01091

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras



Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.
NOMBRE: Ana Garduño Ortega
FECHA: 20 Febrero 2004
FIRMA:

Alvar Carrillo Gil

Perfil contexto de un coleccionista de arte en México

(1938 - 1974)

Tesis que presenta
Antonia Ana María Garduño Ortega
Para obtener el grado de
Doctor en Historia del Arte

Director y tutor: Mtro. Jorge Alberto Manrique
Asesores: Dra. Ida Rodríguez Prampolini
Y Dra. Dorothy Ségota



Ciudad Universitaria, febrero de 2004

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

para Peter Krieger

"Aquéllos que se decepcionan porque no pueden hallar orden o sentido,
nunca hallarán el orden y el sentido en ninguna parte"
Henry Miller

Agradecimientos

Dúrdica Ségota, Renato González Mello, Carmen Carrillo Tejero y Armando Sáenz Carrillo son los cuatro personajes que encabezan esta lista. He aquí la explicación: fue Dúrdica quien me recomendó hablar con Renato sobre un proyecto de doctorado, y él quien propuso la colección Carrillo Gil, organizando mis primeros encuentros con la hija y el nieto del coleccionista yucateco. Sin el altruismo de estos últimos, manifestado de múltiples formas, desde el acceso a sus archivos hasta la concesión de incontables entrevistas, esta tesis nunca hubiera podido realizarse. Su compromiso con el legado del Dr. Alvar Carrillo Gil son dignas de respeto y admiración.

Ligados estrechamente al primer año de trabajo están otras cuatro personas: Mónica Martí, Aída Sierra, Lorena Zamora y Francisco Reyes Palma. Sus consejos durante la confusa fase inicial son inolvidables. Para mi fortuna, ya para la etapa más difícil del proyecto, conté con el permanente estímulo personal e intelectual de Peter Krieger y el sólido intercambio académico de un trío de colegas-compañeras de generación- amigas-cómplices y cofundadoras de un seminario no oficial de tesis: Diana Briuolo, Itzel Rodríguez y Ana Torres.

Agradezco profundamente a mi tutor, el Mtro. Jorge Alberto Manrique, a la Dra. Ida Rodríguez Prampolini y a la Dra. Dúrdica Ségota por haber formado parte de mi comité tutoral. Las aportaciones del Mtro. Manrique, primero por medio de entrevistas personales mientras elaboraba el proyecto, la lectura de los primeros bocetos de capítulos, y después vía mi consulta de sus reconocidos escritos, fueron relevantes; a Ida y Dúrdica les reconozco su paciencia y cariño durante el largo período en que las torturé con diversas entregas de rompecabezas que ensayaban estructuras y apartados. Por cierto que Renato González también leyó y comentó varios intentos de proyecto, incluyendo uno que despedazó *al alimón* con Cuauhtémoc Medina, aunque no a ritmo de tambor africano, como es la costumbre de este último.

Al participar en el segundo coloquio de doctorandos de mi generación —organizado atinadamente por el Dr. Aurelio de los Reyes, a la sazón coordinador del posgrado en Historia del Arte— Rita Eder cuestionó ciertos enfoques, tiempo después retomé algunas de sus opiniones. Lamento no haberme acercado a Fausto Ramírez durante el transcurso de la

investigación; lo que he aprendido de él en sus intensas y eruditas indicaciones sobre la tesis que entregué para el pre-examen, me tientan a realizar a futuro un estudio sobre el coleccionismo privado de arte en el México decimonónico.

Y aquí quiero manifestar mi inmensa gratitud a los miembros del jurado que estuvieron presentes en mi pre-examen, Dra. Dúrdica Ségota, Mtro. Jorge A. Manrique, Dr. Eduardo Báez, Mtro. Fausto Ramírez y Dr. Renato González, no sólo por sus lúcidas observaciones sino también por trocar en plácido y disfrutable un evento que días antes consideraba sería uno de los más difíciles de mi vida académica. Otras lectoras de mi tesis fueron la Dra. Elia Espinosa y la Sra. Eugenia Bermúdez de Ferrer, sobrina de Rufino Tamayo.

Por sus sugerencias y aportaciones bibliográficas estoy en deuda con Óscar Vázquez y Petra Ten-Doesschate Chu. Con las diferentes entrevistas que me concedieron pude rellenar numerosas lagunas informativas de la historiografía artística del siglo XX: Mariana Frenk-Westheim, quien además me abrió magnánimamente las puertas de su biblioteca para mi insistente consulta, Mihoko Murata, Helen Escobedo, Ma. Eugenia Alvarez Acosta y hermanas, Arturo Carrillo Grijalva, Aurora Posadas Izquierdo y su hija Rosenda, Jorge Guadarrama, Fernando Castro Pacheco, además, a muchos de ellos les debo el amable préstamo de materiales no conseguibles ni en bibliotecas o archivos institucionales. El Dr. Lázaro Benavides fue mi enlace con los pediatras yucatecos.

Mariana Pérez Amor no sólo me permitió entrevistarla sino que generosamente me facilitó el acceso al importante archivo de la Galería de Arte Mexicano, de enorme importancia por la naturaleza de mi investigación. Así mismo, sin la inteligente orientación de Nadia Ugalde en el apabullante universo documental de dicha galería, mi búsqueda hubiera sido complicada y deficiente. Nadia se ocupó por largos años, de manera eficaz y comprometida, en su organización, otorgando una ayuda invaluable para un sinnúmero de investigaciones, nacionales e internacionales. Queda patente, pues, mi reconocimiento a su labor.

Soy deudora de todos aquellos con los que inicialmente establecí un interesante e indispensable intercambio académico y que después se enriqueció con un entrañable respeto y amistad: Nancy Defferbach, Catha Paquette, Héctor Kohen, Carmen Rodríguez T., Marialba Pastor y Emmanuel Perrin. Fabiola Rangel y Maribel Castillo contribuyeron a

localizar material hemerográfico cuya disponibilidad fue muy útil para el proyecto. Agradezco las revisiones de Gordana Ségota y Víctor Cuchí. Especial gratitud guardo a Alicia Pérez; ella sabe porque.

Dentro de las instituciones, debo mencionar en primer lugar al Dr. Aurelio de los Reyes, Dra. Elisa Vargaslugo y Dr. Eduardo Báez, sucesivos coordinadores del Posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Dentro de la Dirección de Posgrado, en concreto en la oficina de becas de CONACyT, reconozco el servicio atento que siempre me ofreció Silvia Prado. De la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, aprecio el apoyo de Víctor García Ramírez y Antonio González Nieves, con quienes establecí contacto desde mis años de estudiante de licenciatura en Historia.

Ya en el INBA, en el Archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros, Mónica Montes y América Juárez me brindaron ayuda de manera sistemática. En el Cenidiap conté con todo el aparato estructural, desde Ma. Elena Estrada en la administración, Paco Hernández —ya fallecido— en servicio social, Aurelio en cómputo, Alma, Ángeles, Alejandra, Ana Lilia, Josefina y Vicky en la sección secretarial, Alicia y Héctor en fotocopias, la Sra. Rebeca y Alfredo en bodega y mantenimiento. En la Biblioteca del Centro Nacional de las Artes, tres personas, con sus respectos equipos, han resultado claves para esta investigación: Celia Licona de consulta y hemeroteca, Claudia Jasso de fondos especiales y Norberto Balestrini de circulación y préstamo.

El personal del Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, en especial en fases iniciales del proyecto, me respaldó de manera fundamental: Silvia Pandolfi, entonces directora, Edgardo Ganado Kim, curador, Esther Fernández y Juan Cortés en bodega y Martín Sandoval en biblioteca. Del Museo Rufino Tamayo ha sido nodal la gentil asesoría del Mtro. Juan Carlos Pereda.

De Mérida, mi gratitud a Carlos García Ponce, presidente de la Fundación Cultural MACAY; con la Sra. Mané Montes de Oca, encargada de Relaciones Públicas del Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán y el Arq. Raúl Alcalá Erosa realicé un interesante viaje a Opichén, lugar de origen de Carrillo Gil. Mi querido Manolo Rivero me hospedó con generosidad sin fin en su galería-museo-hotel y me introdujo, mediante incesantes, interruptas y fantásticas conversaciones, a su particular estilo de coleccionar. Por su intermedio, aprendí sobre las implicaciones emocionales y el compromiso personal

que significa la formación de una colección de arte; más aún cuando se trata de un pródigo mecenas, como es su caso. También le debo el haberme puesto en contacto con el Sr. José Escalante Novelo y el Profr. Roldán Peniche, estudiosos del historial sociopolítico del Yucatán del siglo XX. Blanca y Fernando Castro Pacheco hicieron que ese viaje al sureste fuera, además, placentero.

Por cierto que los viáticos de mi estancia de trabajo por Yucatán, en diciembre de 1998, corrieron a cargo de Apoyo a Becarios CONACyT; a su vez, el Programa de Apoyo a las Divisiones de Estudios de Posgrado (PADEP), financió otro viaje que realicé a Buenos Aires, Argentina, para participar en las VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, *Arte y recepción*, organizadas por el Centro Argentino de Investigadores de las Artes, en septiembre de 1997. Los miembros del CAIA, me contactaron con importantes coleccionistas porteños; a través de la comparación de testimonios, detecté algunos aspectos fundamentales del coleccionismo de Carrillo Gil. Por su cariñosas atenciones durante y después de mi estancia, mi gratitud es para Ma. Teresa Constantín, Lía Munilla, Diana Wechsler, Andrea Giunta, Laura Malosetti, Gabriela Siracusano, Martha N. Penhos, Miguel Ángel Muñoz y, en especial, para Raúl Piccioni y Héctor Kohen.

Gocé de dos becas-crédito, una para cursar en la Facultad de Filosofía y Letras estudios de Maestría en Historia, de 1994 a 1995, y la segunda para el Doctorado en Historia del Arte, entre 1996 y 1999; ambas me las proporcionó el CONACyT.

Mis familiares directos y familia política, siempre me manifestaron su aliento. Algunos de mis amigos toleraron con paciencia mi manía por coleccionar coleccionistas: Mercedes Montes de Oca, Graciela Schmilchuk, Norma Tello, Olga Méjia, Liliana Giorguli, Sandra Zetina, Débora Dorotinsky, Sergio Miranda, Juan Antonio Perujo y Thomas Hillerkuss. Los miembros del club *Gourmet*, con sabiduría y generosidad, a través de sus delicias culinarias me tranquilizaban: Mariajo, Esmeralda, Ernesto, Gerardo, Gustavo, Javier y Luis, entre muchos otros asiduos comensales de *La fonda del refugio*.

Finalmente, doy las gracias a dos hamburgueses —de corazón— por quienes concluí el proyecto: Mariana Frenk-Westheim y Peter Krieger. Sin su amorosa compañía, el trayecto se hubiera prolongado, probablemente al infinito. Lo que sí se prolongará al infinito es mi agradecimiento hacia ellos.

Índice

Introducción p. 1-16

Capítulo 1. El coleccionista y sus selecciones p. 17-98

Perfil de Carrillo Gil, coleccionista
- *Cambio de estatus*
- *Un "nuevo rico" diferente*
- *Un nuevo coleccionista*
- *Amateur- connaisseur*
- *Coleccionar es una enfermedad*

Selecciones

Recepción de Carrillo Gil coleccionista

Capítulo 2. Carrillo Gil y los artistas de su colección p. 99-177

Interacción entre coleccionista y artista:
- *Orozco*
- *Siqueiros*
- *Coleccionista arrepentido de Tamayo*
- *Gerzso*
- *Ruptura con Cuevas*
- *Cubistas y dibujos de Rivera*

Capítulo 3. Construcción de la identidad pública de Carrillo Gil p. 178-264

Promotor y difusor cultural

Patrocinador

Escritor y crítico de arte

Pintor autodidacta
- *¿Pintor profesional o amateur?*

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

Capítulo 4. Carrillo Gil y el Estado p. 265-360

Estado y particulares: intervención en arte

Coincidencias entre Carrillo Gil y el Estado
Arte como patrimonio e identidad nacional
Polémica con un funcionario: muralismo y revolución

Estado y particulares: complemento
Exposiciones internacionales
Préstamos de la colección

Desencuentros de Carrillo Gil con el Estado
Contienda por el muralismo y los nuevos movimientos
Contienda por la abstracción
Denuncias por saqueos mesoamericanos

Relaciones de Carrillo Gil con funcionarios del INBA

Ruptura temporal: 1958-61

Capítulo 5. Carrillo Gil y el coleccionismo en México p. 361-434

1 Algunos coleccionistas contemporáneos a Carrillo Gil
Breve panorámica del coleccionismo, primera mitad del siglo XX
Algunos coleccionistas contemporáneos a Carrillo Gil
Otros coleccionistas

Institucionalización de la colección
Recepción de la donación-venta

Conclusiones p. 435-458

Abreviaturas p. 459

Bibliotecas, archivos y museos consultados p. 460-461

Entrevistas p. 462-463

Textos de Alvar Carrillo Gil p. 464-472

Hemerografía p. 473-497

Bibliografía p. 498-537

Anexo. Lista de la colección Carrillo Gil

Introducción

I

El sujeto de mi investigación es Alvar Carrillo Gil (1898-1974), médico yucateco que ejerció un liderazgo indiscutible en el arte mexicano moderno, especialmente por haber sido el más importante coleccionista privado del México del siglo XX.

Si bien el abordaje es biográfico, estudio a Carrillo en su contexto espacio-temporal, como el activo personaje público que fue y, sobre todo, lo observo a través de las relaciones de poder que estableció, fundamentalmente por medio de su colección, con artistas y funcionarios del sector cultural. Por tanto, mi propósito es explicar su actuación tanto con los pintores a los que seleccionó como con las políticas artísticas que en su época implementó el Estado mexicano.

Ni Carrillo ni su colección se formaron y actuaron de manera ajena a la sociedad mexicana de la medianía del siglo XX.[1] De hecho, coleccionar es un acto social, ya que está relacionado con el mercado y la critica de arte; más aun, el coleccionista adquiere representación sólo a partir de la colectividad. No obstante, ciertamente no es un acto restringido a lo social.

La morfología de una colección obedece no sólo a la personalidad del coleccionista sino también a su interacción con su contexto histórico.[2] Por ello, considero que el enfoque en un coleccionista individual contribuye a delinear el perfil de un período histórico concreto.

Para el análisis del fenómeno coleccionístico, y encontrar algunas de sus líneas generales, el seguimiento detallado de un caso particular funciona como llave para adentrarse en un terreno ambiguo donde, a través del arte, los poderes privados y los públicos se encuentran y desencuentran, negocian y se complementan. Y el personaje elegido fue un portal idóneo para acercarme a las conflictivas relaciones que se desarrollaron entre coleccionistas

---

[1] Lo que importa es enfocar al individuo dentro del marco de la sociedad, no estudiarlo aislado; Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, trad. del francés de Gustav Roßler, Klaus Wagenbach (ed.), Berlín, 1986, p. 54; traducción de Peter Krieger.

[2] Oscar E. Vázquez, "Introduction: The Subject of Collecting", en *Inventing the Art Collection. Patrons, Markets, and the State in Nineteenth-Century Spain*, The State University Press, Pennsylvania, 2001, pp. 18-19.

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

privados de arte y los cambiantes ejecutores de las políticas culturales estatales a lo largo de todo el siglo XX.[3]

La investigación se desarrolló con base en estas preguntas centrales: ¿cuáles fueron los objetivos de las relaciones de poder de un sujeto social concreto?, ¿cuáles los instrumentos a través de los cuales ejerció influencia?, ¿en qué tipo de ambiente interactuó? y ¿qué fuerzas se activaron en contra o a favor? Si bien no fue posible resolver todos estos cuestionamientos tan complejos, ya consideré un logro poner en la mesa virtual alrededor de la cual hipotéticamente nos reunimos los historiadores del arte, el planteamiento inicial y realizar algunas fases analíticas.

Cabe la aclaración de que no intenté elaborar una historia del poder, buscado o usufructuado, por los coleccionistas de arte en México. Las preguntas —insisto, no resueltas del todo por ahora— no versan alrededor del porqué del poder, sino el cómo: cómo opera, qué mecanismos produce, cómo se ejerce, en relación con una figura histórica específica. Para interrogantes de tan amplio espectro, se necesita mucho más que una investigación aislada.

Parto de la idea de Foucault de que el poder, y esto se aplica a toda la sociedad, puede analizarse como un haz de relaciones. Se trata de examinar micropoderes que, aunque su funcionamiento siempre es del poder mayor al menor, es factible abordar desde cualquier parte;[4] de este modo, el estudio se realizó como si se trazaran círculos concéntricos alrededor de la figura que elegí, Alvar Carrillo Gil.

La posibilidad de participar en arte y cultura estaba en el México de su época y Alvar Carrillo Gil la tomó. No obstante, sus contemporáneos —agentes activos dentro del círculo artístico local— discutieron la legitimidad de su intervención. Por tanto, las interrogantes no giraron sólo en torno a los medios que Carrillo Gil consideró más adecuados para alcanzar sus objetivos "sino sobre la posibilidad y la legitimidad misma de

---

[3] "El poder es en realidad un haz abierto, más o menos coordinado (y sin duda más bien mal coordinado) de relaciones, entonces el único problema reside en dotarse de una rejilla de análisis que permita una analítica de relaciones de poder"; Michel Foucault, *El discurso del poder*, presentación y selección de Oscar Terán, Folios Ediciones, México, 1983, p. 188. Si bien Carrillo es mi "rejilla de análisis", no pierdo de vista la advertencia de Enrico Castelnuovo, quien concibe como un "punto de dolor" el abordaje de un caso particular porque lo que la historia del arte necesita son encontrar líneas generales; en *Arte, industria y revolución. Temas de historia social del arte*, Laura Silvani (trad.), Nexos, Barcelona, 1988, p. 74.

[4] "En la medida en que las relaciones de poder son una relación de fuerzas no igualitaria y relativamente estabilizada, es evidente que esto implica un arriba y un abajo, una diferencia de potencial"; Foucault, *op. cit.*, p. 190.

su proyecto".[5] Justamente, me pregunté, ¿qué circunstancias posibilitaron la intervención de un individuo particular en el desarrollo artístico del México de la medianía del siglo?, ¿se consideraban legítimas sus aspiraciones de distinción y de influencia?, ¿qué posibilidades tuvo Carrillo de lograr sus metas?

La constante redefinición de lo público y lo privado, y por tanto del persistente debate sobre la legitimidad o no de la intervención de un agente cultural independiente en asuntos generalmente realizados por funcionarios públicos, llevo la investigación hacia amplios territorios donde, si bien a primera vista pareciera predominar una división estricta, poco a poco se filtra una neblina transitoria y ambigua; así, no considero que mis varios intentos de respuestas hayan salido siempre bien libradas. Una reflexión posterior sobre lo aquí presentado seguramente me permitirá vislumbrar, con mayor claridad, las trampas conceptuales y contextuales en las que caí.

He aquí las ideas de partida: los múltiples propósitos de las relaciones que Carrillo construyó, en el espacio de lo público, se concretan bajo los rubros de deseo de prestigio, reconocimiento y legitimación del estatus socioeconómico que alcanzó por su desempeño como empresario. Es la búsqueda de un particular por posicionarse en su nueva clase social y, luego, por diferenciarse de los otros miembros de la burguesía nacional.[6] Enclasarse es una tendencia tan importante en él como su deseo —que no necesidad—[7] de distinción.

Y el instrumento para realizar tales deseos fue su colección de arte. Pero no fue el único, también utilizó los saberes que acumuló al formarse como conocedor de arte, conocimientos que le proporcionaron poder discursivo en dos niveles: pictórico y escrito. Todo esto se desarrolló en un área cultural delimitada por las fronteras nacionales: dentro de ese espacio fue que Carrillo ejerció su influencia. Y, sin embargo, en el México de mediados de siglo XX, ningún otro coleccionista de la época acumuló tanto capital político

---

[5] *Ibidem*, p. 240.

[6] Es precisamente la búsqueda de jerarquía social, en la mayoría de los casos, lo que da origen a las colecciones; Pomian, *op. cit.*, p. 53.

[7] Carrillo, al igual que muchos otros coleccionistas, presenta como necesidad a sus deseos: "Los mismos que dicen cuidar el bien ajeno, cuando no tratan de justificarse a sí mismos, son cuidadosos al organizar sus discursos sobre la necesidad de la cultura. Con esto se hace imperativo necesitar la cultura y el arte. La cultura se volvió un bien —y un bien es, por supuesto, impositivo: no se rechaza un bien así como tampoco se rompe un billete"; Teixeira Coelho, "Necesidad cultural", en *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, María Noemí Alfaro, Olga Correa, Ángeles Godínez y Leonardo Herrera (trads.), Conaculta-Iteso-Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, México, 2000, p. 365.

como Carrillo Gil, y esto como agente cultural privado, sin registro oficial dentro de la infraestructura gubernamental.

Como el ámbito de su interés era el espacio artístico público, donde el Estado mantenía un control centralizado, legitimado y hegemónico, Carrillo confirió primordial importancia a sus relaciones con la burocracia. La arena que eligió para sus combates por el poder fue la pública.[8] El prestigio, la legitimación y la distinción que deseaba, podía proporcionárselo, de manera primordial aunque no única, la interrelación con los funcionarios del sector artístico. Por ello priorizó el establecimiento de alianzas, polémicas e incluso rupturas con éstos. Erigiéndose en agente cultural, resistió, negoció y complementó la acción del Estado. Más aun, logró afianzar su presencia pública en el ambiente artístico y trascender su desaparición física a través de la creación del Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil (MACG), un recinto público adscrito al INBA.

Tanto para la elaboración de estas premisas como para el desarrollo de la tesis, resultaron fundamentales los trabajos de Michel Foucault, especialmente en cuanto a sus análisis sobre las relaciones de poder, diseminados en diversos textos.[9] En un primer momento accedí a sus ideas a través de dos estudios que funcionaron como excelentes conectores, la "Introduction: The Subject of Collecting", al libro de Óscar Vázquez, *Inventing the Art Collection. Patrons, Markets, and the State in Nineteenth-Century Spain*, y de María Inés García Canal, *Foucault y el poder*.[10] El otro autor-guía de este trabajo es el sociólogo Pierre Bourdieu, en concreto su investigación condensada en *La distinción*, me indicó algunas de las preguntas que intenté responder sobre el perfil del coleccionista de origen yucateco. A Bourdieu se deben los conceptos de enclasamiento y distinción que me permitieron englobar los múltiples objetivos de Carrillo Gil en su actuación pública.[11]

---

[8] "Es necesario apropiarse, al menos por un instante, de ese poder, canalizarlo, poseerlo y dirigirlo hacia donde uno quiere; es necesario, para utilizarlo en provecho propio 'seducirlo'; el poder se convierte a la vez en objeto de codicia y en objeto de seducción; es por tanto una realidad deseable"; Foucault, *Obras esenciales*, *Estrategias de poder*, volumen II, Paidós, Barcelona, 1999, p. 400.

[9] Especialmente, los textos de Foucault recopilados en dos libros: *El discurso del poder*, presentación y selección de Oscar Terán, Folios ediciones, México, 1983; *Obras esenciales*, *Estrategias de poder*, volumen II, Paidós, Barcelona, 1999. De Niklas Luhmann tomé también algunas ideas sobre el poder y sus interfaces; *Poder*, Universidad Iberoamericana-Antropos, México, 1995, 177 p.

[10] Vázquez, *op. cit.*, pp. 1-29; María Inés García Canal, *Foucault y el poder*, UAM, México, 2002, 110p.

[11] Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, María del Carmen Ruiz de Elvira (trad.), Taurus, Madrid, 1998, 597p.

A su vez, Jean Baudrillard me proporcionó el concepto de serie, en *El sistema de los objetos*, que retomé para acceder a los diversos conjuntos artísticos que acumuló y clasificó Carrillo Gil.[12] El historiador del arte Krzysztof Pomian me introdujo en la historia del coleccionismo,[13] y los trabajos de Susan M. Pearce, como autora y editora, me proporcionaron una visión general de las investigaciones que acerca del coleccionismo, algunas desde diversas disciplinas, se desarrollan en Inglaterra.[14] De ambos estudiosos obtuve un panorama general sobre el fenómeno del coleccionismo, indispensable para acometer un estudio concreto.

El texto más cercano, en tiempo y espacio, que me llevó a replantearme algunas preguntas así como a la necesidad de matizar algunas de sus ideas, es la "Introducción" de Marcelo E. Pacheco al catálogo de la colección Constantini, trasmutada en Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.[15] Allí Pacheco traza una radical línea divisoria entre los coleccionistas privados de la primera mitad del siglo XX en la República Argentina con relación al perfil de los que actuaron durante la segunda mitad de ese siglo, bajo el concepto de "nuevo coleccionismo": los nuevos coleccionistas forman rápidamente su acervo, utilizan los medios masivos de comunicación como herramienta indispensable dentro de su estrategia propagandística y desempeñan roles tan activos como diversos, constituyéndose en figuras públicas. De acuerdo a este criterio, Carrillo es un "viejo coleccionista" que se comporta como "nuevo". No considero que deba ser tan tajante la división temporal. En todo caso, este ensayo me convenció del carácter pionero de la vocación pública de Carrillo Gil.

En cuanto a textos de aportaciones más limitadas, debo explicar que en esta tesis abundan los casos en que tomé alguna idea específica de entre propuestas más amplias y, de manera aislada, la incorporé a la investigación; traté de registrar puntualmente esas fuentes secundarias. A través de un sondeo del panorama internacional encontré que, a pesar del predominio de estudios biográficos, en especial en la tradición historiográfica

---

[12] Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Francisco González Aramburu (trad.), Siglo Veintiuno Editores, México, 1997, 229p.

[13] En particular, dos trabajos de Pomian, *Collectors & Curiosities*, Polity Press, 1990, 348p; *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln...*, 108p, este último pude estudiarlo gracias a la traducción especial de Peter Krieger.

[14] Susan Pearce, *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, Routledge, London-New York, 1995, 440p; *Interpreting Objects and Collections*, Susan M. Pearce (ed.), Routledge, Londres-Nueva York, 1994, 343p.

norteamericana, por lo general éstos no se realizan desde una perspectiva de la historia social del arte, por lo que no me fueron muy útiles. No obstante, esa revisión sirvió prioritariamente para corroborar que las actividades culturales desempeñadas por Carrillo Gil transgredían, y no sólo en México y Argentina, el papel tradicional de agente cultural, cuya función general se concentra en la esfera del consumo artístico, desempeñado por coleccionistas contemporáneos a él.

También percibí que, a pesar de la abundancia de estudios internacionales sobre el coleccionismo privado de arte, no existen corrientes teóricas bien definidas ni propuestas metodológicas específicas. Gracias a la comunicación con diferentes estudiosos en historia del coleccionismo, norteamericanos y alemanes, pude constatar esta apreciación general.[16] Lo que abundan son las publicaciones monográficas sobre coleccionistas concretos, muchas de ellas patrocinadas por los propios coleccionistas. En México, incluso esto se presentó de manera esporádica: pocos coleccionistas privados han generado sus propios monumentos bibliográficos, costeados por ellos mismos o por las empresas privadas que poseían.[17] De entre ellos, en ninguna ocasión se trató de un proyecto generado por investigadores o estudiosos de la historia del arte.

En cuanto a la historiografía del arte en México, no encontré trabajos puntuales con los cuales dialogar en la presente tesis. La prácticamente nula investigación sobre agentes culturales, privados o públicos —como galeristas, comerciantes, críticos y coleccionistas—, no me proveyó de estudios precedentes, ni para disentir o ratificar sus conclusiones. Esto, que inicialmente lamenté, me permitió continuar con mis propias búsquedas y jerarquizar problemas y temas con la mayor libertad.

---

[15] Marcelo Pacheco, "Introducción", en *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires,* Landucci Editores, 2001, pp. 15-39.

[16] Catha Paquette de la Universidad de California, Petra Ten-Deesschate Chu de la Universidad de Seton Hall y Oscar Vázquez de la Universidad de Illinois; Thomas W. Gaehtgens, investigador alemán que en París dirige un seminario sobre coleccionismo del siglo XIX y XX en Berlín y Francia, y Ursula Frohne, adscrita al ZKM (*Zentrum für Kunst und Medientechnologie*), responsable de una colección de arte contemporáneo.

[17] Algunos ejemplos: *Catálogo de las pinturas y dibujos de la colección Pani,* UNAM, México, 1921, 101p; Alberto J. Pani, *La Segunda Colección Pani de Pinturas*, Catálogo descriptivo y comentado, Cultura México, 1940, 107p; *Colección arqueológica mexicana de Licio Lagos*, Licio Lagos (ed.), 1971, 21 p.; *Colección Licio Lagos*, Elisa García Barragán (coord.), Laboratorios Syntex, 1994; *Colección Pascual Gutiérrez Roldán,* curaduría de Xavier Moyssén y Teresa del Conde, ATTAME Ediciones, México, 1995, 223p.

II

Mucho tiempo me llevó la revisión metódica pero imposiblemente exhaustiva de fuentes documentales. En primer término, debo mencionar el archivo de la familia Carrillo Gil (AFCG) y la Biblioteca del Museo de Arte Carrillo Gil —esta última conserva más de 2,600 libros y revistas que pertenecieron al coleccionista—, el archivo de la Galería de Arte Mexicano, de la Sala de Arte Público Siqueiros, y de los museos José Luis Cuevas y Rufino Tamayo. Del AFCG obtuve importantes documentos, tales como un inventario manuscrito realizado por Alvar Carrillo Gil, probablemente en los años sesenta, y completado por su yerno, Armando Sáenz, así como el inventario del acervo que el coleccionista, mediante una transacción mixta, donación-venta, entregó al Estado. El cotejo de ambas listas se llevó a cabo con la información obtenida a través de periódicos, revistas culturales, folletos y catálogos de exposiciones temporales, mayormente realizadas en espacios nacionales, públicos o privados, entre 1938 y 1974, fechas que marcan el inicio y conversión definitiva de la colección privada, además del periodo en el cual Carrillo Gil interactuó en el ámbito artístico mexicano. La reiterada exhibición de sus bienes artísticos así como su sistemática exigencia por recibir créditos escritos por el préstamo de cada pieza, me permitió efectuar cierto seguimiento del progresivo crecimiento del acervo así como de sus ocasionales depuraciones. La búsqueda documental siempre equivale al trabajo de un detective, sobre todo por las limitaciones organizativas o burocráticas de los archivos a los que podemos acceder. Por la dispersión actual de estos materiales, no descarto que el listado aquí incluido como anexo se incremente posteriormente.

También dediqué especial cuidado al registro y análisis de los discursos de Carrillo Gil, escritos y pictóricos: obras artísticas de su autoría que circularon en galerías, museos y mercado del arte y artículos periodísticos —dispersos o agrupados en las columnas que durante varios años llevó, primero en *Excélsior*, después en el suplemento *México en la Cultura* de *Novedades* y finalmente en *La cultura en México* de la revista *Siempre!*—; ensayos dentro de catálogos de exposiciones de su colección, borradores de conferencias que dictó en museos y galerías, declaraciones y comunicados enviados por él a diferentes medios de comunicación y, en especial, las escasas entrevistas que le solicitaron, ya que en estos materiales se evidencia el armazón de la imagen pública que Carrillo Gil construyó sobre sí mismo y sobre los contenidos de su colección. Es una construcción biográfica en la

que predomina la mirada retrospectiva.[18] Además, para estudiar la recepción que su colección y su actuación pública generaron en la época, realicé una revisión general de lo que al respecto se publicó en la prensa de la época.

Efectué un viaje de trabajo a la ciudad de Mérida y el municipio de origen de Carrillo Gil, Opichén, en Yucatán. Realicé una breve revisión en la Hemeroteca y Biblioteca "José María Pino Suárez" de Mérida: al hojear revistas y periódicos en busca de materiales que proporcionaran información sobre el coleccionista, constaté que, en especial en el *Diario del Sureste*, predominaban las republicaciones de artículos periodísticos generados y dados a conocer originalmente en la prensa de la ciudad de México. Médicos y pediatras —colegas o alumnos de Carrillo Gil—, así como artistas, promotores culturales e intelectuales, me proporcionaron entrevistas y materiales, escritos y fotográficos. De allí obtuve documentación sobre las actividades político-culturales en las que el coleccionista intervino en su estado natal.

La publicación de diversos textos de escasos pero importantes actores del ambiente artístico mexicano, todos de índole autobiográfico, constituyeron fuentes trascendentales para la tesis que aquí se presenta; me refiero a la recopilación de correspondencia o de variados ensayos de funcionarios y coleccionistas como Marte R. Gómez o Alberto J. Pani y la transcripción, estructuración y edición que de las memorias de Inés Amor hicieran Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde. Mucha falta le hizo a esta investigación la consulta de archivos privados como los de Fernando Gamboa, Víctor M. Reyes, Miguel Salas Anzures, Miguel Álvarez Acosta o los galeristas Alberto Misrachi Battino y Antonio Souza. Espero que pronto los historiadores de arte podamos trabajar con ellos.

Lo que sí estuvo a mi alcance fue la realización de una larga serie de entrevistas a artistas cuyas obras pertenecieron a la colección, descendientes y amigos de Alvar Carrillo, funcionarios estatales, museógrafos y galeristas o, cuando eso no fue posible, a personas ligadas a ellos: Carmen Carrillo Tejero, Armando Sáenz Carrillo, Günther Gerzso, Juan Soriano, José Luis Cuevas, Fernando Benítez, Phillip Stein (pintor que trabajó con Siqueiros), Miriam Kayser (*marchande* de la Galería de Arte Mexicano y posteriormente

[18] Utilicé en abundancia las escasas entrevistas que localicé. Son fuentes, aunque de segunda mano, que me permitieron acercarme al fenómeno de la construcción del prestigio personal. En este sentido fueron trascendentales: entrevista a Carrillo Gil, sd, 20 p. mecanografiadas; Raquel Tibol, "Se dispersa la colección

funcionaria del INBA), Mariana Pérez Amor (actual propietaria de la Galería de Arte Mexicano), Jorge Guadarrama (colaborador de Fernando Gamboa), Helen Escobedo (ex-directora del Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM), y muchos más.[19]

Del mismo modo, sostuve entrevistas y dialogué con diversos historiadores y críticos de arte en relación a la impresión que cada uno de ellos tiene sobre la colección Carrillo Gil, ubicándola dentro del panorama artístico del México de mediados de siglo: Ida Rodríguez Prampolini, Raquel Tibol, Jorge Alberto Manrique, Xavier Moyssen, Francisco Reyes Palma y Renato González Mello, entre otros. Sucesivas entrevistas a Mariana Frenk-Westheim, traductora y esposa del crítico e historiador de arte Paul Westheim, me revelaron datos que considero interesantes sobre el coleccionismo de Alvar Carrillo y sobre las condiciones culturales que prevalecían en México entre los años cuarenta y setenta. De esta forma, pude suplir algunas lagunas informativas y replantear ciertas interrogantes con la serie de entrevistas a testigos o estudiosos de la historia del arte mexicano del periodo ya señalado. El intercambio académico ha sido importante en este trabajo.

En cuanto a fuentes de segunda mano, me fueron muy útiles los textos que sobre políticas culturales del Estado mexicano se han estado publicando en décadas recientes, en especial los numerosos ensayos que sobre esto ha dado a conocer Reyes Palma; también me serví de los últimos estudios sobre artistas y piezas concretas que pertenecieron a Carrillo Gil, como es el caso de los trabajos de González Mello sobre Orozco. También revisé con cuidado las esporádicas publicaciones que sobre coleccionistas y colecciones en México han estado surgiendo, desde el *coffee table book* costeado por el interesado hasta el folleto u hoja de sala de exposiciones temporales que alrededor de estas temáticas se han montado.

Carrillo Gil", entrevista a Carrillo Gil, sd; AFCG. Otros textos importantes fueron los propios artículos del coleccionista. Véase el listado específico de su producción, en la sección bibliohemerográfica.

[19] En cuanto a las entrevistas a testigos de la época, intenté seguir los lineamientos de Foucault: "No interrogo a los discursos sobre lo que, silenciosamente, quieren decir, sino sobre el hecho y las condiciones de su aparición manifiesta; no sobre los contenidos que pueden encubrir, sino sobre las transformaciones que han efectuado; no sobre el sentido que se mantiene en ellos como un origen perpetuo, sino sobre el campo donde coexisten, permanecen y se borran. Se trata de un análisis de los discursos en la dimensión de su exterioridad"; Foucault, *El discurso del poder*..., p. 74.

III

¿Qué es un coleccionista de arte? En sus memorias Inés Amor lo describe como todo aquel que posee más piezas de las que exhibe como decorado de sus espacios de representación, sean públicos (oficinas empresariales) o privados (residencias urbanas y casas de descanso);[20] o también es quien realiza adquisiciones anuales de más de diez objetos.[21] Añadiría algunos elementos, indispensables, a su definición: es el sujeto que clasifica su acervo, lo taxonomiza, le adjudica categorías,[22] dotándolo de un significado específico, y adquiere, a través de él, identidad. En este sentido, todo coleccionista es un creador.[23]

Definir el perfil concreto del Carrillo Gil coleccionista fue una de las tareas a las que me dediqué en el capítulo uno. Intenté distinguir sus mecanismos en la construcción de su identidad pero sin olvidar que él formaba parte de un reducido número de particulares que del mismo modo estaba acumulando un arte no hegemónico en el mercado local, entre la década de los años treinta y la primera parte de los cuarenta, y que participaba, y se capacitaba, en la atmósfera cultural de la época. Su gusto estético no es independiente de las opciones de adquisición con que contaba y de la cultura que le circundaba. Así, Carrillo no fue un ser aislado ni estático y, en consecuencia, el contenido de sus colecciones tampoco lo fue.

Por regla general, una colección privada presenta lagunas de temas, corrientes o autores, que en mucho se deben a limitaciones económicas del coleccionista o a decisiones tomadas con base en su gusto; a cambio, estos conjuntos poseen características peculiares y proporcionan una apreciación artística diferente. Por ello este tipo de acopios difícilmente pueden competir —en términos de panorama artístico— con una colección de museo.

---

[20] Un coleccionista es "la persona que tiene más cuadros de los que puede 'usar'"; Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano, memorias de Inés Amor*, IIE-UNAM, México, 1987, Colección Cuadernos de Historia del Arte núm. 37, p. 239.

[21] *Ibidem*, p. 242.

[22] Lo que diferencia una simple acumulación de objetos de una colección es precisamente la aplicación de sistemas de clasificación. La taxonomía es la estructura que da identidad y significado a la colección. La jerarquización puede percibirse al observar la colocación y exhibición de las piezas de arte, así como el orden en que se les coloca en inventarios, catálogos, etcétera. Más aun, estos sistemas de clasificación no sólo se aplican a los objetos de la colección sino también al coleccionista mismo. Es por ello que él busca controlar los sistemas de clasificación; Vázquez, *op.cit.*, pp. 25.

[23] En el universo utópico que el coleccionista construye con su colección, él es emperador y creador. Philipp Blom, *To Have and To Hold. An Intimate History of Collectors and Collecting*, The Overlook Press, Woodstock-New York, 2002, p. 169.

Así, una de mis tareas tuvo como objetivo delimitar los siempre cambiantes bordes y contenidos del conjunto artístico de Carrillo Gil. Las redes que entretejían la colección se transformaban tanto como su creador, aunque el núcleo era prácticamente inalterable: el yucateco creó su propia versión del arte de los "cuatro grandes", su conjunto central, y a pesar de que en el ámbito de lo privado jerarquizó a su manera a objetos y sujetos, no lo hizo de forma ajena a su contexto, e incluso se acopló a las políticas estatales que habían decretado una diferenciación por tamaño entre los pintores de la época: pocos "grandes", cuatro, y muchos "pequeños".

En sus selecciones es notable un desfase crónico: en cada uno de los artistas que le interesaban de manera primordial, privilegiaba la adquisición de sus trabajos de fases iniciales por encima de la producción contemporánea. Este desajuste cronológico le trajo mayores dificultades adquisitivas porque se trataba de piezas que habían circulado en décadas anteriores, y que en su mayoría estaban fuera del mercado; en algunos casos corrió con suerte y encontró piezas que no habían sido comparadas y se habían quedado almacenadas en galerías o bódegas del artista. Tal preferencia le provocó no pocos conflictos y desilusiones con los artistas, desligándose de ellos en cuanto ellos se distanciaban —por tema, aspectos formales o estílisticos— de su producción pasada. Es un aspecto trascendente en el estudio del coleccionista Carrillo Gil. Al final de ese capítulo inicial, me limité a reseñar parte de la compleja recepción del coleccionista yucateco. Es un tema al que regresé de diversas maneras y en diferentes apartados de la tesis.

Cabe mencionar que la ficha técnica de cada obra que a mediados de siglo XX se registró con el apellido Carrillo Gil, se encuentra en un anexo al final;[24] se trata de una larga pero inevitablemente incompleta lista. Una buena cantidad de piezas fueron entregadas para fundar el MACG, de modo que las registro según el inventario elaborado por un grupo adscrito al citado museo y coordinado por González Mello en los años noventa. Para inventariar el mayor conjunto, el de los trabajos de Orozco, los documentos básicos fueron los dos volúmenes del catálogo *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo*

[24] Incluí también carteles porque el mismo Carrillo Gil los registró. Los datos que proceden de catálogos en inglés o francés preferí no traducirlos ni convertir las medidas en pulgadas a centímetros. La serie de estampa japonesa no la incorporé porque no localicé datos sobre su formación, antes de la creación del MACG, pero, sobre todo, porque gracias a la asesoría de un especialista japonés, se elaboró y publicó un catálogo, lo que implicó modificaciones en su registro; ante la imposibilidad de cotejar los datos así reportados con el

Gil, de 1949 y 1953, que Armando Sáenz me proporcionó desde el principio del proyecto.[25] Otra fuente importante para un seguimiento aproximado de los cambios en forma y contenido de aquellos conjuntos de la colección que se exhibieron en numerosas ocasiones entre los años cuarenta y los setenta, fue el suplemento de *Anales* del Instituto de Investigaciones Estéticas, elaborado inicialmente por Justino Fernández: "Exposiciones de arte".[26]

El aspecto personal, que no privado, de la relación entre coleccionista y artista fue una de las vías primordiales que Carrillo utilizó para ingresar y posicionarse en el medio ambiente artístico de México; Más aun, al analizar esas relaciones se evidencian ejercicios de imposición y sucesivas resistencias, de carácter bidireccional, que podrían englobarse como contiendas por el poder.[27] Entre ensayos de imposiciones temáticas o estéticas, resistencias y nuevas intentonas transcurre la compleja intercomunicación entre Orozco, Siqueiros, Tamayo, Gerzso, Cuevas, Rivera, y Carrillo. Esto, que explica aunque sólo en parte, la cambiante morfología de la colección, se desarrolló en el capítulo dos.

Pretendí mostrar un panorama amplio que incluyera las múltiples facetas de Carrillo Gil: promotor y difusor cultural, curador de exposiciones, crítico de arte, jefe de prensa no oficial de ciertos artistas, etcétera, en el capítulo tres. Conceptualizarlo como un activo agente cultural posibilitó vislumbrar a un personaje complejo y polémico al que etiquetarlo sólo con el rol de coleccionista equivale a cercenar su variada y propositiva actuación pública. Muchas de estas actividades giraban en torno al eje central, su colección, pero hacia finales de los cincuenta pretendió dar un vuelco radical a su identidad y perfilarse prioritariamente como artista profesional; de ahí que me atreva a sostener que su quehacer pictórico desplazó en el pináculo de sus intereses artísticos a su colección.

El cuarto capítulo se constituyó a partir del enfoque en ciertos momentos de sus contiendas de poder con funcionarios culturales, incluyendo las provocativas polémicas en las que se enfrascó, porque los considero representativos del tipo de alianzas y conflictos

---

inventario del MACG, elaborado bajo la coordinación de González Mello, preferí remitir al lector al catálogo: *Ukiyo-E. Estampa Japonesa,* MACG-INBA, México, 1993, 124 p.

[25] Justino Fernández, Prólogo, introducción y notas, *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, Alvar Carrillo Gil (ed.), 1949, 59p; Carrillo Gil, Complemento y notas, *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, Alvar Carrillo Gil (ed.), 1953, 261p.

[26] "Exposiciones de arte", Justino Fernández, desde el No. 3 de *Anales* del IIE, 1939, hasta el No. 42, 1973.

[27] La búsqueda de poder siempre es una lucha, "son relaciones de fuerzas actuantes"; García Canal, *op. cit*, pp. 39-40.

que desarrollaron entre ellos; para realizar lo anterior fue necesaria una exposición contextual sobre algunos de los puntos centrales de la tensa relación entre el sector artístico estatal y los particulares que incursionaban en ese feudo.

Aquí observo que la coincidencia entre algunos postulados artísticos del Estado y los ejes que estructuraron los discursos de Carrillo Gil, explican buena parte del éxito recepcional de las principales piezas artísticas que seleccionó. Al mismo tiempo, favoreció a los coleccionistas privados el viraje que en el sexenio alemanista se consolidó hacia la exhibición y divulgación del arte mexicano —erigiéndose un museo artístico, itinerante y virtual, destinado esencialmente para el exterior—, porque la falta de acopio estatal de las "obras maestras del arte nacional" hacía indispensable la solicitud de prestamos temporales para la articulación del discurso oficial.

Finalmente, dediqué el capítulo cinco a explorar el panorama coleccionístico del México de mediados de siglo. Utilizar el método comparativo entre diferentes perfiles de coleccionistas, algunos de ellos antecesores a Carrillo —Alberto J. Pani y Franz Mayer— y otros competidores contemporáneos, como Marte R. Gómez y Jacques Gelman, contribuyó a la continuación del proceso de acotamiento de la personalidad pública del yucateco.[28]

IV

Una fase inicial de este trabajo se caracterizó por la dificultad de seleccionar de entre las numerosas líneas de investigación que percibía como viables, aquellas que me permitirían enfocarme en aspectos concretos del coleccionista-portal, pero que pudieran aportar mayores elementos para el inicio del estudio de la compleja problemática del coleccionismo privado de arte, en el México de mediados de siglo XX.

Cuando decidí esta estructura tuve que afrontar el hecho de que en varios puntos de la tesis sólo podría realizar un primer acercamiento. Por el carácter polifacético del personaje y la necesidad de acotar la investigación, tuve que desechar muchos otros andamiajes potenciales: no desarrollé las interfaces entre región y centro; desde el centro

[28] Aquí considero necesario un aviso: por el diseño del programa de doctorado, cada semestre debía entregar avances por escrito; esto originó que cada apartado y capítulo se fuera construyendo a lo largo de varios años, con diferencias notables, y no sólo de redacción, entre los primeros y los últimos textos. Ante la

político del país, Carrillo reivindicó que, a pesar de su autoexilio, seguía formando parte de la comunidad yucateca, lo que legitimaba sus intensas aunque esporádicas intervenciones en la política local. No fue posible analizar el porque, a pesar de su activo involucramiento con los asuntos políticos de su "patria chica", no se comprometió con el ejercicio de la política de manera profesional.

Al mismo tiempo, descarté definir el gusto o la mirada estética de Carrillo Gil, así, no busqué los valores plásticos que él adjudicaba a sus posesiones ni cómo hizo funcionar esas imágenes dentro de un discurso estético; centrarme en la colección hubiera constituido una tesis en sí misma y preferí sólo explorar los contenidos de su acervo en tanto me aportaran elementos de análisis para delinear el perfil del personaje público.

Ante la disyuntiva de analizar los vasos conductores, encuentros y desencuentros entre la colección y la pintura de Carrillo Gil, por expresión temática, plástica, ideológica o simbólica, preferí estudiar ambas creaciones del yucateco como instrumentos en la formación de su identidad social. De la misma manera, no fue mi propósito realizar un trabajo crítico sobre la pintura que él realizara entre 1950 y 1970. Es un abordaje pendiente. Por fortuna, es una línea de investigación ya iniciada por Renato González Mello, quien relacionó su plástica con sus polémicas intervenciones culturales.[29]

Ante las discusiones generadas en la época, en cuanto a que si Carrillo Gil hacía crítica de arte o sólo se trataba de los escritos de un diletante, y si su pintura era la de un profesional o si no debía permitírsele el abandono de la categoría de aficionado, decidí no calificar o descalificar a Carrillo Gil. Más bien mi intención fue contextualizar tales debates y tratar de visualizar hasta qué punto incidieron en la percepción y recepción de las prácticas culturales de este personaje y, por tanto, de qué manera afectaron sus búsquedas de distinción e influencia. Tampoco pretendí profundizar en los aspectos psicológicos del coleccionismo —ni busqué presentar una historia clínica de Carrillo—, a pesar de que es una corriente muy favorecida en Estados Unidos e Inglaterra. Indagar, de manera prioritaria, sobre las

---

imposibilidad de reescribir todo para darle una mayor unidad y coherencia, opté por una revisión general. A cambio, considero que se logró uno de los objetivos de un proyecto tan largo: el aprendizaje del doctorando.

[29] González Mello, "Disparos sobre Siqueiros", *El Alcaraván*, Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, abril-mayo-junio 1993, Toledo, México, Vol. IV, núm. 13, pp. 11-24.

pulsiones íntimas de éste o cualquier otro coleccionista no fue mi objetivo.[30]

Tampoco busqué las referencias estéticas ni intelectuales de Carrillo Gil: estoy convencida de que muchas de sus ideas circulaban profusamente en su época, en México (por ejemplo, lo que aprendió de José Juan Tablada o Justino Fernández sobre cómo mirar el trabajo de Orozco) o en el ambiente artístico internacional (la influencia de Kandinsky, Worringer y Michel Ragon, entre muchos otros, sobre sus construcciones teóricas). Localizar el origen de sus concepciones, y por tanto, sus gustos y selecciones en arte, así como las implicaciones que esto tuvo para el desenvolvimiento y fortuna crítica del arte mexicano hubiera inducido, también, a volcar el proyecto de tesis hacia este punto. Sin embargo, no renuncio a la posibilidad de elaborar una biografía intelectual de Carrillo Gil en un proyecto posterior.

Además, me fue imposible realizar un estudio completo de las redes de influencia que Carrillo Gil entretejió con otros agentes culturales que igualmente dominaron en el ambiente artístico nacional, como críticos —Justino Fernández, Paul Westheim, Crespo de la Serna, etcétera—, *marchands* —Inés Amor, Alberto Misrachi B., Antonio Souza, entre otros—, y con otros coleccionistas, como Marte R. Gómez o Dolores Olmedo, porque desentrañar las confluencias, alianzas, conflictos y rupturas con cada uno de éstos hubiera equivalido a realizar varias tesis, ya que la historiografía del arte en México prácticamente no ha hecho de críticos de arte, y mucho menos de coleccionistas y galeristas, su sujeto discursivo.

Por muy tentador que me resultaba averiguar qué había sucedido con el legado del doctor Carrillo una vez que se transformó oficialmente en patrimonio nacional, no realicé un seguimiento porque consideré que ésa era otra historia. Como muchos otros museos en el mundo, éste inició simplemente como recinto responsable de resguardar y exhibir un conjunto previamente acotado y preservar la memoria del coleccionista; no obstante, a lo largo de tres décadas se ha transformado en una institución con vocación propia y ha marcado un cierto distanciamiento con relación a su origen. Analizar la construcción de su identidad y su exitosa inserción en el circuito museístico nacional, es un trabajo pendiente. De hecho, la

[30] A pesar de mis distancias críticas con esta corriente, en términos generales, he utilizado algunos conceptos o enfoques que me parecieron especialmente útiles.

historia de los museos en México es una línea de investigación que, en el futuro inmediato, deberemos abordar los historiadores del arte.

De momento, y en cuanto al estudio del coleccionismo privado de arte, esta tesis es un primer acercamiento a esta problemática. Parto del supuesto de que una vez que se hayan realizado diferentes y propositivos estudios de caso, los miembros de nuestra disciplina estarán en posibilidad de abordar las líneas generales del fenómeno del coleccionismo en México en el siglo XX. Para paliar en algo la actual carestía de investigaciones de este tipo, es que a continuación expongo mi tesis de doctorado. Ésta es mi inicial contribución personal.

Capítulo 1 El coleccionista y sus selecciones

Perfil de Carrillo Gil, coleccionista

Cambio de estatus

Un "nuevo rico" diferente

Un nuevo coleccionista

Amateur- connaisseur

Coleccionar es una enfermedad

Selecciones

Recepción de Carrillo Gil coleccionista

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

Perfil de Carrillo Gil, coleccionista

Cambio de estatus

Alvar Carrillo Gil nació en 1898[1] en una población yucateca llamada Opichén, dentro de una numerosa familia formada por su padre, de quien dijo que se dedicaba al pequeño comercio, su madre, maestra rural, y quince hijos.[2] Las condiciones de pobreza no eran un distintivo de los Carrillo, sino que caracterizaban a la comunidad.[3] No obstante, no fue la pobreza la que orillaría a la familia a salir de Opichén, sino el clima de inestabilidad que poco después dio origen a la lucha armada revolucionaria; según su propia versión, huyendo de una rebelión en Opichén, la familia se trasladó a Mérida hacia 1909.[4]

Dado que era el hijo varón mayor, su madre decidió que toda la familia debía apoyarlo económicamente para que hiciera estudios profesionales; gracias a ello, después del bachillerato[5] pudo optar por una de las carreras que a principios de siglo XX, por las necesidades sociales del país, garantizaban progreso económico y prestigio social: medicina.[6] A la presión familiar y social por destacar, un joven proveniente de clase baja que, de manera inusual accedía a la universidad, respondió positivamente. A fines de 1924,

---

[1] Nació el 6 de julio de 1898, hijo del comerciante Virgilio Carrillo López y de Candelaria Gil, copia del acta de nacimiento expedida por el Archivo de la Dirección General del Registro Civil de Mérida, diciembre de 1998. Después de una revisión que realicé al archivo del Registro Civil de Opichén, en diciembre de 1989, pude constatar que desde varias generaciones anteriores las familias Carrillo y Gil se dedicaban tanto al comercio como a las labores agrícolas.

[2] Carrillo Gil narró en entrevista: "Soy de un pueblito del sur de Yucatán que se llama Opichén, y que está a cuatro leguas de las ruinas de Uchumul, unas antiguas ruinas mayas [...] Allí nací de una familia muy pobre que lo era más porque nuestra familia estaba compuesta por quince hermanos, y los quince vivíamos"; entrevista a Carrillo Gil, sin datos, 20 p. mecanografiadas; AFCG.

[3] "Era un pueblo que vivía exclusivamente del cultivo de la tierra. Un pueblo muy explotado porque no tenían manera de llevar sus productos a Mérida para venderlos, totalmente aislado a sólo 50 Km. [de Mérida]"; entrevista a Carrillo Gil, sin datos, 20 p. mecanografiadas; AFCG.

[4] Aunque Carrillo mencionó que una rebelión los orilló a dejar Opichén, la única que está registrada en esa región ocurrió en 1911, cuando él ya tenía dos años de estudiar en Mérida. Los levantamientos de 1911 ocurrieron debido al fraude electoral a favor de José María Pino Suárez, candidato apoyado por Madero, a la gubernatura de Yucatán. Por su nombramiento como vicepresidente de la República, abandonó el puesto y eligió a su cuñado como sustituto, quien, a su vez, ganó formalmente las elecciones y se convirtió en gobernador constitucional. Ante las imposiciones, en diversas zonas del estado surgieron rebeliones.

[5] En el AFCG sólo localicé las siguientes constancias de estudios: certificados de Primer y Segundo año de Enseñanza Primaria Superior del Instituto Literario de Yucatán, Mérida, julio de 1910 y 1911; certificado de Segundo año de Preparatoria del Instituto Literario de Yucatán, Mérida, julio de 1913.

[6] En la segunda década del siglo XX, Manuel Gamio escribió: "Nuestros abogados, médicos, ingenieros, arquitectos y otros profesionistas [...] salen de la escuela llevando el título como un pendón en la lucha por el peso. Literalmente puede decirse que cambian por dinero los conocimientos adquiridos"; *Forjando Patria*, 3ª edición, Porrúa, 1982, p. 151.

Alvar Carrillo recibió el titulo de médico cirujano.[7] A principios de ese año, había muerto el gobernador de su estado, Felipe Carrillo Puerto, un personaje a quien Carrillo Gil dijo admirar y respetar profundamente, y no sólo porque lo veía como el paradigma del revolucionario sino porque de entre los gobernantes yucatecos fue el único que, desde su punto de vista, defendió el patrimonio estatal.[8]

Se trasladó a la ciudad de México para cursar la especialidad en Pediatría en la Universidad Nacional justo en 1925, el año en que se impartió formalmente la primera cátedra de pediatría en la Escuela de Medicina de la Universidad Nacional, lo que indica que Carrillo fue uno de los primeros pediatras que, como tal, se formaron en México.[9] También aprovechó su estancia para tomar otros cursos,[10] al mismo tiempo que trabajaba para allegarse recursos.[11] A pesar de su afortunado primer encuentro con la capital del país, decidió regresar a Yucatán a principios de 1927 al ser enviado a encargarse de los servicios sanitarios, nombramiento que poco después cambió por el de delegado sanitario federal en Mérida; al año siguiente se convirtió en jefe del servicio antilarvario.[12] Al desempeñar estos puestos Carrillo se convirtió, de manera oficial, en un hombre del régimen.

Aunque antes que él ya otros pediatras, formados fuera del país, habían ejercido en Yucatán,[13] Carrillo Gil, afirmaba, en entrevistas realizadas al final de su vida, que había

---

[7] Constancia de examen de grado de la Escuela de Medicina y Cirugía, Mérida, 18 de diciembre de 1924; AFCG.

[8] En "El saqueo atroz del arte maya", en *La cultura en México*, suplemento de *Siempre*, 26 de agosto de 1964, no. 583, pp. XIII-XV.

[9] Constancia de haber cursado el Primer año de Pediatría durante 1925, expedida por la antigua Facultad de Altos Estudios de la Universidad Nacional; AFCG. Antes de 1925, los pediatras mexicanos se especializaban en Francia, preferentemente, y en Estados Unidos. Ignacio Ávila y Silvestre Frenk, "Apuntes para la historia de la pediatría en México desde la Independencia hasta nuestros días", en *Historia de la pediatría en México,* sd, p. 343.

[10] Curso de Médico Delegado Sanitario Federal en la Escuela de Salubridad, anexa al Departamento de Salubridad Pública Federal. Constancia expedida el 31 de enero de 1927; AFCG.

[11] Formó parte del Servicio Médico de Policía del Gobierno del Distrito Federal, nombramiento del 7 de septiembre de 1925; AFCG.

[12] Nombramientos del Departamento de Salubridad General de la República: "Jefe de la delegación, médico, encargado del Dispensario de los servicios sanitarios en los Estados y Territorios", 1° de febrero de 1927, y "Sanitario de Tercera, Jefe del servicio antilarvario", 1° de enero de 1928; AFCG. Según hace constar Urzáiz Jiménez, Carrillo Gil se convirtió en delegado sanitario federal en Mérida el 1° de marzo de 1927; "El doctor Alvar Carrillo Gil, médico pediatra", en *Revista de la Universidad de Yucatán*, enero-febrero 1978, núm. 15, año XX, Vol. XX, Rev. bimestral, p. 84. Uno de los últimos puestos que desempeñó en Mérida fue el de Médico auxiliar del Servicio de Higiene Infantil; nombramiento del 1° de enero de 1935; AFCG.

[13] Francisco Solís Aznar. "La pediatría en los estados de la República: Yucatán", en *Historia de la pediatría en México,* sd, p. 391. Erróneamente, en la *Enciclopedia Yucatanense* se consigna: "Pediatría. En nuestro medio una de las especialidades más antiguas. Es cierto que desde tiempo atrás hubo médicos generales que la ejercieron con buen éxito, pero nunca en forma exclusiva. Cabe al Dr. Alvar Carrillo Gil el mérito de ser el

sido el primer pediatra yucateco. Si no fue el primero, como le hubiera gustado, sí fue uno de los pioneros.[14] Combinó la práctica privada con el empleo en un importante hospital[15] y la impartición de clases en la Facultad de Medicina.[16] Este compromiso con las infraestructuras estatales, en este caso en las instituciones de salud, es un motivo que se presenta varias veces en la vida de Alvar Carrillo.

Un paréntesis en sus múltiples actividades ocurrió en 1930, cuando viajó a París para tomar unos cursos de Pediatría.[17] Fue el inicio de sus viajes internacionales, tan frecuentes alrededor de dos décadas después. Al regresar a trabajar a Mérida, por dos o tres años más, sus tareas se incrementaron, en proporción a su reputación.[18] Al elevar su posición dentro del sistema burocrático se incrementa su compromiso con el sistema político, en el que creía.

El doctor Urzáiz Jiménez, uno de los pocos médicos que han escrito sobre Carrillo en su faceta de pediatra, describe la consolidación de su prestigio después de su estancia en

---

primero que tomó un curso de capacitación en el extranjero y se constituyó en especialista", Mérida, 1980, tomo X, p. 174. Como consta en la documentación del AFCG, la especialidad de pediatría la cursó en la Universidad Nacional, en la ciudad de México, entre 1925 y 1926, y regresó a Mérida a ejercerla. Fue hasta 1930-1931 que viajó a París para asistir a ciertos cursos pediátricos que complementarían su formación.

[14] Aunque los "primeros pediatras ejercieron con dignidad y éxito la profesión [...] no hicieron escuela". Esa cualidad fue la que distinguió a Carrillo Gil de sus antecesores. Por testimonios biográficos he podido constatar que contribuyó de manera fundamental en la profesionalización de la especialidad en la Universidad de Mérida. El doctor Manuel Acevedo-Ruiz del Hoyo, presidente fundador de la Sociedad Yucateca de Pediatría, escribió en 1947: "Alvar Carrillo Gil fue el iniciador en Yucatán de la Pediatría como especialidad. Me enorgullezco de haber sido alumno suyo. Todavía tengo en los oídos el recuerdo de su palabra bien documentada cuando me inició en el estudio de su ciencia predilecta. Todavía también tengo el recuerdo de sus métodos y disciplinas de estudioso. [...] Me enseñó a amar a la niñez y sobre todo a comprenderla"; "La Sociedad Yucateca de Pediatría y su función social", en *Revista yucateca de Pediatría*, octubre-noviembre-diciembre de 1998, núm. 4, p. 155; entrevistas de Ana Garduño con los pediatras Ignacio Ávila Cisneros, Francisco Solís Aznar y Heberto Méndez Cetina, diciembre de 1998, Mérida, Yucatán.

[15] Nombramiento de Jefe del Servicio de Infancia del Hospital "O'Horan", Mérida, 11 de febrero de 1928; AFCG.

[16] Nombramiento de Profesor interino de la cátedra de Clínica de Pediatría, que correspondía al 5° año de estudios de la Facultad de Medicina y Cirugía, Mérida, 5 de enero de 1928. El 7 de marzo de 1930, la Universidad Nacional del Sureste expidió ratificación del interinato; AFCG.

[17] Certificados de la Facultad de Medicina de la Universidad de París, 2 y 16 de agosto de 1930; AFCG. La tradición de estudiar la carrera de medicina o una especialidad, en el exterior del país, estaba muy arraigada en Mérida; la mayoría viajaba a La Habana y los que tenían mayores posibilidades económicas estudiaban en París. Así, la decisión de Carrillo no fue un hecho aislado ni en su estado natal ni en su época; entrevista de Ana Garduño con el doctor Ignacio Ávila Cisneros, diciembre de 1998, Mérida, Yucatán. Véase también Ávila y Frenk, "Apuntes para la historia de la pediatría en México desde la Independencia hasta nuestros días", en *op. cit...*, pp. 338-339.

[18] Desde 1929 Carrillo se había casado con Carmen Tejero (1911c.-1976), de padres yucatecos aunque radicados en el DF. Pertenecían a la clase media; el suegro de Carrillo se desempeñaba como empleado bancario. Del matrimonio nació la única hija de la pareja, quien recibió también el nombre de Carmen, aunque extraoficialmente siempre utiliza el de Gaby.

París: "En esta situación halagadora, solicitado, retribuido y admirado, habría de seguir [Carrillo] en el solar nativo por solo unos años más; cualquiera otro se hubiese sentido satisfecho y quizá se hubiera dormido en sus laureles; pero [...] era hombre inquieto, dinámico, ambicioso, con gran sentido social y deseoso de grabar su nombre en la historia".[19] El ascenso socioeconómico, un motor de sus actividades, era un objetivo cumplido. La búsqueda de visibilidad pública, no conformarse con lo ya conocido y la vocación por la novedad, lo caracterizarían hasta el fin de su vida, como se verá a lo largo de esta tesis.

Durante la primera mitad de los treinta, uno de sus principales focos de interés lo constituyó la desnutrición infantil.[20] Al mismo tiempo, y ya que también se desempeñaba como delegado sanitario, realizó una serie de actividades destinadas a implementar medidas higiénicas entre la población, entre las que incluyó una amplia campaña de difusión, en especial en los periódicos locales.[21] Desde aquí toma conciencia de la importancia del uso de los medios masivos de comunicación para la difusión de sus propósitos. Como sucederá en numerosas ocasiones, su actuación pública despertó suspicacias entre sus colegas, quienes consideraban que la campaña propagandística perseguía objetivos particulares más que preocupaciones médico-sanitarias.[22]

Ésta es sólo la primera acusación de este tipo que se le hizo a Carrillo Gil; se repitió en diversas circunstancias a lo largo de su vida, en especial en lo concerniente a su colección de arte. También en esta fase ocurrió la primera polémica en la que se vio envuelto el yucateco por las protestas públicas, en la prensa local, de un habitante de Mérida que no estaba de acuerdo con las reformas impuestas por el pediatra; el escándalo

---

[19] Urzáiz Jiménez, "El doctor Alvar Carrillo Gil, médico pediatra", en *Revista de la Universidad de Yucatán*, enero-febrero 1978, núm. 15, año XX, Vol. XX, Rev. bimestral, p. 89. Es necesario mencionar que el Dr. Urzáiz basa mucho de la información que consigna en su artículo tanto en datos que le proporcionó la señora Carmen Tejero, en 1977, así como en documentos del archivo familiar que le permitió consultar; entrevista con Ana Garduño, diciembre de 1998, Mérida, Yucatán.

[20] A este tema dedicó numerosos artículos en los cuales denunció de manera vehemente la pobreza como causa primigenia de la desnutrición. Al mismo tiempo, su selección de este tema indica su compromiso social y cierta conciencia política.

[21] En 1935, Carrillo Gil escribió: "El problema económico es la base de todas estas enfermedades por hambre, y su solución no está a nuestro alcance. La educación de las clases laborantes en materia de nutrición infantil es tal vez la clave del tratamiento profiláctico y debe ser organizada y estimulada por las autoridades de Higiene y Educación, en forma de intensa propaganda escrita y hablada en las escuelas, en los espectáculos públicos y en las reuniones y mítines político-educativos. [...] Pero nuestra indolencia es tal, que nos volvemos pesimistas conociendo la incuria de las autoridades para toda labor educativa"; *Dos enfermedades por carencia en Yucatán*, Mérida, 1935, p. 58.

fue mayúsculo.[23] Tomando en cuenta este antecedente, las polémicas que Carrillo Gil sostuvo con algunos funcionarios federales del sector cultural, en los años cincuenta y sesenta, no fueron, de ninguna manera, las primeras que el yucateco dirimiera en medios masivos de comunicación.[24] Tanto la actuación de Carrillo como los efectos que con ello provocó en la capital yucateca a fines de la década de los años veinte y primera mitad de los treinta, presenta similitudes visibles en relación a su intervención en el área artística en la ciudad de México años después. Tal parece que en la capital de la República Carrillo Gil aplicó un esquema de procedimientos que había ensayado en Mérida.

Por otra parte, si como afirma el Dr. Urzáiz, en la capital yucateca Carrillo Gil contribuyó a la fundación de un centro médico especializado en población infantil de escasos recursos, Obra de Protección a la Infancia, éste ostenta cierto paralelismo con su proyecto más importante: la creación de un museo de arte que albergara su colección; en ambos, crea una institución con participación tanto estatal como privada. Aunque para fundar la citada institución, Carrillo se aseguraría de contar con el aval y el respaldo económico del gobernador en turno —sin lo cual el centro no se hubiera concretado—, tuvo oportunidad de constatar la discrecionalidad del patrocinio de los funcionarios estatales. El plan original del centro, que el citado médico adjudica a Carrillo Gil,[25] implicaba dar consulta gratuita a niños desvalidos y dar seguimiento a embarazos, aunque después se amplió a la atención de partos; en él colaboraron varios galenos, correspondiendo a Carrillo el consultorio pediátrico. Por decisión del gobernador, se nombró como responsable al

---

[22] Urzáiz Jiménez, *op. cit.*, p. 85.

[23] La polémica fue narrada por el doctor Urzáiz: "Su lucha antilarvaria [del doctor Carrillo] a través de la vigilancia impuesta, fue incesante y nada fácil. La ignorancia era mucha y anidaba lo mismo en los hogares humildes que en las esferas de la llamada alta sociedad. Esto le acarreó diversos problemas y hasta alguna polémica pública; tal fue el caso con un señor dizque de buena ralea que tenía un predio en la calle 53, cuyo aljibe no llenaba las condiciones que exige la más elemental higiene. La protesta abierta en las páginas de los periódicos por dicho señor, contra la puesta en sus aguas de unos pececillos que las limpiaran de larvas, tuvo caracteres de gesta"; Urzáiz Jiménez, *op. cit.*, , p. 86.

[24] De este aspecto se ocupa el cuarto capítulo.

[25] El gobernante —"de tinte socialista"— que apoyó a Carrillo, solicitó al doctor Bernardino Enríquez, director de la Facultad de Medicina, que analizara la viabilidad del proyecto; una vez aprobado éste, lo designó director. Aunque Carrillo Gil "fue el autor del proyecto", no fue nombrado director por razones políticas, según explica el doctor Urzáiz Jiménez, para quien esta fundación representa la "obra más importante" de Carrillo en esa fase de su vida; *op. cit.*, pp. 89-90. Cabe destacar que otra fuente también registró este centro de atención infantil, aunque sin relacionarlo con Carrillo Gil; *Enciclopedia Yucatanense...*, tomo X, pp. 175-176.

director de la Facultad de Medicina.[26]

Lo que el Dr. Urzáiz no tomó en cuenta es que dicho proyecto se inscribió dentro de una iniciativa originada en la capital de la República y desde el ámbito presidencial: se adjudicó a la esposa del presidente Emilio Portes Gil la creación de la Asociación Nacional de Protección a la Infancia, que originó la apertura de numerosos centros especializados en infantes en muchas zonas pobres del país.[27] Con las presidencias interinas que se sucedieron, los intereses se modificaron y los presupuestos se destinaron a otros fines, lo que, en concreto, provocó que el centro hospitalario de Mérida se extinguiera. La lección para Carrillo sería, probablemente, que los intereses de los funcionarios estatales o nacionales, en proyectos no generados por ellos mismos, eran efímeros.[28]

El éxito del hospital,[29] así como las habilidades que ya desde esos años se adjudicaban a Carrillo: "experiencia [...] y contactos políticos", "dinamismo y buenas relaciones",[30] no lograron impedir que, una vez que el gobierno se negó a aportar recursos, aduciendo crisis económica, el centro dejara de funcionar. Es probable que, en parte, el aprendizaje que representó para Carrillo el surgimiento del centro infantil, vigente de 1931 a 1933, lo decidiera posteriormente a negociar la donación-venta de su colección al Estado. La corta vida de su primer proyecto con seguridad lo alertó para que en el segundo —el museo que albergara su colección de arte— exigiera que se garantizara su continuidad.[31]

Otras actividades públicas en las que incursionó Carrillo por aquellos años, y que se repitieron continuamente a lo largo de su vida, fueron la impartición de ponencias y la publicación de ensayos y artículos.[32] Destaca su participación en el Primer Congreso

---

[26] Cabe destacar unos cuantos meses después de la fundación de este hospital, Carrillo realizó su viaje, probablemente sólo por el verano, a París, lo que puede indicar o que su compromiso con la recién creada institución no era total, y, por tanto, podría ponerse en duda que el proyecto fuera de su autoría. También es posible que justo el viaje se haya debido a la molestia que le provocaría el no ser nombrado director-fundador.

[27] Federico Gómez, "La atención al niño enfermo a partir de la Independencia", en *Historia de la pediatría en México*..., p. 314.

[28] El gobernador Bartolomé García Correa fundó el centro en los primeros meses de su segundo periodo de gobierno, en 1930; a pesar de que dicho funcionario concluyó su mandato hasta 1934, el centro desapareció un año antes. Quiero destacar que después de este primer intento por establecer un centro de atención infantil, fue hasta 1940 que se fundó el Hospital del Niño; *Enciclopedia Yucatanense*..., tomo X, pp. 175-176.

[29] Carrillo Gil, "Los problemas pediátricos en Yucatán", en *Memorias del Primer Congreso Médico Peninsular*, Mérida, 1934, p. 139.

[30] Urzáiz Jiménez, *op. cit.*, , pp. 89-90.

[31] La creación del MACG se detalla en el quinto capítulo.

[32] El pediatra Francisco Solís Aznar escribió que Carrillo Gil: "fue autor de varios y muy completos trabajos sobre xeroftalmia, pelagra, beri-beri, escorbuto y otros cuadros de desnutrición y dejó una imborrable huella a

Médico Peninsular, realizado en octubre de 1933 para celebrar el centenario de la escuela de Medicina en Mérida, como relator, en que dictó tres ponencias y participó incesantemente en las discusiones del congreso.[33] Esta fase terminó cuando entre 1935 y 1937 la familia Carrillo Gil salió de Yucatán para radicar de manera definitiva en la ciudad de México. Múltiples fueron los motivos para ese traslado.[34] A pesar de que estaba complacido por la posición destacada que llegó a ocupar en su tierra natal, él explicó, aunque más de una década después, que las precarias condiciones para el desarrollo profesional lo habían desalentado.[35] Más aun, la cancelación de su proyecto más ambicioso —Obra de Protección a la Infancia— contribuiría a convencerlo de que lo mejor era buscar un ambiente con limitantes menos graves.

Sufriendo en carne propia las consecuencias de decisiones como ésta, y presenciando de manera cotidiana la incongruencia entre los ideales postulados por el régimen, por el régimen, el apego que hasta ese momento y por algunos años más caracterizaría al yucateco hacia un sistema político autonombrado revolucionario, se iría disolviendo. Con el paso de los años, la discrepancia entre el contenido de los discursos y las sistemáticas acciones de las sucesivas autoridades, debió terminar por resultarle evidente.

Aunque Carrillo, en una versión *a posteriori*, afirmó que la coyuntura que había estado buscando para salir de Mérida llegó con la invitación de un ex revolucionario, el pediatra Alfonso G. Alarcón,[36] —cuyos amigos ocupaban puestos importantes a escala nacional—, para desempeñarse como su secretario particular cuando éste ascendió a un puesto que el yucateco consignó, erróneamente, como Secretario General del Departamento de

---

su paso", "Breve resumen histórico sobre la evolución de la Pediatría en Yucatán", en *Revista yucateca de Pediatría*, julio-agosto-septiembre de 1996, núm. 1, p. 5.

[33] Carrillo dictó las siguientes ponencias: "Notas clínicas sobre la xeroftalmia en Yucatán", con el doctor I. Peón Aznar, "Oclusión intestinal ocasionada por lombrices. Casos de muerte y casos curados" y "Los problemas pediátricos en Yucatán", *Memorias del Primer Congreso Médico Peninsular*, Mérida, 1934, pp. 83-111, 124-129 y 137-142, respectivamente.

