

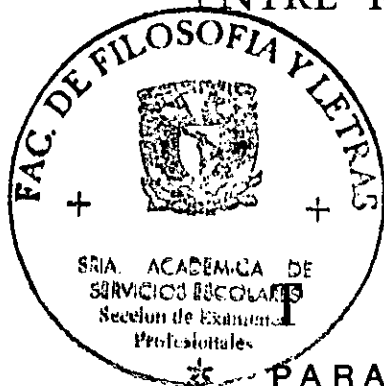
16



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA

JESUS GUERRERO GALVAN,
ENTRE RENACENTISMO Y PICASSIANISMO
(1930 - 1940)



E S I S
PARA OPTAR POR EL TITULO DE
LICENCIADO EN HISTORIA
P R E S E N T A :
DAFNE CRUZ PORCHINI

ASESORA: DRA. ELIA ESPINOSA

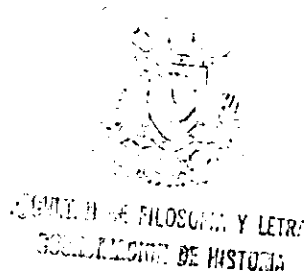
283905



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

MEXICO, D. F.

OCTUBRE 2000





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.

**A la Universidad Nacional Autónoma de México,
en los días del 20 de abril de 1999
al 6 de febrero del 2000.**

Agradecimientos

Esta investigación contó con el apoyo de una beca de tesis de licenciatura concedida por el Instituto de Investigaciones Estéticas.

Mis agradecimientos están dirigidos a todos y cada uno de los que me impulsaron en el tiempo de la elaboración de esta tesis, sean con sus conocimientos, consejos, afecto y amistad: Elia Espinosa, además de mi maestra, mi amiga, me supo conducir pacientemente en más de un intrincado camino, a ella todo mi reconocimiento y cariño. La Dra. Ida Rodríguez Prampolini le debo el tiempo que se tomó para leer y darme una opinión de la tesis. Renato González la revisó atentamente, agradezco su interés y valiosos comentarios. De Diana Briuolo recibí una enorme generosidad y estímulo. Laura González Matute y Guillermina Guadarrama me asistieron oportunamente en el conocimiento y facilidades para consultar el archivo del centro donde laboran. El matrimonio Flores Trejo del Banco de Información de Historia Contemporánea, me auxilió gratamente en cuestiones técnicas; en el mismo sentido, Ponce me sacó varias veces del hoyo del cómputo. Aúrea Martínez me dio sabios consejos; mientras que Marisela Alcántara supo compartir gran entusiasmo y más de una complicidad.

Una especial mención a Mireida Velázquez, quien estoicamente sufrió por largas horas mis disertaciones -a veces vagas- del trabajo, y en conjunto con Tobi Arturo Velázquez, me apoyaron de manera incondicional, simplemente no sé que hubiera hecho sin sus opiniones y su ayuda.

Por último y no por ello menos importante, extendo la particular gratitud familiar al ruidoso cuarteto formado por Pola, Alan, Ulises y Daniel. A mi papá y mi mamá, a quienes debo todo, esta tesis y otras investigaciones que vendrán, es, son y serán suyos siempre.

Índice

Introducción.....	1
I. Jesús Guerrero Galván, un perfil	
Los años en Guadalajara (1910-1933).....	2
La pintura en el espacio público (1934).....	10
En la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1935-1938).....	14
En la Galería de Arte Mexicano. La proyección en Estados Unidos (1937-1942).....	21
Estancia en Nuevo México (1942).....	28
En busca de la <i>oficialización</i> (1943-1952).....	32
Las antípodas del pintor y el político (1952-1973).....	37
Un carácter.....	42
II. De la teoría y el lienzo. Las dos vertientes en la obra de Jesús Guerrero Galván: renacentismo y picassianismo (1930-1940)	
Una teoría. Franz Roh y el postexpresionismo.....	45
El lienzo (la práctica).....	56
Renacentismo.....	58
Picassianismo.....	68
III. La crítica	
La crítica de arte en México (1930-1940): un preámbulo.....	81
Aparición de Guerrero Galván en la crítica (1936-1939).....	83
La obra de Guerrero Galván en Luis Cardoza y Aragón, Justino Fernández y Octavio Paz.....	88
La evolución de la obra de Jesús Guerrero Galván según Luis Cardoza y Aragón.....	88
Justino Fernández y la crítica oficial.....	90
Un ejemplo de crítica paralela y disímil: Luis G. Basurto.....	93
Octavio Paz y Guerrero Galván.....	94
Los textos del pintor.....	96

Conclusiones.....	105
Ilustraciones	
Bibliografía y hemerografía.....	111

INTRODUCCION.

La historia del arte mexicano ha sido campo propicio para apreciaciones generales e ideas preconcebidas que, regularmente, gozan de cierta aceptación. Un ejemplo es lo que se denomina como *Escuela Mexicana de Pintura*, término cada vez más rebatible y cuestionable, recurrente en los escritos de críticos e historiadores del arte para denominar a pintores tanto nacionales como extranjeros, y su producción pictórica entre 1920-1945. El término también ha sido (sobre)utilizado para definir el muralismo y sus epígonos, al igual que su contraparte, la pintura de caballete, cuando en realidad es su complemento. A pesar que el nombre puede ser hasta cierto punto generalizador e impreciso, la EMP tiene que observarse desde una óptica histórica sea *como scoula* o congregación de carácter nacional, con una serie de distintos personajes que coexistieron y fueron afines entre sí, con una obra de distintos matices. Acomodar la diversidad de varios artistas en un monolítico nombre está en miras de replantearse. La estrategia de la presente tesis obedece a este razonamiento preciso de estudiar el ejemplo de un pintor *aislado*, que supuestamente se alejó de la ortodoxia muralista; disquisición que se trasluce al analizar una búsqueda de otros elementos que puedan enriquecer su obra para tratar de salir de estudios comunes. A pesar de que una monografía tiene sus categorías usuales, como método tiene un funcionamiento.

Jesús Guerrero Galván -objeto de nuestro estudio- es una especificidad separada dentro de un particular contexto. A mi juicio, tampoco podría entrar dentro de la *Contracorriente*, término acuñado por Jorge Alberto Manrique para *clasificar* a aquellos pintores que se caracterizaron por oponerse a la "monumentalidad y grandilocuencia" del muralismo.¹ Como explica Manrique, los pintores de la *contracorriente* fueron distintos entre ellos y sólo tenían en común su alineamiento y su absoluta soledad. No hay tesis sin antítesis. Estos pintores "disidentes" y autónomos también transitaron por los diversos caminos que la propia plástica mexicana iba trazando.

¹ Jorge Alberto Manrique, "Introducción al arte contemporáneo mexicano", *Historia del arte mexicano*, T. 13, 2 ed., México, SEP/Salvat, 1986, p.1819.

La oposición a un arte político no fue total ni absoluta y como otros de sus contemporáneos -aunque en realidad, la gran mayoría de los artistas lo hicieron- se dieron a la tarea de preguntarse sobre la tradición y norma del arte, sin perder su condición de pintores *modernos*. Por tal razón, investigaron los problemas de la forma, los colores, la calidad textural, el dibujo y la composición.²

La obra de Guerrero Galván entre 1930 y 1940, indica el resultado de dos visiones de conjunto, así como sus vínculos y contrastes. Por una parte, empleó libremente aspectos del *neoclasicismo* europeo de los años veinte, como un regreso a la tradición académica y por otro lado *reinterpretó* los principios del arte renacentista. Recordemos que en Europa, artistas como Picasso reivindicaron el *llamado al orden: lo real y lo esencial* en el arte. En México, el clasicismo como una vía de la *no-equivocación* fue considerado también por pintores como Manuel Rodríguez Lozano, Agustín Lazo, María Izquierdo, Julio Castellanos y Carlos Orozco Romero, los cuales pintaron varios cuadros "metafísicos" que, finalmente, implican un seguimiento de la línea clásica.

En los diversos textos consultados, se hace la observación que las diferentes explicaciones sobre el arte mexicano versan sobre el *cliché* de un "arte revolucionario" y "mexicanista". La "mexicanidad" como tendencia explicativa prevalece aún en algunos estudios del arte; "mexicanidad" que partió más de una idea que de un hecho. El discurso revolucionario ha marcado todos los aspectos de la cultura nacional, no negamos su relevancia, puesto que sí cambió las bases sociales. En las artes plásticas, la revolución mexicana y el nacionalismo en el arte funcionaron más como un gran potencial en varios temas y motivos iconográficos. Los pintores de esta época formaron parte de una gran utopía, pero hicieron germinar una pintura que nunca se había hecho antes.

Sería inexacto decir -y justificar- que los cambios radicales dentro del arte obedecen a un sólo hecho. Hay pocas rupturas y sí diversas confluencias, sucesión de hechos coincidentes -sincronías- que aunque parezcan divergentes y contrarios conviven dentro del mismo tiempo y espacio.

² Jorge Alberto Manrique, "Las contracorrientes en la pintura mexicana", *El Nacionalismo y el arte mexicano*, IX Coloquio de Historia de Arte, México, UNAM-IE, 1986, p. 265.

Nuestro tema de estudio, Guerrero Galván, después de haber estudiado varios años en Guadalajara con maestros jaliscienses de renombre como fueron José Vizcarra e Ixca Farías, llegó a la Ciudad de México en 1933 y comenzó una nueva etapa en su pintura cuando las relaciones del arte de la periferia con la metrópoli no le eran tan ajenas. Formando un lenguaje propio y disciplina artística, *resumió* en su obra las enseñanzas académicas, su admiración por el picassianismo neoclásico y los maestros renacentistas, elementos que son legibles en su producción de la década de los años treinta.

Hablemos del *status questionis*. Guerrero Galván ha sido objeto de exposiciones retrospectivas y las llamadas de "homenaje" en 1977 y 1994. Se le han dedicado pocos estudios monográficos; en uno de ellos se estudia su supuesto *surrealismo y mexicanidad*.³ Olivier Debroise, en el catálogo editado por la exposición de 1994 en el Museo de Arte Moderno, analizó sus murales y su pintura de caballete encontrando elementos comunes con David Alfaro Siqueiros. Luis-Martín Lozano es quien sugiere un estudio comparativo entre Guerrero Galván, Leonardo da Vinci y Picasso⁴ donde justamente partirá este trabajo. Son realmente escasas las fuentes que arrojan información y análisis de la pintura de Guerrero Galván durante los treinta. La mayoría de las fuentes hace mención y distingue la obra posterior (1942-1960).

La obra de Guerrero Galván -óleos, murales, acuarelas, gouaches, dibujos, etcétera- nos ofrece una rica veta de trabajo e investigación. No se ha profundizado en su quehacer pictórico, del cual considero necesario precisar varios aspectos y elementos formales. Los murales de la década de los años treinta y su pintura de caballete de una etapa *política* merecen un estudio y enfoques completos como valiosos intentos por radicalizar ciertas estructuras.

³ Berta Taracena y Fernando Gamboa, *Visión poética de un gran pintor. Jesús Guerrero Galván 1910-1973*, México, Museo de Arte Moderno, 1977, s.p.

⁴ *De personas y personajes. Jesús Guerrero Galván (1910-1973)*, Catálogo de la exposición, México, Museo de Arte Moderno, 1994, 71 p.

De igual manera, aún haciendo un hondo reconocimiento a las relaciones y modificaciones entre estado-sociedad-arte y las aportaciones del muralismo mexicano, se podría cuestionar lo que yo llamaría la hegemonía ideológica-técnico-artística de los llamados “tres grandes”, que fueron tres grandes por supuesto, los cuales se hicieron sentir en todo el espacio artístico mexicano de las décadas veinte, treinta y cuarenta. Hegemonía a la cual todo artista que se preciara de serlo en el terreno de la plástica, tenía que, en cualquier circunstancia y forma de algún momento de su carrera, resolver un mural y Guerrero Galván no fue exento de dicha prueba. Lógicamente el trabajo no es un análisis de tipo sociológico, pero hay una conciencia de los beneficios de las políticas culturales del Estado aunque también de sus puntos cuestionables. Simplemente nuestro caso está visto como un modelo que puede alcanzar otras fórmulas de explicación dentro de ese mismo contexto. Del mismo modo, argumentos que conciben y tipifican su obra como “surrealista”, “cien por ciento nacionalista”, “tierna”, etcétera, son semejantes a otras opiniones muy limitadas para la apreciación integral de un pintor de calidad como lo fue Guerrero Galván.

Las fuentes ofrecen datos aislados y a veces erróneos de la vida de nuestro pintor. Otra línea de investigación es la biografía, ya que existen importantes documentos -como es el caso del fondo de Guerrero Galván en el Archivo del CENIDIAP y la correspondencia con Inés Amor en el Archivo de la Galería de Arte Mexicano-, que nos permitirán acercarnos a reconstruir en un primer apartado la vida del pintor jalisciense con sus generalidades y particularidades.

Uno de los propósitos principales de esta tesis es oponernos a las tendencias evaluadoras generalizantes que envuelven la obra de Guerrero Galván. Dicha obra -por lo menos en la década mencionada- se inclina más a la continuidad clásica y a la vez renovadora del arte mexicano que a una tendencia imitativa o folklorista. Para sustentar esta hipótesis se piensa analizar de fondo ciertos lineamientos de su pintura trazados en la relación a la lectura que hizo del libro del teórico y

crítico alemán Franz Roh⁵ en 1928, cuando aún estudiaba en Guadalajara. Roh habló en su texto de una reinterpretación del clasicismo el cual desembocaba en el *quattrocento* italiano. Posiblemente Guerrero Galván estudió a fondo la propuesta de Roh y aunado a sus propios conocimientos e intereses sobre la pintura europea, sentó sus bases teórico-plásticas y las incorporó a su obra de 1930-1940. Por tal razón se intentará relacionar el concepto de “realismo mágico” con sus variantes en el manejo de los propios valores artísticos de su obra.

Asimismo, una de las ilustraciones del libro del teórico alemán reproduce las mujeres monumentales que pintó Picasso simultáneas a *La carrera* y *Dos mujeres en la fuente*, obras de la década de los años veinte. El tratamiento de las formas monumentales guarda estrechas semejanzas con la obra de Guerrero Galván y creemos que no fue simple casualidad. Sin embargo, las *comparaciones* que puedan leerse en el trabajo, no son un pretexto para elevar a Guerrero Galván en una jerarquía; es un estudio definido para observar cómo los pintores nacionales citaban libremente a los *maestros del arte universal*, leyendo esta obra bajo su propia mirada. Recreación sería la palabra adecuada para significar la producción de una nueva cosa a partir de *algo dado*, sin que por ello carezca de originalidad, pues no se trata de una sencilla copia o imitación si hay suficiente sensibilidad e inteligencia.

En el segundo capítulo se delinea el acervo teórico y su influencia en la práctica artística en la obra del jalisciense. Fue evidente que Guerrero Galván tuvo necesidad, dada la época tan densa en un sentido ideológico, social y artístico, de armarse de un *corpus* teórico que sustentara algunos de sus derroteros de su realización como pintor. *Corpus* que se debe en gran parte a la lectura de un libro clave de los años veinte que el pintor leyó con profundidad. Las prácticas entre el estudio y la realización, nos esboza a un pintor que no pudo hacer de lado una tradición que se presentaba ineludible. Guerrero Galván tenía que confirmar sus propias ideas sobre el seguimiento y continuidad de un arte *duradero*.

⁵ Franz Roh, *Nach-expressionismus, magischer realismus. Probleme der neusten europäischen malerei*, Leipzig, Klinkhart & Biermann, 1925, traducido al español por la Revista de Occidente en 1927 bajo el título de *Realismo mágico, neoexpresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*.

Dentro de este acervo teórico, la lectura y el estudio de otras fuentes -como el *Tratado de la pintura*- son fracciones considerables en el bagaje de un artista. Aunque este *background* no funciona de manera automática, sí cabe decir que desempeña un papel importante dentro de las obras y en una concepción del arte en general.

El clasicismo para Guerrero Galván fue más que una vía de experimentación formal. Como sabemos, el clasicismo con su sistema de leyes y principios en gran medida estáticos, fue consagrado como el Gran Arte Occidental. Después del arte grecorromano, el renacimiento italiano marcó los parámetros estilísticos a seguir en siglos subsecuentes. En dicha etapa se aprecia el uso del retrato idealizado - como género prototípico del arte renacentista- sobre paisajes nostálgicos, mostrando una preocupación constante por la figura humana y su ubicación dentro de un espacio. Los contrastes de luz y sombra, el *sfumato*, así como la línea del dibujo, nuestro pintor pudo haberlos tomado de los aforismos del tratado de pintura de Leonardo. También advertimos en su obra un estudio metódico de otros artistas renacentistas como Sandro Botticelli y Rafael Sanzio.

La obra del jalisciense generó un afluente de crítica en diversos periódicos y revistas de la época. Varios de los artículos que versan sobre crítica de arte se estudiarán y analizarán en un tercer capítulo para enriquecer el discurso sobre la obra del pintor. Consideramos que dicha obra, vista por los ojos de sus contemporáneos, propicia juicios de apreciación, premisa sumamente importante en la valoración integral de un pintor lo *suficientemente desconocido* como Guerrero Galván, el cual, como mencionamos anteriormente, es componente del otro desarrollo pictórico que creció paralelo al muralismo.

Grosso modo, este trabajo pretende dar una nueva visión de Guerrero Galván bajo otros filones conceptuales, cuestionando a la vez, el término de *Escuela Mexicana de Pintura*, a la que él mismo no se opuso. El interés personal en Jesús Guerrero Galván y su obra estriban precisamente en un *reciclaje* del clasicismo con el que incluso los *grandes* muralistas mantuvieron una estrecha liga. El “arte eterno” y la carga de la tradición y la academia eran demasiado pesadas en una época donde la plástica mexicana mostraba una preocupación constante por la búsqueda y encuentro de sus *raíces*, como parte de una dialéctica hamletiana de ser-no ser. Una “mexicanidad” que parece tener una doble implicación: el ansia de unicidad propia y deseos externos universales de retroalimentación y comparación. Guerrero Galván, entronizado en su papel de artista fue parte de un renacimiento que, irónicamente -para decepción de muchos-, no fue precisamente *mexicano*. De esta manera reflexionamos sobre la negación de la taxonomía que lo ha encasillado como pintor de la *mexicanidad*, al mismo tiempo que reconsideramos su autonomía artística.

La pintura mexicana necesita explicarse dentro de una mayor complejidad. No es un simple enfrentamiento y confrontación maniquea entre “buenos y malos pintores”, “grandes y pequeños artistas”... No pensamos *sacrificar* a Guerrero Galván en aras de las explicaciones simplistas y rígidamente ortodoxas... Sea pues, esta tesis, un intento.

**I. Jesús Guerrero Galván, un perfil
(1910-1973)**

I. JESUS GUERRERO GALVAN, UN PERFIL

Los años en Guadalajara (1910-1933)

José de Jesús Guerrero Galván nace el 1 de junio de 1910 en Tonalá, Jalisco, dentro de una familia de origen campesino dedicada a la alfarería. De acuerdo con su esposa Devaki Garro,¹ la figura de su abuelo fue decisiva en los primeros años de la infancia del pintor, ya que le inculcó el amor por las artes. Guerrero Galván incluso manifestó alguna vez que en sus años mozos intentó ser músico y al fracasar, sintió enormes deseos de expresarse en "formas y colores".² Al trasladarse la familia a la capital tapatía, el niño recibió la preparación por dos años para convertirse en seminarista, pero su especial talento en el dibujo puso en entredicho su inclinación religiosa. Sus padres decidieron apoyar su vocación y lo enviaron al taller del pintor José Vizcarra, donde el joven pintor estudió cinco años.

Cuando inició su formación como pintor al lado de Vizcarra, Guerrero Galván aprendió la tradición académica tan ligada a las artes plásticas en Guadalajara. Vizcarra había estudiado con Felipe Castro, hizo pintura regional, religiosa, de paisaje y admiró sobremanera la obra de Francisco de Zurbarán.³ Vizcarra les enseñó a sus pupilos una rigurosa disciplina en perspectiva, estudio de la historia del arte y anatomía, dibujo al carbón y al natural, acuarela y óleo, donde el ejercicio del color era el *sanctum sanctorum*.⁴ Raúl Anguiano, quien también estudió con Vizcarra y fue compañero de Guerrero Galván con Ixca Farías cinco años después, recuerda que Vizcarra hacía hincapié en el "dominio del dibujo y el sentido clásico de la forma" y Guerrero Galván había asimilado más que nadie dicha instrucción.⁵

¹ Magdalena Saldaña, "En la estela de Jesús Guerrero Galván", Entrevista a Devaki Garro, *Excélsior*, México, 20 de diciembre de 1974, p. 24-B.

² Olivia Zúñiga, "Jesús Guerrero Galván y la tierra", en *Novedades*, México, 25 de febrero de 1951, suplemento *México en la cultura*, p. 5.

³ Ixca Farías, *Biografías de pintores jaliscienses 1888-1940*, Ricardo Delgado editor, Guadalajara, ca1939, pp.55-56 y José María Muriá, *Historia de Jalisco desde la consolidación del porfiriato hasta mediados del siglo XX*, vol. IV, Guadalajara, Unidad Editorial del Estado de Jalisco, 1982, p.36.

⁴ Margarita Nelken, *Raúl Anguiano*, México, Estaciones, 1958, p. 10.

⁵ Archivo del Centro de Investigación, Documentación, e Información de las Artes Plásticas, INBA. (En adelante ACENIDIAP), Fondo Jesús Guerrero Galván (FJGG), vol. II, Testimonios. Debo mencionar que en varios datos me apoyo en la investigación hemerográfico-documental que realizó Beatriz Zamorano para dicho centro.

MacKinley Helm, quien había visto la obra de Guerrero Galván en estos años - seguramente el propio pintor se la mostró- aplaudió el manejo precoz de la línea y el color en copias de venus y ninfas sacadas de reproducciones de la obra del pintor finisecular William Adolphe Bouguereau.⁶

En 1925, Guerrero Galván, su madre y su hermana, decidieron viajar repentinamente a San Antonio, Texas. Las razones se desconocen por lo que sus años de adolescencia permanecen oscuros. Él y su familia vivían en condiciones precarias, pero la leyenda quiere que una pareja adinerada descubra al joven pintor dibujando con pedazos de carbón sobre una banqueta y al advertir su talento, le consiguen una beca para estudiar en la Escuela de Artes Plásticas de San Antonio.⁷ Este hecho añade el elemento novelesco que existe en la vida de todo artista, por lo que dudamos de su autenticidad. Es cierto que estudió una corta temporada en dicha escuela y ganó un premio en un concurso en 1927. Sin embargo, son escasos los datos de su breve estancia en San Antonio; sólo sabemos con certeza que en estos años contrajo tuberculosis, enfermedad que lo acompañaría toda su vida.

El joven pintor regresó a Guadalajara en 1928. Para entonces ésta se había convertido ya en la segunda capital cultural más importante del país. El panorama cultural tapatío estaba formado por diversas ligas artístico-literarias a nivel local, cuyos integrantes -bohémios, intelectuales, artistas- deseaban ponerse a tono con la vanguardia e innovación tanto cultural como artística, a la par que buscaban ser independientes respecto a la ciudad de México. José Guadalupe Zuno y sus seguidores demostraron que podían opinar abiertamente sobre política, satirizarla, pertenecer a ella y convertirse al mismo tiempo en pintores y críticos de las artes. El Centro Bohemio, fundado en el maderismo, contó entre sus filas al mismo Zuno, Carlos Stahl, Carlos Orozco Romero e Ixca Farías, y buscó aglutinar la colaboración artística de varios artistas como Diego Rivera, quien al pasar corta temporada en la ciudad, fue considerado miembro del Centro.

⁶ MacKinley Helm, *Modern mexican painters*, New York, Dover, 1989, p. 121. Bernardelli estudió con Bouguereau, así que es posible que Helm confundiera a Bernardelli con Vizcarra -ambos maestros de varias generaciones de artistas jaliscienses-. Dichos maestros recurrieron a los mismos métodos académicos de enseñanza, como lo era la copia de estampas de obras de pintores famosos. Cfr. Franco Fernández, *La pintura en Jalisco*, Guadalajara, Casa de la Cultura Jalisciense, 1970, p. 62.

⁷ "Jesús Guerrero Galván", en *Resumen. Pintores y pintura mexicana*, México, Año 1, Núm. 7, 1994, p. 5.

De igual manera se fundaron revistas culturales como *Ibis* (1920) y *Arte y artistas* (1926), ambas de existencia efímera, donde participaron David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Salvador Novo, Agustín Basave, entre otros, preparando así el terreno para la aparición de *Bandera de Provincias* (1929-1930). El Centro Bohemio promovió la conformación de otras agrupaciones que emularon su cohesión intelectual y gozaron de la protección de antiguos integrantes del Centro.⁸

La vida de Guerrero Galván a partir de este momento estuvo determinada por su participación y conexión en la cultura jalisciense. El pintor habría de fusionar tanto visual como intelectualmente la tradición -la disciplina académica- y la modernidad -el conocimiento de la obra mural, y su posterior inclusión en la Escuela Libre de Pintura-. Además era natural que se sintiera partícipe de una nueva generación que presumía cambios en todos los ámbitos, el sentido de pertenencia, ser jalisciense y además "moderno", lo impulsaron fuertemente en su ulterior desarrollo y evolución como hombre y artista.

En la década de los años veinte, Zuno al frente de la gubernatura de Jalisco, se proclamó benefactor de los movimientos artísticos surgidos en el país, dio luz verde a Siqueiros y a Amado de la Cueva para decorar la entonces Aula Mayor de la Universidad, fundó la Universidad de Guadalajara poniendo al frente a su amigo Enrique Díaz de León con la clara intención de reformar la cultura y la educación jaliscienses, muy a pesar de la lucha enconada entre distintos sectores donde tenía enorme peso la raigambre católica y conservadora.

Juan Álvarez del Castillo, mejor conocido como Ixca Farías, irrumpió con fuerza dentro del círculo zunista. Pintor, anticuario, maestro, era el representante por excelencia de la bohemia jalisciense. Ixca, "introducido de la modernidad pictórica" en Guadalajara⁹ y considerado patriarca de tres generaciones de pintores jaliscienses, fundó en 1929 una Escuela de Pintura al Aire Libre como parangón vanguardista y pedagógico de las EPAL ciudadinas dentro del Museo del Estado, también lugar de su residencia.

⁸ Renato González Mello, *José Clemente Orozco*, Guadalajara, Instituto Cultural Cabañas-Gobierno del Estado de Jalisco, 1995, p. 25.

⁹ *Ibid.*

El Museo del Estado -hoy Museo Regional- fue centro de reunión de escritores, poetas, artistas consumados o en ciernes, entre ellos prevaleció la idea "generacional"¹⁰ que habría de consumarse en los puntales de la vida cultural tapatía hasta los años cuarenta: el propio Museo, los grupos de jóvenes universitarios y la fundación de la Revista *Bandera de Provincias*. La Escuela Libre de Pintura era la opción viable para los jóvenes pintores de continuar a sus estudios ya que Ixca les enseñó -mayerúticamente- a sus discípulos un método y una disciplina." Aunque Ixca hacía cuadros de corte impresionista, no forzó jamás a sus alumnos y trató de inculcarles una enorme libertad expresiva, aunque los persuadía a pintar determinados temas.

Guerrero Galván había buscado trabajo como ilustrador de diarios y revistas y al saber de la existencia de la Escuela al Aire Libre dirigida por Ixca, se incorporó inmediatamente en 1928 con la finalidad de seguir con su carrera artística, esperanzas tal vez truncadas por la enfermedad y falta de recursos. Ixca y su escuela significaron para Guerrero Galván su ingreso formal al Gran Arte, ya que él y sus compañeros discutían sobre las corrientes del arte europeo, tenían acceso a las bibliotecas y exponían con cierta regularidad en el Museo, además de tener la oportunidad de toparse con Siqueiros, De la Cueva y Xavier Guerrero,¹² tan admirados por los jóvenes pintores por su labor mural. Guerrero Galván también en este tiempo conocía al dedillo reproducciones de la obra de Rivera, Orozco, Montenegro y el Dr. Atl.¹³

La Escuela estaba formada por Raúl Anguiano, Francisco Sánchez Flores, Francisco Rodríguez "Caracalla" y los hermanos Servín, todos amigos cercanos de Guerrero Galván, los cuales se convirtieron en destacados pintores o sobresalientes jaliscienses dedicados a la medicina y abogacía. Anguiano recordó que Ixca más que un maestro era un "animador", les hacía pintar cuanto veían, llamando la atención en las perspectivas de los claustros del museo, las arquerías, las columnas...hacían prácticas campestres y copiaban reproducciones de Rafael y Miguel Ángel. Ixca colgaba enormes láminas de escenas del

¹⁰ Renato González Mello, "La vida cultural en Guadalajara", en *La máquina de pintar, Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje*, tesis doctoral en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1998, p. 265.

¹¹ Avelino Sordo Vilchis, *El Grupo del "Olimpo House". Aproximación a un capítulo en la historia del arte de Jalisco*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, p. 4.

¹² *Ibid.*

¹³ Helm, *op. cit.*, p. 121.

Juicio Final en los muros de la capilla del museo, para inclinarlos al estudio de la pintura mural.¹⁴

Ixca también trató de hacer con sus alumnos una síntesis de la historia de la plástica jalisciense, así como pintaban cuadros al más puro estilo impresionista, dibujaban y pintaban cuadros inspirados en José María Estrada. El mentor organizaba incansables sesiones donde trabajaban con la técnica, dibujo al natural y clases nocturnas -por supuesto- de modelo desnudo¹⁵ amén de las lecturas sobre teoría y estética, donde sobresalió el libro de Franz Roh, *Realismo mágico, Postexpresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, texto con el que Guerrero Galván se identificó, como argumentaré más adelante.

Ixca se expresó orgulloso del joven como un pintor *moderno* quien cuando entró a la Escuela al Aire Libre: "tomó amplias orientaciones, dejando la anticuada técnica llamada la académica, formando su propio temperamento".¹⁶ Varios cuadros y dibujos de Guerrero Galván de ésta época (1928-1930) se encuentran en el Museo Regional y otros más fueron propiedad de Zuno y Agustín Yáñez.

En 1929 surgió la revista literaria más importante de Jalisco: *Bandera de Provincias*, constituida en su mayoría por los ex-integrantes del Centro Bohemio y personalidades como José Cornejo Franco, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Enrique Martínez Ulloa, Agustín Yáñez, Emmanuel Palacios, Efraín González Luna, entre otros. Los temas de la revista versaban sobre poesía, artes plásticas, música, etcétera, y de alguna manera la aparición de la revista sirvió para aglutinar las distintas tendencias artísticas, políticas y religiosas que eran los resabios de la guerra cristera.¹⁷

La revista sacó 24 números hasta abril de 1930 y entre sus colaboradores figuraban los intelectuales jaliscienses de más renombre y los "invitados" como Salvador Novo y Samuel Ramos. *Bandera de Provincias* -también conocida como el Grupo sin Número y sin Nombre- tuvo el fin de afirmar cierta soberanía cultural frente al poder centralista de la capital.

¹⁴ Jorge Toribio (comp.), *Raúl Anguiano, remembranzas*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1995, pp. 26-27.

¹⁵ Nelken, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶ Ixca Farías, *op. cit.*, p. 27.

¹⁷ Alma Dorantes, *El conflicto universitario en Guadalajara 1933-1937*, México, INAH-Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 1993, p. 104.

Sus miembros, al proclamarse redentores -pasivos- de una nueva cultura tapatía, pensaban mostrar a Guadalajara y a ellos mismos que tenían capacidades de sobra para analizar, categorizar y estudiar todo lo que significara vanguardia y modernidad, contexto en el cual Jalisco se insertaba de manera natural. Como componentes de una nueva élite, se hacen llamar "poetas, escritores actuales, de su tiempo"¹⁸ -y como tal vigentes y universales- y se dieron a la encomiable tarea de estudiar a autores extranjeros como Charles Baudelaire y Paul Claudel, traducir la obra de Franz Kafka, Waldo Frank y James Joyce, y por otra parte, exaltar la propia cultura tapatía destacando las artes plásticas: las exposiciones y la pintura mural. La revista hizo una verdadera apología del muralismo, especialmente a la obra de José Clemente Orozco.¹⁹

Guerrero Galván se sintió halagado al ser invitado por tan ilustres y connotados intelectuales a participar en la exposición celebrada por el primer aniversario de la revista. Nuestro pintor y Anguiano fueron considerados "verdaderos hallazgos"²⁰ al lado de Ixca, Zuno, León Muñiz y Rubén Mora Gálvez. La presencia de Guerrero Galván en la exposición fueron dos retratos al óleo y Gutiérrez Hermosillo -quien reseñó la exposición- celebró el retrato de Cornejo Franco, el cual "sobresalió no sólo por su factura, mas por la perfecta penetración de ese 'yo' oculto de Cornejo que sólo aparece en sus escritos".²¹ La muestra -según indica- se presentaría en la Galería de Arte Moderno de la ciudad de México.

Para Guerrero Galván la exposición y la crítica fueron sumamente satisfactorias, su formación como pintor tomaba nuevas orientaciones al integrar el género retratístico y el universo infantil -para él tan incorruptible-, unión que utilizaría a lo largo de su producción pictórica.

Al desaparecer *Bandera de Provincias* por falta de lectores, el grupo otrora unido sufrió una escisión y comandados por Emmanuel Palacios y González Luna formaron la

¹⁸ Para una historia de *Bandera de Provincias* véase Wolfgang Voght y Celia del Palacio, *Jalisco desde la revolución: literatura y prensa 1910-1940*, Vol. VIII, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco-Universidad del Guadalajara, 1987, pp. 331-334. Para un análisis de los artículos de la revista desde el punto de vista *generacional*, véase González Mello, "La vida cultural... pp. 266-278.

¹⁹ González Mello, *José Clemente Orozco*, p. 26.

²⁰ Alfonso Gutiérrez Hermosillo, "Nuestra exposición de artes plásticas", en *Bandera de provincias* (facsimilar), Guadalajara, Núm. 24, abril 1930, p. 1.

²¹ *Ibid.*

revista *Campo* (noviembre 1930-abril 1931), donde Guerrero Galván, Zuno y Mora Gálvez se hicieron cargo de las ilustraciones.

En un balance de los años de Guerrero Galván en Guadalajara, podemos decir que su participación activa y entusiasta en las ligas culturales tapatías, su contacto con escritores, poetas y artistas como él, le dotaron de una enorme visión sobre las artes plásticas y la cultura, todo esto aunado a un misterioso y corto viaje a la ciudad de México en 1932, donde realizó un mural del que hablaremos posteriormente.

En 1933, Guerrero Galván perteneció al "Grupo de la Universidad" también llamado "Olimpo House" por su altura, ya que el centro de reunión y lugar donde habrían de ejecutar murales se encontraba en la parte superior de la capilla anexa al Templo de Santo Tomás, después oficinas de Telégrafos y actualmente biblioteca de la Universidad de Guadalajara. El escultor León Muñiz convenció al rector Enrique Díaz de León en 1925 de fundar un taller-estudio en la recién fundada Universidad;²² el local fue dado no con la intención de competir con la escuela de Ixca, ya que el propósito de Muñiz era "ampliar el horizonte a los alumnos".²³ León Muñiz formó el taller con alumnos preparatorianos y universitarios, además de Guerrero Galván y Alfonso Michel -quienes no estudiaron en la universidad- estaban Francisco Sánchez Flores y José Parres Arias. Guerrero Galván y sus compañeros debatían abiertamente sobre poesía y literatura, las corrientes vanguardistas europeas y las técnicas murales; sus discusiones no estaban reñidas con la forma de enseñanza, planes y temas de estudio que finalmente tiene un taller.

El 21 de octubre de 1933, *El Jalisciense* informaba:

El taller de pintura de la Universidad de Guadalajara será objeto de una experimentación importante, en la que toman participación los jóvenes artistas León Muñiz, Parres Arias, Francisco Sánchez Flores y Jesús Guerrero, que con todo entusiasmo han ideado todo lo conducente para que el local que ocupa su taller sea objeto de una total pintura mural...

La nota menciona más adelante que se pensaba ornamentar toda la Universidad, puesto que el plan se había iniciado con Siqueiros y De la Cueva y completaría en parte sus intenciones con Orozco.

²² Muriá, *op. cit.*, pp. 659-660.

²³ Sordo Vilchis, *op. cit.*, p. 9.

Sobre Guerrero Galván -cual regreso de hijo pródigo- el diario anotó:

...hay que decir que ahora es toda una promesa, ocupando un lugar prominente en la metrópoli, entre la vanguardia de artistas jóvenes, por lo que su colaboración en la obra que decimos será valiosa.²⁴

La universidad pagó un salario a los jóvenes pintores por el inicio de una tarea que se consideraba laudable. El tema elegido por el grupo fue la maternidad -tal vez para emular los frescos de Chapingo- y así decoraron las cuatro paredes del recinto. La unidad del tema, la forma de trabajar la superficie al temple y el interés por la volumetría, nos muestran claramente el acoplamiento académico que existió dentro del grupo. A pesar de ser murales inconclusos, el "Olimpo House" fue un orgullo para los cronistas jaliscienses. El único mural terminado -y que quizás haya sido el modelo- se infiere que sea el de Guerrero Galván, un auténtico "maestro" para sus condiscípulos. Tal como afirmó Francisco Sánchez Flores, la técnica al "falso fresco" fue enseñada por Guerrero Galván,²⁵ como resultado -visual y técnico- del viaje brevísimo que realizó a la metrópoli en 1932.

Zuno elogió los murales de Guerrero Galván y Alfonso Michel, atribuyendo las formas trabajadas de nuestro pintor a la influencia de Diego Rivera.²⁶ *Fecundidad* (II. 2) nos muestra a una mujer de figura suavemente redonda, uno de sus brazos cubre parte de su rostro, su mano izquierda está representada en una pesada garra y no hay más acompañamiento que un enorme bloque de piedra. Este mural preconizó varios elementos de su quehacer pictórico en la década de los treinta tales como *lo masivo* de las formas, la línea fina del dibujo y el tema materno.

Octubre de 1933 marcó el desafortunado inicio y término de los murales del "Olimpo house", hechos bajo condiciones adversas: la huelga de la universidad y el cierre del recinto. La precipitada salida de los jóvenes pintores coincidió con el conflicto universitario asociado con el interés del callismo de conservar su poder hegemónico, las luchas de facciones y la polémica por la educación socialista dentro del conservadurismo recalcitrante de

²⁴ "Pinturas murales en la Universidad", en *El Jalisciense, Diario progresista*, Guadalajara, 21 Octubre de 1933, p. 1,2.

