plenamente el trabajo mecánico dentro de las prácticas artísticas.⁵⁵

La renovación del tapiz inició en el norte de Europa y se fue extendiendo gradualmente hacia los países centrales, particularmente a Francia, donde el apego a la producción tradicional fue mayor, a razón de que el tapiz era considerado un elemento central del patrimonio francés.⁵⁶ A finales de la década de los años veinte, los dos grandes centros de producción de tapices modernos eran Francia y Alemania,

⁵³ Deborah Leah Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-siècle France: Politics, Psychology and Style* (Berkeley: University of California Press, 1989), 1.

⁵⁴ Alan Crawford, “Ideas and Objects: The Arts and Crafts Movement in Britain”, *Design Issues*, 13, núm. 1, *Designing the Modern Experience, 1885-1945* (primavera 1997): 15-26.

⁵⁵ Susan Day. *Tapis modernes et art déco* (Paris: Norma Éditions, 2002), 11-12.

⁵⁶ C. Kang, *Wallflowers...*, 73.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el tapiz sería ampliamente incorporado por artistas, arquitectos y críticos en Estados Unidos, como Robert Motherwell, Frank Stella, Sidney Janis, Alfred H. Barr y Clement Greenberg. Vid. K. L. H. Wells, *Tapestry and Tableau: Revival, Reproduction and the Marketing of Modernism*. PhD partial dissertation (Los Angeles: University of Southern California, 2014), 3.

con técnicas sustancialmente distintas. Mientras en Francia se siguió el método tradicional, en el que el artista realizaba el diseño (*petit patron*) y el cartón –el modelo final desde el cual se traducía el diseño–, para luego comisionar su elaboración manual a alguna de las fábricas o talleres del país, en Alemania, la producción se hizo en serie, mediante maquinaria especializada.⁵⁷



Figura 14. Raoul Dufy, *Paris*, 1934-1935. Tejido por el Atelier André Delarbe, bajo la dirección de Marie Cuttoli, Aubusson, Francia. Lana y seda, 191 x 161 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.



Gunta Stölzl, *Lienzo [Wall hanging]*, 1926-1927. Tejido en telar Jacquard, con seda y algodón, 130 x 73.5 cm, Dessau, Alemania. Colección Victoria & Albert Museum. Ficha disponible en línea: <http://collections.vam.ac.uk/item/O122501/wall-hanging-stolzl-gunta/> [consultado el 10/11/2017]

⁵⁷ S. Day, *Tapis modernes et art déco*, 14.

Este dato resulta relevante porque permite identificar los métodos de producción de tapices en esos años, que es precisamente uno de los terrenos en los que Lola Cueto construyó su propuesta. Asimismo, aquí es visible la separación entre el diseño y la manufactura de tapices, entre creadores y tejedores, que estuvo afincada desde los orígenes del tapiz en la Edad Media y representó uno de los cambios más importantes para la tapicería moderna que se empezó a desarrollar con mayor fuerza en Estados Unidos a partir de 1970. *Vid.* Courtney Ann Shaw, *The Rise of the Artist/Weaver: Tapestry Weaving in the United States from 1930-1990*. PhD dissertation (Maryland: University of Maryland College Park, 1992).

Fue de este modo como el tapiz, colmado de asociaciones históricas y valores nacionalistas, a inicios del siglo XX se volvió uno de los medios por los cuales se articuló una respuesta de ruptura desde la vanguardia. Al ser transformado y reinventado en Europa, el tapiz fungió como el depositario de una evocación de la tradición y el pasado medieval, a la par de materializar una voluntad de extrañamiento sobre ese mismo discurso histórico, desafiando los métodos de producción, diseño y exhibición del mismo. Lo anterior resulta interesante por situarse en un periodo con una fuerte vocación por la novedad y la mirada hacia un futuro promisorio. Ante ello, K. L. H. Wells ha señalado cómo el resurgimiento (*revival*) del tapiz puede entenderse como una discontinuidad histórica en la que el pasado inmediato es anulado en favor de una práctica histórica anterior; en ese sentido, su 'renacimiento' supondría un periodo de decadencia o muerte con un proceso político análogo, que hizo necesaria su renovación.⁵⁸ Por su parte, Cindy Kang ha relacionado este periodo con un momento de ansiedades socioculturales producidas por el avance tecnológico y la industrialización acelerada.⁵⁹

En el caso de México, el tapiz tiene también una larga tradición, cuyos orígenes datan de la época prehispánica. Con la llegada de los españoles, los indígenas incorporaron gradualmente, primero el telar mecánico y luego los patrones de tejido de origen español a la práctica de la tapicería.⁶⁰ Gracias a la posibilidad de tejer piezas grandes y sostener una urdimbre gruesa, el telar mecánico se volvió el recurso más empleado en los talleres y fábricas de tapices, mientras que el telar

⁵⁸ K.L.H. Wells, *Tapestry and Tableau...*, 18-20.

⁵⁹ C. Kang, *Wallflowers...*, 61.

⁶⁰ Este breve recuento se nutrió de la investigación de Joanne Hall, *Mexican Tapestry Weaving* (Obispo, Calif.: J. Arvidson Press), 1976.

de cintura ha sido más usado en el ámbito doméstico –especialmente en el sur de México– y su enseñanza se ha dado de generación en generación. En cuanto a sus características técnicas y formales se puede mencionar el uso frecuente de bordes anudados y de diseños geométricos, no figurativos, con repetición de formas. Generalmente, los tejedores memorizan las secuencias cromáticas y formales, lo que hace innecesario el uso del cartón.

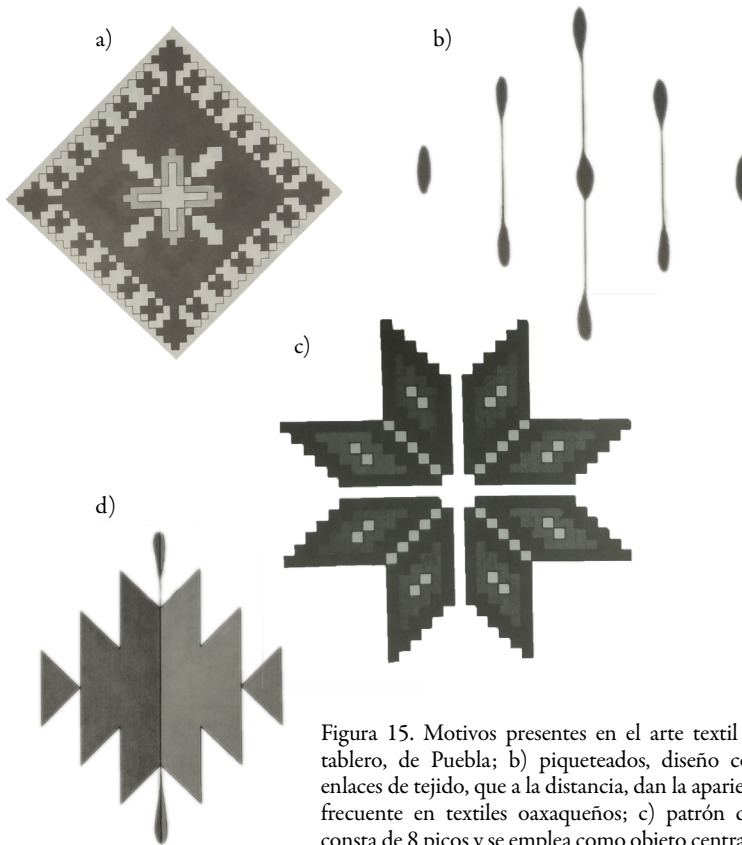


Figura 15. Motivos presentes en el arte textil mexicano: a) Patrón de tablero, de Puebla; b) piqueteados, diseño compuesto por puntos y enlaces de tejido, que a la distancia, dan la apariencia de líneas diagonales, frecuente en textiles oaxaqueños; c) patrón de estrella, generalmente consta de 8 picos y se emplea como objeto central de los diseños. Su uso es recurrente en cobijas e indumentaria; d) patrón de palmas, creado a partir de la superposición de palmas. Se puede encontrar predominantemente en la región del norte y centro del país. Tomado del libro de Joanne Hall, *Mexican Tapestry Weaving*.

En los diseños de telares mexicanos hay un constante énfasis en las líneas horizontales y la composición se presenta con un elemento central que organiza la distribución de formas y colores en toda la superficie. Algunos de los recursos visuales más utilizados son los patrones de tablero, las cruces, grecas, ‘vaciados’ (tejidos en líneas diagonales), y palmas (fig. 15). En el caso de la tapicería mexicana, la renovación del tapiz se dio con la incorporación de elementos figurativos, como animales y figuras religiosas, a las composiciones.⁶¹ A su vez, la creación de tapices de Lola Cueto se dio en un contexto político y social en el que tuvo lugar un cambio en la percepción estética del arte popular, en el cual se buscaba vincular valores determinados, asociados a ciertos grupos étnicos, a una esencia de ‘lo nacional’, con el fin de lograr la anhelada unificación nacional. En ese contexto, los sarapes, tapices y rebozos mexicanos formaron parte esencial del discurso de revaloración de lo popular, durante el periodo posrevolucionario.⁶²

Partiendo de lo anterior, vale la pena destacar algunos aspectos de ambas tradiciones. En primer lugar, el papel de quien lleva a cabo el

⁶¹ J. Hall, *Mexican Tapestry Weaving*, 144.