[34] Dice el doctor Urzáiz: "Es difícil encontrar las razones que propiciaron la partida del Dr. Carrillo Gil en 1936. Gozaba de prestigio y respeto, su condición económica era estable a esas alturas y el porvenir le sonreía. Me atrevo a suponer que el medio le quedaba chico a sus aspiraciones"; en *op. cit.*, p. 91.

[35] Carrillo Gil. "Mejoras al Hospital O'Horan", *Yucatán*, núm. 8, 1° de abril de 1952, p. 4.

[36] Según escribió, con el Dr. Alfonso G. Alarcón, quien en ese entonces trabajaba en Tampico, desde inicios de los treinta "ya teníamos la idea de venir a México a trabajar y a vivir, con el ansia natural de salir de la

Salubridad Pública,[37] pero que debió ser un puesto menor o sólo de alcance local, no nacional.[38] Además, existen documentos que avalan que entre 1938 y 1939 trabajaba como médico escolar y dando consulta pública en centros de asistencia infantil ubicados en Azcapotzalco y el Centro de la ciudad de México,[39] además de atender su consultorio privado.[40] Así pues, fueron trabajos modestos los que desempeñó desde que llegó a la ciudad de México, entre 1935 y 1937 y, es probable que fue hasta el cambio presidencial de 1940 cuando sobrevino la oportunidad de ascender dentro de la burocracia del sector salud, como consecuencia del nombramiento de su amigo y protector, el doctor Alarcón, para dirigir un Departamento de Salubridad Pública, a inicios del sexenio presidencial de Ávila Camacho.[41]

Poco tiempo después y seguramente con la ayuda de funcionarios del Departamento de Salud, con quienes se relacionaría desde su puesto de secretario privado del doctor Alarcón, Carrillo comenzó su carrera de empresario, asociándose con otros médicos yucatecos para fundar los laboratorios *Paidoterapia*. Más tarde rompió con sus socios y fundó otros laboratorios farmacéuticos con el nombre de *Pediatría*, también especializados en la elaboración de medicamentos infantiles.[42] Carrillo adujo que ésta no fue una decisión

---

provincia, que a ratos nos cansaba y que después siempre añoramos"; Carrillo Gil. "Homenaje. Dr. Alfonso G. Alarcón, el hombre", en *Trabajos pediátricos*, 1973, pp. 248, 250-251.

[37] Así lo narró Carrillo a fines de la década de los sesenta: "Compré unas casas en México y vine [...] Al mes cuando mucho, me nombraron secretario particular del Secretario de Salubridad, me nombraron jefe de un consultorio de niños, y decidí pues, abrir mi consultorio particular"; entrevista a Carrillo Gil, sd, 20 p. mecanografiadas; AFCG. A pesar de la versión que Carrillo estructuró sobre este episodio, no fue tan inmediato el desempeño de un cargo elevado dentro de la jerarquía burocrática del sector salud.

[38] Entre los nombres de los tres directivos de la Secretaría de Salubridad y Asistencia nombrados a inicios de los cuarenta no se consigna el de Alfonso G. Alarcón. Véase Gómez, "La atención al niño enfermo a partir de la Independencia", en *op. cit,* p. 321. En 1938 el doctor Alarcón presidió el Primer Congreso Nacional de Pediatría en la ciudad de México y Carrillo Gil colaboró en la organización del evento como uno de los dos secretarios. Véase Hermilo Castañeda e Ignacio Ávila, "Los congresos nacionales de pediatría", en *ibidem,* p. 373.

[39] Oficios del Departamento de Psicopedagogía y Médico Escolar, Secretaría de Educación Pública, 9 de octubre de 1939, 2 de noviembre de 1939 y 26 de octubre de 1939; AFCG. En agosto de 1938 se encontraba dando consulta para niños en el Centro de Asistencia Infantil de Azcapotzalco, hasta su traslado, en agosto de 1939, a otro centro ubicado en la calle de Vértiz. Oficios de la Dirección General de Asistencia, 15 de agosto de 1938 y 11 de agosto de 1939; AFCG.

[40] Carrillo Gil, en otro texto relató que su amigo sí le consiguió su modesto primer empleo en la ciudad de México; en "Homenaje. Dr. Alfonso G. Alarcón, el hombre", en *Trabajos pediátricos*, 1973, p. 251.

[41] El puesto que desde diciembre de 1934 había desempeñado el Dr. Alarcón era el de Jefe de Servicio de Higiene Infantil. Años después: "Fue nombrado Secretario General del Departamento de Salubridad Pública y me llamó como secretario particular, cargo que me permitió estar a su lado por varios años y conocerlo más íntimamente"; *ibidem*, pp. 250-51.

[42] Entrevistas de Ana Garduño con los pediatras Ignacio Ávila Cisneros y Heberto Méndez Cetina, diciembre de 1998, Mérida, Yucatán; entrevista de Ana Garduño al doctor Lázaro Benavides, 19 de octubre de 1998,

improvisada, pues desde que salió de Mérida tenía planeado alejarse del ejercicio de su profesión para emprender otras actividades.[43]

Fue temprana su jubilación de la medicina.[44] También se retiró, de manera definitiva, de la administración pública. Con esto concluyó, de manera legal, el conflicto de intereses en que hasta entonces se encontraba metido. Su desplazamiento de funcionario a empresario, es decir, de miembro prominente del sector público a triunfante representante del sector privado, en cambio, fue temporal, ya que décadas después abandonó también su práctica empresarial. Infortunado es que, hasta la fecha, no cuente con documentación que aclare las fechas en que fundó sus laboratorios para compararlas con el tiempo en que renunció a su puesto de funcionario.

Aquí, quiero destacar que tanto Carrillo Gil como sus socios, también pediatras, conocían las necesidades de la especialidad pediátrica y habían establecido importantes relaciones profesionales con prominentes médicos, que tenían la capacidad política de decidir a quienes comprar los medicamentos a distribuirse en el sector salud del Estado; dentro del favorable entramado de las relaciones públicas, cobra especial importancia la estrecha amistad de Carrillo con el doctor Federico Gómez, fundador del Instituto Mexicano de Pediatría y primer director del Hospital Infantil.[45] En cuanto a los distribuidores europeos y norteamericanos que habían dominado el mercado mexicano,[46] a

---

ciudad de México. Debo mencionar que en lo relacionado con las empresas del doctor Carrillo no he contado con ningún material documental, en parte porque, al parecer, en el AFCG no se conservaron después de la venta de sus acciones y porque tales laboratorios ya no existen.

[43] Explicó Carrillo: "Vine [a la ciudad de México] con el propósito firme de no ocuparme más de la profesión. Eso pensaba yo, pero al poco tiempo [...] me volví a meter [...] hasta que hace quince o veinte años me retiré completamente de ella por mi propia voluntad y casi con violencia. Era un trabajo sin límite de horas y días, y me afectó mucho, sobre todo trabajando en pediatría, precisamente"; entrevista a Carrillo Gil, sd, 20 pp. mecanografiadas; AFCG.

[44] Al final de su vida, Carrillo quiere dejar constancia de que su abandono de ejercicio de la medicina fue por el arte. Además, quiere demostrar su preocupación social y artística. En una entrevista, Pérez Vizcaíno resume la información que Carrillo Gil le proporcionó: "Once años de ejercer la profesión y de contemplar los sufrimientos de muchos niños, algunos incurables, lo resolvieron a retirarse de la profesión; eso, y la inquietud artística, que cuando se apodera de alguien termina por absorberlo por completo"; "Arte y medicina", 1 p, sin datos; AFCG. Tal discurso es contradictorio: su sensibilidad social debía inspirarlo a comprometerse más con la pediatría y no a abandonarla.

[45] Entrevista de Ana Garduño con el pediatra Lázaro Benavides, 19 de octubre de 1998. Cabe mencionar que el citado doctor, amigo de Carrillo Gil en los años sesenta, fue director-fundador del Hospital Infantil del IMAN, creado en 1970 por decisión presidencial. Véase Ávila y Frenk, *op. cit.*, p. 367.

[46] No sólo como empresario sino también como ciudadano, Carrillo dejó muestras claras de su preocupación por la amenaza que implicaba el predominio de las empresas extranjeras para la soberanía nacional. Sus selecciones artísticas, en especial en cuadros como *Nación pequeña*, Orozco, 1946, así lo indican. En el aspecto cultural realizó una sistemática denuncia contra el saqueo de patrimonio cultural y su comercialización internacional, tema del que me ocupo en el capítulo cuatro.

raíz de la Segunda Guerra Mundial tuvieron graves dificultades para seguir surtiendo los medicamentos necesarios, ya que sus prioridades eran atender el mercado europeo, dejando un vacío que pronto fue ocupado por empresarios mexicanos, entre los que se encontraba Carrillo. Aquí cobra relevancia el dato de que el área elegida por este empresario, la sustitución de importaciones, justamente era una de las privilegiadas por el Estado mexicano,[47] quien se reservaba el papel de rector de la economía nacional.[48]

Así las cosas, tanto las instituciones públicas de salud como las privadas se contaban entre los clientes de estos laboratorios, de los que salieron grandes cantidades de productos. No sólo fueron los primeros laboratorios creados por pediatras mexicanos para atender especialmente a la población infantil,[49] sino que en sus primeros años no tuvieron competencia local. El éxito fue tal que el doctor Carrillo y sus socios gozaron de una rápida pero sólida prosperidad económica.[50] El talento que demostró como empresario —sentido de oportunidad, relaciones personales con funcionarios ubicados en puestos altos y con capacidad de nombrarlo uno de los proveedores de las instituciones de salud, énfasis en la publicidad y la autopromoción, compromiso con la empresa, dedicación y perseverancia, etcétera— le fue útil cuando incursionó, poco después, en el mercado del arte.

---

[47] Durante la Segunda Guerra Mundial, la reorientación hacia las zonas de combate de los productos de la industria farmacéutica internacional, favoreció el inicio del proceso de sustitución de importaciones en México. Dicho proceso continuó en el gobierno de Alemán, 1946-1952. Véase Tzvi Medin, *El sexenio alemanista*, Era, México, 1997, p. 120.

[48] Medin, *El sexenio alemanista*, Era, México, 1997, p. 107. Algo similar ocurrió en el sector cultural, en el que el Estado se autoproclamó rector del desarrollo artístico y cultural de México. Véase el capítulo cuatro.

[49] Entrevistas de Ana Garduño con los pediatras Ignacio Ávila Cisneros y Heberto Méndez Cetina, diciembre de 1998, Mérida, Yucatán; entrevista al doctor Lázaro Benavides, 19 de octubre de 1998, ciudad de México. Aunque ninguno de los médicos entrevistados lo señaló, Fernando Gamboa comentó que "Fue justamente él [Carrillo] quien lanzó al mercado la famosa aspirina para niños"; Gamboa. Carta a Silvia Pandolfi, 9 de noviembre de 1989, 6 p. mecanografiadas. En su faceta de empresario, Carrillo forjó su fortuna de una manera similar a un personaje literario, aunque el perfil del yucateco con el del siriolibanés apodado "el Aspirina Ayub" es diametralmente opuesto. Carlos Fuentes lo imagina "creando fábricas farmacéuticas cuando todas las medicinas gringas dejaron de llegar y se produjeron más baratas en México, introduciendo aquí las sulfas, la penicilina"; en *Los años con Laura Díaz*, Alfaguara, México, 1999, p. 370.

[50] Ya consolidada la empresa, a mediados de los años cincuenta, el doctor prácticamente se retiró, aunque la venta de sus laboratorios ocurrió una década después. Desligarse del perfil de industrial fue un fenómeno que no vivió Carrillo como ente aislado sino que también forma parte de un proceso de alcance nacional: las condiciones que fueron favorables para el desarrollo empresarial de Carrillo, décadas después se revirtieron y, en la práctica, los empresarios nacionalistas desaparecieron. Para 1972, dos años antes de la muerte de Carrillo, la industria farmacéutica estaba dominada por cuatro empresas mexicanas y seis extranjeras, es decir, se invirtieron los papeles con relación a la primera mitad de los cuarenta. Véase Jorge Carrión y Alonso Aguilar M., *La burguesía, la oligarquía y el Estado*, Editorial Nuestro Tiempo, México, 1972, p. 129;

Un "nuevo rico" diferente

Carrillo destinó una parte considerable de su riqueza a la formación de sus colecciones artísticas, actividad a la que dedicó la segunda mitad de su vida. De hecho, aunque había empezado a adquirir obras de arte desde los últimos años del periodo presidencial de Lázaro Cárdenas —cuando por los diversos empleos que desempeñaba, gozaba de cierta bonanza económica—, fue durante el sexenio de Ávila Camacho (1940-1946) que su coleccionismo se acrecentó con la misma rapidez con la que fueron mejorando sus finanzas.[51] El mismo fenómeno estaba sucediendo a otros contemporáneos de Carrillo.[52] Su enriquecimiento no fue un caso aislado, ya que la política económica tendía al fomento de una burguesía local y a la no intervención estatal en esferas donde ya incursionaba la iniciativa privada, salvo para proteger la producción nacional.[53]

A mayor capital disponible Carrillo gozó de mayor autonomía para utilizarlo en adquirir arte;[54] el periodo en el que consolidó su colección coincidiría con el gobierno de Alemán Valdés, 1946 a 1952. Carrillo Gil, médico y empresario,[55] es un "nuevo rico" y un coleccionista nuevo, sin tradición familiar burguesa ni coleccionística, colocado en una posición privilegiada dentro de un nuevo sistema, ya que fue uno de los beneficiados con el

---

Cristina Puga, "Empresarios y política en México, *Clases dominantes y Estado en México*, Salvador Cordero y Ricardo Tirado (coords.), UNAM, México, 1984, pp. 195-196.

[51] Como carta de presentación y de identificación pública Carrillo escogió su colección de arte: "La identidad social es la apuesta de una lucha en la cual el individuo [...] en tanto que es un objeto potencial de categorización, no puede responder a la percepción parcial que lo encierra en una de sus propiedades más que poniendo delante, para definirse, la mejor de ellos y, más generalmente, luchando por imponer el sistema de enclasamiento más favorable a sus propiedades o incluso para dar al sistema de enclasamiento dominante el contenido más adecuado para poner en valor lo que es y lo que tiene"; Pierre Bourdieu, *La distinción*, Taurus, Madrid, p. 486.

[52] "El fin de la administración de Cárdenas (1934-1940) fue también el fin de la fase revolucionaria de México y el inicio del desarrollo de una burguesía nacional industrial y de la burguesía burocrática que controla al gobierno"; Shifra M. Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, IPN, Editorial Domés, México, 1989, p. 47. Un nuevo grupo empresarial surge al concluir la fase armada de la revolución —"no es una herencia del Porfiriato ni un grupo conservador ligado a los viejos terratenientes"— pero se consolida hasta 1940, en parte gracias a "la más o menos fácil sustitución de importaciones en el marco de una política siempre favorable a los empresarios"; Alonso Aguilar, "La oligarquía", en *La burguesía, la oligarquía y el Estado*, Editorial Nuestro Tiempo, México, 1972, pp. 111 y 113. Sobre el proceso de sustitución de importaciones de los años cuarenta, véase Puga, *op. cit.*, p. 194.

[53] Véase Medin, *op. cit*, pp. 32, 41, 104-107 y 118-119; Ramiro Reyes Esparza, "La burguesía y el Estado", en *La burguesía mexicana*, 3a. Edición, Editorial Nuestro Tiempo, México, 1978, pp. 32-33.

[54] Bourdieu explicó que en cuanto más poder económico se acumula, se acrecienta la libertad en muchos más aspectos de la vida. Véase Bourdieu, *La distinción*, p. 52.

[55] Hay una larga tradición de médicos que se interesan por el arte. Durante una entrevista a un médico coleccionista muy importante en París, jefe de la clínica endocrinóloga de París, Gilbert Dreyfus, le preguntan, "Por qué los médicos son aficionados al arte" y el doctor responde: "Porque, igual que los artistas,

régimen posrevolucionario. Su perfil es el de un hombre abierto, con una visión pluridimensional, al que su experiencia con la pobreza le provee de cierta conciencia social y para quien su contacto con el arte le permitirá autocrearse una nueva imagen pública, no desligada del todo de su carrera empresarial.

En alguna ocasión Carrillo explicó que ya desde niño acumulaba grupos de objetos que llamaban su atención; este argumento, dentro del discurso legitimador de su colección, ubica en su infancia el origen de su inclinación hacia el coleccionismo, y con ello lo inscribe dentro del perfil típico de un coleccionista.[56] También el hecho de iniciar esta actividad cuando contaba alrededor de cuarenta años lo ubica dentro del coleccionista promedio.[57] Si bien considero que uno de sus motivos obedece al goce, íntimo y personal, que seleccionar, poseer y clasificar le proporcionaba, no me detendré a analizar estos aspectos, que bordarían alrededor de la psicología de Carrillo, fundamentalmente porque el objetivo de esta tesis es su desempeño social, dentro del ambiente artístico del México de su tiempo.[58]

Coleccionar arte es una prerrogativa de su nueva clase social, y él decidió ejercerla. Como dice el sociólogo Pierre Bourdieu: "El consumo material o simbólico de la obra de arte constituye una de las manifestaciones supremas de la *aisance* (fortuna)".[59] Así, su colección fue el blasón a través del cual se anunciaba, manifestaba y confirmaba su riqueza; fue el símbolo de su cambio de estatus económico tanto como la herramienta para su

---

aman la vida y les da horror la muerte"; recorte de periódico: Jacques Siclier, "Les hommes de l'art", octubre de 1971, reproducido en *ibidem,* p. 292.

[56] Susan M. Pearce, *On Collecting. An Investigation Into Collecting in the European Tradition*, Routledge, London-New York, 1995, p. 238; Frederick Baekeland, "Psychological Aspects of Art Collecting", en *Interpreting Objects and Collections*, Susan M. Pearce (ed.), Routledge, Londres- Nueva York, 1994, p. 208.

[57] Al parecer, existe la tendencia entre los coleccionistas de iniciar jóvenes, pero ya en la madurez, cuando cuentan con dinero y estabilidad social, pero aún conservan un espíritu aventurero y audaz.

[58] Sin embargo, al final de este apartado abordo un elemento del discurso que Carrillo estructuró sobre su coleccionismo: la equiparación con una enfermedad. Aunque el enfoque psicológico tiene una larga trayectoria dentro de los estudios del coleccionismo, aquí no me esforcé en su abordaje, prioritariamente por la falta de fuentes de primera mano que proporcionen la información necesaria para desentrañar las motivaciones psicológicas del coleccionismo del yucateco. Si bien retomé algunas nociones y conceptos específicos de diversos estudiosos que siguen esta línea de investigación, en términos generales coincido con Blom acerca de las limitaciones metodológicas que observa en este tipo de estudios; Philipp Blom, *To Have and To Hold. An Intimate History of Collectors and Collecting*, The Overlook Press, Woodstock-New York, 2002, p. 217. Un estudio típico de la óptica psicoanalítica es Werner Muensterberger, *Collecting. An Unruly Passion. Psychological Perspectives*, Princeton University Press, New Jersey, 1994. Agradezco a Nancy Defferbach porque amistosa y generosamente me obsequió ambos libros cuando le manifesté mi interés por adquirirlos.

[59] Bourdieu, *La distinción,* p. 52. El arte es un tipo de trofeo, poseerlo es un triunfo; Frederick Baekeland, *op. cit.*, p. 210.

legitimación social.[60]

Al emprender una práctica cultural prestigiada, como lo es el coleccionar, Carrillo pretendía que su origen social quedará relegado a un plano sin importancia.[61] La manera que seleccionó para distanciarse de sus otrora necesidades económicas fue involucrarse en actividades consideradas "puras" y "desinteresadas", como el arte. Esta práctica cultural le proporciona mayor *enclasamiento*[62] y, al mismo tiempo, le permite distinguirse del resto de la burguesía; esto es, le abre un mejor acceso a la clase dominante y le garantiza, además, su *distinción* dentro de ella. Empero, se debe tomar en cuenta que estos comportamientos de consumo no sólo se emplean para dividir sino que, al compartirse, funcionan como instrumentos de diferenciación.[63] Es decir, los demás tienen que conocer el significado sociocultural de lo que, en este caso, posee Carrillo, para adjudicar valor tanto a los objetos como al coleccionista. Esto explica, al menos en parte, la vocación pública de la colección Carrillo Gil.

Reitero, el yucateco decidió no incorporarse como uno más a las diferentes facciones que componían la clase dominante, prefiriendo forjarse una imagen pública ligada prioritariamente a sus intereses artísticos, y complementándola con una cuidadosa "estilización de la vida" cotidiana: residencia construida por un reconocido arquitecto yucateco, Jorge Rubio; jardines diseñados por uno de los arquitectos más encumbrados de la época, Luis Barragán;[64] numerosos automóviles de lujo, indicador por antonomasia de

---

[60] Véase: entrevista a Carrillo Gil realizada por una mujer no identificada, sd, posterior a 1967, 20 p. mecanografiadas; AFCG.

[61] Frente a su origen social, pobreza, padre campesino y pequeño comerciante, Carrillo siempre enarboló su condición de universitario, anteponiendo el título de doctor a su nombre, a pesar de haberse retirado en torno a los cuarenta años de la práctica pediátrica. El término "origen social" está tomado de Bourdieu, *op. cit.*, p. 11.

[62] "Lo que los individuos y los grupos invierten en el sentido particular que dan a los sistemas de enclasamiento comunes, mediante el uso que hacen de ellos, es infinitamente más que su interés en el sentido ordinario del término, es todo su ser social, todo lo que define la idea que se hacen de ellos mismos, el contrato primordial y tácito por el que se definen como 'nosotros' con respecto a 'ellos', a los 'otros', y que se encuentra en el origen de las exclusiones ('eso no es para nosotros') y de las inclusiones que operan entre las propiedades producidas por el sistema de enclasamiento común"; *ibidem*, pp. 489 y 52-53.

[63] García Canclini acepta el concepto de *diferencia* de Bourdieu, pero lo complementa con el de compartir. Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México, 1995, p. 45.

[64] A través de algunas de sus acciones es posible percibir que Carrillo Gil oscila en su deseo de integrarse a la clase de nuevos ricos: por un lado, participa en la tendencia de contratar al más prestigiado arquitecto de la época, Barragán, para la realización, si no de la casa, porque tal vez sus cotizaciones eran demasiado elevadas y la sobrecarga de trabajo demandante, al menos de los jardines; por otro lado, decide no construir su elegante y moderna residencia en una de las zonas preferidas por los "recién llegados", las Lomas, y opta por un lugar más al sur, Tlacopac, cerca de San Ángel, con lo que marca distancia, no sólo espacial, con los demás

riqueza; calzado y vestido impecables,[65] etcétera, esto es, no renuncia a adquirir objetos que sólo el dinero puede darle; además, se formó una cultura musical, garantía de "espiritualidad" y una de las disposiciones más enclasantes, según Bourdieu.[66] De esta forma, Carrillo refina su apariencia y sus goces materiales tanto como sus saberes. Más aun, singularidad[67] y visibilidad social proporciona el coleccionar arte.[68]

Además, al enfocarse al coleccionismo de objetos de arte, en su calidad de bienes de lujo y de mercancías, Carrillo buscaba esos atributos que el antropólogo Arjun Appadurai describe: "a) restricción, ya sea por precio o por ley, a las élites; b) complejidad de adquisición [...] c) virtuosismo semiótico, es decir, la capacidad de comunicar mensajes sociales muy complejos [...] d) el conocimiento especializado en tanto prerrequisito de su consumo 'adecuado' [...] y e) un alto grado de vinculación de su consumo con el cuerpo, la persona y la personalidad".[69] De esta forma, crear una colección de arte fue de suma

---

miembros de su nueva clase social. Inés Amor, la galerista "más famosa y conocida de México", llevó a un escritor norteamericano a conocer a Carrillo Gil, quien hace la siguiente descripción: vive en una casa moderna, con un jardín detrás de un muro de 10 pies de alto; va a su oficina en las mañanas y el resto del tiempo pinta "abstractos bastante atractivos"; su figura es la de un luchador de peso medio y tiene una apreciación rápida de todas las artes, desde la escultura maya hasta trozos de madera que por la acción del mar se pulen y adquieren cualidades estéticas; Selden Rodman, *Mexican Journal. The Conquerors Conquered*, The Devin-Adair Company, Nueva York, 1958, p. 169.

[65] "No sólo el amor, sino también el poder, se hace visible. Todo ayuda en esto: los emblemas de la jerarquía y de otros actos de fuerza propuestos simbólicamente, no en menor lugar la apariencia personal, la presencia del portador de poder de poder superior"; Luhmann, *Poder*, Universidad Iberoamericana-Antropos, México, 1995, p. 75.

[66] Sobre los conceptos de "confort burgués" y "estilización de la vida", véase Bourdieu, *op. cit.*, pp. 16, 53 y 295. Con ironía, Sally Price ha descrito el estereotipo del conocedor como "La imagen de un caballero impecable, bien nacido, bien educado y bien vestido, de conducta discreta, confiado y de juicios mesurados y, por sobre todo, de un hombre de supremo buen gusto [...] Sería legitimo aducir que algunos de los atributos citados no deben incluirse, en rigor, en una definición mínima del conocedor [...] Teóricamente es posible que haya un conocedor del arte mal vestido, pero esa imagen rebasa la tolerancia de nuestra imaginación, y de hecho hay relativamente pocas personas que se consideren a sí mismas 'conocedores' auténticos [...] y que no usen trajes a la medida o viajen en primera clase"; *Arte primitivo en tierra civilizada*, Siglo XXI, 1993, p. 23.

[67] "Existe un anhelo de singularización en las sociedades complejas. Gran parte de dicho anhelo se satisface individualmente, mediante la singularización privada [...] En ocasiones, el anhelo de singularización adopta las proporciones de un hambre insaciable de colección"; Igor Kopytoff, "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso", en Arjun Appadurai, *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, Conaculta-Grijalbo, colección Los noventa, México, 1991, p. 108.

[68] Carrillo Gil quería adjudicarse algunas de "las categorías fundamentales de la percepción dominante del mundo social": lo brillante, lo visible, lo distinto y lo distinguido; Bourdieu, *op. cit.*, p. 480. Una periodista que entrevistó a Carrillo, se declaró incapaz de jerarquizar entre sus posesiones y su personalidad: "Sin saber qué admirar más: lo que nos mostró de su valiosa y considerable colección; sus cuadros propios; esculturas [prehispánicas en el jardín], su residencia, el boscoso jardín con gigantes y enanos vegetales, o su gentileza"; María Cristina Pérez Vizcaíno. "Arte y medicina", 1 p, sin datos; AFCG.

[69] Appadurai, *op. cit.*, p. 57.

utilidad para la construcción de la imagen pública de Carrillo Gil.[70]

El afianzamiento de Carrillo como miembro permanente de la burguesía industrial mexicana, y, por tanto, integrante de ese sector de "nuevos ricos" o "recién llegados"[71] que durante las décadas de los cuarenta y cincuenta gozaron de una buena época, trajo consigo la consolidación de su colección, en parte, porque ella fue una de las vías primordiales que utilizó para distinguirse de los otros que por ese entonces también habían logrado ingresar a la burguesía local.[72] Justamente, coleccionar arte era una actividad a la que las nuevas elites, en México, por lo general no se dedicaron, al menos no en un sentido estricto, aunque sí adquirieron piezas artísticas para la decoración de sus espacios de representación, fueran privados, hogares, o públicos, oficinas y empresas.

Un nuevo coleccionista

Carrillo se distinguió por seleccionar un arte aún con cierta indefinición sobre su legitimidad: si bien desde el Estado la tendencia había sido la de arropar y fortalecer el movimiento artístico de principios de siglo XX, para 1938, año en que inició su colección de Orozco, el mercado de arte local todavía no lograba colocarlo entre la burguesía nacional.[73] Así, sus elecciones permiten percibir cierto desafío a los gustos preestablecidos —lo que para Michel Foucault equivale a una lucha contra un poder arraigado[74]—, actitud en la que no es el primero, pero forma parte de los pioneros: personajes que algunos años antes que él se habían iniciado en este gusto novedoso y habían empezado la formación de conjuntos artísticos con pinturas de lo que después se conoció, con ánimo homologador, como Escuela Mexicana de Pintura. Dentro de este pequeño grupo de coleccionistas

---

[70] En cuanto a la "utilidad", Colin Renfrew explica que "el 'provecho' de tales objetos valiosos es despertar admiración, indicar prestigio y funcionar como artículos especiales [...] Semejante utilidad es difícil de medir o cuantificar"; "Varna y el surgimiento de la riqueza en la Europa prehistórica", Appadurai, *op. cit.*, p. 206.

[71] Bourdieu usa el término "recién llegados" para oponerlo al de "herederos". Véase "; Bourdieu, *op. cit.*. p. 17.

[72] "Al residir en la diferencia la identidad social, es con respecto a lo más próximo, que representa la mayor amenaza, como se afirma la diferencia; *ibidem*, p. 489.

[73] Exagera quien escribe que: "Es un acierto del doctor Carrillo Gil que demuestra su admirable videncia, toda vez que comenzó su colección cuando ninguno de los tres era conocido"; Rodolfo Rojas Zea, "La colección Carrillo Gil fue entregada anoche al INBA. Siqueiros 'Acontecimiento de trascendencia nacional'", *Excélsior*, 26 de octubre de 1972, p. 16A; AFCG. De la descripción del proceso de formación de la colección se ocupa la segunda parte de este capítulo.

[74] Michel Foucault, *Obras esenciales*, *Estrategias de poder*, Paidós, Barcelona, 1999, volumen II, p. 112.

pioneros destacan Marte R. Gómez, político y funcionario público que ocupó puestos de primera línea dentro de los gobiernos posrevolucionarios, aparte de Francisco Iturbe y Salomón Hale, empresarios. No obstante, el yucateco se distingue de todos ellos por su tendencia a elegir las propuestas más radicales de esos años.[75]

Este grupo inauguró un nuevo tipo de coleccionismo en México y, aunque el riesgo que corrió Carrillo no lo hizo en solitario,[76] al ganar la apuesta luchó por retener para sí la mayor parte del premio, consistente, de manera general, en el poder que otorga el prestigio y reconocimiento públicos. La revisión hemerográfica indica que ningún otro coleccionista privado de la época tuvo tanta difusión como Carrillo y su colección de arte.[77] Contundente afirmó que sus colecciones de arte mexicano "no tienen comparación con ninguna otra en este país".[78] Al autoerigirse en uno de los "hacedores del gusto", Carrillo ingresó al cerrado círculo de "quienes habitan en la cima de la sociedad".[79]

Tales coleccionistas, precursores en cuanto al tipo de pintura que prefirieron, formaron sus acervos, de manera inicial, prácticamente fuera del mercado de arte, o en espacios privados reconvertidos de manera temporal en salas de exposiciones con fines mercantiles, o en expendios de objetos varios (discos, libros y piezas de arte) como Central de publicaciones, de Alberto Misrachi. No sólo había escasez de galerías, también los

---

[75] Por ejemplo, la serie "La casa de las lagrimas" de Orozco, no había tenido compradores hasta que Carrillo se interesó por ella. Tal vez es por este tipo de piezas que Teresa del Conde definió a Carrillo como un comprador de arte "culto" en cuya colección predomina un "cierto toque mesiánico", sin embargo, la historiadora del arte no argumentó acerca del por qué de este mesianismo; en *Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría (1923-1972)*, IIE-UNAM, México, 1979, p. 21.

[76] No sólo otros privados estaban comprando ese tipo de arte, en los Estados Unidos gozaba de un mercado mucho más extendido que en el ámbito nacional; allá era un arte legitimado desde tiempo atrás. En este sentido, es ilustrativo un diálogo entre Inés Amor y Blanca Haro: "—¿Cuándo empezó usted a llevar pintura mexicana al extranjero? —Muy temprano, en 1936 [...] Llevé exposiciones a Filadelfia, Nueva York, Boston y Chicago. Allí sí que había interés y comprensión por la pintura mexicana. Los encabezados de la crítica no me hacían llorar —como en México— sino que me llenaban de alegría. -¿Llevaba exposiciones individuales o colectivas? —Las exposiciones eran copiosísimas. Obtenían magnifica crítica en las mejores revistas. -¿Repercutió aquí esa crítica? ¿Se reprodujo? —Creo que sí, porque en esa época empezó a despertarse en México un ligero interés y poco a poco se fue percatando del valor de la pintura nueva"; "Inés Amor y su gigantesco trabajo de treinta años por la pintura mexicana", en *Siempre!*, 3 junio 1965, núm. 623, pp. XIV-XV.

[77] Hale, por ejemplo, mantuvo un perfil bajo, sin buscar los reflectores aunque aceptaba prestar temporalmente sus piezas; hasta la fecha, sus descendientes no otorgan información sobre el proceso de formación de la colección y mucho menos sobre su paradero.

[78] Carrillo Gil, "Los nuevos 'científicos' hablan por la boca del INBA. Interpelación al licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 15 enero 1961, p. 10.

[79] Appadurai, *op. cit.*, p. 50. Es necesario tomar en cuenta que el gusto de un periodo no determina ni ejerce control absoluto sobre el arte que se produce en ese lapso; es un desarrollo paralelo y dialéctico; J. J. Sánchez

interesados en adquirir la producción contemporánea, buscarían la forma de evitar pagar comisión a los vendedores profesionales, por lo que cada coleccionista establecía relaciones de compra-venta directamente con los artistas de su predilección, en los casos en que esto era posible; en efecto, Carrillo utilizó también este mecanismo de adquisición generalizado entre los consumidores de arte. Más aun, al principio él y sus contemporáneos no dispusieron de catálogos o libros especializados en los artistas activos que les proporcionara información o los respaldara en sus adquisiciones, y, por lo general, contaron con escasos recintos de exposiciones, públicos y privados, por lo que se les dificultó un acercamiento y conocimiento más completo del arte de su tiempo.

Esta raquítica pero existente infraestructura artística en México, durante las primeras décadas del siglo XX, ciertamente no fomentaba la ampliación a otros grupos sociales de la práctica del coleccionismo privado;[80] no obstante, esta situación cambiaría conforme avanzaba el siglo. Ante la escasa oferta inicial, Central de publicaciones y la Galería de Arte Mexicano, concentraron a su alrededor a los jóvenes artistas y otros interesados en arte, algunos de los cuales ejercían la crítica de arte con mayor o menor regularidad; éstos interactuaron con la mayoría de esos coleccionistas pioneros, generándose una "atmósfera cultural"[81] que ayudó a formar los criterios de selección y el gusto artístico que pocos años después, se convertiría en el gusto hegemónico. En esa atmósfera se formó Carrillo Gil.[82]

Él decidió constituirse en el coleccionista líder en el territorio nacional o, en frases que él utilizaría, en *el mejor coleccionista de México*.[83] Así, convencer de que sus selecciones eran adecuadas, fue su tarea autoimpuesta a lo largo de los cerca de treinta años en que formó su colección. Su perfil prioriza la publicidad, la comunicabilidad de sus acciones, a diferencia de otro tipo de coleccionistas que gozan de sus posesiones en privado. Para fines de los sesenta, ya con una visión retrospectiva, dijo con orgullo:

---

de Horcajo, *et al*, *Sociología del arte. Los museos madrileños y su público*, Libertarias-Prodhufi, sf, pp. 27-28.

[80] Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde. 1914-1921*, 218 p. Este aspecto se desarrolla con mayor amplitud en el capítulo 5.

[81] Una "atmósfera cultural" se crea entre grupos de iguales por su nivel cultural, o sea, por sus disposiciones culturales. Véase Bourdieu, *op. cit.*, p. 24.

[82] Cabe aclarar que el doctor prácticamente no involucró a su familia —esposa e hija— en la formación de la colección, ni compartió sus conocimientos y, en términos generales, tampoco sometió a su consideración sus decisiones.

> *He puesto a prueba mi gusto y no me arrepiento*. He visto coleccionistas fracasados en el sentido de que su gusto no logró excitar a nadie, convencer a nadie ni hacer pensar que lo que tiene es bueno... *Uno de los más grandes secretos es dar con una obra que va a gustar a muchos y durante mucho tiempo.*[84]

Según esta declaración, Carrillo Gil estaba consciente de que cuando se reestructuraron los gustos hegemónicos en México —desde el punto de vista comercial—, y con ello la burguesía también legitimó a la Escuela Mexicana, él ya estaba allí, él la había reconocido y aceptado desde antes, ocupando en consecuencia el lugar central que le correspondía como coleccionista visionario, sensible y con capacidad probada para detectar, entender y aceptar la obra novedosa. Por estas preferencias es posible clasificar a Carrillo como un "autodidacta de nuevo estilo", esto es, un recién llegado al círculo cultural que se distingue de la mayoría de sus contemporáneos por no conformarse con el arte legítimo, como podría ser el arte virreinal o el decimonónico mexicano, sino por su búsqueda de nuevas alternativas.[85]

Se presenta como un *self-made man* que corre riesgos en su actividad empresarial y que también lo hace en cuestiones de arte; ciertamente su perfil es provocador, rebelde y busca romper con las reglas preestablecidas; en parte por ello elige un arte novedoso, fresco y diferente, como se asumía él a los cuarenta años, la edad en que empezaría a coleccionar.[86] Estas características las mantendría a lo largo de su activa trayectoria como coleccionista. Por esto se rebela, primero contra el predominio de un tipo de arte que consideraba anquilosado, y, años después, contra el monopolio artístico de la llamada Escuela Mexicana de Pintura, convertida en escuela oficial, luchó igualmente contra la exclusión y marginación del arte abstracto en México. Por supuesto, estos combates no los realizó en solitario; muchos otros —entre quienes destacó Marte R. Gómez— emprendieron, con similares mecanismos, estas batallas contra el arte dominante y a favor de nuevas manifestaciones estéticas. Así, Carrillo ejerce tanto el poder como la

---

[83] Buena parte de su prestigio estaba cifrado en que se le reconocía como *el* coleccionista de Orozco: "La mejor colección de obras del genio [...]: la del doctor don Alvar Carrillo Gil", Roberto Furia, columna Pintores, pintorerías y pintoretes, *Excélsior*, 1 de enero de 1950, p. 7.

[84] En entrevista con Raquel Tibol, "Se dispersa la colección Carrillo Gil", sd, AFCG. Subrayados míos.

[85] El término "autodidacta de nuevo estilo" es de Bourdieu. Véase *op. cit.*, p. 82.

[86] El perfil de Carrillo es semejante al del coleccionista burgués que hace su aparición con la revolución industrial y que, en contraste con el coleccionista aristocrático, elige un arte joven y novedoso que cuestiona el arte académico ya consagrado. Sobre este tema véase a Eduardo Rubio, "El papel del coleccionista en el desarrollo cultural urbano", p. 15, sin datos.

resistencia.[87]

Ciertamente, Carrillo tuvo éxito como coleccionista; sus elecciones se consideraron tan pertinentes que sus nuevas adquisiciones atraían la atención del medio artístico local; al reconocerle autoridad y liderazgo en el gusto estético, si él compraba obras de un pintor desconocido y además se comprometía en algún grado con su difusión, representaba efectivamente un fuerte apoyo e impulso para quien iniciaba una carrera profesional.[88] Así, Carrillo se designó a sí mismo para clasificar y jerarquizar a los artistas locales, para edificarles y conferirles posiciones, al incorporarlos, o no, dentro de la estructura material y simbólica de su colección. Del mismo modo, las palabras de Carrillo Gil arriba citadas implican su conciencia en cuanto a su pretensión de incidir, de dirigir el gusto de los demás;[89] de hecho, en esto fundamentaba su éxito como coleccionista; también en ello residía su poder[90] y su presencia en el mercado y el público de arte.

Carrillo se erigió la imagen pública de un hombre de *buen gusto*.[91] En esta edificación contribuyeron de manera esencial los otros personajes con quienes se había formado, especialmente la galerista Inés Amor y el historiador y crítico de arte Justino Fernández. Una declaración de esta comerciante, que encabezó el mercado del arte en México —que quedó registrada hasta los años setenta pero que seguramente ella repitió y difundió desde mucho tiempo atrás—, hace constar que, desde la primera vez que entró a su galería —hacia el final de los años treinta—, Carrillo Gil ya se caracterizaba por su efectividad selectiva: "Me pude dar cuenta inmediatamente [...] de que su percepción de la pintura era espontánea e instantánea. Nunca entretenía su mirada en algo que no valiera la

---

[87] "El ejercicio del poder, ese modo de acción sobre las acciones de los otros", resistencia entendida como la capacidad de un individuo para oponerse a quienes ejercen el poder; María Inés García Canal, *Foucault y el poder*, UAM, México, 2002, pp. 41-42.

[88] Esto ocurrió cuando adquirió obra de pintores jóvenes como Castro Pacheco, Fernando García Ponce y Luis Nishizawa. Un papel semejante lo desempeñó la galerista Inés Amor. A falta de un estudio especializado, véase Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, IIE-UNAM, México, 1987, 271 p.

[89] El autoasignarse funciones educativas es característico de los coleccionistas abiertos; es uno de los objetivos que persiguen al hacer público su coleccionismo.

[90] El poder es una "relación de fuerza", es una guerra; es por ello que tiene estrategias, tácticas y técnicas; García Canal, *op. cit.*, p. 25.

[91] Según Bourdieu, "El gusto es un principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican". El juicio del gusto define al hombre consumado. Es la suprema manifestación del *discernimiento*; Bourdieu, *op. cit.*, pp. 53, 91 y 9. La mirada clasifica, "provoca una *práctica divisoria*"; García Canal, *op. cit.*, p. 91; subrayado de la autora.

pena. Siempre se detenía ante la pintura mayor".[92] Así contribuye Inés Amor a la construcción de parte de la reputación pública de Carrillo, aura que se convirtió casi en un mito del ámbito artístico mexicano.[93] Siguiendo una larga tradición que pregona que la apreciación artística es inconsciente, la galerista asume que Carrillo no formó su gusto sino era innato, considerándolo un talento natural.[94]

A su vez, Justino Fernández presenta a Carrillo como un coleccionista aislado que con "talento y sensibilidad" realiza la selección de obras artísticas:[95] "Nada ni nadie ha guiado al Dr. Carrillo sino su propia intuición y sus conocimientos, y así, creo yo, ha dado ejemplo de que un gusto cultivado puede también ser creador y ayudar a estimular en otros la apreciación del arte verdadero".[96] Una proclamación de este tipo, emitida por uno de los historiadores de arte más importantes de la época, equivale a la emisión de un certificado de calidad a nombre de Carrillo Gil. Tal legitimación funcionaría como una tarjeta de presentación formal del yucateco. También fungiría como el pasaporte que le permitiría ingresar, oficialmente, al círculo artístico nacional, ya que se encuentra en el primer texto escrito sobre la colección Carrillo Gil, en 1945. El prestigio que la alta calificación de Fernández le otorgaría, se consolidaría a principios de los cincuenta cuando salió a la luz el primer volumen del catálogo *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, con prólogo y notas del citado especialista.

---

[92] Manrique y Del Conde, *op. cit,* p. 238. Inés Amor y Carrillo Gil se formaron prácticamente de manera simultánea, y su apoyo fue mutuo. A ella le prestigiaba tenerlo como cliente regular, y no sólo por el aspecto económico de la relación, sino también porque prestigia a los galeristas colocar cuadros considerados importantes en colecciones famosas; más aún, si las piezas de esas colecciones se exhiben, se presentan públicamente, todo comerciante puede declarar con orgullo: "yo las vendí".

[93] Tres conocidos especialistas coincidieron en que Carrillo Gil se distinguía por un "excelente gusto artístico", entrevista telefónica de Ana Garduño con Raquel Tibol, 3 de junio de 1996; entrevista con Xavier Moyssen, 14 de mayo de 1996, y con Manrique, 21 de mayo de 1996.

[94] "Basarse en un 'sentimiento' espontáneo, no educado de las cosas estéticas, antes que en la práctica más tediosa del estudio sistemático, suele representar una cuestión de principios, una aseveración casi desafiante de un espíritu liberado"; Price, *op. cit.*,, p. 29.

[95] "El caso del Sr. y la Sra. Carrillo resulta único porque no se trata de esos coleccionadores que gustan de acumular toda clase de objetos [...] sino [son] personas con fina sensibilidad que supieron descubrir a tiempo y por sí solos, el enorme valor de la obra de Orozco y, sobre todo, saben gustarla, lo que es todavía menos frecuente". Cabe aclarar que la esposa de Carrillo, Carmen Tejero, no tenía ninguna relación con la formación de la colección y que Justino Fernández la incluye por cortesía. Incluso en los textos que posteriormente escribió sobre esta colección no volvió a mencionarla; Justino Fernández, "Las obras de Orozco en la colección Carrillo", texto del catálogo de la exposición *José Clemente Orozco*, realizada en la Feria del Libro Mexicano, SEP, La Habana, México, probablemente julio de 1945, sin número de págs, 44 ilustraciones; AFCG. El especialista Baekeland explica que hay pocos ejemplos de matrimonios de coleccionistas; en algunas ocasiones la esposa del coleccionista se entusiasma con las adquisiciones de éste e incluso colabora en la selección de las piezas y negocia los precios; en *op. cit.*, p. 211.

[96] Fernández, *op. cit.*, pp. 9-10.

Ahora bien, si el objeto de arte tiene un capital simbólico y económico, el poder que adquiere quien lo acumula equivale a un poder también simbólico y material. Más aun, la habilidad de clasificar y jerarquizar son formas de poder; al estructurar la colección, al seccionar el arte disponible en el mercado del arte, entre lo que ingresó a la colección y lo que no escogió, Carrillo otorga identidad y significado a la colección, además de ejercer cierto liderazgo.[97] Siguiendo la categorización de Foucault sobre el poder, al utilizar de su poder económico crea no sólo una colección de objetos sino igualmente genera conocimientos, suyos y de otros, que circulan alrededor de la serie artística formada. Los actos de desear y crear, de generar discursos y producir conocimientos —saberes— al coleccionista le proporcionan placer.[98] Coleccionar es una manera íntima de controlar y dominar el mundo. Por ejemplo, los estudiosos de Sigmund Freud, en su rol como coleccionista, han demostrado que parte de sus motivaciones eran poseer, conocer y dominar de manera mucho más profunda que los demás.[99]

Y Carrillo Gil ejerció esa influencia en un territorio geopolítico determinado: la República mexicana.[100] No es en América Latina o Estados Unidos donde busca detentar influencia y reconocimiento, lo que explica, en parte, que no haya ampliado sus elecciones estéticas al arte producido en el resto de América. Allá su presencia es esporádica y se limita, por lo general, al préstamo de algunas series o conjuntos de su colección para ser exhibido en esas regiones, como por ejemplo, la primera exposición montada de manera exclusiva con sus acervos, en Cuba; su pretensión pública se limita al espacio nacional. En cuanto a Europa, a pesar de que se interesa con profundidad en ciertos pintores franceses y algún español, primordialmente, sus limitaciones económicas hacían imposible la competencia con coleccionistas a escala internacional. En México sí tenía posibilidades de incidir, y lo hizo.

---

[97] Sobre la identidad y el poder en el coleccionismo, véase Oscar E. Vázquez, "Introduction: The Subject of Collecting", en *Inventing the Art Collection. Patrons, Markets, and the State in Nineteenth-Century Spain*, The State University Press, Pennsylvania, 2001, pp. 1-29.

[98] Foucault, "Apéndice" de *La verdad y las formas jurídicas*, Gedisa, colección Hombre y sociedad. serie Mediaciones, Barcelona, 1980, p. 169; *Obras esenciales*, *Estrategias de poder*, Paidós, Barcelona, 1999. Vol. II, p. 48. Las adquisiciones y las posesiones materiales hacen sentir a la gente más segura; si acaparar riqueza satisface las necesidades de poder, atesorar objetos realza los sentimientos de seguridad del coleccionista: Baekeland, *op. cit.*, p. 209.

[99] Peter Gay, "Texto introductorio" al catálogo *Sigmund Freud. Coleccionista*, Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 2000, p. 21.

[100] "Para que el ejercicio del poder se dé, es necesario que exista un espacio, un territorio determinado, una materialidad sobre la cual actuar", García Canal, *op. cit.*, p. 50.

A su vez, la vocación pública de su colección quedó definida prácticamente desde el principio de su proceso de acumulación de piezas; así, la exhibió y publicitó a lo largo de varias décadas.[101] La exhibición pública de sus propiedades constituye un acto de afirmación de su identidad, ya que la identidad del coleccionista se fundamenta en los objetos que selecciona.[102] En consecuencia, la valoración que se otorgue a tales objetos se trasladará a quien los posee, esto es, el valor adjudicado a la colección es equivalente al valor concedido al coleccionista.[103] La experimentada comerciante Amor así lo entendió: "Una buena colección prestigia a un artista. Cuando los pintores se quejaban de los precios demasiado bajos asignados a sus obras, siempre les decía yo que no se dieran por mal servidos, porque un cuadro suyo vendido a la persona adecuada era como un ministro plenipotenciario a su favor".[104] Así pues, el coleccionismo no sólo es un vehículo para la construcción de identidades de individuos y grupos sino que incluso contribuye a la definición de lo nacional y regional. Analizando el contenido de las colecciones de un periodo concreto, privadas o públicas, se podrán localizar indicadores al respecto.

Amateur- connaisseur

Entre 1930 y 1931, Alvar Carrillo viajó a París para tomar unos cursos de pediatría; en esos años él ubica su encuentro inicial con lo artístico. Ese vínculo con el arte realizado en

---

[101] Matty Alperton escribió: "Como cualquier coleccionista serio de arte, siempre he sentido que es responsabilidad de los coleccionistas preservar, proteger y respetar el arte que está a su cuidado hasta que pase al siguiente responsable. Cuando hablo de respetar el arte me refiero, por supuesto, a exhibirlo de la mejor manera posible"; citado por Price en *op. cit.*, p. 108.

[102] "Lo que está en juego es, por supuesto, la 'personalidad', es decir, la *calidad* de la persona, que se afirma en la capacidad para apropiarse un objeto de calidad". Bourdieu, *op. cit.*, p. 280-281. El coleccionista norteamericano Benjamin Altman escribió: "Me gustaría tener ya ese cuadro, sobre todo si la información recibida hasta ahora es correcta, siendo, según entiendo, *muy digno de mi colección*". Considero que lo que está diciendo es: "muy digno de mí", citado por Francis Haskell en "El legado de Benjamin Altman", en *Pasado y presente en el arte y en el gusto. Ensayos escogidos*, Javier Miguélez García (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 283, subrayado mío. También véase Vázquez, *op. cit.*, pp. 1-29.

[103] Para la construcción de la identidad pública de Carrillo Gil también contribuyó la documentación escrita que se generó alrededor de él y sus posesiones: folletos, catálogos, realizados por encargo de él o no, ensayos y artículos en la prensa local, etcétera. El coleccionista se define a partir de sus posesiones; como ellas reflejan sus juicios y gustos, representan una extensión de sí mismo. Además, por el tiempo y esfuerzo que le dedica, literalmente pone una parte de sí mismo en la colección, Russell W. Belk, "Collectors and Collecting", en *Interpreting Objects and Collections*..., p. 321. En este sentido, Teresa del Conde cita el caso de Freud que cuando tuvo que salir de Viena en 1938, su primer preocupación fue organizar la llegada de su colección a su nueva residencia, garantizando su seguridad, incluso antes que planear la salida de él y su familia; Del Conde, "Los ímpetus de coleccionar", p. 18, sin datos.

[104] Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 232.

Francia lo mantuvo hasta el final de su vida. Con base en una entrevista realizada en 1947, un periodista escribió:

> En Francia, en los pocos ratos libres, no hacía más que visitar el museo de Luxemburgo. Tenía un cuarto cerca del boulevard San Michel, y de allí salía para la casa de arte. Recibió directamente la visión de uno de los movimientos estéticos más importantes de nuestra época: el impresionismo. Cézanne, Degas, Renoir, Pizarro, Seurat, allí, en lienzos, en colores, en misterios, le conmovieron en forma tan honda que al regresar a México, donde se había operado un movimiento pictórico de igual densidad, se hizo el propósito de reunir las obras cimeras del arte nacional.[105]

Lo que predomina en esta cita —a través de las palabras del entrevistador— es la mirada retrospectiva de Carrillo y su dicción nostálgica y emocional, en la que evalúa pero no enuncia los criterios estéticos que le sirven de soporte. Al mismo tiempo, Carrillo sitúa su lugar de iniciación artística en París, considerada la capital cultural del mundo occidental en las artes plásticas a principios del siglo XX. Con esto hace un guiño a una tradición arraigada en México de enviar a los incipientes artistas a continuar su educación precisamente a esa ciudad; al participar en dicha tradición, Carrillo se inserta dentro del ambiente artístico mexicano con derecho propio.[106]

Más aun, Carrillo Gil aplicó el término francés *amateur* para sí mismo,[107] para definir sus emociones en relación al arte. Ser un amante, un apasionado de las artes plásticas indica poseer la sensibilidad y "espiritualidad"[108] necesarias para gozar y sentir el arte, disfrute que no necesariamente implica la formación de una colección.[109] Al

---

[105] A pesar de lo allí consignado, el impresionismo fue un movimiento por el que Carrillo Gil no mostró especial interés, Alfredo Cardona Peña, "Figuras: ACG", revista sin datos, último trimestre de 1947; AFCG. La versión que Carrillo construyó sobre su origen como coleccionista se repitió en cuanta entrevista se le realizó. En una de ellas, elaborada muchos años después de la ya citada, se dice: "En 1937, residiendo en París, tuvo ocasión de admirar las obras de los grandes impresionistas que, en aquel tiempo, no habían tenido la enorme importancia actual". La fecha de 1937 para su estancia en París es incorrecta. Al explicar que allí Carrillo descubrió a los impresionistas, antes de que fueran reconocidos, la intención es llamar la atención hacia el "buen ojo" que ya desde esos años caracterizaba al yucateco; Pérez Vizcaíno, *op. cit.*; AFCG.

[106] A una periodista Carrillo Gil le informa que fue en París donde empezó, no sólo a acercarse al arte, sino a tener deseos de coleccionarlo. Es necesario recordar que por esas fechas Carrillo no tenía riqueza ni la posibilidad de vislumbrar que la tendría. Era un hombre joven, sin conocimientos artísticos, que residía en Mérida y que practicaba la medicina. Véase *ibidem*; AFCG.

[107] "Soy un antiguo *amateur*, que ha visto muchas pinturas en los museos y en los libros", Carrillo Gil, "Nota explicativa" al *Catálogo de sus pinturas. 1950-1954,* México, 1954, sin número de páginas.

[108] Bourdieu, *op. cit.*, p. 16.

[109] El investigador Louis Antoine Olivier explica que desde el siglo XVIII se definió el concepto *amateur* de manera independiente al de coleccionista y al de *connaisseur*. Un *amateur*, aunque emplea tiempo y dinero en su afición por las artes plásticas lo hace de manera diferente a un coleccionista, quien invierte primordialmente en la adquisición de objetos artísticos; *Curieux, Amateurs and Connoisseurs; Laymen and the Fine Arts in the Ancien Régime*, The Johns Hopkins University, Baltimore, 1976, pp. 2, 39. A su vez, el sociólogo Jean Baudrillard explica que la diferencia entre ambos es que el *amateur* ama a los objetos "por su

autoafirmarse como *amateur*, como amante y aficionado del arte, Carrillo estaba aludiendo al aspecto lúdico y placentero de su afición.[110] Sin embargo, por su pretensión de influir en el desarrollo del arte en México, Carrillo se presentó primordialmente como un *connaisseur*,[111] un conocedor o experto en artes plásticas.[112] La diferencia consiste en que, mientras del *amateur* se espera que guste, goce y se apasione con la obra de arte, se pide al *connaisseur* que haga prevalecer su razón por encima de sus emociones.[113]

Para presentarse como *connaisseur*, Carrillo Gil recorrió un largo proceso de entrenamiento informal basado en la adquisición de experiencia al reiteradamente mirar, leer y hablar de arte. Desde los años cuarenta, de manera paulatina se dio a la tarea de familiarizarse con lo estético, aprendiendo a ver, y de leer sistemáticamente sobre historia del arte. Por su obsesión, y gracias a su solvencia económica y a la flexibilidad de su horario de trabajo,[114] acudía regularmente a galerías y exposiciones, leía con cotidianeidad sobre historia de la pintura, de la caricatura y arte moderno, en inglés y, especialmente, español y francés; frecuentaba artistas, galeros, críticos y especialistas de arte, con los que estableció, en algunos casos, relaciones de amistad.[115] Fue así que adquirió *hábitos*

---

encanto diverso y singular" y el coleccionista ama a los objetos "en función de su sucesión en una serie"; *El sistema de los objetos*, Francisco González Aramburu (trad.), 15a. edición, Siglo XXI Editores, México, 1997, p. 100.

[110] El concepto de *amateur*, tal como se entiende actualmente, difiere de la tradición francesa en la que, alrededor del siglo XVIII, los *amateurs* tuvieron un rol vital en la configuración de doctrinas estéticas, ya que los primeros intentos de realizar estudios artísticos fueron elaborados por *amateurs*, quienes demandaban la preservación de las "obras maestras" y su exhibición como parte del "tesoro nacional" y, además, se erigieron como intermediarios entre los pintores y el público; Olivier, *op. cit.*, pp. 9-10, 246.

[111] Olivier explica que desde el siglo XVI, en un diccionario, se consigna que un *connaisseur*, del latín *sapere*, es un hombre del cual se puede pedir consejo, en *ibidem*, p. 39.

[112] Para consumir arte, en tanto mercancía de lujo, es necesario adquirir conocimiento en dos sentidos: "El conocimiento (técnico, social, estético y demás) que acompaña a la producción de la mercancía, y el conocimiento que acompaña al consumo apropiado de la mercancía", Appadurai, *op. cit.*, p. 60.

[113] Olivier, *op. cit.*, p. 35. "Existe un anhelo apasionado por vivir en el mundo del arte, que incita a querer penetrar en las obras. Este anhelo se expresa intensa y claramente, por ejemplo, en Diderot: la pintura que ama le provoca un anhelo por penetrar en el espacio que el cuadro crea. Actitud enteramente diferente a la del *connaisseur*: éste se encuentra tan apegado a la calidad técnica de la obra que sueña sobre el arte y el artista, pero no sobre la cosa misma. 'Se mantiene siempre fuera de la escena, nunca se incorpora a ella'. Diderot, en cambio, quiere meterse dentro"; Jean Galard, "Estetización de la vida: ¿abolición o generalización del arte?, en *La abolición del arte*, Memorias del XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM-IIE, México, 1998, p. 640. En este sentido, Carrillo es, a un mismo tiempo, un *amateur* y un *connaisseur*.

[114] "La acumulación de un capital cultural [...] sólo puede ser adquirido al precio de una especie de retirada fuera de la necesidad económica". Esto es, si se tiene el problema económico resuelto, es posible dedicarse a aprender arte; Bourdieu, *op. cit.*, p. 51.

[115] Entrevista de Carmen Carrillo Tejero con Ana Garduño, 12 de febrero de 1996. En entrevista, una galerista de Nueva York, Marian Goodman, explicó que el proceso que siguió Carrillo Gil es común entre coleccionistas: "Coleccionar es aprender, definitivamente. Ésa es una de las cosas más excitantes del coleccionar. Es un fascinante proceso de educación y una gran fuente de placer. En cierta medida, los

culturales.[116]

Realizó largos viajes por Europa y ocasionalmente a Estados Unidos para recorrer museos y galerías, visitar artistas, asistir a exhibiciones específicas,[117] como inauguraciones de exposiciones de arte mexicano con piezas de su propiedad, para presenciar eventos artísticos de reconocido prestigio, como las bienales, para adquirir otras piezas artísticas e instituir o mantener contacto con *marchands* y libreros que le enviarían listados de las publicaciones recientes y su resuscripción a revistas de diferentes países, aun cuando no entendiera el idioma. Fue así que constituyó una amplia red internacional que lo proveyó periódicamente de catálogos de trabajos artísticos y de libros recién salidos a la venta, con los que formó una extensa y especializada biblioteca que a su vez se convirtió en una nueva colección y una nueva herramienta para participar en los discursos sobre el arte.

Fue una de las bibliotecas más completas y costosas de México, especializadas en historia del arte occidental contemporáneo y con énfasis en el arte mexicano del siglo XX. Pero no sólo acumuló sino que asimismo estudió concienzudamente libros y revistas llegados sobre todo de Europa.[118] Además de los libros de historia del arte incluyó textos sobre las colecciones de otros, generalmente de tipo biográfico e incluso autobiográfico.[119]

---

coleccionistas dependen de la información que la galería les da. También pueden y deben buscar más fuentes. Coleccionar amplía nuestros horizontes. La curiosidad es algo maravilloso"; Graciela Kartofel, "Coleccionismo, un camino de rosas y espinas", en *Southward Art. Latin American Art Review*, año 2, núm. 3, marzo-mayo 2001, p. 30.

[116] La recepción cultural también se conoce como *hábitos culturales*: "disposición duradera adquirida por la reiteración de un acto"; Texeira Coelho, "Práctica cultural", en *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, María Noemí Alfaro, Olga Correa, Ángeles Godínez y Leonardo Herrera (trads), México, Conaculta-Iteso-Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2000, p. 408, cursivas del autor.

[117] Por ejemplo, en 1956 Carrillo viajó a Europa exclusivamente para asistir a una exposición conmemorativa por el trescientos cincuenta aniversario del nacimiento de uno de sus pintores más admirados, Rembrandt, del que formó una colección de gráfica. Una nota de la sección social de una importante revista de la época reseña una cena en casa de Carrillo Gil y su esposa, a invitación de la pareja formada por la señora Carmen Carrillo y Armando Sáenz, su única hija y su yerno, para despedirlos en vísperas de su viaje a Europa. Entre los asistentes se encontraban Inés Amor, Susana Gamboa, Andrés y Alfa Henestrosa, Angélica Arenal y Siqueiros. Véase Frasquita, Columna Comadres, Revista *Hoy*, 21 julio 1956.

[118] La biblioteca que conserva el MACG y que proviene de la colección privada del yucateco, indica que al leer los libros acostumbraba subrayarlos, fecharlos e incluso poner un comentario general al final. Por ejemplo, del libro de Ceferino Palencia sobre Picasso, lo que subraya son las citas textuales de Cézanne, Braque, Millet, Picasso y Baudelaire. En la última página escribió: "3 de marzo de 1949. Malo. Rúbrica". Palencia. *Picasso*, [s. l.], editorial Leyenda, 1945, 262 p.; BMCG.

[119] Se trataba, en su mayoría, de catálogos o libros donde la obra tenía una importancia primordial y sólo en un texto introductorio se proporcionaban datos sobre la formación de la colección. Por ejemplo, *French and Other Modern Paintings from the Collection of Walter P. Chrysler, Jr*, Nueva York, catálogo de venta de Parke-Bernet Galleries, 1945; *French Paintings from the Chester Dale Collection*, Washington, D. C, National Gallery of Art, 1946; *Lois and Walter Arensberg Collection*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1949; BMACG.

Ya en los años setenta, una buena parte de esa biblioteca fue donada al MACG y otra sección permanece con los descendientes del doctor Carrillo.[120] La fama de que en su época gozó esta biblioteca obedece no sólo a la escasez de amplias y especializadas bibliotecas en México sino que Carrillo también la erigió como un instrumento más en su estrategia general de consolidación de su prestigio público como *amateur*, *connaisseur* y coleccionista. Simultáneamente, una biblioteca funge además como un monumento, en este caso un monumento a su propio creador.

De esta forma, desde 1938, a la par que formaba su colección se formaba a sí mismo a través de una intensa fase de estudio y documentación en historia y crítica del arte,[121] conocimientos a los que accedió, pues no implicaban la necesidad de recibir una formación profesional a través del sistema escolarizado, pero que discutiría ampliamente con pintores y demás agentes que participaban en la atmósfera cultural de la época.[122] Como se ve, para la adquisición de conocimiento, o en palabras de Bourdieu, de "competencia cultural", es indispensable una considerable inversión de tiempo.[123]

Al formar, construir su mirada, Carrillo participaba junto con galeristas, críticos y artistas de su tiempo en un proceso colectivo; al compartir sus ideas y experiencias, aprendió y enseñó a mirar el arte que le era contemporáneo. La mirada se conjugó con el habla y Carrillo creó discursos.[124] A través de ello, el coleccionista obtuvo visibilidad y liderazgo.

Por otra parte, dentro de las funciones tradicionales de un experto, generalmente se encuentra la disposición para juzgar y distinguir las obras legítimas a partir del

---

[120] El caso de Carrillo no es único; Freud, coleccionista de objetos arqueológicos, se mantenía al tanto de los descubrimientos, leía cotidianamente sobre el tema y formó una biblioteca arqueológica. Lydia Marinelli, "Las pasiones arqueológicas de un analista", *Sigmund Freud. Coleccionista*, Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 2000, p. 48.

[121] Bourdieu explica que hay dos formas básicas de adquirir conocimientos culturales, una iniciaría desde la infancia y la otra, que es el caso de Carrillo Gil, empezaría durante la vida adulta y se caracteriza por ser un "aprendizaje tardío, metódico y *acelerado*"; *op. cit.*, p. 63.

[122] "La colaboración entre 'expertos' del mundo del arte, comerciantes, productores, académicos y consumidores, forman parte de la economía política del gusto"; Appadurai, *op. cit.*, p. 64. También véase J. J. Sánchez de Horcajo, *et al*, *Sociología del arte. Los museos madrileños y su público*, ediciones Libertarias-Prodhufi, s/f, p. 29.

[123] Bourdieu, *op. cit.*, pp. 84 y 281.

[124] "Ver y hablar se solicitarán uno al otro, se prestarán sus potencialidades", García Canal, *op. cit.*, pp. 90, 86-87.

reconocimiento de sus rasgos estilísticos particulares,[125] así como la capacidad de defender sus criterios con argumentos; además, se le exige un acercamiento distanciado, desprejuiciado de la obra.[126] Al acumular experiencia y convertirse en un conocedor en cuanto a técnica de manufactura de su especialidad, se espera que esté en posibilidades de evaluar si una pieza es original o no. Es por ello que en Francia, al finalizar el siglo XVII, se equiparaba al artista con el *connaisseur* ya que de ambos se esperaba un dominio intelectual de los principios pictóricos.[127]

Sin embargo, Carrillo presentaba una limitación en el área técnica ya que, por ejemplo, en relación con las diferentes manufacturas de la gráfica, aunque tenía conocimientos generales, no siempre lograba distinguirlas de manera acertada.[128] En cuanto a la "disposición cultivada"[129] de diferenciar entre una obra de arte original o no, Carrillo mismo explicó que, al menos en cuanto a su principal conjunto, las de Orozco, la autentificación por parte de su autor, y su propia experiencia, lo ponían a salvo de incorporar falsificaciones;[130] no obstante, no desempeñó el papel de perito o autentificador de arte.[131]. En consecuencia, por lo general, buscó el juicio del artista o, en su defecto, del

---

[125] "La capacidad de discernir (o, más precisamente de *tener discernimiento*) es sin duda la habilidad más esencial del conocedor"; *ibidem*, p. 30; cursivas de la autora.

[126] "Rechazo de cualquier especie de *involvement*, de adhesión ingenua, de abandono 'vulgar' a la seducción fácil y al entusiasmo colectivo"; Bourdieu, *op. cit.*, p. 33.

[127] Olivier, *op. cit.*, pp. 42, 141-148.

[128] Es por ello que en el inventario de su colección enlistó con términos genéricos las piezas, sin entrar en detalles técnicos, así, se registraron sólo como dibujos, grabados y litografías. Además, Helen Escobedo atestigua que cuando se montaron exposiciones con gráfica de la colección Carrillo Gil en el MUCA, fue necesario contratar un experto para elaborar la ficha ya que los datos técnicos proporcionados por el coleccionista no eran correctos; en entrevista con Ana Garduño, 13 de agosto y 2 de julio de 1998, Hamburgo, Alemania.

[129] Bourdieu, *op. cit.*, p. 24.

[130] Sobre falsificaciones de la obra de Orozco, para no dejar dudas sobre la autenticidad de su colección, Carrillo Gil dice: "No deja de ser una gran satisfacción para mí que todas las obras reproducidas en el catálogo de la colección hubieran sido cuidadosamente revisadas por el señor Orozco". Se refiere al v. 1 del catálogo, que Orozco revisó meses antes de morir. El aviso pretende también garantizar el valor económico de su colección; Carrillo, *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, catálogo, Alvar Carrillo Gil (ed.), 1953, volumen 2, p. 231.

[131] Perito: "quien desempeña el papel de árbitro público en materia de autenticidad". Brian Spooner, "Tejedores y comerciantes: la autenticidad de una alfombra oriental", *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, Conaculta-Grijalbo, colección Los noventa, México, 1991, p. 247. Carrillo explicó el método que seguía en cuanto a la autenticidad de las piezas: "No debe uno fiarse mucho de las personas que ofrecen en venta un cuadro; cuando el autor vive, siempre es útil consultarle antes de comprar una obra; si el autor ha muerto, lo mejor es consultar a los expertos en su obra. Por lo que se refiere a obras de extranjeros, lo mejor es comprarlas directamente a los artistas o a las galerías autorizadas por ellos; y en cuanto a obras antiguas extranjeras, el mejor consejo que puedo dar es: ¡no comprarlas!". "Un falso Van Gogh y otros", Columna Pro y Contra, *Excélsior*, 24 de diciembre de 1949, pp. 7 y 12.

historiador del arte y del galerista.[132]

Finalmente, Carrillo contempló dentro de su formación la ineludible combinación de un conocimiento libresco —que lo familiarizó con las "obras maestras"— como el intercambio de opiniones con otros conocedores.[133] Como se ve, el concepto de *connaisseur* es muy amplio y abarca funciones que hoy se adjudican no sólo al crítico y al promotor cultural sino también al historiador del arte. Sin embargo, es justamente en este amplio sentido del término que Carrillo Gil adscribía su intervención en la atmósfera cultural mexicana.[134]

Y no es que pretendiera inaugurar una tradición; en el plano artístico internacional desde hacía más de un siglo habían actuado personajes reconocidos que se consideraban a sí mismos *connaisseurs* pero no historiadores de arte: entre otros, Giovanni Morelli (1816-1891)[135], Bernard Berenson (1865-1959)[136] y Max J. Friedländer (1867-1958).[137] Más aun, seguramente con base en la lectura de Lionello Venturi, *Historia de la crítica de arte*,[138]

---

[132] Inés Amor atestiguó: "Gente como Marte R. Gómez o Licio Lagos, siempre llevan o llevaban sus cuadros a expertos como Justino [Fernández] o como yo antes de comprarlos [...] En mayor medida que los críticos de arte o los pintores, las gentes que llegan a saber más sobre los cuadros son quienes los manejan, como yo". Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 109. En esto coincide un escritor que estuvo involucrado en el mercado del arte y que en una novela relata su experiencia; véase a Manuel Vicent, *La novia de Matisse*, Alfaguara, México, 2000, pp. 156-157.

[133] Según Bourdieu, ser "conocedor" es "un 'arte', una habilidad práctica que [...] no puede ser transmitida exclusivamente mediante preceptos o prescripciones, y cuyo aprendizaje supone el equivalente del contacto [...] repetido con las obras culturales y con las personas cultivadas"; Bourdieu, *op. cit,* p. 64.

[134] Uno de los prejuicios más difundidos acerca del conocedor es sobre su incapacidad de explicar las bases de sus criterios. En los textos escritos por Carrillo es posible observar que adolece de esta deficiencia.

[135] "El propio Morelli no se veía a sí mismo como un historiador del arte en sentido estricto, con todas sus implicaciones estéticas y hermenéuticas [...] La actitud de Morelli resultaría determinante en la consagración de esa curiosa categoría intelectual que constituye la llamada *connaisseurship*: la condición del 'experto' en arte, libre de todo compromiso académico, pero apoyado en la experiencia propia, en la familiaridad con las obras mismas y en un refinado, inefable, presuntamente infatigable 'ojo crítico'"; J. F. Yvars, "La formación de la historiografía", en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2a. Edición, Visor, Madrid, 2000, Vol. 1, p. 143.

[136] "Se convertiría luego en representante principal de esta figura ambivalente, a mitad de camino entre el diletante, el ensayista, el crítico de arte, el historiador y, en el caso de Berenson, el *adviser* [consejero] en materia de compras"; *ibidem*, p. 143.

[137] Friedländer escribió: "El verdadero conocedor no se limita a la contemplación pura, sino que, a su manera y en un sentido espiritual, participa activamente de la creación y, en cierto modo, práctica el arte"; *ibidem*, p. 143. Friedländer "pertenece a la generación de Wölfflin y Berenson y su valor se confirma por su aproximación a la obra de arte, que considera como '*connaisseur*' (experto). Desconfiando de la '*Wissenschaft*' (ciencia) y de la '*Forschung*' (Búsqueda), da una importancia tan grande al contacto intuitivo como al conocimiento histórico"; *Diccionario Larousse de la pintura*, 1987, Planeta-Agostoni, Barcelona, tomo I, p. 736.

[138] Este libro de Venturi, trascendental en su época, fue publicado originalmente en 1936, en Estados Unidos, fue traducido al francés en 1938, con lo que se hizo accesible para Carrillo Gil, que leía ese idioma.

quien equiparó a críticos de arte con expertos[139] —y fundamentalmente con historiadores del arte—, Carrillo consideraba legítimo su ejercicio propio de la crítica artística.[140] Su perfil ya estaba definido a principios de los años cincuenta, cuando en México Alma Reed publicó su libro sobre Orozco, donde se refirió a Carrillo Gil como el "sutil *connaisseur* yucateco que posee la más importante colección de obras de Orozco".[141]

Autocrearse una imagen pública, formarse en historia del arte y especializarse en el arte del siglo XX, es participar en las redes productivas del poder: "No es posible que el poder se ejerza sin el saber; es imposible que el saber no engendre poder".[142] Así, Carrillo asume que sus conocimientos lo facultan para guiar a los otros participantes del ámbito artístico y, de esa manera, contribuir a marcar el rumbo del desarrollo cultural en México.

Coleccionar es una enfermedad

Cuando en 1954 Alvar Carrillo escribió que formar una colección de arte moderno había equivalido a padecer una "'enfermedad incurable' y fatídica", como médico y pediatra que era, sabía lo que estaba diciendo.[143] Sin embargo, es probable que al comparar coleccionismo con una enfermedad, Carrillo aludiera a un coleccionista norteamericano, A. W. Francks, quien en 1883 dijo: "Coleccionar es una enfermedad hereditaria, yo me siento incurable".[144] El hecho es que define su afición con una connotación negativa.[145]

---

[139] Véase Olivier, *op. cit.*, p. 11.

[140] Por ejemplo, Venturi escribió: "Durante el transcurso del siglo XIX y las primeras décadas de nuestro siglo, siguieron dándose contribuciones esporádicas y fragmentarias, aunque no por ello menos importantes, que filólogos, arqueólogos y conocedores, sobre todo alemanes e italianos, han aportando a la crítica"; *Historia de la crítica de arte*, Rossend Arqués (trad.), 2a. edición, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, pp. 42-43.

[141] Alma Reed, *Orozco*, FCE, México, 1955, p. 326.

[142] Foucault, *Obras esenciales*, *Estrategias de poder*, Paidós, Barcelona, 1999, volumen II, p. 310.