²⁵ Luis Manuel Portilla, *Dr. Francisco Sánchez Flores, Jubileo de Color 1929-1979*, Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara, 1979, pp. 6-7.

²⁶ José Guadalupe Zuno, *Historia de las artes plásticas en la Revolución Mexicana*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1967, p. 173.

Guadalajara.²⁷

Ante tales circunstancias, Guerrero Galván posiblemente se sintió limitado para poder desarrollar su obra mural y de caballete. Contaba con veintitrés años y anhelaba participar directamente en la defensa y renovación del arte nacional, siguiendo el discurso de varios pintores mexicanos contemporáneos a él. Tal vez padeció esa catártica asfixia y aniquilamiento *rural* que Juan Rulfo expresó alguna vez: "[En Guadalajara] todo es árido, terrible, caliginoso, inmisericorde".²⁸ Y también como Rulfo sintió la necesidad de salir del lugar de origen para poder explotar toda su capacidad creativa. Guerrero Galván padeció una opresión ante el amor a la costumbre y la tradición en Guadalajara y las sempiternas inconstancias de la intelectualidad tapatía; él, que se consideraba a sí mismo un pintor actual, tenía que buscar nuevos espacios fuera del ámbito jalisciense.

Tenía conocimiento de las ligas de artistas en el D.F. y fuertemente atraído por un proyecto de renovación del movimiento muralista e impulsado por la idea de nuevas oportunidades de trabajo y/o estudios, abandona Guadalajara en una especie de ostracismo íntimo y emigra con su madre a la ciudad de México a finales de 1933.

La pintura en el espacio público (1934)

Jesús Guerrero Galván desplegó en la década de los años treinta una intensa y provechosa labor artística. Se dedicó completamente a pintar y experimentar individualmente con la pintura de caballete y paralelamente elaborar murales con un equipo. Esta particular dicotomía y desdoblamiento -frecuente en los artistas mexicanos- nos muestra el carácter de un pintor que deseaba ser notable frente a sus compañeros en el momento de subirse a los andamios, pero que instantes después, pintaba cuadros de pequeño formato en momentos solitarios. La pintura pública tenía para el pintor otro significado.

²⁷ Alma Dorantes, *op. cit.*, pp. 55-76.

²⁸ Citado en Carlos Monsiváis, "La cultura en Jalisco: invenciones, destrucciones, logros", en *Jalisco, genio y maestría*, catálogo de la exposición, México, MARCO-Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1994, p. 25.

Hay escasa información respecto a sus primeros años en la ciudad de México,²⁹ podemos suponer que tal vez viajó invitado por Narciso Bassols, secretario de Educación, para decorar escuelas primarias, idea que correspondía al plan funcionalista de Juan O'Gorman, entonces encargado de la sección de construcciones de la SEP. Dicho plan consistió en edificar nuevas escuelas de carácter austero y práctico, como reacción al neocolonialismo de José Vasconcelos, eliminando "todo lo que no fuera indispensable"³⁰ y que distrajera la atención de los pequeños. La decoración de nuevos espacios públicos obedeció al principio de orientar a los estudiantes a la lucha y principios sociales que tanto enarbolaron los gobiernos emanados de la Revolución.

Ya mencionamos que Guerrero Galván realizó un primer viaje a la ciudad en 1932 para pintar un mural en una escuela pública y luego regresó a Guadalajara dispuesto a compartir su experiencia con sus amigos pintores, pero ignoramos cómo fue recomendado. Todo parece indicar -y es muy probable- que el contacto fuera establecido con la visita de funcionarios de la Secretaría de Educación a Guadalajara, encabezados por Salvador Novo y Narciso Bassols.³¹

Guerrero Galván pintó en la Escuela "Estado de Chiapas" -localizada entonces en la Colonia Álamos- dos tableros en la entrada bajo el título de *Juegos de niños*.³² (II. 1) Los murales -hoy destruidos- mostraron los juegos infantiles de niñas y niños tales como "Corre huarache", "Chilchilagua", "El burro", "El puente", etcétera. Hay una sustancia *naïve* en la manera de trabajar formas planimétricas, los rostros de los niños son casi imperceptibles, destacando sólo la menudez de sus cuerpos -hay una huella de Rivera-, la maestra y las

²⁹ Olivier Debrouse, "Jesús Guerrero Galván (notas para un estudio comparativo)", en *Jesús Guerrero Galván, De personas y personajes (1910-1973)*, catálogo de la exposición, México, Museo de Arte Moderno, 1994, p. 17, señala que el pintor estudió en San Carlos cuando llegó a la ciudad, pero no existe ningún documento que confirme tal aseveración.

³⁰ *Escuelas primarias 1932. Nueva arquitectura económica y sencilla*, México, SEP, 1933, p. 8. Es seguro que Juan O'Gorman escribió el prólogo al texto.

³¹ Narciso Bassols en su décima gira como secretario de Educación viajó a Guadalajara y Michoacán en 1932, acompañado de Salvador Novo, Roberto Montenegro y Rufino Tamayo. Según Novo, visitaron a Ixca Farías en el museo, donde fueron recibidos por Martínez Ulloa y Martínez Valadez, véase Salvador Novo, "Jalisco- Michoacán" en *Viajes y ensayos*, v. I, Sergio González Rodríguez (comp.), México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 668.

³² Así aparecen los nombres en el libro de Carlos Mérida, *Frescoes in primary schools by various artists*, México, Frances Toor Studios, 1943, s.p. Los murales fueron tapados en los años cincuenta y destruidos con el sismo de 1985. Uno de los testimonios gráficos de este mural fue hecho por Tina Modotti y se encuentra en el libro citado, el otro está en *Escuelas primarias..* con fotografías realizadas por Manuel Álvarez Bravo.

niñas son un mismo modelo que carecen de expresión. Para Debroise esta inexpressión de los rostros -tan característica en su obra de esta década- la adoptó de Máximo Pacheco.³³

Sin duda alguna, Guerrero Galván disfrutó plenamente esta etapa como muralista aunque fuera un trabajo muy mal pagado entonces. Sus ideales artísticos comenzaron a concretarse dentro del espacio mural, aunque después se arrepintió y hasta renegó de él.

A su llegada de Guadalajara en 1934, se unió a Roberto Reyes Pérez, Máximo Pacheco y Jesús Manuel Anaya para formar la ATAP (Alianza de Trabajadores de las Artes Plásticas), corolario en los años treinta del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, para pintar murales de manera colectiva. Esta asociación se sintió forzada a continuar los estatutos iniciales de la organización formada en 1923.

O'Gorman y Bassols no pusieron trabas en los temas de los murales proyectados, así que era hasta cierto punto lógico que la ATAP siguiera una idea, un tema y una técnica común, aunque al momento de repartirse los tableros las distinciones eran evidentes.³⁴ Por otra parte no podían existir diferencias *inconvenientes*, ya que los pintores tenían que caracterizarse como *revolucionarios*, -con intenciones más épicas que reales- para gozar de un sueldo mínimo, comisiones y la oportunidad de exponer.

En 1934, la ATAP fue comisionada para decorar la Escuela Carlos A. Carrillo -antes Secundaria Calles-³⁵ y el tema elegido fue la educación. Una crónica aparecida en *Revista de revistas* señaló que los murales fueron realizados escasamente en dos meses, donde sobresalió el "esfuerzo común, sin distinciones" de los jóvenes pintores. Según el autor, la obra logró tal unidad temática y composicional que prácticamente "no se advertían manos

³³ Debroise, *op. cit.*, p. 20.

³⁴ En una carta de Rivera a O'Gorman fechada el 8 de febrero de 1934, se indica que los jóvenes pintores buscaron la aprobación y guía de Rivera, quien señaló "acabo de ver los proyectos de Pacheco, Anaya, Reyes Pérez y Guerrero Galván y me han gustado mucho, creo que hay un positivo progreso en la manera de planear el conjunto.. [las pinturas] creo que serán más funcionales que las que han hecho antes cada uno de ellos..me parece muy interesante el esfuerzo hacia la diferencia de individualidades.." reproducida en Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman: autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*, México, Cuadernos Populares de pintura mexicana moderna, 1973, p. 199.

³⁵ En el maximato era normal que las escuelas llevaran el nombre de Plutarco Elías Calles. No sabemos en qué momento cambió al nombre de Carlos A. Carrillo, maestro y pedagogo del siglo XIX.

distintas".³⁶ El autor dice entrelíneas que la pintura mural realizada colectivamente por pintores jóvenes era el camino correcto de las artes plásticas en México, ya que se habían desprendido por completo de las recetas y formularios de una "antigua academia".

En estos frescos titulados *La condición del niño en la escuela*, (II. 3) nuestro pintor conservó cierto estilo *naïve* combinado con la simplificación de las formas y conservó la austeridad en el color y el estatismo en los rostros de los niños. En general, los murales representan en distintos tiempos a un maestro, guía central de la educación pública y laica, rodeado de símbolos de sabiduría como un compás. Las niñas que rezan portan curiosamente orejas de asno. En otro panel, inspirado en De Chirico, una columna fragmentada simboliza el advenimiento de nuevas estructuras. Los tres paneles del cubo de la escalera los llamó de la siguiente manera: *La vieja escuela*, *La época de transición* y *La escuela moderna*,³⁷ los cuales fueron encalados por su claro mensaje anticlerical.

En relación a su pintura de caballete, Guerrero Galván pintó cuadros de honda inspiración en el renacimiento italiano y en la época clásica de Picasso, de donde tomó principios formales y plásticos. No obstante, la falta de recursos económicos lo obligó a pintar con pinturas comerciales sobre cartón, materiales que a lo largo de los años irían en detrimento de los cuadros de una de sus épocas más valiosas.

A partir de 1935 sus actividades político-artísticas se entrelazan y se funden en una sucesión de hechos de tal forma que parece que hablamos de dos pintores distintos. Las consecuentes filiaciones de Guerrero Galván a la Federación de Escritores y Artistas Revolucionarios (FEAP) y la LEAR no determinaron de forma aparente su pintura de caballete, pues para Guerrero Galván la pintura digamos *académica*, era un mundo diferente y organizado, donde trataba de conjuntar un realismo supuesto con el idealismo que era axial en su condición de artista.

³⁶ Roberto Acevedo, "La pintura en la secundaria Calles", en *Revista de revistas*, México, Núm. 1263, 29 de julio de 1934, s.p. El artículo incluyó tres fotografías de los murales, en una de ellas aparecen los pintores en los andamios, Anguiano fue el ayudante.

³⁷ Carlos Mérida, *op. cit.*. En el libro de Orlando Suárez, *Inventario del muralismo mexicano*, México, UNAM, 1972, p. 326, el autor consigna fechas erróneas para estos murales, lo que ha provocado continuar con datos falsos e imprecisos sobre la ejecución de murales por varios artistas mexicanos. Las fotografías de los murales de esta escuela hechos por la ATAP se encuentran en el libro de Mérida, en Emily Edwards, *Painted walls of Mexico*, Austin, University of Texas press, 1966, p. 222, y en Agustín Velázquez Chávez, *Índice de la pintura mexicana contemporánea*, México, Arte Mexicano, 1935, s.p. Uno de los paneles de Pacheco representaba una agresión directa de niños contra beatas que tenían un crucifijo colgado. El mural de Reyes Pérez representaba un cura con cara de cerdo, el cual fue borrado con sosa cáustica.

En la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) (1935-1938)

En 1935 la ATAP a instancias del Departamento de Bellas Artes dirigido por José Muñoz Cota, se hizo llamar Federación de Escritores y Artistas Revolucionarios (FEAR). La génesis de la gran utopía cardenista dentro de las artes en México estuvo determinada por sus afanes de profesionalismo en contra de la improvisación, razón para que los artistas - cada vez más ideologizados- fueran alentados para formar frentes artístico-políticos comunes, no siempre armónicos entre sí. Participar dentro del arte y la política -tanto individual como colectivamente- era insertarse dentro de un contexto internacional donde la URSS marcaba hegemoníicamente los parámetros a seguir. La colectividad desempeñó una función disciplinadora en los artistas de diversos agrupamientos. Tal como señala Raquel Tibol, el arte en el período cardenista se caracterizó por la participación más abierta de los artistas, su teorización, producción, investigación y proyección local e internacional, así como la demostración preferencial por aquellas expresiones -como fue el caso de la gráfica- que denotaran una actitud antiimperialista, anticapitalista y protectora de una nueva sociedad.³⁸

Con el optimismo propio de los artistas durante la administración cardenista -que además es referente a la ruptura Calles-Cárdenas- la absorción del realismo socialista fue una resistencia contra las vanguardias europeas, por eso fue más *fácil* plasmar de manera realista el mundo "idílico y feliz" de los trabajadores. Sin embargo, las distintas adopciones de las corrientes vanguardistas parecen ser hechos innegables.

A principios de los años treinta tomaron nuevos impulsos las brigadas culturales, se fundó la LEAR (1934), se crearon las Escuelas para trabajadores (1934), surgió el Taller de Gráfica Popular (1937), la Escuela de pintura y Escultura (La Esmeralda) (1938) así como varias galerías (la Galería de Arte Mexicano la más importante) y las más pequeñas: Galería de la Biblioteca Nacional, Hipocampo, Posada, etcétera.

Hemos dicho que Guerrero Galván tenía una vehemente creencia en la modernidad del desarrollo de las artes plásticas en México, su adhesión a las diversas organizaciones aparecidas durante ésta era algo completamente natural -no debemos olvidar el poder envolvente del muralismo- por eso no deben extrañarnos sus contradictorias oscilaciones

³⁸ Raquel Tibol, "El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo", en *El nacionalismo y el arte mexicano*, IX Coloquio de Historia del Arte, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 239.

entre lo público y lo privado, lo colectivo y lo individual: la búsqueda del reconocimiento oficial y quizás, la hechura de un arte para sí mismo. Como integrante de la FEAP, estuvo inmerso en esta apertura de las artes durante el cardenismo, mostrándolo de manera intensa como en las clases en las escuelas nocturnas para trabajadores, donde coordinó los talleres de artes plásticas y sus exposiciones, animadas por el Departamento de Bellas Artes.³⁹

La FEAP estaba formada por Pacheco, Reyes Pérez, Anguiano y José Chávez Morado y realizaron brigadas culturales en varias regiones del país, se dedicaron a la enseñanza, a pintar murales y exponer carteles políticos. En Michoacán decoraron bajo el título de *La revolución mexicana en la educación* el Teatro al aire libre de Tamoatz -hoy destruido- además de impartir clases de pintura. Guerrero Galván regresó como visitante a Guadalajara con motivo de la exposición de carteles revolucionarios que había pasado por el D.F., Puebla, Morelia y que terminaría en Tampico.⁴⁰

La declaración y manifiesto de la FEAP fue un tanto tardía después de haber realizado sus tareas. En septiembre de 1935 lanzaron sus proclamas muy semejantes a los estatutos de la LEAR: oposición al fascismo, colaboración con otras ligas estando a favor "de la madurez revolucionaria y la conciencia de la masas trabajadoras".⁴¹ Cuando la LEAR hizo un llamado a la unidad de los frentes culturales, se fundió formalmente con la FEAP.

En noviembre de 1935, todavía bajo el nombre de la FEAP y auspiciados por el Departamento de Bellas Artes, Guerrero Galván, Reyes Pérez, Pacheco y Anguiano llevaron a cabo un mural en la Confederación Campesina Emiliano Zapata, de Puebla, donde plasmaron figuras de próceres de la historia de México. Una nota periodística enunció "con esta decoración, Bellas Artes suma un nuevo servicio pictórico a favor de las clases

³⁹ Una reseña de una exposición importante de los alumnos de estos talleres está en *El Nacional*, México, 4 de Julio de 1935, p. 1,4. Guerrero Galván escribió un artículo sobre estos talleres de pintura en *Izquierdas*, periódico apoyado por el mismo Departamento. Retomaremos posteriormente este escrito.

⁴⁰ Jesús Aguilar Villaseñor, "Exposición de carteles revolucionarios" en *El Mundo*, Guadalajara, 15 de abril de 1935, p. 11-12. Las exposiciones de los carteles tuvieron gran difusión en la prensa local y estatal. Las reproducciones de dichos carteles aparecieron en la sección de rotograbado de *El Nacional* con fecha del 23 de diciembre de 1934. El anuncio de Guerrero Galván representaba a un indígena ahorcado por una mano cuyo puño tenía el símbolo de el Vaticano, la leyenda decía "el clero sirve al capital".

⁴¹ Elizabeth Fuentes Rojas, *LEAR: una producción artística comprometida*, tesis doctoral en historia del Arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1995, p. 133.

trabajadoras, hecho que demuestra que el arte puede ser interpretando la vida revolucionaria".⁴²

Es necesario hacer una aclaración sobre los *gobiernos revolucionarios* y su papel en las artes plásticas y la cultura en general. A dichos gobiernos les fue un tanto cómodo valerse de argumentaciones muy propias para justificar y legitimar su posición dentro del poder. Ser "revolucionario" significaba tener identidad y comunión con la clase gobernante y el "pueblo", y esa búsqueda de apoyo terminó -para grandes consensos- por fortalecerse en el gobierno cardenista. A la distancia, ese discurso aún no era preso de una demagogia ineficaz, sino que en ese momento histórico aún era equivalente de cierta radicalización ideológica. Hoy podemos decir que el término *revolucionario* tiene una connotación distinta, corresponde mucho más a una idea y a un proyecto cultural que a la realidad concreta.

Guerrero Galván militó dentro de la LEAR alrededor de dos años, sus actividades en equipo fueron intensas y en varias exposiciones de la liga, hizo elocuente su individualidad creativa. En 1935, fue incluido en el *Índice de la pintura mexicana contemporánea* de Agustín Velázquez Chávez, donde se menciona que realizó la escenografía para *Quetzalma* escrita por Julio Bracho y presentada en el Teatro de Orientación. Al año siguiente diseñó la decoración y vestuario para *Tribu*, de Daniel Ayala, en el Palacio de Bellas Artes.⁴³

El jalisciense compartió con sus compañeros de la liga el idealismo político, paternalismo y liderazgo intelectual en todas las diligencias encomendadas, tales como la elaboración de carteles junto con Santos Balmori, Tzab Trejo y Chávez Morado, o su participación dentro de la comisión para elaborar una crítica a los murales de los Talleres Gráficos de la Nación en febrero de 1936.⁴⁴ Guerrero Galván no ocupó ningún cargo directivo en la LEAR y quizá tuvo mayor libertad y tiempo para realizar pintura de caballete y escribir algunas reflexiones sobre pintura, además fue invitado sucesivamente a las exposiciones organizadas por la liga.

⁴² *El Universal*, México, 4 de diciembre de 1935, p. 2. Otra comisión importante para Guerrero Galván y Pacheco fue la decoración de la Escuela Regional de Jiquilpan, *El Nacional*, México, 28 de abril 1935, s.p. Al parecer Pacheco lo terminó solo. Otro encargo fue la ejecución de seis muros exteriores para el Instituto Politécnico, destruidos también por su anticlericalismo.

⁴³ Agustín Velázquez Chávez, *Contemporary Mexican Artists*, New York, Covici-Friede, 1937, p. 108. No obstante otras referencias son erróneas.

⁴⁴ Elizabeth Fuentes, *op. cit.*, p. 211.

La primera de las exposiciones se celebró en la Biblioteca del Congreso en mayo de 1936 y contó con la presencia de 60 artistas. Esta exposición causó una fuerte polémica entre Luis Cardoza y Juan de la Cabada, entonces presidente de la liga.⁴⁶ Cardoza calificó la exposición de "vulgar", "mediocre" y "reaccionaria" y expresó algunas ideas que habría de concretar en *La nube y el reloj* cuando aseveró que "en arte no hay frente único, ni circunstancias atenuantes de ninguna especie. O vale por sí mismo o no es arte"; Cardoza también dijo que la exposición era "desordenada" y no se habían empleado suficientes criterios de selección en las obras, con la notable excepción de Julio Castellanos.⁴⁶

La dura crítica de Cardoza fue una enorme afrenta para los agrupados de la Sección de Artes Plásticas de la liga, incluyendo a Guerrero Galván. En *Frente a Frente* -órgano de la LEAR- en un balance de las exposiciones de 1936, el autor -anónimo- señaló que la exposición recibió la visita de "siete mil trabajadores",⁴⁷ cifra realmente discutible ya que es poco verosímil que los obreros, campesinos o trabajadores de la misma índole visitaran las exposiciones o los murales, lo que nos indica la aceptación colectiva de una utopía en la que Guerrero Galván también contribuyó en edificar.

En las críticas a las exposiciones de la LEAR, siempre se hicieron breves referencias a Guerrero Galván y no siempre favorables para el jalisciense. Pocos meses después de la primera exposición colectiva, Gabriel Fernández Ledesma coordinó una exhibición de propaganda tipográfica en contra de la guerra y el fascismo en la Galería de exposiciones del Palacio de Bellas Artes. La exposición fue hecha con "pobres elementos gráficos" y los propios artistas dirigieron su elaboración en los talleres. Participaron Roberto Reyes Pérez, Leopoldo Méndez, Feliciano Peña y Guerrero Galván con "un original contra la invasión imperialista de Italia en Abisinia".⁴⁸

⁴⁶ Los móviles y consecuencias de la polémica Cardoza-de la Cabada pueden consultarse en Francisco Reyes Palma, "La LEAR y su revista de frente cultural", prólogo y estudio a la edición facsimilar de *Frente a Frente 1934-1938*, México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 1994, pp. 12-14.

⁴⁷ Luis Cardoza y Aragón, "Exposición de pintura organizada por la LEAR. Divagaciones y pretextos", *El Machete*, México, 23 de mayo de 1936, p. 3,4. La defensa a esta exposición la presentó de manera simultánea el cineasta y escritor Chano Urueta, véase "La trascendental exposición de la LEAR", en *Todo*, semanario enciclopédico, México, 19 de mayo de 1936, s.p.

⁴⁸ "Exposiciones", *Frente a Frente*, México, Núm. 7, enero de 1937, p. 7.

⁴⁹ Gabriel Fernández Ledesma, "Exposición de propaganda tipográfica", en *Frente a Frente*, México, Núm. 4, Julio de 1936, p. 22.

Paralelamente a esta exposición, Guerrero Galván participó con dos cuadros en la segunda exposición colectiva de la LEAR llevada a cabo en julio de 1936 en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional. Arqueles Vela detalló esta exposición de "los sesenta mejores exponentes" de la LEAR e insistió en "el sentido revolucionario de los artistas" ya que, según él, siempre se habían preocupado por su entorno y así era la materia de sus obras.⁴⁹ Por otra parte, Vela definitivamente no estuvo conforme con las apropiaciones o citas extranjerizantes de los artistas mexicanos y en primer lugar se refirió a Guerrero Galván y anotó: "...en su temple se expresa todavía con reminiscencias *formales impropias*. En cambio, en su óleo *Los hermanitos*, utiliza ciertas materialidades de lo que se puede llamar *vida mexicana*".⁵⁰ Lo *impropio* en el pintor debe entenderse como los valores plásticos inspirados en el renacimiento italiano o en Picasso; para Vela, Guerrero Galván tropezaba en la manera de trabajar -y pensar- sus pinturas, por lo que su juventud era vista con cierto recelo.

Para Guerrero Galván, la cultura era una parte muy importante en su vida, y fiel a esta convicción, siempre externó su participación dentro de organizaciones que proclamaran su resguardo. Por tal motivo no dudó en formar parte de la brigada cultural de Guadalajara, cuidadosamente formada por Silvestre Revueltas, Juan Marinello, Ermilo Abreu Gómez, Reyes Pérez y Fernández Ledesma. La brigada arribó a Guadalajara a finales de 1936 en medio de un efervescente clima político internacional, ya que les llegaban noticias de la Guerra civil española. Cabe decir que esta visita contó con la anuencia del PNR y todas las actividades fueron reseñadas por el periódico oficial *El Jalisciense*. Guerrero Galván elaboró carteles y letreros para anunciar los diversos actos de la liga en el Teatro Degollado y visitó a su querido maestro, Ixca Farías, quien apoyó la brigada durante toda su estancia.

En uno de los últimos actos de la LEAR en Guadalajara, Reyes Pérez dictó una conferencia sobre la situación española y Guerrero Galván pintó un telón que representó una trinchera española con el ya característico lema de ¡No pasarán!.⁵¹

⁴⁹ Arqueles Vela, "La exposición de artes plásticas de la LEAR", en *Frente a Frente*, México, Núm. 4, Julio de 1936, p. 20.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ "La brigada de la LEAR en Guadalajara", en *Frente a Frente*, México, núm. 7, enero de 1937, pp.12-13.

Los problemas internos de la LEAR eran cada vez más evidentes, unidos a las carencias económicas y la paulatina salida de varios de sus miembros. La Sección de Artes Plásticas refrendó sus votos de confianza en el arte colectivo, pero una de las últimas exposiciones demostró lo contrario. Muchos artistas probablemente ya no quisieron ser *porciones* de la colectividad y desearon revelar su propio genio sin sacrificios de ninguna clase.

Así se llevó a cabo una nueva exposición con motivo del Congreso Nacional de Artistas en enero de 1937. La reseña aparecida en *Frente a Frente* recalcó que las obras presentadas fueron elegidas estrictamente "por su valor artístico efectivo y buenas condiciones técnicas"⁵² de artistas como Orozco, Siqueiros, Fernández Ledesma, Roberto Montenegro, Pablo O'Higgins, Angelina Beloff, Carlos Mérida, Guerrero Galván, entre otros. El autor aludió al talento de Guerrero Galván así como sus influencias más inmediatas: "...Siqueiros, recuerdos de la pintura italiana [aunque no dice si la renacentista o probablemente metafísica] y empeño de acentuar proporciones de escultura precortesiana".⁵³ Cardoza -como señalaremos más adelante- calificó a esta exposición como infinitamente superior a la que él criticó acremente.

Guerrero Galván no se conformaría más con las exposiciones organizadas por la LEAR y las críticas emitidas en su entorno. La LEAR demostró que lo político y lo artístico como dos acciones no se unen de manera tan simple y esencial. Como constante de su personalidad, era momento de desenvolverse en otros espacios -como la recién fundada Galería de Arte Mexicano- para poder pintar a sus anchas. Tal vez se cansó -momentáneamente- de buscar una supuesta orientación "político-ideológica" en sus obras y se percató que el "arte al servicio de las masas trabajadoras" no entraba en sus concepciones sobre el arte.

La LEAR ya mostraba signos visibles de descomposición debido a su inclinación más política que cultural y sus intenciones de *redimir* a las masas añadido a su confusión y falta de orientación respecto a la educación socialista. De este modo la LEAR se convirtió en un vehículo para alcanzar notoriedad burocrática y trabajo seguro.

⁵² "Exposición de artes plásticas", *Frente a Frente*, México, Núm. 8, marzo de 1937, pp. 10-11.

⁵³ *Ibid.*

La Sección de Artes plásticas percibió que las exposiciones carecían de un hilo conductor y no podían ser por mucho tiempo exclusivas de la liga. Los temas e inspiración de los pintores eran opuestos, ya que eran sus obras.⁵⁴ Guerrero Galván, por su naturaleza, permaneció hasta el final de la liga, pero no fue ajeno a esta nueva eclosión de las individualidades que la LEAR rechazaba. La última exposición de la liga, a manera de despedida y con la presencia de nuestro pintor, Agustín Lazo, Carlos Orozco Romero, María Izquierdo, entre otros, se celebró en la Galería de Arte de la Universidad dirigida por Castellanos. La crítica de la exposición aparecida en *Frente a Frente* fue un intento de justificar lo que ya era ostensible: "Esta Galería agrupa obras de pintores de bastante solidez profesional, de ideología perfectamente definida, de calidad artística, y de gran sentido revolucionario." Mariano Paredes, autor del artículo, mencionó que los artistas eran procedentes de la LEAR, rasgo que, de acuerdo con su opinión, se advertía en todas y en cada una de las obras presentadas.⁵⁵ A pesar de que el Departamento de Acción Social de la Universidad organizó dicha exposición, la desunida LEAR se adjudicó el éxito de esta exposición, que volvió a repetirse a principios de 1938 bajo el título de *Pintores mexicanos contemporáneos* sin nexo alguno con la liga.

Guerrero Galván se había acercado de manera tímida a la Galería de Arte Mexicano y fue invitado por Inés Amor a participar en la exposición colectiva del segundo aniversario de la Galería en las calles de Abraham González. Inés Amor recordó que esta época, él pintaba muchas acuarelas que se parecían mucho a obras de Tamayo y se vendían bastante bien.⁵⁶ Era natural que el pintor se sintiera más cómodo en el ambiente "familiar" de la Galería, donde estableció una relación casi maternal con Inés Amor donde los lazos afectivos y profesionales serían determinantes en su vida y obra de los siguientes años.

En 1937, Guerrero Galván se impuso un debate entre el arte público y una creación más propia e individual. Su carácter antitético, ambivalente, lo llevaba a romper de tajo una situación o una circunstancia cuando no iba acorde con su sentir en determinado momento, por eso son tan característicos de él sus continuos dobleces y retractaciones. Dos años

⁵⁴ Elizabeth Fuentes, *op. cit.*, p. 262.

⁵⁵ Mariano Paredes, "La LEAR en la Galería de Arte", en *Frente a Frente*, México, Noviembre de 1937, pp. 12-13. Una de las reproducciones es un retrato de Guerrero Galván, muy aplaudido por la crítica del círculo universitario.

⁵⁶ Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987, p. 152.

después, en 1939, en una carta defendió la existencia de la Galería y trasiució su rencor e irritación contra la LEAR:

[La GAM] no es sólo divulgador de la buena pintura mexicana, que tanto prestigio ha dado a nuestro país, sino también representa un seguro respaldo económico para muchos pintores que les permite hacer su obra con serenidad, lejos de toda actividad burocrática, que tan perjudicial ha sido de muchos de nuestros mejores pintores. El suscrito considera muy acertada e inteligente la existencia de un establecimiento de esta naturaleza, que le da la posibilidad, como a muchos otros pintores, de resolver sus problemas de la vida diaria y sobretodo, de continuar el ritmo de la obra personal.⁵⁷

En la Galería de Arte Mexicano. La proyección en Estados Unidos (1937-1942)

Cuando la Galería de Arte Mexicano en 1937 empezaba a tener un especial empuje dentro el mercado del arte nacional, el joven Guerrero Galván fue motivado para olvidar de manera momentánea su etapa como "pintor militante" y dedicarse por completo a la pintura de caballete en otras circunstancias. Estableció con Inés Amor, regente de la Galería, una relación muy estrecha por espacio de casi 30 años, rasgo significativo para un pintor tan reservado y solitario como él. La Galería e Inés Amor fueron un nuevo incentivo en su carrera, tal como podemos verlo en cuadros de factura impecable. Por otra parte, la GAM también le permitió que su obra fuera comprada por varios coleccionistas norteamericanos -lo mejor de esta etapa se encuentra en colecciones disueltas en Estados Unidos- hecho que, a la sazón, Inés Amor lamentaría profundamente.⁵⁸

Ya mencionamos que Guerrero Galván expuso por primera vez en la Galería en una colectiva en 1937, cuando curiosamente varios de los pintores participantes aún estaban en la LEAR. La inclusión *conveniente* en una asociación u otra finalmente permiten el desarrollo de la pintura como un producto complejo, relacionado con su propia escala de valores, pensamientos e historia individual, sea su arte *dirigido* a los compradores de una galería o a los simpatizantes de un arte *revolucionario* y *antiburgués*.

⁵⁷ Archivo de la Galería de Arte Mexicano (en adelante AGAM), Expediente Jesús Guerrero Galván, manuscrito del pintor fechado en diciembre de 1939.

⁵⁸ Véase James Oles, "Colecciones disueltas, sobre unos extranjeros y muchos cuadros mexicanos", en *Patrocinio y circulación de las artes, XX Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pp. 623-635.*

Podemos suponer que la carga de trabajo a la que fue sometido Guerrero Galván afectó considerablemente su salud y entró en una grave crisis de su enfermedad que lo mantuvo al borde de la muerte. Vivía con su madre en humildes condiciones e Inés Amor - siempre sobreprotectora- con Federico Cantú, se encargó de llevarlo al hospital, donde el Dr. Ismael Cosío Villegas le extirpó un pulmón; con tal delicada intervención el pintor logró salvar su vida, según relató la propia Amor.⁵⁹ Guerrero Galván nunca terminaría de agradecerle a Inés Amor este acto, por tal razón siempre fue leal, respetuoso y atento a sus peticiones.

Por su lado, Inés Amor -con enorme capacidad crítica- se percató que tenía que "recuperar" su enorme talento y capacidad, aún cuando era de los más jóvenes de la Galería. La directora de la GAM tenía como principal virtud advertir, desde sus cánones, cuáles eran los artistas que realmente valían la pena. Cuando el pintor se recuperó, decidió mudarse cerca de la Galería y al cambiar su manera de vivir, empezó a adoptar la posición de un artista bohemio, *comme il faut*.

La relación puramente profesional con Inés Amor se tornó maternal y dependiente, situación que de alguna manera la Amor fomentó al presionarlo y ejercer una imponente influencia sobre él. Guerrero Galván, por gratitud, siempre aceptó sus mimos y regaños, ella lo adiestró para atesorar su propia obra, ahorrar y poder vivir de su trabajo, le inculcó una nueva disciplina -a veces funesta-, dada la personalidad de Guerrero Galván. Amor siempre se mostró preocupada por la calidad de sus obras, cuando él pintaba sobre cartón, ella lo indujo a mejorar su técnica al utilizar tela de lino y fibraceí, lo que mejoró la conservación de sus pinturas.⁶⁰ Inés Amor siguió muy de cerca su carrera hasta 1953 y alabó especialmente sus dibujos, acuarelas y óleos de temática materna. Tal vez ella avivó esa temática en el subconsciente del pintor.

A veces la presión de Amor sobre él no era tan benéfica, tal como Chávez Morado rememoró: "...cuando Guerrero Galván estaba muy enfermo Inés fue muy maternal con él, lo llevaba al doctor y lo cuidaba, pero lo hacía pintar más y más".⁶¹

⁵⁹ Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *op. cit.*, p. 152.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 151, p. 153.

⁶¹ Delmari Romero Keith, *Historia y testimonios. Galería de Arte Mexicano*, México, GAM, 1985, p. 91.

Para varios amigos de Guerrero Galván, la Amor lo deformó hasta cierto punto. Cantú opinó:

tenía el inmenso defecto de que aún no empezaba un cuadro cuando ya tenía quien se lo comprara y eso era horrible. Inés lo hacía trabajar mucho. Su pintura era una cosa muy fresca, lo malo era que tenía una gran cantidad de solicitantes y con esas presiones era más difícil.⁶²

Con todo, la amistad fue profunda y sincera en años fecundos de la obra del jalisciense; ella fue de las personas que mejor lo conoció y siempre esperó un homenaje y revaloración de su obra.

Guerrero Galván prácticamente vivía en la Galería y junto con Luis Ortiz Monasterio, Federico Cantú, Federico Canessi, Agustín Velázquez Chávez y, posteriormente, Anguiano y Guillermo Meza, completaban el cuadro de los "guardianes" de Inés Amor. Entre ellos comentaban sus propias obras, intercambiaban puntos de vista sobre la pintura mexicana y el arte en general, hacían sesiones de dibujo y jugaban al póker.⁶³

Cuando Guerrero Galván era artista *exclusivo* de Inés y la Galería, contrajo matrimonio con Devaki Garro, hermana de Elena Garro. Su esposa, mujer de carácter fuerte, lo apoyó hasta el final de su existencia y tuvieron cinco hijos, sin embargo -he aquí una analogía con Inés Amor- siempre lo presionó a pintar rápidamente y vender sus cuadros, lo que minaría tanto su trabajo como su salud. Es cuando Inés hace vanos intentos por controlar la economía del pintor, no sin lanzar ciertas acusaciones en contra de Devaki Garro.

Inés Amor jamás celebró en demasía a los pintores de su Galería y siempre dejó muy bien estipuladas las condiciones de sus contratos, sabía separar los lazos de amistad de los negocios. En una escueta carta a Guerrero Galván dice: "..habiendo notado la aceptación que tiene su pintura" se compromete a pagar "\$150 mensuales a cambio de obras originales suyas: dos óleos grandes, seis óleos chicos, ocho acuarelas y ocho dibujos.. que usted debe entregarme en el plazo de doce meses.." ⁶⁴ Guerrero Galván siempre se mostró conforme con los tratos de Amor y trabajó arduamente para cumplir el contrato y por encima de lo acordado, realizaba litografías, grabados y gouaches.

⁶² ACENIDIAP, FJGG, v. II, Testimonios.

⁶³ *Ibid.* Testimonio de Luis Ortiz Monasterio y Romero Keith, *op. cit.*, p. 126.

⁶⁴ AGAM, Carta de Inés Amor a Jesús Guerrero Galván, 30 de diciembre de 1938.

La galerista se interesó en la proyección internacional de Guerrero Galván, lo que ayudaría a poner en alto el nombre de la Galería. Entre 1938 y principios de 1939, Amor presentó a Guerrero Galván con MacKinley Helm, el cual se interesó de inmediato en su obra. Helm lo ayudó y naturalmente lo incluyó en *Modern mexican painters*, -en el capítulo de neoclasicismo- donde relata que visitó por primera vez la Galería con el propósito de comprar obra del jalisciense, ya que había visto un cuadro de su autoría en la casa de William Spratling en Taxco.⁶⁵ Compró 25 cuadros de Guerrero Galván de esta época y algunos fueron reproducidos en el libro. Su cuadro predilecto era *La concepción* (1939), una evocación de Devaki Garro embarazada y que además ocupó la portada del catálogo de la exposición *Modern mexican painters* en el Institute of Contemporary Art de Boston en 1941. La obra de Guerrero Galván le impresionó tanto que incluso alguna vez le comentó a Henry Clifford sus planes de escribir una monografía sobre el jalisciense, proyecto que jamás realizó.⁶⁶

Helm insistía en ver la herencia prehispánica en la obra de Guerrero Galván y acotaba que la razón principal eran las propias raíces indígenas del pintor; pero al mismo tiempo afirmaba que los artistas mexicanos hacían una enorme síntesis del estudio de los grandes maestros del arte universal y de las técnicas tradicionales, como era el caso de Guerrero Galván y Leonardo da Vinci.⁶⁷ A pesar de esta visión *occidentalizada*, Helm también reparó en otros caracteres plásticos de su obra, puesto que fue un importante coleccionista de su obra de inspiración renacentista. El binomio Helm-Guerrero Galván nos hace comprender la relación única, indisoluble y personal entre el coleccionista y el coleccionado.