⁶² Karen Cordero Reiman, “La invención y reinención del arte popular: los discursos de la identidad nacional mexicana de los siglos XX y XXI”, en *Imaginarios de lo popular: acciones, reflexiones y refiguraciones*, compilado por Joahanna C. Ángel Reyes y Karen Cordero (México: Universidad Iberoamericana, 2015), 15-33 y “Deconstruyendo la «Escuela Nacional»: diversas formas de abordar el arte popular en el arte mexicano posrevolucionario”, en *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas. Tomo II*, ed. Gustavo Curiel, Renato González Mello, Juana Gutiérrez Haces (México: UNAM, 1994): 637-645. Otras valiosas investigaciones en torno de este periodo son: Rick Anthony López, *Crafting Mexico: Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution* (Durham / London: Duke University Press, 2010); Mireida Velázquez, Ana Garduño et al. *Facturas y manufacturas de la identidad: las artes populares en la modernidad mexicana* (México: Museo de Arte Moderno, 2010); Ana Garduño, “Un espíritu nacional sin museo: las artes populares en México”, *Discurso visual* 3 (enero-marzo 2005), www.discursovisual.net [consultado el 08/06/2017] y Deborah Dorotinsky, “Elogio de las ollas”, en *19&20 X-2* (julio-diciembre 2015). Disponible en dezenovevinte.net [consultado el 11/06/2017].

tejido. En el caso europeo, este papel estuvo históricamente apartado de la elaboración del diseño, incluso durante la primera mitad del siglo xx, cuando los artistas de vanguardia también empezaron a diseñar para tapiz. Cindy Kang ha relatado cómo en muchos casos, fueron las esposas o hermanas de los artistas quienes tejieron los diseños que ellos creaban.⁶³ Por ello, el trabajo de artistas como Léna Bergner⁶⁴ resulta excepcional, al tratarse de tapices diseñados y manufacturados por la misma persona. En el caso de México, si bien fue más frecuente que ambas actividades las realizara la misma persona –a excepción de la labor en las fábricas de tapices– tampoco se puede hablar de autoría en el sentido estricto, puesto que los diseños provinieron, en muchos casos, de un imaginario colectivo, con un propósito de adscripción identitaria en cuyo caso, la noción de ‘originalidad’ asociada a la de ‘autoría’ resulta inoperante.

Otro aspecto importante es el momento coyuntural en el que la obra de Lola Cueto se ubicó: en un periodo de industrialización y mecanización de los procesos artesanales que trajo consigo cambios profundos en las prácticas asociadas a la ‘tradicición,’ particularmente en el caso europeo. En ese contexto, la definición tradicional de ‘tapiz’ parece ampliarse, al menos en términos culturales, para incorporar nuevas posibilidades técnicas que consideraran en esa categoría a todo objeto textil elaborado mediante la unión de fibras flexibles,

⁶³ Vale la pena mencionar que, en muchos casos, la labor de tejido se llevaba a cabo por hombres, mientras que el trabajo de bordado era realizado por mujeres. Ejemplo de ello fue Aristide Maillol, miembro del grupo Nabis en el contexto francés finisecular. Los diseños de Maillol fueron realizados por su esposa, su hermana y otras trabajadoras del taller en el que laboraba. También fue el caso de William Morris, cuyos diseños eran elaborados por su esposa, hijas, familiares y las esposas de otros socios de Morris & Company. C. Kang, *Wallflowers...*, 113-115.

⁶⁴ Viridiana Zavala Rivera, *Léna Bergner y el diseño textil como reflejo del pensamiento de la arquitectura moderna. Imágenes textiles en la revista Arquitectura y Decoración*. Ensayo académico de maestría. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016).

susceptible de ser exhibido sobre un muro.⁶⁵ Su temática dejó de estar supeditada a una narración –en el caso europeo– o a una serie de patrones repetitivos –en el caso mexicano– y abrió la posibilidad de la experimentación por parte de los creadores.

Los cambios mencionados permiten ver las transformaciones en la concepción del tapiz como técnica y medio expresivo. Quizá fue esta conjunción entre tradición y exotismo, memoria y extrañamiento, evocación y ruptura en torno del tapiz y su historia, lo que dio lugar a la interpretación de Valderpyl, antes citada. Su mirada, además, identifica plenamente un diálogo de tradiciones, presente en la obra de Lola Cueto, que se analizará con mayor detenimiento en el apartado siguiente.



Figura 16. Lola Cueto, *Niños indios*, 1920-1927.
Tapiz bordado sobre manta con técnica de musgo,
60 x 40 cm. Colección Ana María Cueto.
Cat. LC, núm. 538.

⁶⁵ Joanne Soroka, *Tapestry Weaving: Design and Technique* (Marlborough: The Crowood Press, 2011).

II. TRAYECTORIA DE UNA CREACIÓN

Alrededor de 1920, Lola Cueto instaló en la casa de Mixcalco 12 un taller para confeccionar ropa para niños, proyecto que aunque no prosperó, fue el principio de su trabajo con las telas y los tapices.⁶⁶ Mireya Cueto narra que después de vender las máquinas, su madre conservó una máquina de coser Cornely⁶⁷ con la que se dedicó a bordar distintos diseños sobre manta y seda. Así, desarrolló una técnica de trabajo basada en el bordado sobre textiles de grandes dimensiones, que alternó el uso del ganchillo tradicional con la máquina de coser Cornely, primera en su tipo que permitió hacer la puntada de cadeneta de forma mecánica. Con minúsculas cadenetas de hilo mercerizado multiplicadas por la superficie, Lola Cueto creó formas y figuras que visibilizan sus exploraciones estéticas con la línea y el color, en busca de texturas y volúmenes que frecuentemente remiten a la textura del pincel sobre la tela y destacan por la plasticidad de sus gradaciones en las escenas figurativas, como es el caso de *Niños indios* (ca. 1920-1927) (fig.16) y *Virgen de Guadalupe* (1945). En otras composiciones, con mayor grado de abstracción, Lola Cueto empleó estambre para bordar

⁶⁶ Este relato fue proporcionado por Mireya Cueto en “Mis padres: Lola y Germán”, publicado en el catálogo de *Trascendencia Mágica, 1897-1978*, 76, tomado a su vez del libro *Apuntes sobre la experiencia artística* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011).

⁶⁷ La máquina de coser Cornely fue desarrollada en Francia con los prototipos de Barthélemy Thimonnier (1829) y Antoine Bonnaz (ca. 1860). Después de adquirir la patente, Ercole Cornely inventó una aguja con forma de ganchillo que permitió hacer puntadas de cadeneta y musgo en serie, con lo que esta máquina se volvió la primera en su tipo. *Textile Research Center*, Leiden, s. v. “Cornely Machine”, <http://trc-leiden.nl/trc-needles/tools/embroidery/cornely-machine> [consultado el 29 de julio].

las telas con puntada de musgo, dando así un acabado completamente distinto al tapiz, que se caracteriza por la densidad de la tela y la textura abultada, como es el caso de *Los claveles* (ca. 1920-1927) (fig. 17). De acuerdo con Tatiana Flores, Lola Cueto denominó a esta técnica “Tapices D.V.C” –las iniciales de su nombre completo–, la cual contemplaba la labor manual y la mecánica.⁶⁸

En una nota publicada en *Revista de Revistas* de 1932, a propósito del regreso de la familia Cueto a territorio mexicano y la exposición de tapices de Lola Cueto en la Sala de Arte de la SEP, en junio del mismo año, Carlos del Río refirió a dos conversaciones que sostuvo con ella durante su estancia en París, que resultan iluminadoras al intentar profundizar en el proceso creativo del tapiz y la concepción de la artista sobre su obra:

Es cierto que con un útil absolutamente mecánico, esta artista emprende y obtiene obras de calidades plásticas que nos hacen sentirnos admirados. Hay que distinguir entre el trabajo y sus resultados. Así es como ella, una noche que había reunión en su estudio, me dijo:

—Tengo ya un medio para distinguir a los que ven de los que no ven; los segundos me dicen, en tono dramático: “¡Qué largo esfuerzo! ¡Cuánto trabajo! ¡Qué paciencia!”, mientras los primeros se interesan más en los resultados obtenidos y en el estudio que he debido hacer de una tela, por ejemplo, y de su trasposición al tapiz, por instrumentos mecánicos.⁶⁹

Así, Lola Cueto ponía énfasis en el proceso de traducción e interpretación de una imagen al medio del tapiz, con el uso de la máquina de coser. De este modo, la artista reveló el papel fundamental

⁶⁸ Tatiana Flores, “Strategic Modernists ...”, 16.

⁶⁹ Carlos del Río “La tapicería mexicana de Lola Cueto” en *Revista de Revistas*, 10 de julio de 1932, 8.

que tenía la máquina, no sólo en el proceso de realización material, sino desde la etapa de diseño. Antes que destacar los valores de diligencia y dedicación del trabajo manual –fuertemente asociados al tapiz tradicional y la artesanía, por un lado, así como al ideal de feminidad, por el otro–, la artista recalca las cualidades físicas del producto obtenido y la reflexión sobre sus materiales, el proceso conceptual previo a la realización. Con ello, Lola Cueto manifestaba plena consciencia del cambio sustancial que implicaba la introducción del elemento mecánico en la técnica de tapicería, y una voluntad por alterar los valores asociados a ésta, de *trasponerlos* por atributos más afines con la época:

—En arquitectura, volvemos a las construcciones sin ornamentos, a los muros limpios, desnudos. Pero esto no quiere decir que tengamos que habitar en casas que, por su aridez, nos rechazarían y nos aburrirían. El señor de la edad Media creó la industria del tapiz tejido a mano, porque tenía necesidad de cubrir los grandes, fríos muros de su castillo, que sin todo lo que lo ornamentaba y que lo hacía verdaderamente hogar, hubiese resultado inhabitable. Para la casa moderna pueden ayudarnos la escultura, la pintura, la fotografía. Pero esto tiene también dificultades... ¿Se imagina usted una casa ornada sólo con fotografías? En la nueva arquitectura, que exige una nueva decoración, debe y puede tener su sitio la tapicería. Le digo que vamos a asistir a un renacimiento del tapiz.⁷⁰

A evocar la “casa moderna”, Lola Cueto hacía alusión a las tendencias funcionalistas que iban gradualmente cambiando las prácticas de decoración de interiores en el hogar. Los espacios domésticos pasaron de la decoración profusa y la exhibición de antigüedades y objetos exóticos en interiores sombríos, a los espacios abiertos y ventilados, con

⁷⁰ Carlos del Río “La tapicería mexicana...”, 9.

mayor economía en la decoración e iluminación abundante.⁷¹ Era ahí, en el ‘hogar moderno’, donde Lola Cueto situaba sus tapices, como parte de los elementos que dotaban de calidez e intimidad a los muros de una casa, para volverla habitable; a la par de la pintura, la escultura y la fotografía. Con esta idea, Lola Cueto recuperaba un antiguo debate sobre la relación del tapiz con los espacios arquitectónicos, al que había aludido Gottfried Semper en 1851, para quien el textil –como la valla o la estera– cumplía una función elemental como cerramiento y protección de cualquier espacio susceptible de ser habitado, con lo que constituía uno de los cuatro principios de la arquitectura.⁷²

A mediados del siglo xx, esta discusión cobraría nuevamente fuerza en los escritos de Le Corbusier, quien en 1951 empezó a diseñar cartones para tapices y concibió al tapiz como el “mural” de los tiempos modernos, propicio para transportarse y revestir las paredes, siempre cambiantes, del hombre nómada de la modernidad.⁷³ De este modo, la lana y la tela fueron una respuesta ante la frialdad del vidrio y el acero; el tapiz se volvió una forma de “humanizar” la arquitectura moderna,⁷⁴ dotando los espacios de calor, textura y, como se verá más adelante, también de identidad, color y memoria.