[143] "He padecido esa 'enfermedad incurable' y fatídica del coleccionismo: tengo una colección importante de obras de Orozco, de Siqueiros, de Rivera y cosas aisladas de casi todos los artistas mexicanos de ahora; tengo también una selecta colección de grabados de los mejores artistas contemporáneos y una biblioteca de obras ilustradas modernas de excepcional calidad artística", Carrillo Gil, "Nota explicativa" al *Catálogo de sus pinturas. 1950-1954*, México, 1954, sin número de páginas. Véase Ana Garduño, "Enfermedad fatídica e incurable: el coleccionismo de Alvar Carrillo Gil", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes. Memorias del XX Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas*, IIE-UNAM, México, 1997, pp. 671-688.

[144] Citado por Kartofel, *op. cit.*, p. 14. Después de buscar infructuosamente en diversas bibliotecas de Estados Unidos algún libro o memorias del coleccionista Francks, me comuniqué vía correo electrónico con la investigadora Kartofel, pero no tiene la referencia porque algunas de las citas que publicó en el artículo arriba citado son notas que tomó durante el simposio *The Collecting Passion* al que asistió en Nueva York durante el año 2000; comunicación personal con Kartofel, enero 2003. Por tanto, aunque no cuento con datos que avalen que Carrillo conocía esta equiparación, considero que el hecho de que el coleccionista entrecomille la

No obstante, éstas no son las únicas referencias sobre la relación entre coleccionismo y enfermedad. A finales del siglo XX otro coleccionista, Giuseppe Panza di Biumo (Milán, 1923), escribió que consumir arte es semejante a tomar un medicamento:

> Hay una diferencia enorme entre la reproducción de una obra de arte y el hecho de verla ante nosotros en su totalidad expresiva. ¿Cómo no desear poder disponer de ella a nuestro arbitrio para repetir el infinito placer que puede darnos? La contemplación de una verdadera obra de arte cambia nuestro estado de ánimo y lo hace pasar de la tristeza a la felicidad, de la desilusión a la esperanza. *¿Y qué otra medicina existe que tenga un poder tan milagroso?* ¿Cómo no aprovechar de esa posibilidad?[146]

Si para Carrillo Gil el coleccionismo es una dolencia, una intoxicación,[147] le pareciera que el único remedio posible haya sido consumir arte. Incluso, el uso del término "enfermedad" para describir una obsesión no se circunscribe al mundo del arte; por ejemplo, Goethe comparó su imperioso deseo de conocer Italia también con un padecimiento. Para remediar esa "irresistible necesidad", el poeta viajó a Italia en 1786.[148]

Es probable que en los casos anteriormente citados, el concepto al que se alude es el enunciado por Michel Foucault: "La enfermedad es, a la vez, el desorden, la peligrosa alteridad en el cuerpo humano que llega hasta el corazón mismo de la vida, pero también un fenómeno natural que tiene sus regularidades, sus semejanzas y sus tipos".[149] Ésta parece ser una definición con la que Carrillo Gil estaría de acuerdo, ya que no concibe su

---

frase "enfermedad incurable" puede obedecer a que era una cita que estaba usando en su propio texto. Véase Carrillo Gil, "Nota explicativa" al *Catálogo de sus pinturas. 1950-1954,* México, 1954, sin número de páginas.

[145] Un cercano personaje a Carrillo, Siqueiros, también usó el mismo término para referirse a dos asuntos negativos: se refirió al romanticismo de Orozco como a una enfermedad curable, y llamó enfermedad a la pintura "Mexican curios"; *No hay más ruta que la nuestra*, pp. 43 y 71.

[146] Giuseppe Panza di Biumo, "Las motivaciones del coleccionismo", en *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*, Francisco Calvo Serraller (ed.), Tusquets editores, Barcelona, 1993, pp. 91-92, cursivas mías.

[147] Carrillo, por su profesión de pediatra, utiliza el lenguaje del médico para aludir metafóricamente a su afición por coleccionar: intoxicación: "Comencé comprando los pequeños dibujos [de Orozco] y quedé realmente intoxicado con sus cosas"; entrevista a Carrillo Gil, sin datos, realizada por una mujer no identificada. Probablemente después de 1967. 20 p. mecanografiadas; AFCG. Intoxicación: "Condición o estado físico producido por la ingestión, inyección, inhalación o exposición de una sustancia tóxica". *Diccionario de Medicina Mosby*, Océano, Barcelona, 1993, p. 743. Intoxicar: "1 Envenenar 2 Imbuir, infundir en el ánimo de otro u otros algo moralmente nocivo 3 Dar exceso de información manipulada con el fin de crear un estado de opinión propicio a ciertos fines", en *Diccionario de la lengua española. Real Academia Española...*, Vol. 2, p. 1183.

[148] Goethe: "Estos últimos años llegó a ser en mí una especie de enfermedad de la que únicamente podía curarme la vista y la presencia"; citado por Vicenç Furió, *Sociología del arte*, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 379-380.

[149] Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, México, 1996, p. 9.

coleccionismo como un proceso de destrucción total sino más bien como pasión, si bien desbordada, y por ello, con fuerte contenido de amenaza y riesgo,[150] adicionado con un toque de aventura,[151] pero no reñida con la razón y el intelecto.[152] La imperiosa obsesión por acumular piezas de arte coexistía con un cierto control al aplicar un proceso de selección. Aun cuando considero que no todos los coleccionistas son del tipo compulsivo,[153] Carrillo lo era y buena parte de los rumores que sobre él circulaban se referían a esta característica suya.[154] Sin embargo, los síntomas del deseo de posesión, a fuerza de repetirse a lo largo de muchos años, instaurarían una suerte de normalidad en la vida de Carrillo Gil.

Fue en 1954 que él escribió sobre el binomio enfermedad-manía; el contexto fue un catálogo donde presentaba por primera vez su propia producción plástica; es probablemente por ello que en ese texto, entusiasmado, enfatiza el placer estético que recién había descubierto al pintar y pretende, de cierto modo, desligarse de su coleccionismo.[155] Tal vez ésta sea una de las razones —pero no la única— por las cuales Carrillo no tuvo el cuidado de aclarar que su enfermedad no era solamente un tormento sino también una afección

---

[150] La pasión que un coleccionista siente por un objeto puede llegar a extremos de locura o enfermedad; no obstante, en algunos casos puede mantener un bajo perfil; Brenda Danet y Tamar Katriel, "No Two Alike: Play and Aesthetics in Collecting", en *Interpreting Objects and Collections*..., p. 225.

[151] Para Michael Molnar aventurero y coleccionista son sinónimos. Es por ello que asevera que Freud no comenzó a coleccionar en 1896 como compensación por la muerte de su padre sino por la búsqueda de descubrimiento y aventura, lo que tiene dimensiones infantiles y fantásticas, al mismo tiempo que lo llevan al escape, la independencia y la riqueza, alejándolo de la esfera familiar, en "El amor del coleccionista por la aventura", *Sigmund Freud. Coleccionista*..., pp. 41-42.

[152] En las colecciones es visible la tensión entre racionalidad y pasión. La racionalidad está presente, por ejemplo, en el equilibrio que los coleccionistas buscan entre el precio de un objeto y su calidad o rareza; racional es también la búsqueda de obtener mayores ganancias a través de la venta de alguna de sus posesiones o de realizar una mejor inversión financiera en sus selecciones. Al mismo tiempo, coleccionar es sentir una gran pasión. Los coleccionistas se 'enamoran' de los objetos al grado tal que no pueden resistirse a comprarlos cuando los descubren; tales piezas recibirán sus cuidados y devoción; Danet y Katriel, *op. cit.*, p. 222.

[153] Teresa del Conde ha escrito que sin obsesión no hay coleccionista y que es la compulsión la que determina la adquisición, en "Los ímpetus de coleccionar", sd, p. 21.

[154] Christine Frérot registró que Carrillo "compraba los Cuevas por lotes", lo que, en esencia, es falso, pero refleja el tipo de rumor que sobre el coleccionismo compulsivo de Carrillo se propagaba en los sesenta y setenta. En realidad, sólo en una ocasión Carrillo adquirió casi toda la obra de Cuevas exhibida en la galería Riggs-Sargent, pero esto no volvió a repetirse en las posteriores exposiciones que de este artista se realizaron en la galería Proteo, como lo registra la citada autora, sin especificar su fuente. Véase *El mercado del arte en México, 1950-1976*, INBA, 1990, p. 76. No obstante, Carrillo Gil sí compró lotes de otros artistas, como Gunther Gerzso, Luis Nishizawa, Alfonso Michel, Wolfgang Paalen, entre otros.

[155] Al presentarse como pintor, Carrillo Gil pretende reconvertir su imagen pública para que los demás lo conciban predominantemente como artista; dice: "Hace muchos años que me interesaban indirectamente las artes plásticas: una prueba de ello es que he padecido esa 'enfermedad incurable' y fatídica del coleccionismo". Así, como coleccionista su inclinación por el arte había sido *indirecto*, al convertirse en pintor se transmutó en un interés *directo*; en "Nota explicativa" al *Catálogo de sus pinturas. 1950-1954*, México, 1954, sin número de páginas.

placentera.

Más aun, hacia el final de su vida Carrillo regresa al binomio enfermedad-locura, explicado, ya no en términos del presente, sino como proyección futura, con la pretensión de evitar que sus descendientes se contagiaran por el frecuente contacto con el arte: "No quiero que mis hijos ni mis nietos hagan ningún afán de coleccionismo porque es una enfermedad grave en el sentido moral; se carga uno de montones de *necesidades y responsabilidades*. Yo empecé a coleccionar en 1930 y me volví loco, siempre quería tener más y más".[156] Aquí Carrillo no alude a su *deseo* sino a su *necesidad* de coleccionar, lo que lo llevó a hacerse responsable de un invaluable acervo.[157] Esta declaración cobra sentido si advertimos que la realizó en el contexto de la campaña a favor de que las autoridades mexicanas adquirieran sus posesiones estéticas y fundaran un museo ex profeso en la capital federal. Evitar la propagación de la enfermedad equivalía a sacar la colección de la esfera de lo privado y trasladarla al sector público, estatal. Al mismo tiempo, adjudicar las etiquetas del sacrificio y sufrimiento a quien forma acervos tan grandes y valiosos buscaría, de manera encubierta, convencer a los lectores de la entrevista de sus valiosos méritos, además de mover a la comprensión y la solidaridad.[158] La arrogancia de otros tiempos había desaparecido. Estaba pidiendo a la colectividad el apoyo para el cumplimiento de su objetivo.[159]

---

[156] Entrevista a Carrillo Gil, sin datos, 20 págs. mecanografiadas; AFCG. Cursivas mías. Carrillo relaciona enfermedad con locura, igual que otros; por ejemplo Hugo Diego Blanco en un artículo de divulgación afirmó que el poeta romántico alemán Novalis considera "la enfermedad como una locura del cuerpo" con la aclaración de que "no afirma que sólo el cuerpo sano es razonable, sino que la enfermedad, al ser una locura, va más allá de la razón"; "Filosofía de la enfermedad", *Milenio Diario*, 6 abril 2001, sección Cultura, p. 49.

[157] La estrategia de Carrillo no es inédita. Si "el deseo es subjetivo, vago, impreciso, impalpable", la legitimidad de coleccionar se hará en términos de necesidad: "que es objetiva, material, dura", y por tanto, es "digna de ser comprendida, codificada". Con esto, lo que estaba encubriendo era su deseo de cultura: "La cultura, como el arte, es una cuestión de deseo más que de necesidad. No habrá tanto una necesidad de cultura como un deseo de cultura"; Teixeira Coelho, *op. cit.*, pp. 364-365.

[158] En una entrevista de finales de los sesenta con María Cristina Pérez Vizcaíno, Carrillo hizo hincapié en sus esfuerzos por formar su colección: "En 1937 [...] El doctor Carrillo Gil comenzó [...] a experimentar los primeros síntomas de lo que él llama 'sicosis del coleccionista' y adquiriendo a veces con *sacrificios*, dibujos, acuarelas, óleos, grabados, inició lo que hoy se puede calificar de fabulosa colección de obras de arte"; *op. cit.*; AFCG; cursivas mías.

[159] La estrategia funcionó con algunos integrantes del ambiente artístico mexicano: "Coleccionistas como el doctor Carrillo Gil que reúnen obras de arte con *sacrificio*, para exhibirlas en instituciones culturales y para donarlas, al fin, a su pueblo, sólo deben merecer nuestro respeto", Antonio Rodríguez, "No todo coleccionista es un saqueador ¡Diego no lo fue!"; columna Con tinta negra y roja, *El Día*, 2 de julio de 1963, p. 9, cursivas mías.

Tal vez es por ello que define su coleccionismo como tortura y manía, además costosa,[160] vicio contraído en Europa[161] y psicosis.[162] No reconoce que éste le había proporcionado una buena dosis de alegría, de íntima satisfacción[163] y lo había posicionado en el ambiente artístico mexicano. De los aspectos positivos de su coleccionismo escasamente escribió.[164] Es probable que en esto influyeron las negativas experiencias de muchos años, a través de las cuales pudo comprobar el predominio de prejuicios y desconfianza hacia los coleccionistas privados de arte a mediados del siglo XX, aspecto que se discute al final del presente capítulo.

Selecciones

Como coleccionista, Carrillo corrió riesgos al ejercer su libertad[165] de selección y eligió el arte contemporáneo —en especial Orozco y Siqueiros— que le proporcionaba el ámbito

---

[160] "Nunca me imaginé que al adquirir estas dos pequeñas cosas del artista [Orozco] comenzaría a sufrir las torturas del coleccionismo en obras de arte, una de las más costosas manías que se puede sufrir, sobre todo tratándose de obras de alta calidad y precio relativamente elevado", *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil...*, volumen 2, p. 185.

[161] Después de 1967 declaró: "Coleccionar es un vicio. Un vicio que yo no tenía. Traje la iniciativa para crearlo de Europa, a donde necesariamente fui a estudiar un año, especializándome en Pediatría. Allí tuve la oportunidad de ver unas exposiciones de Daumier y Delacroix", entrevista a Carrillo Gil, sin datos, 20 pp. mecanografiadas; AFCG. Es común que un coleccionista equipare coleccionar con una adicción; los adictos buscan consuelo a través de la reiteración de una actividad ritualizada. Si ser adicto se considera una condición negativa, se legitima y acepta cuando a la compulsión se le coloca la etiqueta de coleccionismo. Algunos estudios han demostrado que las sensaciones que experimenta el coleccionista son parecidos a la euforia y depresión causada por algunos químicos; Belk, *op. cit.*, p. 319.

[162] En los años finales de su vida activa, Carrillo sostuvo el siguiente diálogo en una entrevista: "Dr. Carrillo, ¿quiere usted decirme qué es un coleccionista? Pero señorita —me contesta— hay muchos tipos de coleccionistas [...] [Ella] Dr. Carrillo, yo quiero saber qué es un coleccionista por usted, yo quiero saber qué es usted exactamente [...] [Carrillo] Bueno, resulta [...] Es [...] una sicosis. [Ella] ¿De dónde proviene esa sicosis? [Carrillo] No sé decirle"; entrevista a Carrillo Gil, sin datos, 20 págs. mecanografiadas; AFCG. En otra entrevista, también con una mujer y probablemente por la misma época, de nuevo se refiere a su coleccionismo como "sicosis", Pérez Vizcaíno, *op. cit.*; AFCG.

[163] Sobre los aspectos benignos de coleccionar, como brindar placer y alegría, véase Panza di Biumo, *op. cit.*,, pp. 75-98; Kartofel, *op. cit.*, pp. 12-41; Richard Brown Baker, "Notes on the Formation of My Collection", en *Art International*, Vol. 7, 20 de septiembre de 1961, p. 40-47; Baekeland, *op. cit.*, 1994, pp. 205-219. Agradezco a Nancy Defferbach su amable envío de fotocopias de este último libro.

[164] Son escasas las referencias que Carrillo Gil hizo a su coleccionismo en tanto placer personal y goce íntimo: pero tampoco abundan las quejas o el énfasis en una connotación negativa. Sin embargo, es en sus exhibiciones públicas donde externa su satisfacción por el acervo formado. También Freud comparó su coleccionismo con su "adicción" a fumar puros; esta segunda afición —que legitimaba diciendo que sin fumar no podía escribir— le provocó cáncer de mandíbula; Enrica Davies, "Un mundo de ensueño: la colección de antigüedades de Sigmund Freud", en *Sigmund Freud. Coleccionista...*, p. 36.

[165] "Dado que el sentido y el valor mismos de un bien cultural varían según el sistema de bienes en el que se encuentran insertos [...] pueden ser unas propiedades culturales muy prestigiosas como manifestaciones de audacia y libertad"; Bourdieu, *op. cit.*, p. 86.

local, un arte aún marginal pero ya en proceso de legitimación.[166] Esto es, aunque ya estaba prestigiado en espacios culturales internacionales, todavía no era aceptado, y, en consecuencia, no era adquirido por las clases dominantes mexicanas.

En una primera fase, Carrillo inicia sus compras pocos años antes de que ese arte se consagrara, antes de que esos artistas conquistaran un mercado amplio y consolidado, a pesar de que ya gozaban de cierto reconocimiento público. El primer conjunto de su colección lo formó con piezas de Orozco, a quien empezó a solicitar trabajos desde 1938; el segundo bloque los constituyó con piezas de Siqueiros, reunidas a partir de 1945. Corre riesgos pero no desproporcionados; de ninguna manera se trataba de pintores desconocidos. Son riesgos calculados. Una vez que consolidó su prestigio como coleccionista sí opta por seleccionar objetos artísticos de jóvenes pintores, aún ignorados; ese será el caso de los conjuntos de piezas de Cuevas, Nishizawa o Murata, entre otros.

Al iniciar escogiendo productos de aquellos que con el tiempo se les identificaría con una supuesta Escuela Mexicana de Pintura, artistas que antes de la década de los cuarenta aún estaban fuera del gusto legítimo de la elite socioeconómica, ya que el escaso consumo local estaba enfocado a un arte europeo de corte académico,[167] Carrillo se distinguió de la mayoría de los coleccionistas contemporáneos, razón por la que inicialmente su gusto se clasificaría como desclasado y dudoso.[168] La participación de Carrillo en las "luchas por la legitimidad" de estas manifestaciones artísticas, en esta fase, se concentró en adquirirlas y exhibirlas;[169] pocos años después, cuando éste se convirtió en el arte dominante, su prestigio como coleccionista innovador lo colocó a la cabeza de los

---

[166] La legitimidad es "eficacia simbólica" de la obra de arte, *ibidem.*, pp. 84.

[167] En "los años cuarenta, aquellos artistas que se atrevieron a incursionar por los nuevos senderos se las veían muy negras. Nadie los aceptaba. Muchísimos políticos decían: 'Hasta allí ya no llego', cuando tenían oportunidad de ver sus cuadros. Existía el criterio generalizado de que ese tipo de pintura ¡implicaba una tomada de pelo". Inés Amor, quien también formó una colección, declaró: "Más que seguir mi gusto propio he seguido la apreciación de lo que es bueno. No sigo una tendencia o una línea. Además, pienso que la diversidad de posturas ante el arte ha beneficiado mucho en el caso de México", Manrique y Del Conde, *op. cit*, pp. 216-217.

[168] Marcelo E. Pacheco, "Introducción", en *Museo de arte latinoamericano de Buenos Aires*, Landucci Editores, Buenos Aires, 2001, p. 20.

[169] Las luchas por la legitimidad, según Bourdieu, son aquellas que buscan "transformar o invertir las jerarquías establecidas por medio de la legitimación de un campo o de un género aún ilegítimo [...] por la rehabilitación de autores menos considerados o no tomados en consideración, etc. O también imponer un nuevo modo de apropiación, vinculado con un nuevo modo de adquisición"; Bourdieu, *op. cit.*, pp. 85.

otros coleccionistas de mediados de siglo XX.[170] Apostó por la novedad y ganó; este éxito le generaría un "culto a la novedad", aunque no acrítico, como se verá después.[171]

Al interesarse por un tipo de arte no dominante en el mercado, obtuvo precios bajos; los mecanismos de adquisición que estableció fueron, de manera preferente, la compra directa con el artista, con lo que evitaba pagar las comisiones a los comerciantes de arte y, en caso de que no hubiera otro remedio, adquirir a través de las escasas galerías de la época, Misrachi y GAM, fundamentalmente.[172] Con el paso de los años, su colección, como la de otros más,[173] se convirtió en un catalizador importante del mercado. Así, Carrillo se presentó en el ambiente artístico de México como un coleccionista centrado de manera primordial en el arte contemporáneo, caracterizado por poseer un gusto novedoso y una vocación desafiante y cuestionadora de los valores estéticos preestablecidos.[174]

Años después, hacia 1946, inició el *boom* del coleccionismo de los pintores que la tradición agrupa en la llamada Escuela Mexicana. Para estas fechas, Carrillo sólo había consolidado un núcleo dentro de su colección, la obra de Orozco, con la que se había revelado públicamente como coleccionista; además, había iniciado la formación de su conjunto de piezas de Siqueiros. El éxito obtenido tanto en el plano personal, con el montaje de la primera exposición con obras en exclusivo provenientes de su patrimonio, como en el nivel social al concluir el proceso de aceptación del tipo de arte que él estaba acumulando, lo convencería de que era el camino correcto, motivándolo a continuar en la misma línea, pero siempre actualizándose.[175]

---

[170] Los coleccionistas "tienden a identificarse con las obras que poseen, que no representan tanto los valores estéticos, como el fruto de las 'propias' selecciones, la demostración de la 'propia' sensibilidad estética y, por consiguiente, en ultimo extremo la expresión del propio valor"; Francesco Poli, *Producción artística y mercado*, Jaume Forga (trad.), Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976. p. 95.

[171] Aunque el perfil de coleccionista de Carrillo sí demuestra esto, no es un culto irracional. El yucateco coincidiría con Vicenç Furió en cuanto a que "La novedad, y, aún más, el culto a la novedad, no es garantía de calidad"; Furió, *op. cit.*, pp. 247-248.

[172] Este mecanismo era común en la época, originando que los talleres de los artistas fueran muy visitados. Por ejemplo, el coleccionista Salomón Hale también adquiría directamente a los pintores; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 237.

[173] Especialmente las colecciones privadas de Marte R. Gómez, Francisco Iturbe, Salomón Hale, entre otros.

[174] Las "artes en vía de legitimación [...] ofrecen un refugio y una revancha a aquellos que, al apropiárselas, hacen la mejor aplicación productiva de su capital cultural (sobre todo si éste no está escolarmente reconocido en su totalidad) atribuyéndose el mérito de poner en duda la jerarquía establecida de legitimidades y beneficios"; Bourdieu, *op. cit.*, pp. 86.

[175] Para los fines de esta tesis, he dejado fuera las ideas de Carrillo en relación a la modernidad y vanguardia del arte mexicano de su tiempo. Sólo deseo apuntar que se inscribirían dentro de lo que Reyes Palma ha estudiado: "La noción vanguardista del arte como progreso tendía a separar el ámbito estético de su referente natural o corpóreo, escindirse de la vida ritual, religiosa, o política. En la concepción cultural prevaleciente,

Por otra parte, a través de una cuidadosa selección de obras de algunos pintores de la época, mexicanos o residentes, Carrillo pretendió impulsar el reconocimiento de sus aportes a nivel interno, al mismo tiempo que hacer constar que su producción pertenece a la tradición occidental del arte. Quiere fundamentar la igualdad artística entre México y Occidente y constatar que los creadores locales habían establecido un diálogo y no una relación de sumisión. No obstante, para el coleccionista yucateco el parámetro de referencia es la historia del arte de Occidente, y es en esa línea en la que inserta a los pintores locales.[176] En consecuencia, sus referencias —implícitas o explícitas— son ciertos artistas extranjeros, en especial europeos, cuya producción funciona como "obra-testigo",[177] susceptible de compararse con la obra de los mexicanos y a partir de tal confrontación resaltar sus valores plásticos. Por ejemplo, para el caso de Orozco las referencias estarían dadas en los trabajos de Rembrandt, Daumier y Goya, fundamentalmente;[178] así, para Carrillo se trata de realizar una genealogía de los "grandes maestros" de la historia del arte

---

ser moderno implicaba cortar el vínculo con la tradición, permitir el flujo del espíritu innovador, bajo la égida del sello individual, empeñado en construir su propia tradición de lo actual: afirmación en la historicidad de lo inestable y lo cambiante", en "Otras modernidades, otros modernismos", en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Conaculta, México, 2002, tomo III, p. 30.

[176] El referente para Carrillo era el arte europeo, pero no el contemporáneo sino el histórico. Aunque se mantenía actualizado sobre el desarrollo artístico de su época y, por tanto, se percataba que la "capital del arte" se estaba trasladando de París a Nueva York, aceptó tardíamente al expresionismo abstracto como la vanguardia de mediados de siglo. Así su mirada, en los cuarenta y cincuenta, seguía fija en el continente europeo, concretamente, en los países del bloque occidental, ya que cuestionaba el realismo socialista por ser una corriente oficial impulsada por los gobiernos del bloque socialista. Véase varios artículos de Carrillo Gil: "Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 22 de junio de 1958, pp. 1 y 11; "Carrillo Gil depone su actitud bélica y elogia sin reservas el expresionismo abstracto de los EU. La expresión artística de Norteamérica compite con la Escuela de París y causa sensación en Europa", *México en la Cultura*, *Novedades*, 6 de julio de 1958, p. 6; "Carta abierta a José Luis Cuevas", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 10 de julio de 1960, p. 8; "Vigencia y porvenir del arte abstracto. Respuesta del Doctor Carrillo Gil a J. L. Cuevas. II y último", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 7 de agosto de 1960, p. 7.

[177] Bourdieu, *op. cit.*, pp. 49.

[178] En el contexto de la exposición homenaje *Año de Rembrandt. Grabados de Rembrandt, Goya y Orozco*, Carrillo escribió: "La exposición que ahora se presenta, tiene no solamente el interés de ver algunos dibujos y grabados de Rembrandt, sino el de poder ver al mismo tiempo algunos dibujos y grabados de dos grandes artistas que tienen con el genio holandés muchos puntos de contacto: su arte profundamente humano y su dibujo apasionado, dinámico, sobrio y expresivo: Goya y Orozco. El observador de esta exposición notará sin duda las profundas afinidades de estos tres genios del arte"; en el mismo folleto, Paul Westheim coincidió con el coleccionista al afirmar que estos pintores, aunque "pertenecen a épocas distintas, tuvieron que debatirse con otros problemas plásticos y se sirvieron de otros medios expresivos [...] en lo espiritual y en lo artístico hay una afinidad, algo que vincula entre ellos a esos 'tres grandes': el don de una constante 'autorrenovación' [...] Los tres se forman de acuerdo con las normas tradicionales, sujetos al aprendizaje tradicional del oficio; los tres se emancipan pronto y desarrollan su propio lenguaje, que perfeccionan y profundizan en el curso del tiempo. En un ininterrumpido proceso de superación creadora su genio se destaca cada vez más, su expresividad cobra cada vez mayor intensidad"; folleto editado por el Museo Nacional de Artes Plásticas, INBA, julio-agosto de 1956, 8 pp. sin numeración.

que incluya al arte mexicano.

De esta forma, coleccionaba las piezas que acreditaban las contribuciones nacionales a la escena occidental. Alejándose de la idea estereotipada de "lo mexicano",[179] su objetivo es situar al arte nacional contemporáneo en el contexto internacional. Para Carrillo coleccionar es un desafío individual pero con propósitos sociales; su colección es un proyecto nacional aunque distante de la cerrazón y la exclusión que un nacionalismo muy radical, enarbolado principalmente por pintores como Siqueiros, predicaba en esa época. A través de sus posesiones, Carrillo pretendía dialogar en México, a lo interno, ése es su ámbito de influencia, pero para ello incluso necesitó incorporar a su acervo objetos de artistas extranjeros, ya que —en su concepción— el arte mexicano no era un producto endogámico[180] e insular.[181] Enviar su colección para complementar diversas exposiciones itinerantes a numerosos países era parte de su pretensión de incluir e incorporar a México al mundo.

Otro de sus invariables objetivos era demostrar que estaba actualizado en arte. Predominó en Carrillo un deseo de actualidad, de acomodarse al presente, a su generación y a su siglo.[182] Con impulso innovador, incorporó predominantemente gráfica y piezas de pequeño formato junto a obras de caballete de grandes dimensiones; la única excepción fue un lote de escultura adquirido a un solo artista.[183] A través de éstas, crea series y subseries que fusionan diferentes contextos históricos y culturales; convergen ciertos ejes temáticos y estilísticos que establecen vínculos y referencias entre sí; agrupa piezas modelo —en

---

[179] Carrillo no coleccionó piezas que le parecieran folkloristas, como podrían ser las pinturas y dibujos de indígenas con alcatraces que Diego Rivera pintara en grandes cantidades para consumo de turistas norteamericanos, principalmente.

[180] Mari Carmen Ramírez habla de una actitud hacia el arte nacionalista y "endogámica", "Para citar a Debroise"; presentación al simposio *Collecting Latin American Art for the 21st Century*, ICAA, MFA, Houston, 2002, p. 22.

[181] Con tales objetivos, Carrillo toma distancia de cierto coleccionismo nacionalista que había predominado desde el siglo XIX; por ejemplo, Felipe Sánchez Solís, muerto en 1882, pugnaba por la formación de un arte y una literatura nacionales, buscaba dar a conocer el arte mexicano en ámbitos internacionales para que esas piezas "despierten en el extranjero la curiosidad por nuestra historia". Véase Alfonso Sánchez Arreche, "Los motivos de un mecenas: Felipe Sánchez Solís", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, p. 82.

[182] En el caso de otros coleccionistas, adquirir arte de su generación en parte puede obedecer a cuestiones económicas, ya que en términos generales los precios de estos artistas son más accesibles que de los consagrados de generaciones anteriores; en cuanto a Carrillo, no había mucha diferencia en precios con artistas del pasado, como podría ser José María Velasco; al parecer, en las primeras décadas del siglo XX las cotizaciones de los artistas mexicanos no tenían una diferencia sustancial, a pesar de que algunos ya no estuvieran activos; Blanca Haro, "Inés Amor y su gigantesco trabajo de treinta años por la pintura mexicana", *Siempre!*, 3 junio 1965, núm. 623, p. XV.

[183] El anexo, al final de la tesis, contiene un listado de las piezas que formaron la colección Carrillo Gil.

especial de Orozco— que dialogan con otras por sus afinidades y diferencias.

No pretendió dar una idea de sucesión, ya que la colección no tiene hilo cronológico. A Carrillo no le interesa demostrar el concepto de "progreso" artístico;[184] para él, el arte del siglo XX es lo más destacado y por eso se enfoca en adquirirlo. Es la cúspide, la cumbre, lo mejor de todos los tiempos pero no busca, a través de su acervo, realizar un recorrido progresivo. Por ejemplo, aunque forma un bloque de objetos prehispánicos, no intenta certificar que exista una línea continuada desde el periodo mesoamericano hasta el siglo XX, porque entonces hubiera comprado arte contemporáneo que acentuara ese tipo de influencia, y no lo hizo.[185]

De cierta manera, con los diferentes conjuntos y subconjuntos de su colección, Carrillo formó numerosas series,[186] pero éstas no fueron estructuradas a partir de la cantidad o la repetición[187] de piezas con alguna variante menor —como sería una colección de vasijas antiguas con variantes formales y decorativas—, sino por las diversas y a veces complejas ligas que podía establecer entre ellas. Las series se basan en las cualidades y valores plásticos, iconográficos y temáticos, que él quiere documentar; en este sentido, la colección es una serie de series.[188] Es un mapa heterodoxo donde coexisten diferentes vocabularios, percibidos por Carrillo Gil como enlazados entre sí.

A lo largo de los años, Carrillo cambió y recompuso las series, las renovó y las transformó, añadiendo piezas novedosas así como eliminando aquellas que reconsideró como inadecuadas. No obstante, él no cambia la ruta, cada nueva incorporación confirma

---

[184] El objetivo de Carrillo no es mostrar la historia del arte occidental como una sucesión de artistas, como un progreso lineal del arte, ya que entonces proclamaría la superioridad de Orozco por sobre Goya ya que el mexicano produjo en el siglo XX y el español le antecedió en tiempo y, en cambio, lo que afirma a través tanto de sus escritos como de su colección es la coincidencia e igualdad entre ambos. En esto, Carrillo toma distancia de Tablada que entendía el arte como un flujo ininterrumpido, y se acerca a la posición de Justino Fernández que pone el énfasis en la originalidad y la actualidad del arte mexicano de la primera mitad del siglo XX. Véase Rita Eder, "Introducción" a *El arte en México, autores, temas, problemas*, pp. 12-13.

[185] Por ejemplo, muchas piezas de Tamayo acusan una evidente influencia mesoamericana pero la colección que Carrillo formó de este artista no tenía ese sentido. Eran otras sus búsquedas.

[186] Baudrillard explicó: "Uno solo no basta: es siempre una sucesión de objetos, en el limite una serie total, lo que es el proyecto consumado". Compara la colección con un harem: su "encanto es el de la serie en la intimidad [...] y de la intimidad en la serie"; Baudrillard, *op. cit.*, pp. 98 y 101.

[187] "Satisfacción serial: no cualifica, se basa en la sucesión, proyecta en extensión; compensa por la repetición una totalidad que no se puede alcanzar"; *ibidem*, p. 119.

[188] Baudrillard las llamó *series instrumentales*: "En virtud de la integración discontinua a series, disponemos, en sentido propio, de los objetos, los poseemos. Éste es el discurso mismo de la subjetividad y los objetos son un registro privilegiado, pues interponen entre el devenir irreversible del mundo y nosotros una pantalla discontinua, clasificable, reversible, repetitiva a voluntad, una franja del mundo que nos pertenece, dócil a la mano y a la inteligencia"; *ibidem*, p. 107.

sus adquisiciones antecedentes, tienen coherencia con ellas, lo que fortalece y actualiza estos grupos y subgrupos. Así, no había una manera única de ingresar a estos conjuntos sino múltiples opciones, algunas de ellas tan sutiles y personales que sólo el coleccionista podía descifrarlas. Walter Benjamin explicó que el coleccionista está presente en sus objetos y los ordena, pero esta alineación puede ser incomprensible para los ajenos.[189] Además, existen diferentes maneras de combinarlas y formar diversas series: pintura y gráfica mexicana del siglo XX (Orozco, Siqueiros, Tamayo, Gerzso, Cuevas), grabado mexicano de los siglos XIX y XX (Posada), grabado también decimonónico (Picheta), escultura mesoamericana (maya), pintura japonesa del siglo XX (Murata), estampa japonesa del siglo XIX, grabado europeo (francés y español) del siglo XIX (Goya, Daumier), gráfica europea del siglo XX (Braque, Picasso).

Otras series posibles son por técnica —dibujo y pintura— y en relación complementaria entre la producción europea y mexicana; por género, como la caricatura, estableciendo un combinado entre lo occidental y lo nacional; una conexión más sería por temática, destacando la crítica social y la documentación de revueltas, revoluciones y luchas armadas, en general. Una liga fundamental para Carrillo Gil era la establecida a través del vocabulario formal de la obra, sin importar autor ni nacionalidad; en ese sentido, buscaba documentar lo que él consideraba un arte "expresionista".[190] Para ello seleccionó los objetos artísticos de Orozco en los que encontraba esta tendencia[191] y los agrupó junto a

---

[189] Los objetos son las entradas a una enciclopedia secreta; Benjamín, *Das Passagen-Werk*, edition Suhrkamp, Frankfort, 1982, 2 Vols., pp. 274 y 280; traducción del alemán de Peter Krieger.

[190] Cuando Carrillo usaba el término *expresionismo* lo entrecomillaba, con lo cual dejó de manifiesto que lo utilizó con ciertas reservas; ciertamente al usarlo no implicaba que Orozco se inserta dentro de la tendencia artística que se originó en Alemania desde principios hasta la segunda década del siglo XX, en el contexto de la primera guerra mundial, sino alude a un tiempo y espacio más amplio, fuera de las características formales de lo que se conoce como el "estilo expresionista", y refiriéndose a todo un mundo intelectual, a una cultura de alcances internacionales.

[191] La rigurosa selección que hizo Carrillo de la obra de Orozco giraba en torno a si era "expresionista" o no. Dice Renato González: "En los años cuarenta Orozco hizo muchas, muchísimas obras picassianas y Carrillo Gil pensó que eso no era de calidad, no era importante. Lo que pasa es que eso contradecía lo que él pensaba de Orozco, entonces simplemente no lo compró". Entrevista de Ana Garduño con Renato González Mello, 11 de enero de 1996. En su clasificación, Carrillo coincidía con Paul Westheim. Véase Westheim. "El expresionismo alemán" y "José Clemente Orozco" en *Pensamiento artístico y creación*, pp. 212-217 y 242-249. De hecho, el crítico de origen alemán murió antes de escribir el libro sobre Orozco que durante mucho tiempo había planeado realizar; entrevista de Ana Garduño con Mariana Frenk-Westheim, 23 febrero de 2001. González Mello no cree que a Orozco se le pueda clasificar como expresionista, al menos no del tipo de expresionismo practicado por los artistas agrupados en *Die Brücke*, "El puente", rama romántica del expresionismo, en "Orozco frente al nacionalismo mexicano", en *Memoria del Museo Nacional de Arte*, núm. 4, 1991-1992, pp. 109-121.

otras de Siqueiros,[192] Tamayo,[193] Cuevas,[194] Nishizawa,[195] entre otros; al mismo tiempo, a veces incluyó sólo una pieza de un autor con la que complementaba la serie infinita de arte expresionista que él estaba decidido a formar.

Utilizar el término "expresionismo" confunde ya que, en un principio, se aplicó a un estilo definido, producto de su época, y después se amplió al aplicarse como categoría sin tiempo y espacio, ahistórica, a partir de la supuesta coincidencia con algunos elementos que identifican al estilo nacido en Alemania a principios del siglo XX.[196] El "expresionismo",

---

[192] El periodo al que corresponde la mayor cantidad de obras de Siqueiros, en la colección Carrillo Gil, es aproximadamente entre 1946 y 1952. Fuera de estos años, en pocas obras él encontró trabajos que podría haber calificado de "expresionistas". Destaca la descripción de un *Autorretrato*, realizado en 1961, durante el primer año de encarcelamiento de su autor, el cual describió Carrillo de la siguiente forma: "Retrato perdurable, tremendo, con un rictus de agonía física y mental, [...] es lo más impresionante, lo más doloroso y amargo que puede verse en esta exposición", Carrillo, "El retrato mexicano en Bellas Artes", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 5 de noviembre de 1961, pp. 6 y 8; AFCG. Lo interesante de esto es que en el libro que Nelken escribió sobre el "expresionismo mexicano", la crítica también dedica especial atención a esta pieza: "Es, este *Autorretrato* de David Alfaro Siqueiros, realizado en maravillosa superación de sus circunstancias, una de las obras sobresalientes del Expresionismo mexicano, y, por extensión, del universal de Kokoschka". Nelken, *El expresionismo en la plástica mexicana de hoy*, SEP-INBA, México, 1964, p. 35. Tal coincidencia indica la aceptación de la perspectiva "expresionista" en la recepción del arte mexicano de mediados del siglo XX.

[193] En lo que toca al conjunto de piezas de Rufino Tamayo que formaron parte de las colecciones de Alvar Carrillo, fueron especialmente seleccionadas dentro de los años en que el oaxaqueño trabajaba en Nueva York, obras que Nelken ha registrado como "antes relacionadas con las tendencias expresionistas que con ninguna otra", Nelken, *op. cit.*, p. 39.

[194] La fascinación del coleccionista por lo que consideraba el "expresionismo mexicano", lo llevó a adquirir la obra de dos jóvenes artistas, en la década de los cincuenta, por que, le parecía, demostraban su continuidad. El entusiasmo mostrado por Carrillo revela cuánto le significaba el descubrir obras, en especial dibujos, de Cuevas y Nishizawa, cuando pensaba que, una vez muerto Orozco, y concluida la fase "expresionista" de Siqueiros, tal cosa no le volvería a ocurrir. Fue en 1953 que Carrillo compró los trabajos de Cuevas, pertenecientes a la serie *Mujeres del siglo XX, la prostitución*, temática desarrollada por este dibujante de 1953 a 1955, y en la que encontraba clara influencia de Orozco, quien había trabajado temas similares también a inicios de su carrera en la serie conocida como *La casa del llanto*. Carrillo declaró: "José Luis Cuevas está ya colocado en la vía del expresionismo, género que llevó a tan profundas resonancias el gran artista mexicano José Clemente Orozco. Y por ser una promesa en este campo, es muy grato saludar a José Luis Cuevas con entusiasmo y esperanza"; *Diario del Sureste*, Mérida, 14 de marzo de 1954. Véase además, Carlos Valdés, *José Luis Cuevas*, UNAM, México, 1966, pp. 25-26; José Luis Cuevas, *Gato Macho*, FCE, Colección Tierra Firme, México, 1994, p. 70.

[195] En lo tocante a Nishizawa, ya Raquel Tibol ha notado que el médico yucateco tuvo mucho interés por la obra de Nishizawa cuando éste hace dibujos expresionistas; entrevista telefónica de Tibol con Ana Garduño, 3 de junio de 1996. Prácticamente fue la obra exhibida en una sola exposición la que adquirió Carrillo. Nishizawa explicó que Carrillo compró una exposición completa de dibujos que se exhibió en el Salón de la Plástica Mexicana. Después, el coleccionista difundió tales piezas a través de una exposición que él organizó; allí fue cuando se conocieron. Después de esto, sólo un dibujo suelto le compró al artista; entrevista telefónica de Luis Nishizawa con Ana Garduño, 1996. A decir de Ida Rodríguez Prampolini, éste es el periodo en el cual es evidente en la obra del artista la influencia de Orozco: "En lo que respecta a la figura humana, la admiración por J. C. Orozco es insoslayable, aunque muy pronto por temperamento y sensibilidad se alejará del pintor jalisciense y emprenderá un camino menos trágico y adolorido"; Rodríguez Prampolini, *Luis Nishizawa. Naturaleza exterior, Naturaleza interior*, edición ISSSTE, México, 2000, pp. 20-21.

[196] Dice Lionel Richard: "Mal podríamos considerar el expresionismo como un fenómeno meramente estético: es inseparable de la crisis que sufre la sociedad alemana a principios de siglo", y se caracteriza por la

entendido en el sentido ahistórico, era un arte de vanguardia —vanguardia histórica ya para mediados de siglo—, y para Carrillo, aplicarlo a los pintores nacionales era la llave de acceso a la historia del arte; con ellos, México entraba en el arte universal. Y no es que Carrillo Gil estuviera revolucionando el círculo artístico mexicano al elaborar estas aseveraciones, ya muchos otros antes que él lo habían afirmado. En el circuito cultural local, de los cuarenta, existía consenso en esta clasificación.[197] En el hecho de que la articulación de su colección estuviera acorde con las ideas prevalecientes en la época fue, en parte, en lo que radicó el éxito de sus series.[198]

Ahora bien, la conexión entre el arte europeo y el mexicano no implica comparación ni confrontación sino complementariedad. La ligazón entre ellos es de igualdad y equidad, no de supremacía de lo occidental sobre lo nacional, ni viceversa. Aunque Carrillo toma en cuenta que cada obra tiene un contexto y una especificidad,[199] su objetivo es explicitar la relación —horizontal, no vertical— que él encuentra entre ellas. De entre esas ligas o vínculos hay una, tipo árbol genealógico, que predomina en la colección Carrillo Gil: Callot-Rembrandt-Daumier-Goya-Posada-Orozco-Siqueiros-Cuevas-Nishizawa. De esta manera, selecciona del presente sólo lo que le interesa. Aunque declaró que no concedía importancia ni a la edad del artista ni a su clasificación dentro de las corrientes de arte por escuela o tendencia, fue evidente su predilección por artistas mexicanos de su generación[200] —en especial Orozco y Siqueiros— y de la siguiente, destacando su predilección por

---

pretensión de encontrar el "elemento natural del hombre, su verdad interior y su capacidad de emoción", la decisión de ir más allá del tema o la anécdota para alcanzar "una verdad humana universal", centrar su interés en la intencionalidad de la obra y no en la forma, la intención de transformar el orden existente y cierto individualismo "que da prioridad al impulso creador"; Lionel Richard, *Del expresionismo al nazismo*, pp. 15, 18-24.

[197] Véase Fernández, *op. cit.* Paul Westheim, en su búsqueda por todo aquello que le recordara al expresionismo, tomó distancia de la producción de artistas como Rivera y Siqueiros, actitud semejante a la adoptada por Carrillo. Véase Eder, *op. cit.*, 1964.

[198] Para Baudrillard, la serie "alimenta la propiedad o el juego pasional. Sin ella, no habría juego posible, por consiguiente tampoco habría posesión y, hablando con propiedad, objeto"; Baudrillard, *op. cit.*, p. 106.

[199] "El objeto verdaderamente único, absoluto, hasta tal punto que no tenga antecedentes, que carezca de dispersión en cualquier serie que sea, es inconcebible"; *ibidem*, p. 106.

[200] Al preferir obras de artistas de su generación y por tanto contemporáneos a él, Carrillo no sólo se compromete con su época sino que además busca constituirse en testigo ineludible de su tiempo.

Tamayo[201] y Gerzso; a todos ellos los colocó en la jerarquía más alta dentro de su personal sistema de clasificación.

Con las piezas seleccionadas e incluso con las que no elegía, documentaba sus ideas sobre arte;[202] clasificando a los artistas y creando oposiciones simbólicas, con lo que, de manera radical, proponía su propia lectura del arte de su época. Por ejemplo, colocó en polos opuestos a Orozco y a Rivera, privilegiando al primero[203] y, de manera automática, ya que no adquirió más que ciertas fases y técnicas de su amplia producción, cuestionó al segundo.[204] La clasificación proporcionó a Carrillo Gil un método para crear la identidad de su colección.[205] En este sentido, es destacable que en el único inventario privado que conozco, para usos exclusivos del coleccionista y por tanto elaborado mayormente por él, el sistema haya sido el registro por artista, lo cual indica la importancia que concedía a la autoría, aunado al hecho de que no estuviera ordenado alfabéticamente sino que colocara en primer lugar, precisamente, a Orozco.[206]

En cuanto a inventarios públicos de la colección, Carrillo contó —aparte de los propios artistas— con la ayuda de los especialistas en arte no sólo porque eran los calificados para realizar un análisis formal, autentificar o fechar una pieza —con lo que se fomenta su valor en el mercado—, sino porque son los indicados para catalogar y difundir el contenido de las colecciones privadas, otorgando reconocimiento a su creador.[207] El

---

[201] Selden Rodman escribió en *Mexican Journal*, libro diseñado por Tamayo, que dos artistas habían sido los más importantes en la colección Carrillo Gil: Tamayo y Orozco, pero que con la venta de los trabajos del pintor oaxaqueño, que el norteamericano hace ascender a setenta y cinco, se reforzó la presencia de Orozco. Considero que el escritor exagera en cuanto a la cantidad de piezas; es probable que la información la haya obtenido mediante rumores infundados, propalados incluso por el propio Tamayo. Véase Rodman, *op. cit.*, pp. 169.

[202] Esta pretensión marca una diferencia entre Carrillo y la mayoría de los coleccionistas contemporáneos, quienes no tenían definidos sus objetivos estéticos, sino adquirían prioritariamente como un medio de distinción social.

[203] Aunque el conjunto más prestigiado de la colección Carrillo sea el de Orozco, y no sólo por ser el más numerosos, esto no significaba que el yucateco adquiriera toda la producción del jalisciense; por ejemplo, la señora Amor informó que dentro de las piezas clasificadas como "invendibles", porque "se pasaban ahí [en la GAM] buena parte de su vida", se encontraba un lote "con pinturas de caballete de Orozco muy relacionadas con las figuras de sus murales". Esto sucedió justamente en los años en que Carrillo esta formando la parte medular de su colección de obras de Orozco, lo que indica que las conoció pero prefirió no adquirirlas; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 21-22.

[204] El hecho de que no adquirir ninguna pintura de caballete de Rivera realizada después de 1920 significaba un fuerte cuestionamiento a la mayor parte de su producción de caballete.

[205] Para el tema de las taxonomías de las colecciones, véase Vázquez, *op. cit.*, pp. 1-29.

[206] Después de Orozco, Carrillo colocó a Rivera y en tercer sitio a Siqueiros. Inventario de la colección Carrillo Gil, manuscrito, sf, sd; AFCG.

[207] Justino Fernández fue el historiador del arte que más se ocupó de la colección Carrillo Gil, elaborando dos catálogos sobre la obra de Orozco, a petición del propio coleccionista, y delineando las características de la

coleccionista depende de los catálogos y publicaciones que circulen sobre sus posesiones. Si bien, como en el caso de Carrillo Gil, su dependencia era menor ya que él mismo contribuía a la realización de las tareas de difusión y autoreconocimiento, sin prescindir del todo del trabajo de los críticos e historiadores de arte.

Así, desde 1938 hasta finales de los sesenta es una colección activa, con una dinámica sistemática de crecimiento. Carrillo es un coleccionista acelerado que toma decisiones instantáneas para transacciones en conjunto o de obras aisladas. Las propuestas que desarrolla a través de su colección no son accidentales, son planeadas cuidadosamente, con ideas centrales pero no fijas. Su visión personal del arte se afina con el tiempo y, aunque sus líneas de interés son muy definidas, no se mantuvieron estáticas sino que se ajustaron y afinaron a lo largo de las tres décadas en que se formó la colección. Realiza constantes depuraciones;[208] al respecto, escribió: "Para mejor integrar estas colecciones de arte mexicano, que no tienen comparación con ninguna otra en este país, es por lo que he comprado, vendido, cambiado, suprimido, como lo hacen todos los coleccionistas del mundo [...] lo que en mi concepto me ha parecido y me sigue pareciendo conveniente".[209] De esta manera, Carrillo se adecua —aunque de manera crítica— a las transformaciones y reacomodos del panorama artístico, nacional e internacional.[210]

Como ya mencioné, además del núcleo central de artistas preferidos, como Orozco y Siqueiros, Carrillo reunió un conjunto bastante amplio de obras aisladas de buena parte de los pintores mexicanos que estaban produciendo hacia mediados del siglo XX, piezas que, aunque realizadas por artistas que en general no le interesaban, le parecía necesario

---

colección, sin escatimar elogios hacia el yucateco. En el caso de un coleccionista privado de una generación anterior a Carrillo, esa función la desempeñó un artista, Gerardo Murillo, el Dr. Atl. Véase *Catálogo de las pinturas y dibujos de la Colección Pani*, texto del Dr. Atl, Universidad Nacional, México, 1921.

[208] Tibol proporcionó algunos datos de las depuraciones de Carrillo: "Tuvo 48 dibujos de José Luis Cuevas y apenas quedan algunos; tuvo un número considerable de importantes pinturas de Tamayo y ya no resta ninguna; los finísimos dibujos cubistas o académicos hechos en París por Rivera también ya se han ido. En las galerías de Iturbide de la Zona Rosa se pueden encontrar algunos de los bocetos hechos por Siqueiros en Europa, así como los que hizo en México por los 20's"; Tibol, "Se dispersa la colección Carrillo Gil", entrevista a Carrillo Gil..., pp. 7-9; AFCG.

[209] Carrillo Gil, "Los nuevos 'científicos' hablan por la boca del INBA. Interpelación al licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 15 de enero de 1961, p. 10. Fernando Gamboa escribió que "para 1955, su colección ya era famosa y estaba consagrada"; Carta a Silvia Pandolfi, 9 de noviembre de 1989, 6 p. mecanografiadas.

[210] "Nunca es posible escapar por completo a la jerarquía objetiva de las legitimidades"; Baudrillard, *op. cit.*, 1997, p. 86. Las coincidencias entre la galerista Amor y el coleccionista son múltiples; por ejemplo, ella declaró algo que él pudo haber suscrito también: "Más que seguir mi gusto propio he seguido la apreciación

incluirlas dentro de su colección. Es probable que su interés por ellas haya radicado en que las consideraba, por temática, estilo o características formales, cercanas a las de sus artistas preferidos.[211] Considero inadmisible que tuviera la intención de mostrar a través de ellas su personal panorama del arte mexicano. Carrillo Gil no pretende abarcar todo el arte mexicano de su tiempo ni tener algo de cada uno de los artistas activos, porque entonces hubiera acumulado obra de todos o casi todos los artistas contemporáneos. El coleccionista no quería mostrar la diversidad del arte mexicano sino sólo lo que dialogara con el arte internacional, poniendo el acento en el "expresionismo". No escoge el arte marginal o excéntrico, lo que quería era poseer las piezas "representativas", las "obras maestras". No obstante, sí quería hacer una historia del arte mexicano, *su* historia.

Dichas adquisiciones no fueron publicitadas como conjunto específico pero si fueron exhibidas de manera esporádica en diversas exposiciones colectivas de artistas. De ellas Carrillo prácticamente no se ocupó; en cambio, publicitó aquellas que sí constituían conjuntos dentro de su colección. Incluso, es factible que cuando procedía a realizar depuraciones, éstas fueran las obras de las que se desprendería con mayor facilidad.[212] Al mismo tiempo, el hecho de que muchos de los artistas a los que sólo les había adquirido una o dos piezas formaran el grueso de las filas del movimiento muralista, constituía un serio cuestionamiento a las propuestas de la supuesta corriente, elevada ya por esos años a la categoría de corriente artística oficial del Estado mexicano. Era un claro desafío a los gustos hegemónicos de mediados de siglo XX.

De los artistas productivos en México, de los cuales hacia los años cincuenta eligió conjuntos pequeños, se encuentran: Francisco Goitia con dos piezas, óleo y dibujo a tinta, ambas con el mismo titulo, *Baile revolucionario*.[213] De Jean Charlot adquirió *Familia* y

---

de lo que es bueno. No sigo una tendencia o una línea. Además, pienso que la diversidad de posturas ante el arte ha beneficiado mucho en el caso de México; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 191.

[211] Por ejemplo, *La loca*, de Anguiano, recuerda en algo a Orozco.

[212] A la fecha desconozco si aún pertenecen a los descendientes del doctor Carrillo o si fueron vendidas por él antes de enfermar. Lo único seguro es que no las entregó para formar parte del acervo del MACG.

[213] *Baile revolucionario*, óleo s/tela; *Baile revolucionario*, dibujo a tinta, sin fecha. Inventario de la colección Carrillo Gil. Manuscrito. Sin fecha, sin datos; AFCG. La señora Amor sólo registró que Carrillo Gil tenía el dibujo, y no uno de los óleos: "La hermana de Goitia tiene [...] un boceto a la acuarela con el *Baile revolucionario*, un óleo del mismo tema que junto con el óleo de la colección Cano, el de Luna arroyo, y el dibujo de Carrillo Gil; hacen cinco"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 70.

Niños;[214] éstas fueron tempranamente heredadas u obsequiadas por el yucateco a algunos miembros de su familia.[215] A su vez, de Jesús Reyes Ferreira tenía dos anilinas sobre papel de china de las muchas que hiciera, con los mismos títulos y medidas, el pintor: *Muerte* y *Cristo*.[216] Es por ello que resulta prácticamente imposible localizar las piezas específicas que formaron parte de la colección.

De Montenegro poseyó dos piezas: *Niña*[217] y *Retrato de Frida Kahlo*; este último, adquirido después de 1948, puesto que ese año aún estaba a la venta,[218] estuvo poco tiempo en la colección, ya que lo donó en 1955.[219] También incluyó de Carlos Mérida al menos dos cuadros, una maqueta para una pintura mural dentro de un edificio[220] y una carpeta de trajes regionales.[221] De Federico Cantú, Carrillo adquirió un grabado de su famoso cuadro *Cristo llorando por los ángeles*, y el óleo *Desnudo*.[222] Consiguió tres piezas de Enrique Climent[223] en la GAM porque en sus archivos éstas se registraron como su propiedad; además de que

---

[214] Jean Charlot, *Familia*, óleo, 1946 y *Niños*, acuarela, sin fecha. *30 años de pintura en México*, Salón de la Plástica Mexicana, del 5 de septiembre al 5 de octubre de 1960. Sin mayores datos, en el Inventario de la colección Carrillo Gil se registraron como *Madre e Hijo* y *Tres niños*, manuscrito; AFCG.

[215] Las piezas son: *Niño con sombrero de cinta roja*, óleo sobre tela, 41 x 30, y *Madre e hija*, acuarela sobre cartón, 57 x 76. Ambas fueron exhibidas como Colección de Armando Sáenz y esposa, yerno e hija de Alvar Carrillo, Catálogo de la exposición *Obra pictórica de Jean Charlot*, Museo de Arte Moderno, INBA, México, abril-mayo de 1968.

[216] *Muerte*, anilina s/papel de china, 73 x 40 cms.; y *Cristo*, anilina s/papel, 73 x 48 cms. Inventario de la colección Carrillo Gil, manuscrito, sf, sd; AFCG.

[217] Inventario de la colección Carrillo Gil, manuscrito, sf, sd; AFCG.

[218] Catálogo de la exposición de *Pintura mexicana contemporánea*, Galería Mont-Orendáin, Guatemala, junio a julio de 1948.

[219] En el folleto de creación del Museo Frida Kahlo, se explica: "La institución depositaria del Fideicomiso Diego Rivera y su Comité Técnico expresan pública constancia de gratitud, igualmente al Sr. Dr. don Alvar Carrillo Gil, quien ha hecho obsequio al Museo de un retrato de Frida Kahlo, pintado al óleo por el pintor Roberto Montenegro. Dicha donación ha quedado incorporada al inventario del fideicomiso, con los ejemplares del acta respectiva de entrega al Delegado Fiduciario", en *Folleto de creación del Museo Frida Kahlo*, 1955, p. 20.

[220] *Paisaje*, óleo, 1929. *Catálogo de la exposición retrospectiva de Carlos Mérida*, Museo Nacional de Arte Moderno, INBA, de noviembre de 1961 a enero de 1962. *Cantos al barroco* es una caseína sobre tela de 1956, y se exhibió como propiedad de Carrillo en *Cuarenta siglos de plástica mexicana* de 1971. Estas piezas no fueron entregadas al MACG. "Maqueta para realización del mural en mosaico veneciano, en el edificio *Reaseguros Alianza*", 1953. *Catálogo de la exposición retrospectiva de Carlos Mérida*, Museo Nacional de Arte Moderno, INBA, de noviembre de 1961 a enero de 1962.

[221] La carpeta, con 27 serigrafías de 1944, y otra con grabados de Carlos Orozco Romero fueron localizadas en la BMACG. Comunicación telefónica con Juan Cortés, 24 de abril de 2003. Cortés fue Jefe de Bodega del MACG por varias décadas y hasta mediados de los noventa.

[222] *Cristo llorando por los ángeles*, 1945, grabado, y *Desnudo*, 1946, óleo s/ tela. Inventario de la colección Carrillo Gil, manuscrito, sf, sd; AFCG.

[223] *Mosaico marino*, 1953, cera; *Circo* y *Cazador de mariposas*, sin datos. Inventario de la colección Carrillo Gil, manuscrito, sf, sd; AFCG. Véase también AGAM.

compró dos óleos y tres aguafuertes a Carlos Orozco Romero,[224] así como un par de objetos a Raúl Anguiano,[225] y sólo un trabajo de Manuel González Serrano.[226]

Otras obras aisladas fueron del Doctor Atl,[227] Isidoro Ocampo,[228] Feliciano Peña,[229] Agustín Lazo,[230] Julio Castellanos[231] y Enrique Echeverría.[232] Finalmente, y como ya mencioné, la obra gráfica fue de sumo interés para el coleccionista. De esta forma, entregó varias carpetas con grabados al acervo del MACG. Destaca por su excepcionalidad el que hubiera adquirido grabados del siglo XIX con artistas de la Academia de San Carlos, como Mariano Paredes y Erasto Cortés Juárez. Dentro del conjunto de grabados destaca la presencia de varias carpetas en las que se desarrolla una temática que mucho atrajo al coleccionista: la Revolución Mexicana.[233]

Otro artista que interesó a Carrillo sólo durante una fase muy definida de su producción fue Luis Nishizawa, de quien, al igual que había sucedido con Cuevas, adquirió completa una exposición en cuanto la descubrió.[234] Fue la exposición de Nishizawa con la serie de dibujos *Las nubes y las piedras*.[235] Sin embargo, después de esta compra, Carrillo

---

[224] *Mujer bailando*, óleo s/papel y *Las tejedoras*, óleo s/tela. Inventario de la colección Carrillo Gil. manuscrito, sf, sd; AFCG. Los aguafuertes llegaron al MACG.

[225] *Poseída*, 1942, se registró como óleo sobre masonite; *La bruja y su nieto*, sd. Inventario de la colección Carrillo Gil, manuscrito, sf, sd; AFCG. En otra parte lleva el titulo de *La posesa*; véase el catálogo de la exposición de *Pintura mexicana contemporánea...*

[226] *Guajes* ó *Los guajes (Bules 2)*, tempera. Inventario de la colección Carrillo Gil, manuscrito, sf, sd; AFCG.

[227] *Paisaje*, Atl-colors, s/fecha. Exhibido como colección Carrillo Gil en la exposición *30 años de pintura en México*, Salón de la Plástica Mexicana, del 5 de septiembre al 5 de octubre de 1960.

[228] *Músicos ambulantes*, 1941. Inventario de la colección Carrillo Gil, manuscrito, sf, sd; AFCG. De este autor también se conservan en el MACG 10 grabados de *Estampas de la Revolución Mexicana*, de 1947.

[229] *Peluquero*, sin datos. Inventario de la colección Carrillo Gil, manuscrito, sf, sd; AFCG.

[230] *Costureras*, 1935, dibujo s/papel. Inventario de la colección Carrillo Gil, manuscrito, sf, sd; AFCG.

[231] *El soldado* es litografía y *Desnudo*, sd. Inventario de la colección Carrillo Gil, manuscrito, sf, sd; AFCG.

[232] *Soldador*, sin datos. Inventario de la colección Carrillo Gil, manuscrito, sf, sd; AFCG.

[233] Porque son varias carpetas, varias piezas están repetidas; allí se encuentran piezas de Ignacio Aguirre, Luis Arenal, Alberto Beltrán, Ángel Bracho, Fernando Castro Pacheco, Jesús Escobedo, Antonio Franco, Arturo García Bustos, Julio Heller, Leopoldo Méndez, Francisco Mora, Isidoro Ocampo, Pablo O'Higgins, Everardo Ramírez, Mariana Yampolski, Alfredo Zalce, y Leopoldo Méndez. "El Taller de la Gráfica popular había venido utilizando las carpetas temáticas sobre algún tema político, partiendo de la tradición de Posada [...] El Taller usaba grabados impresos en papel barato para una máxima distribución a bajo precio [...] Se dirigían a un público de masas y por ende escogieron técnicas tales como el grabado al linóleo y la litografía, por su capacidad de reproducción rápida y en cantidad. Evitaban el color (utilizando en cambio papel de colores), no por razones estéticas o filosóficas [...] sino con el interés de ahorrar tiempo y dinero"; Shifra M. Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, IPN, Editorial Domés, México, 1989, pp. 106-107.

[234] Los dibujos se exhibieron en el Salón de la Plástica Mexicana, del INBA, en 1963, entrevista telefónica de Luis Nishizawa con Ana Garduño, 1996.

[235] Véase Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 81.

prácticamente no volvió a adquirir nada más.[236] Este conjunto se mantuvo unificado al entregarse al MACG; consta de treinta y ocho dibujos, de entre 1959 y 1964, en total.[237] Según informa el artista, nunca se estableció relación estrecha entre ambos, pues se redujo a un esporádico contacto.[238] Es probable que así haya ocurrido, porque la fase de Nishizawa que gustó a Carrillo Gil era, para el artista, una más de su experimentación plástica, de corta duración, buscando prontamente otras formas de expresión. Dos características reunió Nishizawa en este conjunto de piezas, la tendencia a cierto tipo de "expresionismo", que lo hacía, según la visión de Carrillo Gil —y muchos otros más—, cercano a Orozco, y su talento como dibujante, elemento de importancia en las elecciones del coleccionista.[239]

Dentro de sus selecciones, siempre tuvieron un lugar reservado algunos pintores yucatecos, de preferencia contemporáneos. Uno de ellos pertenecía a la segunda generación de la Escuela Mexicana, Fernando Castro Pacheco, y a otro se le ubica en la corriente conocida como "ruptura", Fernando García Ponce. Incluso, el interés por su "patria chica" lo llevó hacia los grabados de un importante caricaturista del siglo XIX,[240] Gabriel Vicente Gahona, alias "Picheta",[241] y hacia la adquisición de diversas piezas que representaran escenas o paisajes yucatecos, como fue el caso del óleo *Cortadores de henequén*,[242]

---

[236] Nishizawa explicó que sólo un dibujo suelto le compró Carrillo Gil después del lote de más de treinta piezas adquirido en conjunto; es probable que el dibujo posteriormente adquirido sea el único que de fecha posterior se conserva en el MACG: *Sin título*, 1964, *gouache*, tinta sobre papel.

[237] De ellos, solamente dos tienen titulo: *Paisaje*, 1959, carbón sobre papel; *Gatito*, 1963, tinta sobre papel. De los 38, 27 tienen fecha, distribuidos de la siguiente manera: 1959 y 1964: 1, 1960: 4, 1961: 3 y 1963: 18 obras. Los hay desde carbón sobre papel, gouache y tinta sobre papel, tinta y acrílico sobre papel, tinta sobre papel, acrílico sobre papel y temple sobre papel.

[238] Entrevista telefónica de Luis Nishizawa con Ana Garduño, 1996.

[239] Véase Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, pp. 20, 25 y 30.

[240] A fines de la década de los sesenta, el coleccionista declara en entrevista, de manera muy general, que por esas fechas sus colecciones incluían numerosas caricaturas de Picheta. Raquel Tibol. "Se dispersa la colección Carrillo Gil", entrevista a Carrillo Gil, sd; AFCG. Las obras de este artista no se registraron oficialmente como parte de la donación-venta para la constitución del MACG, sino que en la biblioteca de dicho recinto a finales de los ochenta, se encontraron dos carpetas de este artista; en total son treinta y un de grabados de 1847; comunicación telefónica con Juan Cortés, 24 de abril de 2003.

[241] Carrillo escribió de Picheta: "Fue para su época un excelente y distinguido grabador en madera y en piedra, cuyo mérito más grande fue el de ser precursor de este tipo de arte en Yucatán; los asuntos que trató fueron de crítica social y política, y hubieran sido válidos en cualquier lugar o país del mundo"; "Castro Pacheco, artista y ciudadano de Yucatán", Suplemento cultural del *Diario del Sureste*, Mérida, 31 de octubre de 1954, pp. 1 y 4. Paul Westheim coincidió: "Fue el primer grabador que se dedicó francamente al estudio del pueblo y de este venero sacó la vitalidad de su labor. Urgiéronlo a ello las apremiantes demandas características del periodismo satírico. En su obra desfilan el político, el obeso burgués, el triste burócrata, la coqueta, el dandy, la 'mestiza', el globo aerostático, la hamaca tropical"; citado por Jaime Orosa Díaz en *Picheta*, Gobierno del Estado de Yucatán, Mérida, 1948, pp. 35-36.

[242] *Cortadores de henequén*, 1944, óleo s/tela, 59.5 x 50.5 cms. Inventario de la colección Carrillo Gil, manuscrito, sf, sd; AFCG. Como *Henequén* fue exhibido este óleo, y registrado como colección Carrillo Gil

probablemente relacionado con la serie "Estampas de Yucatán", producidas después de un viaje de varios meses al sureste mexicano[243] del artista michoacano Alfredo Zalce.[244] También Carrillo compró *Migración de Yucatán*, óleo de Paalen, *Ciudad maya*, de Gerzso y de Siqueiros la acuarela *Ruinas mayas*.

A pesar de que estas inclusiones le dan un ligero toque regional a la colección y es probable que funcionaran como un elemento mnemotécnico de su origen, Carrillo prácticamente no les concedió un lugar especial ni las publicitó como conjunto específico.[245] Esto obedece a que el enfoque de la colección está puesto en el nivel nacional e internacional, ya que la equivalencia que le interesa, en lo fundamental, es la del arte mexicano como arte universal, como ya mencioné.

De Castro Pacheco al menos poseyó quince cuadros, negociados directamente con su coterráneo.[246] La colaboración entre el artista y el coleccionista rebasó los márgenes de lo artístico[247] y llegó a la participación política en actividades conjuntas, si bien lideradas por Carrillo. En particular, interactuaron durante las protestas por una imposición centralista del gobierno mexicano, a inicios de los cincuenta, aunque su proyecto de largo aliento fue para apoyar al desarrollo cultural de la península yucateca. Así, Castro Pacheco ilustraba

---

en la exposición *30 años de pintura en México*, Salón de la Plástica Mexicana, del 5 de septiembre al 5 de octubre de 1960. Además, dentro de las *Carpetas de estampa de la Revolución mexicana*, de Zalce llegaron al MACG treinta y dos grabados; también cuatro piezas más realizadas en colaboración con Leopoldo Méndez. Cabe aclarar que en realidad se trata de objetos duplicados. Zalce comentó que estas carpetas se vendían a través del Taller de la Gráfica Popular y los artistas participantes no tenían injerencia en su distribución y venta, entrevista de Ana Garduño con Alfredo Zalce, Morelia, 9 de diciembre de 2002.

[243] En 1940 Zalce recorrió Yucatán, Campeche y Quintana Roo, del cual salió un álbum con ocho litografías, en 1945. Cédula explicativa de la exposición *Alfredo Zalce. Estampas de Yucatán*, MACAY, Mérida, octubre-diciembre de 1998. Esta serie sobre Yucatán consta de innumerables dibujos y algunos óleos, además de las litografías; el viaje fue financiado por el propio artista; entrevista de Ana Garduño con Alfredo Zalce, Morelia, 9 de diciembre de 2002.

[244] Zalce no recuerda haber establecido contacto, aun superficial, con Carrillo Gil; entrevista con Ana Garduño, Morelia, Michoacán, 9 de diciembre de 2002.

[245] En 1957 Carrillo incorporó este tipo de piezas a una magna exposición que con el título *Visión de Yucatán* se montó en la ciudad de México. Véase Carrillo Gil, "Visión de Yucatán", *México en la Cultura*, *Novedades*, 8 septiembre 1957, p. 7.

[246] Entrevista de Ana Garduño con Fernando Castro Pacheco, Mérida, Yucatán, diciembre de 1998. Los óleos, registrados en el inventario que conserva la familia Carrillo, no llegaron al MACG, pero sí los veintidós grabados que de este artista se incluían en la carpeta de *Estampas de la Revolución Mexicana*. Véase anexo. Por otra parte, Carrillo escribió que prefería su producción de los primeros años, 1940-1942, y que lo consideraba "el artista más profundamente yucateco"; "Castro Pacheco, artista y ciudadano de Yucatán", Suplemento cultural del *Diario del Sureste*, Mérida, 31 de octubre de 1954, pp. 1 y 4.

[247] Un año después que Castro Pacheco llega a radicar a la ciudad de México, conoció a Carrillo, en 1945. A partir de allí el coleccionista adquirió su obra, escribió sobre él y lo promovió activamente. También le organizó una exposición en el vestíbulo del hotel Mérida, en la capital de su estado; entrevista de Ana Garduño con Fernando Castro Pacheco, Mérida, Yucatán, diciembre de 1998.

diversos artículos, incluyendo algunos de Carrillo Gil, publicados en la revista *Yucatán*, agrupación de yucatecos radicados en la ciudad de México, así como algunos de los libros escritos por algunos de los miembros de la Asociación Cívica Yucatán.[248]

En cuanto a García Ponce,[249] existen constancias del trascendental apoyo que el coleccionista brindó a su paisano para introducirlo al ambiente artístico y al mercado del arte mexicano.[250] Carlos García Ponce, ex galerista, afirma que Carrillo Gil, sin lugar a dudas, fue el descubridor de Fernando García Ponce. Su entusiasmo surgió cuando en una primera visita el artista le mostró sus piezas tempranas; la estrategia de Carrillo fue convencer a Inés Amor de organizarle su primera exposición y ocuparse personalmente de escribir el texto de presentación en el folleto correspondiente,[251] recurriendo a su prestigio local como *connaisseur* de arte. Esto ocurrió en 1959. A pesar de su optimismo, Carrillo no dejó pasar la oportunidad de hacer recomendaciones estéticas al novel pintor.[252] Años después, para otra exposición, Carrillo escribió: "El público amante del arte, de nuestro país y del extranjero podrá darse cuenta que esta obra tiene bases muy sólidas, tiene una calidad real, intemporal, que se va afirmando cada día; y esto es necesario recalcarlo en estos veleidosos tiempos; una obra de este artista perdurara indefinidamente".[253] Por la valoración

---

[248] En una revista financiada primordialmente por Carrillo, *Yucatán,* 1951-53, se reprodujeron numerosas obras de Fernando Castro Pacheco, siendo la mayoría parte del acervo del coleccionista, quien se encargaba de seleccionar las obras. El artista también participó en la fundación de la Asociación Cívica Yucateca, 1951, con Carrillo como presidente. Véase *Yucatán*, 15 de noviembre de 1951, número 3, pág. 6. En un homenaje que Carrillo organizó en su casa para Antonio Mediz Bolio por su poema *Mi tierra es mía*, publicado por citada la revista, asistieron como invitados especiales Siqueiros y Castro Pacheco, este último ilustrador del poema. *Yucatán*, núm. 21, 1° de mayo de 1953, p. 23. Además, en 1963 se publicó el libro *La corrupción en el gobierno de Yucatán*, bajo el sello de la Asociación Cívica *Yucatán* y con ilustraciones del citado pintor.

[249] En el inventario de la colección Carrillo Gil, aunque se dejó espacio para poner los datos de cuatro piezas de García Ponce, estos quedaron en blanco. Inventario de la colección Carrillo Gil. Manuscrito. Sin fecha, sin datos; AFCG. En la exposición en la Casa del Lago de 1964 se registraron dos óleos de 1960 como propiedad de Carrillo: *Pintura número 6* y *Pintura número 7*, en María Luïsa Borràs, *Fernando García Ponce*, Fomento Cultural Banamex, México, 1992, pp. 256-257. Véase Anexo.

[250] El interés y apoyo de Carrillo ocurrió prioritariamente en la primer década de la carrera del joven artista, aproximadamente de mediados de los cincuenta a mediados de los sesenta; entrevista de Ana Garduño con Carlos García Ponce, 3 de diciembre de 1998. Agradezco a este último haberme proporcionado el libro de Borràs, *op. cit.*

[251] Entrevista de Ana Garduño con Carlos García Ponce, 3 de diciembre de 1998.

[252] "No se necesita ser un profeta para aventurar que quizá pronto García Ponce se irá alejando de la abstracción geométrica para pasar a la expresión más lírica, que nos descubrirá en un próximo futuro todas las potencialidades artísticas que nos revelan ya estas primeras obras del joven artista. Con esto quiero decir, ya se comprende, que esperamos mucho de García Ponce: no por otra razón me he atrevido a presentarlo con entusiasmo al culto medio artístico de nuestro país", Carrillo Gil, "Fernando García Ponce", catálogo de la exposición del mismo título en GAM, fechado en marzo de 1959; reproducido en Borràs, *op. cit*, p.26.

[253] Carrillo Gil, Prólogo del catálogo de la exposición *Retrospectiva de García Ponce*, en la galería de la Casa del Lago-UNAM. Inaugurada el 9 de abril y titulada *Fernando García Ponce*; la muestra abarca cinco años

que recibió este artista en las décadas posteriores, el coleccionista no se equivocó. Además del genuino interés que despertó en Carrillo la obra de estos pintores yucatecos, no es posible descartar que también obrara en su favor el hecho de que a través de ellos hiciera constar que otros originarios de Yucatán, además de él, tenían algo que aportar al arte contemporáneo. De igual forma, su inclusión en la colección incluso obedeció a la necesidad de documentar sus "raíces", sus "orígenes", aunque no desde el folklorismo sino a partir de piezas producidas con un vocabulario "de actualidad".