El interés de los coleccionistas norteamericanos en la obra de Guerrero Galván fue *in crescendo* a lo largo de la década de los años cuarenta, gracias a su participación en la exposición Golden Gate en 1939 y en la Feria internacional de Nueva York también en 1939, que precedieron a la magna e ilustre exposición de *Veinte siglos del arte mexicano*, en 1940. Entre los compradores de la obra de Guerrero Galván en este tiempo se encontraron los nombres de Frederick Davis, Salomon Hale, Henry Clifford, Winter, Cahall de Gambier, Lindau..., además de los mexicanos -que compraron obra posterior- como Andrés Blaisten,

⁶⁵ Mackinley Helm, *op. cit.*, p. 120.

⁶⁶ Catha Paquette, "U.S. perceptions of art both mexican and modern: the collecting, publishing and curatorial activities of Mackinley Helm", en *Patrocinio y circulación...* p. 648.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 654.

César Martino y Pascual Gutiérrez Roldán⁶³ entre varios más. Entre los museos y galerías que albergaban cuadros de Guerrero Galván -o bien que se encuentran actualmente en bodega- podemos mencionar el Los Angeles County Museum of Art, Philadelphia Museum, Musée Beaux Arts de Montreal, Bear Gallery y el Chicago Art Institute.

Inés Amor intentó preservar de la colección de Helm diez cuadros de Guerrero Galván que se vendieron de manera subrepticia. Había ocasiones en que la galerista se arrepentía de vender las obras del pintor y expresaba que le hubiera gustado conservar varios de sus cuadros de la década de los años treinta y cuarenta. Sin embargo estaba contenta con la aceptación de Guerrero Galván en Estados Unidos, como cuando visitó el Museo Worcester de Massachusetts: "...me quedé impresionada de ver mi Guerrero Galván colgado junto a los Grecos, Zurbaranes y entre los modernos: Picasso, Matisse y Braque, que forman la magnífica colección".⁶⁴

En 1939, Inés Amor se encargó de organizar la sección de arte contemporáneo mexicano en el pabellón de México dentro de la Feria internacional de Nueva York; ella personalmente eligió las obras de sus favoritos; Izquierdo, Guerrero Galván, Lazo, Cantú, Mérida, Orozco Romero, Ruiz y curiosamente dejó fuera a Rivera, Siqueiros y Orozco, pero incluyó a Tamayo. Una reseña de la exposición destacó la heterogeneidad de la pintura mexicana así como los valiosos atributos individuales de los pintores participantes en la muestra.⁶⁵

El éxito de Guerrero Galván en los Estados Unidos coadyuvó a su reconocimiento en México; la prensa y la crítica lo tomó en cuenta como un novel valor en la pintura mexicana del que había de ocuparse en lo sucesivo. La aparición de seis reproducciones de sus cuadros en uno de los diarios de mayor circulación, *El Nacional*, bajo el rubro de "nuevos pintores mexicanos", nos puede confirmar lo dicho.⁶⁶

⁶³ En años recientes se han dado a conocer algunas colecciones privadas mexicanas, un ejemplo es el libro *Colección Pascual Gutiérrez Roldán* de Xavier Moyssén, et al., México, ATTAME, 1995, 255 p. Inés Amor detallaba meticulosamente todos los datos, pero desgraciadamente se perdió la pista de los coleccionistas y las obras.

⁶⁴ Manrique y del Conde, *op. cit.*, p. 179.

⁶⁵ Guillermo Rivas, "Mexican art at the New York fair", en *Mexican life*, México, Núm. 8, agosto de 1939, p. 26.

⁶⁶ "Nuevos pintores mexicanos, Jesús Guerrero Galván", en *El Nacional* (revista gráfica) México, 18 de junio de 1939, s.p.

Guerrero Galván participó con un cuadro en la exposición *Veinte siglos de arte mexicano* organizada por el Museum of Modern Art de Nueva York y el gobierno mexicano en 1940. El óleo *Niños* (1939) fue prestado por el coleccionista John Abbott; Miguel Covarrubias -encargado del sector de arte moderno- resaltó del cuadro la "pesantez", la "fineza de un dibujo italiano" y los tonos ocres de su pintura,⁷² caracteres que pueden extenderse a toda la producción de Guerrero Galván de esta época.

Sabemos que esta exposición tuvo una enorme resonancia política-cultural y el mismo museo neoyorquino organizó algo más de quince exposiciones entre 1940 1945 y Guerrero Galván estuvo presente en algunas de ellas.⁷³ Los especialistas señalan que la muestra se hizo con el claro objeto de "desideologizar" las diversas propuestas artísticas -versus el muralismo- y en este caso, la obra de Guerrero Galván tuvo enorme aceptación.⁷⁴ Por ejemplo el MoMA y Alfred Barr adquirieron el mismo año dos cuadros del jalisciense, hecho que no pasó desapercibido a la prensa mexicana.⁷⁵ Como polémica respuesta a la exposición del MoMA, Helm coordinó la exposición *Modern Mexican Painters* en el Instituto de Arte Moderno de Boston en 1941. Los organizadores de la exhibición tenían la intención de mostrarse más "modestos," "dinámicos" y menos "elitistas" que la muestra del MoMA.⁷⁶

Helm eligió el cuadro de Guerrero Galván anteriormente nombrado para ocupar la portada del catálogo, con el propósito de promover la obra de un pintor desconocido alejado de la cofradía muralista. Otras exposiciones en las cuales Helm incluyó a Guerrero Galván fueron la *Twelve Mexican Painters* (1941) en la Galería Perls en Nueva York, y en colaboración con Henry Clifford, *Mexican Art Today* (1943) en el Philadelphia Museum of

⁷² *Veinte siglos de arte mexicano*, catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en colaboración con el Gobierno mexicano, México, MoMA, 1940, p. 167.

⁷³ Algunas fueron la del Museo de Arte en Filadelfia y en galerías neoyorquinas como la Knoedler, Weyhe, Perls, Kleeman, Nierendorf y las galerías Grand-Central.

⁷⁴ Luis Martín Lozano, "Jesús Guerrero Galván, pintor de un clasicismo de vanguardia", en *Jesús Guerrero Galván. De personas ...* p. 38.

⁷⁵ *El Nacional*, México, 3 de marzo de 1940, suplemento cultural, columnas del Periquillo, p. 3.

⁷⁶ Debroyse, *op. cit.*, p. 11, señala que la exposición bostoniana buscó situar a los pintores mexicanos -especialmente los considerados como *nuevos*- fuera del contexto de una continuidad histórico-artística, que según el autor, fue tema manido desde la publicación del libro de Anita Brenner, *Idols behind altars*. De igual manera, el Instituto de Boston también se propuso *internacionalizar* el arte mexicano dentro del contexto de las vanguardias.

Art, la cual visitó seis ciudades entre Estados Unidos y Canadá⁷⁷ de la que, por cierto, Cardoza escribió el prólogo al catálogo.

Después de su éxito en Estados Unidos, Guerrero Galván nunca dejó de exponer. Inés Amor decidió realizar a principios de 1941 su primera exposición individual en al GAM. La exposición contó con veinte óleos y acuarelas -todo se vendió- y entre los asistentes importantes a la muestra estaban María Asúnsolo -quien habría de promoverlo en su propia Galería- y Manuel Rodríguez Lozano.

Guerrero Galván concatenaba sus exposiciones y su actividad docente. En 1939, el rector Gustavo Baz lo nombró profesor de dibujo en los cursos para obreros en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad en sustitución de Julio Castellanos; su nombramiento como profesor fue ratificado por la misma escuela en 1941, cuando Rodríguez Lozano era el director.⁷⁸

Al ser mencionado por la crítica en nuevos círculos, Guerrero Galván dejaba de ser una "promesa" y perfilaba su lugar como un pintor "oficial" y "maduro" cuyos méritos eran reconocidos. Su viaje y sus logros en Nuevo México lo colocaron en un nuevo *status* público, artístico-social que mantuvo hasta su muerte.

⁷⁷ La gestación de la exposición de Filadelfia está detallado en Paquette, *op. cit.*, pp. 660-661.

⁷⁸ ACENIDIAP, FJGG, Vol. I, Correspondencia y documentos personales, Carta de Gustavo Baz a Guerrero Galván, 20 de abril de 1939.

Estancia en Nuevo México (1942-1943)

Guerrero Galván en 1942 pasó una breve estancia en Albuquerque, Nuevo México, como profesor residente en la universidad local. El Departamento de Bellas Artes al mando de Benito Coquet, le encomendó dictar una serie de conferencias sobre pintura mexicana y rendir un informe sobre el arte norteamericano. Su cargo fue dictaminado por una comisión formada por Justino Fernández, Manuel Toussaint, Daniel F. Rubín de la Borbolla y Coquet, con el apoyo del Committee for Inter-american Artistic and Intellectual Cooperation, órgano cultural establecido para promover la política de intercambio -"del buen vecino"- tan en boga durante los primeros años de la década de los años cuarenta.⁷⁹ Joaquín Ortega, al frente de la School of Inter-american affairs, dependiente de la Universidad de Nuevo México, visitó el D.F. con el propósito de invitar a un pintor mexicano a residir en la universidad por un año. Ortega dijo que "el pintor podía pintar libremente, enseñar pintura y dar cursos y conferencias sobre arte mexicano."⁸⁰

Justino Fernández realmente apreciaba la obra de Guerrero Galván y fue el primero en recomendarlo para tal misión, indicó veladamente las cualidades de su pintura, el manejo de las formas y su originalidad.⁸¹ Guerrero Galván aceptó inmediatamente y llevó a cabo su trabajo con suma responsabilidad.

Podemos seguir sus actividades en Nuevo México con cierto detalle gracias a la correspondencia que estableció con Inés Amor durante su estancia, cartas que nos dan indicio de la naturaleza de su relación. Sabemos que al llegar se ocupó de impartir numerosas clases y conferencias en la Universidad, así como la preparación de una exposición y un nuevo mural:

Mi querida Inesucha: perdóneme que hasta ahora le escriba Usted, no me va a creer, pero estuve todo este tiempo ocupado primero en las clases y después con las dichosas dizque conferencias....le diré que significan para mí una gran disciplina, y he tenido de una vez por todas la oportunidad de ordenar mis juicios sobre tanto pelado pintor y pintura mexicana...

⁷⁹ Es hasta cierto punto lógico pensar que la política cultural de "buena vecindad" fuera implantada primero en Nuevo México donde su éxito quizás fuera más probable dada la existencia numerosa de población mexicoamericana.

⁸⁰ Justino Fernández, "Un regalo a los Estados Unidos", en *Hoy*, México, núm. 346, octubre de 1943, p. 63. Los fines de la visita de Guerrero Galván en Nuevo México también fueron resumidas por Fernández en "Guerrero Galván en Estados Unidos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Vol. III, Núm. 10, 1943, p. 84.

⁸¹ *Ibid.*

Los "pelados" pintores para Guerrero Galván eran Rivera, Orozco y Siqueiros. Más adelante anota que a José Pijoán le interesó su conferencia sobre "los tres grandes" y que pronto sería publicada. En la carta, Guerrero platica a Inés sobre su trabajo más personal, su propia pintura:

...pero lo mejor de todo es que he pintado a mis anchas..tengo ahora unas quince telas que pienso exponer en el mes de diciembre en una de las mejores galerías de por aquí, y después se llevará este conjunto a Kansas, San Louis, Boston, Nueva York...

Acto seguido, la pone al tanto de la propuesta de un mural en la Universidad y añade un tanto inseguro:

Creo que he tenido éxito en todo sentido..en fin, todo mundo ha quedado conforme con mi actuación como profesor, como pintor y como persona..

Finalmente le pide a Amor que haga los arreglos necesarios para que los cuadros que estaban en Nueva York se trasladen a Albuquerque, y señala:

..yo siempre he sido muy molesto y usted muy indulgente. Así está compuesto el mundo afortunadamente...pues hasta ahora nunca me ha fallado mi linda "pepe-grillo"..⁸²

Es obvio que a Guerrero Galván los juicios y opiniones de la *dealer* y amiga eran muy importantes en la ejecución de sus obras y en las cartas podemos advertir el vínculo todavía dependiente que lo unía con la Amor.

En noviembre de 1942 empezó animosamente a pintar el fresco en el edificio administrativo de la Universidad, fue miembro del jurado en un concurso de pintura y paralelamente, inauguró su exposición en La Quinta Gallery compuesta por 25 pinturas. Helm reescribió en el pequeño catálogo párrafos de su libro, y una vez más aplaudió la "tradición prehispánica" en su obra, la calidad textural de sus pinturas y elogió su virtuosismo cuando recordó haber presenciado una sesión donde Guerrero Galván ejercitaba con dibujos a lápiz para después destruirlos.⁸³

Guerrero escribió a la Amor que la exposición tuvo "regular éxito", le envía el catálogo y le informa que la exposición viajó a Kansas City, St. Louis y Connecticut hasta parar en la Galería Julien-Levy en Nueva York.

⁸² AGAM, Carta de Guerrero Galván a Inés Amor, 14 de diciembre de 1942.

⁸³ "Jesús Guerrero Galván", prólogo de MacKinley Helm, Albuquerque, La Quinta Gallery, 1942, p. 4.

Sobre el mural informa:

...Pinto el fresco con mucho ánimo, pues quiero terminar lo más pronto posible. Ojalá lo viera me interesa mucho. Creo que es lo primero que pinto formalmente en un muro, y quiero hacerlo algo regular, pues es un poco comprometedor en muchos sentidos. Le voy a enviar fotos de todo lo que he pintado últimamente...⁸⁴

Inés Amor celebró que Guerrero Galván trabajara con disciplina y constancia y en enero de 1943 le contestó:

..le escribo ahora porque necesito con urgencia resolver qué cuadros de usted se enviarán a la gran exposición de pintura mexicana que va a haber el próximo marzo en el museo de Philadelphia...yo desearía, que de ser posible, se mandaran al menos dos o tres de sus últimas pinturas..le agradecería que me contestara inmediatamente diciéndome si es posible contar con algunas de sus nuevas pinturas y cuáles serían..

Amor señaló que Clifford haría una selección acuciosa de los cuadros de artistas mexicanos y para convencerlo, manifestó que se habían eliminado los nombres de varios pintores: sólo van a exponer los pintores que *verdaderamente pintan..* Con su peculiar manera de presionar, le dice terminante:

Chucho, también necesito para fines de este mes, tres acuarelas de usted, pues vamos a mandar un lote a la exposición de acuarelas del Museo de Brooklyn. No dudo que pueda ud. mandármelas, pues realmente me urgen mucho y acuérdesese que tienen que ser superiores.

Las peticiones de Inés Amor eran casi órdenes para Guerrero Galván, el cual no podía negarle absolutamente nada. Amor concluye la misiva con una disculpa por tratar los asuntos de negocios y recalcó:

No deje de contestarme tan luego reciba esta carta. Cuento con las acuarelas y espero pueda usted disponer de al menos dos o tres pinturas para Philadelphia.⁸⁵

Guerrero Galván atendió las urgentes demandas de Inés Amor, a pesar de sus múltiples ocupaciones en la universidad:

..el fresco que estoy pintando me está quitando todo el tiempo, pero tenga la seguridad que haré todo lo posible por complacerla.⁸⁶

⁸⁴ AGAM, Carta de Guerrero Galván a Inés Amor, 14 de diciembre de 1942.

⁸⁵ AGAM, Carta de Inés Amor a Jesús Guerrero Galván, 4 de enero de 1943.

⁸⁶ AGAM, Carta de Guerrero Galván a Inés Amor, 17 de enero de 1943.

Concluyó el mural en el edificio de la administración de la Universidad de Nuevo México, hoy College of Fine Arts. Galván estaba preocupado y ya había expresado que el mural podía ser comprometedor, puesto que seguramente obedeció a una idea rectora de plasmar en un muro la "unión" de Estados Unidos con América Latina, que iba muy acorde con la política cultural de buena vecindad y el *new deal*, compromiso social con las relaciones "amistosas" aún entre artistas, la negación europea y el apoyo al esquema del *mexican curious* y la "tierra mexicana". Tal vez a Guerrero Galván -como parte del contrato- se le hizo una "abierto sugerencia" del tema del mural, como parangón -mucho menos peligroso y más pasivo- del panamericanismo y la alianza cultural que Rivera concibió en los tableros que llevaron el nombre de *Unidad panamericana* expuestos en la exposición Golden Gate (1939-1940).

El mural de Guerrero Galván se tituló *La unión de las Américas bajo la égida de la libertad* y fue considerado como un regalo del artista por las atenciones recibidas durante su estancia. El mural fue develado en febrero de 1943 en la Universidad de Nuevo México en el marco de una conferencia sobre la posguerra. El propio Guerrero Galván hizo una brevísima descripción del mural: "..está compuesto con elementos plásticos simples, pero intensamente poéticos y humanos", representando en la parte inferior del muro dos madres y dos niños de diferentes razas que simbolizan América Latina y Estados Unidos. Los niños se toman de las manos -expresión de buena voluntad-, del lado de México hay pirámides y de Estados Unidos, montañas. Madres e hijos están separados por un riachuelo, la figura de la parte superior sostiene una antorcha -justicia y libertad- y un humanista romántico como Guerrero Galván expresó: "..es el fuego eterno de la conciencia de la libertad, de la libertad de pensar y crear. El fuego impecable del espíritu creador del hombre que no conoce límites.." ⁸⁷

⁸⁷ ACENIDIAP, FJGG, vol. II, Textos del artista, mecanoscrito de Guerrero Galván. Una breve historia del mural salió en "Galván fresco unveiled", *Alumnus*, Albuquerque, University of New Mexico, 1943, p. 7. Una descripción y fotografía del mural están en Francisco Reyes Palma, "Exodos y travesías de la pintura mural mexicana", en *México en el mundo de las colecciones de arte, México Contemporáneo 2*, Ida Rodríguez Prampolini (coord.), México, Azabache, 1994, pp. 260-261.

Así terminó su provechosa estancia en Nuevo México y regresó a México en 1943. La apreciación de su obra en La Quinta Gallery, su mural -que para muchos lo ponía al nivel de Rivera y Orozco en Estados Unidos- y su adquirido renombre, lo dotaron de seguridad y estaba dispuesto a demostrar sus esfuerzos como pintor público, y por ende, reconocido en todas las esferas de la cultura mexicana.

En busca de la *oficialización* (1943-1952)

A su regreso a la ciudad de México, Guerrero Galván se incorporó de nuevo a la actividad docente, esta vez en la Escuela de Pintura y Escultura que dependía de la SEP. En noviembre de 1943, Antonio M. Ruiz, entonces director de la escuela, le agradeció "su gran espíritu de responsabilidad por la cooperación que ha prestado para la Escuela"⁸⁸ donde permaneció hasta la década de los años sesenta. En el mismo sentido, también impartió el taller de pintura y dibujo de imitación en la Escuela Nacional de Bellas Artes.⁸⁹

Por otra parte, Inés Amor presentó una exposición individual con varios cuadros y dibujos que pintó en Estados Unidos. Los cuadros de Guerrero Galván denotaban cierto cambio en sus composición general, el color, el tratamiento de las figuras y los temas. Era el momento de modificar -una vez más- su ambiente, fuese por el ritmo de trabajo, las clases, las presiones familiares o las recaídas de su salud. Como respuesta a su fuero interno y salida a sus constantes culpas, decidió ampliar su trabajo como pintor comprometido con la sociedad y por tal motivo, se alejó de Inés Amor y la GAM. Se convirtió en un pintor "oficial" que gozaba de las subvenciones del gobierno por medio de las clases, las exposiciones, entre otras comisiones. Atendió la convocatoria lanzada por Manuel Avila Camacho para participar en la Campaña Nacional contra el Analfabetismo (1944-1946); su labor como maestro, fue lo que más lo satisfizo durante estos años.

⁸⁸ ACENIDIAP, FJGG, vol. I, Correspondencia y documentos personales, Carta de Antonio Ruiz a Guerrero Galván, 30 de noviembre de 1943.

⁸⁹ Así aparece en el plan de estudios de la escuela en enero de 1943, véase Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo de Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, México*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998, p. 105.

Guerrero Galván desempeñó su tarea con brillantez, razón por la cual Avila Camacho le hizo acreedor a una constancia especial de mérito -en una pomposa ceremonia celebrada en el Palacio de Bellas Artes- por "su noble esfuerzo" y "generosa ayuda brindada" a dicha campaña.⁸⁰ Además se exponer continuamente tanto en México como en el extranjero, Galván se obsesionó en convertirse en un pintor político, militante, o en toda aquella ocupación que demandara la presencia de un artista.

A veces él no sabía distinguir sus verdaderas pretensiones, tal como podemos verlo en una de las escasas entrevistas que concedió. Antonio Rodríguez logró recoger en 1947 algunas de sus impresiones sobre su propia pintura y el arte en general -además los pintores oficiales *deben* hacer declaraciones de vez en cuando- y podemos advertir la actitud de un pintor tal vez más modesto que iba a contrapelo con el discurso oficialista -grandilocuente- del nacionalismo en el arte. En tal ocasión, declaró: "Mi vida, ha sido una vida de trabajo. No hay en ella ningún accidente extraordinario, ninguna aventura emocionante. He vivido para mis cuadros, para mis dibujos, para mis litografías...."⁸¹

Cuando Rodríguez preguntó sobre su obra, Guerrero Galván contestó que detestaba hablar sobre la misma y Rodríguez interpretó ese eterno mutismo en los personajes de sus cuadros como una honda reflexión del pintor. Dentro de una actitud de artista marginado insistió: "Mi preocupación personal es hacer un arte de buena calidad. No transmitir discursos, ni expresar ideas. Llevar goce estético a los demás por la calidad de la pintura. Si lo logro estoy contento."

Sin embargo, afirmó que su pintura era realista con algo de *story-telling* y defendió dos posturas: "No se puede prescindir de la anécdota; pero ninguna obra de arte se puede

⁸⁰ ACENIDIAP, FJGG, Vol. I, Correspondencia.. Carta de Manuel Avila Camacho a Guerrero Galván, 1 de agosto de 1946. En el catálogo de las obras que se subastaron para dicha campaña, el cuadro de Guerrero Galván se cotizó entre los más altos junto con Rivera, Castellanos e Izquierdo, véase *Catálogo de las pinturas, esculturas, grabados y dibujos donados por los artistas de México a beneficio de la Campaña de Alfabetización*, México, SEP-Dirección General de Educación Estética, 1946, s.p.

⁸¹ AGAM, Antonio Rodríguez, "Artistas contemporáneos. Guerrero Galván, el 'italianista' de México", Entrevista con Jesús Guerrero Galván, publicación no identificada, ca1947, p. 30. Guerrero Galván no hace más que confirmar su admiración por Orozco, puesto que esta nota es semejante al inicio de la autobiografía de Orozco que dice: "Entrego a la Revista de Occidente este somero relato de gran parte de mi vida. En él no hay nada de particular, ningunas hazañas famosas, no hechos heroicos, ni sucedidos extraordinarios o de milagros. Sólo las continuadas y tremendas luchas de un pintor mexicano por aprender su oficio y tener oportunidades de trabajar..." José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, Cultura-SEP, 1983, p. 7

mantener y perdurar si no se logra balancear la anécdota con una calidad plástica intrínseca".⁸² Para el pintor, el tema no está separado de la factura, ambos se hilvanaban en todo el trabajo plástico. Según él, "lo actual" y "correcto" en la pintura era el realismo narrativo.

Otra de sus diversas paradojas la podemos trazar en relación con su carácter. Hubo ocasiones en que Galván se aisló en su torre de marfil contrapuesto con el artista que seguía el dictado de los movimientos culturales de la época, ya que era *lo debido* en cualquier artista mexicano. Así entró en una especie de asociación de los elogios mutuos: múltiples exposiciones, una crítica favorable y compañerismo con sus colegas. En cierta parte la política -como parte de un sistema- *obliga* al arte a un *deber ser* totalmente ajeno la libertad intrínseca del pintor, sin embargo, sometida a su propia complacencia.

Guerrero Galván también se dedicó los siguientes años a ilustrar los libros de sus amigos poetas.⁸³ Pero no estaba conforme con su desenvolvimiento como artista. Dentro de una crisis personal y con un afán de redención, buscó dar un nuevo impulso a su obra y a la pintura mexicana. Sus composiciones cambiaron de manera tajante, ya no había figuras redondeadas, la pastosidad que caracterizó a las superficies de sus cuadros dejó de existir para dar paso a cuadros con una pincelada transparente que trataba de representar niños y mujeres con animales y frutos típicos, haciendo a veces un franco abuso de una tónica folklorista. Se dedicó a buscar -para él y de paso a otros artistas- *lo mexicano* en el arte, creyendo que así *mejoraba* el movimiento artístico mexicano. Asimismo, trabajó retratos de esposas de prominentes políticos y empresarios.

Su disciplina y forma de trabajo sufrieron una grave alteración, debido, quizás, al distanciamiento con Inés Amor. Al pintar demasiado y con premura -con seguridad por razones económicas- la calidad plástica de sus obras a lo largo de los años sufrió una transfiguración, sin embargo, fue un período en que su pintura fue totalmente aceptada.

⁸² Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p. 35.

⁸³ Benito Pérez Verdiá, *Paladines de la libertad*, México, Robredo y Rosell, 1944, Ermilo Abreu Gómez, *Quetzalcoátl, sueño y vigilia*, México, Antigua Librería Robredo, 1947 y Carlos Augusto León, *Poesías*, México, ed. del autor, 1954, otras ilustraciones corrieron a cargo de Siqueiros y Berdecio, también hay una "saludo plástico" de Rivera.

En una época de anhelos e imposiciones, Guerrero Galván había encontrado un nuevo sentido a su eterno conflicto interno. Un viejo conocido de Guadalajara, Francisco Rodríguez "Caracalla" decidió fundar su galería en 1949, e invitó a varios jaliscienses a formar parte de ella. Guerrero Galván, Anguiano, Jorge González Camarena, Juan Soriano y Manuel González Serrano expusieron en la Galería de Arte Moderno y participaron en *Galerías*, órgano informativo sobre las artes plásticas jaliscienses contemporáneas, pero desarrolladas fuera del lugar natal. Guerrero Galván expuso con particular cariño y nostalgia por sus años formativos en casi todas las colectivas y un cuadro suyo ocupó la portada de la revista en su edición de marzo. Emmanuel Palacios escribió un panegírico sobre Galván y aludió al "ámbito geográfico" de sus obras, -el pintor había expresado su amor "a la tierra y al aire" que respiraba- ya que había dado igual importancia tanto a las figuras como al paisaje.⁸⁴

Nuestro pintor aprovechó la oportunidad que "Caracalla" le ofreció para escribir algunas consideraciones sobre la pintura mexicana en la editorial de la revista del mismo mes de marzo. Galván tituló a la editorial "Afirmaciones y negaciones sobre la pintura mexicana" donde hace una defensa a ultranza y acérrima de la pintura realista mexicana, en vista de la preconización del abstraccionismo. Aseguró convencido que "la pintura mexicana ha sido y sigue siendo realista, tanto en su concepción formal, como en su contenido. No existe ningún fantasma subjetivista no-realista de París".⁸⁵ Al mismo tiempo, se quejó que algunos pintores mexicanos fueran "atacados de la contagiosa fiebre picassiana", cuando él mismo parafraseó al Picasso clásico durante doce años. Contundente, testificó que la pintura mexicana era "tradicional" pero imbuida de universalidad por "nuestra idiosincrasia indígena".⁸⁶

Aún no cumplía los cuarenta años y Guerrero Galván se mostró como el más conservador y reacio al cambio, actitud que marcó el resto de su vida. Para Galván ya no había oportunidad de retractarse ni en su obra misma. Sus nuevas percepciones teóricas del arte estaban basadas en una singular exculpación y autoconvencimiento de lo que debería de ser el arte mexicano.

⁸⁴ Emmanuel Palacios, "Jesús Guerrero Galván", en *Galerías*, revista mensual de artes plásticas, México, núm. 3, Marzo de 1949, s.p.

⁸⁵ Jesús Guerrero Galván, "Afirmaciones y negaciones sobre la pintura mexicana", en *Galerías*, México, núm. 3, Marzo de 1949, s.p.

⁸⁶ *Ibid.*

Su romanticismo -que él hubiera querido *trágico*- y chauvinismo lo hicieron caer en la creencia que era un pintor revolucionario. Con imaginario mesianismo, pretendió defender la pintura mexicana de la abstracción, ya determinada por Tamayo, Gunther Gerszo y la visita de Mathias Goeritz. El cuestionamiento y disputa sobre la revolución en los años cincuenta, no hizo mella en Guerrero Galván, al contrario, decidió seguir -con casi diez años de retraso- con la ruta -comprometida y la vez reaccionaria- impuesta por Siqueiros.

Así lo reiteró en una entrevista con Olivia Zúñiga en febrero de 1951. En ella reiteró su respeto a la "tradición" y "las raíces mexicanas" pero aclaró que no buscaba transmitir mensajes políticos en su pintura. Al mismo tiempo habló de "una pintura realista mexicana" y "su obligación por continuarla"; calificó de "decrépita" a la pintura europea añadiendo que "es Picasso y después de Picasso, Picasso". Guerrero también expresó su admiración por la obra sólo de pintores mexicanos, especialmente Orozco y Castellanos.⁸⁷

Otras actividades que Guerrero Galván realizó en 1951 fue su nombramiento como miembro del Comité Mexicano por la Paz, también integrado por Rivera, Siqueiros y Méndez. De igual manera continuaba con sus clases y las exposiciones nacionales -la última en la GAM y varias en la galería de "Caracalla"- además de las extranjeras. La participación de Guerrero en estas exposiciones, siempre fueron muy bien recibidas por la crítica de los años cincuenta -Margarita Nelken, Jorge Juan Crespo de la Serna, Luis Islas García- quienes aprobaron sin reservas su obra, en especial los "murales portátiles" a los que el pintor se hizo adepto en estos años.

⁸⁷ Olivia Zúñiga, "Jesús Guerrero Galván y la tierra", *Vid. supra.*, nota 2.

Las antípodas del pintor y el político (1952-1973)

1952 fue un año importante para Jesús Guerrero Galván por la realización de un nuevo mural, su candidatura como diputado en el Partido Popular y una exposición individual en el museo del Palacio de Bellas Artes. En enero se le encomendó la decoración de la Comisión Federal de Electricidad, misma que debía realizar en un plazo no mayor de cinco meses. El mural, realizado en vinelita sobre cemento, representa una alegoría de la electricidad personificada en un ángel, el *horse power*, los beneficios y atributos de la electricidad, los postes de luz, etcétera. El mural intentó ser un resumen de los temas que el pintor había tratado en los últimos años, en él se destacó la monumentalidad de las formas, pero de manera repetitiva y desgastada.

Debroise encontró semejanzas de este mural con la obra de Raoul Dufy *La féé electricité*, y coincidimos con su opinión: "*Alegoría de la electricidad*, desgraciadamente, es una obra demasiado convencional, supeditada a los requerimientos de los patrocinadores, que aporta poco a la obra de Guerrero Galván".⁹⁸

Guerrero Galván comenzó a tener contacto con miembros del Partido Popular, cuyo candidato a la presidencia, Vicente Lombardo Toledano -como Vasconcelos, arte para fines personales- necesitó todo el apoyo de la comunidad artística e intelectual, pensando que su imán apostólico podría atraerlos de nueva cuenta. Galván se infiltró dentro del partido para llegar a ser el único pintor candidato a diputado por el XVIII distrito en las elecciones de julio.

Todo comenzó con las exposiciones dedicadas a Lombardo en la Universidad Obrera, la primera de ellas realizada en marzo. En mayo, el secretario general del PP le pidió participar en una nueva exposición dentro de las jornadas patrióticas de lucha por la paz, la democracia en contra del imperialismo; "Caracalla" prestó su galería y lo recaudado contribuyó al fondo de la campaña.⁹⁹

⁹⁸ Debroise, *op. cit.*, p. 26. El pintor hizo otro mural en 1950 en la casa de Mario Pani en Cuemavaca además del que elaboró en casa de Víctor de la Lama en su residencia de Las Lomas.

⁹⁹ ACENIDIAP, FJGG, vol. I, Correspondencia.. Carta de Enrique Ramírez (secretario del P.P.) a Guerrero Galván, 5 de mayo de 1952.

Participó en todas las exposiciones, pero en el seguimiento detallado de la campaña no es mencionado en los actos proselitistas, animados en gran parte por Siqueiros.¹⁰⁰ Varios pintores mexicanos secundaron la campaña de Lombardo, ya que el candidato se comprometió a estimular y fomentar las bases científicas, artísticas y culturales además de defender la libertad de expresión vs. la discriminación artística.¹⁰¹

Desde el inicio de la campaña, el papel como pintor-diputado de Guerrero Galván se vio opacado y relegado a un segundo plano por el escándalo Siqueiros-Rivera -resquicios de viejas polémicas- en marzo. Siqueiros atacó el mural de Rivera *Pesadilla de guerra y sueño de paz*, el cual fue enviado a una exhibición en París, Siqueiros pretextó una "actitud antidemocrática" y apuntó que Lombardo impediría acciones de ese tipo. Rivera, por supuesto, entró en defensa de su mural y el encono dividió a los artistas presentes en la campaña como Xavier Guerrero, Federico Canessi, Juan O'Gorman, entre otros.¹⁰² El suceso ocupó la atención de los pintores y escultores los siguientes meses antes de las elecciones pero Guerrero Galván se mantuvo al margen y no opinó nada al respecto.

Los artistas se volvieron a dar cita en la exposición en la Universidad Obrera en junio llamada "Lombardo, símbolo de lucha por la libertad de independencia en México" organizada por Siqueiros. Guerrero Galván contribuyó con un cuadro de gran formato donde exaltó el papel educador de Lombardo. Otros artistas presentes en la exposición fueron O'Higgins, Michel y Méndez.

Lombardo Toledano, Guerrero Galván y su diputación perdieron finalmente las elecciones. Los artistas y demás seguidores del candidato a la presidencia aún seguían a su favor, esgrimiendo una nueva causa. Por ejemplo, en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de la Universidad Obrera, Guerrero Galván impartió pintura de caballete, "Caracalla" se encargó de la clase de dibujo, Berdecio de historia del arte y Federico Silva de pintura mural.¹⁰³

¹⁰⁰ Véase Vicente Lombardo Toledano, *Campaña presidencial de 1952*, vol. 2, México, Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano-SEP, selección de textos de Marcela Lombardo Otero, 1997, 750 p. (Obra temática).

¹⁰¹ La plataforma electoral de Lombardo también está en el ACENIDIAP, FJGG, Vol. I, Correspondencia... propaganda de Lombardo para presidente y Guerrero Galván diputado.

¹⁰² La controversia Rivera-Siqueiros puede seguirse en *Vicente Lombardo Toledano, campaña...* pp. 441-443.

¹⁰³ *El Popular*, México, 17 de agosto de 1952, p. 2.

Antonio Rodríguez, Leopoldo Méndez y el propio Guerrero Galván escribieron sendas páginas en *El Popular* sobre la función social del arte mexicano, su contenido, formas y temas,¹⁰⁴ lo que propició en gran medida la llamada “cortina del nopal” que desembocó en la generación de la *Ruptura*.

Ya más serenos sus ánimos políticos, se dedicó a tareas tan disímiles como la realización de pinturas religiosas para la Iglesia de la Purísima en Monterrey con su amigo Federico Cantú. Encima de todo, tenía una exposición en Bellas Artes y respondió al severo llamado de atención que hizo Fernando Gamboa para la entrega de sus pinturas a la brevedad posible. El “productor de artes plásticas” -denominado así por Gamboa- terminó los cuadros en corto tiempo e inauguró su exposición -última individual en vida- en noviembre de 1952, compuesta por cincuenta óleos y doce dibujos. Debemos tomar en cuenta que Gamboa era partidario de muestras espectaculares, así que parecía ser más una exposición de *cantidad*. El catálogo fue prologado por Justino Fernández y la mayoría de los cuadros -recién hechos- ya no pertenecían al pintor.

Su rango y fama eran indiscutibles y la mayor producción y demanda de su obra se dio en los siguientes años. Sus cuadros se vendían apenas terminaban de secarse, lo que deterioró gradualmente su pintura en general. El círculo institucional y sus coleccionistas terminaron por derribar las propiedades de su obra, a pesar del aparente éxito. Inés Amor se había percatado de la lasitud en la misma y no lo requirió para otras exposiciones. La salud de Guerrero Galván empeoró con el tiempo, esto añadido a problemas de alcoholismo, pero no detuvo su ritmo de trabajo, empezaba de manera entusiasta nuevas tareas y poco tiempo después las abandonaba, así sucedió con la decoración de la fachada del Auditorio Nacional, empresa que canceló. Por otra parte, su lucha a favor del realismo contra la abstracción tomó nuevos bríos cuando en 1954 formó con Siqueiros el Salón de los Realistas Mexicanos. El manifiesto -donde firmaron el propio Guerrero Galván, Siqueiros y Berdecio- se conservó sólo en borrador.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Antonio Rodríguez, “La pintura mexicana y su función social”, *El Popular*, México, 13 de julio de 1952, y Jesús Guerrero Galván, “El nuevo movimiento de la pintura mexicana”, 3 de agosto de 1952, p. 1,3.

¹⁰⁵ Según cita Leonor Morales en un libro sobre Arturo García Bustos, Raquel Tíbol proporcionó esa información, véase Leonor Morales, *Arturo García Bustos y el realismo de la Escuela Mexicana*, México, Universidad Iberoamericana, 1992, 101 p.