⁷¹ Julieta Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo: arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003), 378-379.

⁷² “Antes que los hombres pensarán en construir cobertizos, bardas o cabañas, se reunían alrededor de la hoguera, que los mantenía calientes y secos y en la que preparaban sus sencillas comidas. La hoguera es el germen, el embrión, de todas las instituciones sociales [...] Se necesitaron cerramientos, bardas y paredes para proteger la hoguera y fueron necesarios terraplenes para protegerla de las inundaciones [...] De esta manera los cuatro elementos de la construcción primitiva surgieron de las necesidades más inmediatas: el techo, el terraplén, el cerramiento y, como centro espiritual de todo, la hoguera, el hogar social.”

Citado por Antonio Toca, “Origen textil de la arquitectura”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 85 (2004): 66-67.

Agradezco a Renato González Mello por sugerirme esta ruta de análisis.

⁷³ Le Corbusier, “Tapisseries Muralnomad”, citado por K.L.H. Wells, *Tapestry and Tableau...*, 164.

⁷⁴ K.L.H. Wells, *Tapestry and Tableau...*, 166.



Figura 17. Lola Cueto, *Los claveles*, ca. 1920-1927. Vista completa y detalles.
Tapiz bordado con técnica de musgo
125 x 166 cm. Colección Pablo Cueto.
Cat. LC, núm. 507.

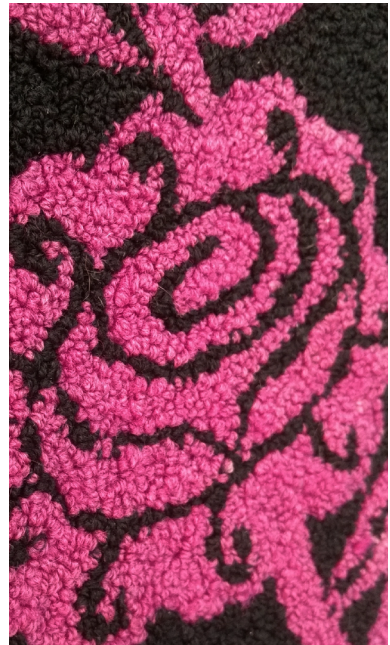


Figura 18. Lola Cueto, *Dos pájaros con listón*, ca. 1920-1927. Vista completa y detalle. Tapiz bordado sobre manta, con técnica de musgo. 109 x 101 cm. Colección Pablo Cueto. Cat. LC, núm. 513.



Figura 19. Lola Cueto, *El tropical*, ca. 1927-1929. Impresión fotográfica de época. 22 x 27.2 cm. Cat. LC, núm. 546.

La tapicería con bordado mecánico puede verse, en este sentido, como una propuesta de la artista ante lo que ya anticipaba como un “renacimiento del tapiz”, para los nuevos espacios domésticos de la modernidad. Dicha propuesta contemplaba una renovación de técnicas tradicionales a partir de la incorporación de herramientas mecánicas, que volverían más accesible la técnica y la harían propicia para ser transmitida y aprehendida por más personas.⁷⁵

La socialización de su técnica era un proyecto que también fue mencionado por Carlos del Río en su artículo para *Revista de Revistas*: “Lola me dijo que una de sus ambiciones y uno de sus proyectos era el de crear en México un centro artístico de bordado mecánico.”⁷⁶ Con ello, Lola Cueto reafirmaba su voluntad de difundir la técnica e impulsar la creación de tapices de manera colectiva, como lo hiciera

⁷⁵ Para Magdalena Zavala Bonachea, el uso de la máquina de coser en la elaboración del tapiz tenía el propósito de “modernizar la manufactura para hacerlos en serie. Esta idea proviene del espíritu renovador modernizante de las escuelas de diseño y artes aplicadas, muy en boga en la Europa de las décadas de 1920 y 1930 y presidida por la Bauhaus”. *Trascendencia mágica...*, 104. Si bien coincido en que Lola Cueto estaba al tanto de las ideas funcionalistas de la época y su obra dialogaba con ellas, considero que su propósito no recaía tanto en la posibilidad de producir en serie, como en la de ampliar el acceso a dicha técnica para otras creadoras y desdibujar, en cierta medida, el carácter de superioridad que rodeaba a la creación artística. Ciertamente, Lola Cueto buscaba extender el uso del tapiz y fomentar su consumo como un bien moderno, pero en su obra no se observa la repetición de piezas, sino la amplitud de temas y una producción copiosa. Un extracto más del artículo de Carlos del Río dirige la interpretación en ese sentido:

[...] como le interrogase sobre las formas de este renacimiento [del tapiz], continuó:

–Si cree usted que del tapiz tejido a mano, está en un error. ¿Cómo lograrlo, en países relativamente nuevos, como el nuestro, que lo ignoran? Tampoco hay que aceptar lo que se hace en Estados Unidos: imitación de gobelinos, fabricados en series. Estoy segura de que si se fundara en México un centro en el que se formaran artistas capaces de crear, con la máquina de bordar, tapicerías modernas, de buen gusto [...], obtendríamos cosas insospechadas.

Carlos del Río “La tapicería mexicana...”, 9.

Agradezco a Dina Comisarenco por el diálogo y aportaciones respecto de este tema.

⁷⁶ Carlos del Río “La tapicería mexicana...”, 9.

el grupo de la Bauhaus a través del taller de tejido, en sus diferentes facetas. A su regreso a México, en 1932, Lola Cueto presentó a las autoridades de El Colegio de las Vizcaínas, la propuesta de creación del “Taller de producción de tapices artísticos, bordados en máquina de cadeneta según un nuevo procedimiento”, con el que iniciaría la enseñanza de su técnica en dicha institución.⁷⁷ Del mismo modo, este proyecto era consecuente con una vocación pedagógica que también se materializaría en la iniciativa de teatro guiñol y su desempeño como docente en otras instituciones artísticas, como el Mexico City College.

Si bien los tapices fueron, a decir de Mireya Cueto, una de las creaciones que Lola Cueto desarrolló a lo largo de toda su vida, la producción más documentada y conocida es la perteneciente a la primera etapa, entre 1920 y 1927. A través de la recopilación que se hizo para la exposición *Trascendencia mágica 1897-1978*, se pueden identificar distintos momentos en su producción: en los primeros años, se observan tapices con escenas y motivos populares, que remiten a piezas de arte popular mexicano, con elementos florales repetitivos, distribuidos en toda la composición. Ejemplo de ello es el tapiz *Dos pájaros con listón* (ca. 1920-1927) (fig. 18), el cual carece de firma y fue elaborado en técnica de musgo, con sólo dos colores, en dimensiones menores a las que años después trabajaría. Se puede identificar un cambio en el tapiz *La fuente* (1923), al incorporar más colores y resaltar los contornos de las figuras. Dicha composición ha sido asociada con el método Best Maugard,⁷⁸ por la abundante

⁷⁷ “Programa para la creación del Taller de producción de tapices artísticos, bordado en máquina y cadeneta”, 1º de agosto de 1932. Documento perteneciente al fondo documental del archivo personal de Lola Cueto. En B. Rougerio Cobos, *Una mirada al interior...*, 132.

⁷⁸ Este tapiz, junto con *Escena patriótica con animales* (ca. 1923), estuvieron presentes en la exposición *Adolfo Best Maugard. La espiral del arte*, que tuvo lugar en el Museo del Palacio de Bellas Artes y el Centro Cultural Jardín Borda, entre septiembre y diciembre de 2016.

presencia de líneas onduladas, quebradas y bastones, además de coincidir con la publicación de su *Método de dibujo*.⁷⁹

Con el gradual incremento de colores, también se observa una diversificación en cuanto a temáticas, que incluyen escenas prehispánicas y motivos religiosos. Para 1927 –año en que la familia se mudó a Europa–, Lola Cueto contaba con al menos 43 tapices, que llevó consigo en la mudanza.⁸⁰ Entre 1927 y 1932, la artista siguió elaborando tapices durante su estancia en París, aunque son pocos los datos que se tienen sobre la obra de ese periodo. Sin embargo, las piezas que se conservan dan cuenta de un proceso de complejización de las composiciones y un manejo del color más cercano al de la pintura. En este periodo, Lola Cueto elaboró tapices basados en obras de pintores franceses, que le permitieron acercarse a otras gamas cromáticas y un mayor trabajo con las variaciones de luz. Una de las piezas más destacadas de este periodo es *El tropical* (fig. 19),⁸¹ cuyo paradero se desconoce y sólo se conservan dos fotografías. Un tercer periodo de la piezas recopiladas se puede identificar entre 1932 y 1945, cuando Cueto realizó tapices con motivos religiosos, así como una serie basada en los vitrales de las catedrales de Bourges y Chartres, en Francia (figs. 20 y 21). A través de estas piezas se puede observar cómo paulatinamente, Lola Cueto incorporó al tapiz nuevas formas de ver y representar el color, basándose en otras técnicas como la pintura y los vitrales. Era frecuente que la artista trabajara una misma composición

⁷⁹ Aunque no se ha encontrado documentación sobre el contacto entre Lola Cueto y Adolfo Best Maugard, José Luis Moctezuma, amigo cercano de la familia, afirma que el libro *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano* (México, SEP, 1923) fue una referencia constante para su trabajo y siempre se podía encontrar entre las obras de su biblioteca personal. Entrevista con la autora el 9 de octubre de 2017.

⁸⁰ *Trascendencia Mágica, 1897-1978*, 42.