Al iniciar los años cincuenta, sin que oficialmente hiciera pública su apreciación de que los artistas del movimiento muralista, quienes estaban dominando el mercado interno del arte, habían perdido presencia discursiva, Carrillo, con impulso renovador, fortaleció su interés por otros pintores, como Tamayo, Cuevas y Gerzso, y también hacia otras corrientes, al concentrar su mirada en el arte abstracto, al que consideró como la línea estética a seguir, destacando su pasión por la obra de un abstracto japonés, Kishio Murata, aunque pareciera que sólo durante un periodo corto de tiempo.[254] En una polémica pública con el pintor José Luis Cuevas, en 1960, aseveró:

> Espero que nadie pueda dudar de la sinceridad de lo que digo cuando expreso mi mayor aprecio y devoción por este gran arte mexicano, al que he consagrado muchos desvelos para formar una colección importante de sus obras [...] Este gran arte ha provocado la admiración de México y del mundo. Pero de allí a convertirlo en tabú y tratar de evitar con esto la renovación y fermentación del arte en nuestro país, y combatir como se ha hecho por su intangibilidad, hay un abismo. Creer que el arte de México debe estar atado de pies y manos al "Glorioso Movimiento Nacional de Pintura Mexicana", esto es absurdo y fetichista.[255]

El cambio de ruta lo hizo público hasta finales de los cincuenta, cuando ya un grupo de agentes culturales, especialmente críticos de arte, que también interactuaban en el circuito cultural en México, estaban tomando distancia del muralismo. Una vez más, en las decisiones que tomaba para su colección, Carrillo coincidió con la transmutación del arte y el cambio de paradigma en el *mainstream* nacional, porque el internacional hacia mucho

---

de trabajo, desde los bodegones de 1959 hasta los cuadros no-objetivos de 1964. *Boletín de artes visuales*, núm 12, enero-dic 1964, Unión Panamericana, Washington DC.

[254] Su interés por el arte abstracto no pasó sólo por el consumo de algún artista aislado, sino que predominantemente se inclinó por la realización misma de obras en esta línea, ya que Carrillo se vuelca hacia la pintura desde 1950.

[255] Carrillo Gil, "Vigencia y porvenir del arte abstracto. Respuesta del Doctor Carrillo Gil a J. L. Cuevas. II y último", en *México en la Cultura, Novedades*, 7 de agosto de 1960, p. 7.

que transitaba por otras veredas artísticas.

Aquí es necesario destacar una contradicción del yucateco: si bien montó una amplia campaña propagandística alrededor de su viraje hacia la abstracción, esto no se reflejo de manera fundamental en sus elecciones y adquisiciones del arte abstracto contemporáneo, ni de origen nacional ni producido fuera del territorio mexicano. Por sus contundentes declaraciones se podría esperar una extensa cantidad de trabajos abstractos en su colección, algo que ciertamente no ocurrió. Al parecer, su inclinación al arte abstracto pasa más por su práctica personal como pintor.[256]

De esta forma, es posible percibir que, perseverando en su objetivo de permanecer actualizado y de sondear atentamente el panorama internacional,[257] al paso de los años Carrillo Gil ampliaba su programa inicial, adecuaba y modificaba su gusto estético a los cambios imperantes en los centros de poder discursivos, primordialmente París y, hacia finales de los cincuenta, Nueva York; esto es, se ajusta a la moda.[258] Sin embargo, esto no significa que se sujete a los gustos hegemónicos de manera acrítica, sino que evalúa las diferentes tendencias, toma partido, actúa, y si cree necesario rectificar, lo hace.[259] Empero, al ocupar un lugar destacado dentro de la escena cultural mexicana, del mismo modo participa activamente en las transformaciones del gusto y en los cambios artísticos. De esta manera, ni es un agente pasivo ni es el único agente activo que genere las innovaciones. Carrillo participa en la atmósfera artística nacional, donde ejerce cierto liderazgo, pero no está desligado del panorama internacional; es limitada la esfera de acción de un coleccionista, en lo individual, y es en la esfera de lo social donde se encuentran quienes determinan las transmutaciones de la legitimidad en el arte.

---

[256] Tema del que me ocupo en el capítulo 3.

[257] El crítico Ceferino Palencia calificó al doctor Alvar Carrillo Gil como "el muy conocedor de arte ultramoderno"; "Kishio Murata: lirismo cromático del Oriente", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 24 agosto 1958, p. 6.

[258] "Las demandas de consumo de los individuos de nuestra sociedad están reguladas por criterios ampliamente variables de 'lo apropiado' (la moda)"; Appadurai, *op. cit.*, p. 50.

[259] Un ejemplo de esto es su rechazo inicial al expresionismo abstracto; su rebeldía bajó de tono y se semejó más a la resignación cuando constató que era inútil luchar contra su consagración, operada desde Estados Unidos; no obstante, se reservó el derecho a señalar las, para él, evidentes influencias que los artistas agrupados en esta corriente presentaban, razón por la que no los consideraba estrictamente novedosos, aunque se cuidaba de no descalificarlos de manera radical, más bien buscó un punto de conciliación al destacar las obras o los artistas que le parecían interesantes. Véase Carrillo, "Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 22 de junio de 1958, pp. 1 y 11.

Así, a lo largo del tiempo, Carrillo desea mantener su imagen de coleccionista con gusto innovador y capaz de distinguir lo que poco después se convertirá en el arte hegemónico.[260] Si bien adquirió prioritariamente lo que le proporcionó el mercado mexicano, con la constante redefinición de sus intereses y la percepción de que el arte local aportaba menos novedades que en décadas pasadas, amplió sus búsquedas hacia el mercado exterior, en específico hacia el de arte contemporáneo francés, a pesar de que allí sus limitaciones económicas eran mayores.[261] Al salir del marco de acción local, aunque sea en cuanto a sus adquisiciones y no a su esfera de influencia, Carrillo estaba dando un salto que los otros coleccionistas en México, aunque también compraran arte del siglo XX, no hacían; los límites regionales y nacionales estaban muy definidos para los coleccionistas de su generación.[262]

Así, Carrillo se adueñó de dos piezas de Juan Soriano, ninguna de las cuales entregó para formar el acervo permanente del MACG: *Las voces núm. 1*[263] y *Tarde de Primavera*;[264] esta última que negoció en la Galería Mont-Orendáin, durante o después de 1948.[265] En cuanto a Alfonso Michel, originario de Colima, éste fue un artista importante dentro de la colección Carrillo Gil, ya que poseyó al menos catorce obras, de las cuales sólo tengo registradas seis,[266] mismas que han gozado de excelente fortuna crítica y se han exhibido en

---

[260] "El sentido de la inversión cultural, que lleva a amar siempre y siempre sinceramente lo que es preciso amar y sólo aquello, puede ayudarse con el inconsciente desciframiento de los innumerables signos que dicen en que momento lo que hay que hacer o no hacer, lo que hay que ver o no ver, sin estar nunca explícitamente orientados por la búsqueda de los beneficios simbólicos que aquél procura"; Bourdieu, *op. cit.*, p. 85.

[261] "Ningún limite se ha impuesto a la apetencia; la meta alcanzada engendra nuevos deseos"; Hans Heinz Holz, *De la obra de arte a la mercancía*, Joan Valls y Royo (trad.), Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 86.

[262] En esta actitud, Carrillo prefigura a los coleccionistas de finales de siglo XX cuyos criterios de adquisición trascendieron las barreras territoriales, nacionales. En este caso están, por ejemplo, la colección de Pepis y Aurelio López Rocha, de Guadalajara o del empresario Eugenio López Alonso, quien creó la Fundación Jumex en 1955. Véanse *Colección López Rocha. Promoción cultural Guadalajara, A. C,* folleto de exposición en el MACG, del 19 de mayo al 18 de julio de 1999; *Colección Eugenio López*, folleto de exposición en el MACG, del 21 de abril al 4 de julio de 1999.

[263] Se exhibió como propiedad de Carrillo en la retrospectiva *25 años de pintura de Juan Soriano*, en el contexto de la Conmemoración del XXV Aniversario del Palacio de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno, INBA, del 25 de septiembre al 25 de octubre de 1959.

[264] Ambas piezas están registradas en un listado privado del coleccionista: *Tarde de Primavera*, 1944, óleo s/madera; *Las Voces núm. 1*, 1958, óleo s/tela. Inventario de la colección Carrillo Gil, manuscrito, sf, sd; AFCG.

[265] Aunque aquí se registra como *Tarde en Primavera*; Catálogo de la exposición de *Pintura mexicana contemporánea....*

[266] *La Pajarera*, 1947; *Toritos*, 1947; *Mujer con guitarra*, 1948; *Mujer leyendo*, 1948; *Bañistas*, 1956 y *El fotógrafo*, s/f. Inventario de la colección Carrillo Gil, manuscrito, sf, sd; AFCG. De estos, al menos cuatro fueron vendidos por el coleccionista o sus descendientes: *La pajarera* y *Toritos* pertenecía en 1992 a la GAM

numerosas ocasiones.[267] Sobre parte de ésta, escribió Inés Amor: "En 1948 expuso en la Galería Mont Orendáin una magnifica colección de óleos que fue comprada en su totalidad por el doctor Alvar Carrillo Gil, coleccionista de increíble inteligencia y visión para apreciar lo verdaderamente permanente en el arte moderno contemporáneo".[268] Después de esta compra de las doce piezas en exhibición, Carrillo eligió al menos dos cuadros más.[269] El elogio de la señora Amor a Carrillo es igualmente un elogio a sí misma, ya que ella gustaba mucho de la obra de ese pintor, a quien además le dirigía sus asuntos comerciales y con quien había desarrollado una estrecha amistad. Como ocurriría en otras ocasiones, la comunicación entre la galerista y el coleccionista resultó benéfica para ambos. También cabe destacar que Michel residió durante varios años en Francia; su conocimiento y asimilación de la pintura francesa contemporánea deben haber sido las bases del interés de Carrillo en su producción.[270]

Carrillo adquirió piezas de algunos pintores de origen extranjero radicados en México, además de que estableció contacto cercano con aquellos que llamaron su atención, esto ocurrió por ejemplo, con Wolfgang Paalen.[271] De su trabajo pictórico, perteneciente a

---

y *Mujer en la ventana* (*Mujer leyendo*) fue propiedad del galerista Rafael Matos y después pasó a una colección particular, y *Bañista* (*Bañistas*) salió de una colección particular a la Universidad de Colima en 1996. Véanse: Debroise en *Alfonso Michel. El desconocido*, Conaculta-Era, México, 1992, 139 p; Híjar, Manrique y Rius, *Alfonso Michel. Emoción plástica*, Universidad de Colima, México, 1996, 127p. Agradezco a Luis Rius Caso haberme proporcionado este último libro.

[267] Una reseña de la exposición de la Galería Mont-Orendáin, de Crespo de la Serna, afirma que en estas obras son una "revelación y una afirmación brillantísima de su talento, encontrando "mayor fuerza y carácter" que en sus fases previas. Descubre "parentescos lejanos, asimilados y transformados" con Gauguin, algunos *fauves*, y las primeras épocas de Tamayo y María Izquierdo. Añade: "Si se le tuviera que clasificar [...] habría que alinear su arte en los dominios del expresionismo; pero un expresionismo ya mexicano", aunque no explica qué quiere decir con esa categoría, en "Doce cuadros recientes del pintor Alfonso Michel", columna Artes Plásticas, *Excélsior*, 18 de abril de 1948, pp. 1 y 10.

[268] Inés Amor. "Los últimos días de Alfonso Michel", texto fechado en junio de 1973 y reproducido por Debroise en *op. cit.*, p. 129. Es probable que once de los doce cuadros exhibidos en 1948 en la Mont-Orendáin, y que pasaron a ser propiedad de Carrillo, hayan sido los siguientes; de 1947: *La copa*, *Desnudo*, *Toritos* y *La pajarera*. De 1948: *Mujer con guitarra*, *Mujer leyendo* (*Mujer en la ventana*), *Cabeza femenina*, *Mujer peinándose*, *Cabeza*, *Tres niños con alcatraces* y *Niños*.

[269] *Bañistas*, 1956 y *El fotógrafo*, sf. Inventario de la colección Carrillo Gil. Manuscrito, sf, sd; AFCG.

[270] Olivier Debroise sobre cuadros de la colección Carrillo, como *La pajarera* y *Toritos*, escribió: "Alfonso Michel asume algunos rasgos estilísticos modernos —la influencia de Cézanne, particularmente, y la de la época neoclásica de Picasso [...]— y pone estas aportaciones al servicio de un neocostumbrismo matizado de expresiones localistas"; Debroise, *op. cit.*, p. 25.

[271] Desconozco cómo y cuándo surgió la amistad entre el artista, poeta y escritor de origen austríaco que regresó a radicar en México en 1954 y el coleccionista yucateco, aunque es posible suponer que la conocida galerista Inés Amor desempeñó el papel de intermediaria para que esto sucediera, ya que fue cercana amiga de ambos. Con Carrillo Gil, Paalen creó lazos afectivos ya que coincidían, entre otras cosas, en su afición por coleccionar piezas prehispánicas y su admiración por los paisajes yucatecos. Es posible que se conocieran en 1954 y que su relación se interrumpiera en 1959 cuando Paalen se suicida. Leonor Morales registró que en los

su último periodo (1958-1959), cinco cuadros pasaron a formar parte de la colección permanente del museo que lleva el nombre del coleccionista yucateco y su esposa, aunque poseyó al menos nueve objetos; al parecer, ningún otro coleccionista en México se había interesado profundamente en ese periodo del artista, lo que reitera que Carrillo no se guiaba por el éxito previo de los pintores.[272]

Todos los óleos que fueron propiedad de Carrillo fueron realizados dentro de lo que Octavio Paz ha llamado "tempestad florida". "Salida del sol antes del eclipse definitivo. Fases, facetas de una piedra, un astro, una vida resuelta al fin en un solo acto definitivo: la explosión final, el regreso al espacio presentido en tantos cuadros. Espacio sin orillas".[273] Aquí, el poeta mexicano no se refiere sólo a la obra, también habla de la fase terminal del artista que decidió poner fin a su vida —después de repetidas crisis depresivas— en la ciudad de Taxco en el año de 1959. Según un testimonio, Alvar Carrillo fue notificado inmediatamente del suicidio, al parecer por una petición hecha con antelación por el artista.[274] Lo cierto es que cierta relación amistosa se había establecido entre ambos.[275]

últimos años de su vida Paalen realizó varios viajes a Yucatán, es posible inferir que algunos de esos viajes los realizó el pintor en compañía de Carrillo, aunque la maestra Morales me informó que la viuda de Paalen, Isabel Marín, no mencionó al coleccionista entre los amigos cercanos del pintor ni la realización conjunta de viajes al sureste. En comunicación personal, enero de 2003. Véase Leonor Morales García, *Wolfgang Paalen, introductor del surrealismo en México*, tesis para optar por el grado de maestra en Historia de las Artes Plásticas, Universidad Iberoamericana, México, 1965, pp. 44 y 71. Agradezco a la autora el préstamo de la citada tesis así como sus generosa disposición a discutir la relación entre Carrillo Gil y Paalen.

[272] De la segunda y última exposición de Paalen en la GAM, en 1956, ya con pinturas abstractas, comentó la organizadora: "Hoy en la noche inauguro una bellísima exposición de Paalen. Se me late que aquí a la gente no le va a gustar, pues ya ves como son, pero la verdad es que es estupenda". Carta de Inés Amor a Juan Soriano, 30 de diciembre de 1956; AGAM. Leonor Morales confirmó que los temores de la galerista se cumplieron: Paalen tuvo pocas reseñas críticas; en *op. cit.*, p. 68.

[273] Octavio Paz, "Ante la muerte de Wolfgang Paalen", *Wolfgang Paalen retrospectiva*, MACG-INBA, México, 1994, p.14. Leonor Morales escribió lo siguiente sobre la tercera exposición de Paalen, realizada en la galería de Antonio Souza, 1958: "En los dos últimos años de su vida, Wolfgang visitó varias veces la península de Yucatán, quedó tan impresionado de la belleza del lugar que compró la mitad de una hacienda, en las cercanías de Mérida. También el paisaje influyó, como es de suponer, desde el punto de vista de la inspiración: sus últimos cuadros son la plasmación de la fauna y la flora yucateca". De esa exhibición, fue de la que Carrillo adquirió varias piezas, las restantes se quedaron en la colección de la señora Marín. Véase Morales García, *op. cit.*, p. 44.

[274] Quien fuera yerno del coleccionista yucateco, el actor cinematográfico Armando Sáenz, afirmó que Paalen mandó llamar a Carrillo poco antes de suicidarse, dejando indicaciones para que se ocupara del sepelio. En entrevista telefónica con Ana Garduño, 20 de abril de 1996. Paalen dejó todo preparado para su sepelio: dinero, lista de trámites a realizar, etcétera, pero la maestra Morales no encontró ninguna referencia a Carrillo Gil ni en la documentación que consultó ni las personas a las que entrevistó lo mencionaron. Véase Morales García, *op. cit.*, p. 71; una versión corregida la publicó como libro: *Wolfgang Paalen. Introductor de la pintura surrealista en México*, IIE-UNAM, México, 1984.

[275] Prueba de su relación es el óleo que el coleccionista tuvo en su poder y no entregó al MACG: *Au Dr. Carrillo Gil.* Tres Amical Hommage de Wolfgang Paalen, 1959. (*Al Dr. Carrillo Gil.* Muy amistoso homenaje de Wolfgang Paalen). Christian Kloyber asevera: "Entre los pocos amigos que Paalen tenía en

Una excepción es el conjunto de esculturas de un artista alemán que radicó en México hacia la segunda mitad de la década de los cincuenta;[276] es el único caso que conozco de transacción de esculturas, descontando las figuras mesoamericanas. Lothar Kestenbaum participó en dos exposiciones colectivas en la galería de Antonio Souza, en 1957 y 1958,[277] y expuso en el Palacio de Bellas Artes en 1967 con apoyo de la Embajada de Alemania y el Instituto Goethe; el catálogo de dicho evento contó con texto de presentación de Carrillo Gil, además de que catorce de las sesenta piezas exhibidas, eran de su propiedad. Es posible que existiera una relación cordial entre ellos y es probable que el coleccionista hubiera colaborado en la realización de dicha exhibición.[278] No fue así con Leonora Carrington, ya que aunque compró un grupo de obras,[279] probablemente fue a través de la GAM pues nunca acudió al taller de la artista ni buscó ser presentado con ella;[280] incluso, Carrillo no le dedicó un espacio destacado dentro de la publicidad con que rodeaba a su colección.[281] De hecho, no tuvo ningún tipo de relación con alguna de las artistas mexicanas cuyos trabajos acopió, como Frida Kahlo[282] y María Izquierdo.[283] Es

---

México, destacan el médico y mecenas Alvar Carrillo Gil, el conocido coleccionista Kurt Stavenhagen y Paul Westheim", aunque sin proporcionar las fuentes en que se basa, en "Wolfgang Paalen: la aventura de una biografía", en *Wolfgang Paalen retrospectiva...*, pp. 187-188.

[276] Mariana Frenk Westheim recuerda que era un buen escultor figurativo, aunque "nada excepcional": entrevista con Ana Garduño, 27 de octubre de 2002.

[277] Delmari Romero Keith, *Galería de Antonio Souza. Vanguardia de una época*, El Equilibrista, México, sf. pp. 106 y 108.

[278] Un catálogo de esta exposición, tiene la siguiente dedicatoria del escultor: "A mi amigo Alvar Carrillo Gil, Lothar Kestenbaum, 17 de agosto de 1967", BMACG. En 1986 expuso en el MAM; en su curriculum se registraron sólo dos colecciones mexicanas con obra de su autoría: Carrillo Gil y la de Hal Pape. Véase *Lothar Kestenbaum. Mai Onno. Obra reciente*, catálogo de la exposición, diciembre de 1986 a febrero de 1987, MAM-INBA, sin número de páginas

[279] *Figura con tres ojos*, 1951, óleo s/tela; *The Swan (El cisne)*, *gouache* s/ cartón negro; *La hora del the*, óleo s/masonite; *Figura en el Balcón*, óleo s/tela, y *Tres Figuras*, 1948, pastel y tinta s/papel. Inventario de la colección Carrillo Gil, manuscrito, sf, sd; AFCG.

[280] Carrington afirma que no conoció a Carrillo Gil y que no tenía conocimiento de que un conjunto de piezas de su autoría haya sido acumulado por el coleccionista. Comunicación telefónica, 15 de octubre de 2002.

[281] En escasas ocasiones Carrillo hizo referencia a mujeres artistas. Un caso es cuando, al reseñar las exposiciones retrospectivas de la XXVII Bienal de Venecia, concretamente una sobre surrealismo, lamenta que no se hubieran incluido a surrealistas, mexicanos o radicados aquí, como Paalen, Carrington, Rahon, Kahlo. De ellos, salvo Rahon, adquirió obras. Véase "La XXVII Bienal de Venecia", en *México en la cultura*, *Novedades*, 17 octubre 1954, p. 5.

[282] Carrillo adquirió al menos un óleo de Frida Kahlo: *Árbol de la esperanza*, 1944. Así se consigna en el libro de Raúl Flores Guerrero, *Cinco pintores mexicanos*, UNAM, México, 1957, p. 24. Este cuadro llegó a la colección del doctor a finales de los cuarenta ya que en 1948 aun estaba a la venta; véase Catálogo de la exposición de *Pintura mexicana contemporánea*, Galería Mont-Orendáin, Guatemala, junio a julio de 1948. En la GAM ese cuadro se registró, sin fecha, como propiedad del Hotel Belmont en Illinois, y después se anotó la pertenencia a Dolores Olmedo; AGAM. En 1977 este cuadro fue revendido en Nueva York, a una galería de esa ciudad, aunque a un precio más bajo del que Sotheby's había marcado como mínimo, según lo

necesario aclarar que —salvo los cinco Carrington— se trataba de pocos cuadros y de no más de cuatro pintoras.[284]

En cuanto a artistas del extranjero, en concreto europeos, su deseo por sus creaciones se fue acrecentando en la medida en que la producción nacional perdía, para él, el atractivo que había tenido desde finales de los treinta hasta principios de los cincuenta; de entre los que más interés revestían para Carrillo, no logró allegarse piezas importantes toda vez que, ya a mediados de siglo XX, los precios internacionales eran demasiado elevados para el capital de que disponía; de esta manera, tuvo que conformarse con trabajos de pequeño formato y en técnicas tales como la acuarela, el dibujo y más generalmente, el grabado, uno de los medios de reproducción artística más baratos, llegando incluso a acumular facsímiles,[285] destacando las más de cien reproducciones de Paul Klee.[286]

A pesar de ello, Carrillo insistió en que su conjunto de arte europeo no es de segunda clase, argumentando reiteradamente que la gráfica de estos artistas es de la misma o igual calidad que las piezas en caballete.[287] Con tal discurso pretende evitar el

---

consignó Tibol; "Riveras, Orozcos, Siqueiros... al mejor postor", *Proceso*, 6 de junio de 1977, núm. 31, pp. 8-13.

[283] Aunque Carrillo conoció a María Izquierdo no acudió a su taller ni desarrolló una relación cercana con ella, entrevista con Aurora Posadas Izquierdo, hija de la pintora, 21 de octubre de 2002.

[284] Carrillo adquirió dos piezas de María Izquierdo: *Naturaleza* o *Naturaleza muerta*, 1946, óleo s/ tela, registrado como colección Carrillo Gil en la exposición *30 años de pintura en México*, Salón de la Plástica Mexicana, del 5 de septiembre al 5 de octubre de 1960, y *La raqueta*, 1938, cuadro obsequiado por Carrillo al matrimonio formado por su hija y Armando Sáenz durante la década de los cincuenta. Actualmente se encuentra en la colección Blaisten. Comunicación telefónica con Armando Sáenz Carrillo, 16 de octubre de 2002. Tampoco se distinguió por adquirir piezas de mujeres artistas internacionales; un ejemplo es Sonia Delaunay que se encontraba en la colección por dos serigrafías pero sólo porque estaban contenidas dentro de la carpeta *Catorce maestros del arte abstracto*.

[285] De entre los artistas europeos, exponentes de las diversas vanguardias que se desarrollaron a principios del siglo XX, en la colección que el doctor donó al MACG se encuentra obra gráfica y facsimilares de: Jonny Friedlander (25 piezas), Stanley William Hayter, Vassily Kandinsky (más de treinta reproducciones), Paul Klee (más de cien reproducciones), Picasso, Rodin, Georges Henri Rouault (diez y siete obras gráficas y ocho reproducciones), Jacques Villon (cerca de treinta grabados y algunas reproducciones), Zao Wou-Ki (casi treinta obras). También varias carpetas de arte abstracto con trabajos de: Jean Arp, Giacomo Balla, Sonia Delaunay, Albert Gleizes, Auguste Herbin, Paul Klee, Franz Kupka, Fernand Leger, Alberto Magnelli, Francis Picabia, Pierre Soulages, Sophie Tauber Arp, Nelly y Theo Van Doesburg.

[286] Aunque en México se organizó una exposición con doscientas cincuenta piezas de Klee, y ofrecidas a precios bajos, es probable que por haber ocurrido esto en 1939, fecha en que Carrillo apenas estaba iniciándose en la colección de Orozco, no hubiera adquirido piezas; no obstante, si lo hizo, no tengo ningún registro y no fueron entregadas al acervo del MACG. Sobre esta exposición véase Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 66.

[287] Por ejemplo, amparado en una cita textual de Henry R. Hope —el "crítico de Braque"— afirma que las litografías de dicho artista son de la misma calidad que sus pinturas, incluso "rivalizan, a veces con ventaja, con las pinturas originales". Es evidente que estos argumentos le sirven de consuelo porque no tenía dinero suficiente para adquirir un grupo de cuadros de Braque y se tenía que conformar con gráfica. Véase Carrillo

cuestionamiento por su decisión de consumir tales materiales; está consciente de que estos pueden ser considerados puntos débiles dentro de su colección y busca convencer a los demás miembros del círculo artístico mexicano de su pertinencia. Dado que él construye su versión, evita aludir a que si no adquirió "piezas maestras" del arte occidental no fue por falta de deseo sino por razones monetarias. Aquí quedó de manifiesto que una de las serias limitantes en su coleccionismo es de índole económica; esto explica, en parte, que en la configuración de su colección predominen las series de arte mexicano. Más aun, es posible suponer que con esto también se revela la escasa capacidad de compra de los coleccionistas nacionales de la época en cuanto a precios internacionales.

Así, aunque no tuvo acceso a la pintura de caballete de los europeos que le atraían —Picasso, Braque—, se dio a la tarea de estudiar arte europeo del siglo XX a partir de numerosos viajes y visitas a museos y galerías o en la revisión detallada de libros, catálogos y folletos; además, es probable que en México también hubiera adquirido grabados de algunos franceses contemporáneos.[288] En cuanto a Picasso, aunque es prácticamente imposible saber cuántos trabajos le pertenecieron a Carrillo Gil, en una exposición de 1962, titulada *La obra grabada de Picasso*, todos los grabados expuestos eran de su propiedad.[289] Tal fue su interés por ambos artistas que incluso intentó entablar amistad con ambos.[290]

En 1963 prestó la totalidad de las piezas que se exhibieron de Braque en la Galería Universitaria Aristos, con la aclaración de que "nunca antes se presentó en México un conjunto tan completo y de tan elevada calidad estética de la obra gráfica de Braque".[291] Sin

---

Gil, "La obra gráfica de Braque", catálogo de la exposición *Obra gráfica de Georges Braque*, Galería Universitaria Aristos, UNAM, México, junio 1963.

[288] Con ironía, en 1956 escribió la *marchande* Amor: "El señor Planten [...] vino otra vez a México con una cantidad de grabados franceses estupendos. Estos sí los hemos vendido pues aunque no los entiende nadie les suena mucho aquello de Picasso, Rouault, etc.". Uno de los pocos mexicanos "entendidos" sería precisamente Carrillo Gil, Carta de Inés Amor a Juan Soriano, 30 de enero de 1956, AGAM.

[289] Eran 49 obras entre litografías, cromolitografías, aguafuertes, aguatintas y puntas secas. Además, se exhibieron 20 carteles, 19 reproducciones y 31 libros con dibujos. *Picasso grabador*, Museo de Ciencias y Arte, UNAM, 25 octubre 1961-25 enero 1962. Homenaje a los 80 años de Picasso. Cabe destacar que, como en el caso de Orozco, Carrillo estaba interesado de manera integral en su obra, por lo que también se ocupa de su faceta de ilustrador de libros, tema sobre el que escribió un artículo: Carrillo, "Picasso ilustra la tauromaquia de Pepe-Hillo", en *México en la cultura*, *Novedades*, 31 agosto 1958, p. 1.

[290] El coleccionista pidió a un galerista en París que lo llevara a casa de Picasso, cosa que ocurrió aunque tal encuentro inicial, y único, no tuvo ninguna trascendencia. También con Braque tuvo un breve contacto en una de las galerías parisinas que exhibían frecuentemente sus trabajos y donde Carrillo acostumbraba comprar; entrevista de Renato González a la viuda de Carrillo Gil, Carmen Tejero, en 1988. Agradezco a González Mello el proporcionarme amablemente estas grabaciones.

[291] Carrillo Gil, "La obra gráfica de Braque", catálogo de la exposición *Obra gráfica de Georges Braque*, Galería Universitaria Aristos, UNAM, México, junio de 1963. A Carrillo le ofrecen de negocios europeos —

embargo, a fines de esa misma década, declaró: "Lo que exhibí en la Galería Aristos en 1963 no es ni la cuarta parte de lo que ahora tengo".[292] Y los documentos conservados en el Archivo de la Familia Carrillo lo constatan; incluso es notorio el mayor interés por la obra de Braque que por cualquier otro artista europeo.[293] Además, es probable que la colección de Braque haya sido la última que Carrillo Gil formó, ya que hacia finales de los sesenta enfermó de gravedad.[294]

Con estos conjuntos, además de su placer por las obras mismas, Carrillo pretendía documentar la valía del arte mexicano, colocándolo en igualdad de circunstancias con el arte europeo. También es necesario tomar en cuenta que estos artistas gozaban de tal reconocimiento internacional que, de manera casi automática, prestigiaban la colección que los incluyera; además de que tenían el atractivo de que económicamente garantizaba un buen negocio, por la demanda de que eran objeto.[295] No se explica, en todo caso, que muchas de las piezas que adquirió de Picasso sí llegaron al MACG[296] y de Braque nada se incluyó.

Incluso le atrajeron artistas del pasado, aunque siempre como hecho aislado, ya que el conjunto más importante de su colección está formado por artistas contemporáneos

---

cuya casa matriz se ubicaba preferentemente en París— 200 piezas de Braque y de entre ellas selecciona 148; aunque es probable que haya adquirido una cantidad mayor no existe documentación al respecto. En general, el coleccionista compraba trabajos recién elaborados por Braque, aunque la información le llegaba con cierto retraso, porque era por correo; tal vez sea por ello que sólo en una ocasión adquirió una obra elaborada en el mismo año, 1958; AFCG, sección Correspondencia en francés.

[292] En entrevista con Tibol, declaró: "Braque es mi última locura; pero con esto ¡YA! Con disgusto mi familia ha visto cómo han estado llegando cosas de Braque"; "Se dispersa la colección Carrillo Gil", sin datos. AFCG.

[293] En el AFCG se conserva buena parte de la documentación que acredita las adquisiciones de Carrillo Gil a galerías, en su mayoría francesas, en especial de piezas de Braque y, por excepción, de Picasso y algún otro artista europeo, como Chagall y Kandinski; si existe otra sección con cartas y facturas de obra picassiana, no la conozco. La revisión de éste material indica la total preferencia de Carrillo hacia los trabajos de Braque con relación a Picasso; por ejemplo, en una ocasión se deshace del grabado *Retrato de Vollard* del artista español a cambio de un aguafuerte de Braque. En las facturas tanto de las piezas de Braque como de Picasso, se constata que los precios son similares, no hay una variación notable entre ambos autores; AFCG, sección Correspondencia en francés.

[294] Las obras de Braque, entre gráfica, facsimilares y carteles que poseyó Carrillo, fueron adquiridas entre 1958 y 1969, a través de galerías y librerías: Berggruen & Cie, Edwin Engelberts, Beyler, Gérald Cramer, Paul Maurel, Maeght Éditeur, René Bréheret y Tous Les Livres-La Gravure; AFCG, sección Correspondencia en francés. El nieto del coleccionista explica que, en vida, Carrillo decidió heredar la serie de Braque a él y su hermana, Gabriela Sáenz. Comunicación personal con Armando Sáenz, octubre de 2003.

[295] Así, cuando en 1952 se realizó en México una exitosa exposición con grabados de Picasso, según el testimonio de Inés Amor, "El doctor Carrillo Gil [...] se sintió impulsado a seguir comprando obra gráfica no sólo de Picasso sino también de Miró, Zao Wuo-ki, Matisse y la colección estupenda de Braque"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 222.

suyos. Accedió a estos artistas fundamentalmente a través del grabado: Jacques Callot —colección dada a conocer en México a través de una exposición de 1963,[297] evento que recibió una excelente crítica—,[298] Daumier,[299] Rembrandt[300] y Goya.[301] Caso aparte merece su afición por los dibujos de Rodin, que declaró apreciar incluso más que sus esculturas; cabe la pregunta de si su afición a la obra del francés la "heredó" de Orozco.[302] Cuando exhibió estos objetos, Carrillo aclaró que eran facsimilares, explicando que esto, para él, carecía de importancia, ya que las copias no pierden ni color ni fuerza con relación a las originales.[303] Al coleccionar estos facsímiles, él estaba realizando un acto de sustitución o, en palabras de Bourdieu, era un homenaje "que la privación rinde a la posesión",[304] esto es, su deseo de obtener esas piezas, lejos de su alcance porque se cotizaban a un precio

---

[296] De alrededor de setenta trabajos gráficos, poco más de cuarenta se encuentran en el MACG; en cuanto a las reproducciones y los carteles, estos suman más de cien piezas.

[297] La línea del "gusto" de Carrillo Gil se explica así: primigenio interés por Orozco, de quien siempre dijo que en algo seguía a Goya, a su vez, Goya sigue a Callot, así que esta pudo ser una de las vías de su interés por coleccionar al francés. Carrillo Gil. "Jacques Callot (1592-1635)", texto del catálogo de la exposición *Los grabados de Jacques Callot*, Escuela de Pintura y Escultura del INBA, del 30 de abril al 10 de junio de 1963.

[298] "La exposición de Jacques Callot en la escuela de la Esmeralda, con grabados prestados por ese extraordinario coleccionista [...] Alvar Carrillo Gil [...] constituye un acontecimiento de nuestra vida artística, que fervorosamente recomendamos a todos los amigos y estudiosos del arte". Antonio Rodríguez. "Una gran exposición de Jacques Callot en la Esmeralda", columna Con tinta negra y roja, *El Día*, 10 de mayo de 1963, p. 9.

[299] Alrededor de dieciséis de los grabados de Daumier que Carrillo poseía los publicó en la revista *Yucatán*, aunque cambiando los títulos y sin incluir ficha técnica; acostumbraba reproducir al menos uno en cada número aunque a veces incluyó dos y, además, en diferentes números repitió algunos grabados. La revista, que salvo dos emisiones quincenales fue mensual, se publicó del 1° de octubre de 1951 al 1° de junio de 1953. Agradezco al pintor Castro Pacheco haberme permitido consultar sus originales.

[300] Existen datos acerca de qué obras coleccionó de Rembrandt; en el contexto de una exposición de 1956 en el Palacio de Bellas Artes, se mostraron cincuenta y un grabados originales y ciento cincuenta y ocho reproducciones; en *Exposición homenaje Año de Rembrandt. Grabados de Rembrandt, Goya y Orozco*, Museo Nacional de Artes Plásticas, INBA, México, julio-agosto de 1956, 8 pp. sin numeración; folleto con presentación de Carrillo Gil y un ensayo de Paul Westheim. Véase también *INBA. Memoria de labores. 1954-1958*, SEP-INBA, México, 1958, pp. A- 169 y A-172.

[301] En la misma exposición con grabados y facsimilares de Rembrandt, además de grabados de Orozco, se mostraron dibujos y grabados de Goya, también propiedad de Carrillo Gil, *INBA. Memoria de labores. 1954-1958*, SEP-INBA, 1958, pp. A-172. Raquel Tibol visitó alrededor de 1966-67 la casa de Carrillo para realizar una entrevista, y registró que en la colección se encontraba una "serie completa de los grabados de Goya en primera o segunda edición". Viendo las paredes semivacías de la casa, Tibol se preguntó: "¿Cómo es posible que teniendo uno de *Los disparates* de Goya en primera edición no lo ponga de manera que despierte el interés, la envidia, la ansiedad del que entra a la casa de este guardador de tesoros?"; se respondió que las paredes no alcanzarían para colocar toda la colección. Raquel Tibol, "Se dispersa la colección Carrillo Gil", entrevista a Carrillo Gil, sd, pp. 7-9; AFCG.

[302] Renato González ha destacado la atracción que sobre Orozco ejercía la obra de Rodin. Véase *op. cit.*, tomo 1, p. 50.

[303] Carrillo Gil, "Dibujos y acuarelas de Rodin", texto del catálogo de la exposición *Acuarelas de Rodin*, Museo de Ciencias y Arte en Ciudad Universitaria, del 14 al 31 de julio de 1962 y Casa del Lago en el Bosque de Chapultepec, del 4 al 31 de agosto de 1962.

demasiado alto para él o porque para esa fecha pertenecían a colecciones privadas o públicas y, con ello, se mantenían fuera del mercado;[305] en cambio, abundaban los facsímiles.[306]

A su vez, Callot, Daumier, Rembrandt y Goya estaban en la colección Carrillo Gil porque los consideraba eslabones esenciales para la comprensión del arte de su época; eran los precursores del arte moderno.[307] En el panorama mexicano el equivalente era Posada, caricaturista del que poseyó un conjunto bastante amplio de grabados.[308] Ya se ha destacado la trascendencia que muchos de los pintores adscritos a la llamada Escuela Mexicana concedieron a los trabajos del grabador Posada.[309] De esta forma, dentro de la colección coexisten diversas series artísticas.

De igual forma formó una importante colección de piezas prehispánicas mayas, entre las que destacan las piezas de la isla de Jaina, reconocidas por su cuidadosa elaboración. Esta colección fue reunida por diferentes objetivos, entre los cuales predominó claramente el rescate y la protección de lo que Carrillo consideraba patrimonio nacional; en esta serie es mucho más evidente la relación entre colección y rescate.[310] Considerando que a mediados de siglo la legislación mexicana no protegía adecuadamente el arte prehispánico de su tráfico externo —ya que se trataba de objetos apreciados por coleccionistas

---

[304] Bourdieu, *op. cit.*, pp. 290. Otro coleccionista, Sigmund Freud, acude a las reproducciones en yeso cuando la pieza le interesa profundamente y no puede acceder a la original; Marinelli, *op. cit.*, p. 49.

[305] Carrillo Gil, ni en esta ocasión ni en otras semejantes aclaró cuáles habían sido las razones por las que no adquirió piezas que evidentemente le interesaban. Especialmente en cuanto a sus limitaciones económicas no existe ninguna declaración, así que temas como precios, dineros disponibles o transacciones de compra-venta, son la parte oculta de su coleccionismo.

[306] Según testimonio de Inés Amor quien, al hablar de las numerosas reproducciones de los dibujos de Zúñiga, recuerda que un fenómeno similar ocurría con las acuarelas del escultor francés: "Rodin [...] no era muy preciso para el número de sus vaciados, y yo quisiera saber de alguna ciudad del mundo donde no haya trescientas o doscientas de sus acuarelas"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 72.

[307] Estos europeos, para Carrillo son precursores de la modernidad, aunque no iniciadores directos o inmediatos. Estas no eran ideas originales de Carrillo sino que circulaban en su época en el ambiente mexicano; por ejemplo, Antonio Rodríguez atestiguó que Diego Rivera ya había hablado de la relación entre Posada, Goya y Callot. Véase "Una gran exposición de Jacques Callot en la Esmeralda", columna Con tinta negra y roja, *El Día*, 10 de mayo de 1963, p. 9.

[308] Veintidós piezas propiedad de Carrillo Gil fueron expuestas en la exposición *Chefs d'oeuvre de l'art mexicain*, en 1962, en París. Ninguna de estas llegaron al acervo del MACG. También adquirió Carrillo, como pieza asilada, una *Carpeta de grabados del siglo XIX de la Academia de San Carlos*, entregando algunos ejemplares al MACG.

[309] Por ejemplo, véase González Mello, *op. cit.*, tomo 1, p. 52.

[310] El coleccionismo de piezas antiguas, en el caso de Carrillo mesoamericanas, por su referencia al pasado, obedece también a la búsqueda del origen y de los ancestros. Se consume el pasado por la nostalgia de los orígenes. Estos objetos "los compran en el mercado negro ricos propietarios de residencias demasiado nuevas

extranjeros, en especial norteamericanos—, Carrillo denunció su saqueo y procedió a adquirirlo para mantenerlo fuera del intenso comercio, legal e ilegal. Éste es otro aspecto de su perfil que lo distingue de la mayoría de los otros coleccionistas de su época.[311]

En sus textos, Carrillo Gil no explicó cómo obtuvo su colección, ni cómo, en general, obtenían piezas los coleccionistas. Sólo criticó el comercio exterior de arte maya, pero del interior, para particulares nada dice; critica al INAH por centralista y a las instituciones gubernamentales por no defender el arte prehispánico, pero no argumenta a favor de que el Estado evite su mercadeo interno; de hecho, estaba de acuerdo con que mexicanos y extranjeros adquirieran arte prehispánico y formaran colecciones privadas, de cualquier tipo de arte, prehispánico o moderno, pero no que las piezas salieran fuera del país.

En 1956 Carrillo exhibe en el Palacio de Bellas Artes su acervo mesoamericano, con lo que se insertaba plenamente dentro de la moda del coleccionismo de este tipo de piezas que se había prestigiado mucho más desde que en 1946 Diego Rivera había expuesto sus posesiones allí mismo;[312] incluso no puedo descartar que uno de los múltiples objetivos del montaje de esta colección, para Carrillo, haya sido competir con Rivera en cuanto a la calidad de sus piezas. De hecho, al igual que el pintor guanajuatense, promovió la construcción de un pequeño museo en Mérida, donde se exhibirían no sólo su colección, que sería donada, sino las de otros coleccionistas prominentes, como Manuel Barbachano Ponce y otras colecciones de particulares yucatecos.[313] Sus gestiones fracasaron por el desinterés de los funcionarios estatales. Así pues, al considerar que no existían las condiciones adecuadas para exhibir su colección, no realizó la donación.

Sección especial dentro de los intereses de Carrillo ocupa el arte japonés, antiguo y contemporáneo. A partir de una visita a Japón en 1955,[314] acrecentó su acopio de estampa

---

para su satisfacción profunda". Véase el capítulo "El objeto marginal, el objeto antiguo" de Baudrillard, *op. cit*, pp. 83-96. La cita textual es de la p. 96.

[311] Salvo excepciones, como Marte R. Gómez, aunque quienes también coleccionaban medularmente arte mexicano del siglo XX a veces incluían algunas piezas mesoamericanas, no se involucraban de manera activa ni pública en la lucha por su preservación en territorio nacional.

[312] Otto Schöndube asevera que la exhibición de objetos prehispánicos de Rivera contribuyó al *boom* del coleccionismo de arte mesoamericano; en "El Occidente: tierra de ceramistas", en *México en el mundo de las colecciones de arte*, Vol. II, p. 83.

[313] Carrillo Gil, "El saqueo atroz del arte maya", en *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 26 de agosto de 1964, núm. 583, pp. XIII a XV.

[314] Cuando en 1955 el Estado mexicano llevó a Japón una importante exposición de arte, dentro de la cual ocupaba un lugar destacado la colección Carrillo Gil de arte moderno, el matrimonio Carrillo viajó para allá

japonesa o *Ukiyo-e* y descubrió la obra de Murata, pintor abstracto. En efecto, Murata representa uno de los muchos riesgos que corrió Carrillo Gil al comprar obras de artistas desconocidos. Aunque conllevan su dosis de impulsividad, tomó esos riesgos con toda la conciencia y el raciocinio de un hombre que apostó a que esas selecciones fueran afortunadas.[315]

Con la idea de contagiar su pasión por la pintura de Murata al ámbito artístico mexicano, instrumentó todo su aparato de promoción, realizando una intensa campaña, misma que tuvo cierto éxito durante algunas décadas, si bien pareciera que el mejor mercado para colocar las obras de este pintor abstracto siempre fue Estados Unidos y no México.[316] Sobre la segunda exposición en este país del artista, escribió el yucateco: "Al ver desempacar estas pinturas [...] nuestra emoción fue en aumento [...] Cada [...] [cuadro] rivalizaba con los otros, y el conjunto era de tal manera equilibrado, que no tuvimos la menor duda sobre el hecho de que Murata es dueño de un estilo profundamente personal y que [...] Murata es ya un gran pintor".[317] A pesar de su intensa campaña,[318] al parecer, fueron pocos los críticos que se ocuparon de la obra abstracta del japonés. Es probable a

---

acompañado de los funcionarios mexicanos y una interprete; Fumiko Turu; entrevista de Ana Garduño con Mihoko Murata, viuda del pintor, 14 de julio de 1999.

[315] En Tokio, el doctor descubrió la obra de Murata; su pintura lo impactó de tal manera que solicitó conocer al pintor, a quien visitó en su estudio: "Se exhibía en el Museo de Arte Moderno la muestra anual de arte contemporáneo japonés; había más de mil obras en aquel laberinto de salones de exposición [...] Me llamaron la atención, entre aquellos cuadros de colorido estallante y desordenado, dos pinturas de contenidas armonías de color, de equilibrio en las formas, en la composición, en fin, de calidad artística. Los dos cuadros [...] eran de un pintor Murata, de quien nunca antes había oído hablar. [...] Manifesté al encargado mi deseo de conocer personalmente al artista. Al día siguiente se presentó el Sr. Murata al hotel con una persona que lo interpretaba en inglés. [...] Le pregunté si había pintado mucho; me dijo que sí y que hasta entonces guardaba casi todas sus obras, ya que muy pocas había vendido en el Japón; me invitó a ver su taller"; Carrillo Gil. Texto de presentación de la *Exposición de Kishio Murata,* Galería de Arte Mexicano, octubre de 1956, pp. 4-5, AGAM.

[316] Es notable que en el AGAM lo que predomina es la lista de coleccionistas norteamericanos y buena parte de la documentación se refiere a trámites burocráticos solicitando permisos de exportación de sus trabajos por venta previa. Expediente de Kishio Murata. AGAM. Sobre la venta a otros países, en los Archivos del INBA localicé autorizaciones para exportar pinturas de Murata a Estados Unidos y Japón, aunque en cantidades muy reducidas. En México, de los personajes que consumieron obra de Murata, destaca Carlos Pellicer, Fernando Gamboa, Vicente Rojo y el arquitecto Luis Ortiz Macedo; entrevista de Ana Garduño con Mihoko Murata, 14 de julio de 1999.

[317] Carrillo Gil, texto de presentación de *Kishio Murata,* exposición de la Galería de Arte Mexicano, del 11 de agosto al 6 de septiembre de 1958, sin número de págs., AGAM. En el capítulo tres explico en qué consistió la estrategia propagandística de Carrillo para promover la obra de Murata en México.

[318] Desde su primer exposición en México Carrillo invitó a Murata a asistir a la inauguración pero el japonés se negó. Fue hasta la tercera exposición, en 1964, que aceptó trasladarse ante la reiterada exigencia del coleccionista, quien argumentó que era obligación de un artista acudir a las inauguraciones de sus exposiciones mientras estuviera vivo. Hasta su residencia en México, donde el matrimonio Murata negoció

ESTA TESIS NO SALE

que esto obedezca a que se trata de pintura abstracta, poco gustada en México.[319]

Sin tener listados completos de sus adquisiciones, realizadas sin intermediarios, directamente entre artista y coleccionista, al yucateco le pertenecieron al menos seis óleos del japonés.[320] A la fecha, sus obras prácticamente se encuentran fuera del mercado. Las numerosas obras de Murata en la colección Carrillo Gil, algunas probablemente regalos del artista al coleccionista, no fueron incluidas en el acuerdo mediante el cual el matrimonio Carrillo Gil vendió su colección al Estado,[321] ni tampoco fue objeto de donación, como ocurrió con otras obras coleccionadas por el yucateco.[322]

En cuanto a la colección de estampa japonesa o *Ukiyo-e*, arte popular producido durante el periodo *Tokugawa* o *Edo* (1600-1868), al parecer, el Doctor ya había adquirido algunas piezas de este tipo en París y Estados Unidos antes de visitar Japón en 1955, pero formó la parte medular de su colección durante su estancia de tres meses en diversas ciudades japonesas.[323] Como Carrillo Gil constató, los periodos de guerra y de posguerra representan excelentes oportunidades para los coleccionistas de adquirir objetos artísticos a

---

directamente con la dueña de la GAM, Carrillo se había hecho cargo de todos los trámites; entrevista de Ana Garduño con Mihoko Murata, 14 de julio de 1999.

[319] En el ya citado catálogo de la exposición *Kishio Murata. 30 años de un pintor japonés en México*, se recopilaron textos de Fernando Gamboa, Antonio Rodríguez, Carrillo Gil, Margarita Nelken, Enrique F. Gual y Toby Joysmith. Fuera de estos textos, muy pocas reseñas de exposiciones —ya no análisis críticos— he logrado localizar sobre la pintura del japonés. Fernando Gamboa en su ensayo "El arte del Japón", intenta ensalzar la obra de Murata y, de paso, indicar que estuvo muy cerca de ser reconocido a nivel verdaderamente internacional. Cita a Jacques Lassaigne, historiador y crítico de arte francés que llegó a ser director del Museo de Arte Moderno de la Villa de París: "recibió a Murata con una acogida cálida y manifestó su interés por presentarlo en las salas del museo. Con el inesperado deceso de esta gran personalidad se suspendió el lanzamiento de Murata en Europa"; en *Kishio Murata. 30 años de un pintor japonés en México. Un abstracto que pinta palabras,* Museo de Arte Moderno, México, noviembre de 1988 a enero de 1989, p. 26.

[320] *El Aeropuerto*, 1958; *Extraña conversación*; *Landscape (Paisaje)*, 1954; *The Sea (El mar)*; más dos óleos de 1964, sin especificar titulo. Inventario de la colección Carrillo Gil, manuscrito, sf, sd; AFCG.

[321] Por lo tanto, no se encuentran obras de Murata en la colección permanente del MACG y, al parecer, en ningún otro museo de arte en México, salvo en el Museo de Arte Moderno, el cual conserva un óleo del japonés -*Notas en el diario*, 1978- obra que probablemente fue donación del pintor al museo a partir de su exposición de 1988-89. Existen datos que indican que en su país de origen, algo de su obra se encuentra en el Museo de Arte Moderno de Kioto, más no en el de Tokio; esto a pesar de que un director de ese museo, Atsuo Imaisumi, en alguna ocasión dijo sobre las pinturas de Murata: "son las más ricas y poéticas obras modernas que el Japón ha producido", Catálogo de la exposición *Kishio Murata. 30 años de un pintor japonés en México. Un abstracto que pinta palabras*..., en el marco de las celebraciones por el Centenario del Tratado de Amistad México y Japón, 1888-1988.

[322] Sobre los motivos de estas decisiones no dispongo de ninguna información.

[323] La dueña de la GAM le comentó al pintor Soriano: "El Dr. Carrillo acaba de llegar [de Japón] y dice que las dos exposiciones, la mía y la de Bellas Artes tuvieron un éxito formidable. Dice que no es cierto que estuvieran bien montadas, por lo contrario bastante mal, pero que todos los días había unas veinte mil personas viéndolas. Que todos los japoneses impresionadísimos con el Mexican Art. No tienen dinero para comprar. Los pintores de allá son muchos y malos; en industrias populares y estampas japonesas hay maravillas"; Carta de Inés Amor a Juan Soriano, 2 de diciembre de 1955, AGAM.

bajo precio de coleccionistas arruinados que, por las difíciles circunstancias económicas, se veían en la necesidad de deshacerse de sus acervos. Aparte de la búsqueda del goce que le proporcionaría poseer piezas a las que adjudicaba alto valor estético, sus saberes en arte, su sentido de la oportunidad y su entrenamiento como empresario —acostumbrado a tomar decisiones rápidas—, lo impulsarían a correr riesgos económicos que después podrían traducirse en ganancias.

Asimismo, es probable que después de este viaje a Japón el coleccionista continuara adquiriendo *Ukiyo-e* en Nueva York. Por su desigual calidad —donados al MACG[324]— es evidente que realizó sus primeras compras prácticamente sin conocimientos y sin asesoría de expertos, situación que fue revirtiendo de manera gradual; como es probable que no realizara depuración, esto es, no vendió o intercambio las piezas que seguramente con el paso del tiempo ya no le parecieron interesantes. En la colección que llegó al museo que lleva sus apellidos posible hacer el seguimiento de su proceso de aprendizaje.

Es interesante relacionar la fascinación de Carrillo por este tipo de arte con el hecho de que ya José Juan Tablada había coleccionado arte japonés[325] y realizado actividades de difusión de esa cultura en México a principios del siglo XX, ya que el médico yucateco había "heredado" del poeta la fascinación por la obra de Orozco. Es probable que desde la década de los cuarenta, Carrillo se hubiera dado a la tarea de recopilar los escritos de Tablada, encontrando no sólo los referentes al pintor jalisciense sino además los relativos al arte japonés. Es probable, incluso, que hubiera visitado la exposición que Tablada organizó en la ciudad de México en 1937[326] con estampas japonesas de su colección, aunque no la de 1931, porque el médico podría encontrarse aún en París o habría regresado a Mérida. Sin embargo, es evidente que su interés por el arte de la antigüedad japonesa deriva, en buena parte, de la influencia que ejerciera sobre artistas modernos.

---

[324] La colección japonesa que fue donada al museo se compone de veintitrés *kakemonos* y doscientas setenta y nueve estampas. Véase *Ukiyo-e. Estampa japonesa*, Catálogo del MACG-INBA, México, 1993.

[325] Una buena parte de la colección de Tablada se perdió y destruyó cuando el ejército zapatista saqueó su casa de Coyoacán; esto ocurrió en 1914 cuando el citado grupo revolucionario llegó a la ciudad de México. Otra parte la heredó al morir a su segunda esposa, de origen cubano, Mina Cabrera, quien parece ser que vendió prácticamente todo. Existe un indicio de que al menos algún lote de su colección fue vendido a Carrillo Gil por una breve referencia que el poeta hace en una carta dirigida a Genaro Estrada a principios de los cuarenta. Allí, no indica por cuáles piezas el yucateco le debe dinero; es posible que se tratara de estampa japonesa o de obras de Orozco; comunicación personal con Luis Rius, 8 de agosto de 2003.

[326] *Exposición de estampas de Hirosige*, con setenta piezas pertenecientes a Tablada, fue presentada en el Palacio de Bellas Artes; el texto del catálogo lo escribió el poeta.

Ahora bien, aunque Tablada prefería las obras del artista Hiroshige, quien junto con Hokusai son de los más famosos paisajistas, Carrillo Gil se inclinó por los retratos de bellas mujeres y escenas y actores de *kabuki* —en más del 90% de la colección aparecen estas representaciones[327]— de los artistas Eishi, Utamaro, Shunsho y Toyokuni, principalmente. Con esta selección se confirma el interés de Carrillo por la imagen del ser humano en el arte, y con un tratamiento, de alguna manera, cercano a la caricatura.

Otra especie de coleccionismo, aunque éste de objetos vivos, es el cultivo de bonsáis, al que se aficionó el yucateco al grado de practicarlo en el jardín de su casa por años, prácticamente hasta que su enfermedad se lo impidió. Este tipo de afición no era muy conocido en México en los años cincuenta, por lo que era considerado un exótico pasatiempo. Carrillo disfrutaba podando árboles por dos motivos, uno era que lo relajaba y otro era la distinción que ello le suministraba con relación a los gustos burgueses, más tradicionales; la búsqueda de lo excéntrico era uno de sus objetivos.[328] Incluso, se retrató para la prensa con los bonsáis de su jardín y declaró que era una actividad de la que obtenía grandes satisfacciones.[329] Esta combinación de objetos naturales con artísticos recuerda la larga tradición de la *Kunstkammer*.[330]

De esta forma, a pesar de las variaciones de sus gustos e intereses estéticos, la dinámica de crecimiento de la colección sólo se detuvo hasta que su salud le impidió

---

[327] Shinichi Inagaki, "*Ukiyo-e* que viajaron a México", en *Ukiyo-e. Estampa japonesa*, catálogo del MACG-INBA, México, 1993, pp. 13-14.

[328] Aunque Carrillo no es un pionero en cuanto a la intención de relacionarse con culturas antiguas y exóticas, ya que décadas antes Tablada había hecho pública su fascinación por la cultura japonesa, a mediados de siglo XX sí continuaba siendo una práctica cultural excéntrica, lo que se pone de manifiesto, por ejemplo, en el hecho de que la técnica de los bonsái y la venta de este tipo de árboles se limitaba a algún establecimiento en la ciudad de México y otro en la ciudad de Cuernavaca, este último propiedad de un japonés, el señor Ouguri, con el que Carrillo acostumbraba comprar. Por la frecuente comunicación entre ambos, el coleccionista pidió a Ouguri y un familiar, el señor Kogizo, que visitaran a Murata para distraerlo cuando el pintor vivió como huésped del coleccionista en esa ciudad; entrevista de Ana Garduño con Mihoko Murata, 14 de julio de 1999.

[329] Una entrevistadora relata que Carrillo la llevó a recorrer el jardín donde "fue mostrando los preciosos arbolitos enanos que también colecciona"; una de las fotografías que ilustran la nota, se presenta a Carrillo en su jardín con un pie de foto que dice: "Botánico por excelencia, cultivador de plantas enanas"; Pérez Vizcaíno, *op. cit.*; AFCG.

[330] En la historia del coleccionismo la *Kunstkammer* preludia la división entre lo natural y lo artificial y entre las ciencias y el arte. Véase Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, trad. del francés de Gustav Roßler, Klaus Wagenbach, Berlín, 1986; Blom, *op. cit.*; Aurora León, *El museo. Teoría, praxis y utopía*, sexta edición, Cátedra, Colección Cuadernos Arte Cátedra núm. 5, Madrid, 1995, 378 p; Elías Trabulse, "Historia del coleccionismo", *México en el mundo de las colecciones de arte*, Grupo Azabache, 1994, Vol. 1, pp. X-XIX.

continuar.[331] Si bien alguna vez anunció que pretendía "retirarse" del coleccionismo activo, cuando ya tenía problemas físicos graves, en realidad continuó adquiriendo piezas, aunque fuera por catálogo;[332] dar por concluida la fase de consumo[333] equivale a dar por terminada la colección y Carrillo no consideraba que estuviese completa, no se resignaba a cerrar esa fase de su vida porque significaba dar su propia vida por concluida.[334] Al mismo tiempo, sólo en sus últimas transacciones es perceptible que coleccionar dejó de ser un riesgo, un desafío, y prefirió concentrarse en artistas de su generación ya consagrados y, por tanto, ya legitimados, como Braque o Picasso.[335] Es probable que esto sea multicausal: deficiente estado de salud, menor movilidad física que le impidió continuar viajando para, a través de las exposiciones de museos y galerías privadas, conocer las propuestas artísticas más novedosas, y cierta distancia generacional con el arte de los jóvenes pintores.

Si bien el conjunto formado con las piezas de los artistas europeos, en general avecindados en Francia, le permitió a Carrillo ejercitarse en la selección del arte internacional e incorporarlo al horizonte nacional, su tardío deseo por lo exógeno le propició severas limitantes en su capacidad de adquisición. No obstante, el yucateco no fue el único en llegar con retraso al arte europeo; una consideración general que emitió Inés Amor en 1975 confirma que fue miopía colectiva: "Nosotros tampoco hemos hecho gran cosa por tener arte extranjero en México [...] Sólo a últimas fechas se ha dado aquí el deseo de tener pintura moderna universal. Por desgracia esto ha ocurrido demasiado tarde, cuando los precios de pintores como Picasso, Matisse, Braque, etcétera, están mucho más allá de

---

[331] Carrillo escribió que cuando editó el primer catálogo de *Orozco en la colección Carrillo Gil*, en 1949, "consideraba cerrada" la fase de acopio de los trabajos de Orozco pero después descubrió nuevas obras y continuó adquiriendo. Así expone su imposibilidad para "cerrar" su colección, al menos en cuanto a los trabajos de este artista; Prólogo, *Orozco en la colección Carrillo Gil...*, volumen 2, pp. 7-8.

[332] En el AFCG existe una sección completa que contiene correspondencia entre el coleccionista y diversas galerías europeas, en especial francesas; además, conserva notas y facturas de compra-venta, folletos, catálogos y listas de obras y sus respectivos precios.

[333] "El consumo es la etapa durante la cual los bienes se vinculan a referentes personales, cuando dejan de ser 'bienes' neutrales (los cuales pueden ser poseídos por quienquiera o identificados con cualquiera), para convertirse en atributos de seres individuales, en insignias de identidades, y en signos de relaciones y obligaciones interpersonales específicas"; Alfred Gell, "Los recién llegados al mundo de los bienes: el consumo entre los gondos muria", *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, Conaculta-Grijalbo, colección Los noventa, México, 1991, p. 146.

[334] Para el coleccionista, su colección siempre estará incompleta, ya que esa falta hace que la colección este viva, que el sujeto este vivo; si se completa, la colección muere. Dada la identificación del coleccionista con su colección, dar por terminada la colección implica la muerte de ambos, Baudrillard, *op. cit.*, p.105.

[335] *Obra gráfica de Georges Braque*, Galería Universitaria Aristos, UNAM, México, junio 1963; *Picasso grabador*, Museo de Ciencias y Arte, UNAM, México, 25 de octubre de 1961-25 de enero de 1962.

nuestras posibilidades económicas".[336] Como en otras reflexiones, Amor ejerce cierta autocrítica y se lamenta por lo que considera errores, al final de su vida personal y profesional.

A raíz de sus primeros éxitos como coleccionista[337] y habiendo acumulado experiencia, se acentúa en Carrillo la pretensión de acertar siempre en sus selecciones; su preocupación fundamental era el futuro: su instinto de cazador debía dar con la presa que le otorgaría reconocimiento y distinción cuando la exhibiera triunfalmente.[338] Carrillo quiere constituirse como un coleccionista modelo en México: para la opinión pública, para otros coleccionistas, para la crítica de arte e incluso para el Estado, quien recibiría indicaciones acerca de qué comprar para los museos públicos a través de las adquisiciones de un privado. Para ello es necesario que su colección sea visible, conocida y admirada públicamente; de allí su amplia circulación por circuitos museísticos tanto nacionales como internacionales; Más aun, junto con sus posesiones se presentaba él, ya que como figura pública también se exhibía y buscaba los reflectores,[339] y no sólo hacía acto de presencia, participaba a su vez en la construcción de los discursos que se entretejían alrededor de su colección, dictando conferencias, proporcionando visitas guiadas, escribiendo textos en los catálogos respectivos, etcétera.[340]

Así, se forja como personaje público con derecho a la palabra, a emitir su propia opinión, además de la expresada a través de la colección. Es un protagonista activo que busca legitimar su derecho a intervenir, con voz y voto, en la "atmósfera cultural" del México de mediados de siglo, aparte de pretender señalar la ruta a los coleccionistas

---

[336] Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 226.

[337] Fernández, "Las obras de Orozco en la colección Carrillo", texto del catálogo de la exposición *José Clemente Orozco...*; AFCG.

[338] La equiparación entre coleccionista y cazador se basa en que ambos poseen características similares: astucia, cautela, paciencia y destreza, entre otras. Realizar una buena adquisición equivale a obtener un trofeo. La búsqueda artística puede semejarse a la cacería de un animal; Pearce, *op. cit.*, p. 169. Russell W. Belk ha explicado la diversión y el placer que genera cazar y adquirir cada una de las piezas de una colección; Belk, *op. cit*, p. 324.

[339] No sólo en territorio nacional se presentaba orgulloso a la inauguración de las exposiciones temporales que se organizaban, en las cuales exigía que en la ficha técnica de las piezas se especificara que le pertenecían, sino que también viajaba a los diversos países en donde sus propiedades fueran exhibidas.

[340] Véase capítulo tres.

locales.[341] Considero —por razones que detallaré en un capítulo posterior— que su consolidación, y su cumbre, como coleccionista prestigiado ocurrió durante buena parte del sexenio de Ruiz Cortines, esto es, a mediados de la década de los cincuenta.[342]

Por falta de documentación precisa, no es posible conocer con exactitud el proceso de formación de esa "combinación de objetos", como llama Pomian a una colección;[343] también es muy difícil determinar la lista total de obras que pertenecieron a la colección, aunque de manera temporal, durante el periodo de 1938 a 1968, aproximadamente.[344] Aunque Carrillo Gil elaboró una lista —para usos privados— de su colección, ésta es incompleta y no fue actualizada; desconozco las razones de un descuido que no coincide con la trascendencia que sus acervos artísticos tuvieron en su vida. Esta contradicción bien podría obedecer a que la cantidad de piezas adquiridas, y de los movimientos realizados con ellas, excedía el control escrito del coleccionista, lo que dista mucho del riguroso dominio que desplegaba en los aspectos públicos de sus posesiones, tales como el de su exhibición pública.

La crítica de arte Raquel Tibol, quien entrevistó a Carrillo a fines de la década de los sesenta, dejó constancia de que éste se rehusaba a "dar las listas completas, las cifras exactas" de las piezas que conformaban su colección. El yucateco cultivó cierto aire de misterio, con lo que se fomentaba la mitificación de la colección, no sólo en cuanto a su valor estético sino también en cuanto a sus alcances numéricos. Tal vez por ello sólo emite cifras redondas, pronunciadas con cultivada imprecisión: afirma que por esas fechas tenía ciento cincuenta obras de Orozco, más de cincuenta de Siqueiros, varios cubistas "y todas las litografías hechas por Diego Rivera"; de Günther Gerzso "un conjunto selectísimo" y de Wolfgang Paalen "otro [grupo] extraordinario", cuarenta dibujos de Luis Nishizawa, obras

---

[341] Carrillo realiza así, a título personal y para singularizarse, una actividad de la que, en términos generales, se ocupa el grupo dominante: "Los gustos de la élite tienen esta función de 'embudo', al seleccionar entre posibilidades exógenas, y suministrar modelos y controles políticos directos, para los gustos y la producción internos"; Appadurai, *op. cit.*, p. 49.

[342] En México, su prestigio visibilidad era tal que en 1966 lo recuerda una mujer que siete años antes había emigrado a Japón y que escribe a Marte R. Gómez desde Japón en 1966. Véase Gómez, *op. cit.*, Vol. II, p. 642. La relación entre Carrillo y el aparato estatal, concretamente durante la presidencia de Ruiz Cortines se desarrolla en el capítulo cuatro.

[343] Pomian, *op. cit.*, p. 53.; traducción del alemán de Peter Krieger.

[344] Hacia 1938 Carrillo empieza a comprar obras de arte; alrededor de 1968, treinta años después, su salud se deterioró de tal manera que le sería muy difícil continuar realizando transacciones de compra-venta, razón por la que cierro la fase activa de su coleccionismo hacia los últimos años de la década de los sesenta, a pesar de que murió hasta 1974.

de José Luis Cuevas, Carlos Mérida y Alfonso Michel. De artistas europeos poseía ciento cuarenta grabados de Braque, "posiblemente el más completo conjunto de estampas del gran artista francés en manos particulares", un centenar de aguafuertes y litografías de Picasso y pinturas "de algunos de los más notables pintores italianos contemporáneos". Igualmente, proporciona algunos datos de depuraciones realizadas por el coleccionista.[345]

Sobre sus movimientos en cuanto al contenido de sus posesiones, Carrillo declaró: "Para mejor integrar estas colecciones de Arte Mexicano, que no tienen comparación con ninguna otra en este país, es por lo que he comprado, vendido, cambiado, suprimido, como lo hacen todos los coleccionistas del mundo [...] lo que en mi concepto me ha parecido y me sigue pareciendo conveniente".[346] Estas depuraciones imposibilitan la elaboración de un registro completo de todas las piezas que en algún momento formaron parte de la colección, además de que Carrillo no tenía un inventario que registrara dichas supresiones.

Pero la indefinición sobre las fronteras de la colección no sólo fue una herramienta útil para el coleccionista, también ha sido utilizado por algunos artistas que afirman, sin presentar pruebas ni que existan registros documentales, que sus creaciones fueron tan favorablemente calificadas por el coleccionista que decidió adquirirlas e incorporarlas a su acervo.[347] También el mercado del arte ha aprovechado la ausencia de un catálogo preciso del contenido de la colección para destacar, dentro de la historia clínica de una pieza, igualmente sin presentar ningún documento que lo avale, que ésta perteneció al Dr. Carrillo Gil.[348]

---

[345] Dice Tibol: "Tuvo cuarenta y ocho dibujos de José Luis Cuevas y apenas quedan algunos; tuvo un número considerable de importantes pinturas de Tamayo y ya no resta ninguna; los finísimos dibujos cubistas o académicos hechos en París por Rivera también ya se han ido. En las galerías de Iturbide de la Zona Rosa se pueden encontrar algunos de los bocetos hechos por Siqueiros en Europa, así como los que hizo en México por los veintes"; Tibol. "Se dispersa la colección Carrillo Gil", entrevista a Carrillo Gil, sd; AFCG. Pérez Vizcaíno escribió: "Su mansión está convertida en un enorme almacén de cuadros, según sus palabras, ya que todas las habitaciones que no ocupan él y su esposa, están dedicadas a guardar su colección. Entre ellos, y mencionando sólo unos cuantos, se cuentan 125 cuadros de Clemente Orozco, 60 de Siqueiros, 20 de Diego Rivera, 40 de Gerzso, 100 grabados de Braque"; Pérez Vizcaíno, *op. cit.*; AFCG.

[346] Carrillo Gil, "Los nuevos 'científicos' hablan por la boca del INBA. Interpelación al licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 15 enero 1961, p. 10. En el texto dice museo pero debe ser mundo.

[347] En entrevista, el pintor que algunos años participó en el TGP, García Bustos, asevera que Carrillo "Era un hombre con sensibilidad y con inquietud artística. Me compraba cuadros, me compraba mis paisajes". Entrevista de Nancy Defferbach con Arturo García Bustos y Rina Lazo, 9 de enero 2003, en Coyoacán, DF. Agradezco a la investigadora norteamericana su generosidad al proporcionarme la transcripción de esta entrevista.

[348] Por ejemplo, el óleo de Siqueiros *Retrato de Carlos Orozco Romero*, 1918, fue subastado por Sotheby's en 1980 y adquirido para el acervo del Museo Soumaya; en la ficha de subasta se incluyó el dato de que dicho

Sin embargo, gracias a una lista que el coleccionista elaboró hacia mediados de los años sesenta, a la búsqueda en catálogos de exposiciones de entre los años cuarenta y setenta de piezas que se hubieran consignado como propiedad de Carrillo y a los archivos de la GAM, he podido reconstruir una buena parte de los contenidos de la colección. Una fuente importante ha sido el inventario de la donación-venta que el coleccionista y su esposa acordaron con el Estado mexicano en 1972 para formar el fondo inicial del MACG. Dicho acervo no representaba la totalidad de las piezas que aún a principios de los setenta formaba parte de la colección, pero sí era un conjunto importante. Éste, fundamentalmente estaba constituido por trabajos de artistas mexicanos: un grupo de obras de Orozco,[349] Siqueiros,[350] Rivera, Gerzso, Nishizawa, y Paalen. De Rivera se entregaron veinticuatro en total; la mayoría realizadas entre 1918 y 1930; de ellos, sólo siete son óleos —de estilo cubista, de 1915— y los restantes son obra gráfica.[351] Las creaciones de Gerzso son quince en total, la mayoría entre 1959 y 1961 De Paalen se encuentran cinco óleos, todos realizados entre 1958 y 1959. Nishizawa aparece representado sólo con dibujos, de entre 1959 y 1964. Incluso, Carrillo Gil donó cerca de veinte piezas de su autoría, ya que decidió hacer carrera como pintor desde 1950.

---

cuadro formó parte de la colección Carrillo Gil. A la fecha no dispongo de ningún tipo de información que avale ese supuesto. Posiblemente se trate de un truco del mercado para dotar de mayor prestigio una pieza y con ello, elevar su cotización; América Juárez Reyes, "Pieza del mes. *Retrato de Carlos Orozco Romero*. José David Alfaro Siqueiros", *Museo Soumaya*, boletín, agosto de 2003, pp. 2-5.

[349] No llegó al MACG todo lo que de Orozco poseía el coleccionista, ya que se tienen registradas una mayor cantidad de obras y Carrillo —a diferencia de lo que ocurría con otros artistas— no acostumbraba desprenderse de obras de Orozco. Por ejemplo, en la exposición *Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, todas las litografías exhibidas de Orozco, quince, y los aguafuertes, cuatro, eran de Carrillo Gil y no todas de estas se encuentran registradas en el MACG. Véase el catálogo *Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, inauguración 18 de febrero de 1955, en la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, organizada por la Dirección General de Difusión Cultural, UNAM.

[350] También algunas obras de este artista, documentadas como Colección Carrillo Gil no formaron parte del acervo inicial del MACG. Por ejemplo, esta registrado que prestó para una exposición en 1955 piezas que no están en el museo: diez litografías de Siqueiros y siete proyectos y bocetos para murales, con títulos como *Por una seguridad social y completa para todos los mexicanos*, *Patricios y Parricidas*, *Tormento a Cuauhtémoc* y *Alegoría de la igualdad social en Cuba*; en *Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, inauguración 18 de febrero de 1955, en la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, organizada por la Dirección General de Difusión Cultural, UNAM.

[351] Quince dibujos y dos litografías. Por supuesto, Carrillo Gil poseyó un número mayor de gráfica de Rivera. Por ejemplo, en 1955, exhibió doce litografías de Rivera, todas realizadas entre 1930 y 1932, incluyendo un autorretrato, que seguramente seleccionó por la calidad del dibujo ya que, por lo general, no sostuvo cercanas relaciones con el pintor; catálogo de la exposición *Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, inauguración 18 de febrero de 1955, en la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, organizada por la Dirección General de Difusión Cultural, UNAM.

En realidad, Carrillo entregó al Estado conjuntos importantes, conocidos y prestigiados, de artistas mexicanos y de extranjeros; eran los objetos que él había prestado innumerables ocasiones para el montaje de exposiciones nacionales e internacionales organizadas por las autoridades del sector cultural, además de las exhibiciones que organizó para darlas a conocer. No entregó piezas aisladas a pesar de que algunas eran muy prestigiadas; empero, éstas no se asociaban con la colección, en parte porque Carrillo no se ocupó de promocionarlas como lo hizo con otros conjuntos y subconjuntos.