Entre 1954-1957 es posible que su salud tuviera una nueva recaída e inició un semi-retiro para recuperarse y seguir pintando. Tal vez atormentado por su incapacidad de hacer *pintura subversiva*, presionado y decepcionado del fracaso de su fábula política al observar la comercialización y "oficialización" de su arte -puntos que parecían ir en contra de su propio discurso- y la aceptación de la corriente abstracta -él, acendrado realista- terminaron por amargarlo profundamente. Dejó su incipiente carrera política y según Devaki Garro, fundó una pequeña escuela para obreros en su casa y se dedicó a enseñar historia de México, geografía y derecho agrario.¹⁰⁶

De 1957 a 1960, fue nombrado artista huésped del Taller de Gráfica Popular, cuando éste atravesaba un difícil período. Galván apoyó en todo momento a Leopoldo Méndez un año antes de su salida, sin embargo, su participación fue callada, sin ningún aspaviento. Realizó telones y carteles con artistas jóvenes y participó en algunas ediciones del Taller, no con fines políticos sino meramente decorativos.¹⁰⁷ Su trabajo colectivo en el Taller fue intrascendente, ya que las obras realizadas de manera individual eran las que realmente mantenían la altura y la calidad de la gráfica.¹⁰⁸

Guerrero Galván fue identificado en su medio como un pintor pacifista, activista político y social, lo que era acostumbrado en los artistas mexicanos de la época. El propio Rivera, meses antes de su muerte, dirigió una carta dirigida -o testamento pacifista- a varios artistas, entre ellos Guerrero Galván. Rivera le solicitó apoyar -por su justa fama- su lucha en contra de las armas atómicas; de igual manera, y sugiere ser su sucesor en este tipo de causas.¹⁰⁹ Con toda seguridad Guerrero Galván gustó de la idea, pero las exposiciones benéficas y su adhesión al Frente Nacional de las Artes Plásticas -junto con Berdecio, Anguiano, Carlos Orozco Romero y González Camarena- le impidieron realizar lo que él consideraba *su responsabilidad*.

Su salud sufrió una grave crisis en 1959, y una vez más, Inés Amor y Federico Cantú acudieron en su ayuda internándolo en un hospital. Sus amigos estaban realmente preocupados por él y Berdecio tramitó un viaje por medio del Partido Comunista -al que

¹⁰⁶ Magdalena Saldaña, "En la estela... , p. 24-B.

¹⁰⁷ Helga Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular en México 1933-77*, Trad. Elizabeth Siefer, México, INBA-CENIDIAP, 1992, p. 290.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 290.

¹⁰⁹ ACENIDIAP, FJGG, vol. I, Correspondencia... Carta de Diego Rivera a Guerrero Galván, 25 de julio de 1957.

Guerrero se afilió también de manera tardía- para someterlo a un tratamiento médico. Su primer y único viaje a Europa duró alrededor de un año y se mostró desahogado: *No cabe duda que viajar es la mejor medicina para lo material y para el espíritu...*¹¹⁰ escribe a Amor desde Moscú y le cuenta que su viaje se extendería a París, Polonia e Italia. Sabemos que durante ese viaje también convivió con artistas rusos.

A su regreso a México en 1960, al saber del encarcelamiento de Siqueiros, Filomeno Mata y Valentín Campa, se declaró en huelga de hambre en San Carlos con escritores como José Revueltas, Juan de la Cabada, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis y Carlos Monsiváis. Dicha huelga no hizo más que menoscabar su deteriorada salud. Buscó demostrar su avidez de redención y sacrificio mezclado con su eterno *mea culpa* y romanticismo social. Por ejemplo, otra acción común de este tipo, fue mostrar plena solidaridad con integrantes del PC. Como enardecido -y convencido- comunista, escondió varias veces en su casa a Rubén Jaramillo y otros integrantes del partido. Arnoldo Martínez Verdugo evocaba algunas reuniones hechas en su estudio donde el pintor hablaba sobre la huelga ferrocarrilera y la organización interna del partido.¹¹¹

En 1964, Arthur Campa, académico de la Universidad de Denver escribió a Inés Amor pidiendo noticias sobre Guerrero Galván, con quien trabajó amistad en Nuevo México. Inés Amor, sin ambages y de manera tendenciosa contestó:

*..En los últimos años ha estado casi enfermo. Agobiado por problemas de familia recurrió hace mucho al alcohol y aunque se han hecho múltiples esfuerzos para rescatarlo, siempre vuelve a caer en lo mismo....su estado general ha bajado mucho. Por desgracia, éste se refleja en su pintura..*¹¹²

Inés recordó que Guerrero Galván pintaba "tremendamente mal", y en cuanto terminaba una pintura, su esposa e hijo mayor hacían rifas o la vendían inmediatamente.¹¹³ El pintor trasladó su residencia a Cuernavaca en vanos intentos por restablecerse; en los últimos diez años de su vida, sólo se dedicó a pintar y a su colección de piezas prehispánicas.

¹¹⁰ AGAM, Postal de Guerrero Galván a Inés Amor desde Moscú, 5 de agosto de 1960.

¹¹¹ ACENIDIAP, FJGG, Vol. II, Testimonio de Arnoldo Martínez Verdugo.

¹¹² AGAM, Carta de Inés Amor a Arthur Campa, 14 de octubre de 1964.

¹¹³ Manrique y del Conde, *op. cit.*, p. 155.

El presidente Gustavo Díaz Ordaz le rindió un homenaje en Guadalajara en 1968, pero el artista -ya muy cansado y enfermo- rehusó asistir. La enfermedad pulmonar causó su muerte el 11 de mayo de 1973. En un funeral sencillo, Jesús Guerrero Galván fue sepultado en el cementerio Parque de la Paz en Cuernavaca.

Un carácter

Inés Amor recordó a Jesús Guerrero Galván de la siguiente manera:

*..siempre pienso que Guerrero Galván, si hubiera tenido la oportunidad de estar en otro medio menos ambicioso, más real, habría sido un hombre que cultivara su espíritu, pues era finísimo en sus percepciones y en su entendimiento con los seres humanos..*¹¹⁴

Efectivamente, el carácter y personalidad contradictoria -y sumamente difícil- de Guerrero Galván no siempre coincidieron con su medio, por tal razón, el propio pintor se tuvo que amoldar a determinadas situaciones, con aspiraciones de eximir su entorno y a él mismo. Llenando carencias, Guerrero Galván buscó sobresalir de una manera muy *sui generis*. Quizás pensó que con actitud modesta y sencilla, con su carácter de *pintor marginado* podía atraer más la atención en su obra que la teatralidad de un Siqueiros, por ejemplo.

Ermilo Abreu Gómez se expresó de Guerrero Galván como un hombre silencioso, recatado, intuitivo y de conversación afable¹¹⁵ que tal vez se mostraba así para no traslucir sus propias neurosis. Su fuerte y romántica creencia en la justicia y el equilibrio, lo hicieron ser severo consigo mismo e intolerante con los demás, con lo que no concordaba con su ideario estético, político y social.

Guillermo Meza admiró del Guerrero Galván de la década de los años treinta: *tenía ese amor a la pintura, la paciencia para pintar, para trabajar un ojo, las manos, todo cuidadosamente..*¹¹⁶

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Ermilo Abreu Gómez, *Sala de retratos*, México, SEP, 1947, p. 48.

¹¹⁶ ACENIDIAP, FJGG, Vol. II, Testimonio de Guillermo Meza.

Al advertir cómo su pintura se fue degradando, Guerrero Galván se amargó y refugió - o evadió- en la política. Románticamente, creyó mucho tiempo que el arte regía la vida, pero perdió la perspectiva y dimensiones reales a lo largo de los años. Alguna vez declaró que él amaba el arte y como tal, era su verdad. Guerrero Galván fue abnegado creyente en de la *forma* en la obra artística y así confirió a su arte un sentido misterioso, trágico e ideal.

II. De la teoría al lienzo.

**Las dos vertientes en la obra
de Jesús Guerrero Galván:
renacentismo y picassianismo
(1930-1940)**

II. DE LA TEORIA AL LIENZO. LAS DOS VERTIENTES EN LA OBRA DE JESUS GUERRERO GALVAN: RENACENTISMO Y PICASSIANISMO (1930-1940)

La obra de Jesús Guerrero Galván, como la de todos los pintores, tiene varios tiempos. A su llegada a la ciudad de México a principios de los años treinta, nuestro pintor empezó una serie de experimentaciones y búsquedas formales dentro de su pintura. Su producción de esta década y parte de los años cuarenta, se caracterizó por una síntesis - aunque toda obra artística lo es- del estudio profundo e intenso de artistas como Leonardo da Vinci y Pablo Picasso, concretando así en su obra propiedades y caracteres a los que habremos de acercarnos en el siguiente capítulo.

Su obra independientemente de sus convicciones políticas, correspondió a un ideario personal y también estético. Fue un pintor que pintaba para sí mismo -arte como necesidad psíquica diría Worringer-, sin preocuparse en esta época de su vida de transmitir algún tipo de mensaje en su obra. De esta manera podemos observar que el universo pictórico de nuestro pintor no sólo se redujo a pintar paisajes, frutas y niños mexicanos.

Su obra emana cierta complejidad producto de la síntesis del estudio y experimentación de las corrientes europeas, una teoría y una práctica.

Una teoría. Franz Roh y el *postexpresionismo*

Las composiciones de Guerrero Galván estuvieron en gran parte resueltas por la lectura y estudio del libro del crítico alemán Franz Roh *Realismo mágico. Postexpresionismo, problemas de la pintura europea más reciente*, el cual salió a la luz en 1925 y cuya edición en español fue publicada por la Revista de Occidente en 1927. De acuerdo con Raúl Anguiano, los jóvenes pintores de Guadalajara leyeron con avidez el libro, ya que era una

manera de enterarse y conocer las nuevas tendencias europeas.¹

El texto de Roh constituye para nosotros un punto de partida para el análisis de la obra de Guerrero Galván, pero también es necesario aclarar que el pintor no siguió el libro como un conjunto de axiomas tanto teóricos como plásticos, sino que varios enunciados del libro lo impresionaron sobremanera y los adaptó dentro de su obra de las décadas mencionadas y, por supuesto, intervienen otros factores en su formación, desarrollo y oficio como artista. El pintor atendió a la llamada *al orden*, el apego a la norma y a la tradición de la pintura, recreando caracteres del Renacimiento y, al mismo tiempo, tomando el lenguaje renovado del neoclasicismo picassiano.

Realismo mágico fue uno de los primeros intentos de historiar las vanguardias artísticas del siglo XX, cuándo éstas aún no habían terminado de aparecer. No obstante marcó un hito dentro de la crítica del arte europeo, ya que el autor vio el nuevo arte como un todo, sin distinguir contextos político-culturales.² Roh denominó a todas las corrientes artísticas surgidas después de la Primera Guerra Mundial como *postexpresionistas*, palabra que hoy nos parece un tanto ambigua para denominar cualquier estilo o tendencia dentro del arte.

Franz Roh (1890-1965), alumno de Heinrich Wölfflin, fue un notable crítico de arte alemán además de historiador y fotógrafo. En 1925, animado por Laszlo Moholy-Nagy publicó *Nachexpressionismus-Magischer Realismus*. Sus obras fotográficas fueron censuradas en los años treinta. En 1946 se convierte en profesor de arte moderno en la

¹ Jorge Toribio (comp.), *Raúl Anguiano, remembranzas*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1995, p. 14, y Bernard S. Myers, *Mexican painting in our time*, New York, Oxford University Press, 1956, p. 121. Seguramente Guerrero Galván leyó el texto cuando se integró a *Bandera de Provincias*. En septiembre de 1929, en el número 10, de la revista del grupo, en la página 5 hay algunas citas de filósofos y estetas como Ortega y Gasset, Wölfflin, Spengler, Lipps y Franz Roh. Sobre el libro de éste último extrajeron: "las fases de todo arte pueden diferenciarse simplemente por los distintos objetos del mundo, merced a un acto de selección que ya, por sí mismo, es un acto de creación." Además hay otra cita de Roh sobre el cubismo. Al hacer mención del libro de Roh a escasos años de su aparición, confirmamos que la cultura tapatía estaba realmente actualizada -por lo menos en ese momento- respecto a los textos sobre teoría y arte europeo. En lo referente a la ciudad de México, los miembros del grupo ¡30-30! si no leyeron el libro, varios de los conceptos y ejemplos desarrollados por el crítico alemán guardaron estrechas semejanzas con la obra de Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas y Gabriel Fernández Ledesma, quienes no fueron absolutamente ajenos a las tendencias artísticas europeas entre 1928-1930.

² Marga Paz, "El realismo mágico de Franz Roh", en *Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936*, Catálogo de la exposición, Valencia, Institut Valencia d'Art Modern, 1997, p. 14.

Universidad de Munich hasta su muerte en 1965, después de haber publicado algunas historias del arte alemán.³

Siguiendo una férrea postura germana, el libro de Roh corresponde a una *moral*, pero no a una moralidad dentro de una lógica de la rectitud o reglas impuestas contra *lo prohibido*. Es una moral -como bien explica François Châtelet- que está inmersa dentro de un sentido de reflexión, de conciencia y de libertad.⁴ Roh partió de estos supuestos para reconstruir un arte que vio derrumbados sus valores de la *belle époque* con la guerra y las revoluciones de principios de siglo. Asimismo, se dio a la tarea de reflexionar *al artista* y su relación con el objeto artístico. Esta moral tiene como protagonista al mismo artista, el cual por medio del trabajo de recreación, satisfacía una voluntad libre y autónoma, razón lo suficientemente válida para poder *hacer* arte. Roh y el realismo mágico son un canto a la concepción worringeriana de la individualidad como síntoma de la conciencia de la [auto]actividad interior y *la exigencia de realización*.⁵ Esa introspección debía ser fría y racional, no en un plano emotivo y subjetivo.

En este texto, el autor replantea los *antiguos* problemas de la pintura y sugiere que, por medio del realismo -cabe aclarar que es un dominio de la realidad, no intentos de copia de la misma- se recupere por la vía "objetiva" su plasticidad y su forma. Para Roh el arte se presentaba como el universal retorno al orden, donde cabía "una necesidad de fundamentar el arte de pintar sobre bases más sólidas y estables".⁶ Con esto, Roh clamaba que la nueva obra de arte debía representar -en tema, forma y contenido *mesurados*- cuerpos permanentes, sobrios, eternos e infinitos para contrarrestar la

³ Esta información se consultó en la siguiente página de internet tal como estaba en mayo de 2000: www.oc.cdlib.org:80/dynaweb/ed/getty/roh. El Instituto Getty para la Investigación de la Historia del Arte y las Humanidades tiene en su acervo el archivo de Franz Roh, el cual incluye manuscritos y correspondencia de 1911 a 1965. En la actualidad esa documentación está siendo organizada por Carl Wuellner en ese mismo centro. Otros datos sobre Franz Roh y las posibles relaciones de su libro con la llamada literatura del "realismo mágico" pueden verse en Seymour Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, 1 reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1999, 256 p. (Tierra firme).

⁴ François Châtelet, "La conciencia y la moral", en *Historia de las ideologías, T.III Saber y poder, siglos XVIII al XX*, Trad. René Palacios, México, Premiá-La red de Jonás, 1990, p. 81.

⁵ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, Trad. Mariana Frenk, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 23.

⁶ Jean Clair, "Sobre el Realismo mágico", en *Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936*, Catálogo de la exposición, p. 27.

fluidez,⁷ el carácter impalpable, volátil y dinámico, que, por ejemplo, había pregonado el Futurismo.

Roh a lo largo del volumen invoca un arte que otorgue la permanencia y estatismo -sin coyunturas- dentro de la vida y el arte. El crítico alemán sostenía que la historia, el arte, la cultura y la vida se identificaban con un espíritu de época de aprehender, fijar y congelar un momento, un instante contra la vertiginosidad del tiempo. Este espíritu de época volteaba sus ojos a etapas de la historia donde aparentemente las crisis eran inexistentes, por tal razón tenían cabida las reinserciones y los renacimientos. Roh exaltó el arte clásico y siguiendo este parámetro, discurrió que el objeto artístico tenía que ser inmutable, fijo, eterno. Una obra de arte postexpresionista tenía que unir indisolublemente idealidad y realidad, y esa conjunción era el realismo mágico,⁸ aunque no dejaba de reconocer los persistentes problemas de subordinación entre lo *ideal* y lo llamado *real*.

Ante este panorama, es necesario decir que el grupo italiano de *Valori Plastici* ya había sentado un considerable precedente en el llamado *retorno al oficio* en varias disquisiciones que Roh retomó para su propio texto. Debemos recordar que Mario Broglio fundó en 1918 la revista *Valori Plastici*, reuniendo a artistas como Giorgio De Chirico, Carlo Carrá, Giorgio Morandi entre otros. El interés básico de este grupo de artistas era mostrar -tanto en sus obras como en los artículos mismos de su publicación- su inclinación hacia el *orden*, la reflexión de nuevas maneras de representar sus obras, un clasicismo *revisitado* y un nuevo enlace con el objeto artístico. Broglio organizó varias exposiciones y en 1921 presenta en Berlín *Das junge italien* la cual se trasladó después a Hannover y Hamburgo,⁹ donde indudablemente Roh la visitó y así entró en contacto con los artistas italianos. Los alemanes aplaudieron la obras de los italianos e incluso Wilhelm Worringer escribió un texto sobre Carrá.

⁷ Franz Roh, *Realismo Mágico. Postexpresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, Trad. Fernando Vela, Madrid, Revista de Occidente, 1927, p. 46.

⁸ No debemos confundir con el expresionismo de finales del siglo XIX - Van Gogh y Gauguin como sus principales exponentes- y las dos primeras décadas del XX -*Die Brücke* y *Der Blaue Reiter*- puesto que el expresionismo, digamos típico, enaltecía una ruptura total contra códigos formales; una obra expresionista exteriorizaba cierta crítica social, inseguridad y dolor humano, y como veremos, el postexpresionismo quiere decir todo lo contrario. Quizás Roh lo bautizó con ese nombre para dar continuidad a un movimiento de raíces germanas.

⁹ Claudia Gian Ferrari, "El realismo mágico y la función desempeñada por los artistas italianos", en *Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936*, Catálogo de la exposición, p. 81.

La necesidad de replantear el arte como una gran estructura clásica, la búsqueda de las raíces culturales de una tradición, los ideales de pureza, sencillez y orden parecen estar presentes en toda Europa después de la Primera Guerra Mundial, así que más de una interpretación sobre arte coinciden en un mismo tiempo y parecen ser fenómenos simultáneos, sólo que imprimen una particularidad *nacionalista* a cada uno de sus escritos. No puede resultarnos extraño que, por ejemplo, el realismo mágico y la llamada nueva objetividad se convirtieran en el parteaguas teórico de Massimo Bontempelli para hablar sobre el grupo *novecentista*. El italiano reforzó el término de realismo mágico definiéndolo como: “el dominio del hombre sobre la naturaleza es la magia. Así se explican ciertos caracteres y ciertas veleidades mágicas que vemos despuntar por aquí y por allá”.¹⁰ Bontempelli llamaba a abandonar “la sensibilidad orientalizante y crepuscular de las últimas décadas del siglo XIX” para aceptar “la eterna y fatal tendencia mediterránea”.¹¹

Pero regresemos al semillero estético de este clima cultural europeo. De Chirico y Alberto Savinio escribieron entre 1918-1919 una serie de reflexiones sobre la llamada nueva pintura. Hay algunos elementos que coinciden plenamente con el texto de Roh. Si este último enunciaba sobre la magia “el misterio que se esconde y palpita”, De Chirico hablaba sobre el misterio como una condición *sine qua non* del arte metafísico; la *tragedia de la serenidad* en la obra de arte era fundamental, sean sus temas estatuas, muebles o cualquier objeto nimio. A De Chirico parecía importarle más la manera de representar las formas en el espacio pictórico: serenidad, solidez, horizontes lejanos y claros y “el divino sentido de estabilidad y de inmovilidad” son principios invariables en sus apuntes.¹²

Como buen humanista, De Chirico también revaloraba al artista, al hombre que regresaba al oficio, a la disciplina, al respeto por los llamados *viejos maestros*, no en balde apelaba a la “nobleza y religión del dibujo”.¹³

¹⁰ Citado en Massimo Carrá, “Las crisis de las vanguardias y el realismo mágico” en *Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936*, Catálogo de la exposición, p. 79. Véase también *Arte in Italia. Da Valori Plastici a Corrente*, catálogo de la exposición, Roma, Galleria Nazionale d'arte Moderna, 1999, 223 p.

¹¹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los ismos*, 2 ed., Barcelona, Argos, 1956, p. 284.

¹² Citados en la sección de documentos del libro de Olga Sáenz, *Giorgio De Chirico y la pintura metafísica*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, pp. 63-75.

¹³ *Ibid.*, p. 95.

Antes que Roh, señaló las *deficiencias* del futurismo, sólo que el italiano endureció su postura hacia ese movimiento puesto que, supuestamente carecía de humanismo, era impreciso, con una falsa plasticidad y contrarrestaba de manera abierta al llamado nuevo arte.

En sus colaboraciones en la misma revista (1919) Alberto Savinio pareció ir más allá de un *retorno al orden*. En sus primeros artículos se enuncia como un defensor y creyente absoluto del clasicismo. Sobre el espíritu *equilibrado* de la nueva época dice: "Toda inquietud se encauza fatalmente hacia una calma en la cual aquella misma sustancia que provocó el choque inquietante se nivela y se extiende en toda su verdad".¹⁴ De los niveles de representación de la pintura, esgrime de manera contundente a la forma, la cual tenía que ser *definitiva* en la obra artística clásica. Antecedió a Roh en el rechazo al naturalismo decimonónico y además abundó sobre los fines de la representación, respetando el sistema -inherente- de las leyes de la creación artística. El clasicismo alcanzaba el tono y grado de perfección del arte, resurgiendo con una genuina admiración por el Renacimiento y sus fases muy particulares. Savinio le gustaba escribir sobre la intemporalidad del arte y su inmovilidad. Como si fuese sucesor de la tradición clásica italiana, plantea que ese clasicismo puede tomarse como dirección de las nuevas tendencias artísticas:

..no es regreso a formas antecedentes, preestablecidas y consagradas por una época transcurrida: sino logro de las formas más aptas para la realización de un pensamiento y de una voluntad artística- la cual no excluye de ninguna manera las novedades de expresión más bien las incluye, las exige.¹⁵

Carlo Carrá en *Pittura metafisica* también compartió en buena medida las bases teóricas de *Valori Plastici*.

Con estos claros antecedentes, Roh pareció trasladar estas ideas al campo artístico alemán con las naturales excepciones. Siguiendo el método de contrastes y diferencias de su maestro Wölfflin, Roh reconoció que *Valori Plastici* había sido piedra de toque para su obra. Indicó:

Pero el grupo italiano de los *Valori Plastici*, Carrá y Chirico, es el que nos introduce en la médula de nuestro movimiento. Estos artistas, no sólo han conciliado el vigor y la audacia cubistas con la transformación natural de los objetos abstractos, sino que han pretendido hacer coincidir perfectamente aquellos volúmenes plásticos con la naturaleza existente, la cual al principio fue construida más bien con artefactos geométricos, y después fue mirada directamente en la realidad de las cosas creadas. Aquí está el decisivo empujón que produjo la revirada en toda Europa.¹⁶

¹⁴ *Ibid.*, p. 110.

¹⁵ *Ibid.*, p. 124.

¹⁶ Franz Roh, *op. cit.*, p. 87

Roh realmente estaba asombrado con el plasticismo de los artistas italianos e incluso comparó la obra De Chirico y Carrá con la de los alemanes Shrimpf y Mense, reproduciéndolas al final del texto.

Cabe decir que el postexpresionismo rohiano no estaba emparentado con el surrealismo, si bien coexistieron y dieron lugar a otras corrientes vanguardistas. Más bien era una tendencia a un realismo *vulnerable*, de tipo "ingenuo", donde el artista tomaba un objeto que era idealizado por su sentir espiritual hacia la obra.¹⁷ De igual manera, este realismo no tiene la acepción realista de las obras de Gustave Courbet, por ejemplo. Para Roh, el realismo trataba de rescatar el objeto reconocible dentro del campo del orden, la claridad y la precisión; y afirmó "el restablecimiento del objeto nos revela su sentido de creación".¹⁸ Es realismo, no realidad, tampoco es "pinto lo que veo" ya que para Roh la intención realista del siglo XIX era mera "imitación extrínseca". Era natural que Roh pensara que el romántico había transformado la realidad con una subjetividad espiritual; el *realista mágico*, en cambio, apelaba al intelecto, a *lo que existía realmente*. El artista postexpresionista tenía que trabajar de manera objetiva e introspectiva a la vez -sin relación alguna con las modalidades abstractas, aunque toda obra artística tiene su grado de abstracción, nunca es totalmente *asequible*- y así el objeto artístico tomaba *forma* gracias a su propia capacidad volitiva.

La obra de arte postexpresionista no era en absoluto mimética, era una creación autónoma, la connotación realista y efectiva radicaba en su eternidad y su ubicación dentro de estructuras *perdurables*. Roh propugnó por el restablecimiento de sistemas y leyes que siempre han existido en relación con los procesos creativos del artista y la obra de arte misma. El realismo, pues, entraba dentro de la concepción de reedificar una nueva estética que parecía funcionar bajo la impronta de una perentoria, constante e inevitable vuelta al orden. El artista -aún como un idealista con los pies en la tierra- no debía detenerse en vaivenes *sentimentales*, necesariamente tenía que someterse a una disciplina -como sinónimo de doctrina pura e indubitable- y regresar a valores esenciales y, por ende, verdaderos.

¹⁷ *Ibid.*, p.46.

¹⁸ *Ibid.*, p. 50.

Por tal motivo el arte se caracterizó por rehabilitar el objeto, el tema y los géneros tradicionales de la pintura, así como el estudio profundo de la perspectiva y los modelos formales.¹⁹

El Realismo mágico encierra una antinomia. Además de realista ¿por qué mágico? Roh entendió *lo mágico* como síntesis de fuerzas internas y externas que tratan de no caer en el reino de los convencionalismos. Mágico también es un singular afán de reconciliar fantasía y razón. Nos dice que los artistas desarrollaban un *racionalismo mágico* puesto que se hacían honores a “la ordenación *racional* del mundo como un milagro, para fundir o construir sobre ella, o para rechazar vigorosamente cualquier atentado anárquico contra dicho orden”.²⁰ Jean Clair explica que la magia del arte consistió en decodificar signos y descubrir el carácter intrínseco-secreto de los objetos cotidianos incluyendo los más simples.²¹ De ahí proviene la elevación del objeto -de preferencia el más pequeño- ya que relativamente era más sencillo acercarse al misterio de la minucia que al de la monumentalidad.

Roh confería al postexpresionismo esa condición mágica. El objeto artístico no es transparente, ya que siempre existe el matiz oculto e impenetrable en la relación artista-obra de arte. Para Roh existía esa inquietud: tal vez lo conocido de sobra era mucho mejor que la invención de fórmulas o mezclas. A pesar del poder mágico y *encantador*, Roh persistió en el realismo. Finalmente, el crítico sabía que el espectador no podía tener total acceso a lo real puesto que, platónicamente, vivimos en un mundo falaz, relativo, aparente. Las respuestas sólo estaban dentro de la pintura. Si el pintor ejercía su oficio, la tradición y la práctica podía observar e interpretar los preceptos y misterios del arte; una vez conocidos, podía dominarlos para someterlos a su imponente voluntad creativa.²²

El rescate de la figuración era un conducto y una excusa para representar los supuestos elementos más diáfanos del arte, y en el plano opuesto, los únicos que podían descifrar símbolos y develar imágenes eran los artistas predestinados. El papel del artista adquiría mayor dignificación, pero el teórico alemán prefería hablar sobre ellos en conjunto.

¹⁹ Marga Paz, *op. cit.*, p. 16, 18. La autora también señala casos específicos y concretos sobre los “realistas mágicos” europeos con sus variantes.

²⁰ Franz Roh, *op. cit.*, p. 80.

²¹ Clair, *op. cit.*, p. 28.

²² *Ibid.*, p. 29.

Roh pareció ser un crítico que sujeta el elitismo a la capacidad artística, donde voluntad creativa y oficio van de la mano.

Como bien dice Clair, el realismo era "promesa y sentencia" y por tanto la pintura no era un espejo, puesto que "el espejo recompone la realidad según reglas tan imperiosas como las leyes físicas de la cristalización de los minerales, de los metales y del cristal que sirven para fabricarlo".²³ Una imagen reflejada en un espejo sufre algunas modificaciones, puesto que el mineral se distingue por tener distintas facetas, así que la representación jamás sería semejante *al original*.

Por otra parte debemos entender por qué el clasicismo se convirtió en una especie de paradigma de esta nueva estética. Roh expresó "la pintura última quiere ofrecernos la imagen de lo absolutamente acabado y completo... como arquetipo de integral estructuración, incluso en lo más pequeño".²⁴ Si bien no hay una declaración concluyente del clasicismo, su predilección es marcada. El clasicismo para Roh era todo aquello que no escapaba del orden sistemático. La solidez y estabilidad debían presentarse en todos los planos de la vida y el arte, los cuales debían marchar en perfecta armonía y consonancia. El clasicismo era el arte de la unidad, construcción y nitidez.

Roh clamaba la adopción de un clasicismo todavía más racional y frío que no sólo fuera digno de imitación de ideales, sino que debía pregonar el raciocinio, claridad, moderación y simplicidad *versus* el "desorden", emoción y realidad que tanto exaltaron los románticos. Ante la pérdida de confianza en "el significado y realidad del fenómeno sensorial" -en palabras del poeta Wystan Hugh Auden- y el depósito de la fe en el enriquecimiento del mundo *visible y sus réplicas*,²⁵ el estudioso alemán buscó para el arte postexpresionista ese sentido de (re)organizar todo lo existente, para aprehender de alguna manera el equilibrio y la exactitud.

Los modelos visuales de los pintores postexpresionistas se concentraron en el Renacimiento. Un elocuente ejemplo es el fragmento de una carta que André Derain envió a Breton en 1924: "Todo lo hecho por los egipcios, los griegos y los italianos del Renacimiento es. Las grandes obras modernas *no lo son*".²⁶ Los modelos de las obras renacentistas otorgaban esa sensación de infinitud y la "petrificación" de un momento ideal.

²³ *Ibid.*, p. 32.

²⁴ Roh, *op. cit.*, p. 78.

²⁵ Norbert Lynton, *The story of modern art*, London, Phaidon, 1998, p. 159.

²⁶ *Ibid.*, p. 147.

Para Roh, un cuadro idóneo debía plasmar una calma y quietud inconmensurables, citaba a Goethe (detente, oh! bello instante) y afirmó rotundamente "la belleza radica en la inmovilidad".²⁷ La figura humana tenía que sublimar la permanencia, el estatismo, lo inamovible, simbolizado, por ejemplo, en la ubicación espacial de plácidos cuerpos firmes y monumentales -"placentera inmersión en su sustancia sensible"- que se contraponían a las figuras convulsas "con ritmos poderosos, violentos, de las formas" del expresionismo alemán.²⁸ Por tanto, era esencial que el sosiego del espíritu fuera llevado a la obra de arte.

La propuesta de Roh de adentrarse a nuevos mundos, sugería nuevas maneras de percepción de los cuadros. La veneración del objeto desembocó en la defensa y rescate de la pintura de caballete como materialización del "mundo objetivo". El cuadro era una pequeña unidad donde bergsonianamente había una fijación del tiempo, parte de la razón, cantidad y medida. El cuadro también era visto como la representación de una ventana, "mágica mirada abierta sobre un pedazo de realidad en leve transfiguración".²⁹ En el pequeño espacio de trabajo -lienzo y la mano del artista- se preparaba la *grandeza* del misterio del arte. Roh dejaba al espectador una interpretación más o menos libre y un paralelo acatamiento ante el artista-mago. Además privilegió las dimensiones pequeñas, ya que con el enaltecimiento del objeto, se propiciaba una mejor percepción de los detalles que en cuadros de gran formato.

El crítico alemán concluyó el texto con una concepción muy particular del arte "el arte por integral que quiera ser, no expresa la totalidad de una voluntad vital".³⁰ He aquí el nexo con Worringer y el concepto del arte como necesidad vital. El realismo mágico combinaba la proyección sentimental y el afán de abstracción -*idealidad y realidad*- ya que ambas manifestaban "una incesante tensión entre la sumisión al mundo presente y la clara voluntad constructiva frente a él".³¹ Tanto para Roh como para Worringer el arte era una intención, una volición que se le presentaba al artista-hombre, entrañando a la vez un claro conflicto entre su vida, su entorno y el objeto artístico. El artista hace valer su condición de yo artista y afirma su voluntad de actividad y creación.³²

²⁷ Roh, *op. cit.*, p. 78.

²⁸ *Ibid.*, p. 41.

²⁹ *Ibid.*, p. 43.

³⁰ *Ibid.*, p. 129.

³¹ *Ibid.*, p. 52.

³² Worringer, *op. cit.*, p. 39.

Roh al igual que Worringer también concedió a la estética el goce vital y orgánico -armónico, equilibrado- que exigía una época de entreguerras.

En el apéndice esquemático del texto, Roh señaló las diferencias entre expresionismo y postexpresionismo enunciando sólo palabras. Por ejemplo, del primero indica: "objetos extáticos, suprime el objeto, extravagante, dinámico, gritería, sumario, deformación de los objetos" contra la sobriedad, aclara[ción] del objeto, severo, estático, silencio, prolijo y purificación armónica" del postexpresionismo. El libro está acompañado con reproducciones de la obra del Aduanero Rousseau -del que Roh alabó su ingenuidad-, Carlo Carrá, Achille Funi, Giorgio de Chirico -en su etapa más clasicista-, Pablo Picasso -con las características mujeres monumentales de la década de los veinte-, además de los alemanes que figuraron en la exposición *Nueva objetividad (Neue Sachlichkeit)* organizada en Mannheim en 1925. Dicha exposición motivó a Franz Roh a escribir su texto, sólo que cambió el nombre de *Nueva objetividad* por el de *Postexpresionismo*,³³ término que el lo sucesivo tomaría una dirección politizada.

Como veremos adelante, la calidad artística en las obras de Guerrero Galván nos remiten formalmente a esta renovación del clasicismo -como fuente de la inmortalidad y la durabilidad- cuyas características nos llevaron a consultar el libro teórico mencionado, a sabiendas de que Guerrero Galván leyó y estudió *Realismo mágico, postexpresionismo* en años fundamentales en su progreso como artista. El libro fundó sus cimientos básicamente en dos puntos: en la manera de pintar y en las reflexiones sobre la historia del arte. El jalisciense tomó el dibujo como guía substancial -aprehensión intelectual de una realidad muy particular-, la utilización de paisajes confrontados con figuras humanas, la resistencia y nudo entre *lo grande y lo pequeño*, y el empleo de formas uniformes -antidinámicas- que se concretan en un espacio exacto. El jalisciense asoció la sobriedad y exactitud con la pintura, la cual no podía tener margen de error. A través del libro -si bien no fue una iluminación- evaluó a la pintura como un mundo disciplinado y pragmático, absolutamente digno de devoción. La objetividad que Roh requería para las llamadas nuevas obras de arte obedecía a un sistema natural de coordenadas que Guerrero Galván asumió con firmeza.

³³ Los pormenores de la exposición y la relación de Roh en la misma, están detallados en Manfred Fath, "Franz Roh y Gustav Friedrich Hartlaub", en *Realismo mágico..* catálogo de la exposición, pp. 49-53.

El *objetivismo* daba una estructura definida, se aplicaba cierto orden de ideas ya establecidas, y recreaba objetos *reales* tratando de deslindarse de posibles reacciones viscerales. Esbozando esta idea, nuestro pintor quizás buscó que su obra fuera *pensada* como arte de persistencia y duración.

El lienzo (la práctica)

La lectura de libro de Roh nos conduce a la fuente renacentista y picassiana en la pintura de Guerrero Galván en la década de los años treinta. No habremos de llamarle influencia puesto que es una palabra un tanto laxa para el análisis de la obra de un pintor. Tal como dice Michael Baxandall: "la influencia es una maldición de la crítica de arte".³⁴ Glosa, lectura, utilización y referencia serían los términos más adecuados.

Guerrero Galván abrevó en un restablecimiento del clasicismo, cultivado por otros pintores mexicanos como Julio Castellanos, Agustín Lazo y Manuel Rodríguez Lozano. Siqueiros y Jean Charlot ya habían hecho un llamado a retomar dicho *estilo* en una serie de artículos aparecidos en *El Demócrata* en 1923, donde hicieron un eco laudatorio del clasicismo europeo entonces en boga y se ilustró un suplemento dominical con obras de Picasso de 1921.³⁵ En la tercera parte de los artículos *El movimiento actual de la pintura en México*, ambos eligieron para ilustrar el artículo una "cabeza clásica" de Picasso e indicaron que el clasicismo junto con el arte prehispánico eran la dirección a seguir en la pintura mexicana,³⁶ pero evidentemente fue un recurso para legitimar su propia posición como muralistas.

Guerrero Galván empezó a pintar inspirándose en los maestros renacentistas y en Picasso casi diez años después de los enunciados siqueirianos. Tal vez jamás leyó los

³⁴ Michael Baxandall, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1985, p. 75.

³⁵ Veáse Ing. Juan Hernández Araujo, (pseud. de David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot), "Aspectos comparativos de la orientación al clasicismo de la moderna pintura europea y mexicana", en *El Demócrata*, México, 29 de julio de 1923, p. 3.

³⁶ Veáse "El movimiento actual de la pintura en México (III)", *El Demócrata*, México, 26 de julio de 1923, p. 3.

artículos mencionados y adoptó el clasicismo por su propia vía, lectura y conocimiento de la pintura europea, producto de sus años de estudio en Guadalajara.

Trataremos de establecer ciertas líneas análogas entre la obra de Guerrero Galván con obras clave del *quattrocento* y el *cinquecento* italiano y el período llamado clásico de Picasso. Nuestro análisis es más el acercamiento a una reflexión y una observación iconográfica que una descripción.

Luis-Martín Lozano designa que el primero en advertir el carácter renacentista y picassiano en la obra de Guerrero Galván fue José Moreno Villa en su libro llamado *Lo mexicano*, publicado por el Colegio de México en 1948.³⁷ Sin embargo, Moreno Villa escribió un artículo en *El Nacional* el 14 de diciembre de 1941 -siete años siete años antes de la aparición del libro- donde expresó que la obra del jalisciense era un triángulo formado por "lo actual, lo clásico y lo típico indígena"³⁸ lo que significaba Picasso, Leonardo da Vinci, naturalmente *lo clásico* identificado con el Renacimiento. Lo típico indígena para el crítico español era el "drama sanguíneo"³⁹ es decir, un mestizaje muy marcado dentro de las ejecuciones de Guerrero Galván donde la lucha racial se funde de manera dramática, pero de serena aceptación al mismo tiempo. Para la élite intelectual de la época, el mestizaje era la belleza correcta y perfecta que varios pintores *tenían* que plasmar con cierta frecuencia en sus obras.