⁸¹ Agradezco a Pablo Cueto y a José Luis Moctezuma por hablarme de este tapiz y referirlo como emblemático de este periodo.

en diversas técnicas, por lo que se podría pensar que una razón para ello era probar la materialización del color sobre diferentes soportes. En ese sentido, se podría afirmar que su viaje a Europa enriqueció su trabajo mediante el contacto con técnicas tradicionales medievales y lo aproximó a composiciones de tipo más pictórico.

De la primera etapa, un ejemplo interesante es *Altar de la virgen* (1923), tapiz bordado con hilo mercerizado sobre manta, con técnica de cadeneta, en el que se erige un altar de tres niveles, coronado por la virgen con el niño en brazos (fig. 22). A los costados de cada nivel, se ubica una ollita con flores y una larga vela, mientras en la parte baja del altar, un tapete bordado crea la ilusión de espacio y funge como base de la composición triangular. La escena está enmarcada por una gruesa franja gris, cuya textura está dada por dos tonos de hilo, con una variación apenas perceptible, y una infinita sucesión de remolinos, elaborados a partir de la repetición de apretadas cadenetas. Con la puntada mecánica, la artista generó un efecto semejante al de las pinceladas gruesas, en el que finas líneas formadas paralelamente parecen marcar surcos en la tela. Así, es a través de múltiples capas de bordado que los hilos toman direcciones variadas y cubren por completo el espacio. La misma técnica fue empleada en todo el trabajo, dando con ello continuidad y uniformidad a la superficie.

Si bien toda la escena tiene una textura palpable, es en el fondo donde más evidente se hace, a partir de un efecto de brocado en el que Lola Cueto bordó numerosos motivos vegetales. A partir de dos tonos semejantes, Cueto dibujó con la máquina de coser flores y formas orgánicas, que aportan textura al amplio espacio que rodea a la virgen y dan la sensación de volumen, con luces y sombras, a través del contraste tenue. Es visible la presencia de elementos provenientes del método Best Maugard como el espiral, el arco y la línea recta. A su vez, Cueto destacó algunos elementos como el brocado del vestido y las

coronas de la virgen y el Niño, con hilo metálico, lo que incrementa la textura y aporta mayor brillo a esos detalles.

Este tipo de escenas fueron también representadas por María Izquierdo, particularmente en la década de los años cuarenta. Celeste Donovan ha señalado cómo estas imágenes eran representativas, por un lado, del amplio interés en la cultura popular, y los cultos cotidianos; y por otro lado, del papel que las mujeres fueron adquiriendo como productoras activas de imágenes culturales, en defensa de las tradiciones nacionales. De este modo, al ser sitios de sincretismo simbólico y religioso, los altares domésticos eran espacios propicios para la creatividad, adornados con objetos artesanales, además de velas, frutas e íconos religiosos. En una época en que la narrativa nacionalista se desplegaba predominantemente en los espacios públicos, tanto Cueto como Izquierdo reposicionaron de esta manera al espacio doméstico como un lugar clave de la identidad mexicana.⁸²

La misma composición fue trabajada por Lola Cueto un año después, en acuarela sobre papel, titulada simplemente *Altar* (1924) (fig. 23). Con una notoria variación en la saturación cromática, así como en las dimensiones del soporte, se hace notorio el proceso de traducción entre una y otra técnica. Mientras en la acuarela destacan con mayor intensidad los azules y los verdes, en el tapiz son los tonos cálidos los que parecen afirmarse mejor, aunque conserven una tonalidad opaca. Por otra parte, la acuarela brinda ligereza a los colores, dando cabida a las sombras y los espacios translúcidos sobre el papel, mientras que en el tapiz, los hilos forman masas sólidas de color, apenas interrumpidas por la colindancia con otros colores y los motivos bordados sobre la tela.

⁸² Celeste Donovan, "Icons Behind Altars: María Izquierdo's Devotional Imagery and the Modern Mexican Catholic Woman" en *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 26, (2010): 160-179.

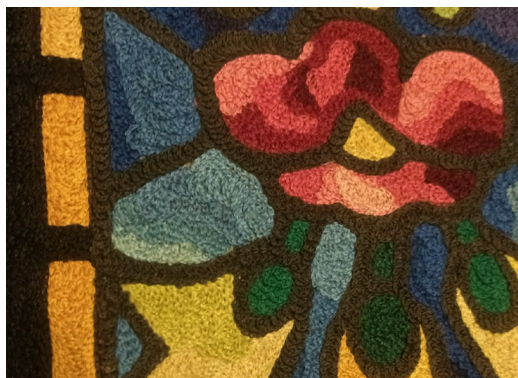


Figura 20. Lola Cueto, *La Virgen de Guadalupe*, 1945. Vista completa, detalles y vista por el reverso. Tapiz bordado sobre manta, con hilo de seda y técnica de cadeneta. 184 x 160 cm. Colección Familia Cueto. Cat. LC, núm. 562.



Figura 21. Lola Cueto, *La muerte de la Virgen*, ca. 1940. Tapiz bordado sobre manta, con hilo mercerizado y técnica de cadeneta. 110 x 86 cm. Colección Familia Cueto. Cat. LC, núm. 569.



Figura 22. Lola Cueto, *Altar de la Virgen*, ca. 1923. Vista completa y detalles. Tapiz bordado sobre manta, con hilo mercerizado y técnica de cadeneta. 152 x 146 cm. Colección Familia Cueto. Cat. LC, núm. 557.



Figura 23. Lola Cueto, *Altar*, 1924. Acuarela sobre papel. 25.3 x 17.6 cm. Cat. LC, núm. 61A.

Este par de obras es destacable, tanto por su elección temática, como por visibilizar la alternancia de técnicas en las que una misma imagen fue trabajada, lo cual pone en evidencia el proceso de interpretación visual y material al que, como se mencionó previamente, Lola Cueto dio gran importancia. Bajo el criterio de la ‘interpretación’, se alude a una traducción de lenguajes formales y materiales, cuyo fin último no fue la imitación, sino la transmutación de la imagen hacia otras posibilidades físicas, con la voluntad de formular una renovación de su lectura, en términos visuales y sensoriales.⁸³ En este espacio de re-creación se abre una brecha para pensar también la ‘originalidad’, que en este caso, no estaba basada en la producción de imágenes o estilos inéditos, sino apunta hacia una reconfiguración de la técnica en función de un contexto específico y la articulación de un lenguaje asociado a ella, que permitiera la expresión artística.⁸⁴

⁸³ K.L.H. Wells, *Tapestry and Tableau...*, 99-100.

⁸⁴ Este criterio fue incorporado contundentemente en la tapicería moderna estadounidense y es objeto de análisis por K.L.H. Wells en relación con el *Guernica* (1937) de Picasso y el *Guernica* (1955) tejido por Jacqueline de la Baume-Dürbach. *Tapestry and Tableau...*, 98-107. Sin embargo, cabe aclarar que a finales del siglo XIX el criterio de fidelidad entre la pintura y el tapiz era lo que imperaba; el valor del tapiz se medía, entre otras cosas, por la destreza de los tejedores al ‘domar’ la rigidez de la tela y simular los colores y matices de la obra original.

2.1 *Exposition de Tapisseries Mexicaines* (1929)

En 1929, París era una ciudad en la que confluían numerosas comunidades, provenientes de diferentes países del mundo –en su mayoría, belgas, ingleses y rusos– que habían migrado por motivos diversos y contribuían a conformar un amplio espectro cultural en la urbe. En el terreno artístico, las primeras décadas del siglo fueron el escenario de un cambio decisivo en el sistema artístico, al pasar de la Academia y el Salón al sistema *dealer*/crítico, con en el que quedó instaurado el mercado del arte. Además, este periodo fue crucial para la formación de redes trasnacionales y estructuras institucionales que moldearían la producción artística del siglo veinte.⁸⁵ Estas fueron algunas condiciones favorables para la llegada creciente de artistas a la ciudad francesa. Asimismo, Karen Carter y Susan Weller han argumentado que, durante esos años, París proveyó a los artistas con mercados de arte heterogéneos y marcos institucionales complejos de los que otros centros cosmopolitas carecían, lo que atrajo a personajes deseosos de dialogar y situar su arte en el centro de la discusión. En ese sentido, afirman, la noción misma de ‘vanguardia’ estuvo atravesada y enriquecida por los intercambios y redes trasnacionales que contribuyeron a su desarrollo.⁸⁶

Esta idea es sugerente para pensar en las posibilidades que se abrieron para las mujeres artistas latinoamericanas al viajar e instalarse en París, donde había mayor apertura en cuanto a la definición de los modos de *ser* artista y *hacer* arte. Michelle Greet abordó este planteamiento en “«Exhilarating Exile»: Four Latin American Women Exhibit in Paris”

⁸⁵ Karen L. Carter y Susan Weller. *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870-1914. Strangers in Paradise* (Reino Unido: Ashgate, 2015), 2.

⁸⁶ K. L. Carter y S. Weller. *Foreign Artists and Communities in Modern Paris...*, 2.

donde coincide en que París ofreció a las artistas una infraestructura para realizar exposiciones y relacionarse con ideas y colegas, a la que era imposible acceder en sus países de origen. Al hacerlo, Lola Cueto, como otras mujeres, experimentó una especie de iniciación que permitió la validación de su trabajo en México y reafirmó, en buena medida, su papel como artista.⁸⁷

En el caso de Lola Cueto, un apoyo fundamental lo brindó la pintora María Blanchard, prima de Germán Cueto, quien radicaba en París desde 1916.⁸⁸ Blanchard formó parte del círculo vanguardista de Juan Gris y Jacques Lipchitz y su obra cubista figuró en la galería L'Effort Moderne, de Léonce Rosenberg (1879-1947). Los críticos reconocen un punto de inflexión en su obra en 1927 –año en que los Cueto llegaron a vivir a París–, cuando la artista se refugió en la fe católica tras una crisis espiritual y su pintura adquirió cualidades más translúcidas y melancólicas.⁸⁹ A través de Blanchard, Lola y Germán Cueto se pusieron en contacto con Marie-Paule Pomaret (1889-1975), dueña de la Galerie de la Renaissance, la cual había abierto sus puertas en 1926, y durante los catorce años que estuvo activa,

⁸⁷ Michelle Greet, “«Exhilarating Exile»: Four Latin American Women...”, 2. *Vid supra*. Nota 24 de la Introducción.