Ahora bien, debido a su enfermedad el coleccionista no tuvo total control del acervo que entregó para crear el museo; es probable que faltaran series que le hubiera gustado integrar y que, en cambio, hubiera donado obras de las que no tenía contemplado desprenderse. La confusión y la gran cantidad de obras que debían inventariarse con escaso margen de tiempo provocó algunos equívocos, pero de menor trascendencia.[352] Incluso hay algunas decisiones que no tienen una explicación clara, como la retención del grupo de cuadros de Kishio Murata, y los grabados de Francisco de Goya y Lucientes, José Guadalupe Posada, Jacques Callot y destacadamente el numeroso conjunto de Braque, entre otros, ya que son grupos a los que Carrillo había dedicado especial atención. En parte, estas decisiones obedecieron a que él mismo protegió los intereses económicos de su familia al heredarles piezas cuya cotización en el mercado del arte se mantendría alta o incluso se elevaría. Salvo los precios de Murata, que a pesar del éxito de los años sesenta y setenta,[353] a inicios de siglo XXI está prácticamente desterrado del mercado mexicano y norteamericano, Carrillo acertó.[354]

Por otra parte, la colección formada interactúa dentro del ambiente artístico de México y, aunque en sentido estricto no contrató asesores, sí recibió sugerencias y comentarios sobre sus selecciones, de contados galeristas, pintores, críticos e historiadores del arte: Inés Amor, Orozco, Justino Fernández y Paul Westheim, primordialmente. Son

---

[352] Diferentes curadores del MACG, como Renato González Mello y Edgardo Ganado Kim, localizaron obras dispersas entre los libros sin estar inventariadas; por lo general se trataba de grabados o incluso reproducciones.

[353] El éxito de Murata fue tal que, en retrospectiva, había sido el artista al que más exposiciones le organizaron en la GAM, según comentario realizado por Mariana Pérez Amor, hija de la galerista Inés Amor, a la señora Murata. De hecho, en la primer exposición se vendió prácticamente todo durante la inauguración, lo que entusiasmó a la galerista y la convenció de la necesidad de negociar una segunda exhibición; entrevista de Ana Garduño con Mihoko Murata, 14 de julio de 1999.

[354] Los óleos de Alfonso Michel y Leonora Carrington, que no fueron entregados al MACG se han cotizado muy bien desde los setenta a la fecha.

redes de comunicación que no pueden concebirse como influencias, ya que no circularon en una sola dirección, sino como intercambios recíprocos de opiniones.[355]

Tampoco la colección formada responde sólo a los gustos y la voluntad del coleccionista, puesto que obedece a las posibilidades reales que tuvo para adquirir los objetos que le provocaban placer e interés. Aparte de las limitaciones económicas ya expuestas, Carrillo se enfrentó a condiciones adversas por la escasa circulación en el mercado de numerosas piezas que hubiera deseado adquirir y que estando en colecciones privadas durante el periodo que él estaba seleccionando, 1938-1965, no salieron a la venta. Mucho menos accesibles eran los objetos artísticos que ya pertenecían al acervo permanente de museos, hayan sido privados o estatales. Fue por ello que Carrillo siempre lamentó no poder acceder, por ejemplo, a muchos de los trabajos elaborados por Orozco en los años en que éste vivió en Estados Unidos, a las fases tempranas de Siqueiros o a otros óleos cubistas de Rivera. Así, la colección creada no es el espejo fiel —no es una "colección imaginaria"— de lo que Carrillo hubiera deseado poseer; una colección obedece no sólo al voluntarismo de su creador sino que también forma parte de un contexto, espacial y temporal, que también influye.[356]

Más aun, si en la colección no entró todo lo que Carrillo hubiera querido también se desprendió de piezas que desearía haber conservado, si no fuera por la importancia que concedió a los encuentros y desencuentros que en la esfera de lo social y lo personal, protagonizó con los artistas objeto de su deseo e interés. De este aspecto se ocupa el siguiente capítulo.

Recepción de Carrillo Gil coleccionista

A partir de la revisión hemerográfica de la época, pareciera que la estrategia de Carrillo fue efectivamente atinada y que gozó de un prestigio que, en sociedades contemporáneas como

---

[355] El testimonio de la señora Amor sobre su relación con Carrillo es el siguiente: "A lo largo del tiempo nos hicimos sumamente amigos. Viajamos juntos, vimos mucha pintura y realmente compartíamos ese amor por el arte. Como una de las formas de aprender es hablar sobre arte, comentar sobre el terreno o ante el terreno, nos enfrascábamos en apasionantes conversaciones en las que desmenuzábamos una obra pictórica y por lo general coincidíamos en gustos. No recuerdo a ningún pintor que a él le haya gustado que no fuera de mis preferencias, aunque si recuerdo algunos que a mi me gustaban y a él no"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 238.

[356] Francis Haskell estudia a un coleccionista norteamericano destacando que su colección obedece en mayor medida a qué cuadros de los artistas que le interesaban estaban disponibles en los años en que estaba adquiriendo. Véase "El legado de Benjamin Altman", en *op. cit.*, pp. 285-286.

la norteamericana o la francesa, generalmente se otorgaba a los coleccionistas en arte, logrando construir la identidad tanto de su acervo artístico como la suya en su papel de coleccionista. Un breve análisis de los diversos discursos que coexisten en los citados documentos demuestra que el proceso de legitimación y reconocimiento público fue mucho más complejo.

Según las fuentes bibliohemerográficas, si bien en la práctica ni críticos ni historiadores de arte estudiaron las colecciones del *connaisseur* yucateco, salvo el catálogo de la obra de Orozco realizado —por encargo— por Justino Fernández; quienes ejercían la crítica de arte en México asumían que la de Carrillo era una colección importante pero sin estudiarla con profundidad. Supongo que en el entonces reducido medio ambiente cultural mexicano se habló mucho más de la colección de lo que se escribió; es un hecho que todos, incluyendo a las autoridades culturales del país,[357] la conocían y, de manera aparente, no cuestionaban el papel de Carrillo como coleccionista de arte mexicano de la época y mucho menos en cuanto al abultado conjunto con obra escogida de Orozco;[358] el crítico Antonio Rodríguez lo clasificó de "extraordinario coleccionista [...] a quien debemos la más rica y valiosa colección de Orozco que México posee".[359] Sin proporcionar argumentos, dándolo por sentado, diversos personajes elaboraron contundentes juicios acerca de la importancia de la colección de Carrillo.

De entre las pocas personas especializadas en el arte mexicano del siglo XX que conocían a profundidad la colección, la galerista Inés Amor hizo algunos comentarios, reveladores y con fundamentos, en cuanto a que los emitió después de haber reflexionado sobre el panorama del coleccionismo mexicano de su época, colocando a Carrillo en la cúspide: "A la cabeza de todos los coleccionistas estuvo el doctor Alvar Carrillo Gil.

---

[357] Marte R. Gómez, otro coleccionista importante en México, se dirigió a Carrillo Gil en estos términos: "Nuestro gobierno [...] sabe que la colección José Clemente Orozco de usted es la más grande por el número y la mejor por la calidad"; carta dirigida a José Luis Martínez, en ese entonces Director del Instituto Nacional de Bellas Artes, con fecha del 14 de septiembre de 1966, en *op. cit*, p. 647.

[358] Un escritor norteamericano que realizó un viaje a la ciudad de México a inicios de 1957 afirmó que la obra de Orozco formaba la columna vertebral de la colección privada más importante en México. Carrillo le confirmó tal apreciación al mostrarle sólo cuadros de Orozco cuando éste lo visitó acompañado de Inés Amor. Véase Rodman, *op. cit.*, pp. 166 y 169-170.

[359] Antonio Rodríguez, "Una gran exposición de Jacques Callot en la Esmeralda", columna Con tinta negra y roja, *El Día*, 10 de mayo de 1963, p. 9. Un periodista anónimo escribió: "La pintura de caballete de José Clemente Orozco [...] estaría ya, apenas nueve años después de su muerte, fuera del país. A Alvar Carrillo Gil deberá México el conservar, de una u otra manera, un tesoro de valor artístico tan inmenso", en la columna Arte, *Siempre!*, 23 de agosto de 1958.

Cuando yo lo conocí había comprado unos cuantos dibujos de Orozco y llegó a la Galería en calidad de visitante anónimo, sin hacerse presentar por nadie. Su actitud me pareció un poco desconcertante; no sabía uno si era arrogancia o timidez [...] Creo que Carrillo Gil es el caso mas completo que hasta la fecha hemos tenido de un verdadero coleccionista".[360] A pesar de que la galerista no creó a Carrillo, en el sentido de que hubiera formado sus acervos bajo su cercana asesoría, había atestiguado buena parte de su trayectoria, y cuidó de especificar que habían tenido un intenso intercambio de opiniones y que algunas de las decisiones que éste tomó fueron por influencia suya.

A la señora Amor le interesaba que la identificaran con Carrillo, no sólo porque era un cliente regular que a veces se daba el gusto de adquirir conjuntos grandes de obras o que incluso promovía a la galería entre sus amigos, llevándolos para que compraran,[361] sino también porque el disfrute de sus adquisiciones pasaban por la exhibición pública, lo que funcionaba también como propaganda, aunque indirecta, de la GAM.[362] Carrillo es el tipo de coleccionista que proporciona prestigio, además de ganancias económicas, a las galerías a las que es asiduo. Al mismo tiempo, el hecho de que las apreciaciones artísticas del yucateco y la galerista concordaban trasciende el ámbito de lo biográfico puesto que tal coincidencia los convirtió en aliados para la divulgación en México y en el exterior del mismo tipo de arte, ése que se vendía en la GAM y que abundaba en la colección Carrillo Gil. Más que amistad, lo que hubo entre Carrillo y Amor fueron negocios y alianzas comunes.[363] Fueron aliados en la compleja y cambiante red que cada uno entretejió en busca de la creación de sus respectivas áreas de influencias, una de manera primordial dentro del comercio artístico y otro en el universo del coleccionismo.[364]

---

[360] Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 239. Véase el capítulo titulado "Los coleccionistas", pp. 235-248.

[361] Carrillo no se limitaba a comprar en la GAM sino que también se convirtió en su promotor, entrevista de Ana Garduño con Carlos García Ponce, 3 de diciembre de 1998.

[362] Las ligas entre Carrillo y la GAM era tan evidente para el corresponsal de *The News* en México que, en una nota en la que resume la historia de la galería, enlistando a los artistas que les había organizado exposiciones y la favorable fortuna crítica de éstas, menciona al yucateco: "We also spotted Dr. Alvar Carrillo Gil, who owns the greatest collection of the work of José Clemente Orozco"; Pepe Romero, columna Un momentito, *The News*, 10 de marzo de 1955, AGAM.

[363] Lo que no quiere decir que no los unieran lazos afectivos, al menos durante las décadas de los cuarenta y cincuenta. Las frecuentes visitas de índole personal, en compañía de la familia, lo atestiguan tanto los descendientes de Carrillo Gil como la hija de Inés Amor. Entrevistas de Ana Garduño con Carmen Carrillo Tejero, 5 de febrero de 1996 y 14 de mayo de 1996; entrevista de Ana Garduño con Armando Sáenz Carrillo, 1ª de abril de 1996; entrevista de Ana Garduño con Mariana Pérez Amor, 11 de abril de 2000.

[364] Una de las características de los coleccionistas es que sus "impulsos principales, como el prestigio social y el interés económico, casi nunca están presentes de una forma explícita en sus consideraciones [...] justifican

A principios de los años sesenta, Justino Fernández, uno de los historiadores de arte más influyentes de la época, escribió un articulo en el que refrenda lo que muchos años antes había escrito sobre la relevancia del coleccionismo de Carrillo Gil dentro de la sociedad mexicana. Concluye: "La colección de pinturas mexicanas contemporáneas [de Carrillo] es, a mi entender, la mejor que existe en el país, y satisface que haya sido formada por un mexicano cuya definición es su amor por la pintura".[365] Para Fernández, el que Carrillo Gil compre obras de mexicanos, aun cuando se incorporen a una colección privada, equivale a rescatarlas de salir al exterior y a entregarlas a la sociedad mexicana; incluso destaca el préstamo de la colección Carrillo Gil en diversas exposiciones, con lo que, para él, Carrillo "ha cooperado al mejor conocimiento del arte contemporáneo, mexicano y extranjero",[366] interpretando tales prestamos como actos de generosidad del coleccionista.

La crítica Margarita Nelken destacó que "ante la terrible carencia de mecenaje que se padece en México [...] los escasos coleccionistas que contamos nos merecen adhesión sin reservas [...] El doctor Alvar Carrillo Gil ocupa, entre estos coleccionistas mexicanos, rango sobresaliente. Sus colecciones [...] su biblioteca de libros y publicaciones de arte, única quizá en América Latina, le acreditan como hombre para quien el arte es mucho más que un simple deleite ocasional".[367] A pesar de tan positivo comentario, la crítica de origen español no se refiere a las otras facetas de Carrillo, como a sus escritos o su gestoría para el montaje de exposiciones, por ejemplo.[368] Otro texto anónimo, se pronuncia a favor de que Carrillo obtenga prestigio y reconocimiento público a través de sus colecciones: "La fortuna, cuando sabe emplearse, puede ayudar al hombre a lograr la inmortalidad por diversos caminos. Alvar Carrillo Gil escogió, desde hace ya muchos años, uno de los mejores entre estos caminos: el de coleccionista de pintura".[369] Estos comentarios constatan,

---

el nacimiento de su interés por el arte [...] en términos de pasión desinteresada por la cultura, deseos de satisfacciones espirituales [...] Este tipo de justificaciones representan la vestidura oficial que los amantes del arte se endosan en sus relaciones con su 'publico' de conocedores y amigos [...] Esta fachada desaparece casi siempre, parcial o totalmente, ante los 'iniciados', es decir, en sus relaciones con los *marchands*, los críticos y los coleccionistas, ya que estas relaciones son todo lo más de carácter 'técnico', o sea de negocios"; Poli, *op. cit.*, p. 95.

[365] Fernández, "Un artista y coleccionista", en *Artes de México*, núm. 117, abril de 1969, pp. 78-93.

[366] *Ibidem*.

[367] Nelken, "La de Carrillo Gil", columna Exposiciones, *Excélsior*, 27 de julio de 1955, p. 5-B. En otro texto se refirió a él como "decididamente uno de nuestros coleccionistas de más fina sensibilidad"; "Exposiciones. La de Kishio Murata", en *Excélsior*, sin datos, AGAM.

[368] Nelken se ocupó de la pintura de Carrillo. Véase el capítulo tres.

[369] Anónimo, "Alvar Carrillo Gil (coleccionista)", columna *Arte*, en *Siempre!*, 23 de agosto de 1958.

una vez más, que como coleccionista privado en los discursos de los diferentes miembros del ambiente artístico mexicano, sí obtuvo notoriedad y distinción, lo que no ocurrió con sus otras actividades, complementarias e indispensables, según Carrillo Gil.[370]

A su vez, Siqueiros, uno de los más importantes amigos de Carrillo, con una visión más amplia de los diversos roles que desempeñó, probablemente porque su cercana relación le permitía estar enterado de sus múltiples actividades; declaró:

> Es un hombre de evidente sensibilidad artística, tanto en la posición de *amateur* como en la de ejecutante[371] [...] Es el poseedor de una amplia y quizá la mejor colección de José Clemente Orozco. Tiene también una numerosa colección de obras de Rivera, de otros pintores y mías. Durante cierto tiempo contó entre sus obras bastantes de Tamayo [...] Todos los críticos de arte y hombres entendidos en la materia, reconocen que su capacidad de selección es de lo más exigente que existe en nuestro país. Ha publicado dos monografías de la obra de José Clemente Orozco y con frecuencia ha escrito artículos sobre este maestro y otros más. Ha podido acumular seguramente la mejor colección de libros que puedan presentarse en México. Se trata, pues, de un intelectual de gran cultura cosmopolita sobre las artes plásticas.[372]

Aunque Siqueiros incluye en su listado las publicaciones de Carrillo, no lo acepta como critico de arte, como se verá en el capítulo tres. La fama pública de Carrillo Gil está fuera de duda; un autor anónimo en 1958 se preguntó "¿Quién que ame la gran pintura mexicana, no conoce su nombre?".[373]

Incluso fuera del circuito cultural nacional se sabía de su existencia.[374] También se le reconocía en el pequeño círculo de conocedores de arte mexicano en Estados Unidos, recibiendo alguna publicidad.[375] El prestigio se debía, en parte, a que la "campaña" propagandística de Carrillo también incluía, de manera estratégica, al país del norte, junto con los préstamos que siempre accedía a hacer para las "magnas" exposiciones que el Estado mexicano organizaba en el exterior con periodicidad, casi siempre a cargo de

---

[370] De ellas se ocupa el capítulo tres.

[371] Aquí Siqueiros se refiere a la faceta de pintor de Carrillo. Este tema se desarrolla en el capítulo tres.

[372] Rosa Castro, "El caso Carrillo Gil", entrevista con Siqueiros, sección *Diorama de la Cultura* de *Excélsior*, 12 de mayo de 1957, pp. 1 y 3.

[373] Anónimo, "Alvar Carrillo Gil (coleccionista)", columna Arte, en *Siempre!*, 23 de agosto de 1958.

[374] Una diplomática mexicana que desde 1957 vivía en Japón escribió a Marte R. Gómez en agosto de 1966, con motivo de la boda de la hija de éste con un sobrino del doctor Carrillo: "El apellido Carrillo Gil me es muy familiar. Si no mal recuerdo, hay un señor en México que tiene una colección de pinturas extraordinaria, así como grabados y estampas y multitud de objetos de arte. ¿El suegro de su niña es este señor?"; Gómez, *op. cit.*, Vol. II, p. 642.

[375] Por ejemplo, en 1955, en la revista *Time* apareció un artículo dedicado a Carrillo Gil en el que se le presentó como "el coleccionista número uno de México". Allí se consignó que por esos días estaba una exposición en Japón con obras propiedad de su propiedad; "Collector's Choice: Orozco", en *Time*, 5 de diciembre de 1955, Estados Unidos, p. 36.

Fernando Gamboa; ocasiones en que el coleccionista yucateco acostumbraba acudir a las inauguraciones. En esas visitas incluso aprovechó para impartir pláticas o conferencias sobre arte mexicano, en concreto acerca de Orozco.[376] Dichas actividades, que tenían como objetivo la "conquista" de un importante escenario internacional, representan una fase más en el proceso de construcción del prestigio del coleccionista. De esta forma, su reputación obedecía, en parte, a la publicidad que recibía en el contexto de exposiciones específicas. Por ejemplo, en 1955, en la revista *Time* apareció un articulo en el que se le presentó como "el coleccionista número uno de México".[377]

No obstante, su prestigio en Norteamérica era menor que en México, en parte porque ese país contaba con mayor número de coleccionistas de la obra de los pintores mexicanos, como es el caso de Rivera y Orozco,[378] y porque allá se concentró un buen acervo de este tipo de pintura dentro de la colección de los museos públicos, gracias a sucesivas donaciones de coleccionistas norteamericanos.[379] El contexto era tan diferente que la figura de Carrillo decrecía al cruzar la frontera norte de nuestro país, donde el coleccionismo privado era un fenómeno social, ampliamente aceptado y practicado, y donde las instituciones públicas colaboraban de manera activa para fomentarlo.

---

[376] Tal fue el caso de las charlas —con diapositivas— que ofreció en el Instituto de Arte Marion Koogler Mc Nay, de San Antonio Texas en junio de 1958. También en México publicó artículos sobre las exposiciones que con su colección se montaban en Estados Unidos. Por ejemplo, véase "Texas admira la obra del más grande pintor de América: José Clemente Orozco", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 22 febrero 1959, pp. 1 y 7.

[377] Allí se consignó que por esos días estaba una exposición en Japón con obras de su propiedad; "Collector's Choice: Orozco", en *Time*, 5 de diciembre de 1955, Estados Unidos, p. 36.

[378] Al respecto, destaca una reseña sobre la enorme exposición dedicada a Orozco, dividida en dos recintos: en el Instituto de Arte y en el Fogg Museum de Boston, con selección de Frederick S. Wight, director asociado del Instituto de Arte. Sobre la selección dice: "Gran parte de esta exposición —de hecho toda la sección del Instituto— forma parte de una colección privada mexicana perteneciente al doctor Alvar Carrillo Gil (dada a conocer en un volumen suntuosamente impreso, editado por el propio coleccionista). Cualitativamente es desigual. Por lo demás, en los últimos años de la segunda década y en la tercera del siglo actual, los mexicanos vivieron más bien al margen del arte nativo y fueron norteamericanos los que adquirieron especímenes de ese arte en la galería especializada de Inés Amor. El Museo de Arte Moderno y el Instituto de Arte de Chicago se cuentan entre las instituciones que adquirieron ejemplares espléndidos. Y hay otras colecciones norteamericanas que pudieron haber hecho más nutrida esta retrospectiva, aun cuando hay menos esplendor en pedir prestado en casa que en el extranjero"; Aline B. Louchheim, "Exposición retrospectiva de Orozco en Boston. La del Instituto de Arte y la del Fogg Museum son reveladoras", en *The New York Times*, sábado 7 de diciembre de 1952, traducida al español por J. A. G, 4 páginas mecanografiadas; AFCG.

[379] Por ejemplo, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York se conserva un conjunto interesante de piezas de Orozco. Véase Fernández, *El arte del siglo XX. Arte moderno y contemporáneo de México*, UNAM, México, tomo II, p. 68.

Por lógica, una de las especialistas en Estados Unidos de Orozco, Alma Reed, tenía contactos con el coleccionista,[380] aunque sólo hizo una breve referencia a él, calificándolo como el "sutil *connaisseur* yucateco que posee la más importante colección de obras de Orozco".[381] Aun cuando no aclaró que esto era sólo aplicable en México, como se vislumbró en el contexto de la primera gran exposición itinerante dedicada a Orozco en Estados Unidos, 1952 y 1953. En ella, la cuarta parte del material exhibido, alrededor de cincuenta obras, era propiedad de Carrillo Gil, con lo que su colección gozó de un periodo de buena difusión internacional, como conjunto y no sólo por el préstamo de piezas aisladas. Sin embargo, la crítica especializada no fue del todo positiva. Una importante crítica norteamericana, al cuestionar la selección, destacó:

> Gran parte de esta exposición [...] forma parte de una colección privada mexicana perteneciente al Dr. Alvar Carrillo Gil [...] Cualitativamente es desigual [...] El Museo de Arte Moderno y el Instituto de Arte de Chicago se cuentan entre las instituciones que adquirieron ejemplares espléndidos. Y hay otras colecciones norteamericanas que pudieron haber hecho más nutrida esta retrospectiva, aun cuando hay menos esplendor en pedir prestado en casa que en el extranjero.[382]

Poco después, al desatarse la censura contra la exposición —al colgársele a Orozco, a inicios de la guerra fría y en pleno macartismo, el terrible anatema de comunista,[383] lo cual ocasionó cambios imprevistos en California por la reticencia de las autoridades de alguna sede a cumplir con la programación e incluso amagar con cancelarla—, Carrillo exigió

---

[380] Escribió Carrillo Gil: "Me decía Alma Reed que tenía en propiedad algunas obras de Orozco y que, *sabedora de que yo era propietario de una importante colección de obras del gran artista*, me las proponía en venta"; Carrillo Gil, Prólogo al volumen 2 del catálogo "Orozco en la colección Carrillo Gil", Alvar Carrillo Gil (ed.), 1953, pp. 7-8. El subrayado es mío.

[381] Reed, *op. cit.*, p. 326.

[382] Aline B. Louchheim reseña la exposición dedicada a Orozco en 1952, dividida en dos recintos: en el Instituto de Arte y en el Fogg Museum, con selección de Frederick S. Wight, director asociado del Instituto de Arte. Concluye que si bien Orozco es "el más grande de los modernos pintores mexicanos", su primera magna exposición individual en Estados Unidos tiene deficiencias graves, especialmente en cuanto a la organización; "Exposición retrospectiva de Orozco en Boston. La del Instituto de Arte y la del Fogg Museum son reveladoras", en *The New York Times*, sábado 7 de diciembre de 1952, traducidas al español por J. A. G, 4 páginas mecanografiadas; AFCG. Agradezco a mi amiga y colega Catha Paquette el envío de una semblanza de la crítica de arte Aline B, quien firmó como Louchheim este artículo, pero que fue más conocida por Saarinen, el apellido de su segundo esposo.

[383] Carrillo intervino en la polémica —como lo hizo en un sinnúmero de ocasiones más— con todo el poder que le daba el hecho de ser el dueño de una parte importante del material exhibido: amenazó con retirar sus obras ante la cancelación de la exposición en la Universidad de California (UCLA) y el traslado de la exhibición a Pasadena, a raíz de un artículo de un profesor de la UCLA, Russell H. Fitzgibbon, en donde se afirmaba que Orozco había sido un pintor comunista. Al enterarse, Carrillo envió un telegrama de protesta a Kenneth Ross, Director del Departamento Municipal de Arte, con copia a un periodista de *Los Ángeles Times*, Millier.

indignado la devolución inmediata de sus propiedades artísticas.[384] No obstante, quien lideró la defensa de un Orozco no comunista en Estados Unidos no fue Carrillo sino el también coleccionista MacKinley Helm.[385] Como si la descalificación a Orozco fuera una ofensa personal, Carrillo Gil adoptó el rol de enérgico defensor de un connacional, incursionando en la política exterior como embajador cultural que no necesita un nombramiento oficial del gobierno mexicano, supliendo, una vez más, a los burócratas culturales del Estado que, hasta donde tengo conocimiento, no reaccionaron ante la polémica.[386]

Cierto consenso sobre la importancia de su función como coleccionista existía en México, como se ve; fuera de las fronteras nacionales, su figura fue poco conocida, a pesar de los sucesivos intentos de Carrillo. Prevalecieron los contactos personales con coleccionistas norteamericanos, aunque prácticamente no existieron posibilidades de gozar del reconocimiento internacional de coleccionistas contemporáneos a él pero norteamericanos, como sería el caso de una Peggy Guggenheim[387] para el arte moderno o un Walter Arensberg para el arte mesoamericano.[388] Y no sólo se debe a la diferencia en el monto de su fortuna personal; el contexto adverso que predominaba en México para el coleccionismo de arte es uno entre los múltiples factores que explicarían esta diferencia. La

---

[384] Carrillo pidió el retiro de las 50 obras que prestó, "como protesta contra intolerancia y cretinismo regentes Universidad de California y autoridades municipales de Los Ángeles"; Arthur Millier, "Controversy Rages Over Art Exhibit Red Charges. Mexican Protest May End Showing of Orozco Paintings After UCLA to Pasadena Move", en *Los Ángeles Times*, 13 de julio de 1953, traducidas al español por J. A. G, 3 páginas mecanografiadas; AFCG. Agravó el conflicto el hecho de que *El combate* de Orozco, uno de los cuadros prestados por Carrillo para la exposición itinerante, sufriera un grave daño —una rasgadura de más de 30 cms.— al regresar de Estados Unidos. Carrillo Gil, "Una lección inolvidable", en *México en la Cultura, Novedades*, 28 agosto 1955, pp. 5 y 6.

[385] Véase "Defendiendo al muralista Orozco", Carta enviada al editor de *Los Ángeles Times*, 13 de julio de 1953, traducida al español sin indicación de quién lo hizo, 3 páginas mecanografiadas; AFCG.

[386] Algunos pintores mexicanos, en especial los que militaban en la izquierda, como Siqueiros, Luis Arenal y otros, sí dirigieron una carta pública a las autoridades exigiendo boicotearan una inauguración en un museo de Texas en solidaridad con la censura a la exposición de Orozco. Véase Anónimo, "Señalan los pintores grave error de Iduarte", en *El Popular*, 11 de agosto de 1953, pp. 1y 2. Centro Documental Museo Tamayo (CDMT).

[387] En una visita de Peggy Guggenheim a México, en 1959, Carrillo Gil le pidió que le dedicara sus memorias, no obstante, él había leído el libro muchos años antes, justo en el año de la edición, y en la página final había escrito: "leído con *asco*. 21 de julio de 1946". El subrayado es suyo. Peggy Guggenheim, *Out of This Century*, The Dial Press, NY, 1946, BMCG.

[388] "Un día visité en Beverly Hills a un gran conocedor de arte prehispánico (!y de arte moderno!), el Sr. Walter Arensberg, muerto hace algunos años, después de haber legado al Museo de Filadelfia una de las más ricas colecciones de arte moderno. Su casa era un pequeño museo de arte maya"; Carrillo, "El saqueo atroz del arte maya", en *La cultura en México*, suplemento de *Siempre*, 26 de agosto de 1964, núm. 583, pp. XIII a XV.

condición de México como periferia artística aportaría algunas otras explicaciones. Sin embargo, es una discusión que no es posible incluir en esta tesis.[389]

Regresando al contexto mexicano. Ante cualquier malentendido que objetara su perfil de coleccionista o enturbiara su prestigio, Carrillo Gil reaccionaba rápidamente. Tal es el caso de una carta que envío al director de *Excélsior* por una nota en la que se hablaba de cierto inversionista, que no coleccionista de Orozco, con la intención de deslindarse ya que la nota no registraba el nombre del aludido.[390] Refrendar la distancia entre su obsesión por Orozco y las ganancias económicas que sus posesiones podrían generarle en el caso de una hipotética venta, era un asunto de vital importancia para él. Años después de este episodio, Carrillo volvió a enviar una carta en su defensa pública, ante rumores que ponían en duda la legitimidad de sus colecciones, en especial sobre su conjunto de arte prehispánico, e incluso se le acusaba de propiciar el saqueo. En su defensa, argumenta que adquirió su colección en el mercado interno y que se trataba de una serie donada con antelación al gobierno mexicano. Para desagraviarlo y refrendar que no había ningún tipo de cuestionamiento por su parte, el crítico de arte Antonio Rodríguez lo comparó con un coleccionista prestigiado, Diego Rivera, quien se especializó en piezas mesoamericanas. Tal equiparación dio lugar a una acalorada defensa del coleccionismo, tan impugnado en esos años, exigiendo: "Establezcamos la diferencia entre un Rivera que invierte toda su fortuna en coleccionar piezas antiguas para donarlas a la nación, y los comerciantes que saquean al país o son cómplices de los saqueadores para hacer negocio. Coleccionistas como el doctor Carrillo Gil que reúnen obras de arte con sacrificio, para exhibirlas en instituciones culturales y para donarlas, al fin, a su pueblo, sólo deben merecer nuestro respeto".[391] Todo indica que esta exhortación fue desatendida por muchos de sus congéneres.

En 1949 ocurrió un incidente que revela las desconfianzas que suscitaba la campaña de publicidad de un coleccionista privado de sus selecciones artísticas: al pintor Héctor Xavier, por sus habilidades como dibujante, le fue permitido por la familia de Orozco hacer un dibujo del rostro del artista jalisciense poco después de morir; según su testimonio,

---

[389] Éste es uno de los temas que aborda Andrea Giunta para el caso argentino. Véase *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Paidós, Buenos Aires, 2001.

[390] "Muchas personas saben que yo he logrado formar una colección importante de este gran artista, de lo cual, y a pesar de las molestias a las que me expone el asunto, me siento orgulloso en lo personal y como mexicano"; carta del doctor Alvar Carrillo Gil", en *Excélsior*, 25 de septiembre de 1949.

[391] Rodríguez, "No todo coleccionista es un saqueador ¡Diego no lo fue!", en *El Día*, 2 de julio de 1963, p. 9.

decidió no vender el dibujo a Carrillo Gil porque le "repugnó" la distribución de propaganda del primer volumen del catálogo *Orozco en la colección Carrillo Gil*, entre los asistentes del funeral; por este acto, que él consideró oportunista, rompió el acuerdo de entregarle el dibujo, si bien necesitaba esa venta para subsistir y de que su trabajo se prestigiaría al ser adquirido por un *connaisseur* como Carrillo.

El punto central de su repugnancia fue su consideración de que el yucateco había esperado la muerte de Orozco para iniciar la venta de su catálogo.[392] Esto es, aunque reconoce que Carrillo, según sus propias palabras "tenía fama de gran conocedor y coleccionista", malinterpreta su gesto y lo desprecia, renunciando a ingresar a tan prestigiada colección. Dejando de lado la discusión de si ese acto publicitario de Carrillo fue pertinente o no, es necesario aclarar que el libro, no obstante tiene fecha de edición de 1949, salió de la imprenta ya avanzado el año 1950, y no tengo indicios de que dicha edición fuera planeada para coincidir con el fallecimiento del artista.[393] Al contrario, su inesperada muerte frustró diversos proyectos que el coleccionista había propuesto al artista. Considero éste uno de los muchos malentendidos públicos sobre las acciones de Carrillo. Al inicio del siguiente capítulo abordo la relación entre Carrillo y Orozco.

---

[392] El dibujante relató en entrevista con Cristina Pacheco que durante el homenaje a Orozco en el Palacio de Bellas Artes, "se me acercó Alvar Carrillo Gil y me dijo: 'Sé que tienes el dibujo. Me gustaría verlo y comprártelo'. La perspectiva me interesó porque significaba la solución a mi problema [económico]. 'Se lo muestro cuando usted quiera', contesté a Carrillo Gil, que tenía fama de gran conocedor y coleccionista. Pasó como media hora y de pronto vi que Carrillo Gil repartía entre la concurrencia unas tarjetas: eran el anuncio de una monografía que él encargó a no sé que escritor y que guardaba de mucho tiempo atrás, en espera de la muerte de Orozco. Su gesto me repugnó. Naturalmente no le vendí mi dibujo. Tampoco volví a cruzar una palabra con él"; "Héctor Xavier. Ante un cadáver"; en *Orozco, iconografía personal*, compilación de entrevista de Cristina Pacheco, FCE, México, 1983, pp. 24.

[393] Fernández, *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*...

Capítulo 2. Carrillo Gil y los artistas de su colección

Interacción entre coleccionista y artista:

Orozco

Siqueiros

Coleccionista arrepentido de Tamayo

Gerzso

Ruptura con Cuevas

Cubistas y dibujos de Rivera

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

Interacción entre coleccionista y artista

Entre los numerosos y diferentes poderes que Alvar Carrillo Gil ejerció se encuentra el del coleccionista sobre el artista; a pesar de que la práctica común es la contratación libre, en la cual la producción plástica se vende al mejor postor,[1] las condiciones del mercado del arte en el México de mediados de siglo XX hicieron posible que el *connaisseur* yucateco, como algunos otros coleccionistas de su época, detentara cierta influencia sobre los pintores a los que adquiría piezas.[2] Sin embargo, no fue un poder ejercido en abstracto; las relaciones de poder que establecieron entre artista y coleccionista se enmarcan dentro de un sistema de intercambio mercantil pero se desarrollan de manera personalizada. Carrillo Gil individualiza al pintor, se acerca y desea conocerlo e interactuar con él una vez que ha descubierto en su obra aquello que le atrae; con el contacto ambos aprenden, amplían o modifican sus parámetros estéticos, aunque tal aprendizaje es mucho más visible en Carrillo.

Al mismo tiempo, para el coleccionista, y sin importar si considera que la fase productiva por la que atraviesa el pintor sea de plenitud o de potencialidad, quiere desempeñar el papel de guía y asesor, promotor y difusor; quiere ser un agente activo tanto en la construcción de la imagen pública del artista como en el desarrollo de sus opciones creadoras. Carrillo quiere conocerlos y, si es necesario, modificarlos o perpetuarlos en una línea estética.[3] Desea integrarlos a su universo estético; el lugar y el espacio donde desea incorporarlos, retenerlos, clasificarlos, es su colección. Si el artista no atendía su demanda, no se adecuaba o ajustaba a sus directrices y continuaba su búsqueda por nuevos derroteros, luchando por mantenerse independiente de la demanda del coleccionista, como de muchos otros, lo más común fue que Carrillo simplemente dejara de adquirir su nueva producción y se quedara a la espera de fases más atrayentes para él. En casos extremos y sólo cuando intervinieron otros motivos, la resistencia del pintor coadyuvó al rompimiento definitivo de relaciones y a la colocación en el mercado de las piezas de su autoría. Salir de la colección

---

[1] En el sistema de mercado, los artistas ofrecen generalmente sus trabajos ya terminados, en espera de encontrar compradores. Ya no interviene en el proceso creativo un patrono o mecenas que les indique qué tipo de producción desea; Vicenç Furió, *Sociología del arte*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 186.

[2] Sobre esto me ocupo en el último capítulo.

[3] "El poder es una relación en la cual unos guían y conducen las acciones de los otros, es decir que el poder no sólo reprime, sino también induce, seduce, facilita, dificulta, amplía, limita y hasta puede prohibir, aunque no es la prohibición la forma más importante, ni siquiera la privilegiada"; María Inés García Canal, *Foucault y el poder*, UAM, México, 2002, p. 37.

era el castigo mayor que Carrillo podía aplicar a sus otrora creadores predilectos.

Los pintores, a su vez, no sólo se resistían al poder del coleccionista sino también ejercían poder sobre él. Evitar venderle una pieza que le interesaba particularmente o vender a otro objetos por los que él ya había demostrado interés, negarse a realizar sus encargos o eludir aplicar descuentos especiales por sus adquisiciones y, más aún, resistirse a seguir sus sugerencias estéticas, eran algunas de las estrategias que los creadores ponían en práctica, y no sólo con Carrillo. Por ejemplo, el coleccionista no era el único que se mantenía al pendiente de la nueva producción de Orozco, el jalisciense también vigilaba a Carrillo Gil y se informaba sobre sus compras a otros artistas. Como luchas de resistencia y poder puede entenderse la interacción personal entre coleccionista y artista.

Otra de las más importantes características del coleccionismo del médico yucateco es el desfase entre las fechas en que adquiría y los años de realización de los objetos artísticos. Su orientación, en la mayoría de los casos, fue hacia la primera producción de los creadores, ¿en busca del origen?[4] El patrón es el siguiente: apasionamiento abrupto por la obra de un artista al entrar en contacto con ella, lo que en muchos casos lo indujo a adquirir prácticamente la totalidad de una exposición individual; emplearse a fondo en construir una relación personal con el productor, centrado en un intenso diálogo con base en los mutuos conocimientos de teoría e historia del arte, universal y mexicano; ruptura parcial o total de la comunicación una vez que sus recomendaciones estéticas no se plasmaban en la producción reciente del creador y, por supuesto, interrupción de las adquisiciones.

Pareciera que en ningún caso, ni siquiera con Orozco, sus deseos y expectativas quedaron satisfechos. ¿En concreto, qué les demandaba Carrillo?, en cada ocasión fueron diferentes las solicitudes, como lo desarrollo abajo, pero lo que no varía es el tamaño de la exigencia. ¿Bajo que concepto de "orden y sentido" quería estructurar las inclusiones artísticas tanto como las interrelaciones personales con los creadores?. Son preguntas para que aún no encuentro respuestas satisfactorias.

A continuación presento exclusivamente casos de pintores con los cuales el establecimiento de relaciones personales fue básico para su trascendencia dentro de la colección: Orozco,

[4] Pregunta que se hizo Renato González, en comunicación personal, enero 2004. De momento, es una interrogante abierta.

Siqueiros, Tamayo, Gerzso, Cuevas y Rivera.

Como se ve, todos estos son creadores mexicanos. Ya relaté en el capitulo anterior que en el circuito artístico mexicano fue en el que Carrillo Gil formó su colección, se dio a conocer e influyó. Por ello, una de las líneas a través de las cuales es posible acercarse a sus criterios de selección y a sus luchas por el poder es la relación personal establecida entre coleccionista y artista, entre cliente y productor. Porque su esfera de acción es nacional y su arte predilecto fue el contemporáneo,[5] lo que cobra relevancia para él es el vínculo con artistas vivos, mexicanos o residentes en nuestro país, que interactúan en la misma atmósfera cultural que él.

En particular, a través de estos cinco productores contemporáneos se evidencia la simbiosis que Carrillo establecía entre su disposición estética hacia la obra y su deseo de acercamiento con el pintor. En este sentido, incluí el caso de Rivera porque ejemplifica un caso opuesto: al no inclinarse por los trabajos que produjo a mediados de siglo, no buscó un contacto personal, aunque es probable que hubiera deseado estar cerca del artista durante las primeras décadas del siglo, cuando estaba creando sus obras cubistas, piezas que Carrillo adquirió con especial placer.[6]

Orozco

Desde que emprendió el acopio de los trabajos de Orozco, Carrillo Gil deseó y necesitó mantener relaciones personales con los artistas cuyas obras ingresaban a su colección.[7] Prácticamente no distinguía entre la pasión por la obra y la admiración por el artista; consideró que las calidades humanas —tales como honestidad, rectitud, honorabilidad, etcétera— debían concordar con la calidad del trabajo; por ello, tanto deseaba asegurarse la

---

[5] "Para que el ejercicio del poder se dé, es necesario que exista un espacio, un territorio determinado, una materialidad sobre la cual actuar"; *ibidem*, pp. 50.

[6] En México Carrillo no es el único que piensa de esta manera. Coincidía con Paul Westheim; quien eludía escribir sobre la obra contemporánea de Rivera y, en caso de referirse a su producción, prefería ocuparse de la calidad de su dibujo y de su etapa cubista; el crítico cuidaba mucho de hacer públicas sus desfavorables opiniones sobre su pintura "folklórica" porque eso hubiera provocado un escándalo, dada la reverencia que a mediados de siglo XX se tenía, de manera predominante, por la obra del artista. Westheim no tenía ningún deseo de iniciar una polémica; entrevista de Ana Garduño con Mariana Frenk-Westheim, 12 de abril de 2003.

[7] En entrevista telefónica, Raquel Tibol comenta que, a su vez, a "la mayor parte de los pintores les gusta eso... [a] los de contemporáneo les gusta conocer a quienes compran"; entrevista con Ana Garduño, 3 de junio de 1996. Por ejemplo, en entrevista con Cristina Perella, la coleccionista italiana Sandretto reconoce

propiedad de la obra, como mantenerse cerca del pintor. Este imperativo ético probablemente obedece a un deseo de control: vigilar al artista pareciera ser una de las formas de intervención del coleccionista.

En su discurso, Carrillo justificó tales pretensiones al explicar que a través de los códigos de conducta y de ética personal, pudo identificarse con los artistas cuyas obras poseía y admirarlos. En el caso de Orozco, mucho más documentado que el de otros pintores,[8] dijo: "En los libros que le dedico hablo de algunas de las cualidades que tenía este hombre extraordinario. Extraordinario por su simpatía, por su carácter, por el gran aprecio que tenía a su propia obra, y por lo franco que era".[9] Más aun, pareciera que al imponer estos criterios a los pintores seleccionados los convertía en modelo de comportamiento público. Este era uno de los argumentos que legitimaban la inclusión de piezas de un nuevo artista dentro de su colección.

De esta forma y según Carrillo Gil, la relación artista-coleccionista debería basarse en la admiración, sentimiento que rebasaba las fronteras de la producción artística para afianzarse en la esfera de la personalidad del pintor.[10] Tal parece que la obra tendría que realizarla un "gran hombre". Utilizó como ejemplos favoritos a Daumier y Orozco para confirmar esta hipótesis[11] y, así, argumentó que los dos merecían su fervor. Una periodista recibió una respuesta afirmativa a su pregunta a Carrillo Gil: "¿para comulgar con el pintor, ha de comulgar usted con el hombre?".[12] Con esto, Carrillo conseguiría el objetivo de distinguirse de algunos otros coleccionistas de su época, en especial de aquellos que

---

que su pasión por el arte aumentó en cuanto conoció a quienes lo producían; en "Patrizia Sandretto Re Rebaudengo. Coleccionismo", revista sd, pp. 55-56.

[8] A diferencia de los varios textos que dedicó a Orozco, no existen declaraciones de Carrillo Gil en cuanto a su relación personal con Tamayo, Murata, Paalen o Gerzso, artistas importantes en su colección; tampoco sobre su posible admiración —por las respectivas biografías— de Picasso, Braque, Rouault, Chagall y muchos otros de quienes coleccionó grandes conjuntos de gráfica.

[9] En entrevista a Carrillo Gil, sd, realizada por una mujer no identificada. 20 p. mecanografiadas; AFCG. En otra entrevista, realizada también a finales de los sesenta, Carrillo se hace fotografiar mirando el retrato de Orozco pintado por Siqueiros, con la intención de remarcar que su fascinación por tal artista permaneció a lo largo de su vida. Más aun, que el autor del retrato haya sido Siqueiros funge como puente para hacer patente también su interés por los trabajos de Siqueiros. Véase María Cristina Pérez Vizcaíno, "Arte y medicina", 1 p., sin datos; AFCG.

[10] Al asumir esta posición ética, con relación a un número abultado de creadores, el yucateco podría haber contemplado el abandono de la crítica de arte, pero no lo hizo. Consideraba que la admiración no estaba reñida con el ejercicio de la crítica de arte.

[11] En entrevista a Carrillo Gil, sd, realizada por una mujer no identificada. 20 p. mecanografiadas; AFCG.

[12] *Ibidem*; AFCG. Teresa del Conde ha mencionado el aspecto fetichista del coleccionismo, en el que se le confiere al objeto la posibilidad de acercar al propietario actual con el productor o con quien lo poseyó con anterioridad; en "Los ímpetus de coleccionar", p. 19, sin datos.

seleccionaban piezas con predominio del criterio decorativo, al mismo tiempo que se deslinda de cualquier posible acusación de acumular arte por los beneficios económicos que pudiera representarle. Al introducir un elemento emocional en la argumentación pública de su coleccionismo, construye una muralla de protección a su alrededor: ¿cómo cuestionar a quien compra arte por devoción a quien lo realizó?

Así, como parte de la estrategia publicitaria, legitimadora, de Carrillo Gil, en diversas ocasiones el yucateco reiteró que las razones de sus adquisiciones de Orozco habían sido "mi *admiración* sin límites y mi *devoción* a la obra del pintor, así como el *afecto* profundo que siempre sentí por aquel hombre excepcional".[13] Carrillo pudo declarar que le constaba la calidad humana de Orozco gracias a las relaciones personales que entabló con él, relación a la que calificó de "amistad", realzando su cercanía privilegiada con el hombre; su "admiración" estaría dada en tanto que el artista era capaz de plasmar en la obra la realidad que lo circunda, por lo que su confianza en el artista lo induce a creer que en su obra plasma la verdad, llegando, según su declaración, a experimentar "afecto" hacia el artista, "afecto" que sería la consecuencia lógica de la identificación, del acercamiento que le provoca el poder confiar en el artista y creer en la obra. Incluso, su "admiración" y "devoción" son sentimientos que podrían estar asociados con algunas de las sensaciones que experimenta el creyente, en el ámbito de lo religioso.[14]

Así, desde que conoció a Orozco, alrededor de 1939, hasta que su muerte diez años después, utilizó todos los recursos a su alcance para tenderle lazos de amistad. La iniciativa para acercarse partió —como ocurrió en múltiples ocasiones— de Carrillo. Primero solicitó, vía Alberto Misrachi, que Orozco extendiera constancias de autenticidad a las obras recién adquiridas,[15] después pidió concertar un encuentro;[16] de allí en adelante se

---

[13] En su discurso, Carrillo Gil introduce una terminología religiosa, además de médica y psicológica, como ya se vio en el capítulo 1. "En memoria del artista J. C. Orozco", palabras leídas en el acto conmemorativo del 5o. aniversario de la muerte de Orozco, 7 de septiembre de 1954, Museo-Taller de Guadalajara, edición de "Amigos de Orozco", AC.; AFCG.

[14] Devoción: "(Del latín *devotio*). 1 Amor, veneración, fervor religioso 2 Práctica piadosa no obligatoria 3 Inclinación, afición especial 4 Costumbre devota y, en general, costumbre buena", *Diccionario de la lengua española. Real Academia Española*, 21a. edición, Espasa-Calpe, Madrid, 1992, Vol. 1, p. 739.

[15] Efectivamente, Orozco acostumbraba autentificar y firmar las obras —especialmente grabados— que llegaban al establecimiento de Misrachi. Incluso, al llegar a sus manos, el artista sustituía impresiones viejas y no originales por nuevas originales; en Carta de Orozco a Misrachi, 2 de mayo de 1936 y Carta de Misrachi a Orozco, 4 de mayo de 1936; citadas en Clemente Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, EDUG-Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1983, pp. 339-340. Cabe aclarar que se trata de Alberto Misrachi Battino (m. en 1963) y no de su sobrino y también *marchand* Alberto Jacques Misrachi.

instituyó una cierta relación entre ellos. Con este acto, Carrillo instauró una especie de ritual que repitió en todos los casos en los que le fue posible: establecer comunicación directa y relaciones cordiales, de preferencia amistosas, con los artistas que incorporaba a su colección. La explicación que él mismo proporciona pertenece a la esfera de las emociones: "Un coleccionista siente por sus artistas predilectos una admiración que llega a la persona misma del artista preferido".[17] En la atmósfera artística de la época el yucateco, en este sentido, no era la excepción sino, más bien, la norma; por ejemplo, en términos semejantes Marte R. Gómez aludió al artista con mayor cantidad de piezas dentro de su colección privada: Diego Rivera.[18]

La admiración por la obra la fusionó con la que sentía por el artista, convirtiéndolas en un todo indistinguible. De allí el imperioso deseo de desarrollar intensos lazos con Orozco, resultándole importante que la relación entre ellos se calificara como una verdadera amistad.[19] Por parte de Orozco es difícil afirmar que existía afecto genuino.[20] Lo cierto es que cuando se comunicaba con él[21] o cuando se refería a él,[22] usaba un tono cordial, explicable si recordamos que era su principal coleccionista en México y que tenía algún

---

[16] La entrevista fue concertada por Misrachi en la Galería Central de Arte. Carrillo Gil lo invitó a comer y, según el coleccionista, "pasamos unas horas felices hablando de su pintura principalmente"; Carrillo Gil, *Orozco en la colección Carrillo Gil*, texto del volumen 2 del catálogo, Alvar Carrillo Gil (ed.), 1953, p. 186-187. Sobre esa primera entrevista, en otra ocasión comentó: "Allí tuvimos una larga conversación en la que él n e hizo las preguntas que son de rigor cuando un artista sabe que alguna persona tiene predilección por sus obras"; entrevista a Carrillo Gil, sd, realizada por una mujer no identificada, 20 p. mecanografiadas; AFCG.

[17] En entrevista a Carrillo Gil, sd, realizada por una mujer no identificada. 20 p. mecanografiadas; AFCG.

[18] Marte R. Gómez, *Vida política contemporánea. Cartas de Marte R. Gómez*, FCE, México, 1978, Vol. II, p. 624.

[19] En diversas ocasiones así se refirió a la relación que llevo con Orozco; en Carrillo Gil, "Orozco y la revolución mexicana", texto del catálogo de la exposición de *Orozco y la revolución mexicana*, del 20 de noviembre al 16 de diciembre de 1968, Salón de la Plástica Morelense del Centro Cívico Cultural de Cuernavaca (Palacio de Cortés), Morelos; AFCG; Carrillo Gil, "Orozco, ilustrador y caricaturista", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 23 de enero de 1955, p. 5.

[20] Inés Amor reflexionó: "¿Hasta qué punto podía Orozco querer a alguien? [...] Creo que sí le tuvo afecto a Justino Fernández [...] No sé si habrá tenido algún amigo verdadero, pero lo dudo [...] La amistad que tuvo con Jean Charlot probablemente fue motivada por el aprecio de éste hacia su obra [...] Creo que Luis Cardoza fue la única persona a quien Orozco nunca se atrevió a atacar directamente [...] Pienso que en el fondo apreciaba a Siqueiros, pero de todos modos lo ponía 'pinto'". En este listado de "amigos" de Orozco la galerista ni siquiera menciona a Carrillo Gil como posible amigo del coleccionista; Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, IIE-UNAM, México, 1987, pp. 59-60.

[21] Véanse las cartas de Orozco a Carrillo, publicadas como anexo en el catálogo *Orozco en la colección Carrillo Gil*, Alvar Carrillo Gil (ed.), 1953, pp. 245-253.

[22] En el mismo tono habla del coleccionista en una carta que dirigió a Justino Fernández el 12 de agosto de 1949: "¿Qué dice nuestro gran amigo el doctor Carrillo? Le ruego saludarlo de mi parte"; en *Textos de Orozco*, estudio y apéndice de Justino Fernández, *addenda* de Teresa del Conde, 2a. ed., UNAM, 1983, p. 111.

grado de dependencia económica con él. El tono cambia a seco y distante cuando el creador se sabe en un espacio íntimo, como en las cartas que escribió a su esposa.[23]

Puesto que Orozco había establecido una estrecha relación con el historiador del arte Justino Fernández, de 1940 en adelante,[24] Carrillo Gil intentó integrarse con la esperanza de formar un trío de amigos. A su iniciativa se debieron eventos tales como invitaciones a comidas y cenas, intercambio de regalos, paseos y hasta vacaciones.[25] Tal vez la estimación hacia Orozco —además, por supuesto, de los motivos estéticos— fue una de las razones fundamentales por las que Carrillo se empeñó en encargar en 1945 a Siqueiros un retrato del artista jalisciense.[26] También intentó adquirir sus autorretratos, logrando conseguir sólo uno de 1946.[27]

Con su incesante búsqueda de acercamiento con el pintor, Carrillo deseaba el prestigio social que la relación con el pintor le podía reportar, probablemente no en el círculo de la burguesía mexicana a la que apenas había ingresado y que hasta ese momento había demostrado escaso interés en el trabajo de Orozco, sino en el reducido grupo ligado a la cultura y al arte mexicano. Incluso, con el trío de amigos pretendía fortalecer su posición en el ambiente artístico, ya que cada uno aportaría lo que poseía: Carrillo dinero e iniciativa, Fernández conocimiento especializado y Orozco creatividad artística. Cobijado

---

[23] Especialmente en la correspondencia que le dirigió durante su estancia entre 1945-46 en Nueva York. Véase *Cartas a Margarita*, pp. 321, 337-340.

[24] El historiador del arte narra que conoció a Orozco en 1939, pero que empezaron a ser amigos en Nueva York, cuando se encontraron allá en el contexto de la exposición *20 siglos de arte mexicano* en el MOMA en 1940; en *Textos de Orozco...*, pp. 115-116.

[25] Carrillo titula uno de sus textos "La amistad de Orozco", pp. 213-217, en el que narra el desarrollo de su relación. Allí, describe las vacaciones que efectuaron en la ex-hacienda de San Miguel de Regla en Hidalgo, en 1945, así como el estado anímico del pintor; en *Orozco en la colección Carrillo Gil*, catálogo, Alvar Carrillo Gil (ed.), 1953, volumen 2 pp. 214-215.

[26] Siqueiros, dispuesto a cumplir el encargo de Carrillo Gil, fue a casa de Orozco a pedirle que posara, pero éste "se negó rotundamente" y le dijo: "el perro no come carne de perro". Ante la negativa, Siqueiros se empeñó en hacer el cuadro, así que tomó algunos apuntes de Orozco y, semanas después, le entregó el cuadro a Carrillo Gil, a quien le fascinó. El coleccionista también narra la curiosidad de Orozco: "Un día que estuvo en la casa, no resistió más aquella tentación de ver su retrato (hasta me parecía que Orozco tenía alguna predisposición contra esa pintura) y me pidió se la enseñara; lo vio con mucha atención y después de pensar un rato me dijo que le parecía bien, cosa que muy pocas veces admitía"; en *ibidem*, pp. 199-200.

[27] Este óleo fue pintado durante una estancia de Orozco en Nueva York, entre 1945 y 1946, y adquirido por Carrillo Gil al conocerlo en el taller del artista. Seguramente el coleccionista también deseaba poseer otro *Autorretrato* de Orozco, de 1937, aunque no le fue posible acceder a él, probablemente porque ya pertenecía a la colección del Boca Raton Museum of Art, de Florida; como compensación, Carrillo conservaba una reproducción con dedicatoria especial del artista. Este *offset* actualmente forma parte del acervo del MACG. En 1996 se integró a la colección permanente de este museo otro *Autorretrato*, esta vez de 1928, sin que existan informes sobre su procedencia. Los datos del museo donde se encuentra el *Autorretrato* de 1937 fueron proporcionados por Clemente Orozco, en entrevista realizada en Guadalajara el 20 de mayo de 1999.

bajo el "resplandor" que emite el crítico y el pintor, su propio "resplandor" debía acrecentarse.[28] Era una estrategia para afianzar su posición dentro del ambiente artístico al que había decidido pertenecer.

En cuanto a la obra elegida, esta abarcó todas las técnicas utilizadas por el artista: pinturas, dibujos, grabados, litografías y acuarelas. Después de varios años de estudiar su producción y la crítica que ésta recibió, llegó a conocer con profundidad todas sus fases, temáticas, géneros, etcétera,[29] e incluyó en su selección sólo aquellas que consideró representativas de su trabajo;[30] así, no estaban incluidas piezas de todos los periodos. En el caso de las primeras fases de Orozco, muchos objetos no ingresaron porque ya no se encontraban a la venta, en cuanto a épocas tardías, por ejemplo no compró la producción de finales de los años cuarenta, porque no le interesaba.[31]

Por la cantidad de obras adquiridas, es evidente que la colección pone el acento en ciertas fases o determinadas temáticas de Orozco, por lo que resulta incomprensible que Justino Fernández afirmara que una de las características de la colección era la inclusión de obras de prácticamente todos los periodos de producción del citado artista.[32] Además de algunas aseveraciones generales, es perceptible que el crítico de arte no realizó un estudio detallado de la colección.

Carrillo narró en repetidas ocasiones su espontánea compra de obra de Orozco, iniciando con obra de pequeño formato y de menor costo: "Comencé comprando los pequeños dibujos y quedé realmente intoxicado con sus cosas. De los dibujos pasé a las

---

[28] El historiador del arte Oscar Vázquez ha explicado que desde el siglo XVIII, se complejizó la relación entre objeto e identidad del coleccionista: la calidad pasó de ser determinada por los aspectos formales del objeto a ser discernido por la calidad del juicio y gusto que el coleccionista poseía. Si los objetos coleccionados eran de poca calidad, cuestionaban la educación, condición social y el carácter moral del coleccionista, en "Introduction: The Subject of Collecting", en *Inventing the Art Collection. Patrons, Markets, and the State in Nineteenth-Century Spain*, The State University Press, Pennsylvania, 2001, p. 13.

[29] Incluso se dio a la tarea de contabilizar la producción del artista, llegando a la conclusión de que elaboró más de 500 óleos, acuarelas y dibujos terminados, y un número imposible de calcular de bocetos, proyectos, dibujos preparatorios para murales y para pintura de caballete, Carrillo Gil, "*Orozco en la colección Carrillo Gil*"..., volumen 2, p. 196.

[30] Para Justino Fernández, lo notable de la colección Carrillo Gil "es la homogeneidad de las piezas, prácticamente todas de primer orden dentro de la producción del pintor". En "las obras de Orozco en la colección Carrillo", texto del catálogo de la exposición *José Clemente Orozco*, realizada en la Feria del Libro Mexicano en la Habana, SEP, México, julio de 1945; AFCG.

[31] *Carta a José Clemente Orozco*, sin fecha, 1 hoja mecanografiada, sin rubrica, papel membreteado (Dr. Alvar Carrillo Gil); AFCG.

[32] Esta supuesta característica, a decir del historiador del arte, fue la que facilitó que en la elaboración del primer volumen del catálogo *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, las piezas se

acuarelas, a los temples, a los óleos, en realidad, toda obra de Orozco ejercía sobre mí una influencia enorme".[33] Así, primero compró cosas pequeñas y de su primera época, dibujos a lápiz y tinta china, bocetos al pastel, acuarelas,[34] al mismo tiempo que formó una importante colección de litografías, grabados de agua tinta y de agua fuerte.

Orgulloso, autoproclamó la importancia de este conjunto: "La colección Carrillo Gil tiene el mejor conjunto de la obra grabada del artista. [...] Casi todas las obras que realizó [...] para la reproducción. Orozco tiene un lugar prominente en este género de trabajos, el primero sin duda en México por la calidad de esta obra".[35] Semejante presunción es probable que obedezca a que Carrillo pretendía establecer un puente entre el prestigio de Orozco y el coleccionista que agrupó dichos trabajos.

Para 1953, Carrillo declara públicamente que su colección cuenta con ciento doce pinturas y dibujos, noventa y uno adquiridos antes de 1948 y veintiuno después de esa fecha; igualmente, la mayor parte de las veintinueve litografías y de los diez y siete grabados, fueron adquiridos antes de 1948.[36] Dado que la mayor parte de sus compras fueron realizadas antes de la muerte de Orozco, tuvo la precaución de solicitar al artista que firmara todas las que no eran originales, como las múltiples litografías y grabados. Por otra parte, si bien Carrillo se interesó por dejar constancia de la procedencia de pinturas y dibujos, no procedió igual en cuanto a litografías y grabados.

Asimismo, la única pintura de que tengo referencia que haya sido realizada por Orozco por encargo de Carrillo es el *Retrato de la Sra. Carmen T. de Carrillo Gil*, de 1944, obra que perteneció a la esposa del coleccionista y que actualmente conserva su hija, Carmen Carrillo Tejero.[37] El coleccionista no incluyó este cuadro entre los que vendió, o

---

organizaran por orden cronológico; Fernández, *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil...*, p. 23.

[33] Entrevista a Carrillo Gil, sd, realizada por una mujer no identificada, probablemente después de 1967, 20 p. mecanografiadas; AFCG.

[34] Carrillo Gil, *Orozco en la colección Carrillo Gil..., 1953,* volumen 2, p. 64.

[35] *Ibidem*, p. 69.

[36] En el primer tomo del catálogo *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, entregado a la imprenta en enero de 1949, presenta 91 obras que aparecen en el rubro "pinturas y dibujos", así como 28 litografías y 12 grabados; en el segundo tomo, fechado en marzo de 1953, se añaden 21 pinturas y dibujos, 1 litografía y 5 grabados.

[37] En un catálogo de 1979 —*José Clemente Orozco*, catálogo de la Exposición Nacional de Homenaje a José Clemente Orozco con motivo del XXX Aniversario de su fallecimiento, INBA, México, 1979, p. 127— aparece el *Retrato de la señora Carmen Tejero de Carrillo Gil*, como colección de la señora, quien, al morir en 1989, lo heredó a su hija.

donó, al Estado,[38] probablemente no sólo por razones familiares sino también a que este trabajo en particular no tuvo una favorable fortuna crítica. A pesar de hacer patente su desacuerdo con tal valoración, Carrillo no modificó su decisión de mantener la pieza en el ámbito privado, lo que puede indicar hasta qué grado le era importante la crítica que recibieran los objetos de su propiedad.[39]

Este retrato fue solicitado a pesar de que, reconoce el coleccionista: "No recuerdo a alguna de sus retratadas [de Orozco] que estuviera plenamente satisfecha de su retrato". Esta declaración probablemente incluye a su esposa.[40] Sin embargo, deja constancia de lo que él encontraba en los retratos de mujeres de Orozco: "Hay que reconocer que cada personaje femenino de Orozco está pintado física y psicológicamente como un ente definido con un tipo tan individual, y al mismo tiempo tan general, que es fácil identificar en nuestro pensamiento a estos tipos del artista con nuestros conocidos".[41] Con esta idea en mente seguramente adquirió los retratos de Dolores del Río,[42] y los retratos de Julia Peterkin y Eva Sikelianos, calificando estos dos últimos como "obras maestras" del artista.[43]

---

[38] A diferencia del retrato que también hizo Siqueiros a su esposa en 1946 y que sí formó parte del paquete que entregó el coleccionista al Estado mexicano.

[39] Carrillo argumentó: "Tiene para mí un indefinible encanto de interpretación psicológica y una elegancia extraordinaria en su composición y colorido" aunque "no gusta a la mayoría de las gentes que lo han visto"; en *Orozco en la colección Carrillo Gil...*, 1953, volumen 2, p. 68. Alma Reed, escueta, anota que ese retrato es "un severo estudio de perfil de la señora Carmen Tejero de Carrillo Gil"; en *Orozco*, p. 326.

[40] La hipótesis de Carrillo Gil —que toma de Tablada— es que Orozco tenía "algún complejo contra ellas", las mujeres, Carrillo Gil, "*Orozco en la colección Carrillo Gil*", catálogo, Alvar Carrillo Gil (ed.), 1953, volumen 2, p. 193. De hecho, Tablada se identificaba con Orozco en parte por lo que creía ver en sus retratos de mujeres. Véase Renato González, *La máquina de pintar. Rivera, Orozco y la invención del lenguaje*, tesis para obtener el grado de doctor en historia del arte, FFyL-UNAM, México, 1998, tomo 1, p. 57.

[41] Carrillo Gil, *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil...*, volumen 2, p. 68.

[42] Carrillo Gil narra tres anécdotas de mujeres descontentas con su retrato, una de ellas se refiere al cuadro de Dolores del Río y explicaría porqué la obra pasó a la colección del doctor: "Una artista famosa, según he oído decir, tampoco estaba feliz con su estupendo retrato y creo que esto se debió a la indiscreción del artista que dio a la piel ciertos defectos que marcan los años, de suerte que parece una piel marchita, con finísimas arrugas reveladoras"; *ibidem*, pp. 194-195. Sin embargo, la actriz aprovechó la noticia de su retrato para hacerse publicidad, aparentando estar satisfecha con él. En una entrevista que publicó *Excélsior*, el 27 de marzo de 1949, declaró que no buscaba el parecido exacto en los retratos que le habían pintado, porque no eran fotografías, sino que "lo principal es que un gran pintor interprete mi personalidad, a través de su propia sensibilidad, de su pincel y de su genio plástico", citado en Orozco Valladares, *op. cit.*, p. 575.

[43] Otros retratos que a Carrillo Gil le parecían "obras maestras" eran el de la madre de Orozco y el de Anette Nancarrow, entre otros, en Carrillo Gil, "En memoria del artista J. C. Orozco", palabras leídas en el acto conmemorativo del 5° aniversario de la muerte de Orozco, 7 de septiembre de 1954, Museo-Taller de Guadalajara, edición de "Amigos de Orozco", A.C.; AFCG.

Otra que también consideraba importante dentro de la colección, no sólo por la calidad del cuadro,[44] sino por razones afectivas; aunque no lo sabía cuando lo compró, era el último *Autorretrato* de Orozco, pintado durante una estancia de medio año en Nueva York, entre 1945 y 1946, y que Carrillo Gil adquiriera al conocerlo en el taller del artista.[45] Al parecer, el coleccionista también deseaba poseer otro autorretrato, aunque tal vez no le fue posible acceder a el, probablemente por pertenecer a otra colección o por estar valuado a un costo excesivamente alto para él.[46] Poseerlo hubiera sido otra forma de permanecer cerca del jalisciense, aún después de su muerte.

A diferencia de lo que sucede con la pintura de caballete, todos los periodos de producción de Orozco, en cuanto a litografía y grabado, interesaron a Carrillo Gil; las litografías fueron realizadas entre 1926 y 1935 y los grabados entre 1935 y 1944, salvo cinco que proceden de planchas elaboradas en 1947, pero grabadas hasta 1951 por Alvarado Lang, dos años después de la muerte de Orozco, razón por la que éstas últimas no fueron firmadas por el artista.[47]

Por otra parte, la admiración de Carrillo Gil por la obra de Orozco tiene dos asideros fundamentales: las series *México en Revolución*[48] (1926-30) y *La casa del llanto*[49] (1913-15).[50] Numerosas piezas de la primera serie fueron realizadas casi en su totalidad en Estados Unidos, por lo que fueron adquiridas por coleccionistas y museos norteamericanos.[51]

---

[44] Sobre el *Autorretrato*, dice Justino Fernández: "No podía faltar un autorretrato del pintor en un acervo de esta calidad y número de obras, por lo que el presente viene, prácticamente, a llenar una necesidad y a representar cierto momento en la vida y la obra del artista"; en *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil...*, 1949, p. 45.

[45] Este retrato fue develado por el Presidente de la República en el homenaje póstumo que se le rindiera a Orozco, el 14 de diciembre de 1949, en el Colegio Nacional, Alma Reed, *Orozco*, p. 330.

[46] Como mencioné en la nota 26, en el acervo del MACG se encontró una reproducción de un autorretrato de Orozco que, no obstante ser un cartel, se encuentra dedicado a Carrillo y firmado por Orozco. Es probable que Carrillo Gil haya solicitado al pintor que se lo firmara, como compensación por no poder tener el original. Véase el catálogo *Orozco en la colección del MACG*, INBA, México, 1999.

[47] Véanse *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil...*, 1949 y 1953, tomos 1 y 2.

[48] Carrillo siempre consideró a esta serie como un material primordial en su colección de Orozco ya que, para él, eran especialmente relevantes en la producción de Orozco: esas "obras [...] han seguido siendo para mí lo más trascendental y artísticamente importante de su carrera", en *ibidem*, p. 186.

[49] Sobre sus adquisiciones de esta serie, dijo Carrillo Gil: "Eran unos cuadros magníficos que pudieran rivalizar con las obras del mismo estilo que antes habían realizado Degas, Toulouse Lautrec, Steinlen, Picasso y otros artistas"; en entrevista a Carrillo Gil, sd, realizada por una mujer no identificada, 20 p. mecanografiadas; AFCG.

[50] Las fechas de ambas series, que Orozco había fechado casi al final de su vida como de fases más tempranas, han sido corregidas por Renato González después de un estudio detallado.

[51] Carrillo siempre lamentó que obras como *La barricada, Los zapatistas* (MOMA de Nueva York), *Zapata* (IA de Chicago), *Soldado herido, Soldados mexicanos*, se quedaran en Estados Unidos, así como una colección de dibujos que pertenece al Museo Albertina de Viena, en Carrillo Gil, *Orozco en la colección*

Muchas de ellas nunca logró adquirirlas, a pesar de su permanente interés; otras que fueron puestas a la venta por sus dueños originales, entre los años cuarenta y sesenta, ingresaron rápidamente a la colección.[52] De esta forma, llegaron de Estados Unidos dos versiones de *Zapata*,[53] *Revolución*, *Pancho Villa* y *El niño muerto*. De coleccionistas mexicanos adquirió *El combate*[54] y *Fusilamiento*. De otra serie, *La casa del llanto*,[55] la mayoría son piezas pequeñas; Carrillo Gil compró dibujos a lápiz y tinta china, bocetos al pastel y seis acuarelas que formaron parte de la colección de Tablada.[56] En general, este conjunto tuvo excelente fortuna crítica, destacando de entre otras obras de Orozco.[57]

Carrillo Gil..., 1953, volumen 2 p. 65. Tampoco pudo adquirir varias piezas de esta serie que, aunque permanecían en México, estaban en la colección de la Familia Orozco; en Carrillo Gil, "Orozco, ilustrador y caricaturista", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 27 febrero 1955, p. 6. Buena parte de la colección norteamericana de piezas de Orozco está reproducida en *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934*, Renato González Mello y Diane Miliotes (eds.), Hood Museum of Art / Dartmouth College en asociación con W. W. Norton, Company, Nueva York- Londres.

[52] La serie *México en Revolución* —que constaba de alrededor de 46 dibujos— fue entregada por Orozco a Alma Reed para que los vendiera en su galería Delphic Studios, razón por la que allá permanecieron, dificultándose su adquisición para el coleccionista mexicano, quien siempre los concibió como piezas fundamentales dentro de su colección: "Ha sido una ardua lucha conseguir algunos; la colección Carrillo Gil tiene varios de los más hermosos. Personalmente siento por ellos un aprecio extraordinario"; en Carrillo Gil, *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil...*, volumen 2, p. 185.

[53] Un *Zapata*, proveniente de la colección de McKinley Helm, fue el que llegó al MACG; véase *ibidem*, volumen 2,. El otro *Zapata* lo vendió a través de la GAM; AGAM.

[54] Cuadro que provenía de la colección del diplomático Genaro Estrada; en *ibidem*, p. 65.

[55] La serie —exhibida en 1915— consta de 123 estudios de mujeres, en acuarela, pastel, pluma y óleo sobre papel; por estas obras fue que Tablada enlazó a Orozco con Goya en un artículo titulado "Orozco, el Goya mexicano" que apareció en el *International Studio* de marzo de 1924. Véase Esteban Rey y Marissa V. de Bono, "Orozco, el hombre en llamas", en *Orozco, el hombre en llamas*, en revista *RM*, Vol. XVI, núm. 10, diciembre de 1987, p. 177. Dentro de ellas, Justino Fernández destacó *La conferencia*: "si se compara esta mujer sentada a horcajadas sobre una silla con las figuras de *Guernica* de Picasso —1937— se verá que Orozco había llegado muchos años antes a aquella depurada expresión", en "Las obras de Orozco en la colección Carrillo", texto del catálogo de la exposición *José Clemente Orozco...*; AFCG.

[56] Estas obras forman parte de un grupo de diez y siete piezas que se expusieron en Nueva York en marzo de 1926, en una exposición colectiva; puesto que las gestiones para la exhibición fueron de Tablada, Orozco se las entregó para ese fin y Tablada nunca se las regresó. En una carta a Orozco, del 2 de diciembre de 1930, el poeta y promotor cultural se dice dispuesto a devolver cinco acuarelas, aunque en consideración a su amistad y a su ayuda al promocionar su trabajo, le insinúa que se las regale. Al parecer, no hubo regalo ni devolución. A la muerte del escritor, su viuda vendió acuarelas y dibujos a Misrachi y de allí las adquirió Carrillo Gil. Antes de su venta, Orozco solicitó algunos dibujos al galerista por Orozco, proponiendo a cambio —escribió el artista— "dibujos recientes y más vendibles", citado por Orozco Valladares, *op. cit.*, pp. 158-159, 241-242 y 374-375.

[57] Sobre ellas, dijo Justino Fernández: "Estas acuarelas, hoy día tan escasas en número, son verdaderas joyas del arte contemporáneo y de gran importancia para demostrar cómo desde entonces —1913— Orozco había llegado ya, antes que otros pintores americanos o europeos, a un tipo de síntesis expresiva de pleno siglo XX y desde luego, genial"; en "Las obras de Orozco en la colección Carrillo", texto del catálogo de la exposición *José Clemente Orozco...*; AFCG. Para Octavio Paz, las primeras obras de Orozco, entre las que destacan las acuarelas de prostitutas, le parecen impresionantes, en "Ocultación y descubrimiento de Orozco", en *Orozco, el hombre en llamas*, en revista *RM...*, p. 10.

Probablemente por su éxito, el artista regresó al tema del "mundo galante" en la década de los cuarenta, pintando una serie de acuarelas "a la manera de Orozco de 1913-15".[58] En su exposición de El Colegio Nacional correspondiente a 1947, el pintor decidió exhibir juntas las obras de su primera etapa con las de los cuarenta; Carrillo fue tajante en su comentario: "Cuando se comparaban estas obras del comienzo de la carrera con las de la madurez del artista, no podía uno menos que admirar con mayor simpatía las primeras".[59] Aquí, además de que se revela la faceta de crítico de arte de Carrillo, éste explica uno de los motivos por los cuales buscó incorporar más piezas de sus fases tempranas a su colección. A Orozco no le hubiera gustado tal declaración, así como posiblemente Carrillo no la hubiera hecho pública de haber vivido el pintor. El equilibrio de sus relaciones era frágil y ninguno quería propiciar una ruptura.

También Carrillo seleccionó piezas con temática indígena; tal es el caso de *Sacrificio indígena*, 1932-34, versión posterior a la obra que Orozco plasmó en parte central del mural de la Biblioteca Baker del Dartmouth College.[60] Con el tema de la conquista de México, Carrillo incorporó a su colección ocho obras pertenecientes a la serie *Los teúles*;[61] de ellas, compró siete, la mayoría temples sobre madera comprimida y sólo dos dibujos, uno a tinta[62] y otro al carbón,[63] más un obsequio del artista en temple sobre papel;[64] el

---

[58] Fernández, *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*..., pp. 14, 48-49.