Diferimos de la opinión de Moreno Villa en lo denominado "típico indígena" porque puede prestarse a estereotipar la obra de nuestro pintor -y de otros pintores mexicanos-. No creemos en el énfasis constante de "casar" *lo típico mexicano* con la invención de una *tradicción*, la cual es una palabra totalmente ambigua, puede haber varias *tradiciones* a la vez, incluso las llamadas *occidentales*. A pesar de algunos indicios *nacionalistas*, los enormes volúmenes trabajados pictóricamente por nuestro pintor son más semejantes a

³⁷ Luis Martín Lozano, "Jesús Guerrero Galván, pintor de un clasicismo de vanguardia", en *Jesús Guerrero Galván (1910-1973). De personas y personajes*, catálogo de la exposición, México, Museo de Arte Moderno, 1994, p. 45.

³⁸ José Moreno Villa, "Un triángulo en Jesús Guerrero Galván", *El Nacional*, suplemento cultural, México, 14 de diciembre de 1941, p. 3.

³⁹ José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*, 2 reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 59.

las madonas de Rafael o las mujeres monumentales de Picasso que a una representación de la diosa Coatlicue, por ejemplo. Su nacionalismo parecía velado y oculto, o bien, inexistente en los valores manejados en su pintura. Moreno Villa también señalaba de la obra de Guerrero Galván: "su vacilación [sic] entre el volumen y el *sfumato* leonardesco [que calificó de anacrónico] y los miembros pesados, a lo Picasso de cierta época".⁴⁰

Una vez trazados estos ejes, trataremos de desglosar y analizar éstas paráfrasis, ambas sincrónicas, dentro de la obra del jalisciense.

Renacentismo

De esta manera podemos fijar las afinidades y la motivación profunda de Guerrero Galván en los artistas renacentistas. Fue un renacentista en el sentido de tomar de la pintura sus aspectos más elementales -la perspectiva, la unidad, la pastosidad de la técnica- y hacer tema y variaciones de la forma -entendida como la coherencia y unidad plástica de una imagen configurada por la apropiación y voluntad del artista-. Como investigador de la pintura, Guerrero Galván se dio a la tarea de buscar a través de retratos idealizados la pureza y esencialidad, tanto en tema como en contenido.

Su clasicismo consistió en *revalorar* el renacimiento, estimar ciegamente su permanencia, acatar la plena expresión figurativa además de tener esa capacidad de unir opuestos y *clarificar* la pintura misma mediante sus expresiones más precisas -diría Wölfflin- para *eleva*r la comprensión y todo aquello sinónimo de "distendido, concentrado y firme".⁴¹ Al hacer una relectura del Renacimiento, Guerrero Galván parecía *salvar* una tradición figurativa que parecía perdida bajo los vericuetos de la modernidad. Fue *moderno* porque correspondió a las exigencias de la época: depositar la fe en un arte más que "duradero" y replantear y estudiar los "antiguos" problemas de la pintura.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Heinrich Wölfflin, *El arte clásico*, 2 reimp. Versión española de Antón Dieterich Arenas, Madrid, Alianza, 1995, p. 258, 266.

Como veremos en modelos comparativos, Guerrero Galván diseñó en sus cuadros esa unión del tiempo y el espacio a través del intelecto y el manejo racional, exacto, geométrico de la perspectiva.⁴²

Por medio de la luz -que en nuestro pintor calificaremos como *lo áurico*- otorgó un sentido espacial e ilusorio a sus cuadros, resaltando la figura principal. Su nexa con el renacimiento lo observaremos en el tratamiento de volúmenes redondos de las figuras como si fuesen esculturas. También su obra se caracterizó por ser nocturnal, tétrica, silenciosa, estática, maternal, perenne, perseguidora de una absoluta *claridad*. Pareció tomar del Renacimiento su ritmo naturalista -y por ende orgánico- que dentro de su estatismo, irradia vitalidad.⁴³

Guerrero Galván también aludió a valores renacentistas como el antropocentrismo, donde la juventud era símbolo de eternidad y de la unión indisoluble cuerpo-espíritu. Así preponderó la figura humana, relacionada con la arquitectura por sus niveles de proporción. De aquí parte la idealización de los modelos y su repetición como un tipo imaginario y constante de belleza. El ideal fue el pináculo de la perfección de un modelo largamente acariciado en la mente del artista, la concreción finita de una forma hecha imagen en la memoria humana. Como expresa Gombrich, se imita la idea mental para después intentar trastocarla a la realidad.⁴⁴ El ideal se aproxima a una idea platónica de belleza, como función metódica del artista para concebir la unión de opuestos. Si bien Guerrero Galván no siguió en sentido estricto un ideal -como expresión máxima- su obra está configurada por un eje temático donde prevaleció su habilidad de artista para modificarlo todas las veces necesarias. Por más repetitivo que sea el núcleo central de su obra, no será semejante al inicial, por tal razón se habló anteriormente de tema y

⁴² Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y barroco . (I). El arte italiano de Giotto a Leonardo da Vinci*, Trad. de J.A. Calatrava, Madrid, Akal, 1987, p. 103.

⁴³ Worringer, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁴ Ernst H. Gombrich, "Ideal y tipo en la pintura renacentista italiana", en *Nuevas visiones sobre viejos maestros*, versión española de Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza, 1987, p. 93, 95.

variaciones de la forma humana, puesto que un ideal de belleza o un patrón no fue perseguido por el pintor.

Al observar detenidamente un conjunto de obras de Guerrero Galván, apreciamos una utilización clara y libre de la obra de Leonardo da Vinci: producto de un significativo aprendizaje visual y una lectura acuciosa de los aforismos del *Tratado de la pintura*.⁴⁶ El pintor admiró de Leonardo su ideal como "encarnación del espíritu y la espiritualización de lo corporal"⁴⁶ como si tratara de asir las figuras difuminadas, que parecen escaparse del cuadro en cualquier momento. Tal parece que en Leonardo lo apenas visible como fenómeno tangible y concreto, quisiera aprehenderlo en el *sfumato*, que, como bien explica Argan, la atmósfera vibrante que llena el espacio donde "las cosas iluminan con sus reflejos y oscurecen sus sombras".⁴⁷

Las enseñanzas que Guerrero Galván recogió del *Trattato* como método y de la obra misma de Leonardo, fue la manera de reflexionar y visualizar el objeto artístico. Es preciso decir que el arte para Leonardo era parte de un todo, el hombre podía arrebatarse al universo los secretos de su existencia a través de la contemplación de la vida y la ciencia.

Tanto el pintor mexicano como Leonardo, pensaban que la pintura era un vehículo de investigación y conocimiento,⁴⁸ donde las inquietudes más profundas del hombre podían resumirse en ella. El paradigma básico de Leonardo consistió en plasmar un momento con todo su "entendimiento y sensibilidad".⁴⁹ El artista debía tener esa capacidad de inventiva y discernimiento, la idea y la realización, para poder imaginar indistintamente varias circunstancias de cualquier índole.

El producto de la unión de opuestos debía formar parte de la conceptualización de una obra artística integral, puesto que, Guerrero Galván también admiró de Leonardo el abarcar dentro de una obra lo general y lo particular; el espíritu como principio creador

⁴⁶ Esto está insinuado por Lozano en el catálogo citado.

⁴⁶ Karl Jaspers, "Leonardo como filósofo", en *Conferencias y ensayos sobre historia de la filosofía*, versión española de Rufino Jimeno Peña, Madrid, Gredos, 1972, p. 71.

⁴⁷ Argan, *op. cit.*, p. 258.

⁴⁸ Jaspers, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 98.

simbolizado en una atmósfera misteriosa, y la relación de los "mínimos y los máximos".⁵⁰

Una pintura o un dibujo para Leonardo era la conjunción de luz-sombra, lejanía-cercanía, figura humana-espacio abierto, grande-pequeño y finalmente, el resumen del conocimiento, representación e idealización de todas las formas existentes.

Es indudable la huella del *Trattato* en la pintura del jalisciense. Debemos aclarar que Leonardo exhortaba a los artistas a utilizar su fantasía e imaginación y no seguir al pie de la letra sus indicaciones, ya que es muy probable que viera el *Trattato* como un conjunto de recomendaciones para perfeccionar los medios y fines de la pintura.⁵¹ En su escrito, Leonardo llama la atención en el tratamiento del tema, el cual tenía que ser "natural, circunstancial y dramático [en sus expresiones]"⁵² donde cabía el poder sintético y experimental de la pintura. No debemos olvidar que para Leonardo, el artista necesitaba "medir y razonar" sus obras y no depender exclusivamente de la observación,⁵³ así, Leonardo negaba el sentimiento más puro. En pocas palabras, el sistema de la pintura de da Vinci se constriñe a la ubicación de la luz, la ubicación del espectador y la distancia entre el motivo y el punto de observación.⁵⁴ Guerrero Galván estudió a fondo estas fórmulas, adaptando su obra a los preceptos *clásicos* de la pintura. Manejó sus obras renacentistas de manera lineal y pictórica mientras que en sus dibujos domina un trazo libre y preciso.

A través de la línea -plena manifestación y verdad de la forma, según palabras del clasicista Wölfflin- el pintor construía imágenes pequeñas, donde los límites y los bordes de los objetos apenas eran insinuados, pero no carentes de claridad. El dibujo no parecía preocuparse por crear una ilusión espacial, lo contrario cuando se trabaja con óleo o temple. En este sentido pictórico, Guerrero Galván no renunció a las formas táctiles y visuales por medio del color y el uso de veladuras, como lo veremos con su obra de caballete. Leonardo aconsejaba copiar buenos dibujos y poner énfasis en la gradación y

⁵⁰ Argan, *op. cit.*, p. 401.

⁵¹ Véase Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci*, versión. española de José María Petralanda, Madrid, Alianza, 1988, pp. 60-69.

⁵² *Ibid.*, p. 64.

⁵³ Ernst H. Gombrich, "Leonardo y la ciencia de la pintura: hacia un comentario del *Trattato della pittura*", en *Nuevas visiones.* p. 38.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 53.

contraste entre luz y sombra de los contornos⁵⁵ para resaltar siempre la figura principal.

Para Leonardo la forma del dibujo era crucial en la creación del tema; hacía ensayos por separado sobre un determinado motivo y luego hacía una síntesis de todos los dibujos. El resto de los bocetos los utilizaba para otras composiciones.⁵⁶ El artista le dio su preeminencia al dibujo no sólo como un ejercicio preparatorio, sino como una obra de arte en sí misma. Pareciera que tanto para Guerrero Galván como para el artista florentino, el dibujo coadyuvaba -tal como dice Gombrich- al desenvolvimiento del espíritu y la fluidez de la imaginación.⁵⁷ A través de sus dibujos, Guerrero Galván estudió el gran margen de posibilidad de la línea, donde podían visualizarse los detalles con toda su proporción.

Veamos algunos ejemplos. En el dibujo *Niña* (1934) (II. 4) la línea está trabajada a manera de diagonales para dar sensación de sombra y volumen -véase el avechilla de lado derecho-. El diseño del dibujo está aparentemente terminado, pero las manos y los dedos de la niña apenas se perciben: la línea del dibujo se insinúa en los contornos. El tema no es el interés básico. Guerrero Galván pensó en explorar otros elementos como los pliegues del vestido, que como aconsejaba Leonardo, están muy bien demarcados y manejados con gran soltura.⁵⁸ La línea delgada, fina y *leggiera*, casi imperceptible e infinita fue utilizada con el fin de que la forma inacabada del dibujo terminara concretándose en el mente del espectador.

Examinemos el dibujo *Dos niñas* (s/f seguramente de la década de los años treinta) (II. 5), la figura de la izquierda guarda las proporciones de la Santa Ana de Leonardo (II. 5a) o bien, de una madona rafaelesca. En una desigual pirámide ambas figuras -dibujadas de diferente manera- están separadas por un pequeño espacio. La misma figura de la izquierda por sus pesados miembros, tiene la redondez de una escultura. El dibujo de su cabello apenas se distingue, así como sus brazos y piernas donde hay un niño que ella

⁵⁵ Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, edición, selección y notas Edgar Ceballos, México, Gaceta, 1985, (332). Los números en paréntesis corresponderán a los "capítulos" del tratado, tomando en cuenta que hay varias ediciones de la obra.

⁵⁶ Véase A.E. Popham, *The drawings of Leonardo da Vinci*, Intr. Martin Kemp, London, The Random House, 1994, pp. 45-57.

⁵⁷ Ernst H. Gombrich, "El método de elaborar composiciones de Leonardo", en *Norma y forma*, Madrid, Alianza, 1987, p. 148.

⁵⁸ Da Vinci, *Tratado de la pintura*, (360) y (361).

señala. Destaca el carácter lineal del dibujo que sólo se perfila para acentuar la existencia de las partículas menudas del contorno. El volumen a manera de sombreado, se halla en el antebrazo izquierdo y en la mitad del rostro de la figura.

Como escenografía,⁵⁹ hay un paisaje rocoso casi idéntico a los que elaboraba Leonardo. No debemos olvidar que los paisajes en Leonardo están dotados de un sentido simbólico: las rocas, montañas, personas, animales eran parte de un *todo*. Como componentes de esa totalidad, las montañas eran símbolo de una vinculación cielo-tierra.

Apliquemos otra analogía en *Leda y el cisne* (1938, dedicado a Federico Canessi)(II. 6), dibujo de estrechas reminiscencias con estudios de Leonardo y otras reproducciones sobre el mismo tema. (Ils. 6a y 6b) La *Leda* del jalisciense inclina su cabeza de lado derecho, sus ojos bajos denotan decoro y una actitud virginal.⁶⁰ La primera *Leda* así como la copia de la Galería Borghese no tienen una disposición nada *sutil*, son mucho más eróticas y acarician con suavidad al cisne. La larga tradición de representar múltiples veces este mito proporcionaba a los artistas: “posibilidades infinitas para yuxtaposiciones serpentinas, sugestivas y elegantes de la mujer y su amante bestial”.⁶¹ Pero en Guerrero Galván -al menos en apariencia- no existe esa idea de total sumisión a la autoridad masculina. En esta obra, el cisne ocupa un segundo plano y la virginal niña-Leda es distante y lejana. La mano en uno de sus senos es símbolo de recato y humildad, mientras que la fortaleza del fondo significa refugio, protección o retiro voluntario.⁶²

Otra muestra elocuente es un estudio de niños (1938) (II. 7). En este dibujo, el pintor mexicano recurre a los dibujos anatómicos del renacentista por su mecanismo de perfección además de que eran el refinamiento de la formación académica.

⁵⁹ Entendida como “la representación perspectiva de una imagen tridimensional sobre el plano”, Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, 5 ed., Trad. Virginia Careaga, Barcelona, Tusquets, 1985, p. 19.

⁶⁰ Cesare Ripa, *Iconología*, Trad. de Juan Barja y Yago, Madrid, Akal, 1987, vol. I, pp. 499-500.

⁶¹ Bram Dijkstra, *Idolos de perversidad; la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994, p. 315.

⁶² Cesare Ripa, *op. cit.*, p. 500

Guerrero Galván trabajó una composición diagonal la cual proporciona el sombreado a toda la obra -especialmente los pies- lo que nos demuestra una vez más que el tema parece ser secundario, sus intereses primordiales fueron copiar composiciones claves de Leonardo y ejercitarse haciendo múltiples dibujos donde estudió las diversas formas de la línea.

En lo que respecta a la pintura y su materia, Guerrero Galván también tomó varios elementos del *Trattato* y de obras de Botticelli y Rafael. De Leonardo retomó su concepción del claroscuro como la contraposición luz-sombra dentro de una atmósfera y la congregación de la monumentalidad unitaria de las figuras humanas con la naturaleza en sus grandes y pequeñas manifestaciones.

Leonardo aconsejaba a los pintores ver el cuadro a través de una ventana, donde intervenía el punto de referencia del espectador.⁶³ Dicha ventana también nos da la sensación de espacio, que, como dice Panofsky "[es] donde la superficie material pictórica es negada como tal y transformada en un mero plano figurativo".⁶⁴ Leonardo ponía énfasis en el estudio de la perspectiva "rienda y timón de la pintura" donde recordaba que la figura debería manifestar la distancia con que se mira.⁶⁵

Esta idea de ilusión espacial fue llevada a cabo en el *Retrato de María Asúnsolo* (1934)(II. 8). Inspirado sin duda en *Mona Lisa* de Leonardo (II. 8a) la Asúnsolo -un canon de belleza y además amor platónico del pintor- aparece de manera frontal, erguida, teniendo como marco un balcón o ventana. Dicha ventana parece estar fuera del campo visual, como si la figura principal invitase al espectador a formar parte del cuadro. En el célebre cuadro de Leonardo parecen separarse dos mundos: *Mona Lisa* y la invención del paisaje. Lo mismo acontece con la obra de Guerrero Galván donde existen otras similitudes: la pirámide visual, los pliegues del vestido cuidadosamente pintados, la posición de las manos, el cabello y la mirada fija en un punto. El retrato de Guerrero Galván está compuesto en una particular intersección piramidal en cuya punta hay una fuente de luz.

⁶³ *Tratado de la pintura*, (59).

⁶⁴ Panofsky, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁵ *Tratado de la pintura*, (349).

Esta luz fría -típica en su obra- que se extiende en el cuadro y se confunde con el paisaje, formando parte de la aureola de María Asúnsolo: el carácter áurico llevado a su máxima expresión: luz como símbolo de santidad y perfección. Leonardo decía "las figuras tienen mucha más gracia si están con luz universal...la luz grande y clara abrasa todos los relieves del cuerpo.." Con la existencia de la luz, la Asúnsolo parece salirse del cuadro, no en vano Leonardo decía "la intención primaria del pintor es hacer que una simple superficie plana manifieste un cuerpo relevado y fuera de ella".⁶⁶ Si queda decir algo de Mona Lisa -un verdadero ícono del arte occidental- estaremos de acuerdo con Argan: es el resumen de la poética de Leonardo: la relación entre lo particular y lo universal, el fenómeno singular y la realidad global⁶⁷ representado entre el paisaje y la modelo, la luz y la sombra. En el retrato de la Asúnsolo, como cuadro de opuestos reconciliados igual que Mona Lisa, también hay un complejo paisaje de rocas y nubes -fracciones de una catástrofe natural- que además dan noción de profundidad. Los paisajes en Leonardo no son *decoratifs* que acompañan a la figura principal, sino todo lo contrario. Clark -hablando de este cuadro- indica que para el italiano, el paisaje -rocas, nubes, agua- eran parte de una maquinaria universal, comprendida de manera total y fragmentaria, igual que los seres humanos.⁶⁸

Guerrero Galván no olvidó nunca la instrucción de Leonardo de observar la naturaleza como fuerza-síntesis y conservó este concepto incluso en sus últimas obras. Un último ejemplo de citas de Leonardo en algunas pinturas de Guerrero Galván, se advierte en el óleo *Madona con niño* (ca1938) (II. 9), evocación de la *Virgen de las rocas* (versión del Louvre) (II. 9a). Ambos cuadros concuerdan en un efecto de orden con el agrupamiento en triángulo y los efectos lumínicos. La madona de Guerrero sostiene al niño hincada, y cabizbaja hace un enigmático ademán muy semejante a la Santa Ana (Cartón de Burlington House) o la mano del Bautista, también de Leonardo. El niño con brazos abiertos, recibe una bendición de su madre, como si hubiera de por medio un rito de santidad. Hay una sábana blanca -recurrente en otros cuadros-, como si se acentuara la frontera entre la naturaleza y el hombre. El pintor mexicano tomó de esta obra de Leonardo los tonos oscuros y

⁶⁶ *Ibid.*, (343), (277).

⁶⁷ Argan, *Renacimiento y barroco. II. De Miguel Angel a Tíépolo*, trad. de J.A. Calatrava, Madrid, Akal, 1987, p. 23.

⁶⁸ Clark, *op. cit.*, p. 95.

sombríos, no fue un pintor colorista, fue más bien monocromo. En sus obras tiene más peso el ejercicio de la luz -la cual, según Panofsky "ofrece la posibilidad de extenderse en el espacio y diluir los cuerpos pictóricamente"⁶⁹ que el color mismo.

Las obras de Guerrero Galván son hieráticas como esculturas y las sombras proporcionan silencio y quietud. En cambio las obras del artista florentino son "masas, torbellinos de luces y sombras"⁷⁰ donde no cabe el estatismo; la naturaleza, la atmósfera -y con ella el claroscuro- siempre estaban en movimiento puesto que cumplen una función regeneradora. El pintor mexicano no se conformó con estudiar exhaustivamente la obra de Leonardo, también estudió creaciones muy reproducidas de Rafael y Botticelli para proyectar sus propias composiciones.

Si Guerrero Galván tomó de Leonardo lo inconmensurable, de Rafael tomó su simplificación. Por ejemplo, veamos *La nanita* (1937) (Il. 10) y la *Madona sixtina* (Il. 10a). La niña jugando a ser madre fue un tema que utilizó varias veces en ésta época.⁷¹ Observemos la mirada brillante y evasiva de la niña, la manera un tanto forzada de sostener al bebé, la posición de sus pies, los dedos de la mano derecha del niño y el trabajo de los pliegues del vestido. La obra de Rafael es característica del *cinquecento* por "la integridad y la unicidad de los contrastes",⁷² su naturalismo, y la plenitud de lo corpóreo. La *madona sixtina* -virgen de pie, no sentada como era más usual- parece elevarse, se transfigura y se vuelve mujer, pero no pierde un aire divino. En cambio *la nanita* -figura más terrenal- en una actitud sobreprotectora y dramática, conserva la quietud.

Como un pintor renacentista, Guerrero Galván idealizó formas orgánicas como en este caso una rosa -símbolo mariano-, una planta de nopal y arbustos; el elemento arquitectónico lo constituye una pequeña escalinata y un arco. La luz quiere perderse entre las nubes y se contrapone a la figura en posición frontal. La mirada del niño de la *Madona*

⁶⁹ Panofsky, *op. cit.*, p. 51.

⁷⁰ Argan, *op. cit.*, p. 272.

⁷¹ El tema de la niña con un infante-madre o hermana-también fue aprovechado diversas ocasiones por Siqueiros durante los años treinta. Tal vez Guerrero Galván reafirmó su inspiración en *Madre campesina* (ca1931), o la *Niña madre* (1936) del artista chihuahuense.

⁷² Wölfflin, *op. cit.*, p. 291.

sixtina es serena y nada inocente, contraria a la mirada turbada de su madre. El niño de *la nanita* observa fijamente, sus proporciones no son infantiles y parece ser el punto de contacto de la tierra con el cielo. Hace una fusión con la naturaleza, la cual acompaña de manera natural a la niña-madre.

En cambio los elementos que conforman la Madona sixtina son independientes entre sí, son dispares y la propia virgen -motivo del cuadro- conserva una distancia emocional e intelectual respecto al niño, de Santa Bárbara, el papa y los ángeles, hace falta un elemento cohesionador. Como analiza Argan, si para Leonardo la unidad era la relación persona-espacio y la continuidad de la vibración atmosférica y lumínica, en Rafael era la medida proporcional, el equilibrio entre el volumen plástico y vacío.⁷³

Guerrero Galván no se obsesionó con un ideal determinado, pero lo cierto es que se inspiró en la *Venus* de Botticelli para realizar un óleo llamado *Cabeza* (1937) (Ils. 11 y 11a). Las cabezas de Botticelli -y podemos aplicarlo al óleo del jalisciense- están dotadas de carácter y expresión a través de la fluidez de las curvas.⁷⁴ En Guerrero Galván, la eterna niña de aspecto ensimismado de sus obras porta una corona de laurel y ladea su cabeza con una peculiar y lánguida mirada; el laurel la relaciona directamente con la diosa por su pureza e inmortalidad. Hay varios acentos de perfección en el rostro: las cejas, los ojos, la nariz, la boca y el mentón muy similares a la diosa de la belleza y el amor. Una ligera sombra cubre la mitad de su rostro, como si momentáneamente sufriera una *alteridad*. La cabeza de la niña -de igual ritmo que la obra de Botticelli- parece transformarse y adquirir rasgos de una incipiente diosa, madona o ninfa.

El renacentismo en Guerrero Galván consistió en su interés de renovar dentro de la tradición a la pintura. Para Carlos León -uno de los pocos críticos que aplaudió su renacentismo- el jalisciense contribuyó al equilibrio de valores plásticos más que elementales, donde cabía la disciplina, el estudio de los paisajes, el misterio de la luz y sombra como atmósfera, la "actitud hipnótica"-por la inexpressión- de sus personajes y el

⁷³ Argan, *op. cit.*, p. 272.

⁷⁴ Wölfflin, *op. cit.*, p. 29.

enorme interés de encarnar mucho más la luminosidad que los colores.⁷⁵

Guerrero Galván replanteó en nombre del renacimiento el cómo y porqué de la representación pictórica. Para León, la pintura de Guerrero Galván parecía un remanso al lado de tantos "ismos": "con Guerrero Galván, la pintura volverá ser pintura", dijo.⁷⁶ El Renacimiento también fue para Guerrero Galván devolver al pintor su condición de autónoma genialidad. Quizás nunca más tuvo la oportunidad de declararse pleno *enamorado* de la forma y mostrar que sus propias vivencias artísticas giraban en torno del Gran Arte.

Picassianismo

Ya hemos hecho mención que la obra de Guerrero Galván en la década 1930-1940 era identificada con la estatuaria prehispánica por su monumentalidad;⁷⁷ sin embargo, el pintor jalisciense adecuó sus requerimientos plásticos en relación a la pintura europea, en particular con la época clásica de Pablo Picasso, logrando hacer de su obra una enorme síntesis e integración de diferentes recursos temáticos y conceptuales.

Anteriormente se hizo referencia al comentario de Moreno Villa sobre los ejes en la obra del jalisciense. El artista y crítico español citó su temática de mujeres y niñas macizas monumentales como punto de intersección entre Picasso y la vez, señaló una enorme diferencia: "..como [Guerrero Galván] juega con el claroscuro, sus figuras no pueden tener la acuidad o perfil que las del famoso malagueño".⁷⁸

⁷⁵ Carlos León, "Un renacentista de la pintura moderna", en *La Nación*, México, 21 de junio de 1941, p. 21. Una de las reproducciones que acompaña el artículo es el retrato de María Asúnsolo al que aludimos.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ MacKinley Helm, *Modern mexican painters*, p. 123.

⁷⁸ José Moreno Villa, "Un triángulo.. p. 3.

Efectivamente, a Guerrero Galván al importarle más en sus cuadros el sentido plástico que el anecdótico, trabajó con texturas dotando de enorme pastosidad su producción de esta década.

Pero Moreno Villa no fue el único en advertir este rasgo en la obra del jalisciense. En 1941, el crítico de la revista *Romance*, Julio Acosta, apuntó "...no es del todo ajeno a un estudio de Picasso, no al cubista, sino al otro el gran dibujante y constructor de volúmenes.." En el mismo sentido, manifestó el gusto de Guerrero Galván por "...las formas macizas y grávidas que con tanta frecuencia hacen aparición en su obra..."⁷⁹

Guerrero Galván recurrió visual e iconográficamente a las mujeres que pintó el célebre pintor español entre 1920-1923. Se inclinó hacia Picasso en la manera de experimentar la solidez de la *forma*, al punto de idealizar y exagerar la redondez de la figura humana dentro del cuadro. Picasso comenzó a pintar estas monumentales y pesadas mujeres en una vuelta a la figuración, producto de su admiración por Jean-Auguste-Dominique Ingres y sus impresiones de la estatuaria romana.⁸⁰

Recordemos que Roh promovió una regresión hacia "lo puro y simple" en la pintura. Picasso no fue ajeno a esta postura, aunado también a su propia capacidad de asimilar y resolver cuestiones de naturaleza formal y pictórica. Picasso fue "clásico" en el sentido de *revivir* y estudiar las formas humanas utilizando a la mujer como símbolo materno, por tal razón las presentó como entes mitológicos -estáticos, indiferentes- con diversos atributos de fertilidad, donde la tierra y el mar cobran tanta importancia como la figura misma. No era la primera vez que Picasso hacía una reconstrucción del clasicismo, el cual fue paralelo a sus creaciones cubistas.

⁷⁹ Julio Acosta, "Reseña de exposiciones: Jesús Guerrero Galván", en *Romance, revista popular hispanoamericana*, México, Núm. 2, Año II, Febrero 1941, p. 7.

⁸⁰ Dominique Bozo, "The neo-classical period 1917-25", *The Picasso Museum*, New York, Abrams, 1986, p. 23. Para la explicación del entorno parisino y la irrupción de un nuevo clasicismo en esta época, véase Kenneth Silver, *Esprit de corps. The art of the parisian avant-garde in the First World War 1914-1925*, New Jersey, Princeton University Press, 1989, 503 p.

En un corto primer período (1905-1906), Picasso había manifestado su adhesión a un clasicismo *más mediterráneo*, en franca y abierta reacción contra la preeminencia de la cultura germana en la plástica, la música y la literatura.⁸¹ Paradójicamente, en esta etapa de su vida, parece haberse permeado con las ideas de Adolf von Hildebrand.⁸² Esta hipótesis concuerda con las indagaciones de Picasso respecto a la forma. No debemos olvidar que *El problema de la forma en la obra de arte* hablaba de movimiento, profundidad tridimensional, calidad táctil y volumen en términos escultóricos. Hildebrand señalaba: "el escultor realiza una representación de la forma en relación con una impresión de la imagen".⁸³ Picasso al trabajar la monumentalidad de sus obras *clásicas* en una superficie plana y al dominar la forma en un espacio concreto, parece haber pensado más como escultor que como pintor.

Anthony Blunt, estudioso sobre la obra de Picasso, opina que las series de mujeres monumentales fueron concebidas "en términos puramente escultóricos", como fruto de sus viajes a Italia, el estudio de la obra de Rafael y cierto paralelismo con Aristide Maillol,⁸⁴ sobre todo en lo masivo. Justamente a principios de la década de los años veinte, Maillol esculpió enormes mujeres con túnicas y poses de esculturas griegas, lo que coincide con las representaciones hechas por el malagueño. En su interés por una pintura más *pura*, Picasso dispuso del clasicismo como un camino para aumentar el área de visión, incluyendo la materia, físicamente *real*, de los cuerpos femeninos.⁸⁵ Tomó generalmente dos figuras y las distribuyó en casi toda la superficie del cuadro, de tal manera que los pesados cuerpos tenían que ser vistos como una unidad.

⁸¹ Phoebe Pool, "El neoclasicismo de Picasso: primer período (1905-1906)", en Victoria Combalia Dexeus (comp.), *Estudios sobre Picasso*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 140-145.

⁸² *Ibid.* p. 141.

⁸³ Adolf V. Hildebrand, *El problema de la forma en la obra de arte*, Trad. de María Isabel Peña Aguado, Madrid, Visor, 1988, p. 31.

⁸⁴ Anthony Blunt, "El período clásico de Picasso (1917-1935)", en *Estudios sobre Picasso*, pp. 146-150, véase también Oskar Schürer, "Picasso's classicism" en *A Picasso anthology*, Marilyn McCully, (ed.), 2 ed., New Jersey, Princeton University Press, 1997, pp. 160-163 y Jean Clair, *Picasso: the italian journey*, New York, Rizzoli, 1998, 400 p.

⁸⁵ Bozo, *op. cit.*, p. 23.

Con amplias semejanzas picassianas, Guerrero Galván pareció interesarse por la pintura en sí. Trató la volumetría y firmeza de la corporeidad femenina con la intención plástica de descubrir las dimensiones plenas de la forma. En Picasso y Guerrero Galván, la pesantez de un personaje no se opone al paisaje y el espacio, tanto una como otro conforman la compleja unidad del cuadro. Por tal razón, estas mujeres no acusan de un realismo absoluto, si bien hay una amplia referencia a figuras reconocibles. Aún en las figuras más "realistas" de Picasso, existe una pequeña "desproporción" sea una mano, una pie o un rostro de cortes geométricos.

También en las figuras de Guerrero Galván hay una aspiración de encarnar valores que apelen a la pureza e inocencia humanas, que se orienta en tres constantes principales. En primer lugar, la estética púber era favorecida de los estudiosos de la Academia, puesto que presentaba a estas niñas-adolescentes castas con un erotismo velado, *pero amenazante*. Son estáticas, *sugieren* inmovilidad e inexpressión, pero tienen un "pudor contenido, incipiente".⁸⁶ Segundo, Guerrero Galván invocó varias veces en las figuras de sus cuadros una sábana blanca, como si a través de ese elemento pudiera asir la fundamentalidad, candor, principio del color, o traspasar la delgada frontera entre lo real y lo imaginario y separar el nivel artístico del inconsciente humano. Y tercero, Guerrero Galván enfrentó a sus personajes con la pesadez de la volumetría humana donde siempre existe un paisaje difuminado entre luz y sombra, y los dotó con un halo o un resplandor que hemos denominado "carácter áurico". Ambos pintores difieren en la utilización del color, mientras que Guerrero Galván empleó colores ocres, cobrizos, grises -más tectónico-, Picasso usó una paleta luminosa blanca y azul.

Analicemos ejemplos más concretos de estos logros plásticos. Tenemos *Mujeres corriendo en la playa (La carrera)* (1922) y *Mujeres viendo al mar* (1936) (Ils. 12 y 12a), ambas obras de opuestos naturales. A pesar de citar varios elementos del cuadro del

⁸⁶ Luis Martín-Lozano, *op. cit.*, p. 46.

español -las dos mujeres y el mar- Guerrero Galván hizo variantes de una misma propuesta. La obra de Picasso es una escultura en movimiento, hay una inquietud de simplificar las formas donde se distinguen los volúmenes -véase la longitud del brazo de la mujer de la derecha- y las piernas de esas semidiosas descomunales, no hay más fondo que un mar abierto y cielo planimétrico. El dibujo de Guerrero Galván es un espacio reducido casi claustrofóbico, como si fuera un calabozo. Las gruesas mujeres evitan el contacto y se limitan a observar la infinitud del océano, una de ellas levanta ligeramente su falda. La sábana que sostiene la mujer de la derecha parece cubrir o quitar la vista de la pequeña ventana y terminar por encerrarse. Hay unas escalones al pie de una de ellas, no sabemos si ellas subieron o están dispuestas a bajar; peldaños que pueden representar en un sentido ascendente perfección, sabiduría y prudencia, pero en dirección descendente pueden significar una bajada a los abismos, a lo maquinal-instintivo. En esta ocasión, la sábana blanca parece tener la implicación de una propiedad de pureza en un plano de trascender a una cualidad divina, o también descollar la diferencia entre un mundo externo y uno interno dentro de la creación del pintor.

El pintor participó en una renovación pictórica con sus diosas, niñas, mujeres con la intención formal de regresar a las manifestaciones artísticas donde la mujer estuviese ligada al *comienzo*. Ahí reside la ambivalencia temática-simbólica su obra: la mujer maternal, vulnerable y sumisa, como símbolo de origen, encarnación de la tierra y la fertilidad, y al mismo tiempo, del eterno femenino de naturaleza incontrolable e irracional. Asimismo, no resulta ininteresante llamar la atención sobre los aspectos que Guerrero Galván sublimó en sus obras de temática materna. La madre es más un símbolo que una mujer, hay una proyección edípica, puesto que son jóvenes en extremo, intocables, dóciles, sin perversidad aparente, quizás una imagen contraria de la mujer en el pensamiento del pintor. Esto se contempla también en sus imágenes de adolescentes que, en su inocencia, guardaban alguna sombra de *maldad*: "...que mostraban perturbadores signos de

inminentes deseos adultos".⁶⁷

Esta visión en Guerrero Galván quizás se debió a la voluntad heredada de una Guadalajara que dentro de sus aires de modernidad, conservaba un singular *pathos* sobre la mujer. Lo que nos demuestra, que el raciocinio del pintor también se vincula con los medios del arte, sean formas, colores, texturas, etcétera.

En una afinidad ya establecida en el catálogo de la retrospectiva más importante del jalisciense, se observan dos maternidades, representadas como emblema mítico y además clásico. La maternidad de Picasso (1921)(II. 13) está envuelta en una túnica blanca donde sobresale el trabajo geométrico de los pliegues y las proporciones de las manos. En los diversos cuadros y dibujos sobre esta temática, Picasso también expresó su inclinación a ser *muy clásico*. Hay un dibujo (1922) -casi desconocido- que proviene de sus cuadernos. Esta obra, de gran inspiración en las madonas florentinas de Rafael, fue elaborada con un cuidadoso y delicado dibujo con especial sensibilidad lineal (II. 13a). La capacidad de trabajar con diversos temas, técnicas y *estilos* de la pintura fue seguramente lo que más atrajo a Guerrero Galván. *Maternidad* (1939) (II. 13b), guarda el equilibrio monumental picassiano, una especie de gigante carga al niño con una mano casi monstruosa, de la otra mano pende un hilo -¿el cordón umbilical?-, es una madre evidentemente mestiza, dotada de luz -de nuevo el sentido áurico- sobre su cabeza, tiene una actitud de distancia hacia el niño y una mirada vaga en medio de una atmósfera silenciosa y misteriosa, característica del *cinquecento*.

Niña con cántaro (1938), de Guerrero Galván, y *La source*, de Picasso (1921), (Ils. 14 y 14a) parecen seguir la misma tónica. La niña del cuadro de Guerrero Galván ocupa el centro en medio de un paisaje entre vibrante y desértico. El cántaro -símbolo maternal, fuente de la vida⁶⁸- no tiene agua, pero la niña no está desesperada en tan solitario paisaje, como si

⁶⁷ Dijkstra, *op. cit.* p. 191.

⁶⁸ Jack Tresidder, *Dictionary of symbols*, San Francisco, Chronicle Books, 1998, p. 161.

su aureola la protegiera.

De manera hipotética, podemos decir que la luz para Guerrero Galván tenía un sentido metafórico, místico: luz como materialización del espíritu y la divinidad, luz como imagen de la verdad, inmortalidad y eternidad;⁸⁹ por eso concedió esa particular aureola a las niñas vírgenes, tan distintas a las corpulentas y maduras mujeres de Picasso. En *La source*, la mujer tiene su mirada en un punto fijo, deja derramar el agua del cántaro y está recargada con placidez en una enorme piedra; el paisaje es sosegado en un campo abierto con arbustos. Las figuras de ambos cuadros tienen la misma posición de las piernas, tal vez sea más *incómoda* -y hasta sugestiva- la de la niña, teniendo su mano derecha a la altura del pecho, lo cual es una constante en la obra del jalisciense, puesto que es una imagen de ingenuidad y candor.⁹⁰ Guerrero Galván intentaba demostrar que las figuras humanas, a pesar de su hieratismo y quietud estaban llenas de vida; lo considerado como *detalle* -elemento orgánico siempre, sea una flor, un guijarro, un árbol pequeño- tenía una vida propia y quería expresarse.