⁸⁸ María Blanchard, originaria de Cantabria, Santander, en España, inició su formación bajo la tutela de los pintores españoles Emilio Sala y Manuel Bedito. Poco después, obtuvo dos becas para estudiar en París, en el taller de Anglada Camarasa, donde conoció a Angelina Beloff y, posteriormente, con el pintor neerlandés Kees Van Dongen. Tras instalarse definitivamente en París, Blanchard continuó trabajando bajo el influjo cubista hasta 1919, cuando en el entorno del *retorno al orden*, Blanchard retomó la figuración, siempre bajo los términos del cubismo. María José Salazar en el folleto de la exposición retrospectiva *María Blanchard* en el Museo Reina Sofía, del 17 de octubre de 2012 - 25 de febrero de 2013. Disponible en línea: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/maria-blanchard> [consulta 28/06/2017].

⁸⁹ Folleto de la exposición retrospectiva *María Blanchard* en el Museo Reina Sofía.

Este momento coincidió con el año de fallecimiento de Juan Gris, amigo cercano de la artista. De acuerdo con Pablo Cueto, esta podría ser una de las razones para la conversión de Blanchard al catolicismo. Agradezco a Pablo Cueto por referirme esta historia.

recibió a numerosos artistas de vanguardia, con piezas provenientes de diversos países.

Madame Pomaret fue la tercera esposa del periodista, crítico e historiador del arte, Henry Lapauze (1867-1925), quien participó en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de 1925 y fundó el periódico *La Renaissance: politique, littéraire et artistique*, en el que mensualmente apareció el suplemento artístico *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*. A su muerte, en 1925, su esposa continuó con la dirección del suplemento –que empezó a publicarse también en Nueva York, desde 1928– y en 1926 abrió la Galerie de la Renaissance, en rue Royale 11. Dos años después, Marie-Paule se casó con el diputado Charles Pomaret (1897-1984), de quien tomó su apellido. En una nota aparecida en 1927 en la revista *Vogue*, se destacaba la labor de Mme. Pomaret al impulsar las iniciativas feministas de la época y dirigir dos publicaciones de arte, dedicadas sobretudo a la reseña y crítica de las artes decorativas y el arte contemporáneo.⁹⁰ En 1940, estos impresos llegaron a su fin por la ocupación alemana.

A partir del tipo de publicaciones que Mme. Pomaret editaba, concentradas en impulsar al campo de las artes decorativas y contribuir al renacimiento de la industria del lujo francés, es posible inferir que la obra de Lola Cueto representó una posibilidad de ampliar los horizontes del campo y conocer el trabajo que se hacía en países lejanos al territorio francés. Los tapices de Cueto, inscritos entonces dentro de las artes decorativas, compartieron espacio con otras exposiciones de la galería, como el mobiliario de Pierre Chareau, la joyería de Raymond Templier –del 1º al 21 de marzo de ese año– y el Salón de Artistas Japoneses –del 8 al 21 de abril–. En este sentido, es notoria la apertura de la galerista para abrir campo a múltiples propuestas artísticas y técnicas.

⁹⁰ S/a, “Madame Marie-Paule Lapauze”, en *Vogue*, 1º de febrero de 1927, 76.

Por su parte, la recepción de la crítica del trabajo de Lola Cueto fue en general, favorable. Además de la ya citada nota de Fritz R. Valderpyl, el crítico André Salmon escribió la nota de presentación que acompañaba la invitación al evento. En ésta, luego de hacer una breve reconstrucción del ambiente artístico mexicano, destacando la participación de artistas que se habían formado en París, como Diego Rivera y Manuel Rodríguez Lozano, Salmon manifestó que la obra de Cueto: “hacía aparecer las más auténticas virtudes de creación personal, en síntesis, todo lo admirable de una tradición nacional, del más alto estilo de folklore, del más naif.”⁹¹ Los atributos elegidos por el crítico ponen en evidencia una mirada mediada por valores asociados al primitivismo,⁹² que vinculaba los tapices de Lola Cueto a la esencia nacional de su país de origen, el cual, aunque era familiar para el crítico a través del trabajo de otros artistas mexicanos residentes en París, mantenía un carácter de misterio y extrañeza. A través de ese discurso exotizante, se potenciaba la sorpresa y fascinación por las piezas de la artista mexicana. A su vez, Salmon reconoció en ellas una dificultad para encontrar una denominación apropiada, que permitiera distanciar sus creaciones de la tapicería clásica, puesto que tanto “la factura, como el efecto producido [debían] todo a una práctica enteramente

⁹¹ André Salmon, “Exposition des tapisseries mexicaines de Lola Velasquez Cueto”, du 6 au 19 février. Salle de la Renaissance. Disponible en línea: <http://icaadocs.mfah.org> [consulta: 05/09/2016]. Un fragmento de este texto apareció en el periódico *Comœdiantia*, el 12 de febrero de 1929, bajo el título “Les Beaux-arts. Traditions mexicaines”.

⁹² Cabe señalar lo paradójico del empleo de calificativos como ‘auténtico’ y ‘naif’ a la obra de Lola Cueto, en los cuales subyacía una suposición de que su obra genuinamente daba continuidad a una tradición inalterada durante años y en ello radicaba parte de su valor; a su vez, el crítico destacaba la utilización moderna de la máquina por parte de la artista. Así, se puede ver que había una consciencia de la innovación que representaba el uso de la máquina de coser, sin embargo, la valoración se inclinaba más hacia la lectura primitivista. *Vid.* Peter Burke, “El «descubrimiento» de la cultura popular”, en Raphael Samuel (ed.), *Historia popular y teoría socialista* (Barcelona: Crítica, 1984), 78-80. Agradezco a Karen Cordero por sus aportaciones para este análisis.

diferente”.⁹³ Asimismo, el crítico elogió la capacidad de Lola Cueto de conducir la máquina de coser como la herramienta de un artista, como un pincel que se mueve a voluntad del pintor. Con ello, reafirmaba la convicción de que se trataba de un método propio, del que ella era autora, con el que había logrado cosas que ninguna técnica análoga había alcanzado aún. Para Salmon, Cueto era una artista y una “gran decoradora, liberada de todo eso que el arte moderno nos ha enseñado a detestar, el ‘espíritu decorativo’”.⁹⁴

A través de su texto, Salmon ponía de manifiesto el rechazo implícito hacia las artes decorativas y la firme ruptura entre éstas y el ‘arte elevado’, entre ‘el artista’ y ‘la decoradora’, el trabajo manual y el mecánico, e iba sucesivamente poniendo en crisis las categorías, en busca de una definición que permitiera una aproximación a la obra de Cueto. A su vez, evidenciaba la extrañeza que provocaba al espectador una obra tan cercana al tapiz tradicional, alterada en aspectos tan esenciales, como la técnica y los materiales. Una crítica similar en ese sentido apareció en el semanario *La semaine à Paris*, la cual criticaba duramente la tapicería clásica por imponer la idea de la copia y afirmaba que había llegado a un punto de estancamiento: “[...] la tapicería clásica, espejo de lana de una acción artística pretérita, es verdaderamente un arte del pasado. Es todo lo contrario a la obra de Lola Vélasquez [sic] Cueto. Su trabajo –brillante, serpentea con mil retornos– es también resplandeciente como un mosaico. Incluso cuando copia, se ve como si hubiera sido creado.”⁹⁵

Probablemente el crítico aludía en ese último caso al tapiz *La caza del tigre* (ca. 1927-1929), basado en *Eclaireurs Attaques par un Tigre*

⁹³ André Salmon, “Exposition des tapisseries mexicaines...”

⁹⁴ André Salmon, “Exposition des tapisseries mexicaines...”

⁹⁵ Montpar, “tapisseries de lola vélasquez [sic] cueto” en *La semaine à Paris*, edición francesa, núm. 351, del 15 al 22 de febrero de 1929, 47.

(1904), del pintor francés Henri Rousseau (1844-1910). En dicho tapiz (fig. 24), el proceso de traducción del lenguaje plástico al textil se hace especialmente notorio en el color. El cuadro de Rousseau se distingue por marcados cortes de luz y sombra, donde el follaje del plano intermedio funge como una espesa cortina a contraluz, que recorta el cielo y acentúa la sensación de aislamiento; en contraste, la gama de tonos ocre y verdes opacos del tapiz crean una sensación de uniformidad cromática, que dota de calidez y amplitud a la obra, acentuadas por las cualidades acogedoras de las fibras textiles. La obra de Rousseau, en general, fue apreciada entre los vanguardistas por el carácter naif de sus escenas, atributo que también fue resaltado en la obra de Lola Cueto, como un valor esencial de su trabajo. En ese sentido, si bien Cueto fue plenamente reconocida como artista, la crítica percibió en sus tapices una mirada ‘ingenua’, lo que le confería valores de ‘autenticidad’ y exotismo a las representaciones de cultura popular, presentes en sus tapices.

Otra de las exposiciones más significativas en las que Lola y Germán Cueto participaron fue en la *Première Exposition du Groupe Latino-Américain de Paris*, organizada por Joaquín Torres García entre el 11 y el 24 de abril de 1930, en la Galerie Zak. En ella, 21 artistas exhibieron sus obras, entre ellos Pedro Figari (1861-1938), Gustavo Cochet (1894-1979), José Clemente Orozco (1883-1949), Jaime Colson (1901-1975) y Carlos Mérida (1891-1984).⁹⁶ La Galerie Zak era dirigida por Jadwiga Kon (1885-ca. 1944), cuyo marido, Èugene Zak (1884-1926), había muerto años antes. Al asumir la dirección, Mme. Kon abrió la posibilidad de que el arte latinoamericano se exhibiera en

⁹⁶ Michelle Greet, “Mapping Cultural Exchange: Latin American Artists in Paris Between the Wars”, en *Circulations in the Global History of Art; Studies in Art Historiography series*. Editado por Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin y Béatrice Joyeux-Prunel (Reino Unido: Ashgate, 2015), 133-147.

su espacio, el cual fungiría como plataforma idónea para el encuentro de propuestas y la alianza entre artistas provenientes del territorio americano.⁹⁷ Ejemplo de ello fue la relación artística y social que se dio entre Lola y Germán Cueto con el artista dominicano Jaime Colson, quien –como Germán– era miembro del grupo *Cercle et Carré*. En 1934, Colson viajó a México y colaboró en los proyectos de teatro guiñol con el Grupo El Nahual, con quienes diseñó los personajes de la obra *Comino, lávate los dientes* (1934). Además, el temple de Colson *Jesús con un discípulo* (1932) fue tomado por Lola como base, para traducirlo al grabado, en 1940.