[59] Carrillo Gil, *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*..., volumen 2, pp. 64-65. Es de destacarse que esta apreciación de Carrillo coincidió con la de Justino Fernández.

[60] Fernández, *op. cit.*, p. 34.

[61] En el volumen 2 del catálogo sobre Orozco —*Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*,..., p. 69— el coleccionista explica: "De la quinta exposición, sobre el tema de la conquista de México, y que Orozco llamó *Los teúles*, en la que el artista presentó un excepcional conjunto de obras maestras, pude adquirir cuatro obras de primer orden: *Después de la batalla*, *Paso del vado*, y dos escenas de batallas entre mexicanos y españoles; este conjunto con dos temples más y dos dibujos, dan a la colección un valor extraordinario". Según esta declaración, debía tener ocho piezas, pero en el volumen 1 —*Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*..., pp. 47 y 48— Justino Fernández sólo registró siete obras. Tal vez la obra no registrada, un dibujo a tinta, es la que llegó a la GAM para ser vendida a otro coleccionista mexicano; AGAM.

[62] De éste no se consignó titulo, y sólo los siguientes datos: "De la serie *Los teúles*, 1945, dibujo a tinta, 40 X 30 cms. [De la] Col. Sr. Dr. Alvar Carrillo Gil [a la del] Sr. Dr. Alejandro Zafarroni"; AGAM.

[63] Este dibujo, para Fernández "uno de los mejores en la exposición de 1947 y uno de los que mostraban de manera más emocionante el aspecto canibalesco del antiguo mundo indígena mexicano", que numeró como el siete de la serie *Los teúles* y descrito como "Un hombre sentado apoya un pie sobre una cabeza humana y sostiene con la mano derecha un fragmento de antebrazo con mano", 63 x 47 cm., no llegó a formar parte de la colección del MACG; en Fernández, *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*..., 1949, p. 48.

[64] Justino Fernández registró este obsequio de Orozco como el número cinco de *Los teúles* y con la siguiente descripción: "Cuatro soldados de la época de la conquista, de pie o en marcha", temple sobre papel, 30 x 40

MACG conserva cinco de ellas.[65] Todas corresponden a diferentes momentos de la conquista española —siglo XVI— con evidente predominio de las escenas de guerra entre españoles e indígenas. Para el coleccionista, estas obras son un "derroche de maestría por el dinamismo y la tensión llevados al *máximum*; sólo las descripciones admirables de Bernal Díaz del Castillo pueden estar a la altura de estas magnificas pinturas". Así, el coleccionista está convencido de la estrecha relación entre literatura —en este caso una crónica— y pintura.[66]

En cuanto a la caricatura de Orozco, que ocupa un lugar destacado en la colección, Alvar Carrillo explicó su interés al publicar un largo ensayo en el que intentó realizar un seguimiento exhaustivo a la producción de este artista. Y, aunque al final de su vida el pintor renegara de su desempeño como caricaturista, Carrillo, entendiendo que la elevada calidad de su caricatura estaba en concordancia con la época en que la creó, opinaba diferentemente: "No es nada extraño que Orozco hubiera salido caricaturista de aquellas épocas turbulentas de la Revolución Mexicana. La caricatura, en todos los países del mundo, ha tenido sus mejores épocas en los grandes cambios y acontecimientos políticos".[67] Esta afirmación la hizo Carrillo al cabo de haber estudiado la historia de la caricatura.

Por otra parte, es evidente el interés de Carrillo por el trabajo de Orozco en pintura mural, trabajos que por su misma naturaleza no son coleccionables, por lo que sólo pudo adquirir obras con diversas técnicas que trataban aspectos parciales de las temáticas plasmadas en los murales. Legitimó su compra argumentando que se equiparaban, incluso con ventaja, con los murales: "Cuántas veces, al ver estos bocetos preparatorios junto a las obras terminadas, el espectador no sabe discernir cuál de las dos cosas es mejor. De hecho,

---

cm. en *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*..., p. 48. Esta pieza tampoco fue incluida dentro de las que formaron el acervo original del MACG.

[65] Las cinco piezas que llegaron al MACG, corresponden a las enlistadas por Justino Fernández como *Los teúles* 1, 2, 3, 4 y 6, numeración que se ha conservado en el inventario del MACG.

[66] Carrillo Gil, *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*... volumen 2, p. 69. La serie *Los teúles*, de 1947, exhibida en El Colegio Nacional en ese mismo año, esta basada en el libro de Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Al respecto, Carrillo siempre defendió la posición de Orozco ante la polémica que se suscitó en torno a un dibujo de esa serie sobre antropofagia de los mexicas, razón por la cual fue acusado de malinchista, haciendo suyo el argumento del pintor de que sólo había realizado una ilustración de un pasaje de Bernal Díaz del Castillo; en Carrillo Gil, "Orozco, ilustrador y caricaturista", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 27 febrero 1955, p. 6.

[67] Carrillo Gil, "José Clemente Orozco, caricaturista", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 12 junio 1955, p. 5.

muchos de estos bocetos superan a las pinturas finales".[68] Así justifica su adquisición de aquellos objetos que sí están a su alcance, a diferencia de los murales. De hecho, en estos trabajos lo que admira Carrillo es el dibujo, sin importar si fueron elaborados como bosquejos o como obras en sí. Tales dibujos, además de poseer un valor autónomo, permiten al coleccionista constatar el potencial intelectual y técnico del artista que experimenta de manera mucho más libre que en objetos elaborados por encargo.

Por esto ocho litografías de su colección eran detalles de las pinturas de Orozco de la Escuela Nacional Preparatoria, realizados entre 1926 y 1928, y otra, de 1935, era un detalle del mural del Palacio de Bellas Artes; además, en temple sobre papel tiene un fragmento de la imagen central del mural de la Biblioteca Baker.[69] Incluso, llegó a comprar cuatro bocetos para telones del ballet que Orozco realizó en 1942, en temple sobre papel y temple sobre cartulina.[70]

También el origen de este interés de Carrillo Gil radica en que a través de los diversos esbozos es posible reconstruir el proceso que siguió Orozco en la elaboración de una idea estética e iconográfica.[71] Poseer las evidencias del proceso creador del artista, a través de un medio calificado como íntimo, le permite acceder a la personalidad del pintor; además, como eran trabajos que no se vendían usualmente y, por tanto, tampoco se coleccionaban, anuncia preocupaciones posteriores de Carrillo, quien algunos años después se dedicó a realizar sus propias creaciones. Más aun, la legitimación de su predilección por esas obras la encontró en el propio Orozco, quien en marzo de 1940 inauguró la exposición

---

[68] Carrillo Gil, "Orozco", texto del catálogo de la exposición de *Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, 18 de febrero de 1955, Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, organizada por la Dirección General de Difusión Cultural, UNAM. También en esto coincide el yucateco con Justino Fernández, quien dijo: "El dibujo es uno de los más poderosos medios expresivos de Orozco; el conocimiento que tiene de las formas naturales le permite toda suerte de invenciones a manera de usarlas significativamente, de acuerdo con lo que desea expresar"; en Carrillo Gil, *op. cit.*, p. 48. El crítico Crespo de la Serna opinaba de manera semejante: "Antiguamente se subestimaba el 'boceto' [...] pues se le consideraba únicamente como etapa, que adquiriría valor estimativo al estudiar los antecedentes de ésta. Esta valoración a *posteriori* ha convertido todo dibujo del artista maduro en uno de los factores más interesantes de su obra"; en "Reflexiones sobre José Clemente Orozco", *La clepsidra y los días*, INBA, México, 1958, p. 35.

[69] Fernández, *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil...*, p. 34.

[70] *Ibidem*, pp. 38-39.

[71] Dijo Carrillo: "Era verdaderamente impresionante ver aquellos proyectos de murales, con el desarrollo de cada fragmento y cada personaje, vigorosamente dibujados aparte, en diversas posturas, gestos y actitudes"; en "Orozco", texto del catálogo de la exposición de *Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, 18 de febrero de 1955, Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, organizada por la Dirección General de Difusión Cultural, UNAM. Dada la declarada admiración por esos estudios la pregunta es por qué no compró más de ellos, probablemente porque Orozco no quería venderlos. En el caso de Siqueiros Carrillo Gil compró un número considerable, cuidando de exhibirlos, igual que la obra de caballete.

Bocetos para pinturas murales y de otros estudios en la Galería de Arte Mexicano.[72]

Ya en 1947 el pintor insistió en exhibir este tipo de obras al montar su exposición retrospectiva en el Palacio de Bellas Artes. Predominaban los dibujos, estudios, y bocetos para sus murales, así como litografías, grabados y dibujos aislados. Intentó titular la retrospectiva *El taller de Orozco*, iniciativa que no fue aceptada por los funcionarios del INBA.[73] Posiblemente el rechazo se deba a que los objetivos de Orozco no concordaban con los de los funcionarios culturales, quienes pretendían realizar una magna exposición retrospectiva en el recinto más prestigiado de esos años, tal vez con la idea de anunciar la consagración de Orozco; con tales objetivos, no estarían interesados en un montaje de tipo más didáctico, querrían mostrar las "obras maestras".

Por supuesto, Carrillo coincidió en la trascendencia de exhibirlas y no sólo por las razones arriba enunciadas[74] sino porque en esos bocetos el dibujo de Orozco se manifestaba por encima de cualquier otro elemento, una de las razones más poderosas para incluirlas en su colección. En la importancia concedida al dibujo Carrillo sigue, como en otras ocasiones, las ideas del artista: "Uno de sus aforismos preferidos [de Orozco] era que el artista plástico 'debe dibujar, dibujar siempre'... y él dibujó hasta sus últimos días".[75] Más aun, hablar del dibujo permite al coleccionista reiterar la "genialidad" de Orozco y recurre, una vez más, a comparar su capacidad como dibujante, su perseverancia, paciencia y disciplina, con la de otros "genios" consagrados por la historia del arte occidental como Miguel Ángel[76] y

---

[72] La exposición *Bocetos para pinturas murales y de otros estudios* de Orozco en la GAM, del 1° al 20 de marzo de 1940, se realizó después de más de veinte años que el artista no exponía en México, citado en Clemente Orozco Valladares, *op. cit.*, pp. 386-387.

[73] Carrillo Gil, "Orozco", texto del catálogo de la exposición de *Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, 18 de febrero de 1955, Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, organizada por la Dirección General de Difusión Cultural, UNAM. Salvador Toscano en "La Exposición Nacional J. C. Orozco", *El Nacional*, 6 abril 1947, años antes que Carrillo Gil lo escribiera, había consignado que la retrospectiva debió titularse "Exposición Taller J. C. Orozco", según los deseos iniciales del artista, por la "pretensión didáctica con relación a la juventud" que caracteriza a la exposición; reproducido en Orozco Valladares, *op. cit.*, p. 522.

[74] Aunque en algún grado también motivaría al coleccionista el anhelo permanente de demostrar su afinidad con las ideas del artista, es obvio que Carrillo no compraba obras sólo porque al artista le parecían tan importantes como para incluirlas, ocupando un lugar destacado, en una exposición retrospectiva.

[75] Carrillo Gil, "Orozco", texto del catálogo de la exposición de *Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, 18 de febrero de 1955, Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, organizada por la Dirección General de Difusión Cultural, UNAM.

[76] Al invocar el nombre de Miguel Ángel en relación con la obra de Orozco, Carrillo no había sido el único ni el primero. Alma Reed relata que en 1930, en cuanto José Pijoán vio fotografías de las obras de Orozco, pidió que lo pusieran en contacto con "este Miguel Ángel del Nuevo Mundo"; poco después, lo invitó a pintar murales en el Pomona College, en donde trabajaba como director del Departamento de Historia del Arte; en *Orozco*, p. 185. Por su parte, Orozco no se declaró ferviente admirador de los trabajos del italiano. Alma

Leonardo.[77] La comparación era parte de la estrategia de Carrillo de glorificar el trabajo de Orozco.

Carrillo también adquirió del jalisciense cuadros con representaciones religiosas, de Cristo en concreto; por ejemplo, *Cristo destruye su cruz*. Según Carrillo, representa a Cristo arrepentido de su sacrificio por una humanidad desagradecida, y concluye: "En estos tiempos de angustia y de terror de la humanidad (el eterno caballo de las guerras y los sufrimientos) ¿no es lícito y urgente apelar a Cristo para defenderla del monstruo de la guerra que acecha ominosamente?"[78] De esta forma, él mismo explicó que, ante un acontecer histórico tan difícil como la Segunda Guerra Mundial y el periodo que le siguió, la Guerra Fría, recurrir a una figura religiosa era un recurso válido. Y de paso aclaró que no lo había adquirido para documentar su religiosidad, ya que deseaba mantenerse, al menos públicamente, alejado de la fe católica.[79]

Finalmente, su profundo interés en la obra de Orozco no impidió que depurara algunas piezas a lo largo de las tres décadas en las que formó su colección. Existen evidencias de que Carrillo se desprendió de algunas que, transcurrido el tiempo, decidió no

---

Reed narró que en su viaje a Europa, en 1932, el mexicano estudió los murales de Miguel Ángel, considerándolos sobrevaluados: correspondían a un contexto determinado, "no a toda la humanidad ni a nuestra era"; así mismo, consideraba que muchas de sus pinturas "carecían de solidez"; en *Orozco*, p. 275.

[77] Carrillo Gil, "Orozco", texto del catálogo de la exposición de *Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, 18 de febrero de 1955, Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, organizada por la Dirección General de Difusión Cultural, UNAM.

[78] Carrillo Gil, "La tauromaquia (Picasso)", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 22 octubre 1961, p. 5. Creo posible que Carrillo hubiera estado de acuerdo con lo que Rita Eder escribió sobre el artista: "Orozco, crítico de la modernidad, cuestiono las utopías sociales, no tuvo fe en las ideologías, pero creyó en la verdad espiritual, en los ojos visionarios del artista"; en "El muralismo mexicano: modernismo y modernidad", *Modernidad y modernización en el arte mexicano. 1920-1960*, MUNAL-INBA, México, 1991, p. 67. No obstante, el coleccionista idealizaba al artista tanto como Alma Reed, de quien Inés Amor dijo que entretejió una red con sus propias fantasías humanitarias sobre Orozco, fantasías que no tenían ninguna relación con lo que Orozco era. La galerista, incluso afirmó que Orozco "odiaba a la humanidad como ningún otro hombre". Comentarios registrados por Selden Rodman, *Mexican Journal. The Conquerors Conquered*, The Devin-Adair Company, Nueva York, 1958, pp. 170-171.

[79] En Mérida, Carrillo Gil presenció el continuado conflicto entre el poder estatal y el religioso. Desde 1914, los diversos gobiernos revolucionarios —en especial el del general Salvador Alvarado, de 1915-1918, y el de Felipe Carrillo Puerto, 1920-1923— habían promovido el exilio de la élite católica así como la ocupación militar de iglesias y conventos y su conversión en centros de educación "socialista y racionalista". Véase Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*, UNAM, México, 1989, pp. 91-92. Con el conflicto religioso nacional, protagonizado por el presidente Plutarco Elías Calles, de 1926 a 1929, el ambiente anticlerical en Yucatán se recrudeció. De este clima, por supuesto participaba la Universidad de Yucatán donde estudió y después trabajó Carrillo. Esta tendencia se mantuvo fuerte hasta 1935, cuando éste se preparaba para abandonar su estado natal. Su anticlericalismo tiene soporte legal en la Constitución de 1917, a la que reconoce como *el* documento que resume los principios de la revolución. Una y otra vez denunciará que tales preceptos han sido violados. Carrillo Gil. "Este es el gobierno 'revolucionario' de

incluir en su personal visión de lo que era la pintura de Orozco; algunas de ellas son: *Pedregal*, *Torso de espaldas*, *Revolucionarios. El que sigue*,[80] un *Zapata*[81] y un dibujo de la serie *Los teules*; [82] todos los cuales fueron vendidos a través de la galería de Inés Amor. Otras piezas que le pertenecieron y que no fueron entregadas al MACG probablemente que decidiera reservarlas como legado para su familia; por ejemplo, existe un óleo de 1946, *Desnudo*, que le pertenecía en 1960[83] y una litografía, *Fin de fiesta*,[84] de ambas no tengo datos actualizados sobre su localización.

Por otra parte, de las demandas de Carrillo a Orozco sólo existen evidencias de dos peticiones concretas: la primera, como ya se mencionó, fue de 1944 y consistió en solicitar el retrato de su esposa; la segunda fue a finales de 1948, durante la exposición que Orozco realizó en El Colegio Nacional, pidiéndole cambiar los temas y tratamientos sombríos por otros alegres y positivos. Asumiendo el papel como *connaisseur* especializado en su producción y evidenciando su poder como coleccionista, no dudó en manifestar su descontento con los trabajos que éste presentó.

Fue explícito: "Esta vez he salido de la exposición con más angustia que otras veces:[85] estos personajes, estas escenas, son del fondo del infierno y su presencia produce una tremenda impresión de pesimismo, que no se olvida pronto"; en consecuencia, le pide que trabaje la opción contraria, que explote su potencial de placer y se olvide de sus depresiones: "Los que admiramos su obra apasionadamente estamos esperando de Ud. un paréntesis de optimismo y de 'gozo de vivir' [...] creemos que es posible que Ud. ofrezca a

---

Marentes", *Yucatán*, núm. 21, 1° de mayo de 1953, p. 15.; Carrillo y Amaro Gamboa, "Carta al Sr. Arzobispo", *Yucatán*, núm. 5, 15 de enero de 1952, p. 5.

[80] *Pedregal*, 1947, óleo s/masonite, 42 x 62; Carrillo lo había comprado a la familia Orozco y lo vendió a Reyes Heroles. *Torso de espaldas*, dibujo al carbón, 39 x 3; fue vendido al Lund Museum en Suecia. *Revolucionarios. El que sigue*, dibujo a tinta y pluma s/papel, 47 x 33, fue vendido a un Sr. Orozco, sin aclarar si es uno de los hijos del pintor. Es probable que se trate del mismo dibujo que Carrillo consignó haber vendido a Clemente Orozco hijo. Véase Carrillo Gil. "Orozco y la revolución mexicana", texto del catálogo de la exposición de *Orozco y la revolución mexicana*, del 20 de noviembre al 16 de diciembre de 1968, Salón de la Plástica Morelense del Centro Cívico Cultural de Cuernavaca (Palacio de Cortés), Morelos; AFCG.

[81] Este *Zapata*, que Carrillo había comprado de la colección de Moisés Sáenz, fue vendido a una Sra. Larrea, según el Archivo de la GAM.

[82] El dibujo de la serie *Los teúles*, 1945, dibujo. a tinta, 40 X 30 cms, en el AGAM se registró que salió de la colección de Carrillo Gil para la de Alejandro Zafarroni.

[83] Véase el catálogo del Salón de la Plástica Mexicana, *30 años de pintura en México*, del 5 de septiembre al 5 de octubre de 1960.

[84] Se trata de *Fin de fiesta*, 1935, 31 x 39 cm, registrada en el Vol. 1 de *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, Alvar Carrillo Gil (ed.), 1949.

[85] Ya había acudido a verla en dos ocasiones anteriores.

los demás estas facetas de su espíritu en obras maestras de arte". Y presiona: "¿Cuándo nos da Ud. esa sorpresa feliz de ver una de esas exposiciones con el Orozco que hasta hoy sólo conocen sus amigos, capaz de reír y de gozar la vida como cualquier mortal?".[86]

Las obras que propiciaron el disgusto de Alvar Carrillo pertenecen a las series *Esclavos* y *Opresión conservadora*; son dibujos que, aunque se sitúan dentro de líneas trabajadas con anterioridad por Orozco, como la representación del dolor y la crítica hacia el clero católico, evidencian el recrudecimiento del pesimismo en el jalisciense. Al yucateco no les disgustaron las temáticas ya que en los otros trabajos elegidos también predominan los asuntos perturbadores. Probablemente influyó en su disgusto el tratamiento dado a las obras, que reflejan la búsqueda del artista hacia otras maneras de expresión, distanciadas de cierto tipo de "expresionismo" que Carrillo encontraba en las creaciones del artista.[87]

Como prueba de su desagrado, Carrillo sólo compró un dibujo, *Agachados*, por única ocasión, de entre las seis exposiciones anuales que Orozco montó en El Colegio Nacional.[88] No hubo tiempo para que Orozco respondiera con obra a la solicitud de realizar "un paréntesis de optimismo". Murió nueve meses después, poco antes de montar su exposición de 1949; en realidad, tampoco hubo una contestación formal del pintor, quien se expresó con evasivas después de que Alvar Carrillo le enviara otra carta exigiendo respuesta.[89] Esto no necesariamente implica que se avecinaba un distanciamiento. Carrillo esperaba que este cambio fuera temporal y se mantendría al tanto de nuevas fases para que

---

[86] Carrillo Gil, Carta a José Clemente Orozco, sin fecha, probablemente 15 de diciembre de 1948, 1 hoja mecanografiada, sin rubrica, papel membreteado; AFCG.

[87] El Orozco de Alvar Carrillo es un artista expresionista, en el sentido abierto del término. Y la prueba que ofreció como fundamento fue precisamente su colección; de hecho, este fue uno de los principales criterios para realizar su selección y, por tanto, uno de los elementos unificadores de sus Orozcos. Ante la pregunta expresa de qué significaba para Carrillo Gil el 'expresionismo' de Orozco, Renato González responde: "es un mundo espiritual o una época [...] cuando hablas del "expresionismo" hablas de todo ese mundo intelectual. Puedes llegar a pensar que en la historia del arte, todo es [...] una constante lucha entre la razón y el irracionalismo, y yo creo que eso es lo que pensaba Carrillo Gil", en Entrevista con Ana Garduño, 11 de enero de 1996.

[88] Escribió el coleccionista: "Se puede decir que en cada exposición del Sr. Orozco en el Colegio Nacional adquirí algunas obras". Ciertamente, el coleccionista adquirió más de veinte obras que fueron exhibidas en cinco años consecutivos, de 1943 a 1947; en Carrillo Gil, *Orozco en la colección Carrillo Gil...*, volumen 2 p. 68.

[89] A manera de presión, Carrillo escribe a Orozco: "He esperado con preocupación la respuesta a mi carta anterior, me decepciona no haberla recibido porque esto me convence de que estaba llena de tonterías". Orozco eludió responder: "Es muy difícil contestar palabras tan sinceras y emocionantes y usted sabe cómo estimo y aprecio sus opiniones sobre mi trabajo. Le doy las gracias y espero seguir teniendo la satisfacción de contar con la aprobación de entendimientos como el de usted"; Carta de Carrillo a Orozco, 22 diciembre 1948 y Carta de Orozco a Carrillo, 25 diciembre 1948; AFCG. Esta última la publicó el coleccionista como anexo en el del catálogo *Orozco en la colección Carrillo Gil...*, 1953, volumen 2, s/p.

cuando sus gustos se reencontraran con la producción orozquiana, reanudara su consumo.

Por su parte, el pintor estaba acostumbrado a recibir solicitudes abiertas y concretas[90] o a percibir expectativas y demandas más veladas,[91] demostrando habilidad e interés en adecuarse a ellas, como lo ha demostrado Renato González Mello en *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención del lenguaje.*[92] Aquí lo interesante es que la solicitud explícita de Carrillo permite un acercamiento a otro matiz más de la relación entre coleccionista-artista, entre consumidor y productor de arte, en la cual el primero, como conocedor de la trayectoria del pintor, ejerce la crítica y cuestiona una fase determinada, haciendo, al mismo tiempo, una demanda concreta. Y no debe desdeñarse un factor adicional: quien le manifestaba su desaprobación no era sólo un coleccionista más, era su principal comprador, aquel que en cada exposición era garantía de ventas, salvo en la de 1948. El poder de Carrillo sobre Orozco, en este aspecto, no era solamente simbólico.

Considero necesario destacar que a pesar del éxito que llegó a alcanzar el artista, sus ventas en México siempre fueron irregulares y sus precios pocas veces le parecieron justos.[93] Así, en alguna medida, el pintor dependía de las compras que realizara Carrillo, como único coleccionista sistemático y perseverante. Dice Carrillo Gil:

> Orozco no vendía casi nada en México, o vendía a las galerías para que éstas vendieran a los extranjeros; así se explica que un artista tan prolífico y brillante, como Orozco, no tuviera en México un solo coleccionista en serio. Hasta 1937 ó 1938 que comencé a comprar las obras de Orozco, pocas personas tenían más de dos cosas de este artista: el Sr. Sáenz, el Ing. César Martino, Anita Brenner, Ing. Luis Barragán, Salo Hale y algunas contadas personas más, poseían obras de Orozco. En la colección del Ing. Marte R. Gómez, una de las mejores de México, no figuraba ninguna obra de Orozco. Esta incomprensión obligaba al artista a vender a los extranjeros. Pero lo lamentable del caso es que el más incomprensivo era el Gobierno que no adquirió casi nada del gran pintor.[94]

---

[90] Una ocasión en que la demanda fue muy concreta ocurrió en 1929, durante una estancia de Orozco en Nueva York: una millonaria le cuestionó sus deprimentes temáticas y le sugirió que adoptara alegres formas de expresión; en la siguiente exposición, donde Orozco presentó sus trabajos más recientes, fue evidente que siguió el consejo; en *Cartas a Margarita*, pp. 170 y 186. Y no fue esta la primera ocasión en que el pintor recibía una recomendación en ese sentido. Un año antes, en 1928, escribió a Jean Charlot que el dueño de una importante galería le aclaró que sus obras no eran del gusto del mercado norteamericano, sugiriéndole que pintara otras. Carta publicada en *Orozco, verdad cronológica*, p. 190-191.

[91] Renato González Mello ha demostrado que el éxito de los murales de la Universidad de Guadalajara se debió a que Orozco respondió a las expectativas de los solicitantes, las elites tapatías; en tesis de doctorado, Vol. 2, p. 367.

[92] Véase Renato González Mello, *La máquina de pintar. Rivera, Orozco y la invención del lenguaje*, tesis para obtener el grado de doctor en historia del arte, FFyL-UNAM, México, 1998, 2 tomos.

[93] Orozco consideraría errónea la frase del crítico de arte Robert Hughes: "Un precio justo es el más alto al que se puede inducir que pague un coleccionista"; en "Arte y dinero", *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*, Alberto Coscarelli (trad.), Anagrama, Barcelona, 2a. Edición, 1997, p. 462.

La manera más común a través de la cual Carrillo adquirió obras tempranas del artista fue por transacciones con galerías, destacando sus numerosas compras a la Galería Central de Arte, en México y a la Kleeman Gallery en Nueva York.[95] Lo que pudo negociar sin intermediarios fue su producción reciente, aquella que conoció en el taller ya que, según contó Carrillo, Orozco "siempre nos invitaba a Justino Fernández y a mí a ver sus 'cosas', antes de presentarlas formalmente en la sala de exposiciones";[96] a la muerte de éste, realizó las operaciones de compraventa con la familia del pintor.[97] Otra vía importante fue el trato directo con otros particulares o sus herederos.[98] Sin embargo, poco pudo comprar Carrillo Gil después de 1953: "Las obras de Orozco están prácticamente fuera de mercado, pues muy rara vez llega a mi conocimiento la oferta de alguna obra importante. Además los precios que han alcanzado [...] son muy elevados para poder adquirirlas".[99] Esto indica que cuando se consolidó el mercado del arte en México,[100] con el consiguiente aumento en la demanda de trabajos de los creadores adscritos a la Escuela Mexicana de Pintura —lo que elevó sus cotizaciones, y más tratándose de los objetos de un pintor ya fallecido—, Carrillo se vio imposibilitado para competir y se enfrentó a sus limitaciones económicas.

Para Orozco las condiciones del mercado del arte siempre fue un problema. Indignado, presentó un frente común con su esposa para intentar evitar, en lo posible, la distribución de sus obras a través de galerías, ya que consideraba que los tratos efectuados con los galeristas siempre le habían sido desfavorables.[101] Dado que en México, sus ventas siempre fueron irregulares e impredecibles, el artista no logró acumular un capital que le

---

[94] En *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, 1953, tomo 2, p. 67.

[95] De un total de 112 pinturas y dibujos que Carrillo presenta en los dos catálogos de su colección de Orozco, registra que adquirió 31 en la Galería Central de Arte y 22 en Kleeman Gallery; de otras galerías de México y Estados Unidos compró 14 obras más. Véanse *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, 1949 y 1953, 2 tomos.

[96] Carrillo Gil, *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil...*, 1953, tomo 2, p..68.

[97] Durante la década de los cuarenta recibió de Orozco 19 piezas; después de su muerte, al menos tres obras le llegaron por operaciones directas con los familiares del pintor. Véanse *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil...*, 1949 y 1953, 2 tomos.

[98] Por operaciones directas con particulares mexicanos, Carrillo adquirió 17 trabajos; por transacciones con Alma Reed logró incorporar cinco obras más a su colección. Véanse *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil...*, 1949 y 1953, 2 tomos.

[99] En *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil...*, 1953, tomo 2, p. 8.

[100] Sobre algunos aspectos del mercado del arte en la época de Carrillo trata un apartado del capítulo cinco.

[101] En diversas cartas a su esposa, Orozco se queja de Misrachi, Inés Amor y los *dealers* de Nueva York; todos quieren explotar a los artistas, en *Cartas a Margarita*, pp. 295-296, 316.

garantizara solvencia económica por largos periodos de tiempo;[102] al parecer, esto no sucedió ni en sus años más exitosos, en cuanto a prestigio y reconocimiento.[103] Sin embargo, el binomio prestigio-ventas le quedaba muy claro al artista; en una entrevista realizada en 1943, ante la pregunta de a partir de cuándo fue reconocido, él contesta "apenas hace quince años comencé a vender".[104]

Ante el estado de sus ventas y la intermediación de las galerías, para Orozco la única manera de enfrentar condiciones tan desventajosas era comerciar por su propia cuenta, en trato directo con los interesados.[105] Aunque en un principio su esposa y él vendieron a menor precio que las galerías, Orozco quería igualarlos.[106] Puesto que en Estados Unidos era más fácil colocar sus obras y a fin de igualar sus precios allá, Orozco aprovechaba sus viajes a ese país para mantenerse en contacto con sus coleccionistas, incluso, entre 1945 y 1946 aceptó que la Galería Knoedler, de Nueva York, se encargara de la distribución de sus trabajos.[107]

El jalisciense se quejó de quienes en algún tiempo habían sido muy cercanos a él y sin su consentimiento negociaron la obra que les había entregado en préstamo o comisión:

---

[102] Por ejemplo, en una carta a su esposa, 13 de diciembre de 1937, le comenta que si Misrachi se niega a aceptar sus obras al precio que él propone, tendrá que suspender la construcción del estudio en Guadalajara. Por el contrario, realizar una buena venta significaba cierta independencia, aunque temporal: en noviembre de 1945 avisa a su esposa que vendió un óleo en 4,500 dólares, sin descontar la comisión de Inés Amor, de 500 dólares, por lo que le recomienda que no venda nada, "a nadie absolutamente. No hay razón ninguna para seguir regalando mis obras. No les hagas caso"; en *Cartas a Margarita*, pp. 295 y 325-26. Por la falta de tablas de equivalencia de las cotizaciones a lo largo del siglo XX de dólares y pesos, es difícil traducir estas cantidades a su paridad actual.

[103] Justino Fernández narra que Orozco tuvo que esperar hasta noviembre de 1943 para comprar una prensa para hacer grabados, ya que antes de esa fecha no tenía dinero suficiente. Y comenta: "En la exposición casi nada se ha vendido"; se refiere a la exposición anual de Orozco en El Colegio Nacional. Ya para mediados de 1945 se había incrementado la irritación de Orozco por la situación económica. Escribió Fernández: "Cada día se encuentra Orozco más asfixiado en México; necesita un cambio. Hace tiempo que quiere ir a Nueva York. Se encuentra un poco molesto por la falta de ventas"; en *Textos de Orozco*, pp. 122 y 128.

[104] Betty Ross, "J. C. Orozco habla de la mujer en la pintura", *Mañana*, DF, núm. 1, 4 septiembre 1943. Reproducida en *Orozco, Verdad cronológica*, pp. 447-449.

[105] Ya desde 1938 recomendaba Orozco a su esposa: "Procura visitar seguido las galerías para estar al tanto de todo y para que tomes contacto en lo posible con el público"; Carta con fecha del 8 de enero de 1938; en *Cartas a Margarita*, p. 296. En 1940, feliz le comenta a su esposa sobre la venta de un autorretrato que realizó a un norteamericano, y destaca: "Lo interesante de todo esto es que tratan directamente conmigo, cosa que antes no sucedía y de esa manera ya empiezo a tener una clientela *directa*"; cursivas de Orozco; en *Cartas a Margarita*, p. 299.

[106] Sobre unos grabados de pequeña edición que Margarita Valladares pensaba vender en $100, Orozco opinó que lo mejor era guardarlos para que después valieran más, y que "no debe venderse en casa a menor precio de como va a vender el comerciante"; Carta de Nueva York con fecha de 17 de noviembre de 1945; en *Cartas a Margarita*, p. 328.

José Juan Tablada y Alma Reed;[108] una buena parte de estas piezas llegó a la colección Carrillo Gil, vía distintas galerías.[109] A su vez, las obras negociadas directamente entre artista y coleccionista fueron entregadas a precios preferenciales, aun en contra de la voluntad del pintor, y sólo en atención a que era su principal comprador en México.[110] Al mismo tiempo, al realizar las ventas que necesitaba, Orozco estaba consciente de la pasión que sentía Carrillo por su obra y de su deseo de que no saliera de México.[111] Incluso se mantenía vigilante de las actividades que como coleccionista emprendía Carrillo Gil, por ejemplo, de los contactos, adquisiciones y encargos con otros artistas;[112] al menos eso sucedió con Siqueiros, con quien Carrillo inició su trato como admirador, comprador y amigo a finales de 1945.

Siqueiros

Otro caso de intenso contacto personal y profesional ocurrió entre Carrillo Gil y un artista de su generación, David Alfaro Siqueiros, el segundo artista mejor representado en su colección, con quien sí estableció una profunda y prolongada relación amistosa.[113] La

---

[107] En una carta de noviembre de 1945 explica a su esposa sobre las ventas de sus obras en Nueva York: "Todo esto quiere decir que también en México tenemos que ponernos changos y fijar precios que armonicen con los de aquí"; en *Cartas a Margarita*, p. 326.

[108] Infructuosamente intentó Orozco que tanto Tablada como Reed le devolvieran esos trabajos tempranos. Véase Orozco Valladares, *op. cit*, pp. 373-375.

[109] Tablada vendió las obras a Alberto Misrachi y Alma Reed encargó a Henry Kleeman la venta de las piezas que había conservado hasta ese momento. Carrillo las adquirió a estos dos galeros. Véase nota 56.

[110] En noviembre de 1945, desde Nueva York Orozco comunica a su esposa que se le terminó el dinero, por lo que: "No hay más remedio que vendas algo, aunque sea sacrificando algo al precio, al Dr. Carrillo por ejemplo"; en *Cartas a Margarita*, p. 321.

[111] Entre los preparativos para que su esposa viaje a reunirse con él a Nueva York, en diciembre de 1945, le recomienda que seleccione obra para vender en Estados Unidos, pero que antes debe vender obra en México, para costear los gastos. Le sugiere que ofrezca los cuadros a Carrillo: "Por fuerza hay que conseguir dinero suficiente con otra venta [...] Tal vez el Dr. Carrillo se interese por comprar alguno de ellos en vista de que vienen para acá. En ese caso ya no se traen. Avísale que los vas a mandar"; en *Cartas a Margarita*, pp. 337-338.

[112] En diciembre de 1945 Orozco comunica a su esposa que le llegó carta de Justino Fernández en la que le cuenta que vio a Siqueiros comiendo con Carrillo y con Irving Richards, empresario norteamericano amigo de ambos. Ya en enero de 1946, Orozco se enteró de todo lo sucedido a partir de la narración personal de Richards, quien recién regresaba de México, e informó inmediatamente y con detalles a su esposa: "que Siqueiros le está haciendo un retrato a la Sra. Carrillo, que Carrillo va a llevar su colección Orozco a La Habana, para exhibirla, a invitación del gobierno de Cuba y del consulado o embajada de México en Cuba. [...] Que Carrillo compró la colección de litografías de la viuda de Genaro Estrada"; en *Cartas a Margarita*, p. 338-340.

[113] Tibol trazó un esbozo de la personalidad de Siqueiros que bien podría aplicarse al coleccionista; tal vez las semejanzas, en algunos aspectos, hayan sido determinantes para su relación personal: "Es cierto que le faltan rasgos fundamentales de humildad [...] que su egolatría ha enturbiado muchas veces sus acciones [...] que su

compleja relación incluyó el apoyó económico del doctor Carrillo al pintor en casos de necesidad extrema, aunque esto no implica que fungiera como mecenas, sino sólo aportaba dinero en casos excepcionales y a cambio de su producción plástica;[114] igualmente actuó como su promotor y difusor al proponer y organizar exposiciones tanto en México como en el extranjero, con las obras que le había comprado.[115] Incluso hicieron negocios juntos, puesto que —al menos en una ocasión— establecieron un convenio a través del cual Carrillo Gil se encargó de la venta de pinturas que se encontraban en una exposición, obteniendo a cambio algunos cuadros, mismos que seleccionó en fecha previa a la inauguración del evento.

Una de sus primeras adquisiciones de obras de Siqueiros fue de una de sus obras tempranas, *Madre proletaria*,[116] en una transacción con Inés Amor como testigo.[117] Si la pieza no se conservó en su colección fue porque en 1951 Siqueiros le solicitó se la regresara, para venderla a su vez al INBA, al entonces Museo Nacional de Artes Plásticas;[118] a cambio, Carrillo recibiría dos cuadros, uno relacionado con el mural de la ex-

---

vida no es ejemplo de vigilante austeridad y significativos renunciamientos [...] que su inagotable pasión de actualidad le hizo invertir muchas veces su energía en aventuras inconsecuentes, caprichosas, individualistas [...] Este hombre [...] no es infalible [...] no es ejemplar [...] Posee un talento superior y una capacidad genial de iniciativa [...] [Es un] egoísta afectado de generosidad"; en "Siqueiros critica a los críticos de arte", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 2 de marzo de 1958, p. 7.

[114] En el capítulo tres emprendo la discusión sobre el rol de mecenas de Carrillo Gil.

[115] Un ejemplo lo constituye la comida que los esposos Carrillo Gil ofrecieron al gerente de *Excélsior* "a fin de poner a su disposición los cuadros que el Sr. Figueroa eligiese, de la colección de Carrillo, para la exposición *La ciudad de México interpretada por sus artistas*, organizada por dicho periódico. De Siqueiros, asistente a la reunión junto con su esposa y diversas personalidades, se seleccionaron *Pedregal* y *Antenas Estratosféricas*, esta última realizada ese mismo año; *Excélsior*, 27 de noviembre de 1949; AFCG.

[116] "Alvar Carrillo Gil [...] llegó a la Galería en calidad de visitante anónimo, sin hacerse presentar por nadie. Su actitud me pareció un poco desconcertante; no sabía uno si era arrogancia o timidez [...] Por entonces tenía yo colgada la *Madre proletaria* de Siqueiros, que David me había dado quizá en comisión o a cambio de alguna otra cosa. Cuando salió el doctor Carrillo comenté con una de las secretarias: 'ese señor va a volver por la *Madre proletaria*, y no me equivoqué'"; Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, IIE-UNAM, México, 1987, p. 239.

[117] Como declaró la misma Inés Amor, fue en la GAM que Carrillo vio el cuadro, y a partir de allí, inició la relación, comercial y amistosa, entre ambos, aunque, en concreto, esta obra sería directamente negociada entre Carrillo y el propio pintor, según testimonio de la galerista: "Ese cuadro me perteneció durante muchos años, hasta que me lo sonsacó Carrillo Gil; fue la piedra fundamental de su colección Seguro se trató de un ofrecimiento de David del tipo "mi alma por tres peniques"; Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, IIE-UNAM, México, 1987, p. 63.

[118] Carta mecanografiada dirigida por Siqueiros a Carrillo Gil, 22 de febrero de 1951; Recibo mecanografiado de Jesús R. Talavera, representante del Museo Nacional. de Artes Plásticas, donde se asienta que recibió *Madre proletaria* de Carrillo Gil, con visto bueno de Siqueiros, 22 de febrero de 1951. Dos recibos de Siqueiros al INBA por la cantidad de $5,000 cada uno, 23 de febrero de 1951. ASAPS. Agradezco la gentil ayuda prestada por Mónica Montes Flores durante el tiempo en que me aboqué a la revisión del citado archivo.

aduana, *Patricios*, y otro a definir, que podría ser su propio retrato que entonces Sequeiros pintaba.[119]

Aun cuando Carrillo compró varios trabajos a través de la GAM,[120] primordialmente lo hizo vía la esposa del artista. Los primeros contactos con los Siqueiros iniciaron desde finales de 1945[121] y entre coleccionista y artista se consolidó una amistad que se mantuvo hasta 1974, año en que ambos murieron. Los lazos de su relación se estrecharon rápidamente, coincidiendo con los años en que el artista desarrollara una fructífera producción en pintura de caballete. Carrillo mantuvo hacia el pintor una actitud, pública y privada, de respetuoso afecto, apoyo y solidaridad. No por esto el coleccionista dejaba de comprar trabajos, que no le interesaran, sólo por compromiso, ya que Carrillo siempre ejerció el derecho y capacidad de selección.[122] Si bien adquirió trabajos que en México comúnmente no se vendían —en parte porque se consideraban ejercicios y no obras terminadas, como bocetos para murales o cuadros experimentales—, fue por interés, además de por la evidente intención de socorrer a su amigo en sus recurrentes apremios económicos.

Es común que entre coleccionista y artista se establezcan convenios mediante el cual el pintor, en este caso Siqueiros, mostraba a Carrillo sus obras recién terminadas antes que a nadie, a fin de que tuviera oportunidad de seleccionar y comprar antes de que salieran a la venta o se exhibieran públicamente, prerrogativa que incluía la ventaja de obtener precios preferenciales; no fue el único caso en que Carrillo obtuvo este tipo de acuerdo. Es evidente que este pacto también beneficiaba al artista al garantizarle ingresos rápidos y seguros por la venta de su producción reciente; la dependencia económica de Siqueiros con respecto a

---

[119] Carta mecanografiada dirigida por Siqueiros a Carrillo Gil, 22 de febrero de 1951. ASAPS. Por lo tanto, el retrato de Carrillo Gil no lo empezó a hacer el pintor cuando se refugió en la casa, en 1952, como suponía la familia del coleccionista, sino que Siqueiros ya lo había bosquejado en 1951 y después no lo concluyó.

[120] En el Archivo de la GAM existe una lista con obras de Siqueiros y sus respectivos precios de venta; allí aparecen *Casa mutilada* y *Caín en los Estados Unidos*, piezas que seguramente el doctor adquirió en la galería. Otras piezas que también pudieron haber sido compradas allí son difíciles de identificar porque en los listados se registraron bajo nombres ambiguos como *Nota directa de paisaje*, *Escorzo de formas* o *Forma subjetiva*. AGAM.

[121] Orozco, *Cartas a Margarita*, p. 338-340.

[122] "El ejercicio del poder, ese modo de acción sobre las acciones de los otros"; García Canal, *op. cit*, p. 41.

Carrillo se combinaba con su libertad para colocar sus piezas con otros compradores que pagaban mejor precio, libertad que ejerció.[123]

Este acercamiento privilegiado permitió al coleccionista adquirir de Siqueiros pinturas anteriores a los años cuarenta que aún conservaba y que sólo en ciertas circunstancias accedía a vender. Así, por problemas económicos, en múltiples ocasiones el artista tuvo que deshacerse de ciertas pinturas; esto sucedió con *Explosión en la ciudad*, considerada en la época pieza fundamental en la colección y que Siqueiros adjudicaba a su periodo neoyorquino, que primero había regalado a su mujer y que finalmente vendió a Alvar Carrillo Gil.[124] Aquí, el coleccionista aprovecha la oportunidad para obtener una interesante pieza y ratificar su disposición para proporcionar ayuda inmediata —en este caso, económica— al artista.

Otra evidencia del trato preferencial de Siqueiros para con Carrillo, es que le reservaba trabajos inconclusos, que el coleccionista conocía dadas sus frecuentes visitas al taller del pintor.[125] Tal fue su cercanía personal y la empatía con su producción que el coleccionista escogió a Siqueiros para que realizara los retratos de los tres miembros de su familia; sin lugar a dudas, la primera obra que solicitó a Siqueiros fue el retrato de Carmen Tejero de Carrillo Gil en 1946.[126] Dos años más tarde, este pintor realiza el retrato de la

---

[123] Véase el caso del óleo *Naturaleza muerta con pescados*. No sólo Carrillo Gil perdió esta obra por ofrecer menos dinero, también otro coleccionista contemporáneo, Salomón Hale, aunque de manera diferente: "En aquella época los precios eran bajos y él siempre regateaba a la mexicana, por lo que algunas veces cayó en falta: por gastar unos pesos menos no se quedó con un cuadro mejor"; Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, IIE-UNAM, México, 1987, p. 237.

[124] Según la esposa del artista, Siqueiros le envío desde Nueva York, antes de ir a la guerra civil española, dos piezas, *El nacimiento del fascismo* y *Explosión atómica* (*sic*) por *Explosión en la ciudad*, en 1937. Además explica que solamente para solucionar un urgente problema monetario la entregaron a Carrillo. Angélica Arenal, *Páginas sueltas con Siqueiros*, Grijalbo, México, 1976, p. 112. Por las investigaciones, aunque no concluyentes, de Esther Acevedo, este último cuadro no podría ser anterior a la década de los cuarenta; véase su ensayo "Alteraciones de la historia. El paisaje en la obra de caballete de Siqueiros", en *Otras rutas hacia Siqueiros*, Curare, INBA, México, 1996, p. 63-73.

[125] Por sus visitas frecuentes al taller del artista, Carrillo Gil conoce obras inconclusas; de ellas, las que son de su interés, las aparta antes de que sean conocidas públicamente. Eso sucedió, al parecer, con *Desnudo (la guitarra)*; entrevista de Ana Garduño a Carmen Carrillo, 12 de febrero de 1996.

[126] Este retrato fue exhibido por vez primera en la exposición *70 obras recientes de David Alfaro Siqueiros*, realizada en el Palacio de Bellas Artes, del 23 de octubre al 31 de diciembre de 1947. La razón por la que el retrato no dejó satisfecho al coleccionista probablemente se deba a que Siqueiros la pintó como una mujer joven y bella pero con actitud cansada y, además, con el cabello suelto y descontrolado, formado por ondas irregulares y voluptuosas. Supongo que lo que Carrillo demandó fue un retrato más tradicional, que mostrara a una señora honorable y recatada.

única hija de la pareja, Carmen Carrillo Tejero;[127] para concluir esta serie de retratos, Siqueiros inició el del propio Doctor.[128] El boceto,[129] fechado en 1951, fue la única ocasión en que Alvar Carrillo posó para un pintor.[130] Cuando estos retratos se exhibieron en la GAM,[131] oficialmente la familia quedó incluida dentro de la elite, social y económica, mexicana. Más aun, los "nuevos ricos" adoptan los mecanismos tradicionales de la aristocracia europea: presentarse en una galería de retratos, aunque en este caso el sitio elegido fuese una galería privada y no un museo, como indica la tradición.

Carrillo Gil decidió donar el retrato de su esposa y el suyo al MACG para garantizar que generaciones posteriores los conocieran a través de ellos, perpetuada su memoria a través de la obra de arte y ocupando un lugar importante dentro del acervo por ser los formadores de la colección original de dicho museo. Carrillo explicó: "Los retratos de los grandes artistas son obras de elección en los museos y si los retratos son de grandes personajes, la obra se hace doblemente valiosa como pieza de museo".[132] A través de éstos, el coleccionista y su esposa continúan presentes, y no sólo a través de la colección. Además, Siqueiros realizó dos obras más específicamente por encargo: el *Retrato de Orozco* y el cartel *Yucatán visto por los grabadores.*

Naturaleza muerta con pescados asimismo fue un encargo del coleccionista. Respecto de esta obra de 1949, relata Philip Stein[133] —ayudante de Siqueiros— que un día

---

[127] Este retrato nunca formó parte de la colección ya que el doctor lo pidió expresamente como regalo para su hija; entrevista de Ana Garduño a Carmen Carrillo Tejero, 14 de mayo de 1996. El *Retrato de Carmen Carrillo* y el de *Alvar Carrillo Gil* fueron exhibidos por primera vez en 1953, en la única exposición de retratos de Siqueiros, junto con otros 19 cuadros.

[128] En él Siqueiros presenta a Carrillo con camisa de médico para ubicarlo como un profesional de la medicina pero también exagera el tamaño de los ojos con relación a los demás rasgos del rostro; probablemente está enfatizando la importancia que tiene ver, mirar, para un coleccionista.

[129] El cuadro no se consideró terminado, según la explicación que Siqueiros escribió en el margen inferior derecho: "primer estudio o croquis para un retrato". Sobre este retrato dice su nieto, Armando Sáenz Carrillo: "Yo tengo la impresión de que pudo haber sido un regalo de Siqueiros, si hubiera sido un encargo, lo hubiera acabado"; entrevista con Ana Garduño del 26 de junio de 1996.

[130] Éstos fueron realizados en un periodo en el que Siqueiros funge, según Raquel Tibol, como "uno de los retratistas predilectos de la burguesía mexicana. Potentados, intelectuales consagrados, artistas de prestigio internacional, damas de sociedad"; Raquel Tibol, *Siqueiros. Vida y obra*, DDF, México, 1974, p. 132.

[131] Exposición *Veintiún retratos no expuestos hasta ahora de Siqueiros*, GAM, del 22 de junio al 11 de julio de 1953. Es interesante resaltar que el doctor no encargó un retrato suyo a Orozco, con lo que no sabremos cómo veía el artista a su coleccionista más importante. Es probable que el mismo Carrillo no haya querido saberlo.

[132] "Las obras que un mexicano donó al Louvre", en *La cultura en México*, suplemento de *Siempre*, 22 de julio de 1964, p. VIII.

[133] Entrevista de Ana Garduño a Philip Stein, ciudad de México, 26 de abril de 1996.

llegó Carrillo con dos cabezas de pescado secas, mismas que mostró entusiasmado al artista, recalcando que sólo él sabría representarlas adecuadamente. "Estaño" —como lo llamaba Siqueiros— recuerda que la sugerencia no fue del agrado del pintor, aunque tiempo después, para su sorpresa, la materializó. Pintar la naturaleza muerta solicitada implica mucho más que el deseo de complacer al amigo o atender la demanda del coleccionista. Pareciera más bien implicar confianza en el juicio y en la percepción artística de Carrillo, así como cierta sensibilidad del pintor ante una temática que en numerosas ocasiones declaró rechazar. Igualmente, es un acto de imposición de Carrillo con el que demuestra que ha fortalecido su posición y ha cobrado conciencia de su poder como comprador; su demanda pudo o no ser satisfecha por el pintor, ya que no hubo un contrato preestablecido entre ambos, pero entrañaba cierta coerción al artista por su dependencia económica con uno de sus principales coleccionistas, uno con el que no quería arriesgarse a una ruptura. Además, ya en otros encargos Siqueiros se había resistido a acatar las disposiciones del yucateco, aun cuando se trataba de recomendaciones de menor importancia.[134]

Sin embargo, una vez realizada la pieza, Angélica Arenal, quien como muchas otras esposas de artistas han desempeñado el papel de *dealers* y administradoras, prefirió venderla a un coleccionista que ofreció mejor precio. Y pese a que la indignación de Carrillo duró más de una década, como Siqueiros se había mantenido al margen de la transacción, se responsabilizó a la consorte del incidente.[135] A pesar de haberla realizado atendiendo a su demanda, el artista eligió una manera indirecta de negarse a vender la obra al coleccionista; en efecto, de haberlo querido hubiera impedido su venta a otro coleccionista. Es probable que lo ocurrido refleje la resistencia del pintor a entregar obra barata en una época en que su trabajo de cotizaba mejor y que era mucho más fácil de colocar que en años anteriores.[136] Había dependencia económica pero no era absoluta y los

---

[134] En el *Retrato de Carmen Tejero de Carrillo*, Siqueiros insistió, pese a la oposición del esposo, de pintarla con el cabello suelto. En el *Retrato de Carmen Carrillo*, rechazó incluir al perro, a pesar de las insistencias del coleccionista. Entrevistas de Ana Garduño a Carmen Carrillo Tejero, 12 de febrero y 14 de mayo de 1996.

[135] Sobre los pormenores de este asunto, véase mi ensayo "Siqueiros y Carrillo Gil. Breve crónica de una amistad", *Siqueiros en la colección del Museo Carrillo Gil*, MACG-INBA, México, 1996, pp. 27-53, 34.

[136] Esto ocurrió en 1949, cuando el mercado del arte mexicano se había fortalecido de manera considerable y la burguesía mexicana había aceptado definitivamente las obras de la Escuela Mexicana. De esto me ocupo en el último capítulo.

Siqueiros encontraron la manera de que la relación entre David y el yucateco no se viera alterada.[137]

En cuanto a los privilegios de que gozaba Carrillo Gil como coleccionista, éstos se tornan ostensibles cuando la noche del 23 de octubre de 1947, al inaugurar Siqueiros con gran éxito su exposición *70 obras recientes*, al menos nueve de los cuadros ya eran suyos. Existe un documento que explica el acuerdo entre Carrillo y Siqueiros al respecto: celebraron un contrato cuatro meses antes de la exposición, donde se señala que Siqueiros entregó los cuadros a Carrillo para que los vendiera una vez concluida la exposición, fijando un precio provisional a cada uno, así como un precio de venta. De la diferencia entre ambas cotizaciones, Carrillo se quedaría con el 40%, aunque ese dinero no lo cobrara en efectivo sino que destinaría "cualquier cantidad a que tuviera derecho por este trato, a la compra de alguno de los cuadros en cuestión", esto es, su comisión le sería pagada con obra.[138] Transacción benéfica para ambos ya que Siqueiros delegaba en una persona de toda su confianza las engorrosas operaciones de compraventa, en las que había demostrado su falta de pericia, en tanto que Alvar Carrillo se reservaba las piezas de su elección y vendería las restantes. Una vez más, Carrillo difiere de los otros coleccionistas que actuaban en México al desempeñar actividades generalmente realizadas por profesionales en el mercado del arte. Puesto que todavía no existen investigaciones sistemáticas sobre los perfiles de otros coleccionistas privados de la época, es imposible afirmar que también en este aspecto Carrillo se distingue; no obstante, es factible que así haya sido.

El periodo de producción de Siqueiros que más interesó a Alvar Carrillo ocurrió entre 1946 y 1952,[139] años en que éste realizó numerosas pinturas de caballete, representando paisajes, naturalezas muertas y retratos; de esta forma, un porcentaje alto de

---

[137] En la época circularon rumores sobre este asunto en los que se asume que Carrillo y Siqueiros no tenían buenas relaciones. A Selden Rodman le cuentan en 1957 que el coleccionista se acercó a Siqueiros en una reunión pública y le dio un plato con dos cabezas grandes de pescado y le pidió pintarlas. Siqueiros aceptó el plato pero no respondió. Meses después la pintó y la exhibió en una retrospectiva con el aviso de que estaba vendida. Cuando Carrillo vio la pintura y el aviso, sin decir una palabra, miró a Siqueiros y pateó el piso; después de eso, salió del lugar azotando la puerta; en Rodman, *op. cit.*, p. 220.

[138] Carrillo Gil y David Alfaro Siqueiros, *Contrato de compra-venta*, 30 de junio de 1947. Agradezco a Renato González haberme proporcionado amablemente su transcripción de este documento; ARGM.

[139] "La habilidad excepcional de Siqueiros para la proyección, su notable sentido de la composición y del equilibrio, se pueden apreciar en la mayoría de las obras nuevas". Carrillo Gil. Texto de presentación de la plática de Siqueiros en la Universidad de Yucatán, 4 hojas mecanografiadas, s/d, probablemente febrero de 1948; AFCG.

las obras que se encuentran en la colección Carrillo Gil corresponden a esta etapa.[140] Fuera de este periodo, sólo mostró interés por trabajos tempranos del artista, aunque de difícil acopio porque la mayoría habían dejado de circular en el mercado del arte desde tiempo atrás.

No es ninguna coincidencia que el periodo en que Carrillo Gil compra la mayor parte de su colección de Siqueiros sea en los mismos años en que el artista desarrolló una fructífera producción en pintura de caballete. Prácticamente con un sólo conjunto, reunido en escasamente un año, Carrillo formó el núcleo de su colección de Siqueiros, mismo que fue mostrado en la exposición *70 obras recientes*, de 1947; se trata de piezas como *Desnudo (la guitarra)*, *Tres calabazas*[141] y *Nueva resurrección*;[142] tiempo después, se decidiría por incorporar otros seis objetos más;[143] cabe mencionar que todos ellos, salvo uno de 1945, fueron elaborados entre 1946 y 1947.

Carrillo explicó las razones de su interés por este periodo: "El artista se encuentra en la plenitud de su fuerza creadora: su sentido plástico, no alcanzado en México por otro artista, su exuberante lirismo y su poesía, hacen de las recientes obras de Siqueiros un verdadero regalo de belleza".[144] Según Tibol,[145] en esta exposición Siqueiros "se reveló como uno de los paisajistas más originales de México"; tales obras, calificadas por Carrillo

---

[140] Stanton L. Catlin registra tres periodos de mayor actividad de Siqueiros en el caballete: en 1931, durante su estancia en Taxco, en 1946-47 al preparar su retrospectiva general en el Palacio de Bellas Artes y entre 1960-64 por su encarcelamiento; indiscutiblemente para él, el de mejores resultados fue el de 1946-47. En introducción al catálogo de la exposición *Siqueiros. Pinturas 1935-67*, en Nueva York, de febrero a 5 de abril, 1970. Centro para las Relaciones Interamericanas. Galería de Arte.

[141] Durante la ceremonia de entrega de la colección Carrillo al INBA, México, el arquitecto Enrique del Moral, felicitando a Siqueiros le dijo: "Esto es lo mejor que has hecho en tu vida: *Las Calabazas, El desnudo de guitarra*, ya ni me acordaba de ellas". Rodolfo Rojas Zea, "La colección Carrillo Gil fue entregada anoche al INBA. Siqueiros: 'Acontecimiento de trascendencia nacional'", en *Excélsior*, 26 de octubre de 1972, p. 16A; AFCG.

[142] Las otras obras allí exhibidas que ya formaban parte de la colección Carrillo Gil eran: *Pedregal*, *Pedregal con figuras*, *Intertrópico*, *Barrancas (paisaje veracruzano)* y los retratos de Orozco y la Sra. Carmen, esposa del coleccionista.

[143] En fechas posteriores a 1947, Carrillo compró otras piezas que en el catálogo están sin propietario: *Muerte y funerales de Caín*, *Casa mutilada*, *Torso* o *Torso femenino* y *Caín en los Estados Unidos*. Además, en el citado catálogo se registraron dos obras que también formaron parte de la colección Carrillo Gil pero con un título diferente: *Rocas*, ahora conocida como *Formas turgentes (abstracción)* y *Términos* o *Formas policromadas (abstracción)*. Incluso, es posible detectar que una obra en *offset* que ahora se conserva en el MACG, *El centauro de la conquista*, funcionó como una especie de paliativo para el médico coleccionista ante la imposibilidad de adquirirlo, porque cuando él se interesó por la obra de Siqueiros ya tenía propietario; así, el pintor le regaló en 1946 la reproducción.

[144] Carrillo Gil, Texto de presentación de la plática de Siqueiros en la Universidad de Yucatán, 4 hojas mecanografiadas, s/d, probablemente de febrero de 1948; AFCG.

como "pinturas semiabstractas" de "desbordante fantasía plástica",[146] fueron muy de su gusto por aquellos años ya que compró cuatro piezas.[147] Otra temática —que Siqueiros dijo no interesarle pero en la que fue prolífico— fue el de las naturalezas muertas, género representado en la citada exposición por *Tres calabazas*, piedra angular de la colección Carrillo Gil y exhibida en prácticamente todas las ocasiones en que se montaba obra de este pintor.[148] Con éstas, Carrillo consolidó su prestigio como coleccionista.[149]

Esta fase del artista fue ampliamente recompensada cuando, en 1950, ganó el *Segundo Premio Internacional de Pintura* en la XXV Bienal de Venecia, donde obtuvo, además, el premio *Brasil*, otorgado por el Museo de Arte Popular de São Paulo. Más aun, cuando el crítico de arte J. J. Crespo de la Serna registró aquellas piezas que "pueden considerarse las más vigorosas, las más bellas" dentro de la producción siqueiriana, muchas de las escogidas pertenecían a Carrillo,[150] lo que comprueba la buena fortuna crítica con que corrieron muchos de sus cuadros seleccionados.

---

[145] Raquel Tibol, *Siqueiros. Vida y obra*, DDF, México, 1974, p. 131.

[146] Sobre su interés por estas obras, el coleccionista explicó: "Pintor moderno y de estilo impar, Siqueiros se ha lanzado en sus obras recientes a este género de pintura semiabstracta, en que un tema realista le sirve de pretexto para desarrollar esta desbordante fantasía plástica llena de poesía y de líricos impulsos". Carrillo Gil. Texto de presentación de la plática de Siqueiros en la Universidad de Yucatán, 4 hojas mecanografiadas, s/d, probablemente de febrero de 1948; AFCG. Aunque calificó las obras de Siqueiros que le habían interesado de "semiabstractas", poco más de diez años después de que escribiera el texto arriba citado, se desligó de este tipo de pintura en dos artículos; véanse Carrillo Gil, "Semiabstracción o semifiguración", *México en la Cultura*, *Novedades*, 9 y 16 de octubre de 1960, p. 7 y pp. 5 y 9, respectivamente.

[147] *Pedregal*, *Pedregal con figuras*, *Barrancas (paisaje veracruzano)* e *Intertrópico*.

[148] Para Tibol, *Tres calabazas* y *Naturaleza muerta con pescados* "aparecen como destellos insólitos en medio de una producción que ofrece con mucha mayor frecuencia formas inventadas que copias del natural"; Tibol, *op. cit.*, p. 131. Antonio Rodríguez menciona como una de las obras recientes de Siqueiros que "hablan de su sensibilidad y maestría" a *Cabezas de pescados*; en entrevista con Rosa Castro, "Juicios sobre la Bienal. La crítica", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 29 junio, 1958, p. 7. Carrillo Gil también estuvo ligado a otra naturaleza muerta, *La hoja*, de 1952, lo que confirma que ese género era del agrado del coleccionista. En el catálogo de la exposición retrospectiva de Siqueiros de 1967 en el MUCA, este último cuadro se registró como *Hoja regia*, 1951.

[149] En la prensa nacional, al nivel de divulgación, se asumía que en la colección Carrillo Gil de Siqueiros estaban "algunos de sus más representativos cuadros", asentando que la década de los cuarenta, era "catalogada por los críticos como la 'Época de Oro de Siqueiros'"; tal texto fue acompañado por ocho imágenes, todas ellas de piezas en poder de Carrillo Gil: *Explosión en la ciudad*, *Intertrópico*, *Calabazas*, *1° de mayo*, *Pedregal con figuras*, *Cabeza de caballo*, *Zapata* y *Op Art (efectos ópticos del arte)*; Graciela Leal Guzmán, "Siqueiros", *El Universal*, 5 de febrero de 1967; ASAPS.

[150] Entre otras, se refiere al *Retrato de Carmen Tejero de Carrillo*, *Pedregal con figuras*, *Caín en los Estados Unidos* y *Casa mutilada*; J. J. Crespo de la Serna, "Manifiesto plástico de David Alfaro Siqueiros", columna Artes Plásticas, *Excélsior*, 26 octubre 1947, p. 4; AGAM.

Como en el caso de Orozco, de Siqueiros no sólo adquirió pinturas de caballete sino también dibujos y bocetos para murales,[151] hecho inusual por aquellos años, con lo que Carrillo reitera su interés en el dibujo, en parte porque lo considera un medio más experimental y propositivo, incluso que la obra definitiva. A través de cuatro categorías de la historia del arte, Carrillo estudia el trabajo de Siqueiros: "originalidad", "barroquismo", "dinamismo", donde los volúmenes parecen salirse de la tela, y "calidad táctil", dando una sensación de realidad que, en esto, supera a las obras de Orozco y Rivera;[152] no obstante la clasificación, no explica en qué consiste cada uno de estos conceptos.[153] Según él, "hay algo que liga" a Siqueiros con Goya y Rembrandt, otros artistas que le atrajeron profundamente.[154] Al relacionar a Siqueiros con estos artistas, Carrillo lo está incorporando a la ruta del arte occidental, en condiciones de igualdad con los prestigiados maestros internacionales; así, Siqueiros es una "rama" contemporánea de un "árbol genealógico" que en el pasado incluyó a Rembrandt y Goya.[155] Ésta es una táctica que Carrillo después aplicaría a otros artistas, por ejemplo José Luis Cuevas.

A su vez, las depuraciones que hizo Carrillo a su colección de Siqueiros incluyeron piezas como: *Martirio de Cuauhtémoc* y *Paisaje de Veracruz*;[156] además, el cuadro *Muerte y funerales de Caín*,[157] así como algunas litografías y bocetos;[158] asimismo, durante algún

---

[151] A mediados de siglo XX, en México no se acostumbraban vender los bocetos para murales, razón por la cual la mayoría de los artistas mantenían la propiedad de todos esos materiales. Véase, por ejemplo, el catálogo de la exposición de *Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, de 1955, en la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria-UNAM, en la cual sólo Siqueiros había vendido este tipo de estudios preparatorios para sus murales.

[152] Nota de prensa de la conferencia dictada por Carrillo Gil para la exposición *David Alfaro Siqueiros*, Galería de Arte de la Universidad Veracruzana, *Excélsior*, 23 de octubre de 1960, p. 14A; AFCG.

[153] La aspiración de Carrillo era acumular obras que documentaran la originalidad de cada artista, así que aplicar este concepto a Siqueiros no parece muy adecuado porque implicaría que los demás artistas de la colección no lo son.

[154] Firmado con el seudónimo Frasquita. columna Comadres, revista *Hoy*, 21 julio 1956, pp. 56 y 57; AFCG.

[155] También Orozco está ligado a Rembrandt y Goya y, por lo tanto, a Siqueiros, según Carrillo Gil.

[156] *Martirio de Cuauhtémoc*, Piroxilina s/masonite, 53 x 85 cms. En el AGAM se consignó lo siguiente: "Prop. Dr. Carrillo Gil vendido por Inés a: Sr. John Cabot". *Paisaje de Veracruz*, 1947, piroxilina sobre masonite, 100 x 121.7 cm. En el archivo GAM se especifica que perteneció a la colección de Carrillo Gil y que en septiembre de 1963, vía la señora Amor, se vendió a un señor de Turín, Italia, el arquitecto Corrado Levi.

[157] En cuanto a éste, no tengo información clara pues, aunque en 1948 —*Revista México en el arte*, octubre 1948, núm. 4— se registró como parte de la colección del doctor, cuando se creo el MACG, a principios de los setenta, se registró como donación de la SEP. Es probable que el propio coleccionista lo haya vendido a dicha institución en algún momento entre la década de los cincuenta y los setenta y después, al crearse el museo, las autoridades culturales decidieran reintegrarlo a tal acervo.

[158] Se trata de las litografías *El centauro de la conquista* y *Nuestra imagen actual*, dos bocetos para el mural *Por una seguridad social y completa para todos los mexicanos*, un bosquejo para una pintura de caballete *El*

tiempo poseyó una piroxilina[159] y una litografía[160] con el mismo titulo: *El guardián de la paz*. A pesar de estos datos, no es posible elaborar la lista completa de las obras de Siqueiros que pertenecieron a la colección Carrillo Gil, como sucede con todos los artistas que él seleccionó, ya que en la mayor parte de las transacciones entre coleccionista y artista, no se expidieron recibos ni facturas, o éstas no se conservaron.[161] Otro factor que se debe tomar en cuenta es que para constituir el acervo del MACG, también se realizó una selección de obras; no todo, aunque sí lo más importante, de lo que hasta ese momento había sido parte de la colección Carrillo Gil fue vendido o donado al INBA.[162]

Como otros coleccionistas, Carrillo Gil acaparó lo mejor —a su juicio— de la pintura de caballete del pintor que se dio el mote de "El Coronelazo". Es un hecho, aceptado por el propio Siqueiros[163] y por Inés Amor,[164] que era la más cuantiosa y destacada colección de su obra. A mediados del siglo XX cierto reconocimiento se le otorgó a Carrillo

---

pedregal y el proyecto general para el mural *Alegoría de la igualdad social en Cuba*. De éstos, ninguno llegó al acervo del MACG. Catálogo de la exposición de *Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, inauguración 18 de febrero de 1955, en la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, organizada por la Dirección General de Difusión Cultural, UNAM.

[159] Esta obra, de 1946, participó en la exposición del Salón de la Plástica Mexicana, *30 años de pintura en México*, del 5 de septiembre al 5 de octubre de 1960.

[160] *El guardián de la paz*, 1947, litografía, 290 x 225. Catálogo de la exposición *Art mexicain. Du précolombien a nos jours*, Museo Nacional de Arte Moderno, París, 1952, tomo II.

[161] Cabe mencionar que en el AGAM este tipo de datos sí se conservan, aunque sólo en caso de que las piezas hayan sido comercializadas allí; tampoco es que el archivo contenga un seguimiento completo de esas obras, ya que si se revendieron en diversas ocasiones pero no a través de la galería, esas reventas no están documentadas. Las notas de prensa también son incompletas y con frecuencia registran errores. Por ejemplo, *Op Art (efectos ópticos del arte)*, 1935, se registró como colección Carrillo Gil al ilustrar el artículo de Graciela Leal Guzmán; "Siqueiros", *El Universal*, 5 de febrero de 1967. ASAPS. No obstante, en el catálogo de *Siqueiros. Exposición retrospectiva, 1911-1947*, MUCA, agosto-septiembre de 1967, esto es, medio año después de que se adjudicó a Carrillo Gil, el mismo cuadro se consignó como propiedad de Angélica Arenal. Debe ser un error achacable a *El Universal* ya que tal pieza —registrada también como *Ejercicio óptico*— nunca fue vendida y forma parte del acervo permanente de la SAPS, comunicación personal con la investigadora Mónica Montes, SAPS, 11 de agosto de 2003.

[162] Por ejemplo, en la exposición *Siqueiros. Exposición retrospectiva, 1911-1947*, MUCA, agosto-septiembre de 1967, las obras que de la colección Carrillo Gil exhibidas fueron: cinco óleos, cinco piroxilinas, 23 acrilatos s/masonite, siete dibujos, tres litografías y dos carteles. Al MACG llegó prácticamente todo el conjunto menos cuatro óleos y cinco dibujos.

[163] Siqueiros escribió: "Su amplísima colección que incluye cerca de 100 obras de un periodo que constituye lo que pudiéramos llamar la segunda etapa de nuestro movimiento muralista mexicano y de la estampa, [...] es la más amplia e importante que coleccionista alguno posea, tanto en los Estados Unidos como en Inglaterra, en Italia y en otros". Carta mecanografiada de Siqueiros a Carrillo Gil con motivo de la exposición de Siqueiros en el Museo McNay de San Antonio Texas, 14 de mayo de 1968; ASAPS.

[164] En una carta preparatoria de una exposición de Siqueiros en Japón, la galerista asume que el coleccionista principal de este pintor es Carrillo Gil: "Suponiendo que se manden cien cuadros (de los cuales yo creo cincuenta deberían ser de la colección Carrillo; diez reciente y expresamente pintados por Siqueiros para Japón; cinco de Jorge Díaz Serrano; a lo sumo diez de Paul Antebí y los demás de otras colecciones como por

Gil como coleccionista por tal conjunto, no sólo en México sino también en algún grado en el exterior, en concreto en Estados Unidos,[165] aunque en décadas posteriores la crítica cuestionó con dureza la producción siquieriana.[166] A pesar de todo esto, Siqueiros sostuvo, en un texto de 1964, que fue sólo por adversas circunstancias —su encarcelamiento por cuatro años— que se vio obligado a hacer pintura de caballete: "Ya libre, me encontré súbitamente frente a la gran colección de mis obras anteriores que posee el Dr. Alvar Carrillo Gil. Obras formalmente de caballete, pero con un sentido plástico correspondiente estrictamente, por lo general, a la pintura mural propiamente dicha".[167] Jorge A. Manrique, a su vez, responde: "La contradicción entre su decir y su hacer [de Siqueiros] queda otra vez evidente: sin duda él se mueve tan a sus anchas en los cuadros que representan figuras humanas que en los paisajes, en los bodegones o en las abstracciones".[168] Lo que hizo

---

ejemplo los del Museo de Arte Moderno de Nueva York"; Carta de Inés Amor a Federico Siller, 18 junio 1964; AGAM.

[165] Ya muy avanzado el siglo XX, en la exposición *Siqueiros. Pinturas 1935-67*, realizada en Nueva York, en 1970, en los agradecimientos se reconoce a Carrillo Gil por prestar "la más extensa selección de pinturas no-murales de Siqueiros jamás presentada en Nueva York"; a su vez, Stanton L. Catlin, en la introducción, explica que Siqueiros, a mediados de los cuarenta y principios de los cincuenta, aunque hace mucha pintura mural, también hace una buena cantidad de pintura de caballete, de excelente calidad; para él, es la fase en que Siqueiros tiene más fuerza, dinámica y equilibrio en el diseño; por supuesto, aclara que es el periodo en que se formó la colección Carrillo Gil. En el catálogo de la exposición "Siqueiros Pinturas 1935-67", en Nueva York, de febrero a 5 de abril, 1970. Centro para las Relaciones Interamericanas. Galería de Arte.

[166] Para 1970, durante la exposición "Siqueiros Pinturas 1935-67", en Nueva York, ya no se recibió tan favorablemente como en décadas anteriores la pintura de Siqueiros: "Qué desagradable es la textura de su pintura —a veces grumosa, a veces embarrada como grasa fría. Cuánto descuido hay en sus aproximaciones al dibujo convencional o cuán obvias son sus aproximaciones a las deformaciones expresionistas [...] Sin embargo, aquí y allá en esta exhibición —como en el rostro y brazos de Orozco en un retrato que, por otra parte, crece con ambigüedad— el poder de Siqueiros es innegable hasta en la escala del caballete"; John Canaday. "Un Siqueiros apaciguante", *Excélsior*, sd, entre febrero y abril de 1970, pp. 1, 15 y 16. Publicado originalmente en *The New York Times*; AGAM.

[167] Sequeiros, "Mi pintura en la cárcel en un marco retrospectivo", texto de presentación del catálogo de su exposición en la Galería Misrachi, del 3 de septiembre al 1° de octubre de 1964; reproducido en Tibol, *David Alfaro Siqueiros. Un mexicano y su obra*, 1969, p. 304.