Hay otras referencias. En *Mujer de torso desnudo* (1939) (II. 15) y *La mujer de la rosa* (1940) (II.17) -alternancias de un mismo motivo- pueden tener similitudes con *Bañista* (1921-22) (II. 15a) de Picasso. Vemos que Guerrero Galván aplica de nuevo la fórmula de un sólo tema y variaciones en su pintura, teniendo en común que son mujeres fuertes y macizas con una morbidez casi nula, caracterizándose por su monumentalidad, la rigidez e inexpressión de sus rostros. *Mujer de torso desnudo* parece a primera vista un retrato un tanto idealizado, sin embargo a medida que caen sus brazos, éstos *crecen* llegando a dimensiones *irregulares* dada su monumentalidad, la mano derecha tiene la palma hacia arriba -como también Picasso las pintaba- y su rostro y mirada son totalmente pasivos. Al igual que la bañista, solo se acompaña de una sábana blanca.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 121-122, y Udo Becker, *Enciclopedia de los símbolos*, 4 reimp., Trad. J.A. Bravo, México, Océano-Robin Book, 1998, p. 197.

⁹⁰ Tresidder, *op. cit.*, p. 98.

La mujer de pie o *Mujer con cortina y mesa* (1939) (II. 16) tiene amplia relación con el óleo de Picasso llamado *Mujer desnuda de pie* (1921) (II. 16a). La primera ladea un poco su cabeza y entrecierra sus ojos, tiene la mano a la altura del pecho y deja ver sus pesados miembros bajo una túnica-vestido. A un lado hay una cortina de colores tenues y en la mesa hay un recipiente con frutas.

La joven está envuelta con un halo de luz y parece sostenerse con dificultad dada la pesadez de su cuerpo. Esta obra también se hermana con el cuadro de Picasso donde la mujer deja ver su torso desnudo y una sábana blanca drapeada, sus ojos fijos y su cabello negro y espeso enmarcan una fisonomía de tintes escultóricos, donde el volumen se acentúa por la luz del blanco, la sombra de la figura y un cortinaje casi de piedra. En *Mujer de la rosa*, Guerrero Galván pintó a una mujer morena y fuerte que huye de la mirada del espectador. Sobre la mesa hay una flor que se adivina marchita o destrozada por la gravedad de su mano, al igual que una carta, objeto común en cuadros de Lazo o Castellanos.

Las figuras humanas en la obra de Guerrero Galván parecen ser impávidas, dueñas de sí, se mantienen permanentes e inalterables en su relación con el entorno, como si tuvieran propiedades escultóricas. La soledad y quietud de estas figuras nos conducen a un estado inquietante simplemente como si la tranquilidad no existiera.

En las siguientes obras hay de nuevo una conexión directa con la obra *Mujer sentada con ropaje* (1921) (II. 18) de Picasso. Las *apropiaciones* de la obra picassiana son evidentes. En el espléndido óleo *Exilio de Diana* (1935)⁹¹ (II. 18a) hay ciertos elementos que parecen salirse de lo que hemos visto hasta ahora. En primer lugar no hay ningún atributo que nos haga pensar que es la diosa de la caza. A diferencia de otros cuadros del jalisciense, la figura está casi completamente desnuda, se destaca por su musculatura y su

⁹¹ Cuadro con el que el pintor se dio a conocer en la revista *Universidad Mensual de Cultura*, México, T. I, Núm. 6, Julio de 1936, p. 48, (sección imágenes), reproducido también en el libro de Carlos Mérida, *Modern mexican artists*, México, Frances Toor Studios, 1937, s.p.

cómoda postura sobre una enorme roca. Podemos advertir que observa el rocoso paisaje por un perfil oscuro que apenas se delinea; la diosa no tiene intenciones de salir al exterior, como si le atemorizara perder su condición divina. Su mirada -como la de otros personajes de su pintura- huyen de la mirada de sí mismas y del espectador, repitiéndose ésta actitud una y otra vez. *Mujer con ropaje* es casi idéntica, está envuelta en una sábana blanca, donde se destacan tanto su mano gigante -casi deforme- como su rostro estático y mudo.

Picasso y Guerrero Galván también presentaron en una sola obra dos o más mujeres semejantes en proporción. La relación iconográfica podemos establecerla con la obra *Dos mujeres sentadas* (1920) (II. 19) donde Picasso repite el tema de mujeres opulentas y descomunamente macizas con rostros plácidos y serenos. La composición de este cuadro es muy singular, puesto que une y separa contrastes. La mujer de la izquierda observa hacia arriba, sube su brazo, la de la derecha baja su mirada y su brazo, hay una dinámica circular y vertical, así como lejanía-cercanía pero no existe intercambio de miradas. Ambas mujeres no esconden la pesadez de sus cuerpos, su desnudez -cual diosas griegas- es muestra de su carácter inmortal.

En el gouache *Adolescentes* (1935) (II. 19a) de Guerrero Galván, una de las figuras denota una actitud totalmente evasiva, deja ver su cuerpo redondeado y el perfil de su rostro trazado por un dibujo linear muy fino. La otra figura está de frente, la monumentalidad de su brazo es casi la misma que la de sus piernas. Guerrero Galván la tituló así porque ambas figuras se encuentran en la etapa transitoria de la niñez a la pubertad, podemos suponerlo en sus pequeños mas no débiles cuerpos. La niña en posición frontal tiene una faz intranquila, en sus manos hay una mazorca y atrás está el tronco de un árbol con hojas nacies, como si creciera paralelo al desarrollo de las niñas; tanto el maíz como el árbol parecen simbolizar el alimento de la vida.

Observemos un último ejemplo de la paráfrasis picassiana en la obra del jalisciense. En *La sábana blanca* (1940) (II. 20), obra que se caracteriza por una gran pastosidad. La niña sólo muestra su perfil, dejando entrever bajo su vestido la monumentalidad y el grosor de sus miembros. En el perfecto escorzo de sus pies desnudos hay algunas piedras pequeñas -permanencia, integridad y fuerza- que contrastan con la parte superior del cuadro: un misterioso cielo con nubarrones. Parece que Guerrero Galván opusiera lo celestial con lo terrenal, donde la monumentalidad de la figura alcanza ambos mundos. La niña totalmente inexpresiva separa dos existencias, no observa la sábana que sostiene con ambas manos y mira hacia otro punto.

Hacia 1942, las figuras humanas en el trabajo de Guerrero Galván perdieron el sentido escultórico y siguieron otra dirección. A lo largo de los años, negó hasta el cansancio cualquier lectura o utilización de Picasso en su quehacer pictórico. Además, después de participar activamente en favor de una supuesta pintura nacionalista "con mensaje social y al cien por ciento mexicana", era natural que no reconociera esos caracteres en su obra - que no lo dejó mentir- y en sus declaraciones y escritos se desdijo. En un pequeño texto dedicado a Rivera, Orozco y Siqueiros, dedica un párrafo al pintor malagueño mostrándose como un gran reconocedor de su obra, aunque años después se replegara y rechazara era lectura iconográfica en su obra.

Picasso para Guerrero Galván era "un inventor de nuevas formas plásticas y poéticas".²² No tenemos duda que Picasso fue el pintor más admirado por él desde que vio reproducciones de su obra *clásica* en Guadalajara, estudió varios elementos de la misma y los incorporó a su obra por espacio de diez años.

²² Jesús Guerrero Galván, *A mexican painter views modern mexican painting*, Trad. Robert Duncan, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1942, p. 7.

Alguna vez le comentó a Antonio Rodríguez:

Nadie puede librarse de las *influencias* y sería muy tonto para negarlo. Lo que es necesario es transformar esas influencias en cosas *ajenas*.. La cultura es una cadena de la que nadie puede sustraerse..⁸⁸

Con esta declaración, afirmaba que el estudio de otros pintores y épocas no restaba validez o autenticidad a su propia obra. Para el jalisciense, el recurso iconográfico era totalmente natural y lógico en los valores aplicados en la pintura y en los estudios de la historia del arte.

Búsqueda y síntesis caracterizaron la obra de Guerrero Galván en la década de los años treinta. No fue un pintor de "temas nacionales" aunque se insistiera verlo como tal. Sus preocupaciones plásticas fueron más allá de un nacionalismo a ultranza y al explorar cuanto quiso el renacentismo y picassianismo, demostró principalmente su interés por la pintura en sí. En ocasiones, parece que sus temas fueron un pretexto figurativo para encontrar la plasticidad, otras parecen conjeturas de algún estado de su pensamiento. Para él, no fue una época digna de recordarse sino que pareció ser una etapa de estudios académicos sin ningún tipo de relación externa. De manera irrefutable, todo forma parte de la imaginería de un artista.

En un escrito de su puño y letra, nuestro pintor manifestó con una gran dosis de desesperación, conformidad y distancia acotando una pequeña verdad:

Imposible explicar teóricamente qué es lo que me incita a expresarme plásticamente..Cuando se hace filosofía se está perdido..Ignoro si mi pintura está dentro de la buena tradición mexicana..Me gustaría encontrar en mis lienzos esa ternura y dulzura que otros encuentran; no creo que haya tal, solamente yo me conozco..Amo sencillamente la pintura..⁸⁹

⁸⁸ AGAM, Antonio Rodríguez, "Artistas contemporáneos. Jesús Guerrero Galván, el 'italianista' de México", publicación no identificada, ca1947, p. 31.

⁸⁹ ACENIDIAP, FJGG, Vol II., Textos del artista, nota de Jesús Guerrero Galván. (también en AGAM).

ESTA TESIS NO PUEDE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

III. La crítica

III. LA CRITICA

La crítica a la obra de Jesús Guerrero Galván ha trascendido de 1930 hasta su exposición más reciente en 1994. Nosotros versaremos sobre la crítica de 1936-1943 puesto que es la etapa de la obra que nos hemos ocupado, además nos interesa exponer parte de la versatilidad de la crítica de arte en México, a veces uniforme y otras tantas, por fortuna, discrepante. También estudiaremos, a modo de apéndice al capítulo, las propias reflexiones de Guerrero Galván sobre sus contemporáneos.

Sabemos que la crítica del arte mexicano como la crítica en general, no sigue un lineamiento en sentido estricto. En una esfera pública, no hay un *corpus* o un discurso homogéneo de quien la ejerce. La crítica de arte requiere un especial rigor y sensibilidad literaria, por tal razón poetas, intelectuales, filósofos se han dedicado a ella.

La crítica de alguna manera nos corrobora ciertas apreciaciones sobre el artista y sus creaciones. Debemos recordar que la crítica de arte actualiza por un motivo específico -por lo regular una exposición-, es una reflexión y balance del presente. No se puede excluir o desdeñar ninguna opinión, cada una tendrá su vigencia dentro de un particular contexto y aquí su relación con la historia del arte. La crítica siempre estará engarzada con dicha historia, la gran diferencia radica en que la primera obedece a un nivel de percepción, introspección y bagaje cultural individual, finalmente sujetos a un rigor y objetividad; mientras que la historia del arte estudia procesos en y de conjunto, además de esos elementos.

La historia del arte es una historia de artistas y de "estilos". Lionello Venturi añade que también es una historia del gusto, entendido como la "facultad propia de cada pintor de escoger lo que le parece óptimo con su modo de trabajar".¹ El reconocimiento y el *juicio* de valor que pueda emitirse sobre ese gusto será la crítica de arte, a lo que se añaden las ideas estéticas del crítico, su propia personalidad y mucha experiencia intuitiva.²

¹ Lionello Venturi, *Historia de la crítica de arte*, 2 ed., versión castellana de Rossend Arqués, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 28.

² *Ibid.*, pp. 44-45.

El crítico se hace distintos cuestionamientos ante la obra artística, confrontando una visión o interpretación del arte y de la vida. La crítica tiene un carácter público puesto que legitima la obra en cuestión y al artista mismo. Exégetas, apologistas y detractores forman parte de la crítica de arte, de ahí su riqueza, diversidad y ambigüedad.

La crítica de arte en México (1930-1940): un preámbulo

A la fecha no hay suficientes estudios sobre la historia de la crítica en México en el siglo XX, a pesar de los plausibles intentos de Justino Fernández, quien en su monolítica historia del arte mexicano enunció las diversas tendencias de la crítica de arte en ese momento.³

En la década 1930-40, existió en México una enorme confluencia de opiniones, escritos y reflexiones. La crítica se ocupó paralelamente tanto de los pintores que gozaban del reconocimiento oficial, así como los llamados de la *contracorriente*, aquellos *disidentes* que coexistieron con el muralismo. Luis Cardoza y Aragón tal vez fue el primero en escribir sendas páginas -de manera precisa- sobre estos pintores *marginados*.⁴ Carlos Mérida, Agustín Velázquez Chávez y Mackinley Helm también redactaron textos donde hablaban de *otros* pintores *modernos* fuera de Rivera y Orozco, sean Siqueiros, Castellanos, Orozco Romero, María Izquierdo, etcétera.⁵ Durante esta década, existió la persistencia de escribir sobre la renovación en la pintura mexicana, ahínco que no es totalmente hostil a la pintura mural. En la crítica de esta época observamos una especial y constante atención a la nueva generación de artistas atípicos y además *modernos*.

³ Justino Fernández, *El arte moderno y contemporáneo de México*, UNAM-IIE, 1992, vol II, pp. 134-140. Otro trabajo de Fernández que trata sobre la crítica como tal se encuentra en *Estética del hombre mexicano*, México, 2 ed., UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992, pp. 385-509. Un trabajo más reciente sobre la crítica en los años veinte es Xavier Moyssén, *La crítica de arte en México 1896-1921*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, 2 t. (Estudios y fuentes del arte en México, LXIII).

⁴ Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj*, México, Imprenta Universitaria, 1940, 139 p. Algunos artículos en *El Nacional* que precedieron al libro citado fueron "Nuevas consideraciones: la pintura mexicana", 8 de octubre de 1936, "Artes plásticas en 1939", 1 enero de 1940, y "Cuestiones estéticas: nuevos pretextos", 12 de mayo de 1939.

⁵ Agustín Velázquez Chávez, *Índice de la pintura mexicana contemporánea*, México, Ediciones Arte mexicano, 1935, 225 p., Carlos Mérida, *Modern mexican artists*, México, Frances Toor Studios, 1937, 209 p., Mackinley Helm, *Modern mexican painters*, New York, Harper, 1941, 205 p.

La tarea de los críticos consistió en *ubicar, clasificar, afirmar, instituir y destruir* a los jóvenes artistas, orden que no se descalificará en absoluto. La fortuna crítica que acompañó a la obra de los “disidentes” coadyuvó a su afirmación en el ámbito de espectadores y funcionarios,⁶ por ende la parte pública y oficial, y de alguna manera, su ascensión y caída. Como bien explica Jorge Alberto Manrique, la confianza hizo que los pintores cayeran en una especie de círculo vicioso entre las dependencias oficiales y el mercado del arte, dando lugar a una cerrazón y apertura al mismo tiempo.⁷

La crítica tiene dos rostros, haciéndose más visible esta dualidad en las dos siguientes décadas: por un lado, el apoyo a determinados esquemas nacionalistas, y por otro, el debate del cosmopolitismo y la universalidad como fue el caso concreto de la crítica de los *Contemporáneos*.

Guerrero Galván y su obra pertenecieron a estas direcciones de la crítica de arte. Expondremos las apreciaciones que nos parecen más reveladoras para el estudio de su obra, además de que lo relacionaremos con interpretaciones generales de la plástica mexicana en dicha época.

⁶ Jorge Alberto Manrique, “Otras caras del arte mexicano”, en *Modernidad y modernización del arte mexicano*, catálogo de la exposición, México, INBA-MUNAL, 1991, p. 134.

⁷ *Ibid.*

Aparición de Jesús Guerrero Galván en la crítica (1936-1939)

Entre 1936-37 el Departamento de Acción Social de la Universidad organizó una exposición en su Galería de Arte, cuyo director era Julio Castellanos. Además de Guerrero Galván participaron Siqueiros, Lazo, Izquierdo, Orozco Romero entre otros.⁸ La crítica del círculo universitario recibió bastante bien la exposición, puesto que los pintores participantes en la muestra fueron tomados en cuenta para artículos e ilustraciones en la revista *Universidad Mensual de Cultura Popular*. La exposición sentó un importante precedente, los que ejercían la crítica de arte tenían nueva materia para escribir libremente. Guerrero Galván empezaba a ser un pintor reconocido e independiente y las primeras críticas a su obra provinieron de ese círculo.

Antes de la mencionada exposición, Agustín Yáñez ya había expresado su sentir ante la obra de Guerrero Galván.⁹ Debemos tomar en cuenta su empatía por el hecho de sentirse *exiliados* jaliscienses. Yáñez había reconocido que el pintor se ganó a pulso su lugar en la pintura mexicana, gracias a su salida benéfica de Guadalajara: "imponíanse las malas influencias de los viejos maestros provincianos: pintura atrasada, espectacular y de pandereta".¹⁰

Para Yáñez, Guadalajara era vista como el anquilosamiento del talento y la anulación del desenvolvimiento *verdadero*; la modernidad y la vanguardia estaban situadas en la metrópoli. A pesar de los embates y el supuesto atraso provinciano, Guerrero Galván para Yáñez había logrado forjar una personalidad propia, muy distante a lo que podría *haber sido* en su tierra natal.

⁸ La presentación del catálogo menciona que el objetivo de la muestra era alentar la obra de artistas individuales, fuera de todo grupo u organización. Como actividades paralelas a la exposición se harían lecturas, libros y conferencias donde se podría ejercer una crítica "viva, sana y leal" muy interesada en *mejorar* la situación del arte mexicano. Es de llamar la atención que haya sido justamente la Universidad la que comenzó la valoración de otros artistas sin restar la importancia de Rivera y Orozco. *Catálogo de la Galería de Arte de la Universidad Nacional de México*, México, Departamento de Acción Social, 1 noviembre de 1937, s. p.

⁹ Los artículos de Yáñez sobre Guerrero Galván, en resumen contienen la misma información, sólo con ciertas omisiones y añadiduras. Agustín Yáñez, "El pintor Guerrero Galván", *Universidad Mensual de Cultura*, Núm. 6, Julio de 1936, s.p. Sección Imágenes, "Historia y destino del pintor Guerrero Galván", *Letras de México*, (edición facsimilar), Vol. I, Núm. 1, 15 de enero de 1937, p. 18., el cual se repitió en *El Nacional* el 15 de octubre de 1939.

¹⁰ Agustín Yáñez, "Historia y destino... p. 18.

En el mismo artículo, el autor de *La tierra pródiga* también ponderó sobre la temática de la obra y la calidad técnica del joven artista. Dijo que, afortunadamente, Guerrero Galván había dejado de pintar paisajes “escenas de un nacionalismo superficial y manido” que sin duda evocaban a José María Velasco. La gran aportación del pintor era la “modalidad indígena” un rasgo auténtico y genuino para Yáñez.

Lo indígena aparecía como un consenso, las figuras morenas para varios críticos era un rasgo indicativo del mestizaje, elemento que *debía* ser tomado en cuenta en la historia mexicana. Señaló que el pintor estuvo “..desligado de influencias extrañas aún cuando sean tan valiosas como las de los cuatrocentistas italianos o tan modernas como el repertorio convencional del arte propagandista”.¹¹ Valiosas pero anticuadas eran las “influencias” del pintor; como artista joven y *nuevo*, *tenía* que encontrar la quintaesencia en su pintura. Seguramente para Guerrero Galván su denominación como *pintor moderno* fue un cumplido enorme y sintió que era el camino correcto a seguir. Debemos recordar que el arte con supuestos fines propagandísticos -sobre todo en los años treinta- era parte de la modernidad. Aunque Yáñez había advertido la calidad renacentista en las obras de Guerrero Galván, era inadmisibile esa aceptación dentro de su crítica.

Para 1937, los críticos tenían la preocupación de *explicar e interpretar* la nueva plástica mexicana y se dedicaron a relacionarla con un carácter poético: la palabra trasladada a la imagen o viceversa. Esta vertiente de la crítica fue llevada a cabo por los ex-Contemporáneos. Varios de ellos escribieron en la revista *Letras de México*.

Bernardo Ortiz de Montellano escribió un artículo titulado “Plástica y poesía” con motivo de la exposición citada. Ortiz de Montellano hizo un balance entre los “aspectos subjetivos de la pintura” y la técnica en las obras. El autor se muestra más a favor de una pintura poética inexplicable y misteriosa, donde se defendían las sensaciones, el intelecto y su negación material. Para el poeta, la obra artística parecía tener tintes abstractos aunque fuera reconocible: “..invención de formas plásticas que interpreten líricamente su mundo interior individual: un mundo por oculto y profundo, poco luminoso”.¹² Los distintos problemas que podrían surgir de la pintura podían ser resueltos por los críticos.

¹¹ *Ibid.*

¹² Bernardo Ortiz de Montellano, “Plástica y poesía”, en *Letras de México*, (ed. facsimilar), Vol. I, Núm. 21, 16 de diciembre de 1937, p. 5.

Tanto el artista como la obra misma eran respetados y no se cuestionaban los modos de creación. El escritor habló de Castellanos, Tamayo e Izquierdo. Con Guerrero Galván no hizo concesiones y los caracteres que le adjudica a sus obras eran lo opuesto a sus reflexiones: “..los óleos de Guerrero Galván son excesivamente objetivos, luminosos y con la detallada vitalidad de una estampería de alcurnia”.¹³ A la pintura del jalisciense le faltaba ser *dudosa e incierta*. Tal vez su pintura no le interesaba encerrar enigmas. Cuando se menciona que su pintura es *luminosa*, parece referirse a la claridad y desnudez de sus cuadros, según el autor, carentes de dramatismo y fuerza. Por el orden y pragmatismo en la recurrencia de los temas, era desapasionada. El pintor para Ortiz, todavía tenía que recorrer un largo camino para encontrar otros elementos en su pintura, quizás uno de ellos era la obediencia devota a su interior.

La exposición en la galería universitaria tuvo gran éxito y se repitió bajo el nombre de *2da. exposición de Pintores mexicanos Contemporáneos* (febrero-marzo 1938), luego pasó como exposición permanente. Esta exposición fue de gran resonancia dentro y fuera de la Universidad. José Gorostiza escribió en el catálogo su ensayo "De la pintura nueva". José Moreno Villa también redactó un pequeño estudio.

Es notable la divulgación que tuvo el escrito de Gorostiza.¹⁴ Debemos tomar en cuenta que durante el cardenismo, las artes plásticas estaban destinadas a ser *toleradas y aceptadas*, pero la balanza se inclinaba hacia un arte nacionalista y militante.

Gorostiza al principio menciona a “los pequeños maestros”: Guerrero Galván, Lazo, Cantú, Orozco Romero.. hace una apología de estos pintores hetedoroxos y su consecución a la individualidad y una “expresión distinta”. Además, Gorostiza aboga que hayan tomado *préstamos* de la pintura europea. El escritor no olvida su condición de otrora Contemporáneo y dedicó párrafos a la conjunción pintura-poesía. El pintor tenía la suprema capacidad de dotar a la imagen de una esencia poética la cual entra en un territorio incognoscible. con justa razón, para Gorostiza, un óleo, un dibujo eran “un mundo plástico

¹³ *Ibid.*

¹⁴ “De la pintura nueva” fue publicado por primera vez en *El Nacional* el 31 de enero de 1938, p. 1, (conferencia radiada por la DAPP) e inmediatamente se incluyó en la presentación del catálogo a la *2da. exposición de Pintores mexicanos contemporáneos*, Galería de Arte de la Universidad Nacional, Departamento de Acción Social, 1938, s.p., y finalmente se publicó en *Universidad mensual de Cultura Popular*, núm. 25, Febrero de 1938, pp. 32-35.

inventado, irreal”¹⁵ donde las formas y la excelencia técnica tenían importancia capital.

El autor resumió así la pintura *moderna* de México: “...llama la atención que no sea en absoluto una pintura significativa..no encierra secreto alguno, no quiere comunicarnos nada -a no ser el amor de las formas-.” A Gorostiza no le interesaba particularmente *problematizar* la pintura, las respuestas inmediatas estaban en un nuevo clasicismo e invita a una reflexión más profunda con principios novedosos. Arremete contra la negación de la “significación plástica universal”, y enérgico dice que una parte de la pintura mexicana: “..se acoge al fácil exotismo de las artes populares para adquirir carta de modernidad, aun cuando en su esencia continúe adherida al núcleo mismo de la antigua tradición.” Quizá la tradición sea el equivalente al clasicismo, un rasgo más que plausible en el nuevo arte mexicano.

Para Gorostiza la “mexicanidad” estaba dentro de otro espacio, no entraba en las síntesis e investigaciones plásticas de los nuevos pintores y vuelve a reconocer una liga estrecha con la pintura europea, sin recriminar nada a estos pintores considerados jóvenes pero maduros.

De manera concomitante, otro eximio Contemporáneo, Xavier Villaurrutia también externó sus opiniones sobre la pintura mexicana, actividad que lo ocupó por considerable tiempo. La crítica de arte para Villaurrutia fue un vehículo para exponer su propia poética. Así el pintor y su obra se presentaban como un vasto material para traslucir un lenguaje propio. Como sabemos, una crítica exquisitamente selectiva como la de Villaurrutia amparaba a Lazo, Castellanos, Tamayo, pero ha llamado la atención que no escribió nada sobre Manuel González Serrano, Emilio Baz Viaud, Fermín Revueltas¹⁶ y, en última instancia, muy poco sobre Guerrero Galván. En *La pintura mexicana moderna*, Villaurrutia también se mostró convencido por el auge de una pintura *nueva*. Cuando habla de la revolución lo hace con el énfasis de un *pretexto e iniciativa* para (re)inventar nuevos temas en la pintura.

¹⁵ José Gorostiza, “De la pintura nueva”, presentación al catálogo .. s.p. De este texto provienen las siguientes citas hasta que se indique lo contrario.

¹⁶ Enrique Franco Calvo, “Notas sobre Xavier Villaurrutia y la crítica de arte”, en “La mirada plástica”, *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), México, El Colegio de México, 1994, p. 130. Excelentes párrafos sobre Villaurrutia como crítico de arte se encuentran en Olivier Debrouse, *Figuras en el trópico*, Barcelona, Océano, 1983, pp. 124-130.

No hay una negación sobre su enlace histórico y recalcó que el cuadro: “era una distinta realidad, ajena a las realidades que la circundan.” Se refiere a la pintura mural y dice “no es inútil decir que se exageró el gusto por ciertos temas y motivos populares”.¹⁷ Con Villaurrutia se acentúa el debate entre el nacionalismo y el cosmopolitismo. Hay veces que una vena nacionalista domina el escrito, otras ocasiones parece que el *jicarismo* no cabía en una crítica más universal y occidental. Villaurrutia no vaciló en hablar del equitativo predominio de Rivera y Orozco y en su apartado -muy común- de *otros* pintores dedica líneas a Siqueiros, Rodríguez Lozano, Castellanos, Tamayo, Kahlo, Ruiz.. aclarando que todos son pintores de una naturaleza muy distinta entre sí.

Guerrero Galván en la concepción plástica de Villaurrutia era un caso extraño de genialidad. Para el poeta, el jalisciense se encontraba en un punto neutro donde la talento y la inteligencia se pierden o resurgen. A primera vista, dice que es un pintura *engañosa*:
“.. [sus cuadros] tienen un encanto inmediato que acaso no resista a un análisis ulterior por las contradictorias tendencias que los mantienen en pie”.¹⁸ Las “influencias” en la obra del joven pintor le causaron cierto desasosiego y los supuestos elementos dispares en su obra impidieron otros criterios. Villaurrutia concluyó sobre Guerrero Galván: “..su obra se halla de perderse en el halago fácil a los sentidos o salvarse en una obra intensa y considerable.” Las *oscilaciones* complejas del pintor jalisciense, la inquietud que despertaba el alcance de su pintura, sus propias singularidades, terminaron por agotar la paciencia del poeta.

¹⁷ Xavier Villaurrutia, “La pintura mexicana moderna”, en *Textos y pretextos*, México, Fondo de Cultura Económica-La casa de España, 1940, pp. 220-221.

¹⁸ *Ibid.*, p. 234.

La obra de Guerrero Galván en Luis Cardoza y Aragón, Justino Fernández y Octavio Paz (1938-1943)

Imposible estudiar la obra de Guerrero Galván sin tomar en cuenta a tres de los pilares de la crítica de arte en México: Cardoza y Aragón, Fernández y Paz. Los tres conceptuaron de muy distinta manera la obra del jalisciense y finalmente coincidieron en que el valor del pintor radicaba en los elementos de su pintura misma. Los tres elogiaron más los aciertos formales y técnicos del pintor.

La evolución de la obra de Guerrero Galván según Luis Cardoza y Aragón

Cuando la LEAR celebró una exposición con motivo del Congreso Nacional de Artistas en 1937, Luis Cardoza, quien había hecho críticas nada benignas a miembros de la liga, hizo una excepción. El escritor guatemalteco halagó a Julio Castellanos y por primera vez, se ocupó de Guerrero Galván, en el cual notó un gran *avance individual* ya que “cuando caminaba en equipo era sencillamente insoportable”. Para Cardoza el jalisciense valía mucho más por sí solo y anotó que los tres cuadros suyos presentados en la exposición eran de enorme calidad y por tanto eran “de los mejores”. Cardoza encontró similitudes del joven pintor con el Siqueiros de esa década y concluyó: “[Guerrero Galván] es de los pintores últimos que se habrán de salvar”.¹⁹ Al parecer Cardoza rechazaba todo sinónimo de colectividad y en adelante la obra individual del artista era la que tomaría en cuenta.

El primer artículo *exclusivo* sobre Guerrero Galván lo escribió en 1938.²⁰ El crítico denominó al pintor como “un nuevo valor plástico” y pronunció los elementos a su consideración, más apreciables sobre la obra del jalisciense. La crítica de arte para Cardoza era la satisfacción de una mera curiosidad y sólo expone sus “simpatías y diferencias”.

¹⁹ Luis Cardoza y Aragón, “Exposiciones. LEAR y amigos en la sala de exposiciones del Palacio de Bellas Artes”, en *El Nacional*, 20 de enero de 1937, p. 5.

²⁰ Luis Cardoza y Aragón, “Jesús Guerrero Galván”, *Mexican art and life*, México, Núm. 3, Julio de 1938, s.p. La revista era dirigida por Francisco Díaz de León y patrocinada por la DAPP. El artículo también salió el 5 de mayo de 1939 en *El Nacional* bajo el título de “Nuevos valores plásticos: Jesús Guerrero Galván”, el cual nos apoyaremos. Del mismo texto, hay un mecanoscrito en el Archivo de la GAM.

El escritor y poeta veía en 1938 una etapa crítica en la plástica mexicana, compuesta por una generación de artistas que “..se inician con algo propio, pero en la mayor parte de ellos, siempre hay algo que nos llena de duda”.²¹ Cardoza no toleraba a los “atisbos de talento”, el artista tenía que ser consistente y perseverante en su trabajo y con justa causa Guerrero Galván *podía ser* uno de ellos. Para el crítico, el talento y virtuosismo del jalisciense no eran suficientes para completar *al artista*, y debido a eso el pintor era aún inmaduro en todo sentido: “Jesús Guerrero Galván ha progresado con rapidez y seguridad... Promete que habrá de desarrollarse hasta una madurez que hoy no podemos suponer todavía”.²² Lo *rescatable* del pintor podía perderse en sus continuas búsquedas dentro de su obra, y precisamente esa inconformidad personal e íntima, era lo que más le gustaba a Cardoza. De su obra de esa época dijo: “lo hemos visto avanzar, retroceder, afirmarse, de nuevo desaparecer. Esta imagen de lucha que nos ofrece me basta para escribir de Guerrero Galván con simpatía y admiración.”

Curiosamente, Cardoza no llegó a decir *qué faltaba* en la obra del artista, sin embargo, Guerrero Galván estaba a un paso de transformarse en un artista completo, puesto que tenía el oficio, la habilidad técnica, la disciplina y sobre todo un dominio del dibujo: “más ágil, más sensible, más cargado de intención y personalidad.” Para Cardoza, en Guerrero Galván cobraba más importancia el sentido plástico que la adopción de cierta temática:

..es de los más sensibles en materia pictórica..la sensación de la forma la objetiviza transmitiéndole siempre delicada sensualidad. Sus retratos últimos más como pintura que como retratos y quiero que se entienda como elogio..

Cardoza confiaba en Guerrero Galván como un pintor en vías de ser *auténtico*. Tal vez el jalisciense no completaba la *soledad, potencia, forma y pasión* que Orozco en cambio sí tenía. Cuando menciona *objetivización* señala que *acata* las normas y muestra un enorme respeto por la disciplina y la forma. Los caracteres plásticos de su obra eran el principio de la totalidad. No en vano Cardoza era adepto de cierto formalismo wölffliniano y alguna vez le escribió a André Breton: “Odio lo que no es preciso y claro..Por esa pasión de exactitud, por esa necesidad de lo concreto, se me tiene por surrealista en México”.²³

²¹ Luis Cardoza y Aragón, “Nuevos valores plásticos: Jesús Guerrero Galván”, p. 4.

²² *Ibid.* Las siguientes citas provienen del mismo texto.

²³ Citado en el prólogo escrito por Renato González a la reedición de *La nube y el reloj*. (inédito).

Pese la admiración de una obra con evidentes rasgos *clásicos*, el poeta se mostró consciente de que los elogios podían darle al joven pintor una confianza profusa. Cardoza muy a tiempo aclara que es un ejemplo *valioso y prometedor*, nada definitivo todavía.

Tal vez por esa vacilante juventud, Guerrero Galván no fue incluido en *La nube y el reloj* (1940), aunque las propiedades de la pintura clasicista de Lazo y Castellanos -a quienes Cardoza apreciaba mucho- pueden extenderse a la obra del jalisciense como la calidad del dibujo. Por prudencia, Cardoza no habría de cambiar jamás su postura hacia el pintor. En un recuento de las artes plásticas en 1939, si bien no le dedica un apartado especial dijo: "Guerrero Galván..varios desnudos de una solidez y fineza que casi se había olvidado en México".²⁴ Sin afirmarlo de manera absoluta, Cardoza admiró auténticamente la línea clasicista del pintor.

Justino Fernández y la crítica oficial

Justino Fernández es artífice de una crítica *oficial*, en consecuencia legal, pública y hasta amante de la patria. En su *Arte moderno y contemporáneo de México*, afirmó tajantemente que la revolución mexicana no hizo más que *renovar* una tradición, que en consecuencia, la llevó a la universalidad; por ende el muralismo y sus máximos exponentes gozaban de un indiscutible reconocimiento *universal*. Sabemos que el texto dedica más de la mitad al muralismo y en menor medida, a la *clasificación* de otros pintores. Fernández no fue excluyente y a todos los artistas los ordena en *particular importancia*, sean *la primera generación, los nuevos pintores, los "popularistas", las pintoras...*

Fernández -crítico ya de profesión y nombre- hizo una estetización romántica del arte de Estado cuyas características naturalmente eran *el humanismo, la belleza y la tragedia*. Su tarea como crítico consistió en dar a los "tres grandes" esa pesada carga histórica de crear un arte producto de la realidad.

²⁴ Luis Cardoza y Aragón, "Artes plásticas en 1939", en *El Nacional*, 1 de enero de 1939, recopilado en *Tierra de belleza convulsiva*, Alberto Enríquez Perea (comp.), México, *El Nacional*, 1991, p. 211.

Álvaro Matute señala que Fernández veía un arte histórico que:

..para comprenderlo hace falta conocerlo históricamente. Para comprender el arte de ayer es menester conocer el de hoy y viceversa. Uno ilumina al otro....es necesario conocerlo en su contexto cultural que lo elaboró a partir de sus concepciones míticas y religiosas, como objetos sagrados o rituales.²⁵

En efecto, Fernández -al estilo de Thomas Carlyle- se esforzó en *ungir* a Rivera, Orozco y Siqueiros como verdaderos héroes quienes hicieron obras dignas de constituir toda una épica histórico-artística. Ellos habían instituido un lugar supremo donde parecía culminar el arte mexicano del siglo XX. El muralismo era la prolongación simbólica de la saga grandiosa del arte *mexicano* que se originó con la época prehispánica, además de ser plenamente reconocido en otras esferas. Para Fernández, los *demás artistas* sencillamente no eran *petit*, sino que más bien parecían ser satélites circunstanciales que giraban en torno a la monumental y universal tríada.

Sin embargo, esos cánones aplicados no impidieron a Fernández ver otras cualidades en el caso de Guerrero Galván. Fernández apreció la obra del jalisciense, escribió sobre él varios artículos de su obra en la década de los años cincuenta y prologó algunos catálogos. Fernández hacía referencia a la calidad del dibujo y la pintura, el color, las texturas, las formas y la luz.²⁶ En un artículo de 1942, Fernández reconoce del pintor la unidad de forma, el dibujo preciso y minucioso, la calidad "táctil" de su pintura, el volumen y la línea.. pero finalmente recurre a los arquetipos:

lo interesante de este pintor es la combinación de un sentido auténticamente *mexicano* que se revela en los tipos, los temas, el color, en lo masivo de las formas, con otros *ingredientes europeos*.. es el sentido de lo *mexicano*, del *más dulce y sentimental*.²⁷

Fernández sólo mencionó esos "ingredientes europeos" pero no los analizó, pero si exaltó esa susodicha -e inexistente- "mexicanidad" en la obra de Guerrero Galván, por añadidura pretenciosa "dulce y sentimental".

²⁵ Álvaro Matute, "La estética historicista de Justino Fernández", en *Memoria del Congreso Internacional de Muralismo*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999, p. 69.

²⁶ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, vol. II, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, pp. 100-101.

²⁷ Justino Fernández, "Jesús Guerrero Galván", *El Nacional*, 25 de enero de 1942, p. 6. (Suplemento cultural). El subrayado es mío.