Para José Antonio Navarrete, la *Exposition du Groupe Latino-Américain* puso en evidencia “dos fenómenos mutuamente eslabonados: [...] las complejas relaciones que [...] tenía el intento de actualización llevado a cabo por los latinoamericanos; [...] y el grado [...] de independencia que cada uno de ellos había alcanzado en sus exploraciones, tanto en relación con el eurocentrismo artístico y cultural como con la petición de exotismo [...] que el propio *stablishment* parisino hacía.”⁹⁸ Lo anterior pudo verse en la recepción de los tapices de Lola Cueto, abordada anteriormente, la cual pone en evidencia el encuentro de visiones sobre el papel de las ‘artes decorativas’ en la Ciudad de México y París, y sus distintas asociaciones históricas y simbólicas en cada ciudad. En México, los tapices de Lola Cueto redefinían la tradición artesanal a través de procesos tecnológicos y postulaban una serie de imágenes asociadas a la *mexicanidad* y los símbolos nacionales. En París, se reconocía un trabajo artístico que retomaba el pasado primitivo y aludía al folklore mexicano a través

⁹⁷ Un antecedente importante fue la *Exposition d'Art Ancien et Moderne du Mexique*, presentada también en la Galerie Zak, del 11-26 de julio de 1928.

⁹⁸ José Antonio Navarrete, “Paris, 1930: arte latinoamericano en la Galería Zak”. Texto inédito, disponible en: <http://redesintelectuales.net/pages/jose-antonio-navarrete.html> [consultado el 12/06/2016].

de la representación naif y la alusión a lo exótico. No es casual en ese sentido el devenir lingüístico del término ‘souvenir’, en sus trayectorias semánticas quedó cristalizada la ambivalencia: como una sobrevivencia de la memoria y como encuentro material con lo exótico, un encuentro con *el otro*.

En suma, es posible dimensionar el significativo papel que tuvieron las exposiciones en París para la trayectoria artística de los artistas latinoamericanos y de Lola Cueto en particular. En términos colectivos, la *Exposition* fue la oportunidad de postular públicamente una presencia de la comunidad artística latinoamericana de vanguardia, contribuyendo a consolidar la figura de ‘artistas’ de cada uno de los integrantes, en sus respectivos países. Para Lola Cueto, París ofreció una apertura intelectual y estética, fungió como un aliciente para la creatividad y le extendió un campo para hacer alianzas que fueron gradualmente creciendo, fortaleciéndose y volcándose hacia nuevos proyectos artísticos, los cuales integraron a su vez, la vocación pedagógica y la conciencia política de la artista.



Figura 24. Lola Cueto,
La caza del tigre, ca. 1927-1929.
Tapiz bordado sobre manta,
con técnica de cadeneta.
177 x 233 cm.
Colección Ana María Cueto.
Cat. LC, núm. 502.

III. DIÁLOGOS DE LIBERTAD Y CONSOLIDACIÓN DE «LA ARTISTA»

Al analizar la obra de Lola Cueto, Tatiana Flores ha relacionado su uso de la máquina Cornely con la forma en que Tina Modotti (1896-1942) exploró, por medio de la cámara, las posibilidades de representación de la fotografía en una época en que los artistas e intelectuales “se comenzaron a alejar de las preocupaciones metafísicas del romanticismo y se acercaron a la estética materialista de la modernidad.”⁹⁹ En ese terreno de búsquedas se puede observar que, por un lado, los tapices de Lola Cueto estaban temáticamente próximos a la cultura popular y fueron un medio para formular una postura sobre la identidad mexicana –como ha señalado Elissa Rashkin–; por el otro, la técnica que desarrolló, los materiales y herramientas que utilizó y el espacio en el que Cueto los proyectó revelan una afinidad cercana a la renovación del tapiz que tenía lugar en Europa durante esos años, aunque se apartó de la idea de una producción masiva.

De este modo, Lola Cueto no sólo concibió el tapiz en su sentido amplio, al denominar así a las piezas que creó a partir del bordado y no, como históricamente había sido, a los lienzos tejidos; sino además incorporó una herramienta mecánica, la máquina de coser, para alterar la técnica tradicional del bordado y generar un resultado completamente distinto. A su vez, en la tradición de técnicas textiles de México, el bordado ha tenido un lugar especialmente representativo en la indumentaria, por medio de la cual se manifiesta la cosmovisión de los múltiples grupos culturales del país. En ese sentido, los tapices de Lola Cueto también dan

⁹⁹ Rubén Gallo, *Máquinas de vanguardia. Tecnología, arte y literatura en el siglo xx* (México: Sexto Piso, 2012), 33.

cuenta de un parentesco con la indumentaria tradicional y el arte textil mexicanos, particularmente, de la zona centro y sur del país (fig. 25).¹⁰⁰

Con ello, su trabajo revela un gesto vanguardista que emite una postura sobre las posibilidades de intervención de la máquina en la representación artística. Al mecanizar el bordado, Cueto elaboró una nueva forma de trabajar las superficies textiles, a partir de la variación del espesor de las telas y los efectos de la luz sobre el hilo, con lo que la máquina asumió el papel del artefacto que traza, supeditado a la mano de la creadora. Lo anterior puede enmarcarse en una discusión que tenía lugar desde años atrás en Francia, Alemania y otros países europeos, sobre el papel de la técnica como el máximo impulso para la actividad artística, y que habría de llevarla a su forma más elevada y magnífica.¹⁰¹



Figura 25. Lola Cueto,
Diseño de arte popular (detalle), ca. 1920-1927.
Tapiz bordado sobre manta,
con técnica de cadeneta. 142 x 147.5 cm.
Colección Familia Cueto.
Cat. LC, núm. 509.



Huipil 4819, ca. 1975.
Bordado a mano, cosido a máquina.
111 x 101 cm.
Jalapa de Díaz, Oaxaca, origen mazateco.
Colección Ruth Lechuga

¹⁰⁰ Agradezco a Dina Comisarenco por sus comentarios en este sentido.

¹⁰¹ Hermann Muthesius, “Wo stehen wir?” (“¿Dónde nos encontramos?”), 1912. Citado y traducido por José Manuel García Roig y Peter Bruckmann, “La «Deutscher Werkbund»”. Técnica y cultura: el debate alemán en la «Werkbund» a través de los textos”, *Cuaderno de notas* 1, núm. 3 (julio 1995): 41.

“La técnica inspirará con mayor poder la creación artística. Y más tarde, la oposición entre técnica y arte se resolverá en una síntesis superior.”¹⁰² Así lo formuló León Trotsky en 1923, afirmación que anticipaba un cambio significativo en las prácticas artísticas a partir de la gradual incorporación de la tecnología. Esta frase, recuperada por Tina Modotti en la fotografía *La técnica* (1928),¹⁰³ también ponía de manifiesto la actitud optimista que prevalecía entre numerosos artistas, contemporáneos de Lola Cueto, como el grupo estridentista, del que, como ya se ha mencionado, su esposo formaba parte protagónica.

En 1921, Manuel Maples Arce publicó el primer manifiesto en el que afirmaba: “Toda técnica de arte está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado. Cuando los medios expresionistas son inhábiles o insuficientes para traducir nuestras emociones personales, [...] es necesario [...] cortar la corriente y desnucar los ‘switchs’”.¹⁰⁴ Con ello, proclamaba una vocación de búsqueda por un arte en sincronía con los tiempos.¹⁰⁵ Sin embargo, a pesar de que diversos artistas y poetas fueran partidarios de incorporar instrumentos mecánicos en sus procesos de creación artística, resulta excepcional, e incluso, en cierta medida desafiante, que una mujer articulara una

¹⁰² León Trotsky, *Literatura y revolución* (Madrid: Akal, 1979), 200.

¹⁰³ Analizada con detenimiento por R. Gallo en *Máquinas de vanguardia*, 125-138.

¹⁰⁴ Manuel Maples Arce, “Comprimido estridentista”. En Actual No. 1 Hoja de vanguardia. Tomado de la transcripción de Carla Zurián de la Fuente, *Estridentismo: Gritería provinciana y murmullos urbanos. La revista «Irradiador»*. Tesis de Maestría en Historia del Arte. (México: UNAM, 2010), 204-212.

¹⁰⁵ Del mismo modo, es necesario destacar lo anticipado del inicio del trabajo de Lola Cueto con los tapices, datado en 1920, pues ello indica que su labor de experimentación y creación corrió en paralelo con el del taller de tejido de la Bauhaus, durante su periodo en Weimar (1919-1925), con un énfasis artesanal, y se adelantó al giro mecánico que tuvo el taller durante su periodo en Dessau (1925-1932), dirigido por Gunta Stölzl, a raíz de la incorporación de telares mecánicos industriales. Matilda McQuaid, Introducción al folleto de la exposición *Gunta Stölzl, Anni Albers*, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, febrero 15-julio 10 de 1990, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1738> [consultado el 03/11/2017].

postura personal, sobre las formas en que los medios tecnológicos podían modificar las posibilidades de representación y la percepción de la obra artística, particularmente si se considera que la glorificación de la tecnología estaba asociada a valores como la virilidad, el trabajo y la racionalidad, es decir, tenía profundas asociaciones de género.

Esto supondría una visión del tapiz más allá de una síntesis, como un gesto, una estrategia de búsquedas y asociaciones formales, materiales y espaciales, que emparentó al tapiz con la arquitectura y la fotografía, con la obra pictórica de sus contemporáneos, con la imaginería estética francesa y con el arte del vitral de los siglos XII y XIII.