[168] Manrique, "Siqueiros, el desconocido", revista *Universidad*, septiembre de 1967, núm. 1, v. XXII. Exposición retrospectiva en el MUCA, CU. Tal vez esas contradicciones de Siqueiros expliquen, aunque en parte, la cercana relación que desarrolló un comunista estalinista con un burgués y coleccionista —por tanto, acaparador del patrimonio nacional— como Carrillo. En el texto del catálogo de una exposición de Orozco, dice Siqueiros: "Inolvidable colega y amigo, con motivo de la exposición de tu obra en el Palacio de Cortés de Cuernavaca (obra de caballete de la colección del Dr. Carrillo Gil), considero que el mejor homenaje que puedo ofrecerte [...] es el de transcribir tus declaraciones publicadas por el INBA en 1947, en el correspondiente catálogo de la exposición de Autorretratos: 'La forma más alta, más lógica, más pura y fuerte de la pintura, es la mural. Es, también, la forma más desinteresada, ya que no puede ser convertida en objeto de lucro personal; no puede ser escondida para el beneficio de unos cuantos privilegiados. Es para el pueblo. Es para todos'". La contradicción es evidente: ante piezas prestadas por el yucateco, su amigo, Siqueiros selecciona una cita donde se cuestiona, de manera indirecta, al coleccionismo privado. Véase *Orozco y la revolución mexicana*, del 20 de noviembre al 16 de diciembre de 1968, Salón de la Plástica Morelense del Centro Cívico Cultural de Cuernavaca (Palacio de Cortés), Morelos; AFCG.

Carrillo fue adquirir esos trabajos, utilizar los más decorativos, como *Desnudo (la guitarra)* y *Tres calabazas* para colocarlos en los muros de sala y comedor de su residencia, y hacer poco caso al discurso.

También Cardoza y Aragón exhibió las contradicciones de Siqueiros: "Nos habla de pintura social, y luego nos encontramos con que paisajes y retratos son sus mejores obras cumplidas en los años últimos, es decir 'pintura de tradición burguesa'. Lo mejor de él sigue siendo su pintura de caballete, ¿en dónde está su gran obra mural? La obra de caballete la pinta con materiales nuevos que [...] no aportan ventaja alguna, al ser no más que mera sustitución de materiales. El óleo puede dar mayores refinamientos".[169] En esto último coincidía Carrillo Gil porque al pedir que le pintara una naturaleza muerta, *Naturaleza muerta con pescados*; en 1949, exigió que fuera al óleo.[170] Igualmente, el retrato del coleccionista —no así el de su esposa e hija— fue realizado en ese mismo material. Incluso, una naturaleza muerta, *La hoja*, pensada como regalo para la familia en agradecimiento a la protección que le habían brindado ante una de las tantas persecuciones policíacas que vivió, fue elaborada en óleo.[171] Esa "pintura de tradición burguesa" de Siqueiros fue la que compró Carrillo.

En una segunda fase, la amistad perduraría, pero no la compra de obra. Así, en la década de los sesenta Carrillo Gil dejó de adquirir obras de Siqueiros por lo que, al parecer, las pocas obras de Siqueiros en la colección Carrillo Gil, realizadas en esta década, corresponden a regalos del pintor.[172] Es evidente que la evolución plástica del artista, de mediados de los cincuenta en adelante no fue de su agrado. Más aun, en éste como en otros casos, lo que caracteriza el coleccionismo de Carrillo es que su atención sobre los artistas seleccionados cubre una cierta fase de su trabajo. Sin embargo, es necesario aclarar que el

---

[169] Cardoza y Aragón, "Nuevas notas sobre Alfaro Siqueiros", *México en el arte*, octubre 1948, núm. 4, s/p.

[170] Renato González ha comentado que al poner Carrillo Gil sus condiciones a Siqueiros, al pedir que pintara al óleo, le estaba pidiendo que demostrara que era un verdadero pintor; le pidió hacer una obra de arte, de género conservador, que es más fácil trabajar al óleo; en comunicación personal con Ana Garduño, agosto de 1996.

[171] Aquí, es probable que las circunstancias hubieran intervenido, más que la voluntad del pintor, para que la pieza elaborada fuera en óleo: Siqueiros pasó un tiempo refugiado en casa de los Carrillo Gil, por lo que utilizó el taller que en su jardín había montado el coleccionista, donde, seguramente, no habría piroxilina disponible; a decir de la familia Carrillo Gil, fue allí donde pintó *La hoja*. Esto ocurriría en mayo de 1952. Es interesante destacar que el único otro cuadro de la colección del doctor que también fue hecho en óleo es *Desfile del 1° de mayo*, también de 1952, por lo que cabe la pregunta de si el artista la realizó durante el periodo que estuvo refugiado con los Carrillo Gil.

[172] Véase anexo.

coleccionista no se concentra algunos años en un solo artista y después su obsesiva mirada se concentra en otro artista, reemplazando uno a otro en una cadena infinita; más bien establece estrechos vínculos con creadores y adquiere diversos conjuntos de manera simultánea. Carrillo no esperó hasta que Orozco muriera para acercarse a la obra de Siqueiros, y cuando aún mantiene el interés por su producción también se dedica a formar su colección de Tamayo, por ejemplo.

En cuanto a las relaciones personales con Siqueiros, como ya mencioné, éstas se mantuvieron hasta su muerte. En diversas ocasiones la profundidad de sus sentimientos y la seriedad de su compromiso se pondría a prueba.[173] Una de éstas fue en 1952, año difícil para Siqueiros, especialmente el mes de mayo. Desde fines de 1951, en la revista parisina *Arts* el poeta Benjamín Péret había iniciado ataques en su contra, dada su participación en el atentado contra León Trotsky en mayo de 1940, y lo acusaba de asesino.[174] Ésta fue la punta de una madeja de ataques y sus consiguientes réplicas desatadas alrededor de la figura del artista, que resonaron durante algún tiempo en la ciudad de México. La polémica tuvo como contexto la *Exposición Internacional de Arte Mexicano* que se inauguró en mayo de 1952 en París y en la cual la obra del pintor ocupó una sala especial.[175]

El 25 de mayo de ese año Siqueiros hizo publicar en *Excélsior* una carta abierta en la que anunciaba que demandaría a los editores de la revista *Arts* por difamación, preguntándose: "¿Cómo puede un asesino moverse libremente en su propio país, viajar por Europa, ser honrado por el gobierno de Italia, ser honrado públicamente por los embajadores mexicanos de Francia, Bélgica, Holanda e Italia, honrado también y oficialmente por los museos de arte moderno de esos países, sin la complicidad criminal del

---

[173] Por ejemplo, aunque Carrillo rompe relaciones con Tamayo y Cuevas en parte por tomar partido a favor de Siqueiros, como se verá más adelante, no se distancia de Siqueiros ni siquiera cuando hace públicas sus críticas a la Primera Bienal Interamericana de 1958 y Siqueiros forma parte del jurado, esto es, el artista avala lo que el coleccionista cuestiona.

[174] Benjamín Péret, "Es solamente un pintor", *Arts*, 16 de noviembre de 1951. Citado por Francisco Reyes Palma, "Cuando Coyoacán tendió su sombra sobre París. El caso Siqueiros", en *Otras rutas hacia Siqueiros*, INBA-CURARE, México, 1996, pp. 47-48.

[175] Para una relación pormenorizada de la polémica y su análisis, ver Francisco Reyes Palma, "Cuando Coyoacán tendió su sombra sobre París. El caso Siqueiros", en *Otras rutas hacia Siqueiros*, INBA-CURARE, México, 1996, pp. 45-62.

gobierno mexicano?"[176] Allí mismo se publicó la parte sustancial de una carta que Alvar Carrillo Gil también había mandado el día anterior a *Arts*, en la que se quejaba con duras palabras de la "violenta campaña contra el arte moderno de México"; el coleccionista terminaba su mensaje solicitando a los editores dos cosas: "La primera es que publiquen esta protesta de un lector mexicano, que envió a la *Exposición* el más importante lote de Arte Moderno Mexicano, en que figuran quince obras de David Alfaro Siqueiros; la segunda es que cancelen mi suscripción a esa revista, que no deseo volver a leer".[177] Con la pronta respuesta de Carrillo Gil —entre otros—[178] se hace evidente que la estrategia diseñada por Siqueiros para defenderse había resultado exitosa: el ataque a él representaba un ataque a México, como ha explicado el historiador Francisco Reyes Palma.[179] Más aun, hace patente la pretensión de Carrillo de erigirse ante el exterior como un portavoz de las políticas culturales mexicanas, que continuaron apoyando a Siqueiros, y a los otros miembros de la llamada Escuela Mexicana de Pintura, por su carácter de artistas oficiales. Tal pretensión, inusual en un personaje que participaba desde el ámbito de lo privado, no tuvo eco entre los otros coleccionistas contemporáneos.

Existen razones para creer que por esas fechas Siqueiros enfrentaba otros problemas, éstos relacionados con la política mexicana. El primero de mayo de 1952, miembros del Partido Comunista y grupos de oposición intentaron ingresar al Zócalo de la ciudad de México durante el desfile oficial del Día del Trabajo, suscitándose enfrentamientos y la muerte de un joven comunista; al desatarse la represión estatal en contra del partido, Siqueiros,[180] por temor a ser detenido, tendría —como medida de precaución— que salir de

---

[176] "Según Siqueiros los ataques para él incluyen al gobierno", *Excélsior*, 25 de mayo de 1952. Citado por Francisco Reyes Palma. "Cuando Coyoacán tendió su sombra sobre París. El caso Siqueiros", en *op. cit.*, p. 61.

[177] Carta de Alvar Carrillo Gil a la revista *Arts*, información consignada en Anónimo, "Según Siqueiros los ataques para él incluyen al gobierno", *Excélsior*, 25 de mayo de 1952, p. 1 y 7.

[178] Véase, por ejemplo, el artículo de Antonio Rodríguez, "Indignación por los ataques a la pintura mexicana", *El Nacional*, 29 de mayo de 1952; citado por Reyes Palma, *op. cit.*, p. 61.

[179] Reyes Palma, *op. cit.*, p. 52.

[180] Telegrama de Rosendo Soto *et al*, en el que "la Asamblea Nacional de Artes Plásticas, protesta contra amenazas de detención contra Siqueiros", Archivo General de la Nación, Ramo Presidentes, 14 de mayo de 1952. Agradezco a Renato González proporcionarme su transcripción de este documento; ARGM.

su casa y buscar refugio. Probablemente ésta haya sido la primera ocasión en la que el pintor se escondió en la casa de sus incondicionales amigos, sin mayores consecuencias.[181]

Ocho años después y en condiciones mucho más críticas, un grupo de policías acudieron a la casa de Siqueiros para apresarlo, por orden presidencial.[182] El aparatoso dispositivo del 9 de agosto de 1960 fue descubierto inmediatamente por los Siqueiros, Angélica y David, quienes se dieron a la fuga eludiendo a sus perseguidores.[183] Sin saber quién había ordenado el operativo y por qué, Siqueiros, después de algunas peripecias, logró llegar a la residencia de los Carrillo, quienes, como era previsible, lo acogieron sin reservas.[184] Por un descuido del pintor, la policía descubrió el sitio del escondite y allanó, con lujo de violencia, la casa. Al no poder evitar que sacaran a Siqueiros de su domicilio, el coleccionista se empeñó en acompañarlo por temor a que se atentara contra su vida y verificó que el artista fuera entregado en la jefatura de policía.

Con tenacidad, Carrillo Gil denunció las acciones ilegales del Estado mexicano, llegando incluso a escribir una firme y decidida carta al Presidente de la República, Adolfo López Mateos, y a realizar una serie de *collages* donde manifestaba su rabia e impotencia contra las autoritarias autoridades.[185] Esta actitud no varió en los casi cuatro años de prisión del pintor, a quien visitó con frecuencia. Además de que promovió y organizó exposiciones

---

[181] La esposa del coleccionista afirmó que los Siqueiros se habían escondido en su residencia por alrededor de dos meses; una vez que consideraron que había pasado el peligro de una detención, regresaron a su casa, no sin antes regalar a la anfitriona el cuadro *La hoja* que el pintor había realizado durante su reclusión; entrevista de Renato González a Carmen Tejero, 1988.

[182] En 1960, el clima político se había enrarecido a raíz de las movilizaciones de miembros del Partido Comunista en protesta por las violentas represiones a los movimientos ferrocarrilero y magisterial. No fue sólo la defensa que Siqueiros hizo de estos movimientos de oposición lo que causó su conflicto con el Estado mexicano, sino su "atrevimiento" de anticiparse a la gira del presidente López Mateos por América del Sur para externar su versión de la situación política en México, totalmente contraria a la versión oficial. La furia presidencial no tuvo miramientos.

[183] Angélica Arenal. *Páginas sueltas con Siqueiros*, Grijalbo, México, 1976, pp. 195-196.

[184] Siqueiros relató: "Llegué hasta la casa del doctor Carrillo, es decir, hacia un lugar que todos los artistas consideramos como un templo del arte, toda vez que ahí existe la colección más importante, algo muy próximo a cien cuadros, de José Clemente Orozco, multitud de obras de Diego Rivera, cuadros de muchos otros pintores, tanto mexicanos como extranjeros y entre estos últimos, muchos de los más notables de la Escuela de París; además, la biblioteca de arte más importante en México [...] ¿Se atrevería la Procuraduría del Distrito Federal a llevar su atentado victorianohuertista hasta el allanamiento de una casa particular y de una casa particular que albergaba en su seno la colección más importante de los más importantes pintores del movimiento mexicano y, humildemente, también la mía propia?", en *Me llamaban el coronelazo*, pp. 504-505.

[185] Algunas de estas piezas fueron publicadas por Renato González Mello en "Disparos sobre Siqueiros", *El Alcaraván*, Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Toledo, abril-mayo-junio 1993, Vol. IV, núm. 13, pp. 11-24.

con su colección de Siqueiros,[186] apoyó algunas de las acciones organizadas en pro de su liberación. Inusitado compromiso de un coleccionista con uno de los artistas cuyas obras coleccionó en el México autoritario de mediados de siglo. En efecto, Carrillo no sólo compensa las deficientes políticas de adquisición de obras del Estado sino que igualmente brinda al artista la protección que está a su alcance; no sólo compra piezas de arte sino que establece un compromiso, incluso político, con el pintor.

La defensa de Siqueiros aunque atiende razones humanitarias, pensando en el ser humano que, a su edad, sufre los rigores de la prisión, más bien fundamenta sus argumentos en la importancia del legado de un pintor que ha dado a México prestigio internacional, y cuya trayectoria artística ha representado un fuerte impulso para el desarrollo de la cultura mexicana. En 1961, para homenajear a Siqueiros por sus 65 años, Carrillo Gil escribió: "Lo más grave, [...] es que nuestro país esta perdiendo para siempre estos meses, estos días y estas horas en que un extraordinario creador de arte va sufriendo naturalmente un deterioro de sus facultades por la edad y la tensión nerviosa de su prisión. Esto no se podrá reparar nunca y *México lamentará* [...] *este daño irremediable a la cultura y al gran arte de nuestro país*".[187] Ésos son sus argumentos; no alude al aspecto político de la cuestión. Su compromiso es con el amigo y con el admirado artista; su actitud retadora frente a un Estado omnipresente y omnipotente se repetirá en numerosas ocasiones. El encarcelamiento de Siqueiros terminó un poco antes del fin del sexenio de López Mateos; el primero en enterarse y avisar a la familia del pintor, fue Carrillo Gil. La salida legal fue otorgar, el 13 de julio de 1964, el indulto que Siqueiros había solicitado meses antes.[188] A través de su participación en la defensa del pintor, Carrillo se prestigia al fungir como una especie de *ombudsman* de las artes, y en concreto, de Siqueiros.[189]

---

[186] En la Galería de Arte de la Universidad Veracruzana, el 18 de octubre de 1960 se inauguró la exposición *David Alfaro Siqueiros*, con veinte obras de caballete de la colección Carrillo Gil. El propio coleccionista dictó una conferencia sobre la obra del pintor; Anónimo, "Mañana se abrirá en Xalapa una exposición de Alfaro Siqueiros", *Diario de Xalapa*, 17 de octubre de 1960; Anónimo, "Hoy se inaugura la exposición. Un lote de obras de A. Siqueiros, *Diario de Xalapa*, 18 de octubre de 1960; Anónimo, "Se abrió anoche la exposición del pintor David A. Siqueiros", *Diario de Xalapa*, 19 de octubre de 1960, Xalapa, Veracruz y *Excélsior*, 23 de octubre de 1960, p. 14A; AFCG

[187] Carrillo Gil, texto publicado en *Nueva Presencia*, 29 de diciembre de 1961; AFCG; cursivas mías.

[188] Luis Suárez, "El primer día libre de Siqueiros", en *Siempre!*, 29 de julio de 1964, p. XI; AFCG.

[189] Ya en alguna ocasión anterior Carrillo había defendido a un grupo de artistas impugnados por un cuadro que ofendió a cierto grupo de católicos. Este incidente lo abordo en la primera parte del capítulo tres.

Por otra parte, la segunda mitad de los años sesenta fue un lustro de sonados éxitos para Siqueiros, tanto nacionales —al recibir el Premio Nacional de Arte en 1966—, como internacionales, al ser invitado a la celebración del Cincuenta Aniversario de la Revolución Socialista en la URSS, en noviembre de 1967, a donde acude acompañado de su esposa y del matrimonio Carrillo Gil,[190] visita que éste aprovechó para conocer el arte oficial de la URSS y posteriormente comentar su desacuerdo con un tipo de producción dirigida desde el Estado. En esta época, aunque prácticamente ya no le compraba cuadros,[191] seguía promoviendo la obra del pintor a través de su colección.

A su vez, el pintor le rindió un homenaje público a las múltiples facetas que en el ámbito artístico desarrolló el médico yucateco, con el pretexto de exponerle su obra;[192] en noviembre de 1971, Siqueiros organizó una exposición a Carrillo Gil en la entonces recién creada Sala de Arte Público, a pesar de las diferencias estéticas entre ambos, ya que Carrillo realizó primordialmente pintura abstracta, aquella que Siqueiros había despreciado, aunque fuera sólo en el discurso. Dicha exposición-homenaje, tiene una buena dosis de agradecimiento personal del artista.[193] En resumen, tal evento fungió tanto como un refrendo público de amistad como una despedida.[194]

---

[190] Serguéi Churkin, "Ocho días con David Alfaro Siqueiros", en *Boletín de Información de la Embajada de la URSS*, año XXV, núm. 951, 15 de enero de 1968, pp. 4-10; AFCG.

[191] Al parecer, las pocas obras de Siqueiros en la colección Carrillo Gil realizados en la década de los sesenta corresponden a regalos del pintor al coleccionista.

[192] Esta idea de que el objetivo de Siqueiros es hacer un reconocimiento integral a Carrillo Gil y no sólo como pintor, se confirma cuando en las invitaciones al evento se anuncia una retrospectiva de 1938 —año probable del inició de su colección— a 1971, por lo que sería difícil considerar 1938 como el año en que Carrillo Gil empezó a pintar, puesto que él mismo escribió que ello había sucedido hasta 1950, en el texto de presentación del *Catálogo de sus pinturas. 1950-1954,* México, 1954, sin número de pág.

[193] Siqueiros, en 1965, le dedica un libro con las siguientes palabras: "Para el doctor Alvar Carrillo Gil, amigo de toda la vida e impulsor de uno de los mejores momentos de mi obra"; Enrique Gual, *Siqueiros,* Emma Gutiérrez, (trad.), Galería Misrachi, México, 1965. El ejemplar dedicado a Carrillo Gil se encuentra en la biblioteca del MACG.

[194] En 1971, cuando esta exposición se realizó, el coleccionista ya estaba gravemente enfermo, aunque su agonía fue prolongada, muriendo el 5 de octubre de 1974; la muerte de Siqueiros había ocurrido el 6 de enero de ese año, exactamente ocho meses antes.

Coleccionista arrepentido de Tamayo

Con otro importante artista mexicano, Rufino Tamayo, hubo un interés particular, un ambicioso proyecto de adquisiciones y una estrecha relación personal.[195] Antes de 1947,[196] Carrillo adquirió algunas obras, lo que indica que desde esas fechas ya gustaba del trabajo de Tamayo, pero la amistad entre ambos se inició probablemente en 1948,[197] poco después del regreso del pintor de una larga estancia en Nueva York,[198] y se estrecharía en los años siguientes. No obstante, hasta 1950 Carrillo decidió formar una importante colección de obras del oaxaqueño. Es posible que una de las motivaciones principales de esta determinación se encuentre relacionada directamente con la muerte de Orozco, ocurrida en la segunda mitad de 1949; la pérdida que le significó a Carrillo este súbito acontecimiento, lo llevaría a pretender compensarse con el ambicioso proyecto de convertirse en uno de los coleccionistas más importantes de Tamayo, en México. En este sentido, quiero destacar que sus primeros pasos hacia la formación de su colección de Tamayos los realizó sólo cuatro meses después de la desaparición física del artista más importante en su colección.[199]

Otras motivaciones seguramente provinieron de los éxitos que los trabajos del oaxaqueño habían alcanzado en el ámbito local, a través de dos importantes exposiciones, una en 1947 organizada por la GAM y otra realizada el año siguiente en el Palacio de Bellas Artes,[200] lo que le significó su consagración nacional a pesar de que la crítica no estaba unificada en cuento a la valía de sus propuestas estéticas. De hecho, el reconocimiento oficial a Tamayo ocurrió durante el sexenio de Miguel Alemán, 1946-52. El que esto

---

[195] "La amistad de Tamayo con mi papá fue muy breve [...] Fue más o menos un año [...] Los Tamayo, ese poco tiempo que vivían [en México] no salían de aquí de la casa"; entrevista de Carmen Carrillo con Ana Garduño, 14 de mayo de 1996.

[196] En un libro publicado en 1947, Carrillo es el propietario del *gouache El doctor*, de 1939; en Robert Goldwater, *Rufino Tamayo*, The Quadrangle Press, Nueva York, 1947.

[197] En el cuaderno de visitantes a su casa, que se encargaba la hija del coleccionista de mantener actualizado, se registró la visita de Tamayo y su esposa, en 1948. Es probable que esta fecha esté indicando el inicio de las relaciones entre ambos. En entrevista con los descendientes de Alvar Carrillo Gil, por un periodista anónimo, titulada "Alvar Carrillo, de muy buen gusto", *Novedades Yucatán*, 7 de julio de 1998, p. 3.

[198] Aunque es probable que el contacto entre ellos se hubiera establecido durante algunos de los viajes que Tamayo realizara a México, el hecho de que éste residiera en Nueva York entre 1936 y 1947, hace poco factible que establecieran una relación más cercana antes de 1947.

[199] Carta de Inés Amor a Rufino Tamayo, 4 de febrero de 1950. AGAM. Carrillo Gil concebía buena parte de la producción de Orozco y Tamayo como expresionista. En esto coincidía con Paul Westheim. Véase Dúrdica Ségota, "Paul Westheim", p. 335, y Rita Eder, "Introducción", p. 18, ambos en *El arte en México, autores, temas, problemas*.

[200] Tamayo regresa de Estados Unidos con gran éxito a México, vía su exposición retrospectiva en el Palacio de Bellas Artes. Véase Luis Martín Lozano, "La exposición de Tamayo de 1948 en la coyuntura de la política

coincida con las fechas de su inclusión en la colección Carrillo Gil revela lo atento que estaba el *connaisseur* yucateco a los virajes, a veces confusos, contradictorios y casi imperceptibles, de la política cultural estatal.[201]

En 1950, Tamayo gozó de excelente fortuna crítica europea;[202] como consecuencia, en México sucedió una serie de cuestionamientos y descréditos por parte de artistas como Siqueiros y Rivera o de críticos de arte como Antonio Rodríguez.[203] Para Carrillo, el buen recibimiento internacional que la obra de Tamayo obtuvo en el transcurso de ese año, en eventos tan reconocidos como la Bienal de Venecia[204] y diversas exposiciones en París y Bruselas,[205] le confirmó su decisión de adquirir sus objetos artísticos, con lo que se colocó a contracorriente de la crítica local, situación que se repetiría en otras ocasiones y con otros pintores.

Así las cosas, fue la directora de la Galería de Arte Mexicano la que comunicó las pretensiones de Carrillo al artista, por aquel entonces residente en París: "El doctor Carrillo quiere comprar los *gouaches* antiguos que me dejó usted, así como los *gouaches Noche de navidad* y *Retrato de Olga*. Ofrece por todos ellos la cantidad de ocho mil pesos. Usted me dice si se los damos. Ahora está de gran amistad. Viene todos los días y creo que piensa hacer una gran colección de cuadros de usted. Tal vez no estaría mal dárselos".[206] En este

---

cultural alemanista", *en Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, MUNAL-INBA, México, 1991, p. 37.

[201] Pareciera que tal decisión no estuviera motivada porque Carrillo considerara que el oaxaqueño estuviera pasando por una fase especialmente interesante, ya que la tendencia fue hacia comprar piezas elaboradas en años anteriores. Así, es posible que la certificación nacional e internacional haya tenido mayor peso que el argumento estético.

[202] Anónimo, "El realismo poético. Reciente escuela pictórica nacida en México que aceptan gustosos en París, *Visión*, México, 26 de diciembre de 1950, s/núm de pág., CDMT.

[203] Rodríguez. "Pintores mexicanos VI. Rufino Tamayo", *Voz*, 24 de agosto de 1950, p. 54; Rosa Castro. "Entrevista a Diego Rivera. Nuestros valores propios", *Excélsior*, 22 de octubre de 1950, p. 7; entrevista a Siqueiros: Anónimo, "México triunfa en Venecia", *Tiempo*, México, 30 de junio de 1950, pp. 24-26; CDMT.

[204] Aunque Tamayo no ganó ningún premio en ese certamen, y Siqueiros sí, alcanzó notable éxito en cuanto a la crítica que recibió. Víctor Alba, "Tamayo habla a *Hoy* desde París! Respaldado por su triunfo en Europa habla con olímpico desprecio de Diego Rivera y Siqueiros", *Hoy*, 30 de diciembre de 1950, p. 24-25.

[205] En noviembre de 1950 Tamayo tuvo una exposición individual en la Galérie Beaux-Arts de París; los textos del catálogo estuvieron a cargo de André Bretón y del director del Museo de Arte Moderno francés, Jean Cassou. Además, participó en una exposición colectiva de grabado, también en París, y otra en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas; Ana Torres, *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo de 1920-1960*, capítulo 3, tesis de doctorado en Historia del Arte, FFyL-UNAM, México, 2003, pp. 193-200. Agradezco a la autora las facilidades para la consulta de esta tesis.

[206] Carta de Inés Amor a Rufino Tamayo, 4 de febrero de 1950; Archivo GAM. Es probable que esos "*gouaches* antiguos" que menciona hayan pertenecido al grupo que la misma galerista calificó de "invendibles", y que en el caso de Tamayo se trataba de ochenta piezas "que no podían salir fácilmente"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 21.

caso, la intermediación de la galerista tuvo un papel más destacado, dada la cantidad de piezas compradas directamente, que con otros pintores cuyas obras el yucateco seleccionó en el taller del artista en cuestión. No obstante, ella no pudo evitar que desde el principio, las transacciones entre artista-coleccionista se caracterizaran por un estira y afloja en un asunto de suma importancia: los costos económicos fijados para las obras. Tamayo aspiraba a que sus precios en México fueran equivalentes a los de Estados Unidos, rehusándose a considerar que aquí el coleccionismo privado estaba mucho menos consolidado y que el volumen de ventas del mercado mexicano no tenía comparación con el neoyorquino. También se resistía a conceder precios especiales, incluso a Carrillo, en tanto que ya no era necesario hacer rebajas, puesto que el éxito internacional de sus ventas estaba asegurado y no dependía de un solo coleccionista. Así, a la solicitud de Inés Amor, Tamayo respondió:

> Los precios de los *gouaches* que usted tiene son de la mitad de los precios de Nueva York. Por ejemplo, los dos grandes valen 660 dólares. Los que usted tiene son pues muy baratos, sin embargo, estoy dispuesto a que los demos a diez mil pesos, así es que informe usted al doctor de ello y, en caso de que los compre, dígame usted inmediatamente pues, como le dije antes, tengo que hacer unos pagos allá y, por otra parte, ya estoy a punto de marcharme.[207]

Con desgano, Tamayo aceptó transigir y conceder un descuento; no obstante, la rebaja no fue del porcentaje que Carrillo Gil esperaba. Esta actitud del artista era ampliamente conocida en el mercado de arte mexicano de esos tiempos; en julio de 1949 el galerista Misrachi aseguró a Novo que: "Nadie compraría un Tamayo en México [...] El pintor les fija precios exorbitantes para México".[208] Pero Misrachi se equivocó, ya que Carrillo sí adquirió sus objetos, aunque probablemente para ello hubiera tenido que ceñirse a los precios exigidos por el artista.

Y no es que Carrillo no tuviera experiencia en demandar rebajas a los pintores, tratando de hacer valer sus privilegios de coleccionista reconocido; por ejemplo, Orozco

---

[207] Carta de Rufino Tamayo a Inés Amor, 18 de febrero de 1950; AGAM.

[208] Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, compilación y nota preliminar de José Emilio Pacheco, Conaculta, México, 1994, p. 319. Acerca del interés de Tamayo por el dinero, Inés lo explicó al compararlo con la posición de los otros pintores más reconocidos en su época: "Diego predicaba mucho contra el imperialismo yanqui, pero hacía reverencias soberanas al dólar. Clemente era menos interesado en cuestiones de dinero, aunque a veces tenía necesidades. A Siqueiros no le interesaba nada, pero sí a Angélica [su esposa] [...] Para Rufino ha sido el motivo de su vida"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 101. Cuevas coincide en que "sobreestima [...] este pintor la evaluación monetaria de su obra, como si el precio fuera índice de su categoría"; en *Cuevas por Cuevas*, Era, México, 1965, p. 52.

anotó que vender a Carrillo equivalía a "sacrificar" algo en el precio.[209] A su vez, el que Angélica Arenal, esposa de Siqueiros, vendiera a otra persona el cuadro *Naturaleza muerta con pescados*, a pesar de un acuerdo verbal con Carrillo, obedeció a que lo colocó por más dinero. En esta ocasión la diferencia estribó en que Tamayo tenía un mercado internacional más sólido que los otros dos pintores y a que su interés primordial era ser incluido en colecciones, públicas o privadas, europeas y norteamericanas, lo que le impulsó a oponer mayor resistencia a los "precios castigados" que convenían a Carrillo.

A pesar de estas circunstancias, Carrillo consumó su pretensión de formar una importante colección de Tamayos en tres años aproximadamente, al mismo tiempo que continuó fortaleciendo su amistad en los periodos en que éste se encontraba en México. Aunque por breve lapso, agrupó un conjunto bastante amplio a su alrededor: casi cuarenta piezas. El hecho de constituir un grupo tan grande y sobresaliente en tan poco tiempo, indica que coleccionar obra de Tamayo fue una tarea a la que se dedicó Carrillo con esmero y perseverancia.

Inició seleccionando, a principios de los cincuenta —y a través de la Galería de Arte Mexicano— un bloque[210] de *gouaches*,[211] entre otras obras de épocas anteriores;[212] algunas otras las obtuvo, seguramente, a través de negociación directa con Olga, la esposa y, en la práctica, *art dealer* del artista oaxaqueño. Como ocurrió con Rivera y tantos otros, su predilección manifiesta es por fases anteriores,[213] en detrimento de la producción reciente del pintor; así, el coleccionista adquirió sólo dos trabajos de los años cincuenta[214] y uno de

---

[209] El hijo mayor de Orozco, dijo al respecto: "Pues decía no tengo, yo doy esto; él [Carrillo Gil] no regateaba, no daba oportunidad"; en entrevista con Ana Garduño, Guadalajara, Jalisco, 20 de mayo de 1999.

[210] Este acto inicial del coleccionista de comprar un lote importante, coadyuvó a que en un breve lapso de tiempo lograra reunir un conjunto tan grande. No fue esta la única ocasión en que actúo así, con otros artistas, como Gerzso, Paalen, Cuevas y Nishizawa hizo compras de conjunto, lo que implica más un *modus operandi* que una excepción.

[211] Según el curador y crítico de arte Juan Carlos Pereda, Tamayo pintó esos *gouaches* a mediados de los años treinta para reunir el dinero necesario para costear su viaje a Nueva York, en compañía de Olga, con quien, por aquel entonces, recién se había casado; estos serían los *gouaches* que Carrillo Gil compró, aunque mucho tiempo después; en entrevista con Ana Garduño, 23 de abril de 2001.

[212] Si bien es factible que no todos los Tamayos que formaron parte de la colección Carrillo Gil se compraron en la GAM, sí fue allí donde se concentraron después que el coleccionista tomó la decisión de deshacerse de ellos; algunos se revendieron y otros regresaron al artista.

[213] Prueba de su preferencia por fases tempranas de Tamayo es que ese fue el tipo de piezas que conservó aún después de haber vendido la mayor parte de su colección. Véase Rodman, *op. cit.*, p. 219.

[214] *La fuente*, 1951. En el archivo de la GAM se registró que este cuadro pasó de la colección Carrillo Gil a la de Reinaldo Herrera en Venezuela. Esta evaluación coincide con la que Cuevas hiciera sobre el trabajo de Tamayo en esa época: "Su obra, poco después de su reincorporación a México, empezó a sufrir desigualdades"; en *Cuevas por Cuevas*, Era, México, 1965, p. 51.

ellos es además la única petición concreta que el coleccionista hiciera a Tamayo: *Retrato de la Sra. Carmen Carrillo Gil.*[215]

Un elemento que no puede descartarse es el aprendizaje que Carrillo debió haber experimentado a raíz de su estrecho contacto con Tamayo, cuya experiencia internacional le debió haber abierto un mundo nuevo al coleccionista. Además, sus fuertes declaraciones sobre el muralismo debieron obligarlo a reflexionar. De hecho, una postura similar a la de Tamayo fue abanderada por Carrillo, si bien algunos años después. Hacia 1947 debió haber impactado fuertemente a Carrillo la afirmación de Tamayo, hecha poco antes de su exposición en la GAM, de que la pintura mexicana estaba en "decadencia".[216] Ante esto, Orozco respondió con "risas"[217] y Siqueiros con una de sus típicas declaraciones rabiosas.[218] En el contexto de la relación de estos tres pintores con Carrillo Gil, éstos sólo fueron 'divertimentos' o primeros escarceos de una polémica que se recrudecería con el paso de los años y que obligaría al coleccionista a tomar partido.

Por otra parte, dado que sus preferencias se centraron en piezas elaboradas en los años treinta, lo que compró mayoritariamente fue una fase de Tamayo en la que predomina la monocromía: *Homenaje a Juárez*,[219] *Frontón neoclásico*, *Armonía en blanco*,[220] *Aviones de guerra*,[221] *El reloj*, *Aviación*, *Avión en nube blanca*, *Ritmo obrero* y *Pintura*

---

[215] Óleo sobre tela, 144 x 119.5 cms., firmado y fechado. Esta pieza fue exhibida en 1951, aunque sin registro de propietario. Véase *Tamayo Recent Works*, Knoedler & Company, exposición del 19 noviembre al 15 diciembre de 1951, Nueva York. En 1962 se exhibió como colección Carrillo Gil en París.

[216] Para las declaraciones de Tamayo, véase: Antonio Rodríguez. "La pintura mexicana estaba en decadencia", *El Nacional*, 22 septiembre de 1947, pp. 1-2. En 1950 Tamayo lanza una pregunta que debe haber hecho reflexionar a Carrillo: "¿Por qué quieren limitar la pintura mexicana a una sola línea?"; en Víctor Alba, "Tamayo habla a HOY desde París", *Hoy*, 30 de diciembre de 1950, pp. 24-25.

[217] Antonio Rodríguez, "¿Cómo quiere que le responda a Tamayo, en broma o en serio?", *El Nacional*, 24 septiembre de 1947, p. 1 y 4.

[218] Siqueiros reclama a Tamayo la supuesta influencia que en sus fases tempranas había experimentado de él y de Orozco; Antonio Rodríguez, "Tamayo es de una ampulosa autosuficiencia, dice Siqueiros", *El Nacional*, 26 septiembre de 1947, p. 1 y 3.

[219] *Homenaje a Juárez* inicialmente perteneció a la colección de Inés Amor —Goldwater, *op. cit.*—, lo que hace factible suponer que ella misma lo vendió a Carrillo Gil después de 1947. Actualmente forma parte del acervo del MAM.

[220] *Armonía en blanco* o *El circo*, 1932, *gouache* sobre papel, 32 x 48 cms. Este, al igual que muchos otros de los cuadros de la Colección Carrillo Gil, después formaron parte de la colección de Raúl Cano, quien, al morir, heredó los cuadros a su viuda, Olga Azcárraga, quien, una vez que contrajo nuevas nupcias, se agregó los apellidos Robles León. Por los datos que me ha proporcionado el curador Juan Carlos Pereda, esta pintura permanece como parte del patrimonio de la citada señora; en entrevista con Ana Garduño, 23 de abril de 2001.

[221] *Aviones de guerra*, 1932, *gouache* sobre papel, 32 x 36.5 cms. Actualmente, colección de Olga Azcárraga de Robles León.

académica.[222] De la década de los cuarenta, Carrillo seleccionó al menos cuatro piezas: *Retrato de Olga*, *Maestros cantores*,[223] *Fumador* y *Mujer temblorosa*. Es de destacarse que compró un solo trabajo de la década de los veinte, *Fábrica*, probablemente por la imposibilidad de conseguir obras de este tipo ya a mediados de siglo.[224]

Además, la colección incluía también una de las muchas acuarelas que con el titulo de *Bañistas* elaborara Tamayo en diversas épocas.[225] Más aun, en el archivo fotográfico que la esposa del artista oaxaqueño legó al Museo Tamayo existen datos que incorporan tres pinturas más a la colección Carrillo Gil; se trata de: *Mujer caminando*,[226] *Mujer viendo las estrellas*[227] y *Las niñas*.[228] Ésta ya es una pintura mucho más colorida, donde parte del ejercicio plástico del artista está en los destellos y contrastes entre colores,[229] aunque no sólo por esto se interesaría Carrillo por ellas, pues igualmente obraría a su favor que las preocupaciones del oaxaqueño por el dibujo allí se hacían patentes.[230]

---

[222] De la década de los treinta, Carrillo compró en la GAM alrededor de seis trabajos, de los cuales cuatro eran *gouaches — Frontón neoclásico*, 1932, *El reloj*, 1934, *Aviación*, 1934, y *Avión en nube blanca*, 1936— y sólo dos óleos: *Ritmo obrero* y *Pintura académica*, ambos de 1935.

[223] A este último cuadro se le han dado varios nombres, entre ellos, *Músicos cantores*, *Músicos ambulantes* y *Los músicos*. En una publicación de 1955 para este cuadro no se registra propietario; véase *Cuadernos Americanos*, año XIV núm 6, nov-dic de 1955. Para 1960, pertenece a Balbina Azcárraga, *Artes de México*, "Tamayo en la II Bienal", Vol. VI, año IX, 1961, núm 35.

[224] En los archivos de la GAM quedó registrado que Carrillo compró los óleos: *Fábrica*, 1925, *Retrato de Olga*, 1941, óleo y *Mujer temblorosa*, 1949. Además, *Fumador*, 1947, crayón, y *Bañista*, acuarela, sin fecha.

[225] En el Archivo Fotográfico Olga Tamayo (AFOT) se encuentran registradas veinte acuarelas con ese mismo titulo, realizadas desde los años veinte hasta los cuarenta, y ninguna se registró como propiedad de Carrillo Gil, lo que ha imposibilitado identificar cuál de ellas es la que formó parte de esta colección. Agradezco al maestro Juan Carlos Pereda su eficaz ayuda durante la consulta del archivo y después, durante la redacción de este apartado.

[226] *Mujer caminando*, 1947, óleo sobre tela, 100 x 74.5 cms. Actualmente, colección de Olga Azcárraga de Robles León. El periodo en que este cuadro perteneció a Carrillo no ha sido identificado, ya que en una exposición de 1952, se exhibió sin registrar el coleccionista —*Tamayo*, Pan American Unión, del 14 de octubre al 15 de noviembre de 1952, Washington DC— , lo que implicaría que para esas fechas aun no era de su propiedad. Por otra parte, en 1960, ya fue adquirido por Raúl Cano; véase *Artes de México*, "Tamayo en la II Bienal", Vol. VI, año IX, 1961, núm 35.

[227] *Mujer viendo las estrellas* o *Mujer y niño corriendo*, 1947, *gouache*, 73 x 57.5 cms. Actualmente, colección de Olga Azcárraga de Robles León.

[228] *Las niñas* o *Niñas*, 1929, óleo sobre tela, 79 x 99 cms. Las retratadas son las hijas de María Izquierdo. Aunque este cuadro fue prestado para la exposición del Centro Cultural Arte Contemporáneo, entre octubre de 1995 y febrero de 1996, sólo se registró que pertenece a un coleccionista particular, ligado a la Galería Arvil.

[229] La etapa de pintura oscura y densa terminó hacia 1938, cuando Tamayo hizo *Mujer de Tehuantepec*; entrevista de Juan Carlos Pereda con Ana Garduño, 23 de abril de 2001.

[230] Un ejemplo: la crítica que recibió una pintura que después sería de Carrillo Gil, *Mujer caminando*, a fines de los cuarenta, destaca el dibujo: "La exposición de Tamayo revela también al buen dibujante que ya conocíamos a través de los admirables escorzos del *Hombre tocando flauta*, del *Perro aullando*, y ahora, entre otros, de su *Mujer caminando*"; Antonio Rodríguez, "Rufino Tamayo: sus opiniones y su exposición", en columna Panorama de las Artes Plásticas, *El Nacional*, p. 7, sin fecha. AGAM

Al menos en dos ocasiones sus posesiones de Tamayos fueron exhibidas en el exterior. Ambas ocurrieron en París, la primera en 1952 y la otra diez años después, en el marco de una de las exposiciones de arte organizadas por el Estado mexicano, con Fernando Gamboa como coordinador. En cada evento prestó tres obras.[231]

Ahora bien, no todas las piezas que integraban la colección de Tamayos eran *gouaches* y óleos; tengo datos de quince grabados que fueron de su propiedad, tales como: *Comedor de sandías, Hombre en la noche, Perro aullando, Hombre, Personaje en la noche y Hombre con pájaros*. Destaca el hecho de que algunos de ellos los tenía repetidos, en diversas cantidades,[232] lo que podría indicar que también los había acumulado por inversión.[233] En cuanto a dibujos y bocetos para murales, cabe la posibilidad de que, al igual que sucedió con los otros artistas importantes dentro de su colección, Carrillo tradujera su interés hacia todas las técnicas que trabajaba el pintor oaxaqueño en adquisiciones concretas, si bien aún no he localizado ningún registro que lo pruebe.[234]

En Tamayo, Carrillo encontró la actualidad estética que siempre buscaba; además, debió resultarle atractivo el que a este artista se le ligara a corrientes internacionales y se le considerara por la crítica de la época un pintor "heterodoxo".[235] Precisamente por esto en México se denostó al artista, paradoja en la que en diversas ocasiones envolvió al coleccionista. Así las cosas, el yucateco formó, a decir de Inés Amor, "la única gran colección de Tamayo en México y probablemente la mejor en el mundo".[236] No obstante,

---

[231] En 1952: *Mujer temblorosa*, *Homenaje a Juárez* y *Maestros cantores*. En 1962: *Naturaleza muerta con sandía*, *Retrato de Olga* y *Retrato de la Sra. Carrillo Gil*. Véase el catálogo de la exposición *Art mexicain. Du précolombien a nos jours...*, tomo II, y *Chefs d'oeuvre de l'art mexicain*, Ministère d'Etat Affaires Culturelles, París, 1962, p. 364. Agradezco al museógrafo Jorge Guadarrama permitirme fotocopiar estos catálogos de exposiciones itinerantes.

[232] *Comedor de sandías* (4), *Hombre en la noche* (6) y *Hombre con pájaros* (2); a su vez, de *Perro aullando*, *Hombre* y *Personaje en la noche*, sólo poseía un ejemplar. Documento del archivo de la GAM con el título: "Galería Pani. Lista de obras existentes de la colección Carrillo Gil", sf; AGAM. Agradezco a Nadia Ugalde la localización de tal listado, así como su apoyo y colaboración durante el tiempo que realice mi investigación en el citado archivo.

[233] Según información proporcionada por Juan Carlos Pereda, Tamayo empezó a hacer litografías desde los cincuenta, en un taller de París; éstas estaban destinadas al mercado europeo, por lo que supongo que el doctor las adquirió allá en algunos de sus viajes o, incluso, las pidió a través de las diversas galerías parisinas con las que acostumbraba tener contactos.

[234] En cuanto a dibujos, Juan Carlos Pereda comenta que Tamayo acostumbraba regalar algunos a personas con las que tenía compromisos, dado que era difícil encontrar mercado en México para este tipo de piezas; en comunicación telefónica, 26 de abril de 2001.

[235] Tamayo, en 1950, "había logrado desplegar un lenguaje pictórico de gran sutileza, carente de significados políticos explícitos"; Reyes Palma, "Aproximaciones: 50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984), parte I, *Plural*, núm. 200, p. 41.

[236] Según comentario que la galerista hiciera a Rodman, *op. cit.*, p. 219.

hacia 1952 la dinámica de adquisición-relación se rompió repentina y definitivamente como resultado de un conflicto entre ambos y que el coleccionista consideró de suma gravedad. Sin embargo, Carrillo no explicó con claridad cuáles fueron los múltiples elementos que tomó en consideración para tal decisión; reaccionó de manera similar a como lo haría algunos años después con Cuevas: se negó a discutir el asunto públicamente.[237]

Dentro de las diferentes versiones que se manejan, una línea conduce a un choque de personalidades, colocando la explicación en la esfera de lo personal. Aun cuando hay varios relatos, todos coinciden en culpar a Tamayo. Uno es el de la hija del coleccionista:

> Cuando Tamayo le estaba haciendo a mi mamá su retrato, yo no sé si porque mi papá no tendría dinero en efectivo, yo no sé si a Tamayo le convenía tener un coche, [...] hicieron un trato de que el retrato [...] se lo iba a pagar [...] con una camioneta que mi papá tenía, y lo demás en dinero [...] Entonces hicieron mis papás un viaje, y no estando mis papás, yo me quedaba aquí muchas veces. Viene Tamayo y de muy mala manera [...] me pidió las llaves de la camioneta, que porque esa camioneta era suya. Y yo, ¿qué hacía?, era una muchachita [...] y el señor se llevó la camioneta. [...] Y eso le dio mucho coraje a mi papá, porque fue una muestra como de desconfianza o como de abuso o como no sé qué.[238]

En otra versión, Carrillo tuvo un gesto de generosidad —hizo un regalo muy costoso al matrimonio Tamayo— recibiendo, en respuesta, la exigencia de pagar de inmediato una cuenta pendiente, al parecer, de una pequeña cantidad, lo que le enfureció.[239] Sin dar mayores explicaciones, Inés Amor adjudica el desencuentro a las desmedidas pretensiones de Tamayo y a su tendencia a relacionarse sólo con personajes destacados a nivel internacional, algo que Carrillo Gil no era.[240]

Una explicación diferente a las anteriores corre a cuenta de la crítica de arte Raquel Tibol: "Creo que [la ruptura con Tamayo] estuvo muy ligada a la relación con Siqueiros.

---

[237] Rodman escribe que aunque preguntó de manera directa al coleccionista por qué vendió la mayor parte de su colección de Tamayo, la explicación que recibió fue muy general. "Tamayo me escribió muchas cartas ofensivas y decidí que no quería poseer las pinturas de un hombre así"; en *ibidem.*, p. 219.

[238] Entrevista de Ana Garduño con Carmen Carrillo Tejero, 14 de mayo de 1996.

[239] La versión de Mariana Frenk-Westheim es la siguiente: Carrillo compró a Olga Tamayo unos cuadros, acordando el precio; en la conversación se enteró de que los Tamayo estaban buscando un nuevo coche; al día siguiente llegó con un elegante y reluciente coche nuevo que excedía, con mucho, el monto de su deuda. Dentro de la casa, en el estudio, tal vez, vio un grabado o dibujo, que le gustó mucho y preguntó por el precio y Olga le fijo una cantidad. Por la magnificencia del regalo, él pensó que se lo regalarían, se sintió profundamente ofendido, reaccionando con furia; en entrevista con Ana Garduño, 23 de febrero de 2001.

[240] Ante la pregunta de ¿por qué ofendió Tamayo a Carrillo?, la señora Amor respondió: "Rufino ofende tarde o temprano a cada persona en México", y adjudica esto a un complejo de inferioridad por ser "el único de los grandes pintores que tiene un origen pobre", y narra su supuesto origen humilde como vendedor de fruta en el zócalo. La compulsión por deslindarse de esos orígenes hace que busque desenfrenadamente ligarse a la élite internacional. Como ejemplo habla de su actitud oportunista en 1940 en Nueva York durante la inauguración de la exposición *Veinte siglos de arte mexicano*; Rodman, *op. cit.*, pp. 219-220.

Cuando Tamayo empezó a hacer declaraciones pro-*yankees*, muy en contra de los tres grandes, se sintió muy ofendido el doctor Carrillo Gil y decidió deshacerse de los Tamayos y le llamó a Inés Amor para que los vendiera".[241] Si existieron esas "declaraciones pro-*yankees*" del oaxaqueño, no se encuentran en la prensa nacional; sin embargo, sí existía una dura controversia con Siqueiros y Rivera quienes, entre otras cosas, lo acusaban de "pro-*yankee*". Ya desde la Bienal de Venecia de 1950 se habían agudizado las polémicas públicas entre Siqueiros y Tamayo,[242] puesto que al obtener Siqueiros uno de los premios en disputa, aseveró que Tamayo no gozó de buena recepción, provocando un enojado desmentido del oaxaqueño, quien argumentó a su favor que incluso un museo europeo había adquirido uno de sus trabajos, además, publicó un folleto con reproducciones de la crítica europea y lo hizo circular durante la inauguración de su exposición de 1951 en el Salón de la Plástica Mexicana. El que en el mismo 1951 el yucateco le pidiera un retrato de su esposa, a su regreso de una estancia del oaxaqueño en Europa, me indica que esta polémica aún no había afectado sus relaciones ni alterado los planes de Carrillo de formar una trascendente colección de Tamayos.

Considero que el conflicto mayor ocurrió en 1952, cuando la polémica se renovó en ocasión de la exposición mexicana en París de 1952, en la que el poeta Benjamín Péret acusó a Sequeiros de asesino, vía la publicación de un poema suyo acompañado con ilustraciones del oaxaqueño que motivó que los partidarios de Siqueiros lo asociara con el critico francés.[243] Ante esta difícil situación, Carrillo Gil no podía evitar tomar partido, dada la gravedad de las acusaciones y el anuncio de una especie de *boicot* a los cuadros de Siqueiros, pertenecientes a su colección y que había prestado para la citada muestra. Al repercutir la polémica en sus posesiones, y por tanto, en él mismo, Carrillo reaccionó de manera radical. A pesar de que en el mismo recinto se mostraban piezas de Tamayo

---

[241] Entrevista telefónica de Raquel Tibol con Ana Garduño, 3 de junio de 1996.

[242] Tamayo, "Gansterismo en la pintura mexicana", en *Excélsior*, 14 de noviembre de 1950, p. 7. A pesar de sus divergencias de esos años, lo que preocupa tanto a Siqueiros como al oaxaqueño es "el problema del realismo y sus alcances en el arte moderno": "Tamayo y Siqueiros reflexionaron sobre la realidad mexicana y sobre los elementos modernos en el arte. Coincidieron en que los aspectos modernos de la 'nueva pintura' eran la experimentación, el dinamismo y el movimiento; ambos se identificaron con las vanguardias artísticas de principios de siglo; los dos le dieron a la plástica mexicana un sentido de modernidad, Siqueiros a través de un 'universalismo plástico político', Tamayo a partir de un 'universalismo plástico filosófico'"; Torres, *op. cit.*, p. 192.

[243] Esto se publicó en la prensa mexicana con el título de "Desprecian a Siqueiros. Sus obras pasan inadvertidas para los parisienses", en donde se cita a la revista *Arts*, núm. 360, 23 de mayo de 1952; en *Ultimas noticias* de *Excélsior*, 16 de abril de 1952; CDMT.

también de su propiedad, el coleccionista se solidarizó con Siqueiros y, es probable que en ese contexto decidiera romper con el oaxaqueño.[244]

De hecho, prácticamente desde el principio de su relación con Tamayo había estado colocado en una posición difícil por su estrecha amistad, desde tiempo atrás, con Siqueiros, y había logrado mantenerse al margen de las anteriores discusiones, pero, en esta ocasión, debió de haberle representado un fuerte agravio el supuesto apoyo de Tamayo a la postura crítica de Péret.[245] Con este acto, Carrillo termina, aunque sólo en cuanto a este artista en concreto, con una posición que hasta ese momento le había hecho coincidir con las políticas culturales locales —que, aunque ambiguas, presentaban a Tamayo como el "cuarto grande" de los artistas mexicanos— y, hasta cierto punto, con la crítica internacional.[246]

Es posible que al convertirse en un asunto personal, el carácter político de la polémica tuviera mayor trascendencia para Carrillo. No obstante, tal vez el punto central gira alrededor del tipo de piezas del que se trata:[247] como ya señalé, el núcleo de la colección estaba formado por trabajos de las primeras fases productivas del oaxaqueño: al reunir de manera dominante una sola fase del pintor, Carrillo estaba creándole una imagen de la que Tamayo, en los cincuenta quería deslindarse, la de miembro de la Escuela Mexicana.

No es que fuera falso que hubiera compartido un ideario político cercano a la izquierda y que en sus búsquedas estéticas no coincidiera con numerosos pintores adscritos al movimiento muralista, sino que esa había sido una etapa que él creía ya superada y prefería construirse una imagen pública de un artista renovador, novedoso y actualizado; remarcar su individualidad y no su militancia con un determinado movimientos estético era la pretensión del creador. Así, su mirada se orientaba hacia el cambiante *meinstream*

---

[244] Carta de Carrillo Gil a la revista *Arts*, en Anónimo, "Según Siqueiros los ataques para él incluyen al gobierno", *Excélsior*, 25 de mayo de 1952, p. 1 y 7.

[245] Tamayo directamente no acusó a Siqueiros de asesino, aunque sí hizo declaraciones fuertes en su contra, tal como venía haciéndolo desde hacía años, en el contexto de diversas polémicas públicas.

[246] "Si la postura oficial de México adjudicaba a Tamayo un sitial entre los máximos artistas contemporáneos (retrospectiva y murales en el Palacio de Bellas Artes, representación en Venecia y uno de los cuatro únicos salones individuales para la pintura actual en la muestra parisina), numerosos críticos europeos coincidían en incluirlo entre los cuatro máximos exponentes del arte mexicano y, en ocasiones, como el principal", Reyes Palma, "Transterrados, migrantes y guerra fría en la disolución de una escuela nacional de pintura", en *Hacia otra historia del arte en México*, Conaculta, México, Vol. IV, en prensa. Agradezco al autor facilitarme el manuscrito.

[247] Agradezco a Renato González haber llamado mi atención sobre este punto. En comunicación personal, enero de 2004.

internacional, del cual ya formaba parte por derecho propio, y no quería verse congelado en México por la decisión de un coleccionista de arte, aunque se tratara de uno de sus principales clientes. De quedar embalsamado a salir de la colección, pareciera que Tamayo prefería lo segundo.

Así, justo el argumento que no se esgrimió, el deseo de presente de un pintor contra la voluntad de pasado de su compilador, fungió como el fuego que encendió una bomba que ciertamente tendría numerosos motivos para explotar. Más aún, de lo que Tamayo estaba renegando era de su anterior desempeño como agente del Estado, concretamente en labores educativas; mayores implicaciones de las que pueden analizarse aquí debe tener este aspecto de la problemática.[248]

El asunto tiene muchas aristas. Tal vez también al abandonar éste su primer intento serio de sondear las corrientes internacionales, a través de la obra de este pintor, y con ello de trascender las barreras nacionales —aunque el artista seleccionado seguía siendo un mexicano—, Carrillo se conduce con cierta inseguridad. Puede ser que, en el contexto de la disputa, dudara acerca de la pertinencia de apoyar las opciones estéticas de un artista que generaba tal controversia en la atmósfera artística local.[249]

La decisión de desligarse de Tamayo debe también tomarse en contexto: en 1952 Carrillo aún no se había desligado públicamente de la llamada Escuela Mexicana. Las demandas económicas del artista, su preferencia por colocar su producción en el ámbito internacional —lo que le permitía mayor margen de independencia frente a su coleccionista mexicano— y ciertos desencuentros propiciados por un choque de personalidades, en conjunto, propiciarían el finiquito de su relación, en todos los aspectos.[250] También debe

---

[248] González refiere que lo que Carrillo pretendía era mantener a Tamayo en su fase de maestro rural. Si la visión del yucateco hubiera triunfado, y los Tamayos de la colección se hubieran mantenido como conjunto, la recepción del artista, al menos en México, sería diferente a la actual. En comunicación personal,enero de 2004.

[249] Esta misma indecisión caracteriza la primera fase de la pintura de Carrillo Gil: sus primeros cuadros, 1950-55, eran figurativos y poco tiempo después va decidiéndose por la abstracción. Tal transición modificó su percepción y, ya como pintor abstracto, se involucró de manera mucho más personal en los debates sobre la corriente oficial y las nuevas experimentaciones estéticas. De tal manera que hacia finales de los cincuenta pone de manifiesto en sus escritos su repudio a que el Estado siguiera otorgándole privilegios al decadente movimiento muralista.

[250] En un artículo de 1950, donde Carrillo invita a la iglesia católica a regresar a su papel tradicional de mecenas de arte, aún se refiere al muralismo como un movimiento vigente: "Es hora, pues, de que la Iglesia en nuestro país aproveche el talento de nuestros artistas para incluir el arte religioso en el 'renacimiento mexicano' de la pintura". Lo dice como si ese 'renacimiento' estuviera sucediendo en ese año, por lo que, tal

destacarse que, en última instancia, la preferencia del coleccionista por Siqueiros, no como pintor sino como amigo, lo llevaría a apoyarlo, a pesar de sus contradicciones. Esta solidaridad fue mutua, ya que también el pintor apoyó la intensa campaña que entre 1952-1953 Carrillo orquestaba con el objetivo de conseguir la renuncia de un gobernador en Yucatán.[251] Además, no fue esta la única ocasión en que se manifestó el carácter explosivo de Carrillo y su tendencia a las reacciones radicales, muchas veces impulsivas e iracundas, ante cualquier acto que él considera vejatorio o agresivo, o que lesionara sus intereses, propios o de sus allegados. Lo cierto es que sobre este asunto las interrogantes siguen siendo más amplias que las respuestas.

Así las cosas, la ruptura fue definitiva, y si bien el escándalo en la comunidad artística fue mayúsculo, en parte por la vocación pública de Carrillo, vendió buena parte de las obras que de este pintor había reunido y no adquirió nada más.[252] Aquí cabe la aclaración de que, a pesar de lo que él mismo publicitó, Carrillo no se desprendió, en breve tiempo, de toda la colección de Tamayos.[253] Es probable que hubiera tenido mayores reticencias para hacerlo de lo que le hubiera gustado admitir.[254] La desilusión existió, ni duda cabe, pero el aprecio por la obra se mantuvo. Había sido uno de sus proyectos más apreciados.[255]

---

vez, mantenía sus dudas sobre apoyar las opciones plásticas de Tamayo, en "La Iglesia y el arte", columna Pro y Contra, *Excélsior*, 9 de abril de 1950, pp. 7 y 11.

[251] En abril de 1953 Carrillo publica una carta dirigida a Siqueiros, pidiendo "una impresión gráfica de Yucatán, como ahora lo ve con sus ojos de artista y como ahora lo siente con su corazón de revolucionario y amigo de nuestro infortunado estado". Allí mismo se publica en facsimilar la respuesta manuscrita del pintor: "Nada me agrada más que contribuir con una pequeña obra mía a la lucha del pueblo yucateco contra el bufo pequeño *bi-rey* [*sic*] que hoy lo oprime". El virrey era el gobernador impugnado; Carrillo Gil, "Carta a Siqueiros", en *Yucatán*, núm. 21, 1° de mayo de 1953, p. 20, Sequeiros, "Un artista habla de Yucatán", en *Yucatán*, núm. 21, 1° de mayo de 1953, p. 21. El subrayado está en el original.

[252] En entrevista con los descendientes de Alvar Carrillo Gil, un periodista anónimo escribió: "En la colección Carrillo Gil no hay un solo Tamayo por una diferencia que hubo entre el doctor y el pintor [...] Su padre [según la hija de Carrillo] vendió todos los Tamayos que tenía". "Alvar Carrillo, de muy buen gusto", *Novedades Yucatán*, 7 de julio de 1998, p. 3.

[253] He podido comprobar que la versión de que inmediatamente después del conflicto salieran los Tamayos de la colección no es correcta. En el catálogo de la exposición del Petit Palais de 1962 de arte mexicano se asentó que Carrillo prestó tres cuadros; en *Chefs d'oeuvre de l'art mexicain...*, p. 364. Además, en febrero de 1957, el propio Carrillo mostró a un visitante norteamericano, que lo visitaba en compañía de Inés Amor, algunos cuadros de épocas tempranas; Rodman, *op. cit.*, p. 219.

[254] A Rodman Carrillo le comentó que mantenía su aprecio por la obra de Tamayo y seguía considerándolo uno de los artistas más grandes del mundo; Rodman, *op. cit.*, p. 219.

[255] El poder puede ser más una *decisión* que una *voluntad*; si bien Carrillo decidió desprenderse de sus Tamayos, es posible que no quisiera hacerlo, que su voluntad, su deseo, le indicara lo contrario Luhmann, *Poder*, Universidad Iberoamericana-Antropos, México, 1995, p. 67. Cursivas del autor.

La relación entre ellos ya estaba liquidada hacia mediados de 1953, según una despectiva mención de Olga Tamayo,[256] y una carta de Inés Amor al pintor Juan Soriano, a principios de 1954, lo confirma.[257] Tiempo después, en una exposición de 1955, aunque la mayor parte de las piezas presentadas pertenecían al yucateco, en el caso del artista oaxaqueño, Carrillo Gil no prestó nada, probablemente porque ya los había vendido; se trata de *Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*.[258]

El coleccionista vendió a Inés Amor buena parte de lo que antes había acumulado. En el archivo de la GAM hay algunas evidencias de este proceso de disolución de su serie de Tamayos;[259] no obstante, algunos de los cuadros fueron recuperados por el artista, aunque no de manera directa.[260] Indignado, el oaxaqueño reclamó a Inés Amor haber contribuido a la dispersión del conjunto.[261] Fue muy comentado en la época el hecho de que tal acción reportó beneficios económicos al coleccionista, y éste fue un argumento usado en

---

[256] La señora Tamayo se refiere al coleccionista como "el Carrillo"; Carta de Olga Tamayo a Inés Amor, 21 de julio de 1953, de París; AGAM.

[257] Carta de Inés Amor a Juan Soriano, 21 de enero de 1954; AGAM.

[258] Carrillo sí había tenido grabados de Tamayo, por lo que podría haberlos prestado para esta muestra, si no hubiera dispersado esa parte de su colección ya para este año. En cuanto a proyectos de murales, a la fecha no he localizado datos que indiquen que Carrillo adquirió alguno. Véase: Catálogo de la exposición de *Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, inauguración 18 de febrero de 1955, en la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, organizada por la Dirección General de Difusión Cultural, UNAM.

[259] En 1956, vía la GAM, un cuadro que había pertenecido a Carrillo, es vendido a una persona que radica en El Salvador; se trata de *La mujer temblorosa*, que como parte de la colección Carrillo Gil, se presentó en la exposición de México en París en 1952; AGAM.

[260] Inés Amor afirmó que no entregó a Tamayo los cuadros porque eso hubiera implicado una negociación directa entre Carrillo y el oaxaqueño que no ocurrió. Véase Rodman, *op. cit.*, p. 220. No obstante, a mediados de 1953, en posesión de la Sra. Tamayo se encuentra, al menos, un cuadro que perteneció a Carrillo, *Mujer caminando*, y uno que éste regresó; ella escribió: "Los otros [cuadros] los voy a mandar a Brasil: *Noche y día*, *Mujer caminando, Castillos en el aire* y la *Mujer* que no quiso el Carrillo". Sobre este último no sé a que cuadro se refiere, Carta de Olga Tamayo a Inés Amor, 21 de julio de 1953, de París, AGAM. Ya descarté que sea el retrato que Carrillo pidió a Tamayo de su esposa, a pesar de que así lo asevera la hija del coleccionista, quien relata que "Su padre [...] 'no dejo que pasara del vestíbulo' un retrato que [Tamayo] hizo de su esposa Coquín, que con el nombre *La mujer con manzanas* se encuentra en un museo de Bolonia"; entrevista a Carmen Carrillo Tejero y Armando Sáenz Carrillo, "Alvar Carrillo, de muy buen gusto", *Novedades Yucatán*, 7 de julio de 1998, p. 3. La fotografía de este cuadro está registrada en el AFOT, efectivamente, como *Retrato de la Sra. Carrillo Gil* y muestra a una mujer en cuyo lado derecho, posada sobre una mesa, se encuentra una manzana. Pero esta pieza no fue devuelta por Carrillo sino que permaneció en su poder al menos hasta 1962, fecha en que la prestó para una exposición internacional. Es probable que la *Mujer* rechazada por Carrillo sea otra. Véase *Chefs d'oeuvre de l'art mexicain...*, p. 364. En el archivo de la GAM esta obra se registró como *Retrato de una dama*, y se consignó que de la colección Carrillo Gil pasó a un coleccionista de California, Estados Unidos, de apellido Morton.

[261] Inés Amor contó que ella compró la mayoría de las pinturas que Carrillo desechó, y reconoció que las vendió con ganancias muy altas, razón por la cual Rufino la confrontó muy enojado. Ella logró tranquilizar al artista con el siguiente argumento: "Rufino, no olvides que soy una galerista. Mi negocio es vender y comprar pinturas"; Rodman, *op. cit*, p. 220.

su contra años después.[262] De hecho, Tamayo adjudicó sólo a la búsqueda de ganancias financieras la decisión de Carrillo de vender buena parte de sus posesiones.[263]

La ruptura se confirmó hacia mediados de 1953 cuando, ante la censura en Estados Unidos a una exposición itinerante de Orozco, bajo la acusación de haber sido comunista, Carrillo amenazó con retirar sus prestamos, que conformaban mayoritariamente la muestra. Siqueiros y otros pintores piden a Tamayo y a los directivos del INBA que cancelen su asistencia a la inauguración de un mural del oaxaqueño, programada por esos días, en solidaridad con Orozco. Se trataba de un encargo de patrocinadores norteamericanos destinado a colocarse en el vestíbulo del Dallas Museum of Fine Arts, en Texas.[264] Tamayo desoyó la petición.[265] Dado el caso de que no hubiera ocurrido ya su ruptura con Carrillo, esta reacción la hubiera propiciado. El yucateco no podría sostener relaciones con un pintor al que no le importara la censura a uno de sus artistas favoritos y por motivos extra-artísticos; peor aún, que no lo apoyara públicamente a él, en su calidad de coleccionista ofendido.

---

[262] Salas Anzures, en tono de denuncia escribió que el coleccionista "amasó una fortuna desechando los cuadros de Tamayo por una diferencia de criterio con ese artista"; en "Carrillo Gil: lo reto a que el estado le haga una oferta sobre su pinacoteca", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 8 enero 1961, p. 10.

[263] Cuando un escritor norteamericano pregunta a Tamayo por qué el Carrillo Gil vendió sus pinturas, registra que su reacción inmediata es de enojo, además de su respuesta: "Por ganancias, por supuesto [...] Yo le vendí las pinturas a un precio muy bajo desde que nosotros fuimos amigos y él me prometió que algún día formarían parte de una colección pública en México. Cuando le acusé de contar chismes desagradables sobre mí, él se volvió loco y me escribió violentas cartas; después empezó a vender las pinturas con ganancias enormes con la ayuda de Inés Amor y los vendió a coleccionistas ricos en América del Sur"; Rodman, *op. cit.*, p. 220.

[264] Anónimo, "Señalan los pintores grave error de *Iduarte*", *El Popular*, 11 de agosto de 1953, pp. 1 y 2.; CDMT.

[265] Se trata del mural que Tamayo hizo en 1953, *El hombre*. Tamayo y el director del INBA sí se presentaron a la inauguración, en septiembre de 1953. Véase J. Carlos Pereda y Martha Sánchez F. (eds.), *Los murales de Tamayo*, Landucci, 1995, pp. 21, 116 y 117. En 1954, Siqueiros dicta una conferencia en el Palacio de Bellas Artes, una nota da la reseña: "Expresó que había traidores, renegados del movimiento pictórico mexicano, señalando concretamente a Rufino Tamayo... Sostuvo que las obras de Orozco habían sido arrojadas de la Universidad de California"; Anónimo, columna Panorama de la cultura, Sección Artes Plásticas, *Excélsior*, 12 de agosto de 1954, p. 9.

El conflicto no terminó allí. La animosidad entre ambos fue reciproca[266] y permanente, e incluso se extendió a otros miembros de la familia.[267] Tal vez por eso Tamayo se negó a reconocer el destacado papel que Carrillo Gil desempeñara entre los escasos coleccionistas de arte moderno. Casi al final de su vida declaró que "la mejor colección de pintura que ha existido en México fue la de Gelman";[268] aquí se refiere a un cercano amigo que acumuló un buen lote de su pintura, aunque es necesario aclarar que si bien la colección de Jacques Gelman de arte mexicano es en efecto un acervo importante, no se plantea objetivos semejantes a los de Carrillo Gil, entre ellos una depuración constante y una sólida selección.[269] A su vez, Alvar Carrillo no polemizó públicamente con el oaxaqueño y en ocasiones lo incluía en la lista de los artistas más importantes de México, sin ir más allá que sólo mencionar su nombre.[270] Un punto final de su competencia lo representó la creación de sus respectivos museos de arte, Carrillo en 1974, en cuya colección se evidenciaba la ausencia de este artista y años después con la fundación del Museo Tamayo Arte Contemporáneo, ahora ambos pertenecientes al INBA.

---

[266] La dueña de la GAM se queja de que "Olga Tamayo (no él) me quitó la exposición de Rufino porque dizque yo di una fiesta a Henry Moore a donde fueron el Dr. Carrillo y Siqueiros, sus mortales enemigos". Carta de Inés Amor a Juan Soriano, 21 de enero de 1954. AGAM. La visita de Moore a México a que aquí se hace referencia fue en 1953. La recepción supuestamente organizada por la Sra. Amor pudo haberse realizado en la mansión de Carrillo Gil. El coleccionista la reseñó de esta forma: "Hace algunos años, en 1953, de regreso a su país después de haber estado en São Paulo, donde se le premió como el mejor escultor concurrente a la Bienal Internacional de aquella ciudad [Moore] pasó por esta capital [...] En una fiesta ofrecida en su honor en la casa del que esto escribe, Moore conoció a Diego Rivera y a David Alfaro Siqueiros, con quienes departió durante varias horas, feliz de haber conocido a tan relevantes personalidades y de encontrarse en nuestro país. Esta fue para él una de las más gratas experiencias de su vida (así decía)"; en "Henry Moore", *Siempre!*, 10 de junio de 1964, núm. 578, pp. VI-XII.

[267] El nieto de Carrillo relata que muchos años después de la muerte del coleccionista aún el matrimonio Tamayo, en especial la esposa del oaxaqueño, en los eventos culturales en los que coincidían, lo trataban con cierta animadversión; entrevista de Ana Garduño con Armando Sáenz Carrillo, 26 de junio de 1996.

[268] Tamayo, no sin cierta razón, explicó que en México no existían coleccionistas: "sí, algunas personas compraban cuadros, pero no con el espíritu que anima a un coleccionista sino tal vez para adornar sus casas, hacer una inversión, ir con la moda"; en este perfil no se podía incluir a Carrillo Gil, a quien no mencionó; Cristina Pacheco, "Tamayo por Tamayo: la luz de México", en *La luz de México*, Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Guanajuato, 1988, pp. 351-352.

[269] En el capítulo cinco explico, aunque brevemente, algunas características de la colección Gelman.

[270] Aunque Carrillo no escatimaba el prestigio que Tamayo había obtenido tanto en la escala nacional como en el ámbito internacional, lo menciona en contadas ocasiones. En uno de ellas, indignado exige a los funcionarios mexicanos que también se le incluya, entre otros, en las exposiciones especiales de la Bienal interamericana de 1958, en las que se presentarían —fuera de concurso y de reglamento— obras de Rivera y Orozco: "a ver si estos señores dejan a un lado a Siqueiros, Tamayo, a Goitia y a otros artistas mexicanos importantes"; en "Nuestra pueril, onerosa bienal de artes plásticas", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 18 de mayo de 1958, p. 6. Véase también "Carrillo Gil depone su actitud bélica y elogia sin reservas el

Gerzso

Uno de los intereses de Carrillo Gil en la obra de Gunther Gerzso, fueron sus afinidades con el arte europeo, hecho comprensible si se toma en cuenta que, no obstante nació en México, pasó su adolescencia en Europa, recibiendo allí la parte primordial de su formación.[271] El coleccionista clasifica a Gerzso de paisajista abstracto natural, aplicando las categorías, empleadas para otros casos, por Michel Ragon, crítico de arte;[272] para ello, reporta como de vital importancia la "inspiración" que para el pintor representara su recorrido por las zonas arqueológicas de la antigua Mesoamérica.

A Carrillo no le atrajo de Gerzso el "abstraccionismo geométrico", ése que según él, el pintor desarrollara entre 1947 y 1951, sino la fase posterior, aquella en la que "se aleja del complicado geometrismo" y produce conjuntos de obras agrupadas bajo los títulos de *Serie de Yucatán* y *Serie Griega*, donde:

> Entró Gerzso en un periodo de gran sobriedad en sus composiciones [...] Ya las zonas de luz y de sombras se amplían, los espacios se hacen más imponentes y misteriosos, los contrastes cromáticos y luminosos parecen indicar cambios súbitos de telones, puertas que se entreabren, o se abren y cierran con rapidez y violencia; a pesar de todo, el artista mantiene un control sobre sus emociones [...] Espíritu cartesiano, calculador y frío, Gerzso sigue dominando lo geométrico, sigue controlando su colorido, que se hace muy refinado, elegante; y, su técnica, que él domina como un verdadero virtuoso, llega a sus mejores momentos.[273]

Puesto que la temática de la *Serie de Yucatán* era muy cercana a su mundo personal, en ésta encuentra Carrillo un valor adicional a la calidad artística.[274] En esas adquisiciones iniciales, el elemento regionalista está presente, una vez más. Poco después, se fascinó de tal manera por la *Serie Griega*, producida a partir de los recuerdos de un viaje que el artista realizó, en 1959, al país mediterráneo que impulsivamente decidió consumir muchas obras de este

---

expresionismo abstracto de los Estados Unidos", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 6 de julio de 1958, pág. 6.

[271] Carrillo explicó que Gerzso, en su fase de cercanía con el surrealismo, tenía "algunas reminiscencias de Tanguy y de Carsou"; después, ya dentro del arte abstracto geométrico, recibió influencias de Klee y Mondrian, aunque, de ellos, la presencia mayor era Klee. En texto de la conferencia: "Lo natural en el arte abstracto", septiembre de 1963, 9 p. mecanografiadas; AFCG.

[272] Carrillo reconoce que esa es una "artificiosa y paradójica clasificación"; en "Lo natural en el arte abstracto", septiembre de 1963, 9 p. mecanografiadas; AFCG.

[273] Carrillo. "Lo natural en el arte abstracto", septiembre de 1963, 9 p. mecanografiadas, AFCG.