Fernández tuvo la sólida creencia en el equilibrio del tema y la factura de los cuadros, no podía pesar uno más que el otro. La obra del jalisciense para Fernández era la sublimación de “lo mexicano de [la] expresión y de sus sentimientos”,²⁸ elementos que lo convertían en *inestimable representante de la plástica mexicana*. En síntesis, se trataba de buscar el *refinamiento y pureza mexicanas* en la obra de Guerrero Galván.

Decimos que Fernández es parteaguas de la crítica oficial porque se apega a ciertos esquemas para *distinguir* el arte mexicano. Ya hemos dicho que la “mexicanidad” parte más de una idea que de una realidad, es una palabra cómoda para unificar diversas tendencias dentro del arte mexicano, negando las particularidades de la heterodoxia.

Justino Fernández calcó ese patrón de “mexicanidad” con la descripción del mural que Guerrero Galván realizó en Nuevo México en 1942. No tuvo más que cumplidos al fresco que enaltecía la “amistad” entre los Estados Unidos y México apelando a valores como la libertad, la pureza, la sencillez y *el sentido poético y profundo* que según contenía dicha obra monumental. El mural seguramente acató de manera sumisa la propuesta de *eleva*r las relaciones de ambos países, así que era lógico que Fernández hiciera una especial defensa de la obra.²⁹ De una manera romántica dijo que el pintor había plasmado “el alma mexicana de ternura inefable”³⁰ cuando las obras de Guerrero Galván son tan inexpresivas que nunca denotan *ternura*, ni ningún otro sentimiento.

Calificado como “el mejor mural” del pintor -los otros murales del jalisciense son prácticamente inexistentes para el crítico-, Fernández mencionó que la obra se hizo con el propósito de que los trabajadores lo vieran y fueran conscientes de su cultura rica y compleja,³¹ juicio tan utópico muy semejante a la idea de que los campesinos y obreros visitaran los paneles de la SEP para verse representados y sentirse componentes de la historia y el desarrollo nacionales.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Véase el artículo de Fernández, “El arte mexicano como relación cultural”, en *Excélsior*, México, 7 de julio de 1943, 1a. sección, p.4.

³⁰ Justino Fernández, “Un regalo a los Estados Unidos”, en *Hoy*, México, Núm. 346, Octubre de 1943, p. 80.

³¹ *Ibid.*

En su discurso, Justino Fernández trata de *convencer* y *conmover* al lector de una visión integral sobre el arte mexicano, el cual estaba configurado en bloques que no salen de categorías *sui géneris*, donde la pintura parece tan *bella* y legible, que carece de cuestionamientos de carácter teórico-formal.

Un ejemplo de la crítica paralela y disímil: Luis G. Basurto

El dramaturgo Luis G. Basurto solía escribir artículos de opinión en el *Excélsior* con motivo de diversas exposiciones que se celebraban en el largo y ancho de la ciudad. Cuando Guerrero Galván expuso individualmente en la Galería de Arte Mexicano en 1941, Basurto no dudó en emitir sus consideraciones sobre la pintura del jalisciense. La crítica de Basurto se caracterizó por cierta medida y equilibrio y no tuvo ningún problema para aceptar la obra de un pintor joven, no abusó de la aplicación de adjetivos y más que nada, celebró su técnica. Al mismo tiempo, reconoció la inspiración en los grandes maestros de la pintura, diciendo que era lo más natural aún en artistas de gran madurez.

Basurto justificó de alguna manera el perfil clasicista en los retratos de Guerrero Galván:

..su culto por la gran pintura italiana..intención permanente de enriquecer sus propias cualidades, en el marco de una generación moderna y bajo la regla de normas clásicas que permiten al artista desenvolver su inspiración pictórica, sus ideas plásticas...³²

Es insistente que el clasicismo era un respaldo *seguro y firme* en los artistas mexicanos y el jalisciense, en lugar de reaccionar en contra de la *tradición*, la privilegiaba. En esta defensa del clasicismo, hay un tono un poco conservador en Basurto, no parecía aceptar otras tendencias dentro del arte, nada que se saliera de las normas y *el estilo*. Guerrero Galván no caía en: "el desenfreno, o en el libertinaje expresivo que caracterizaban a otros pintores mexicanos".³³

No son muchas las críticas a favor de un clasicismo a principios de los años cuarenta, de tal modo que este ejemplo es representativo de un crítica que se desenvolvía en un mismo ámbito, tan divergente a la crítica ultranacionalista que varias veces dio la cara por el *folklorismo* y el *tipismo*.

³² Luis G. Basurto, "Jesús Guerrero Galván, pintor mexicano", en *Excélsior*, México, 4 de febrero de 1941, 2a. sección, p. 3.

³³ *Ibid.*

Octavio Paz y Guerrero Galván

Para Octavio Paz, el artista mismo tenía que ser moderno y universal. Por tal razón amparó el individualismo y reacción inversa -benéfica- al muralismo. En esa generación de artistas no había una intención de hacer escuela -ni secuela-. Paz reclamó legitimidad para esos pintores y decía que para ellos “el arte es aventura, exploración y a veces descubrimiento”.³⁴ El poeta dejó entrever cierta predilección por el clasicismo mexicano: Lazo, Castellanos, Rodríguez Lozano.. Alguna vez Paz habló sobre la huella del Picasso *neoclásico* -admirador de Ingres- en varios pintores mexicanos, mucho más visible en *lo mejor de Julio Castellanos y de Guerrero Galván*.³⁵

Paz escribió su único artículo sobre el jalisciense en 1943, año en el que se reconoció generalmente su obra y figura. Todavía en este año su obra guardaba reminiscencias renacentistas y picassianas. Paz inició el artículo con una clasificación ambigua: Guerrero Galván, Raúl Anguiano y Guillermo Meza se encontraban en una sola jerarquía por “el contenido, predilecciones, repulsiones, amor a la forma, dibujo, composición, color, revelación...”³⁶

El poeta mantiene una distancia hacia la obra y el pintor aunque le sorprendía la unidad sólida y firme de su obra. Señaló: “no es pintor intelectual, ni torturado al menos en su expresión.” Los titubeos y vacilaciones no cabían en la maestría casi fría de Guerrero Galván, sin ceder a la fantasía como debilidad, aplica su fórmula una y otra vez. Paz aludió a Moreno Villa y las vetas de estudio para la obra del jalisciense, cualquier *influencia* que tenga -pintura italiana, escultura mexicana o Picasso- sólo sería *un pretexto y un modo de asimilación* para manifestar “un solo amor a la forma plena y madura...formas maternas y primigenias.” Paz parece estar satisfecho con la composición, color, equilibrio, unidad, y sinceridad en su pintura que, de alguna manera le evocaba los caracteres del clasicismo: “como verdaderos alimentos y no afeites para disfrazar o simular lo que no se es.”

³⁴ Octavio Paz, “Solitarios e independientes”, en *Los privilegios de la vista. II. Arte de México*, (ed. del autor), 2 reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 289.

³⁵ Octavio Paz, “María Izquierdo sitiada y situada”, en *Los privilegios...* p. 307.

³⁶ Octavio Paz, “El pintor Guerrero Galván”, en *Novedades*, México, 24 de Noviembre de 1943, p. 4. Las notas siguientes son extraídas del mismo texto.

En este *affaire* clasicista del poeta, es raro contemplar que no vuelve a alabar una forma rotunda al inclinarse mucho más hacia Rufino Tamayo y Juan Soriano, aunque en ese momento *los demás* no le eran tan detestables. Paz incidió en la *autocomplacencia* de la repetición en la obra del jalisciense, puesto que la evolución de su obra podría detenerse en “un amor ya moroso a ciertas formas”. Vaticinio cumplido pocos años más tarde. El escritor clamó la independencia y la invención del propio universo del pintor, pletórico de admiración concluyó -y también de paso abrevia en su propia línea poética-: “¡que pleno es, qué rico! ¡Con qué riqueza verdadera, que no es de abundancia, sino de plenitud, nos muestra su mundo primigenio, henchido y melancólico!”

Paz, quien creyó plenamente en la obra de Guerrero Galván, quedó muy desencantado al ver el paso que siguió la misma y nunca más le dedicó alguna reflexión. Tal vez esa antipatía se debió a que el pintor se dedicó a captar “el nacionalismo y el espíritu de sistema”³⁷ que tanto parecía aborrecer el poeta. Para Paz, quizá el Guerrero Galván de un nacionalismo asfixiante y reaccionario, ya no entraba en la ruptura que preconizaba una *nueva era*. Uno de los “solitarios e independientes”, simplemente, decidió dejar de serlo.

³⁷ Octavio Paz, “El precio y la significación”, *Los privilegios..* p. 329.

Los textos del pintor

Jesús Guerrero Galván escribió a lo largo de su vida una serie de reflexiones y juicios sobre la pintura mexicana. El pintor demostró tener amplio conocimiento sobre su medio y muchas veces externó sus opiniones, pero en sordina. Sus diversos escritos -de una redacción muy rebuscada- marcan la evolución de su propio discurso en distintos tiempos, sea el artista moderno -revolucionario- o tradicional, o bien el defensor del arte mexicano *versus* el apologista de la pintura europea.

El primer escrito de que tenemos noticia data de 1935, cuando redactó un artículo para el periódico "de acción" *Izquierdas*. En aquel entonces el pintor era jefe del taller de pintura de la Escuela Nocturna para Trabajadores No. 1, los cuales habían preparado una pequeña exposición en el ex-convento de San Diego. Un joven y enardecido Guerrero Galván alentaba el programa cardenista para las artes plásticas. Pretendió que los incipientes pintores se convirtieran en "técnicos de la pintura", destacando que los *verdaderos pintores* estaban fuera de "la saña pequeño-burguesa".³⁸ Con dotes paternas, habló de una clase obrera "mágica, vital" con una especial "fuerza constructiva", como si antes estuvieran desprovistos de ella. Sobre el objetivo central de estos talleres dice -adoptando un tono beligerante que nos recuerda a los manifiestos treintatreinistas-:

por la naturaleza misma de su alumnado nunca serán simples rincones donde se dé cabida a masturbaciones o tendencias artepuristas, sus programas no tenderán a improvisar genios que trueque en negocio jugoso la causa del proletariado o que vivan honradamente del presupuesto.

Indudablemente Guerrero Galván ataca un "arte por el arte", y se muestra a favor de un arte al servicio de la sociedad, es decir, de "masas" *irredentas* de arte. A pesar de su "obrerismo", sabía de antemano que difícilmente algún obrero pudiera alcanzar el oficio que, por supuesto él tenía. El mismo se situó a la usanza renacentista como el *maestro* y los demás como los *aprendices*. En esta jerarquía hablamos de oficiantes y técnicos. Guerrero Galván no se muestra excluyente, pero añade que *no cualquiera* podía ingresar a la escuela, los aspirantes serían sometidos a un examen, mas no aclara de qué tipo.

³⁸ Jesús Guerrero Galván, "Los nuevos talleres de artes plásticas", en *Izquierdas*, periódico de acción, México, Núm. 51, Julio de 1935, p. 1.

El pintor se muestra dispuesto a enseñar una organización, una disciplina y sobre todo técnicas artísticas. Al hacer énfasis en una disciplina, el artista casi recién llegado de Guadalajara no olvidó las bases de su formación. Paralelamente expresó “[en el arte] impera la preocupación técnica y después las preocupaciones estéticas”.³⁹ Quizás Guerrero Galván supuso que los obreros -con toda su buena fe- no estaban capacitados para las preocupaciones estéticas. Para Guerrero Galván los obreros-pintores del futuro estaban libres de “perturbaciones espirituales” y “prejuicios estéticos”. El impulso de *encaminar* a los obreros tenía casi la misma finalidad de las experiencias pedagógicas de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. La creatividad dirigida de los trabajadores podía funcionar con el programa técnico cardenista de tener un mayor control sobre la naturaleza y así lograr la productividad. El pintor buscó -quizás inconscientemente- “burocratizar” la pintura al señalar que los obreros harían obras en serie, donde parece tomarse más en cuenta la cantidad y no la calidad de las obras. Al final de su artículo, se autodeclara parte de la *realidad histórica* del país que le parecía entonces confiable y duradera.

Un año más tarde, Guerrero Galván escribió un artículo dedicado a Leopoldo Méndez para la revista de la Universidad. A partir de este momento, Guerrero Galván deja trazadas sus contradicciones: alabó “la función social” en los grabados en madera de Méndez, su carácter “popular” y la “tradición mexicana”,⁴⁰ pero al mismo tiempo parece que habla de su propia labor pictórica cuando se refiere a “la organización y concepción de los valores plásticos, que le dan un sentido clásico y formal”. Guerrero Galván atribuía a Méndez los caracteres de su propia obra, ya que empezaba a manifestarse como un artista consumado que se preocupaba de la concepción temática y plástica en sus cuadros. A pesar de su irrefutable declaración clasicista, demostró -como varios pintores de su época- tener una fuerte creencia en el sentido revolucionario del arte ya que, según él, era “inteligible y accesible a las masas”⁴¹ idea que como vimos, forma parte de un proyecto cultural y de la ávida búsqueda de la función social del artista sobre todo en los gobiernos llamados “revolucionarios”.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Jesús Guerrero Galván, “Leopoldo Méndez”, en *Revista Universidad Mensual de Cultura Popular*, sección Imágenes, México, Núm. 10, Noviembre de 1936, p. 48.

⁴¹ *Ibid.*

En el escrito de Guerrero Galván *A mexican painter views modern mexican painting* editado por la Universidad de Nuevo México en 1942, observamos algunas consideraciones del artista en torno a los pintores mexicanos. En varias partes del texto, hay indudablemente una lectura de *La nube y el reloj* de Luis Cardoza y Aragón. Al principio del texto, Galván busca la inclusión de la pintura mexicana dentro de un contexto universal, sea el seguimiento de una tradición -la norma clásica-, idea que en parte coincide con Cardoza, quien afirmaba que la gran cuestión del arte mexicano era su inserción dentro de una cultura universal.⁴²

Acorde con las valoraciones de el arte mexicano, no parece olvidar a *quién* está dirigido el texto ya que sólo se limita a los "tres grandes." Demanda reconocimiento a la universalidad de la pintura mural:

..de valores culturales humanistas y que continúa hasta cierto grado la evolución de la cultura europea....busca afianzar un standard clásico, por ende revolucionario, para capturar el momento eterno en tiempo y espacio...⁴³

Una de las constantes paradojas del pintor está en su concepción del término *revolucionario*, el cual tenía en ese momento otro sello distintivo. *Ser revolucionario* -como bien señala Luis-Martín Lozano- era marcar la continuidad entre el pasado mexicano y un vanguardismo "prepositivo a la innovación estilística y evolución social".⁴⁴ Para el mismo Guerrero Galván, en esa época de su vida, el tema de la revolución estaba más cercano a un *arquetipo*, aunque posteriormente se desligó de todo aquello que consideró como "antinacionalista". En alguna ocasión expresó "...no siempre se puede afirmar que [las] fuerzas de la tradición constituyen la estructura fundamental de un fenómeno artístico dado.." y finalmente concluía: "muchas veces ese pasado o tradición pesa demasiado e impide la posibilidad de una amplia y vigorosa expresión."⁴⁵ Su problema con el rompimiento del *pasado*, es latente.

⁴² Jesús Guerrero Galván, *A mexican painter views modern mexican painting*, trad. Roberto M. Duncan, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1942, p. 1, Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj*, México, UNAM, 1940, p. 10.

⁴³ Jesús Guerrero Galván, *A mexican painter*. p. 1, La traducción de este párrafo la hizo Luis-Martín Lozano para su texto "Jesús Guerrero Galván, pintor de un clasicismo de vanguardia", que hemos citado con anterioridad.

⁴⁴ Luis-Martín Lozano, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁵ ACENIDIAP, FJGG, Vol. II, Textos del pintor, "La pintura norteamericana", mecanoscrito sin fecha (probablemente de 1942-43), p. 3.

Guerrero Galván al igual que Cardoza parece defender una "vuelta al orden clásico" y la depuración de un arte "elemental" alejado de todo "contenido ideológico" que no hacía más que desgastar el discurso artístico. Sostenía que la pintura mexicana acogía libremente la utilización libre del arte de la tradición europea, por tal motivo tenía un *trasfondo dialéctico*: "...es una afirmación y es una negación de la negación; es una forma en constante y gradual cambio. En su desarrollo no ignora su relación con la moderna pintura europea..."⁴⁶ Vemos que la dialéctica era una salida fácil a sus ininterrumpidos contrasentidos.

Guerrero Galván también manifestó que la autenticidad de la obra de arte estribaba en su carácter universal, misterioso e inexplicable. Los "nacionalismos" en el arte le parecían vetustos y lo que realmente contaba -y aquí otra analogía con Cardoza- era el trabajo personal del artista, su encuentro con la plasticidad de la obra de arte y una "universalidad individualizada".⁴⁷ Para Galván, nación -concepto homogeneizante- era lo contrario de razón -realidad- y *noción* -racionalidad-. Separaba al arte de la estandarización y lo integraba con una cadena de hechos autónomos. Podemos advertir su concepción del momento histórico mexicano -revolución y nacionalismo-, los cuales se presentaban como particular y exacta inercia. En el mismo sentido, Cardoza concretó "el arte para sí mismo" expresando "en el estilo personal encontramos la época y el sello de la nacionalidad".

Cuando Guerrero Galván inicia sus apreciaciones -a distancia- sobre Rivera, Orozco y Siqueiros no esconde sus preferencias, y simultáneamente, de manera soterrada, se siente *desheredado* de "los tres grandes". Sobre Rivera, defiende su posición al decir que el excelso pintor no necesitaba de sus "juicios críticos" -tal vez como reacción en contra de Rivera el cual llamó punzantemente a Guerrero Galván "Leonardo Vinci"- y únicamente hizo notar:

Diego es el pintor de los "ismos", en él se resume la historia del arte moderno. Empezó en el clasicismo, pasó el neoclasicismo luego el expresionismo, impresionismo, cubismo, se detuvo en el dieguismo, el trostkismo y terminó en el turismo.⁴⁸

⁴⁶ Jesús Guerrero Galván, *A Mexican painter*.. p. 2. Párrafo traducido por Lozano en el catálogo citado. Partes del texto que siguen son traducción mía.

⁴⁷ Cardoza, *op. cit.*, p. 13, p. 91.

⁴⁸ Jesús Guerrero Galván, *A Mexican painters*.. pp.3-9. Los extractos que siguen fueron sacados del mismo texto, salvo indicación contraria.

Optó por hablar de los pintores que "realmente tenían importancia" como eran Orozco y Siqueiros. Para Guerrero Galván, a Orozco no se le daba el crédito suficiente dentro de la pintura mural, gracias al "providencial papel" de Rivera. Se siente unido con Orozco por el "ser jalisciense", además creemos que fue persuadido especialmente por José Pijoán, quien se interesó en el texto cuando fue dictado como conferencia. Orozco era el más universal y trágico -parafraseando a Cardoza-, de los pintores mexicanos por su "fuerza, intensidad y misterio." Para un romántico Guerrero Galván, el universo pictórico de Orozco no era simplemente la descripción del drama, de él emanaban otros valores como el sadismo y la hermosura del horror, y citando a Baudelaire -o también a Xavier Villaurrutia- apuntó:

El horror [en Orozco] es como un tipo de belleza que tiene la virtud de producir un extraño e intenso placer, placer de intoxicación y delirio, el placer del arte esperado del fuerte, el ambicioso, el sediento.

Admiró de Orozco sus cualidades plásticas y la excelencia de la *tradición* -¿clasicista?- en su obra ya que de ahí provenía parte de su universalidad. Con Orozco aparecía *la verdadera pintura mexicana*, así lo demuestran sus impresiones sobre el *Hombre en llamas* de la cúpula del Hospicio Cabañas, Galván relató:

..al ver el ángel inflamado volando en el infinito, envuelto en llamas, con sus músculos en espasmo, tuve la más terrible sensación..

En esta revelación desconcertante e ingenua, Guerrero acudió con Orozco y éste le dijo: "bien, esa es la función que quiero que tenga mi pintura." Guerrero Galván finalizó con la referencia a la obsesión de Orozco con el fuego y la muerte: "quizás es un sentimiento místico, un anhelo vehemente de pureza y santidad..el fuego como elemento purificador, que tiende a salvar el espíritu."

Si Orozco era valioso para Guerrero Galván por las características intrínsecas de su obra, Siqueiros lo era por sus cualidades extrínsecas, no por ello carentes de esencialidad. Siqueiros era "el más apasionado de los pintores mexicanos" por sus idealismos, y de alguna manera Galván reprochó la inconstancia en su pintura por sus ocupaciones políticas, que en ocasiones pecaban de "candorosas".

Opinó que la monumentalidad de las obras siqueirianas se debía a la imperiosa necesidad del pintor por presentarse a sí mismo como un pintor *ultra* moderno. El poder creativo y los vehículos de expresión eran una reflexión muy particular del propio pintor. La contraparte para Galván -quien empieza a reflejarse en Siqueiros- era la supuesta actitud ideológica y utilitaria en sus obras, interpretando dichos elementos como la justa representación de símbolos temáticos.

A Guerrero Galván le entusiasmaron las innovaciones técnicas introducidas por Siqueiros y de igual manera aplaudió la violencia utilizada en el contenido y la forma de sus murales. Sin embargo, cuestionó la postura de Siqueiros respecto a la pintura de caballete, vista por el polémico pintor como "estática y muerta". Guerrero Galván opinó que Siqueiros negaba *la gran verdad* de la pintura de caballete con sus "ejercicios plásticos", y todavía más cercano a Baudelaire afirmó: "una pintura de caballete es una ventana donde podemos ver en animación suspendida un pedazo de realidad alejado de nuestra propia eternidad." La conclusión de Guerrero Galván sobre "los tres grandes" fue la siguiente:

Ellos son la trinidad mexicana. No deseo revelar ningún misterio, ni discutiré quien es el padre, quien el hijo y quien el espíritu santo. Son tres pintores distintos y sólo un pintor verdadero.

Guerrero Galván jamás diría quién era EL pintor verdadero. Guardó para sí sus gustos personales y dejaba al lector una elección e interpretación libre para elegir entre Orozco y Siqueiros. Es importante mencionar que las ilustraciones que acompañaron al artículo -que también evidencian las predilecciones de nuestro pintor- fueron las siguientes: de Orozco *La trinchera* -obra muy clásica en todo el sentido de la palabra- y el *Prometeo*, del Pomona College. De Siqueiros, *Madre campesina* y *Niño llorando*, ambas obras de la década de los treinta. No hubo ni una sola reproducción de Rivera.

Con el tiempo, un Guerrero Galván reaccionario -igual que Rivera y Siqueiros- concilió arte y política. Si bien ellos se proclaman "luchadores sociales" lo cierto es que su pintura es un universo aparte, un cuadro jamás forma parte de la "realidad" misma. Para los artistas mexicanos fue más ventajoso hablar, perorar y hacer teoría sobre lo que *debería ser* el arte, que ponerlo en práctica. El autoconvencimiento del nacionalismo en el arte llevó

a los pintores mexicanos a manifestar y escribir sobre el *verdadero* ejercicio de la pintura mexicana. Guerrero Galván, como artista *público* -facultad que él mismo se adjudicó- se creyó con el poder suficiente para hacer críticas exacerbadas al arte mexicano. Durante casi diez años sostuvo que el arte *sufría* un grave estancamiento. En una entrevista de 1949 -y con la confianza extrema de hacer cuanta declaración le viniera en gana- otorga a la pintura mexicana un carácter *institucional*. Estimó que necesariamente *tenía que haber* una asociación entre el realismo y la revolución mexicana, parte esencial en la continuidad y desarrollo del arte nacional. En sus respuestas siempre tiene presente a los "tres grandes" y de alguna manera, se siente incompetente -según él a diferencia de ellos- de *pensar* su propia pintura. Declaró: "a *nosotros* nos corresponde un arte *más realista* que el de Diego Rivera y sus contemporáneos".⁴⁹

Esta postura se convirtió en su discurso preferido. En una conferencia sustentada en la Universidad Obrera en agosto de 1952, después de los resultados de las fallidas elecciones, nuestro pintor hace una defensa muy particular -de acuerdo a la época- del arte mexicano. Tituló su conferencia "El nuevo movimiento de la pintura mexicana" y expuso, como buen pintor *revolucionario y oficial*, que el artista mexicano es "un fiel receptor de la realidad" que siempre había tratado de establecer "una comunión con el pueblo" para hacer un "arte de lucha".⁵⁰ De lado contrario, Galván atinó a decir que "la pintura posee sus propios valores cifrados en los espacios, las formas y los colores". Algunas ocasiones, en sus pensamientos sobre la pintura, Galván deja entrever sus opiniones tan propias e individuales alejadas de la retórica.

Guerrero Galván radicalmente afirmó que la pintura realista era el camino a seguir en el arte mexicano. Para él, el realismo ya no era *mágico* siguiendo a Franz Roh, ahora era una parte de la evolución "progresista" y "democrática" del arte al tener un mensaje directo. Así como defiende el realismo, se da el lujo de atacar el expresionismo abstracto: producto del "imperialismo yanqui" y de "la degeneración" del sistema capitalista. Calificó a dicha corriente como "inofensiva e inútil" ya que para Galván, la abstracción, la no-figuración era una manera de evadirse de la *realidad*. Para él, la pintura abstracta denotaba una dificultad invencible de resolver sus opuestos más profundos.

⁴⁹ Fergus, "Jesús Guerrero Galván", Entrevista, *Excélsior*, México, 10 de abril de 1949, 3a. sección, p. 7,9.

⁵⁰ Jesús Guerrero Galván, "El nuevo movimiento de la pintura mexicana", en *El Popular*, México, 3 de agosto de 1952, p. 1.

Fuerte y generalizador en sus juicios, Guerrero Galván denominó a los pintores mexicanos que habían optado por el expresionismo como "mediocres", carentes de "nacionalidad"; y habla en nombre de la *historia de bronce* al clamar atención a "la larga y esplendorosa historia mexicana." De paso defiende -ya que él se considera un artista revolucionario- los enunciados sociales de la revolución mexicana tan llena de "heroísmo y sentido humano". Expugna a los literatos y filósofos mexicanos: "los poetas tienen los pies en México y el cerebro en París", que, además de "existencialistas" no deberían hacer crítica del arte, porque según él, desvirtuaban la materialidad del arte mexicano.⁵¹

En este escrito podemos advertir que habla el pintor-político que no puede estar exento de cierta demagogia. Pero también es comprensible de un hombre que creyó mucho tiempo en ideales míticos y revolucionarios que determinaban la legitimación -y reivindicación- de su propia postura. Guerrero Galván tenía plena confianza en un arte de estado -nacionalista y unificador- que desde sus inicios, mostró visos de inoperancia, a pesar de algunos rasgos indicativos de su funcionamiento. Para los pintores oficiales no había opción, debían exaltar las "glorias revolucionarias" en su pintura, o bien, hablar en nombre del mecenazgo estatal; aunque a veces en el fondo, su sentir frente a la pintura y el nacionalismo no siempre estuvieran de acuerdo.

⁵¹ *Ibid.*, p. 3.

Conclusiones

CONCLUSIONES.

Il faut être absolument moderne
Arthur Rimbaud

Jesús Guerrero Galván hizo de su obra el producto de sus contradicciones. Finalmente su modernidad radicó en sus múltiples e inevitables paradojas. Fue moderno porque al fincar su obra en la tradición europea, su relectura del clasicismo obedeció a una sistematización y necesidad fundamentada nacida de una visión crítica y consciente de la pintura: reunió un conocimiento previo, experiencia, interpretación de varios elementos formales y estructuración de símbolos e imágenes: hizo una adopción nueva y sólida de ese acervo. Vivificó y tradujo el lenguaje del clasicismo y lo trastocó en las dos vertientes de su labor pictórica: en un renacentismo y un picassianismo. La modernidad de su pintura con sus temas y variaciones, es, creo, precisamente esa articulación organizada entre tradición e innovación.

En el México de los años treinta, fue también una modernidad anclada en la creación de un arte que correspondiera de manera comprometida a la sociedad en una época de inflexiones, cambios y rupturas. Guerrero Galván tenía en su interior una serie de consignas estéticas que creía *auténticas* y tenía la seguridad de poder encauzarlas al término que fuese. Sin resistencia a las tentaciones de una modernidad de tipo individualista, depositó su fe en un conjunto de utópicas visiones, pero paralelamente indagó y reconstruyó en una pintura clásica donde reinaban las formas visibles, concretas, rotundas, muy al contrario del *desorden* que según él, parecían caracterizar a otras tendencias artísticas en ese momento. En su búsqueda de hacer un arte de acuerdo a su tiempo, prevaleció, velado por los temas, el cultivo de la pintura por la pintura.

Guerrero Galván no compartió la naturaleza combativa y radical de las vanguardias. Al contrario, la defensa, la custodia y el mantenimiento de ciertos modelos fueron sus preocupaciones, por tal razón sus cuadros guardan la entonación de un arte de continuidad. No contrastó con ideas o gustos tradicionales, al

contrario, los *recuperó*. Como varios contemporáneos suyos, prefirió el clasicismo de los temas y las formas. Para él, fue un *estilo que había estado ahí siempre*, que nunca se había equivocado ni necesitaba mayores cuestionamientos. Era el arte de la belleza, la simplicidad, la homogeneidad y el orden. Guerrero Galván desinteresado en narrar alguna anécdota, tomó del clasicismo esa determinación de rigor y respeto a la forma reconocible y válida universalmente para su muy personal desarrollo de la plástica en sí.

¿Por qué la necesidad de actualizar el clasicismo? Las décadas de los años veinte y treinta en un período de entreguerras, *requerían* distintas interpretaciones sobre la tradición y los orígenes del arte, en medio de una menester reedificación del mismo sobre bases empíricas, donde la práctica, la rutina y el equilibrio eran considerados como principios inamovibles. Los ejemplos de los teóricos italianos y alemanes -*Valori Plastici* y Franz Roh- nos demuestran que el clasicismo no fue asimilado a partir de una aparente simpleza: era una respuesta lógica para responderse a sí mismos sobre el punto de partida del arte como actividad intelectual. Por esa causa, decidieron *volver* y seguir al pie de la letra un sistema, un conjunto de leyes donde emergía un arte *legible, convincente y sencillo*, diametralmente opuesto a la diversidad *complicada* de los ismos.

Pictor classicus sum. Como De Chirico, el clasicismo pareció ser el sello de la obra de nuestro pintor. Guerrero Galván nos remitió a *masterpieces* de la iconografía occidental demostrando la validez de la afinidad formal entre esas obras y su producción. El jalisciense, al recrear imágenes de pinturas y dibujos de Leonardo da Vinci y el Picasso neoclásico, no manejó sólo los temas, sino también la composición, dinámica y ritmo que finalmente nos remiten a la perfección del clasicismo.

La historia del arte está formada por ciertos *patterns*. Guerrero Galván sin imposiciones, guardó normas, preceptos universales y un apego a la tradición. No obstante, apareció en él un antagonismo: sentimiento *versus* razón. La obra de Guerrero Galván no pudo escapar de una carga simbólica dando lugar a una compleja combinación entre técnica y ética.

La búsqueda de UNA verdad que podía ser aplicada siempre, fue la gran constante en la vida de Guerrero Galván. Verdad que residió en la percepción de un mundo objetivo y unívoco, no exento de idealismo. Si Guerrero Galván en su síntesis idealista, enfrentó alguna disyuntiva, incidió en *lo plástico*. La materia pictórica que confluye en su obra se caracteriza por el dominio en las texturas, la invención de un espacio, el gozo de trabajar las formas en el terreno femenino y el manejo especial de la luz, que llamamos a lo largo de la investigación, carácter áurico.¹ En lo que respecta a su trabajo dibujístico, hay un trazo cuidadoso de la línea, profundo, razonado y uniforme.

La conjunción entre ideal y monumental residió en el interés de realizar formas masivas como esculturas, es decir, logró un modelado en una superficie plana en un espacio concreto. Como futuros trabajos de la obra del jalisciense, se pueden enlazar las cualidades escultóricas de sus cuadros con las obras de Oliverio Martínez y Luis Ortiz Monasterio.

En un plano teórico, como parte del aprendizaje y el dominio de la práctica, Guerrero Galván absorbió varios preceptos *modernos* que le ofreció el libro de Franz Roh sobre la experiencia y autoridad del pintor en el arte como magia y realidad en una dimensión clasicista. Roh había empleado el nombre *postexpresionismo* para definir a una nueva objetividad y resolvió darle un aliento alemán con las resonancias de orden y refinamiento del *Der Blaue Reiter*. El postexpresionismo era la simplificación de las formas a través de las *manifestaciones objetivas*, por tal motivo las representaciones artísticas eran figuras humanas y objetos mundanos reales, pero rígidos, en ocasiones *extraños*. El contexto es directo, si hay una admiración de la historia del pasado, pero no se detuvieron en *esa explicación*, lo importante eran las formas.

¹ La aureola que caracterizan a las figuras de la obra de Guerrero Galván también puede provenir de una condición de santidad originaria en las obras del arte paleocristiano, bizantino, barroco y simbolista, aunque con otro sentido.

Estamos bajo la palestra del formalismo. En la obra de Roh no hay un culto o biografía al artista. La obra artística era contemplada entonces como un hecho concreto, donde las formas adquieren una potenciación máxima. Todo estaba basado en la articulación, ritmo y dominio de formas en movimiento, la materia, el espacio y el trabajo manual. No había factores externos excepto la voluntad artística, la cual estaba dentro de los límites de la articulación de las formas y el espacio, por ello, el historiador alemán citaba las obras del Aduanero Rousseau, Picasso, Otto Dix, George Grosz, Mario Sironi, Giorgio Morandi, Achille Funi, entre otros.

Roh también analizó ese arte como realismo mágico. Los pintores *postexpresionistas* tomaron bajo su custodia los objetos *reales* que parecían estar al alcance de todo espectador, pero transformados por el toque mágico del artista en el sesgo de la razón. Aunque la magia nos remita a quimeras, *prodigios* alejados de un eje racional, también tiene fines científicos, e incluso sus leyes invariables. Guerrero Galván al encontrarse frente al cuadro, no se consideró como *realista mágico*, pero sí tomó en cuenta la introspección como prolegómeno de toda creación artística.

Parece que Roh es adepto al pensamiento de Oswald Spengler al ver la historia como un conjunto de expresiones culturales únicas, separadas de modo cismático, donde no obstante, siempre cabe un *eterno regreso*. El retorno al orden, término de Jean Cocteau, nos muestra el espíritu de la época. La esencia mágica y deductiva también residía en que los propios pintores debían tener una disciplina en su oficio. La pintura aparece como un mundo organizado e inalterable donde intervienen tanto las *proyecciones* del artista como los *métodos* de la pintura.

Roh concibió todo arte fuera del objetivismo-clasicismo como fantasías, trata de *concretar* ante las vanguardias, que parecían corresponder más como fenómenos transitorios. En este sentido, Guerrero Galván aprendió una manera de pintar al observar la pintura como una obra clásica que no debía tener signos de visceralidad, ni siquiera en las expresiones más simples.

Sin embargo, en este ejercicio de la pintura como oficio de la razón, Guerrero Galván también tuvo que lidiar, en el fondo, con sus oscurantismos y espejos interiores.

No debemos olvidar la determinación del ambiente cultural. En la época a la que nos abocamos, Guerrero Galván -con su idea muy marcada sobre el maestro y el aprendiz- se dejó guiar por el solo hecho de ser *artista* adaptándose a una autoobligación de hacer un arte para la *masa*. De manera simultánea a su renacentismo y picassianismo, logró que el lenguaje visual de sus cuadros encajara con los símbolos unificadores de una tendencia nacionalista dominante. Si pintó mujeres mestizas, fue para *obedecer* a los deseos de integración del arte en su época. Pero en sus eternas paradojas, no siempre estuvo capacitado para emular situaciones artístico-políticas. Predispuesto en una memoria selectiva y en medio de su carácter a veces voluble, fue incapaz de concientizar su propia obra. Aunque prevalezca una reacción individual y personal, no podía salirse de ciertas pautas, por tal razón es innecesario oponerlo totalmente a su examen en la pintura mural. La posible cohesión entre pintura de caballete y muralismo hay que leerla con otros visos de reflexión.

Guerrero Galván creyó en la hechura de un arte revitalizado en contra de lo inefable y aleatorio, pero finalmente su propia pintura dominó el escenario. Esto se advirtió en la diferencia abismal entre sus escritos y sus cuadros. Su discurso artístico-estético corresponde a un momento histórico especial, sin embargo no se logra ver en su pintura lo que escribió, o viceversa, concepción derivada de una libertad con ciertos límites en su aplicación de novedad, orden y disciplina.

El pintor aplicó los términos de afirmación y negación respecto a su hacer. Afirmación de la práctica de todo artista que sigue una formación clásica-académica; y negación de una "mexicanidad" de la pintura, por lo menos en el lapso señalado. Ya en la década de los años cuarenta, el jalisciense escogió un nacionalismo superfluo y frágil cuando reafirmó su posición de "gran artista" donde el mercado del arte era favorecido por una nueva burguesía.

La crítica también de alguna manera certificó la *inconformidad* de los artistas “discrepantes” hasta llevarlos de la mano a la institucionalización. En el caso de Guerrero Galván, algunos críticos vieron a un artista digno representante de la pintura “realista”, nacionalista y netamente “mexicanista”. Para algunos críticos, la etapa renacentista y picassiana había sido un tropiezo en la carrera de un joven pintor. La legitimidad de un pintor en este caso, no iba a ser de un sólo artículo en alguna publicación conocida, casi a diestra y siniestra tenía que reforzarse la imagen del pintor. Pese a esta tendencia de la crítica, el pensamiento de Luis Cardoza y Aragón de alguna manera fue análogo a la obra de Guerrero Galván. El poeta guatemalteco elogió del jalisciense los fines y los medios en su obra. Sin hacer una declaración contundente, ensalzó sus propiedades clásicas, su precisión y su silencio. Al igual que José Gorostiza, Cardoza creyó en el dominio pleno de las formas por sobre todas las cosas, contra la llamada inexactitud de la pintura mexicana.

Creo firmemente que explicaciones futuras tienen que plantearse a partir del nombre de esos complejos estáticos que son la *Escuela Mexicana de Pintura* y los *pintores disidentes*. Deberíamos mostrarnos insatisfechos con ciertas interpretaciones y reflexionar seriamente sobre esos procesos continuos donde están encadenadas la historia, la historia del arte y la vida misma.