Por otro lado, en cuanto a la exploración sobre las posibilidades creativas de la tela, Lola Cueto compartió el ímpetu de indagación de Sonia Delaunay (1885-1979), quien en 1909 inició sus primeros trabajos con los textiles, después de haber realizado varias pinturas. Delaunay creó piezas bordadas con diseños vegetales, tapices de satín, colchas con aplicaciones policromáticas e indumentaria diseñada bajo los principios del simultaneísmo, el cual postulaba una creencia en la creación de movimiento a través de formas y colores, dinamismo que manifestaba una relación significativa con la vida moderna.¹⁰⁶ A su vez, Delaunay realizó portadas para libros de Apollinaire (1880-1918) y Blaise Cendrars (1887-1961), basadas en la idea de una traducción del trabajo literario a la creación visual, que se aproximó al trabajo de recreación de pinturas al tapiz, de Cueto, en la medida en que el énfasis creativo estuvo en la reflexión sobre una obra y su reconfiguración a otro lenguaje visual y sensorial, privilegiando con ello el proceso de traducción sobre la noción de 'originalidad'.

¹⁰⁶ Whitney Chadwick, "Viviendo simultáneamente: Sonia y Robert Delaunay" en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Compilado por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (México: Universidad Iberoamericana, 2007), 309-326.



Figura 26. Sonia Delaunay,
Coffret, 1913.
Aceite sobre madera, 20 x 36 x 24.5 cm
Donación de la artista al Centre Pompidou,
Museo Nacional de Arte Moderno, París.

Figura 27. Sonia Delaunay,
Abrigo para Gloria Swanson, ca. 1925.
Lana bordada. Colección privada.
Exposición *Sonia Delaunay. Arte, diseño, moda*,
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2017



Figura 28. Elena Izcue,
El arte peruano en la escuela,
Tomo I. Paris: Excelsior, 1925.

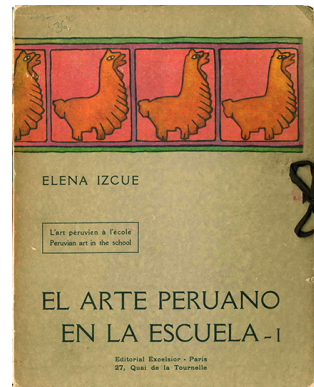


Figura 29. Elena Izcue,
Tela, s/f. Tela de seda natural estampada
a mano. Fotografía: Daniel Giannoni
Archivo Digital de Arte Peruano, www.archi.pe,
núm. 04.000823.001

Por último, cabría mencionar la coincidencia en cuanto al trabajo con los objetos (fig. 26). Tanto Cueto como Delaunay transitaron hacia otras posibilidades materiales y experimentaron, además de en el plano textil, con objetos cotidianos como platos, cofres y joyería, consecuentes con un principio de desdibujar las jerarquías y barreras entre el arte y la vida cotidiana cuyo terreno de proyección no fue la galería o los espacios auráticos del arte, sino el hogar, la ciudad y la vida diaria. De 1917 en adelante, el trabajo de Delaunay derivó en múltiples proyectos de moda y diseño de indumentaria (fig. 27), además de su obra pictórica, mientras que Lola Cueto volcó sus esfuerzos en la creación de trajes y atuendos para los personajes del teatro guiñol, que tuvo sus inicios en 1933.

Si el trabajo de Cueto puede vincularse con el de artistas que participaron del fervor vanguardista en Europa, también puede asociarse con mujeres que buscaron, a través de su obra artística, una vía para aproximarse al pasado prehispánico y conciliarlo con las tradiciones populares y la modernidad de su país, en el territorio americano. Un caso muy cercano a Lola Cueto en ese sentido fue la artista peruana Elena Izcue (1889-1970), quien recurrió al arte incaico, moche, chancay y de otras culturas peruanas prehispánicas con el propósito de retomar sus formas e iconografías para abstraerlas y crear nuevas imágenes que pudieran plasmarse en diversos objetos del ámbito cotidiano.¹⁰⁷ Como Cueto, Izcue se proponía afirmar una identidad nacional a través de su obra y generar un sentido de pertenencia hacia lo que consideraba como elementos distintivos de su país, en un periodo de definición estética nacionalista; a su vez, consideraba la necesidad de difundir esta serie de elementos visuales como un método de dibujo,

¹⁰⁷ Cristina Vargas Pacheco, "Una visión del Perú a través del arte decorativo: *El arte peruano en la escuela de Elena Izcue*" en *Mercurio Peruano*, núm. 524 (2011): 151-173.

el cual podría enseñarse en las escuelas y contribuir al desarrollo de las artes decorativas e industriales en el Perú (fig. 28).¹⁰⁸ Entre 1928 y 1938, Izcue radicó en Europa donde profundizó en sus exploraciones con motivos prehispánicos y populares peruanos estampados en seda, lo que la llevó a trabajar con distintas casas de moda y llevar su trabajo hacia la aplicación en los textiles (fig. 29).

Estas relaciones permiten observar cómo la creación artística con los textiles y las técnicas asociadas a ellos fueron una respuesta expresiva a un periodo en el que la pintura tenía una posición protagónica dentro de la institución artística. El tapiz, el diseño de prendas, los manteles, edredones, mascadas o lienzos bordados fueron una forma en que las artistas articularon una interpretación sobre su papel y los medios que les era socialmente permitido emplear para expresarse; asimismo, a través de ellos plantearon sus perspectivas sobre temas fundamentales para su momento, como los rumbos estéticos nacionales o la investidura de la ‘nueva mujer’.¹⁰⁹

Al retomar una técnica con una fuerte carga de género como el bordado, Lola Cueto abrevó de su potencial histórico y sus lazos simbólicos con el trabajo manual, el tiempo, la dedicación y los espacios domésticos para construir una propuesta que incorporara nuevos valores como el dinamismo urbano, el sincretismo popular y religioso y el trabajo mecánico. La relación entre la forma y la técnica

¹⁰⁸ Cristina Vargas Pacheco, “Una visión del Perú a través del arte decorativo...”

¹⁰⁹ Concepto empleado como contraparte del ‘hombre nuevo’, fundado en una prospectiva masculina, en el marco de los procesos de modernización y crecimiento de las ciudades. Con este término se hace referencia a la gradual transformación del lugar de las mujeres durante este periodo, quienes buscaban expandir sus horizontes financieros, profesionales y creativos más allá del hogar. *Vid.* Deborah Dorotinsky, “Nuevas miradas: cultura visual: utopías sociales y género en la primera mitad del siglo xx” en *El arte en tiempos de cambio 1810/1910/2010*. Coordinado por Hugo Arciniega, Louise Noelle y Fausto Ramírez (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012): 416-453.

en los “Tapices D.V.C” sugiere una confección identitaria que tejió la conciencia histórica y el presentismo vanguardista, a través de materiales propicios para el contacto, las superficies texturizadas y el diálogo con los espacios íntimos. Con ello se puede pensar que los tapices asumieron también el papel de un manifiesto sobre el hogar, no un hogar ‘domesticado’, sino el hogar de la modernidad, abierto al influjo de lo nuevo, pero capaz de *ser* y *hacer* memoria a través de sus muros.

En 1932, con la amenaza de la guerra y el fallecimiento prematuro de María Blanchard, la familia Cueto regresó a México. Al año siguiente, Mixcalco 12 fue el techo bajo el que se fundó la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, en la que participaron –al menos en la etapa inicial– amigos cercanos de Lola y Germán Cueto, como Jaime Colson, Ramón Alva de la Canal (1892-1985) y Gabriel Fernández Ledesma (1900-1983). Con varios de ellos iniciarían también el siguiente proyecto artístico: el teatro guiñol.



Figura 30. Modelado de Lola y Germán Cueto,
diseño de títere: Graciela Amador.
Doña Ratona (detalle), ca. 1933-1934
Bordado de cadeneta e indumentaria. 62 x 60 x 14 cm.
Colección Teatro Guiñol de Bellas Artes
Cat. LC, núm. 611.

Palabras finales

El periodo de trabajo sobre el que se ha puesto la mirada en este ensayo va de 1920 a 1932, cuando la producción de tapices de Lola Cueto es basta y existen varios registros, incluso de aquellas piezas cuyo paradero es desconocido. Sin embargo, Lola Cueto siguió trabajando en los tapices durante buena parte de su vida y retomó su técnica de trabajo en proyectos posteriores. Este fue el caso de uno de los personajes para teatro guiñol que creó en 1934: Doña Ratona. La cabeza, orejas y brazos de Doña Ratona compartieron la misma técnica que los tapices, con numerosas series de cadeneta, bordadas sobre la tela que envuelve al personaje.¹¹⁰

Si bien es probable que esta fuera parte de una exploración en busca de los materiales definitivos con los que habrían de elaborar las decenas de personajes que darían vida al teatro guiñol, la cálida textura de Doña Ratona es un recordatorio de la voluntad de trabajo e investigación con los materiales que caracterizó la obra de Lola Cueto. Del mismo modo, pone de manifiesto el papel fundamental que tuvo la indumentaria en el trabajo de Cueto, pues fue a partir de un proyecto para confeccionar ropa, que Lola se orientó hacia el trabajo con la máquina de coser y el bordado mecánico. Si bien el tapiz fue una de las vertientes que empleó en la creación artística, Lola continuó diseñando vestuarios inspirados en los trajes de las danzas regionales mexicanas. Otra relación semejante se puede observar entre los tapices de los años treinta y los papeles picados que empezaría a elaborar en la década siguiente. Así parecería revelarse un diálogo hacia el interior de las técnicas, cuyo sostén principal era la indagación constante por parte de la artista.

¹¹⁰ Agradezco a Pablo Cueto por compartir conmigo este dato.

En ese sentido, la tela, el papel y los objetos fungieron también como soportes sobre los que quedaron grabadas las búsquedas visuales y expresivas de Cueto, ampliamente enriquecidas por los trabajos de los artistas con los que convivió durante su formación –Dr. Atl, Saturnino Herrán, Ramos Martínez, Best Maugard–, los personajes prolíficos con los que coincidió durante su estancia en París –María Blanchard, Angelina Beloff, Palma Guillén– y aquellos otros conocidos que transitaron por Mixcalco 12 y formaron parte del nutrido grupo con el que Lola Cueto se relacionó durante esos años: Edward Weston, Jean Charlot, Gabriel Fernández Ledesma, Concha Michel, Isabel Villaseñor, Graciela Amador, Ramón Alva de la Canal, Germán List Arzubide, Manuel Maples Arce y Leopoldo Méndez, por nombrar algunos de sus amigos más cercanos, sin olvidar al mismo Germán Cueto, quien fue una presencia constante en la trayectoria artística y personal de Lola Cueto.