Ilustraciones



Jesús Guerrero Galván, ca 1943. Reprografía del catálogo *Jesús Guerrero Galván (1910-1973). De personas y personajes.*



Inés Amor, ca 1938. Reprografía de la revista *Arquitectura y decoración*, México, vol. I, núm. 6, enero 1938.

Pintura mural



1. Jesús Guerrero Galván, *Juego de niños*, 1932, temple, Escuela Estado de Chiapas, México, D.F. (hoy destruido).
Fotografía del libro *Escuelas Primarias 1932*.



2. Jesús Guerrero Galván, *Fecundidad*, 1933, temple, "Olimpo House" hoy anexo a la Biblioteca Octavio Paz, Guadalajara, Jalisco.



3. Jesús Guerrero Galván, *La condición del niño en la escuela*, 1934, fresco sobre muro directo, Escuela Carlos A. Carrillo (destruido o encalado), México, D.F.
Fotografía tomada del libro de Agustín Velázquez Chávez, *Contemporary mexican artists*.

Obra de caballete



4. Jesús Guerrero Galván, *Nina*, 1934, lápiz/papel, 40.5x30cm. Col. Museo de Arte de Sinaloa



5. Jesús Guerrero Galván, *Dos niñas*, s/f, lápiz/papel, 40 x 52 cm. Colección de Patricia Mcpherson de Hinojosa, Acervo fotográfico del Centro de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, INBA.



5a. Leonardo da Vinci, *Santa Ana con la virgen, el niño y San Juan* (cartón del Burlington House). ca 1499, cartoncillo/cartulina marrón, 139.5 x 101.3 cm. Galería Nacional de Londres.



6. Jesús Guerrero Galván, *Leda y el cisne*, 1938, dedicado a Federico Canessi, lápiz/papel, 49 x 34 cm. Col. particular. Reproducción tomada del catálogo *Jesús Guerrero Galván (1910-1973). De personas y personajes*.



6a. Leonardo da Vinci, *Leda y el cisne*, ca 1504, pluma y tinta, 12.3 x 11 cm. Museo Boysman (Col. Koenings), Rotterdam.



6 b. Anónimo, copia de una obra de Leonardo, s/f, óleo/tela, Galería Borghese, Roma



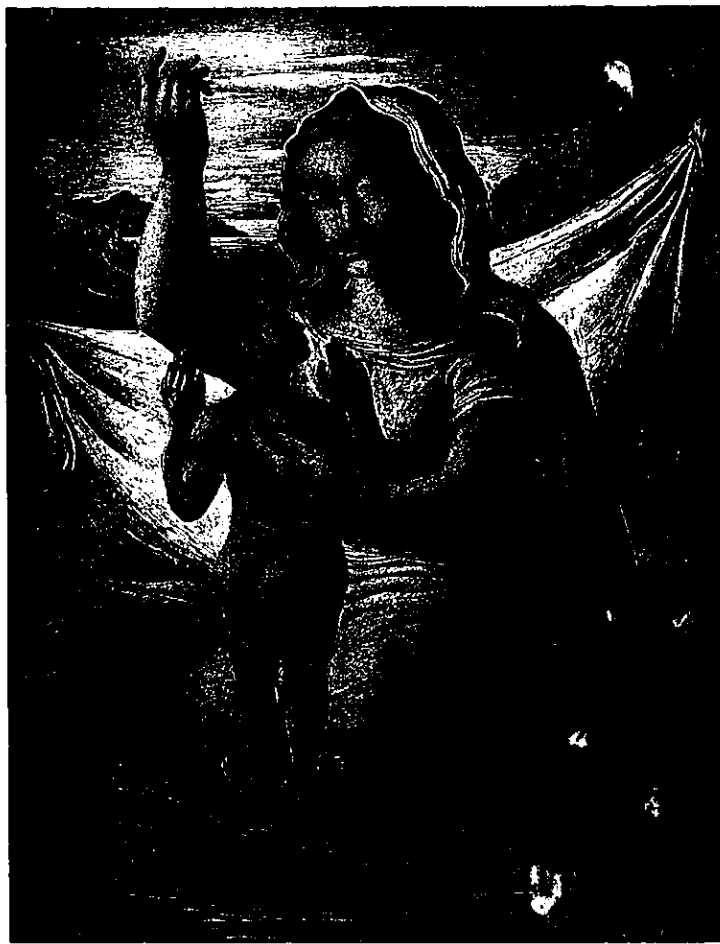
7. Jesús Guerrero Galván, *Estudio para niños*, 1938, lápiz/papel, 31.3 x 48.1 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York. Reproducción tomada del catálogo *Arte latinoamericano 1920-1945. Selección de las colecciones del MoMA de Nueva York*.



8. Jesus Guerrero Galvan, *Retrato de María Asunsolo*, 1934, óleo/tela, 93 x 72.5 cm. Museo Nacional de Arte, INBA. Donación de María Asunsolo 1988.



8 a. Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503-1505, óleo/madera, 77 x 53 cm. Museo de Louvre, París.



9. Jesús Guerrero Galván, *Madona con niño*, ca 1938, óleo/tela, Col. particular, México. Reproducción tomada del catálogo *Jesús Guerrero Galván 1910-1973. De personas y personajes*.



9 a. Leonardo da Vinci, *Virgen de las rocas*, ca 1483, óleo trasladado de madera a lienzo, 199 x 122 cm. Museo de Louvre, París.



10. Jesus Guerrero Galván, *La nana*, 1937, óleo-tela, Col. Galeria de Arte Mexicano, Mexico



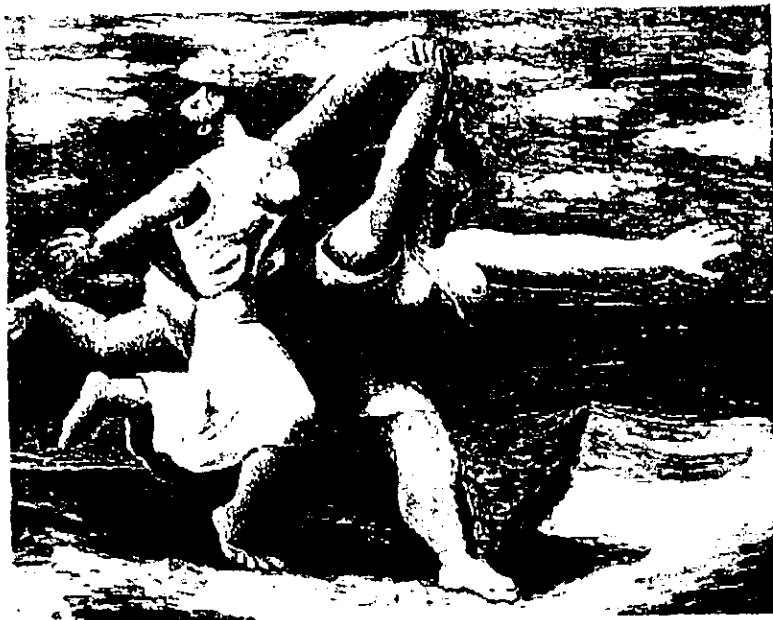
10 a. Rafael, *Madona sistina*, óleo, 1513-1514, 256 x 196 cm, Gemaldegalerie, Dresde.



11. Sandro Botticelli, detalle de *Nacimiento de Venus*, ca 1485, temple/lienzo, Galería Uffizi, Florencia.



11a. Jesús Guerrero Galván, *Cabeza*, 1937, óleo/tela, 26 x 20 cm. Col. particular. Reproducción tomada del catálogo *Jesús Guerrero Galván (1910-1973). De personas y personajes*.



12. Pablo Picasso, *Mujeres corriendo en la playa (la carrera)*, 1922. gouache en madera contrachapada, 34 x 42.3 cm. Museo Picasso, París.



12a. Jesús Guerrero Galván, *Mujeres viendo al mar*, 1936, lápiz/papel, 44 x 33 cm. Col. particular. Reproducción tomada del catálogo *Jesús Guerrero Galván (1910-1973). De personas y personajes*.



13. Pablo Picasso, *Maternidad*, 1922, dibujo a lápiz del cuaderno 77, 42 x 30, 5 cm. Col. particular.
Imagen tomada del sitio de internet *Online Picasso Project*: www.tamu.edu/mocl/picasso



13a. Pablo Picasso, *Maternidad*, 1921, óleo/tela, paradero desconocido.
Reproducción tomada del libro de Maurice Raynal, *Picasso*.



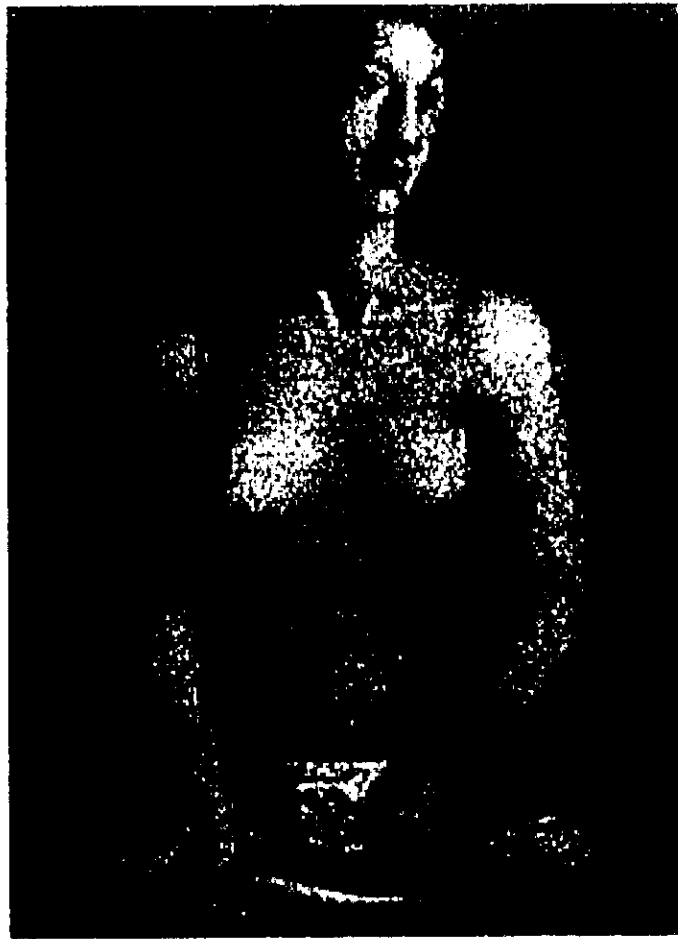
13b. Jesús Guerrero Galván, *Maternidad*, 1939, óleo/tela, 48 x 38 cm. , paradero desconocido.
Reproducción tomada del catálogo
Jesús Guerrero Galván (1910-1973). De personas y personajes.



13. Jesús Guerrero Galvan, *Niña con guitarra*, 1938, óleo-tela, 44 x 60 cm. Col. particular. Monterrey, N.L.
Reproducción tomada del catálogo *Jesús Guerrero Galvan (1910-1973). De personas y personas*.



14a. Pablo Picasso, *La source*, 1921, óleo. Museo de Arte Moderno de Estocolmo



15 Jesús Guerrero Galván, *Mujer de Torso desnudo*, ca1939, COI.. particular, Nueva York Fototeca Manuel Toussaint, del Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM



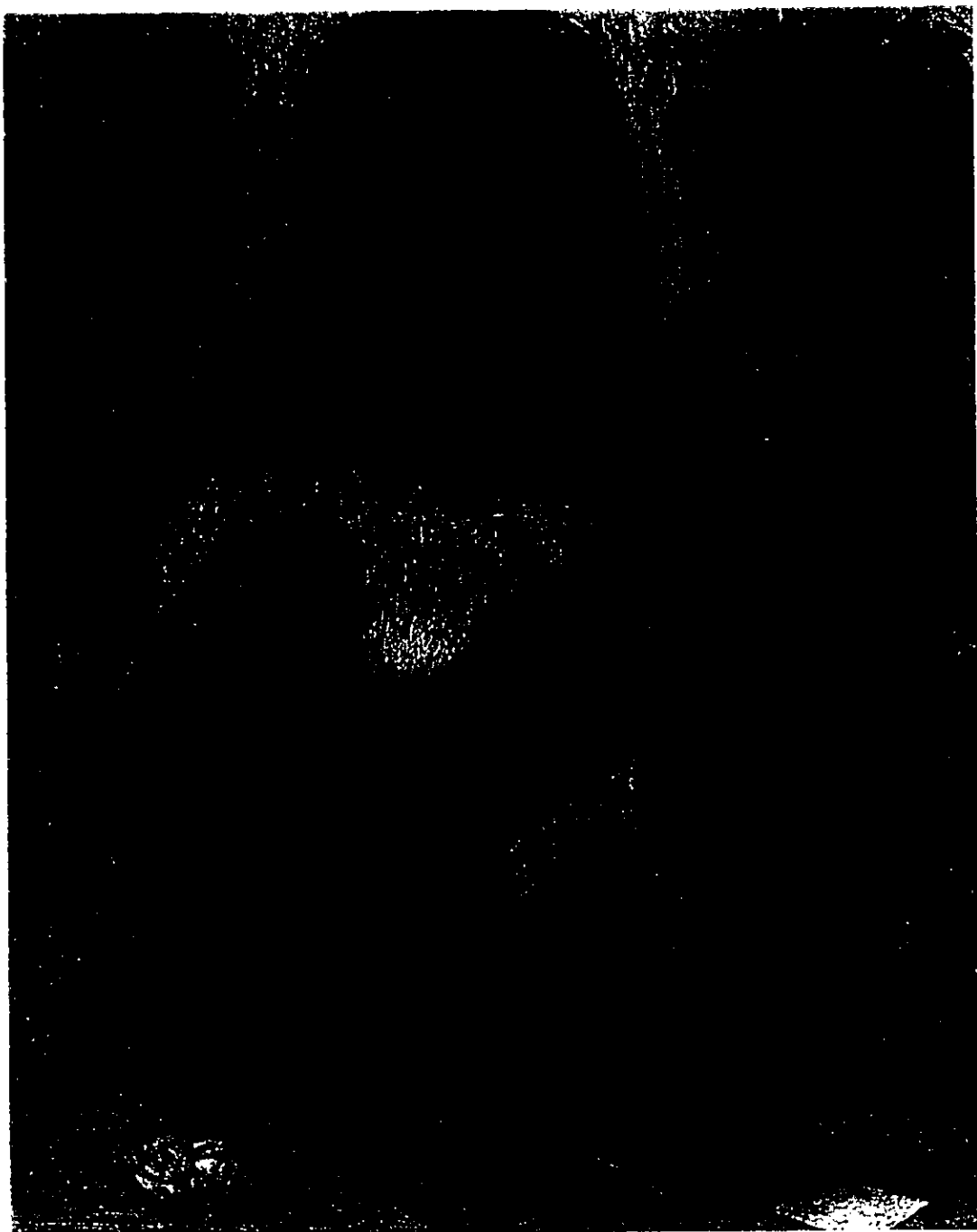
15a. Pablo Picasso, *Bañista*, 1921-22, óleo, Museo L'Orangerie, Paris. Reproducción tomada del libro *A Picasso anthology*.



16. Jesús Guerrero Galván, *Mujer de pie*, 1939, óleo/tela,
Col. Industrias Resistol, México.



16a. Pablo Picasso, *Mujer desnuda de pie*, 1921, óleo/lienzo 132 x 91 cm.,
Galeria Národní, Praga.



17. Jesús Guerrero Galván, *La mujer de la rosa*, 1940. óleo/tela, 58.5 x 45.5 cm. Col. particular, México. Reproducción tomada del catálogo *Jesús Guerrero Galván (1910-1973). De personas y personajes*

283908



18. Pablo Picasso, *Mujer sentada con ropaje*, ca 1920, óleo, paradero desconocido.
(Antes colección de Henry Kahnweiler).



18a. Jesús Guerrero Galván, *Exilio de Diana*, 1935, óleo/tela,
tomado del libro de Carlos Mérida,
Modern mexican artists.



19. Pablo Picasso, *Dos mujeres sentadas*, 1920. óleo. Reproducción tomada del libro de *Estudios sobre Picasso*.



19a. Jesús Guerrero Galván, *Adolescentes*, 1935. gouache. Imagen tomada del libro de Carlos Mérida, *Modern mexican artists*.



20 Jesus Guerrero Galvan, *La sábana blanca*, 1940, óleo, tela, 100 x 70 cm. Col. del Banco Nacional de México

BIBLIOGRAFIA

- Abreu Gómez, Ermilo, *Sala de retratos*, México, SEP, 1947, 93 p. (Biblioteca Enciclopédica Popular).
- Argan, Giulio, Carlo, *Renacimiento y barroco. I. El arte italiano de Giotto a Leonardo Da Vinci*, Trad. J.A. Calatrava, Madrid, Akal, 1987, 412 p. (Arte y estética, 10).
————— *Renacimiento y barroco. II. De Miguel Angel a Tiépolo*, Trad. J.A. Calatrava, Madrid, Akal, 1987, 387 p. (Arte y estética, 11).
- Arte in Italia. Da Valori Plastici a Corrente*, catálogo de la exposición, Roma, Galleria Nazionale d'arte Moderna, 1999, 223 p.
- Arte latinoamericano. Selección de las colecciones de Museo de Arte Moderno de Nueva York*, México, Museo de Arte Moderno, 1996, 103 p.
- Baxandall, Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Trad. Carmen Bernárdez Sanchis, Madrid, Hermann Blume, 1985, 170 p. (Arte, crítica e historia).
- Becker, Udo, *Enciclopedia de los símbolos*, 4 reimp., Trad. J.A. Bravo, México, Océano, 1998, 350 p.
- Berger, John, *Modos de ver*, 4 ed., versión castellana de Justo Beramendi, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, 177 p.
- Blunt, Anthony, "El período clásico de Picasso, (1917-1925), en Victoria Combalía Dexeus (ed.) *Estudios sobre Picasso*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 146-150.
- Châtelet, François, "La conciencia y la moral", en *Historia de las ideologías, T. III. Saber y poder. siglos XVIII al XX*, Trad. René Palacios, México, Premiá-La Red de Jonás, 1990, pp. 79-95. (Sociedad y política).
- Chilvers, Ian, *The Concise Oxford Dictionary of art and artists*, 2 ed., New York, Oxford University Press, 1996, 584 p.
- Cardoza y Aragón, Luis, *La nube y el reloj*, México, UNAM, 1940, 139 p.
————— *Pintura contemporánea de México*, 2 reimp. México, Era, 1995, 232 p. (Biblioteca Era).
————— *Tierra de belleza convulsiva*, Alberto Enríquez Perea (comp.), México, El Nacional, 1991, 766 p.
- Catálogo a la exposición de la Galería de Arte de la Universidad Nacional*, México, Departamento de Acción Social de la Universidad Nacional, 1937, 50 p.

Catálogo a la Segunda Exposición de Pintores mexicanos Contemporáneos, México, Departamento de Acción Social de la Universidad Nacional, 1938, s.p.

Clark, Kenneth, *Leonardo da Vinci*, Versión española de José María Petralanda, Madrid, Alianza, 1988, 141 p. (Alianza forma, 32).

Debroise, Olivier, *Figuras en el trópico, plástica mexicana, 1920-1940*, Barcelona, Océano, 1983, 215 p.

Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994, 409 p. (Círculo de lectores).

Dorantes, Alma, *El conflicto universitario en Guadalajara 1933-37*, México, INAH-Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 289 p.

Escuelas primarias 1932, México, Secretaría de Educación Pública, 1933, s.p.

Farías, Ixca, *Biografías de pintores jaliscienses*, Ed. Ricardo Delgado, Guadalajara, c1939, s.p.

Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, T. II, México, UNAM, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, 185 p.

Franco Calvo, Enrique, "Notas sobre Xavier Villaurrutia y la crítica de arte", en "La mirada plástica", Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds). *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1994, pp. 129-138.

Franco Fernández, Roberto, *La pintura en Jalisco*, Guadalajara, Ediciones de la casa de Cultura Jalisciense, 1970, 120 p.

Fuentes Rojas, Elizabeth, *LEAR: una producción artística comprometida*, tesis doctoral en historia del Arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1995, 407 p.

Gombrich, Ernst H., *Nuevas visiones sobre viejos maestros*, versión española de Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza, 1987, 189 p. (Alianza forma, 62).

-----*Norma y forma*, versión española de Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza, 1985, 319 p, (Alianza forma, 39).

González Mello, Renato, "La vida cultural de Guadalajara", en *La máquina de pintar, Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje*, tesis doctoral en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1998, pp. 261-272.

-----*José Clemente Orozco*, Guadalajara, Instituto Cultural Cabañas-Gobierno del estado de Jalisco, 1995, 135 p.

-----prólogo a la reedición de *La nube y el reloj*, (inédito).

El grupo del Olimpo House. Aproximación a un capítulo en la historia del arte de Jalisco, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, 21 p.

Guerrero Galván, Jesús, *A mexican painter views modern mexican painting*, Trad. Robert Duncan, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1942, 10 p.

-----, "La pintura norteamericana", mecanoscrito inédito, ca1943, 6 p.

Helm, MacKinley, *Modern mexican painters*, New York, Dover, 1989, 205 p.

-----, presentación del catálogo de la exposición de Jesús Guerrero Galván, Albuquerque, La Quinta Gallery, 1942, 7 p.

Hildebrand, Adolf V., *El problema de la forma en la obra de arte*, Trad. de Ma. Isabel Peña Aguado, Madrid, Visor, 1986, 109 p. (La Balsa de la Medusa, 10).

Jalisco, genio y maestría, Catálogo de la exposición, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso-MARCO, 1994, 177 p.

Jaspers, Karl, "Leonardo como filósofo", en *Conferencias y ensayos sobre historia de la filosofía*, Versión española de Rufino Jimeno Peña, Madrid, Gredos, 1972, 459 p. (Biblioteca Hispánica de filosofía).

Jesús Guerrero Galván. De personas y personajes, Catálogo de la exposición, México, Museo de Arte Moderno, 1994, 71 p.

Lynton, Norbert, *The story of modern art*, 4 reimp., London, Phaidon, 1998, 400 p.

Luna Arroyo, Antonio, *Juan O'Gorman: autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*, México, Cuadernos Populares de pintura mexicana moderna, 1973, 315 p.

Manrique, Jorge Alberto, "Alfonso Michel", en *Alfonso Michel 1987-1957*, Catálogo de la exposición, México, Museo de Arte Moderno, 1991, pp. 5-10.

-----, "Las contracorrientes de la pintura mexicana", en *El nacionalismo y el arte mexicano*, IX Coloquio de Historia del arte, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, pp. 257-267, (Estudios de arte y estética, 25).

-----, "Introducción al arte contemporáneo mexicano", en *Historia del arte mexicano*, México, Salvat/SEP, T. 13, 1986, pp. 1814-1820.

-----y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987, 271 p. (Cuadernos de historia del arte).

Matute, Álvaro, "La estética historicista de Justino Fernández", en *Memoria del Congreso Internacional de Muralismo*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999, pp. 55-72.

María Asúnsolo en el Museo Nacional de Arte, Catálogo de la exposición, México, Museo Nacional de Arte, 1993, 31 p.

Martin, Alfred von, *Sociología del renacimiento*, 14 reimp., Trad. Manuel Pedroso, México, Fondo de Cultura Económica, 132 p. (Colección popular, 40).

Martínez, Ignacio, *Pintura mural siglo XX*, Guadalajara, Planeación y Promoción, 1960, 67 p. (Jalisco en el arte).

McCully, Marilyn, (ed.), *A Picasso anthology. Documents, criticism, reminiscences*, 2 ed., New Jersey, Princeton University Press, 1997, 288 p.

Menton, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, 1 reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1999, 256 p. (Tierra firme).

Mérida, Carlos, *Frescoes in primary schools by various artists*, 2 ed., México, Frances Toor Studios, 1943, s.p.

————— *Modern mexican artists*, México, Frances Toor Studios, 1937, 202 p. (Art series).

Modernidad y modernización en el arte mexicano, Catálogo de la exposición, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Nacional de Arte, 1991, 184 p.

Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*, 2 reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1992, 174 p. (Arte universal).

Myers, Bernard S., *Mexican painting in our time*, New York, Oxford University Press, 1956, 283 p.

Navarro Sánchez, Adalberto e Ignacio Martínez, *Jalisco desde la revolución. Narrativa literaria y pintura 1940-1980*, Vol XII, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco-Universidad de Guadalajara, 1988, 423 p.

Nelken, Margarita, *Raúl Anguiano*, México, Estaciones, 1958, 31 p.

Neuvillate, Alfonso de, *Arte moderno*, México, Ediciones de la Galería de Arte Misrachi, 1977, s.p.

Oles, James, "Colecciones disueltas: sobre unos extranjeros y muchos cuadros mexicanos", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, XX Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pp. 623-635. (Estudios de arte y estética, 46).

Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, México, Cultura-SEP, 1983, 121 p.

Panofsky, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, 5 ed., Trad. de Virginia Careaga, Barcelona, Tusquets, 1985, 123 p. (Cuadernos marginales, 31).

Paquette, Catha, "U.S. perceptions of art both mexican and modern: the collecting, publishing and curatorial activities of Mackinley Helm", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, XX Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pp. 637-669. (Estudios de arte y estética, 46).

Paz, Octavio, "María Izquierdo sitiada y situada", en *Obras completas. Los privilegios de la vista. II. Arte de México*, 2 reimp., edición del autor, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 296-309. (Círculo de lectores 7, Letras mexicanas).

-----, "El precio y la significación", en *Obras completas. Los privilegios de la vista. II. Arte de México*, 2 reimp., edición del autor, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 321-337. (Círculo de lectores 7, Letras mexicanas).

-----, "Solitarios e independientes", en *Obras completas. Los privilegios de la vista. II. Arte de México*, 2 reimp., edición del autor, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 285-293. (Círculo de lectores 7, Letras mexicanas).

The Picasso Museum, Int. Dominique Bozo, New York, Abrams, 1986, 315 p.

Pool, Phoebe, "El neoclasicismo de Picasso. Primer período (1905-1906)", en Victoria Combalía Dexeus, *Estudios sobre Picasso*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 140-145.

Popham, A.E., *The drawings of Leonardo da Vinci*, Intr. Martin Kemp, London, Pimlico-The Random House, 1994, 320 p.

Portilla, Luis Manuel, *Dr. Francisco Sánchez Flores. Jubileo de Color 1929-1979*, Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara, 1979, 17 p.

Prignitz, Helga, *El Taller de Gráfica Popular en México 1933-77*, Trad. Elizabeth Siefer, México, INBA, 1992, 448 p.

Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936, Catálogo de la exposición, Valencia, Institut Valencia d'art modern, 1997, 298 p.

Reyes Palma, Francisco, "La LEAR y su revista de frente de cultura", presentación a la edición facsimilar de *Frente a Frente*, México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 1994, 16 p.

Ripa, Cesare, *Iconología*, Trad. Juan Barja y Yago, Madrid, Akal, 1987, 2 vols. (Arte y estética).

Roh, Franz, *Realismo mágico. Postexpresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, Trad. Fernando Vela, Madrid, Revista de Occidente, 1927, 141 p.

Romero Keith, Delmari, *Historia y testimonios Galería de Arte Mexicano*, México, Galería de Arte Mexicano, 1985, 533 p.

Sáenz, Olga, *Giorgio De Chirico y la pintura metafísica*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, pp. 63-75.

Sánchez Arreola, Flora Elena, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1857-1968*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998, 203 p. (Estudios y fuentes del arte mexicano, LVII).

Sandoval Pérez, Margarito, *Crítica y noticias en el periódico Excélsior, 1940-1949*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998, 498 p. (Catálogos de documentos de arte, 22).

Schmeckebier, Lawrence, *Modern mexican art*, Connecticut, Greenwood Press, 1971, 190 p.

Stewart, Virginia, *45 contemporary mexican painters: the twentieth-century renaissance*, California, Stanford University Press, 1951, 234 p. (Stanford Art Series).

Suárez, Orlando, *Inventario del muralismo mexicano*, México, UNAM, 1972, 412 p.

Tibol, Raquel, *Historia General del Arte Mexicano. Epoca moderna y contemporánea*, México, Hermés, 1963, 248 p.

-----"El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo", en *El nacionalismo y el arte mexicano*, IX Coloquio de Historia del arte, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, pp. 235-249, (Estudios de arte y estética, 25).

Toribio, Jorge (comp.), *Raúl Anguiano, memoranzas*, México, Universidad del Estado de México, 1995, 132 p. (Arte, crítica e historia).

Tresidder, Jack, *Dictionary of symbols*, San Francisco, Chronicle Books, 1998, 240 p.

Veinte siglos de arte mexicano, Catálogo de la exposición, New York-Mexico, MoMA-Gobierno de México, 1940, 198 p.

Velázquez Chávez, Agustín, *Índice de la pintura mexicana contemporánea*, México, Ediciones de Arte mexicano, 1935, 225 p.

-----*Contemporary mexican artists*, New York, Covici-Friede Publishers, 1937, 304 p.

Venturi, Lionello, *Historia de la crítica de arte*, 2 ed. Versión castellana de Rossend Arqués, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, 403 p. (Punto y línea).

Vinci, Leonardo da, *Tratado de pintura*, Trad. y notas, Edgar Ceballos, México, Gaceta, 1985, 202 p.

Villaurrutia, Xavier, "Pintura sin mancha", en *Textos y pretextos*, México, Fondo de Cultura Económica-La Casa de España en México, 1940, 240 p.

Visión poética de un gran pintor: Jesús Guerrero Galván (1910-1973), Catálogo de la exposición, México, Museo de Arte Moderno, 1977, s.p.

Voght, Wolfgang y Celia del Palacio, *Jalisco desde la revolución: Literatura y prensa (1910-1940)*, Vol. VIII, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco-Universidad de Guadalajara, 1988, 423 p.

Wölfflin, Heinrich, *El arte clásico*, 2 reimp., versión española de Antón Dieterich Arenas, Madrid, Alianza, 1995, 324 p. (Alianza forma, 26).

-----*Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Trad. José Moreno Villa, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, 366 p.

Worringer, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza*, Trad. Mariana Frenk, 2 ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1966, 137 p. (Breviarios).

45 autorretratos de pintores mexicanos, s. XVIII-XX, Catálogo de la exposición, México, INBA, 1943, 118 p.

HEMEROGRAFIA (en orden cronológico)

Alfonso Gutiérrez Hermosillo, "Nuestra exposición de artes plásticas", en *Bandera de Provincias*, (edición facsimilar del Fondo de Cultura Económica, 1986, Revistas literarias mexicanas modernas), Guadalajara, Núm. 24, Abril 1930, p. 1.

"Pinturas murales en la Universidad", *El Jalisciense*, Guadalajara, 21 Octubre 1933, p. 1,2.

Roberto Acevedo, "La pintura en la Secundaria Calles", *Revista de revistas*, México, Núm. 1263, Julio 1934, s.p.

"Reproducción de los carteles revolucionario de la ATAP en la CGT", en *El Nacional*, México, 23 diciembre de 1934, s.p. Sección de rotograbado.

Jesús Aguilar Villaseñor, "Exposición de carteles revolucionarios", *El Mundo*, Guadalajara, 14 Abril 1935, p. 11-12.

Jesús Guerrero Galván, "Los nuevos talleres de artes plásticas", en *Izquierdas*, periódico de acción, México, Núm. 51, 1 Julio de 1935, p. 4.

- "La Confederación Campesina Emiliano Zapata fue decorada", *El Universal*, México, 4 Diciembre 1935, p. 7.
- Chano Urueta, "La trascendental exposición de la LEAR", en *Todo*, semanario enciclopédico, México, 19 de mayo de 1936, s.p.
- Luis Cardoza y Aragón, "Exposición de pintura organizada por la LEAR", *El Machete*, México, 23 Mayo 1936, p. 3-4.
- Arqueles Vela, "La exposición de Artes Plásticas de la LEAR", en *Frente a Frente*, México, Núm. 4, Julio de 1936, pp. 20-21.
- Gabriel Fernández Ledesma, "Exposición de propaganda tipográfica", en *Frente a Frente*, México, Núm. 4, Julio de 1936, pp. 22.
- Agustín Yáñez, "El pintor Jesús Guerrero Galván", *Universidad Mensual de Cultura Popular*, México, Núm. 48, Julio 1936, p. 48.
- "La brigada de la LEAR en Guadalajara", en *Frente a Frente*, México, Núm. 7, Enero de 1937, pp. 12-13.
- "Exposiciones", en *Frente a Frente*, México, Núm. 7, Enero de 1937, pp. 6-7.
- Agustín Yáñez, "Historia y destino del pintor Jesús Guerrero Galván", *Letras de México*, (edición facsimilar del Fondo de Cultura Económica, 1986, Revistas literarias mexicanas modernas), México, Vol I, Núm. 1, 15 Enero 1937, p. 18.
- Luis Cardoza y Aragón, "Exposición LEAR y amigos", *El Nacional*, México, 20 Enero 1937, p.5.
- "Exposición de artes plásticas", en *Frente a Frente*, México, Núm. 8, Marzo de 1937, pp. 10-11.
- Mariano Paredes, "La LEAR en la Galería de Arte", en *Frente a Frente*, México, Núm. 12, Noviembre de 1937, s.p.
- Bernardo Ortiz de Montellano, "Plástica y poesía", *Letras de México*, (edición facsimilar del Fondo de Cultura Económica, 1986, Revistas literarias mexicanas modernas), México, 16 Diciembre 1937, p. 5.
- José Gorostiza, "Importancia de la nueva pintura en nuestro país", *El Nacional*, México, 31 Enero 1938, p. 1.

Luis Cardoza y Aragón, "Nuevos valores plásticos: Jesús Guerrero Galván", *El Nacional*, México, 5 Mayo 1939, p. 4.

"Nuevos pintores mexicanos: Jesús Guerrero Galván", *El Nacional*, México, 18 Junio 1939, s.p. Sección de rotograbado.

Guillermo Rivas, "Mexican art at the New York fair", *Mexican life*, México, Núm. 8, Agosto 1939, p. 27-30.

Luis G. Basurto, "Jesús Guerrero Galván, pintor mexicano", en *Excélsior*, México, 4 febrero 1941, 2a. sección, p. 3.

Julio Acosta, "Reseña de exposiciones: Jesús Guerrero Galván", *Romance*, México, 15 Febrero 1941, p. 7.

José Moreno Villa, "Un triángulo en Jesús Guerrero Galván", *El Nacional*, México, 14 Diciembre 1941, p. 3.

Justino Fernández, "Jesús Guerrero Galván", *El Nacional*, México, 25 Enero 1942, suplemento cultural, p. 6.

Carlos León, "Un renacentista en la pintura moderna", *La Nación*, México, 2 Junio 1942, p. 21.

Justino Fernández, "Arte mexicano como relación cultural", en *Excélsior*, México, 7 Julio 1943, primera sección, p. 4.

-----"Un regalo a los Estados Unidos", *Hoy*, México, Núm. 346, Octubre 1943, p. 63, 80.

-----"Guerrero Galván en Estados Unidos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM-IE, Núm. 10, 1943, p. 84.

Octavio Paz, "El pintor Guerrero Galván", *Novedades*, México, 24 Noviembre 1943, p. 4.

Ermilo Abreu Gómez, "Jesús Guerrero Galván", *El Hijo pródigo*, (edición facsimilar), México, Núm.20, Noviembre 1944, p. 88.

Antonio Rodríguez, "Jesús Guerrero Galván, el italianista de México", publicación no identificada, ca1947, Archivo de la Galería de Arte Mexicano.

Enrique Gual, "Las exposiciones: Jesús Guerrero Galván", *La Propiedad*, México, 13 Marzo 1948, p. 5.

Fergus, "Jesús Guerrero Galván", en *Excélsior*, México, 10 abril 1949, 3a. sección, Artes plásticas, p. 7,9.

- Emmanuel Palacios, "Jesús Guerrero Galván", *Galerías*, México, Núm. 3, Marzo 1949, s.p.
- "The work of Jesús Guerrero Galván", *Mexico City Herald*, 12 Julio 1949. Archivo CENIDIAP.
- Luis Islas García, "Jesús Guerrero Galván", *Excélsior*, México, 10 Diciembre 1950, p. 9-15.
- Luis Islas García, "Cuatro pintores en una exposición colectiva", *Excélsior*, México, 25 Febrero 1951, p. 7,12.
- Olivia Zúñiga, "Jesús Guerrero Galván y la tierra", *Novedades*, suplemento *México en la cultura*, México, 25 Febrero 1951, p. 5.
- Jorge Juan Crespo de la Serna, "Jesús Guerrero Galván", *Excélsior*, México, 11 Marzo 1951, 2da. sección, p. 10-11.
- Margarita Nelken, "En torno al lirismo de Guerrero Galván", *Excélsior*, México, 25 Marzo 1951, 3 secc., p. 7.
- Jesús Guerrero Galván, "El nuevo movimiento en la pintura mexicana", *El Popular*, México, 3 Agosto 1952, p. 1,3.
- Margarita Nelken, "Pintores mexicanos", *Excélsior*, México, 19 Septiembre 1952, p. 6-B.
- Luis Islas García, "El muralista Jesús Guerrero Galván", *Excélsior*, México, 7 Diciembre 1952, p. 5-E.
- Margarita Nelken, "Obras de Guerrero Galván", *Excélsior*, México, 10 Diciembre 1952, p. 9-B.
- Luis Islas García, "Jesús Guerrero Galván", *Excélsior*, México, 16 Noviembre 1952, p. 5-E, 7.
- Jorge Juan Crespo de la Serna, "Pinturas recientes de Jesús Guerrero Galván", *El Nacional*, México, 6 Enero 1953, s.p.
- Salvador Elizondo, "Jesús Guerrero Galván: tradición de la luz", *Excélsior*, México, 21 Mayo 1973, secc. B, p. 1,7.
- Eduardo Lizalde, "La obra de Guerrero Galván hay que dividirla en cuadros", *Excélsior*, México, 22 Mayo 1973, secc. B, p. 1,2.
- Berta Taracena, "Notas sobre el arte de Jesús Guerrero Galván", *Revista de Bellas Artes*, México, Mayo-Junio 1973, pp. 5-9.
- Magdalena Saldaña, "En la estela de Jesús Guerrero Galván", *Excélsior*, México, 20 Diciembre 1974, secc. B, p. 17, 24 B.

Laura González Matute, "Jesús Guerrero Galván: los espacios permanentes", *Reforma*, México, secc. El Angel, 31 Julio 1994, pp. 17-19.

"Jesús Guerrero Galván", *Resumen. Pintores y pintura mexicana*, Núm. 7, Julio 1995, pp. 4-13.