De esta manera se redondea un periodo importante de su trayectoria artística, el cual se caracterizó por un posicionamiento personal sobre la relación del arte y la tecnología, así como la consolidación de la figura de Lola Cueto como artista en la escena internacional y, particularmente, en México. No fue esta la única vocación a la que Cueto aspiró, su labor como maestra de tapices, primero, y de grabado después, se extendió por varias décadas y abarcó otros territorios geográficos. Su desempeño como organizadora y gestora del teatro guiñol en las escuelas y espacios públicos se destacó durante muchos años e incluso motivó a su hija, Mireya Cueto, y a su nieto, Pablo Cueto, a continuar la tradición y renovarla desde sus respectivas épocas. Queda aún mucho trabajo por explorar, falta vislumbrar el alcance de sus hilos en los siguientes proyectos que emprendió.



REFERENCIAS BIBLIOHEMEROGRÁFICAS

- AGUILAR RODRÍGUEZ, Sandra. "Industrias del hogar: mujeres, raza y moral en el México posrevolucionario". *Revista de Historia Iberoamericana* 9, núm. 1 (2016): 10-27.
- ANGER, Jenny. *Paul Klee and the Decorative in Modern Art*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2004.
- BURKE, Peter. "El «descubrimiento» de la cultura popular". En *Historia popular y teoría socialista*, editado por Raphael Samuel: 78-92. Barcelona: Crítica, 1984.
- CARTER, Karen L. y Susan Weller. *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870-1914. Strangers in Paradise*. Reino Unido: Ashgate, 2015.
- CHADWICK, Whitney. "Viviendo simultáneamente: Sonia y Robert Delaunay" en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Compilado por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz. México: Universidad Iberoamericana, 2007, 309-326.
- CLARK DE LARA, Belem y Fernando Curiel Defossé. *El modernismo en México a través de cinco revistas*. México: UNAM, 2000.
- CRAWFORD, Alan. "Ideas and Objects: The Arts and Crafts Movement in Britain". *Design Issues*, 13, núm. 1 *Designing the Modern Experience, 1885-1945* (primavera 1997): 15-26.
- COMISARENCO, Dina. "To Paint the Unspeakable: Mexican Female Artists' Iconography of the 1930s and early 1940s". *Woman's Art Journal* 29, núm. 1 (primavera-verano 2008): 21-32.
- CORDERO REIMAN, Karen. "La invención y reinención del arte popular: los discursos de la identidad nacional mexicana de los siglos XX y XXI". En *Imagarios de lo popular: acciones, reflexiones y refiguraciones*. Compilado por Joahanna C. Ángel Reyes y Karen Cordero. 15-33. México: Universidad Iberoamericana, 2015.
- _____ e Inda Sáenz (compiladoras). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- CUETO, Mireya. *Apuntes sobre la experiencia artística*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.

- DAY, Susan. *Tapis modernes et art déco*. Paris: Norma Éditions, 2002.
- DEL RÍO, Carlos. “La tapicería mexicana de Lola Cueto” en *Revista de Revistas*, (10 de julio de 1932), 8.
- DONOVAN, Celeste. “Icons Behind Altars: María Izquierdo’s Devotional Imagery and the Modern Mexican Catholic Woman” en *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 26, (2010): 160-179.
- DOROTINSKY, Deborah. “Entrevista a Laura Malosetti”. *Entretiens* (©) *Artelogie*, núm. 5 (2013), <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article269> [consultado el 11/04/2017].
- _____. “Nuevas miradas: cultura visual: utopías sociales y género en la primera mitad del siglo xx”. En *El arte en tiempos de cambio 1810/1910/2010*. Coordinado por Hugo Arciniega, Louise Noelle y Fausto Ramírez. 416-453. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.
- FLORES, Tatiana. “Strategic Modernists: Women Artists in Post-Revolutionary Mexico”. *Woman’s Art Journal* 29, núm. 2, (otoño-invierno 2008): 12-22.
- _____. “Lola y Germán Cueto: Dos caminos hacia el vanguardismo en el México posrevolucionario”. En *Codo a codo: parejas de artistas en México*, coordinado por Dina Comisarenco Mirkin, 59-75. México: Universidad Iberoamericana, 2013.
- FRANCO, Jean. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- GALLO, Rubén. *Máquinas de vanguardia. Tecnología, arte y literatura en el siglo xx*. México: Sexto Piso, 2012.
- GREET, Michelle. “«Exhilarating Exile»: Four Latin American Women Exhibit in Paris”. En *Entretiens* (©) *Artelogie*. Núm. 5 (2013), <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article262> [consultado el 11/04/2017].
- _____. “Mapping Cultural Exchange: Latin American Artists in Paris Between the Wars”. En *Circulations in the Global History of Art; Studies in Art Historiography series*. Editado por Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin y Béatrice Joyeux-Prunel, 133-147. Reino Unido: Ashgate, 2015.
- HALL, Joanne. *Mexican Tapestry Weaving*. Obispo, Calif.: J. Arvidson Press, 1976.
- HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.

- KANG, Cindy. *Wallflowers: Tapestry, Painting, and the Nabis in Fin-de-siècle France*. PhD dissertation. Nueva York: New York University, 2014.
- LEÓN SOLER, Natalia y Juan C. Rodríguez Gómez. “La mujer fuerte y la mujer piadosa en el modelo femenino del siglo XIX”. *Credencial Historia* 279 (2013), <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo-2013/la-mujer-piadosa-y-fuerte> [consultado el 09/04/2017].
- LIST ARZUBIDE, Germán. “Artes Plásticas. Los tapices D.V.C.” en *Horizonte*. Núm. 2 (mayo de 1926): 41-44.
- Lola Cueto. *Trascendencia mágica, 1897-1978*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009.
- MCQUAID, Matilda. Introducción al folleto de la exposición *Gunta Stölzl, Anni Albers*, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, febrero 15-julio 10 de 1990, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1738> [consultado el 03/11/2017].
- MONTPAR. “tapiserías de lola vélasquez cueto”. *La semaine à Paris*, edición francesa. Núm. 351, (15 al 22 de febrero de 1929): 47.
- MUTHESIUS, Hermann. “Wo stehen wir?” (“¿Dónde nos encontramos?”), 1912. En José Manuel García Roig y Peter Bruckmann, “La «Deutscher Werkbund». Técnica y cultura: el debate alemán en la «Werkbund» a través de los textos”. *Cuaderno de notas* 1, núm. 3 (julio 1995): 35-48.
- NAVARRETE, José Antonio. “Paris, 1930: arte latinoamericano en la Galería Zak”. Texto inédito, <http://redesintelectuales.net/pages/jose-antonio-navarrete.html> [consultado el 12/06/2016].
- ORTIZ GAITÁN, Julieta. *Imágenes del deseo: arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. Reino Unido: TJ International, 1996.
- RASHKIN, Elissa. “El México de Lola Cueto”. Capítulo de libro inédito.
- REED, Christopher. *Not at Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*. Eslovenia: Thames and Hudson, 1996.
- ROUGERIO COBOS, Gigliola Berenice. *Una mirada al interior: catalogación del archivo artístico y documental de la Mtra. Dolores Velásquez de Cueto*. Tesis de licenciatura en Historia. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

- S/A, “Madame Marie-Paule Lapauze”, en *Vogue*, 1º de febrero de 1927, 76.
- SALMON, André. “Exposition des tapisseries mexicaines de Lola Velasquez Cueto”, du 6 au 19 février. Salle de la Renaissance. Disponible en línea: <http://icaadocs.mfah.org> [consultado el 05/09/2016].
- SHAW, Courtney Ann. *The Rise of the Artist/Weaver: Tapestry Weaving in the United States from 1930-1990*. PhD dissertation. Maryland: University of Maryland College Park, 1992.
- SILVERMAN, Deborah Leah. *Art Nouveau in Fin-de-siècle France: Politics, Psychology and Style*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- SOROKA, Joanne. *Tapestry Weaving: Design and Technique*. Marlborough: The Crowood Press, 2011.
- TOCA, Antonio. “Origen textil de la arquitectura”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Núm. 85 (2004): 61-73.
- TROTSKY, León. *Literatura y revolución*. Madrid: Akal, 1979.
- VAISSE, Pierre. “La querelle de la Tapisserie au début de la III^e République”. *Revue de l'art* 22 (1973): 66-86.
- VALDERPYL, Fritz R. “Salons et expositions. Gromaire, Demeurisse et quelques autres expositions particulières. La tapisserie mexicaine. Grayure ancienne et moderne. Petites nouvelles”. *Le Petit Parisien*, (18 de febrero de 1929), 2.
- VARGAS PACHECO, Cristina. “Una visión del Perú a través del arte decorativo: El arte peruano en la escuela de Elena Izcue”. *Mercurio Peruano*. Núm. 524 (2011): 151-173.
- VELÁZQUEZ GUADARRAMA, Angélica. “Castas o marchitas. «El amor del colibrí» y «La flor muerta» de Manuel Ocaranza”. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Núm. 73, (1988): 125-160.
- VILLALPANDO, “Lolita-Una joven Pintora Mexicana” en *El Nacional*, 20 de abril de 1918.
- WELLS, K. L. H. *Tapestry and Tableau: Revival, Reproduction and the Marketing of Modernism*. PhD partial dissertation. Los Angeles: University of Southern California, 2014.
- ZURIÁN DE LA FUENTE, Carla. *Estridentismo: Gritería provinciana y murmullos urbanos. La revista «Irradiador»*. Tesis de Maestría en Historia del Arte. México: UNAM, 2010.

Recursos en línea

Dictionnaire de L'Académie française, 8ª edición.
portal.atilf.fr [consultado el 09/07/2017].

Diccionario de Técnicas. Tesouro del Patrimonio Cultural de España.
<http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1004857> [consultado el 20/07/2017].

Textile Research Center, Leiden.
<http://trc-leiden.nl/trc-needles/tools/embroidery/cornely-machine>
[consultado el 29/07/2017].

Información sobre la exposición retrospectiva *María Blanchard en el Museo Reina Sofía*, del 17 de octubre de 2012-25 de febrero de 2013.
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/maria-blanchard>
[consultado el 28/06/2017].