[274] La serie fue realizada por el artista después de que por su trabajo de escenógrafo cinematográfico, viajó al sureste mexicano. De este conjunto, entre otras, adquirió Carrillo: *Estructuras antiguas*, 1955, *Ciudad maya*, 1958, *Lab-Na*, 1959, y *Estela blanca*, 1960. De ellas sólo *Ciudad maya* no fue entregada al MACG.

conjunto en la noche misma en que las conoció.[275] Sobre éstas explicó Carrillo: "Son las más depuradas obras que hasta ahora ha producido Gerzso; pienso que esta serie bastaría para consagrar a cualquier pintor como un maestro. Gerzso se acerca entonces más que nunca a la naturaleza; despoja a esta de todas sus galas, de todos los accidentes vegetales o minerales y es la tierra desnuda la que el artista evoca en su impresionante soledad".[276] Con esta serie, afirmó, el artista alcanzó su cúspide artística.

Siendo ésta su preferida de entre toda la producción del pintor, anterior y posterior, la adquirió en abundancia, ingresando a su colección más de diez cuadros más, realizados entre 1959 y 1961, entre los que se encuentran: *Paisaje del Peloponeso*, *La guerra de Troya*, *Clitemnestra* o *Clytaemnestra II*,[277] *Paisaje de Micenas*, *Paisaje clásico*, *Paisaje griego*, *Argos*, *Delos* y *Eleusis*; de ellos, la mayoría pertenece actualmente a la colección del MACG.[278] La misma noche de la inauguración de su exhibición en la Galería de Antonio Souza, el coleccionista conoció personalmente a Gerzso.[279] De este primer contacto se inició una cordial aunque no muy cercana relación que incluyó esporádicas visitas del artista a la residencia de Carrillo. En otras ocasiones era el doctor el que visitaba el taller del pintor, demostrando con efusividad su entusiasmo por el trabajo que en esos momentos, fines de los cincuenta e inicios de los sesenta, éste desarrollaba. En el gusto por esta obra Carrillo Gil es uno de los pioneros en México; además de él, sólo compraba Gerzsos un cercano amigo del pintor, el también coleccionista Jacques Gelman.[280] Es probable que a pesar de los intentos de Carrillo, la relación no prosperara por cierta apatía del artista,

---

[275] Entrevista de Ana Garduño con Gunther Gerzso, 3 de febrero de 1997. Según Rita Eder, el "periodo griego" de Gerzso consta de treinta y seis cuadros, en *Gunther Gerzso. El esplendor de la muralla*, Conaculta-Era, México, 1994, p. 160.

[276] Carrillo Gil, "Lo natural en el arte abstracto", septiembre de 1963, 9 p. mecanografiadas, AFCG.

[277] Este último titulo es con el que se registró en el MACG.

[278] *Signos* y *Delos*, que en 1963 pertenecían a la colección, no fueron entregados al museo. Véase *Gunther Gerzso, exposición retrospectiva*, catálogo de la exposición en el Palacio de Bellas Artes, agosto-septiembre de 1963.

[279] Entrevista de Ana Garduño con Gunther Gerzso, 3 de febrero de 1997. Es probable que la exposición a que hizo referencia Gerzso haya sido la segunda que montó en la Galería Souza, en 1960, donde presentaría sus primeros cuadros de la fase griega, aunque también exhibió en el mismo sitio al año siguiente y continuando con la misma temática. Véase Delmari Romero Keith, *Galería de Antonio Souza. Vanguardia de una época*, El Equilibrista, México, sfe, pp. 111-113. Rita Eder escribió que la segunda exposición de Gerzso con Souza fue en 1958, lo que considero equivocado ya que aún Gerzso no iniciaba su etapa griega. Sin embargo, no descarto que Eder haya contado con información que yo desconozco; en *Gunther Gerzso. El esplendor de la muralla*, Conaculta-Era, México, 1994, p. 160.

[280] Entrevista de Ana Garduño con Gunther Gerzso, 3 de febrero de 1997.

además de que éste atravesaba por una severa crisis depresiva.[281]

No obstante, es un hecho que a principios de los años sesenta *el* coleccionista de Gerzso era Carrillo Gil[282] y como tal procedió a promocionarse: en la muestra retrospectiva del pintor en el Palacio de Bellas Artes, en 1963, prestó veintiocho[283] de las ochenta y cinco piezas exhibidas; en comparación, el otro coleccionista importante de Gerzso sólo aportó a la exposición diez y seis obras.[284] Dos años más tarde, en el contexto de un certamen internacional, aunque Carrillo Gil prestó diez de los cuarenta cuadros en exhibición,[285] sus adquisiciones no se habían acrecentado desde 1962, a diferencia de Gelman quien adquirió piezas de 1963 y 1964, por lo que su colección siguió creciendo, provocando la situación inversa, ya que, en esta ocasión, fue el coleccionista de origen ruso el que facilitó prácticamente el cincuenta por ciento de las obras presentadas.[286] De esta forma, Carrillo no logró su objetivo de presentar una visión única, casi monopólica, de los trabajos de Gerzso y, a través de sus selecciones y su campaña propagandística, dominar la crítica, porque, a diferencia de lo sucedido con Orozco y Siqueiros, otro coleccionista estaba realizando su propia selección y, por tanto, presentando otras etapas y facetas del pintor.

Desde su posición de líder, Carrillo dictó algunas pláticas con la intención de explicar —para tratar de convencer— las razones de su fascinación por esta obra.[287] Dos conferencias, dictadas en el contexto de la *Gunther Gerzso, exposición retrospectiva*, en el

---

[281] "A su regreso de Grecia pintó una serie de cuadros [...] Creo que en realidad fue entonces cuando tocó el fondo de la angustia. Esas telas, bellísimas plásticamente, están saturadas del dolor humano y fueron como un barandal que lo detuvo antes del abismo, pero que no pudo salvarlo de la crisis"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 173. En entrevista, Gerzso sólo reconoció cierta "apatía" o desinterés en establecer una relación amistosa con Carrillo. Entrevista con Ana Garduño, 3 de febrero de 1997.

[282] Un aspecto importante en las adquisiciones de Carrillo Gil de obra de Paalen y Gerzso es, sin duda, que no atendía a criterios chauvinistas. Inés Amor aseveró que hasta "bien entrados los cincuenta" se aceptó el trabajo de artistas no mexicanos en "el medio oficial". Cabe mencionar que a Gerzso lo rechazaban por su nombre y ascendencia familiar, ya que por nacimiento era mexicano. Esto explica, en parte, que sólo otro radicado en México, Gelman, y Carrillo se interesaran en el trabajo de Gerzso en fases tempranas. Véase Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 100.

[283] Veintiocho piezas no fue la máxima cantidad de Gerzsos que Carrillo llegó a tener, ya que a la fecha he enlistado treinta cuadros; es factible que además de ellos, en bodega haya tenido otros que no fueron seleccionados para alguna exposición y que por eso no se hayan registrado como propiedad del coleccionista.

[284] *Gunther Gerzso, exposición retrospectiva*, catálogo de la exposición en el Palacio de Bellas Artes, agosto-septiembre de 1963.

[285] Las diez piezas que Carrillo prestó para su exhibición en Brasil, en 1965, también habían sido presentadas en el Palacio de Bellas Artes en 1963. *Gunther Gerzso*, catálogo de la VIII Bienal de São Paulo, Brasil, 1965.

[286] Jacques Gelman colaboró en la exposición prestando la mayor cantidad de obras, diez y nueve, para ser exactos. *Gunther Gerzso*, catálogo de la VIII Bienal de São Paulo, Brasil, 1965.

[287] El borrador de una de ellas se conserva en el archivo de la familia Carrillo Gil, y fue dictada en el contexto de la exposición de este artista en el Palacio de Bellas Artes en agosto-septiembre de 1963; Carrillo Gil, "Lo natural en el arte abstracto", conferencia fechada en septiembre de 1963, 9 p. mecanografiadas; AFCG.

Palacio de Bellas Artes, entre agosto y septiembre de 1963, representaron una despedida ya que la fascinación se tradujo en desilusión cuando el artista entró en otro momento de su quehacer artístico. Su respuesta fue contundente: a partir de 1962, dejó de adquirir. No obstante, no hubo una ruptura radical; el coleccionista dijo que esperaba nuevas propuestas pictóricas de Gerzso, que volvieran a despertar su interés; esto, según su parecer, no sucedió, si nos atenemos al hecho de que no obtuvo piezas de fechas posteriores.[288]

Enterado de la fase depresiva que sufría el artista desde 1960, se refirió a ella públicamente: "Gerzso se queda tal vez impresionado de su misma obra y ante los paisajes abstractos [...] sufre quizá la impresión de que el mundo ha terminado y que él no tiene donde dar un paso más. [...] ¿No será algo así como ese transitorio eclipse que ahora sufre Dubuffet, un artista tan imaginativo y lleno de recursos?".[289] Acostumbrado, ya en 1963, a explicar a los artistas lo que le atraía, o no, de su obra, así como a demandar, no sólo piezas concretas, sino maneras de pintar, temáticas o técnicas, matices y hasta estados de ánimo, el coleccionista propone salidas, posibles soluciones, para superar lo que considera una etapa temporal:

> Hace algún tiempo que he invitado reiteradamente a Gerzso para ir conmigo a una vieja hacienda de Yucatán [...] construida sobre una antigua ciudad maya. [...] No he visto en mi vida una pátina más bella en las paredes que la que puede verse en aquel lugar: hongos, líquenes y otras formas vegetales, tapizan aquellas viejas paredes de azules, verdes, ocres, amarillos, negros, de increíble variedad y belleza; cuando llega la temporada de lluvias, todas esas especies reviven y presentan un esplendor y viveza de colores que llaman la atención; cuando llega el invierno, aquellos colores se degradan y adquieren tonos marchitos que son otra belleza. *Me imagino que Gerzso,* [...] *recibiría una impresión duradera, como la que le dejaron los desolados paisajes de Grecia y quizá nos daría la sorpresa de una renovación más en su arte.*[290]

Con esto, el yucateco plantea demandas similares a las que hiciera a Orozco y Siqueiros, aunque, en este caso, en cuanto a Gerzso, pareciera que no aceptó dichas propuestas, lo que seguramente provocó una cierta tensión entre ambos. Más aun, la amistad, eslabón importantísimo para el médico, nunca se desarrolló. Al final de su vida, Carrillo decidió desmembrar la colección: de las treinta obras que, al menos, llegó a poseer, decidió entregar

---

[288] Es interesante que a Carrillo no le gustó la producción de Gerzso de 1962, puesto que de ese año sólo tengo registrado un cuadro, a pesar de que, a decir de Rita Eder, "la influencia del arte prehispánico reaparece en sus pinturas"; en Eder, *op. cit.*, p. 160

[289] Conferencia: "Lo natural en el arte abstracto", septiembre de 1963, 9 p. mecanografiadas; AFCG.

[290] *Ibidem*. Las cursivas son mías.

un conjunto relativamente pequeño al acervo del MACG,[291] desprenderse de una pequeña parte,[292] y legar otra a su familia;[293] desconozco el paradero de los cuadros restantes.[294] Este caso demuestra, una vez más, que el interés de Carrillo Gil por un artista en concreto no se mantenía inalterable sino que estaba sujeto a una cantidad de variables, artísticas y extra-artísticas, que volvían incierta su permanencia en la colección.

Finalmente, quien despertó el interés de Carrillo Gil hacia la obra de Gerzso fue Inés Amor. Ella, sin tener un papel determinante en las decisiones y concepciones del yucateco, ejercía algún grado de influencia sobre él o, mejor aun, era una persona con la cual el coleccionista podía entenderse ya que compartían muchos gustos estéticos. He aquí el testimonio de la galerista: "Gerzso, siguió pintando toda la década de los cincuentas y a mi juicio logró entonces sus mejores pinturas. El doctor Carrillo Gil tuvo fe en mi juicio y le compró abundantemente".[295] La estrecha comunicación que existió entre ambos durante algunos años no impidió las divergencias de opinión; por ejemplo, aunque efectivamente el yucateco adquirió pintura producida antes de 1959, no consideraba que ésa fuera su mejor época, a diferencia de Amor, mientras que su percepción de la trascendencia de la fase griega es incluso más distante. Sin embargo, ambos coincidieron en que Gerzso no se recuperó de su crisis, como hombre y como pintor, de 1962-1963.[296]

---

[291] En total, fueron quince trabajos de Gerzso los que Carrillo Gil vendió al gobierno federal para crear el MACG.

[292] A la fecha sólo he localizado dos óleos que pertenecieron a la colección y fueron vendidos: *El descuartizado*, 1944, y *Ciudad maya*, 1958. Cabe destacar que no cuento con información acerca de si la decisión de venderlas fue de Carrillo Gil o sus herederos, una vez que éste falleció; lo que sí es claro es que para 1976 los cuadros eran propiedad de Abraham Zabludovsky y del ingeniero Fernando Manzanilla, respectivamente. Catálogo de la exposición *Gunther Gerzso: Paintings and Graphics Reviewed*, en la Universidad de Texas en Austin, del 4 de abril al 23 de mayo de 1976.

[293] Por ejemplo, pasó a manos de la esposa del coleccionista, Carmen Tejero, una vez que éste murió, *Delos*, 1960, óleo de la serie griega. Ella la prestó para la exposición *Gunther Gerzso: Paintings and Graphics Reviewed*, en la Universidad de Texas en Austin, del 4 de abril al 23 de mayo de 1976 y para el *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección anual de invitados*, en el Palacio de Bellas Artes, del 10 de marzo al 26 de mayo de 1978.

[294] Son, por lo menos, once obras que pertenecieron a Carrillo de las cuales no tengo información actualizada: *La ciudad*, 1951, *Paisaje de Papantla*, 1955, *Paisaje con pueblo*, 1956, *Cabeza*, 1956, *Signos*, 1959, *Desnudo*, 1959, *Torso*, 1960, *Peregrina*, 1960, *Tres O*, 1961, *Figura*, 1961, *Terreno volcánico*, 1962. Estas se exhibieron como colección Carrillo Gil en *Gunther Gerzso, exposición retrospectiva*, Palacio de Bellas Artes, agosto- septiembre de 1963.

[295] A su vez, por esos años la señora Amor buscaba la confirmación de su selección en la opinión de Paalen; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 171-172.

[296] "El intento de la época griega a mí me parece una equivocación, porque se sale del contexto. Creo que Gerzso ha hecho una obra tan excelsa que lo único que espero es que pinte ya muy poco y muy bonito, aunque no aporte ya nada de sí mismo [...] Mi ojo detecta dónde hay incongruencia, repetición, vaciedad. Por

Ruptura con Cuevas

Otra intensa relación, aunque terminara en ruptura, Carrillo Gil la protagonizó con José Luis Cuevas. En 1953 el coleccionista descubrió una exposición de este artista en una pequeña galería.[297] Fascinado, ese mismo día tomó la decisión de comprar casi todo lo expuesto:[298] veintinueve acuarelas.[299] La obra en cuestión pertenecía a la serie *Mujeres del siglo XX (la prostitución)*, temática desarrollada por Cuevas de 1953 a 1955,[300] e inspirada directamente por la serie *La casa del llanto* de Orozco.[301] En Cuevas encuentra un elemento que siempre consideró de vital importancia, el dibujo.[302] Además de la temática y la técnica dibujística, Carrillo debió encontrar tantos otros factores de interés que lo llevaron a privilegiar a este artista por encima de cualquier otro de su generación, en México.

De esta manera, buena parte de la atracción que el coleccionista sintió por estos trabajos fue que los encontraba fuertemente influidos por Orozco y por Goya,[303] dos de sus pintores más admirados. Al explicar los motivos de su atracción aprovecha para sugerir a Cuevas posibles caminos temáticos: "Sus inquietudes, centradas ayer en las primeras impresiones recibidas del medio ambiente —manicomios, prostitutas y seres miserables— tienen ahora móviles más inquietantes: injusticias sociales y políticas, humanas rebeliones

---

eso compro ya pocos cuadros de Gerzso, de los actuales: lo que hago es comprar por afuera cuadros suyos de épocas anteriores"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 176.

[297] Según Cuevas, la galería de corta vida se llamaba Riggs-Sargent, por ser propiedad de una pareja de norteamericanos que así se apellidaba, y estaba en San Ángel; José Luis Cuevas, *Gato macho*, FCE, Colección Tierra Firme, México, 1994, p. 70.

[298] Entrevista de Renato González a la Sra. Carmen Tejero, 1988; y entrevista de Ana Garduño a la hija del coleccionista, Carmen Carrillo, 12 de febrero de 1996. Aunque esta compra intempestiva de casi toda la exposición sólo ocurrió una vez, de allí se originó el mito de que Carrillo "compraba los Cuevas por lotes"; Frérot, *El mercado del arte en México, 1950-1976*, INBA, México, 1990, p. 72.

[299] Al parecer, la exposición constaba de 30 piezas; Carrillo adquirió 29 porque una ya había sido vendida.

[300] Carlos Valdés, *José Luis Cuevas*, UNAM, México, 1966, pp. 25-26.

[301] En una entrevista, declaró Cuevas: "Orozco fue un hallazgo de mi infancia y mi primera influencia [...] De todo, lo que más me impresionó, lo que definitivamente ejerció sobre mí una influencia directa, fue la obra temprana de José Clemente Orozco, sus acuarelas, en especial las que forman la serie Casa de las lágrimas. Considero que es una obra maestra de la pintura mexicana del siglo XX"; Cristina Pacheco, "José Luis Cuevas. Orozco y Dostoievski", *Orozco. Iconografía personal*, FCE, México, 1983, p. 14.

[302] Sobre el dibujo en Cuevas ha escrito Ida Rodríguez: "No puede negarse [...] que Cuevas es uno de los mejores artistas posteriores al muralismo mexicano, que su obra continúa y en algunos aspectos profundiza el trabajo de los más connotados dibujantes nacionales, desde Posada hasta Orozco"; Ida Rodríguez Prampolini, *Ensayo sobre José Luis Cuevas y el dibujo*, IIE-UNAM, México, 1988, p. 10.

[303] La relación Cuevas-Goya ya ha sido estudiada por Ida Rodríguez Prampolini. Véase *Ensayo sobre José Luis Cuevas y el dibujo*, IIE-UNAM, México, 1988, pp. 28-33.

'contra esto y aquello' *que mañana serán quizá cosas de la guerra y la muerte*".[304] Incluso esperaba que, dentro del desenvolvimiento artístico del dibujante, estableciera diálogos temáticos con Rembrandt,[305] para lo cual Carrillo le regaló una costosa edición en cuatro tomos de dibujos del maestro de Ámsterdam.[306] Así, a manera de demanda velada o, exigencia sutil, pretendía guiar el camino del joven artista hacia los terrenos de su predilección. Lejos ya del sistema de patronazgo tradicional, los deseos de Carrillo sólo podían ser pronunciados como demandas, muchas de las cuales no fueron atendidas por este y otros artistas.[307] En cada pintor era variable la resistencia que oponía a las demandas del coleccionista, pero en cada uno se aprecia.

Desde las primeras adquisiciones, se desarrolló una cercana relación entre ellos. Al enterarse Cuevas de la fascinación que su trabajo despertó en un coleccionista tan conocido como Carrillo, lo visitó en su casa, vendiéndole otro grupo de acuarelas y dibujos. Tiempo después, la colección de Carrillo se acrecentó; dice Cuevas "Una tarde me presenté en su casa [de Carrillo Gil] con un regalo: diez dibujos a pluma que ilustraban *Las flores del mal* de Baudelaire".[308] A pesar de inicios tan promisorios, las expectativas de Carrillo no se cumplieron, así que siguió prefiriendo esa fase temprana por encima de los trabajos posteriores; por esta razón después de sus primeras adquisiciones, en 1953, prácticamente ya no volvió a comprar obra, por lo que el conjunto que reunió se limitó a "unos treinta y cinco cuadros pequeños", más un lote de dibujos, con lo que la colección constaría de cerca

---

[304] Carrillo Gil, "Cuevas 1960", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 4 de diciembre de 1960, p. 7; cursivas mías. Shifra M. Goldman explicó: "El artista que se invoca con frecuencia en relación con Cuevas es Goya; ciertamente tiene gran semejanza con él. Cuevas, que periódicamente estudiaba a los artistas del pasado, se sumergió a mediados de los años cincuenta en el arte gráfico de Goya. Sin embargo, considero que aun en la perspectiva pesimista de Goya se encuentra una imaginación más compasiva que en el artista mexicano". La historiadora del arte encuentra diferencias de fondo entre Cuevas y dos de sus tempranas influencias: "La revuelta crítica de Cuevas careció de enfoque. Apuntó a todo cuanto existía sin hacer distinciones: le faltó el sentido moral implícito de un Goya o un Orozco"; en *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, IPN, Editorial Domés, México, 1989, pp. 162 y 165.

[305] Entrevista de Ana Garduño a Fernando Benítez, 14 de marzo de 1996. Cuevas sí retomó muchas de las enseñanzas de Rembrandt pero probablemente no de la manera en que Carrillo esperaba. Para la influencia de Rembrandt en Cuevas, véase Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, pp. 27-28.

[306] Cuevas, *op. cit*, pp. 70-71.

[307] Como no eran peticiones por encargo ni Carrillo estaba financiando la carrera artística de Cuevas, su poder de intervención dependía de la buena voluntad de éste o cualquier otro artista involucrado. Para el sistema de patronazgo véase Furió, *op. cit.*, pp. 181-216.

[308] Cuevas, *op. cit*, p. 71.

de cincuenta obras, según declaró el propio coleccionista.[309] Una de las razones de esto seguramente fue el cambio estético que sufrió su obra entre 1954 y 1956.[310] Es evidente que esto ya no gustó a Carrillo Gil.

Al iniciar la amistad entre ambos personajes, de manera simultánea al comienzo de la carrera profesional de Cuevas, fue registrado por la prensa que el doctor —ya considerado uno de los más importantes coleccionistas de arte moderno en México—, mostrara tal interés por la obra de un joven artista.[311] De esta forma, Carrillo se convirtió en su primer coleccionista y promotor en México, ayudando a colocar sus objetos en galerías, organizando exposiciones, como la que en 1954 le gestionó con las piezas de su colección en el Hotel "Mérida", en Yucatán.[312] Aprovechando la columna que tenía en el entonces influyente suplemento del periódico *Novedades*, "México en la Cultura", escribió sobre él y con él. La complicidad fue productiva, en términos de publicidad y difusión de ambos como personajes públicos, predominado el tono provocador y polémico.[313]

Lo que nunca logró Carrillo Gil fue que Cuevas expusiera en la Galería de Arte Mexicano, espacio central para los discursos artísticos en México. Dice Cuevas: "Carrillo Gil, quien era muy amigo de Inés Amor, estaba muy entusiasmado con mi trabajo y le

---

[309] Carrillo Gil, "Cuevas 1960", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 4 de diciembre de 1960, p. 7, cursivas mías. De las obras que a la fecha tengo enlistadas sólo cinco son de 1955 y una es de 1960; las restantes fueron elaboradas en 1953. Véase anexo.

[310] Este cambio lo reseñó la historiadora de arte Shifra M. Goldman: "Es sugerente que las imágenes humanas de Cuevas comenzaran a cambiar de carácter en el periodo comprendido entre 1954 y 1956, cuando sus características humanas se reducen y parecen insectos o pollos, con frecuencia sin brazos, con rasgos comprimidos y clara semejanza con los 'pollos pelados' de los *Caprichos* de Goya [...] Comenzó a apartarse de los apuntes del natural para volverse cada vez más hacia su imaginación, la literatura y el arte, en busca de inspiración artística. Cada vez más su obra presentaba monstruos, criaturas grotescas, fenómenos y aberraciones, tendencia aparentemente iniciada como respuesta a Kafka"; Goldman, *op. cit.*,, pp. 170-171.

[311] Rosa Castro, "Retrato de Pío Baroja", columna Genio y figuras, en *Excélsior*, 27 junio 1954; "Artista mexicano expone cuadros", en *El Diario de Nueva York*, 15 de julio de 1954; "José Luis Cuevas expone sus obras en Washington", en *Excélsior*, 20 de julio de 1954; "Pintor mexicano expone obras en Washington, D. C.", en *La Prensa*, 15 de julio de 1954; "Exposición de José Luis Cuevas en la Unión Panamericana", en *Diario del Sureste*, Mérida, Yucatán, 15 de julio de 1954; " El pintor más joven de México", en *La Prensa*, 20 de septiembre de 1954; James Truitt, "Dos palabras con José Luis Cuevas", en *Américas*,. diciembre de 1954. AMJLC. En este mismo sentido, Horacio Flores Sánchez destaca el interés de Carrillo por Cuevas, en su ensayo "La pintura de José Luis Cuevas", publicado en *José Luis Cuevas*, Michel Brient (ed.), París, 1955. (Edición en francés, inglés y español).

[312] Fernández, "Catálogo de exposiciones de arte 1954", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 23, 1955, p. 6. Aunque la exposición fue organizada por el doctor Carrillo, ni éste ni el artista se presentaron a la inauguración el 24 de marzo de 1954, a la que acudió el entonces gobernador del estado. *Diario del Sureste*, Mérida, 25 de marzo 1954; *Diario de Yucatán*, Mérida, 4 de abril de 1954; AMJLC.

[313] Con ironía, uno de los críticos interpelados por Carrillo Gil y Cuevas, escribió que se consideraban "seres intocables de los que nada se puede opinar"; Crespo de la Serna, "Dios los cría y ellos se juntan", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 8 enero 1961, p. 10.

habló a ella de mi persona. La galerista le dijo que frenara su entusiasmo, porque mi obra era muy mediana y no veía en mí ningún futuro. Afortunadamente el doctor no le hizo caso".[314] Una vez más, Carrillo se revela como un coleccionista independiente, que toma sus propias decisiones y confía en su gusto. Esta versión fue confirmada por Inés Amor quien, al dictar sus memorias, apuntó:

> [A] José Luis Cuevas lo vi por primera vez, recomendado por el doctor Carrillo Gil [...] En esos tiempos hubo varios intentos de que me hiciera cargo de José Luis Cuevas, no sé si dirigidos por él mismo o por oficiosidad de los amigos. Pero a mí me dio miedo que me acarreara problemas; ya había suficientes en la galería como para buscar más. Aparte, Siqueiros no lo toleraba, como tampoco Tamayo. [...] Entonces procuré, por la amistad con Carrillo Gil, llevar buenas relaciones con Cuevas y ocasionalmente pedirle algo para vender, sin ofrecerle jamás una exposición.[315]

Como se ve, Amor adujo no tener total independencia en la selección de los artistas que promocionaría en su galería, autonomía que tuvo Carrillo; ser el comprador da mayor libertad de movimientos. Él decidía qué compraba y a quién compraba, y aunque nadie logró ejercer una influencia determinante en sus decisiones, confiaba en el criterio de conocedores como Inés Amor o Justino Fernández, con quienes mantenía relaciones cordiales, basadas en el intercambio de opiniones, la colaboración eficaz y, por supuesto, sus intereses artísticos mutuos. El coleccionista disfruta de mayor libertad, lo que no se traduce en que su gusto y preferencias estén al margen de los gustos hegemónicos en la época.

Incluso, Carrillo sostenía relaciones muy estrechas con los artistas que rechazaban los trabajos de Cuevas, entre ellos Siqueiros, y no parece que haya tomado en cuenta su opinión para comprar obra o hacer amistad con Cuevas. De hecho, Carrillo estuvo por varios años en medio del fuego cruzado entre ambos artistas, aparentemente sin interferir. Y no eran poca cosa lo que declaraban o escribían a los medios. Por ejemplo, en una carta de

---

[314] Cuevas, *Gato Macho...*, p. 71. En otro texto el pintor habló del rechazo de Inés Amor, a pesar de que ya Carrillo le había comprado el lote de acuarelas; la galerista le dijo: "Esto que usted hace es pésimo. Cualquiera de los artistas de mi galería lo consideraría como simple ejercicio y después lo tiraría [...] Yo que usted, Cuevas, me dedicaba a otra cosa. Deje el arte, no insista, usted, no tiene el menor talento"; en *Cuevas por Cuevas*, Era, México, 1965, p. 62.

[315] Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 126. Como no logró entrar a la GAM, Cuevas se vinculó con el galerista Alberto J. Misrachi; en entrevista, el dibujante declaró que durante los años cincuenta prácticamente no tenía mercado en México, lo que por ese tiempo acrecentaría la importancia de contar con un coleccionista como Carrillo: "Alberto empezó a representarme, a vender mis trabajos, y dejé a los demás [Antonio Souza y galería Proteo] Yo ya vendía en París y en Nueva York, los dos centros neurálgicos del arte, pero curiosamente, en México no"; en Luis Geller, *Alberto Misrachi, el galerista. Una vida dedicada a promover el arte de México*, Sylvia Misrachi (ed.), 1998, p. 69.

marzo de 1958 a *México en la Cultura*, Siqueiros expresa que las declaraciones de Cuevas contra el movimiento muralista "no es más que parte mínima de una campaña animada por Washington".[316]

En incontables ocasiones, Cuevas llama al muralista desde payaso hasta momia, y lo acusa de contradictorio: "Ataca al arte burgués y es de lo que vive, con sus retratos halagüeños y melosos".[317] Algunos de esos retratos decoraban la casa de Carrillo Gil. Más aun, reitera que el objetivo final de Sequeiros, en su polémica contra el arte joven, es no perder mercado para sus piezas, y lo tranquiliza: "La historia del arte no es tan cruel en sus aspectos económicos: cuando falta el coleccionista conocedor, lo sustituye el improvisado, el abarrotero que ya entiende lo que en la generación anterior sus predecesores condenaban. Así, todavía Sorolla y Zuloaga, a pesar de su intolerable inactualidad, se venden a buenos precios entre aficionados de gusto rancio".[318] Aquí no se sentiría aludido Carrillo porque para esos años ya había suspendido sus compras a Siqueiros, y Cuevas lo sabía. Más aun, su decisión de no más adquisiciones implicaba del mismo modo un duro cuestionamiento a Siqueiros, lo que lo hacía coincidir, de cierta forma, con Cuevas.

Cuevas ha escrito sobre cierta amistad, admiración, camaradería y trabajo en equipo,[319] que durante algunos años se desarrolló entre ambos:

> Seguía frecuentando al doctor Alvar Carrillo Gil. Se enteraba con beneplácito de mis logros. Visitarlo en su casa de Tlacopac era para mí una experiencia extraordinaria. Siempre tenía nuevos libros de arte que me permitía revisar. Era un hombre de una cultura fuera de lo común y en materia de arte estaba al día. Poco tiempo después, abiertas las puertas del suplemento *México en la cultura* que dirigía Fernando Benítez, polemizaríamos muy amistosamente sobre las dos grandes vertientes del arte de entonces: el abstraccionismo y la figuración.[320] También la emprenderíamos, en artículos conjuntos, contra algunos críticos y

---

[316] Tibol, *David Alfaro Siqueiros. Un mexicano y su obra*, Empresas Editoriales, México, 1969, p. 225.

[317] Carta de Cuevas fechada en Caracas el 24 de junio de 1958 y publicada como: "Desde Caracas José Luis Cuevas satiriza la Bienal y traza con ácido corrosivo la caricatura de Siqueiros", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 6 de julio, 1958, p. 6.

[318] Carta de Cuevas fechada en Caracas el 24 de junio de 1958 y publicada como "Desde Caracas José Luis Cuevas satiriza la Bienal y traza con ácido corrosivo la caricatura de Siqueiros", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 6 de julio, 1958, p. 6.

[319] Para una exposición de Cuevas en la Universidad de Austin, en Texas, inaugurada en diciembre de 1960, Carrillo Gil prestó treinta y tres obras de su colección y escribió el ensayo de presentación del catálogo, texto que también publicó en *México en la cultura* el 4 de diciembre de ese año, con el título: "Cuevas 1960".

[320] Fue en 1960 que ambos, Carrillo Gil y Cuevas, en el suplemento *México en la cultura*, "polemizaron amistosamente" en diversos artículos, redactados en forma de cartas. Carrillo inició con "Carta abierta a José Luis Cuevas", publicada el 10 de julio de 1960. El día 17 de ese mismo mes, apareció la réplica del artista: "Respuesta de Cuevas al Dr. Carrillo Gil". El yucateco contestó con una segunda carta, publicada en dos partes: "Vigencia y porvenir del arte abstracto", que aparecieron el 24 de julio y el 7 de agosto de 1960, respectivamente.

funcionarios de Bellas Artes.[321]

Todo esto se perdió a inicios de 1962, justo diez años después que la ruptura con Tamayo. Como en el caso anterior, Carrillo Gil no dejó nada escrito acerca de sus motivos para romper con Cuevas. La familia Carrillo relata dos causas. Según una, para montar una exposición, al parecer en el extranjero, Cuevas solicitó sus obras al yucateco, mismas que recibió puntualmente. No obstante, en el catálogo de la exposición no figuraron esas piezas y no le dio crédito ni le agradeció su colaboración, lo que provocó una violenta reacción del coleccionista.[322]

Otra razón aducida asimismo por la familia Carrillo es que aparentemente en declaraciones públicas, Cuevas atacó a Siqueiros en el contexto de la larga y famosa polémica sobre sus ideas en relación al arte. Esto no tendría nada de particular si no fuera porque, por esas fechas, Siqueiros se encontraba en prisión, acusado por el Estado mexicano del delito de "disolución social". A Carrillo Gil —quien había apoyado incondicionalmente al pintor por su injusto encarcelamiento— le pareció una verdadera cobardía que Cuevas atacara a alguien indefenso.[323] Esta versión, aunque todo parece indicar que no es muy certera, se acerca a uno de los principales factores que propiciaron la ruptura, que ciertamente tiene que ver con el triángulo Siqueiros-Carrillo-Cuevas.

Aunque Cuevas había firmado varios comunicados colectivos, publicados en la prensa nacional, denunciando la injusticia de la prisión de Siqueiros e incluso se abstuvo de

---

[321] Cuevas, *Gato Macho...*, p. 100. Las críticas a funcionarios de INBA y especialistas en arte se prolongaron durante 1960 y principios de 1961. Carrillo Gil escribió una serie de artículos que tituló "Los nuevos 'científicos' hablan por la boca del INBA", en *México en la cultura*, 24 de diciembre de 1960, y 8 y 15 de enero de 1961. Cuevas colaboraba con caricaturas de los personajes criticados, como el jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA, Salas Anzures, o el crítico de arte Crespo de la Serna.

[322] Al respecto, la señora Carmen Tejero, comentó: "Teníamos muchos Cuevas pero [Alvar Carrillo] se molestó con él. [...] [Cuevas] hizo una exposición en Nueva Orleáns y mi esposo prestó muchas cosas de José Luis, yo creo que era de lo principal. Entonces, él [Cuevas] le mandó a mi esposo un catálogo, y no figuraba para nada lo que había prestado él, y eso hizo que mi esposo se molestara, entonces se peleó con Cuevas"; en entrevista con Renato González, 1988. Cabe mencionar que, después de una revisión exhaustiva del archivo del Museo Cuevas, no he podido comprobar que por esos años, 1960-1962, se haya realizado una exposición de Cuevas en Nueva Orleáns. De hecho, se realizó una colectiva en Washington en abril de 1962, *La pintura neofigurativa en Latinoamérica*, en la que Cuevas fue el único mexicano elegido por la Unión Panamericana, la institución organizadora. Es probable que durante la organización de la exhibición Cuevas pidiera piezas prestadas a Carrillo y una vez ocurrido el pleito entre ellos, decidiera no utilizarlas o simplemente no dar el crédito a su ex-amigo.

[323] La Sra. Carmen Carrillo relata: "Mi papá le dijo 'José Luis, que tú hables así de una persona, de un valor de México, que tu estés hablando en la forma que hablas y sin que él se pueda defender, esto es cobarde'". En entrevista con Ana Garduño, 14 de mayo de 1996. Esto lo corrobora el nieto del coleccionista, Armando Sáenz Carrillo; en entrevista con Ana Garduño, 26 de junio de 1996.

participar en la Bienal Mexicana de 1960 como protesta, junto con otros jóvenes pintores adscritos a un movimiento que primero se llamó Interioristas y después Nueva Presencia,[324] al publicarse el tercer número del cartel *Nueva Presencia* dedicado a Siqueiros, en diciembre de 1961, cambió radicalmente su punto de vista y se deslindó del homenaje al pintor preso por recomendación de un personaje que controlaba buena parte de la exhibición del arte contemporáneo latinoamericano en Estados Unidos: José Gómez Sicre, quien se oponía a apoyar a un comunista.[325] Aquí se revela tanto la postura ambigua y contradictoria de Cuevas[326] como su preferencia por mantener una estrecha relación con quien podría resultar mucho más útil en su proceso de internacionalización,[327] que conservar la amistad de pintores como Arnold Belkin y Francisco Icaza, o un coleccionista de prestigio circunscrito al ámbito nacional como Carrillo Gil. Esto le costó el rompimiento con sus otrora amigos y con su primer coleccionista importante.

Es un hecho que cuando Carrillo decidió romper con Cuevas, seguramente con la convicción de que el viraje de su postura en relación con Siqueiros equivalía a una traición, ya había hecho por él todo lo que podía: ya había llegado al límite de su poder de promoción y difusión. Tan es así que la ruptura entre ambos prácticamente no afectó al artista en el desarrollo de su carrera. El impulso que Carrillo le dio fue en el ámbito nacional, que era el circuito donde ejercía influencia, y surtió efecto a inicios de la década de los cincuenta, pero la internacionalización del dibujante no podía correr a cargo del coleccionista yucateco, dados sus restringidos contactos con el mercado del arte y los recintos de exposición institucionales del continente americano.[328] Así, el apoyo que el

---

[324] Véanse: Carpetas hemerográficas, AMJLC.

[325] "Cuevas estuvo enfermo en cama durante una semana —dice Icaza— después de que Gómez Sicre le dijo que los comunistas lo estaban 'usando'". En respuesta, el pintor Francisco Icaza refrendó la independencia política de *Nueva Presencia*, reivindicando que eso incluía a la Unión Panamericana, dirigida precisamente por Gómez Sicre; Goldman, *op. cit.*, p. 94.

[326] "José Luis es un niño mimado y todos ustedes lo han complacido haciéndolo sentirse un genio. Es un actor muy difícil de manejar"; Carta de Rico Lebrum a Arnold Belkin, citada por *ibidem*, p. 94.

[327] "En el estilo telescópico propio de él, Cuevas pronto se estableció como artista y polemista en el plano internacional y consiguió el apoyo personal del formador del gusto más influyente del arte latinoamericano. José Gómez Sicre con frecuencia se reunía con Cuevas en Nueva York y tomaba al joven artista bajo su protección. Dado que se trataba de un conocedor con muchas relaciones, Cuevas lo aceptó como mentor": *ibidem*, p. 166.

[328] Es por ello que lo que Cuevas ha destacado es el impulso que le proporcionó Gómez Sicre, quien desde el Departamento de Artes Visuales de la OEA, con sede en Washington, detentaba poder por toda América en la esfera del arte contemporáneo. En el contexto de la guerra fría, desde Estados Unidos se dictaba una política en contra de la Escuela Mexicana y especialmente contra el arte de corte político, para encabezar esa lucha se buscó erigir a un representante de la nueva pintura en México: Cuevas; Goldman, "La pintura mexicana en el

coleccionista prestó al inicio a Cuevas le fue insuficiente años después. En la práctica, poco después de que descubriera al dibujante, la mirada de éste viró hacia Estados Unidos y Europa.[329] De hecho, como protector de Cuevas, el yucateco sólo se anticipó por poco tiempo a Gómez Sicre, con quien no podía competir.[330] Así, la internacionalización del artista no corrió a cargo de Carrillo Gil sino de un personaje que, desde su sede en Washington, gozaba de poder continental. El impulso llegó de fuera y no pudo haber sido de otra manera ya que los recursos y los contactos de Carrillo prácticamente se limitaban al territorio mexicano, aunque tenía alguna relación con museos y galerías de Norteamérica. Así, la importancia de Carrillo para la carrera profesional de Cuevas se reduce a los primeros años y sólo al circuito nacional.

Por añadidura, un motivo adicional a la ruptura, de no poca importancia, era la tensión generada por los intentos fallidos de Carrillo por influir en las temáticas y búsquedas del dibujante, así como el posible disgusto de Cuevas por la negativa prolongada por varios años del coleccionista de continuar comprando su obra. El que Carrillo prefiriera una fase en la que era evidente la influencia de Orozco y el que Cuevas se deslindara de dicha influencia, minimizándola, en una carta pública de mayo de 1962[331] —lo que podría interpretarse como un no rotundo a las peticiones de Carrillo—, seguramente fue otra más de las causas que los llevaron hacia el rompimiento. Escribió Cuevas: "Los últimos locos del manicomio de México los dibujé en 1955. Todavía recibo solicitudes de coleccionistas que pagarían diez veces lo que valían en esa fecha. No los complazco porque ésa, para mí, es una fase agotada y no tengo el menor gusto en repetir el pasado".[332] Sin mencionar a Carrillo, pareciera que algunos años después de la ruptura, aún le sigue dando un no a sus añejas demandas.

---

decenio de la confrontación: 1955-1965", *Plural*, núm. 85, segunda época, octubre de 1978, volumen VI, p. 37. También véase Frérot, *El mercado del arte en México, 1950-1976*, INBA, México, 1990, p. 41.

[329] Ya desde los años sesenta en el *curriculum vitae* del artista no había huella de que sus piezas se hubieran incorporado a la colección Carrillo Gil. Y esto se debe en parte a que por la ruptura entre ellos Cuevas prefiriera borrarlo de su hoja oficial de éxitos, y a que lo que se destacaba en tal documento era preferentemente la inclusión a colecciones de prestigio internacional y a museos norteamericanos.

[330] Gómez Sicre conoció a Cuevas en 1953 y al año siguiente le montó con gran éxito una exposición, donde se vendió todo en la noche de la inauguración e incluso el MOMA de Nueva York adquirió un par de dibujos. Carrillo sólo había logrado montarle en 1954 una exposición en un hotel de Mérida, Yucatán. Para la relación Cuevas-Gómez Sicre, véase a Goldman, *op. cit.*, pp. 166-167.

[331] Cuevas, "Aclaración de José Luis Cuevas", Carta a "Diorama de la Cultura", en *Excélsior*, 27 de mayo de 1962, p. 2.

[332] *Cuevas por Cuevas*..., p. 53.

En cuanto a Cuevas, afirma desconocer los motivos que tuvo el coleccionista para distanciarse de manera por demás drástica, tanto en sus escritos,[333] como en entrevistas personales:

> Según Coquin, [esposa del coleccionista] estaba enojado conmigo Carrillo Gil. Traté después de llamarlo varias ocasiones; en alguna ocasión contestó y lo oí muy molesto. Le dije: doctor, por favor, dígame ¿por qué está molesto conmigo?, ¿qué le he hecho yo? [Carrillo contestó] ¡Mejor no hablar de esos asuntos! Era [para él] demasiado obvia la cosa de nuestro distanciamiento. [...] En aquel entonces, yo ya era amigo de Inés Amor [...] y como era una gran amiga de Carrillo Gil la fui a ver, a preguntarle qué era lo que sucedía [...] Primero dijo que en el librito que habían editado en París [...] que en ese catálogo él no había aparecido como coleccionista.[334] [...] Por otro lado, Carrillo Gil dijo que estaba molesto porque yo no me llevaba bien con Siqueiros, que era algo que él sabía perfectamente bien, porque en esas mismas polémicas, las que nosotros hacíamos (Carrillo Gil y yo), muchas veces me metía con Siqueiros y me metía contra los muralistas. [...] De manera que nunca encontré una razón de peso para entender esa actitud de Carrillo Gil.[335]

A pesar de este discurso, la ruptura fue mutua, ya que también Cuevas eliminó a Carrillo de su trayectoria profesional: en su *curriculum vitae* ya en la misma década de los sesenta no se registraron ni las adquisiciones de Carrillo ni los textos que sobre él escribió y publicó.[336]

Por la reacción de Carrillo Gil, debió haber considerado los agravios y desencuentros de tal magnitud que la única salida era romper definitiva e irrevocablemente con Cuevas, pero no sólo como amigo sino, de manera fundamental, como coleccionista, vendiendo todo o al menos buena parte de la obra del pintor hacia 1962.[337] Alrededor de

---

[333] Cuevas, *Gato macho...*, p. 71 y 100.

[334] Cuevas se refiere al libro editado en París en 1955 —el primero que sobre él y su obra se publicó— titulado *José Luis Cuevas*, con textos de varios franceses y de Horacio Flores Sánchez, ya citado. Por la fecha de la edición, 1955, no podía ser el motivo del problema, ya que por esos años, la amistad entre ellos se mantenía. Incluso, en el libro sí se menciona a Alvar Carrillo Gil como coleccionista de Cuevas. Todo esto hace que se descarte la posibilidad de que ese libro en particular haya sido el objeto de las molestias de Carrillo Gil.

[335] Entrevista de Ana Garduño a José Luis Cuevas, 20 de noviembre de 1996. El artista tiene razón en cuanto a que desde tiempo antes de la ruptura ya había declarado o escrito fuertes críticas contra Siqueiros y Carrillo no se había molestado o, al menos, no había reaccionado o intervenido. Por ejemplo, en 1958 había escrito: "Siqueiros no debe seguirse asustando por su falta de prosélitos dentro y fuera de México. Siempre le van a llegar a la casa coleccionistas de Nueva York y de Dallas que se llevarán una de esas chorreosas calamidades en piroxilina producida la noche antes para complacer al visitante"; carta de Cuevas fechada en Caracas el 24 de junio de 1958 y publicada como: "Desde Caracas José Luis Cuevas satiriza la Bienal y traza con ácido corrosivo la caricatura de Siqueiros", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 6 de julio, 1958, p. 6.

[336] Carpetas cronológicas; AMJLC.

[337] Tibol explicó que Carrillo "tuvo cuarenta y ocho dibujos de José Luis Cuevas y apenas quedan algunos". La versión más difundida, que incluye a la familia de Carrillo, afirma que el coleccionista vendió inmediatamente todas las piezas de Cuevas; las palabras de Tibol indican que las seleccionó y decidió conservar ciertas obras; en "Se dispersa la colección Carrillo Gil", entrevista a Carrillo Gil, sd, pp. 7-9; AFCG.

cincuenta dibujos y acuarelas constituían gran parte o la totalidad de su colección.[338] Algunas se enviaron al matrimonio formado por Gertrude y Oscar Herner, dueños de Galerías Iturbide, y fueron adquiridas principalmente por norteamericanos, de manera casi inmediata,[339] lo que explicaría porqué la producción temprana de Cuevas no se encuentra registrada en México. Sobre las ganancias, o las pérdidas, económicas de una venta realizada con tal premura no tengo ninguna información.

De manera parecida a lo ocurrido con Tamayo, es posible que la furia de Carrillo no se agotara al romper la colaboración y amistad con el artista y deshacerse de las obras en su colección, sino que llegara, incluso, a destruir trabajos de José Luis Cuevas.[340] Según el artista, las piezas probablemente destruidas conformaban una serie de aproximadamente diez dibujos que él regaló al coleccionista.[341] Tal vez por esto ha sido difícil localizar datos concretos de las obras que durante la década de los cincuenta pertenecieron a Carrillo Gil. No existen informes fidedignos y en el archivo del Museo José Luis Cuevas la documentación es prácticamente inexistente para esas fases tempranas de la producción del dibujante. Más aun, el mismo Cuevas no recuerda con precisión cuáles fueron las piezas que formaron parte de la colección Carrillo Gil. Este acto del coleccionista revela cuán ilimitado es el poder del propietario de las obras de arte. No obstante, considero no fue pensado como un evento intimidatorio ni amenazador solamente porque no hubo difusión pública de esta destrucción.[342]

---

[338] Comunicación telefónica con Irene Herner, 25 de noviembre de 1996. Cuevas afirma que fue a la galería a ver sus obras allí expuestas y que, efectivamente, eran las que había vendido al Dr. Carrillo; en entrevista personal, 20 de noviembre de 1996.

[339] Cuevas comenta que la colección de Carrillo no era muy extensa, ya que prácticamente sólo adquirió las 29 obras de la ya mencionada exposición de 1953 y el lote que él le vendió la primera vez que tuvieron contacto personal; de esta forma, la colección constaría de cerca de 50 obras; en entrevista a José Luis Cuevas, 20 de noviembre de 1996.

[340] Entrevista de Ana Garduño a Armando Sáenz Carrillo, 26 de junio de 1996. Carrillo no ha sido el único. Dentro del mundo artístico, varios agentes que allí actúan —galeristas, promotores, restauradores o clientes— han destruido o mutilado obras de arte por motivos políticos, estéticos, por rechazo, etc. Entre los coleccionistas ocurre que desean modificar algún aspecto que no les gusta de la obra y la modifican, o la mutilan para que quepa en el espacio elegido por ellos. "El propietario de una obra cree tener el derecho a destruirla". Furió Vicenç. *Sociología del arte*, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 367-368. Para la historia cultural de la destrucción de arte, véase Dario Gamboni, "The Abolition of Art: Labels, Distinctions and History", en *La abolición del arte*, XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte, Alberto Dallal (ed.), IIE-UNAM, México, 1998, p. 17-39.

[341] Dice Cuevas: "Una tarde me presenté en su casa [de Carrillo Gil] con un regalo: diez dibujos a pluma que ilustraban *Las flores del mal* de Baudelaire. El doctor se encontraba en su biblioteca, rodeado de múltiples libros que estaba revisando [...] dentro de uno de los libros quedaron las ilustraciones"; en *Gato macho*, p. 71.

[342] El artista afirmó que no tenía información de este hecho; entrevista de Ana Garduño a José Luis Cuevas, 20 de noviembre de 1996.

Por todo esto, es evidente que para Alvar Carrillo, en sus desencuentros por convicciones estéticas, ideológicas, políticas, además del choque de personalidades e intereses, la obra —objeto inicial de su interés—, pasaba a segundo término y la determinación de desligarse del artista incluía deshacerse de sus trabajos. Carrillo demandaba reconocimiento a su poder de coleccionista; esperaba consideraciones especiales y cierta coincidencia política; de alguna forma, sus exigencias eran una especie de cobro por los diversos servicios que consideraba haber prestado en la compra y difusión de la producción plástica de un artista. Al no obtener lo solicitado, prefería interrumpir la relación. De lo que no cabe duda es de que son enojos viscerales, no calculados ni premeditados, al menos no en un primer momento, para obtener publicidad, ganar prestigio o rendimientos económicos.

Cubistas y dibujos de Rivera

En la colección Carrillo Gil Diego Rivera ejemplifica, *ex negativo*, que un elemento constante en el coleccionismo de Carrillo Gil es: sólo busca establecer una estrecha relación con los artistas cuya obra le interesaba de manera particular. Es evidente que el Rivera que al Doctor entusiasmaba era primordialmente el de fases tempranas, no con el que coexistió de la década de los cuarenta en adelante. Por ello no intentó establecer lazos amistosos. Es probable que, de haberlo intentado, las personalidades de cada uno, tan divergentes e incluso contrastantes, les hubiera impedido desarrollar una relación cercana.[343]

No es un hecho menor el que Carrillo admiraba fundamentalmente al Rivera de la fase cubista, que había ocurrido décadas antes, y al dibujante de las primeras décadas del siglo; un desencuentro entre ellos estriba justo en que de su pintura cubista Rivera renegaba una vez que regresó a México, al menos en el discurso público.[344] Este desinterés del coleccionista por la mayor parte de la producción del artista guanajuatense fue respondido con cierta animosidad; interrogada al respecto, Raquel Tibol, explicó:

> Siqueiros tenía una amistad muy grande con el doctor y una estima muy grande, no era el

[343] Entrevista a la señora Carmen Carrillo Tejero. Participan Renato González, Armando Sáenz Carrillo y Ana Garduño, 5 de febrero de 1996.

[344] Diego Rivera, *Textos de arte*, reunidos y presentados por Xavier Moyssén, artículo "De la libreta de apuntes de un pintor mexicano", IIE-UNAM, México, 1986, p. 74. Publicado originalmente en Nueva York en enero de 1925.

> caso de Rivera, él ya tenía mucha molestia [...] no sé si basaba en que [el coleccionista] había dado prioridad a Orozco o no sé [...] quizá algún celo profesional [...] Daba Rivera una conferencia en la sala Ponce [del palacio de Bellas Artes] y estaba, sentado en primera fila, el doctor Carrillo Gil, y empezó a hablar de esos coleccionistas que logran hacer dinero lucrando con la enfermedad de los niños mexicanos... un laboratorio de productos pediátricos... y el doctor, ahí, muy tranquilo, ni se inmutó, ni le contestó nada.[345]

A pesar de ataques públicos de esta envergadura, Carrillo siempre adjudicó a Rivera la misma trascendencia que a Orozco o Siqueiros dentro de la pintura mexicana; así lo hizo en el discurso, ya que sus adquisiciones reflejan que sólo las primeras décadas de su producción le parecían rescatables. Sabedor de esto, el pintor le exigió, cuando éste preparaba las piezas mexicanas que representarían a México en la Bienal de São Paulo de 1955 —en su calidad de comisario de la sección mexicana y no sólo como coleccionista—, que se abstuviera de incluir trabajos suyos sin su autorización y especialmente si se trababa de trabajos pasados, enojado porque no lo habían invitado a participar o por lo menos solicitarle que él mismo seleccionara las piezas: "Por ningún motivo deseo estar representado en él [certamen] más que por obras que expresen realmente el *actual carácter dominante de mi pintura, en forma y contenido*, por lo cual en modo alguno autorizo la presencia en la exposición de ninguna obra mía que no sea precisamente enviada por mí y no proveniente de alguna colección privada o pública de aquel gran país, del mío o de cualesquier otro y especialmente proveniente del *stock* de algún tratante de cuadros, quienquiera que éste sea".[346] La referencia a Carrillo como "tratante de cuadros" no deja duda acerca del carácter tirante de sus relaciones. No obstante, ambos podían compartir algunos eventos importantes en caso de que fuera necesario o conveniente.[347]

---

[345] Entrevista telefónica de Raquel Tibol con Ana Garduño, 3 de junio de 1996. Es probable que Tibol se refiera a un evento que ella no presenció pero que fue reseñado por la prensa en 1943: En una conferencia de Rivera, en el Palacio de Bellas Artes, éste critica duramente a comerciantes de arte y galeristas, dirigiéndose a un hombre y una mujer allí presentes. La mujer es Inés Amor —"Arremete Diego contra damas que explotan pintores. Estos no reclaman, temerosos de que no se expongan sus obras"—, aunque no se proporciona el nombre, y es probable que el otro agredido haya sido Carrillo Gil; en *Excélsior*, 22 de noviembre de 1943. Folder Diego Rivera, AGAM.

[346] Carta de Diego Rivera a Alvar Carrillo Gil, 11 de mayo de 1955. Publicada en *Obras. Correspondencia*, reunida y presentada por Acevedo, Torres Carmona y Sánchez Mejorada, El Colegio Nacional, México, 1999, tomo III, p. 195-196. Cursivas mías. No es posible conocer la reacción de Carrillo ante esta carta de Rivera ya que en el AFCG no se conserva ninguna documentación relacionada con este pintor.

[347] Cuando a raíz de la muerte de Orozco, Carrillo fundó la Asociación "Amigos de José Clemente Orozco", solicitó a Siqueiros y Rivera aceptaran fungir como vicepresidentes, lo que aceptaron. Véase Testimonio de la Escritura Pública de la Constitución de la Asociación "Amigos de José Clemente Orozco", A.C. Libro o volumen 275, Acta núm. 19,295. Notaria núm. 27. Se solicitó el 24 de septiembre de 1952 y se firmó el 1° de octubre de 1952, 8 págs; AFCG. Muchos años después, Carrillo invitó a Rivera a una fiesta en su residencia

Para Carrillo, la fase cubista de Rivera era sinónimo de modernidad y vanguardia internacional; así, de manera primordial adquirió algunos de los cubistas que el artista realizara en 1916. Esta salvedad la explicó el propio Carrillo al declarar que el cubismo era uno de "los dos movimientos más importantes de la pintura moderna";[348] así, al comprarlos, documentaba la internacionalidad del arte mexicano. Tan tajante fue esta selección que, de hecho, el yucateco fue el único coleccionista de arte moderno mexicano de mediados del siglo XX que no acumuló pintura de caballete riveriana; más aún, de los "cuatro grandes" pintores mexicanos, Rivera fue la excepción porque no le encargó ninguna pieza.[349] Lo que estaba haciendo el coleccionista con acciones tan claras es cuestionar la validez de la pintura riveriana realizada de la década de los veinte en adelante, e incluso contradecía el liderazgo artístico que éste ejercía en el México de mediados de siglo XX. Tal impugnación no pudo pasar desapercibida en el medio artístico local y seguramente le generó a Carrillo parte de la animadversión que el pintor demostró hacia él. Con tal actitud, también Carrillo iba a contracorriente del mercado del arte, interno y externo, liderado por Rivera.[350]

Los siete cuadros que seleccionó pertenecen al periodo que el artista vivió en París, cuando pintar a la manera cubista era la vanguardia en el arte (1911-1917). Carrillo los adquirió en México en las diversas oportunidades que se le presentaron, puesto que eran cuadros que no circulaban fácilmente en el mercado del arte.[351] Al menos tres piezas le llegaron de manera separada, dos a través de distintas galerías y una de cierta colección privada: *Retrato de Maximiliano Volonchine*,[352] *El pintor en reposo*[353] y *El arquitecto*;[354] de

---

en honor del escultor Henry Moore; el pintor asistió, probablemente porque le interesaba departir con el homenajeado. La reseña de tal evento la realizó el propio Carrillo en "Henry Moore", *Siempre!*, 10 de junio de 1964, núm. 578, pp. VI-XII,.

[348] "Nota explicativa", texto del catálogo *Dr. Alvar Carrillo Gil. Catálogo de sus pinturas. 1950-1954*, octubre de 1954, Alvar Carrillo Gil (ed.), págs. sin núm.

[349] A Siqueiros, Orozco y Tamayo, Carrillo les pidió el retrato de su esposa.

[350] En general, las elecciones de Carrillo coincidieron con las valoraciones del mercado nacional; sin embargo, en el caso de Rivera cuestionaba al mercado artístico que colocó en la cúspide a Rivera, al menos durante las década de los cincuenta y sesenta. El caso Rivera también confirma que sus motivaciones no pasaban, de manera fundamental, por lo financiero, porque si así hubiera sido, habría comprado muchos óleos de este pintor, con la garantía de obtener rendimientos a mediano plazo. Es probable que los dibujos y grabados que seleccionó y de los cuales se desprendió, en alguna medida sí fungieran como inversiones. Para el predominio de las obras de Rivera en el mercado, véase a Christine Frérot, *op. cit*, p. 108.

[351] Marte R. Gómez, el coleccionista especializado en la obra de Diego Rivera, tuvo que buscar él mismo los cubistas —que logró incorporar a su colección— en los sótanos de la galería parisina que aun los conservaba. Así lo hizo constar en: *op. cit*, Vol. II, p. 623.

[352] Esta pieza se registró en la GAM como *Retrato cubista de Volonchine*, óleo sobre tela, 110 x 91 cms. Carrillo seguramente la adquirió en dicha galería porque en diciembre de 1945 Inés Amor dirige una carta a

hecho lo más probable es que algunos de éstos ingresaran en su colección hacia finales de la década de los cuarenta.[355] Aunque una versión afirma que los siete salieron de Europa a raíz de la Segunda Guerra Mundial y que desde Brasil le fueron ofrecidos en bloque, esto no ocurrió así, por lo menos no en cuanto a que se adquirieron todos juntos; no descarto que algunos, no puedo precisar cuántos, hayan llegado de Brasil como lo consigna la familia Carrillo.[356] Si el yucateco hubiera realizado una adquisición tan importante, lo más probable es que alguien en la prensa, o la señora Amor lo hubiera registrado en sus memorias. Sea como haya sido, es un hecho que Carrillo tenía el propósito de incluir más cubistas en su colección y, si no lo hizo, sería por las altas cotizaciones de este tipo de objetos, y su escasa circulación en el mercado.[357] Esto le impidió acopiar un conjunto más grande y con piezas que hubieran recibido mejor fortuna critica. Así, tuvo que conformarse con sólo atestiguar el dominio, en este rubro, de otra coleccionista contemporánea: Dolores Olmedo. La competencia entre ambos se definiría a favor de la polémica y polifacética empresaria, quien ya en 1959 confirmaría su liderazgo en cubismos riverianos.[358]

Pedro Corcuera Jr., de Galerías Internacionales, avisando que recibió este cuadro —de la colección de Pierre Colle— para venderlo; AGAM.

[353] Este cuadro estaba a la venta en 1948, ya que fue llevado a una exhibición a la ciudad de Guatemala por la Galería Mont-Orendáin, sin registrar propietario, lo que indica que Carrillo Gil lo adquirió en fecha posterior. Véase el catálogo *Pintura mexicana contemporánea*, Guatemala, junio a julio de 1948.

[354] En una cédula de la exposición *Diego Rivera, arte y revolución*, MAM, 1999-2000, se registró: "*El arquitecto* (retrato de Jesús Tamayo. Acevedo) 1915, Col. MACG. Fue adquirida por el INBA en el año de 1948, pagándose entonces la módica suma de $9,700". Esto es falso, ya que el cuadro fue vendido por Carrillo Gil al gobierno mexicano en 1972 y dentro de un lote de Riveras que incluían los otros seis cubistas que tenía en propiedad.

[355] En el catálogo de la exposición *Three Contemporary Mexican Painters*, realizada entre octubre y noviembre de 1948, en el Museum of Fine Arts de Dallas, cuatro cubistas aún no pertenecen a Carrillo: *El pintor en reposo*, *Retrato de un poeta*, *Maternidad* y *Mujer en verde*, allí registrada como *Seated Woman*.

[356] "En Estados Unidos hubo, no me acuerdo su nombre, un señor [...] medio alemán, él le dio el norte a mi papá de que en Brasil estaban vendiendo los cubistas de Diego"; entrevista a la señora Carmen Carrillo Tejero. Participan Renato González, Armando Sáenz Carrillo y Ana Garduño, 5 de febrero de 1996. En otra ocasión continúo explicando que los cubistas llegaron juntos de Brasil, vendidos por el Sr. Matarazo, y que Carrillo en persona fue a recogerlos a Veracruz. Incluso, agregó que le parecía recordar que habían pertenecido a la colección de un alto dirigente nazi, Hermann Goering; entrevista de Ana Garduño con Carmen Carrillo Tejero, 12 de febrero de 1996.

[357] La escasez de cubistas fue comentada por Inés Amor: "Angelina Beloff me contaba que Paul Rosenberg hizo un contrato con Diego muy poco antes de la Primera Guerra Mundial. Este contrato obligaba a Diego a entregarle doscientas cincuenta pinturas cubistas en el término de cinco años [...] Parece que durante la guerra Paul Rosenberg salió 'pitando' y que todos sus cuadros fueron escondidos y, más tarde, manejados por su hijo o pariente Leonce Rosenberg, quien ingenuamente se dedicó a venderlos en unos pocos francos [...] Angelina pensaba que muchos de esos cuadros deben haberse perdido, pero yo conservo la esperanza de que algún día se reúnan un centenar y medio de pinturas cubistas y precubistas de Diego"; Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *op. cit*, pp. 97-98.

[358] En diciembre de 1959, para la inauguración de una sala en el Palacio de Bellas Artes con el nombre del pintor recientemente fallecido, Salas Anzures monta una exposición con los cubistas adquiridos en Nueva

Estas compras no sólo fueron una compensación por su imposibilidad económica de adquirir cubistas de Picasso, Braque, Gris y otros, también contó su genuina admiración por los cubistas de Rivera. Al respecto, el coleccionista declaró: "De nuestro gran pintor Rivera, sigo admirando más cada día su obra del periodo cubista, dentro del que produjo cosas tan interesantes como *El arquitecto* y otras más".[359] Por ello, para Carrillo, estas siete obras, incluyendo la ya mencionada, siempre formaron parte del núcleo de su colección: *El pintor en reposo*,[360] *Retrato de un poeta*, *Maternidad*, *Mujer en verde*, *Mujer sentada en una butaca* y *Retrato de Maximiliano Volonchine*.

Por otra parte, su interés por esta fase del pintor también incluía sus dibujos, los que coleccionó en abundancia. Así, el coleccionista se aficionó esencialmente por la producción en papel realizada por Rivera durante su fases tempranas, poniendo el acento en acumular los trabajos realizados a partir de su recorrido por ciudades europeas, a inicios de los veinte, y aunque incluyó gráfica realizada con posterioridad, ya de regreso en México, es evidente que su interés es menor. Es representativo de esta tendencia un inventario de alrededor de 1965[361] en el cual el coleccionista registró tres acuarelas y veinticuatro dibujos, todo sobre papel; los dibujos, aunque van de 1918 a 1927, en su gran mayoría son de 1920 y 1921.[362]

Sin contradecir su desdén por la mayoría de las representaciones en caballete del pintor, el coleccionista también mostró cierta inclinación por las litografías que el artista

---

York por Dolores Olmedo: "colección sumamente valiosa por ser representativa de una época de la pintura del artista casi desconocida", Jorge Olvera, "Datos biográficos", en *Miguel Salas Anzures. Textos y testimonios*, p. 121. Las altas cotizaciones que pagó Olmedo por ese lote de pinturas en subasta, no hubieran podido ser cubiertas por Carrillo Gil. Véase Raúl Flores Guerrero. "Una exclusiva: Los cuadros de Diego se vendieron como diamantes en Nueva York", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 8 de noviembre de 1959, pp. 1 y 9.

[359] "Nota explicativa", texto del catálogo *Dr. Alvar Carrillo Gil. Catálogo de sus pinturas. 1950-1954*, octubre de 1954, Alvar Carrillo Gil (ed.), págs. sin núm., ilustraciones. Coincidía con Carrillo el crítico Paul Westheim, no sólo en su entusiasmo por la fase cubista de Rivera sino también en la consideración de que los cuadros producidos en esa etapa eran de calidad similar a las piezas cubistas de Picasso o Gris; entrevista de Ana Garduño con Mariana Frenk-Westheim, 12 de abril de 2003. En la misma línea que Westheim y Carrillo, aunque en forma radical, Siqueiros criticaba a Rivera por su "etnografismo", "arqueologismo" y "folklorismo", ya que se había traducido en un tipo de pintura a la que llamó "Mexican curios": "un arte subordinado a la demanda de lo pintoresco por parte del turismo [...] la más superlativa de las cursilerías seudo-nacionalista"; en *No hay más ruta que la nuestra*, pp. 51 y 71.

[360] *El pintor en reposo*, 1916, es el retrato de un norteamericano, Paul Haviland, socio de Marius de Zayas en la Modern Gallery de Nueva York.

[361] Es evidente que Carrillo siguió adquiriendo y vendiendo trabajos de Rivera después de este listado, ya que al MACG entregó piezas que no aparecen en el listado de los años sesenta y, a su vez, en el MACG no aparecen obras que están en ese listado.

[362] En el inventario que conserva la Familia Carrillo Gil, aunque hay algunos dibujos sin fecha, se registraron que cinco eran de 1921 y cuatro de 1920. De ellos, la mayoría son dibujos a lápiz, si bien hay a tinta, crayón o carbón; AFCG.

realizara a inicios de los años treinta, de 1930 y 1932, en particular: *Zapata*, *Escuela rural*, *El taco*, *El sueño, Maestra rural*,[363] *Santa Anita*, *Mercado*, dos *Retratos de señora* de 1932, dos *Desnudos* de 1930 y un *Autorretrato*.[364] Los dos desnudos citados, de Dolores Olmedo y Frida Kahlo respectivamente, y el autorretrato del pintor, confirman que su interés se centraba en el dibujo, sin importar la temática o el modelo, ya que ninguno de estos tres personajes mantuvieron alguna amistad con él.

En el archivo de la GAM[365] se registró que Carrillo Gil poseía otros dibujos a lápiz: *Niño*,[366] dos piezas de la serie del *Corrido de la Revolución*,[367] *Zapata*,[368] y dos más titulados *Día de Muertos*.[369] Así, la colección Carrillo Gil de Riveras, con seguridad, contuvo más de cuarenta piezas. No obstante, esta afición no siempre se mantuvo, ya que hacia finales de los sesenta él declaró que ya se había desprendido de muchos de ellos.[370] A su vez, a la colección del MACG sólo llegaron los siete cuadros cubistas, trece dibujos[371] y cuatro

---

[363] Esta litografía se exhibió como parte de la colección Carrillo Gil en París. Catálogo *Art mexicain. Du précolombien a nos jours*, Museo Nacional de Arte Moderno, París, 1952, tomo II.

[364] Estas doce obras se presentaron en una exposición realizada en 1955; cabe destacar que todas las litografías exhibidas de Rivera son de Carrillo Gil, y todas son de 1930 o 1932; en catálogo de la exposición de *Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, inauguración 18 de febrero de 1955, en la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, organizada por la Dirección General de Difusión Cultural, UNAM; AFCG.

[365] Al parecer, la mayor parte de las obras llegaron a la GAM porque Carrillo Gil las entregó para su venta; sin embargo, sólo existen dos indicios de que el yucateco hubiera adquirido obras de Rivera a través de Inés Amor, y son dos cuadros cubistas: *Retrato de Maximiliano Volonchine* y *Retrato de un poeta*; AGAM.

[366] Se registró como *Niño*, dibujo a lápiz, firmado, sin fecha. "Del mismo tema pintado en un óleo en 1925 [...] titulado *Retrato del niño Ignacio Sánchez*"; "De la Colección del Dr. Alvar Carrillo Gil vendido al Sr. John M. Cabot en agosto de 1960"; AGAM

[367] La primera versión es un dibujo a lápiz con toques de acuarela, firmado, 11.5 X 9.5 cms. La segunda lleva el mismo titulo pero aunque se registró como dibujo a lápiz con toques de acuarela, es posible que sea una litografía, firmado, 26.2 x 12.1 cms., ambas de *circa* de 1932. "Del mismo tema pintado en 1923-28 en la SEP". Las dos tienen la leyenda: "De la Col. del Dr. Alvar Carrillo Gil vendido a Mr. John M. Cabot en agosto de 1960"; AGAM

[368] Dibujo a lápiz con toques de acuarela, tal vez es una litografía; firmado con monograma DR, *circa* 1932, 15 X 12 cms. "Del mismo tema pintado en 1929 en el Palacio de Cortés, Cuernavaca, Morelos. De la Col. del Dr. Alvar Carrillo Gil vendido al Sr. John M. Cabot en agosto de 1960"; AGAM

[369] Aunque son imágenes diferentes, tienen el mismo titulo, las dos son a lápiz y acuarela, miden 18.5 x 23.5 pulgadas, son de 1944 y en ambas se asentó que pertenecieron al Dr. Alvar Carrillo Gil, sólo que en la primera se tachó este dato y se registró su venta a un coleccionista de Canadá.

[370] Raquel Tibol, después de una entrevista con el coleccionista, afirmó que "los finísimos dibujos cubistas o académicos hechos en París por Rivera [...] ya se han ido"; en "Se dispersa la colección Carrillo Gil", sd, pp. 7-9; AFCG.

[371] Los dibujos a lápiz son de entre 1918 a 1925 y, aunque hay algunos sin fecha, lo más probable es que también hayan sido elaborados entre estos años: *Mujer de pie*, *Paisaje*, *Paisaje urbano*, *Hombre sentado* y *Niño desnudo*; de obras que llevan títulos iguales se encuentran: dos con el nombre *Cabeza de mujer*, dos con el titulo *Cabeza de hombre* y cuatro retratos de hombre.

litografías;[372] éste fue el acervo que se entregó en 1972, con el que Rivera se encuentra representado.[373] En cuanto a óleos, prácticamente el coleccionista entregó todos los que tenía, aunque tengo referencias de que un cuadro más le había pertenecido; me refiero a *1° de mayo en Moscú*, de 1928.[374]

El escaso interés de Carrillo por la pintura mural de Rivera se evidencia en el hecho de que, salvo en una ocasión, no solicitó sus proyectos y bocetos para murales, como sí lo hizo con Orozco y Siqueiros. Al parecer, los artistas no acostumbraban vender esos trabajos, o nadie se los pedía, ya que no se consideraban piezas terminadas; para Carrillo, en cambio, eran obras coleccionables porque en ellas la capacidad de dibujante del artista se ponía de manifiesto.[375] Así, la única pieza de este tipo de la autoría de Rivera que perteneció a la colección del yucateco fue *Insurrección chichimeca*.[376] A pesar de esto, no descarto que hubiera poseído otras piezas relacionadas con sus proyectos murales.

Ahora bien, aunque es probable que la relación de Carrillo con Orozco —y aquí no hay que olvidar que fue la primera que estableció el médico con un artista— haya tenido algo que ver en el rechazo de éste hacia Rivera, por sus intereses específicos y por su buscada independencia en la selección, es difícil aceptar que Orozco tuviera tal preponderancia sobre Carrillo y la prueba de esto es que desde 1948, cuando aún vivía Orozco, Carrillo ya era propietario de varios trabajos riverianos y los exhibía.[377] Incluso, a la muerte del jalisciense hubiera podido acrecentar su colección de Riveras, cosa que no sucedió. Igual libertad demostró el coleccionista cuando decidió formar una amplia colección de Tamayo y Cuevas, a pesar de las agrias polémicas públicas de Siqueiros tanto con el artista

---

[372] Litografías: los desnudos de Lola Olmedo y Frida Kahlo, así como *Mercado de flores* y *Mercado de Tehuantepec*, todas de 1930.

[373] El archivo de la GAM no tiene registrado ninguno de los dibujos que Carrillo Gil entregó al MACG, lo que indicaría que no los compró allí.

[374] *1° de mayo en Moscú*, 1928, se exhibió como colección Carrillo Gil en dos exposiciones internacionales de arte mexicano, una en 1948 y otra en 1952. Véanse los catálogos: *Three Contemporary Mexican Painters*. Museum of Fine Arts, Dallas, 1948, y *Art mexicain. Du précolombien a nos jours*, Museo Nacional de Arte Moderno, París, 1952, tomo II.

[375] Catálogo de la exposición *Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, inauguración 18 de febrero de 1955, en la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, organizada por la Dirección General de Difusión Cultural, UNAM.

[376] *Insurrección Chichimeca*, boceto para el mural en el Palacio de Cortés, Cuernavaca. Dibujo al carbón, 1930, 84.5 x 101.5 cms.

oaxaqueño y el entonces joven artista, respectivamente; no obstante la ruptura del Doctor con Cuevas y Tamayo[378] sí fortaleció sus lazos con Siqueiros.

La discusión sobre el futuro del arte en México, en la cual Carrillo estaba convencido de la necesidad de apertura hacia nuevas opciones creativas, lo acercaba a las posiciones de Cuevas y Tamayo. Esto también implicaba la consideración de que la Escuela Mexicana era una corriente del pasado. Las diferencias consistían en las diversas valoraciones que, ya desde una óptica revisionista pero no lejana, se le concedían a dicho movimiento; Carrillo reiteraba en cada ocasión que para él la valía de las propuestas estéticas de algunos de sus principales exponentes, en especial Orozco, estaba fuera de discusión. No obstante, las confusiones y contradicciones propios de la época, le impedían tener la claridad y distancia necesarias. Sin embargo, el hecho de que se hubiera acercado y después haber dado marcha atrás con dos de los artistas más notables en el plano internacional, indica sus búsquedas pero también sus convicciones.[379]

Estos estaban en el eje de las polémicas por el arte. Simplificando al máximo la cuestión, Shifra M. Goldman explicó: "En la misma Latinoamérica tres personas se alinearon en el frente de batalla contra el movimiento muralista: los pintores mexicanos Rufino Tamayo y José Luis Cuevas [...] y la crítica sudamericana Marta Traba. Durante los años cuarenta, cincuenta, Tamayo fue el 'profeta' del antimuralismo (o del arte sin mensaje); en los sesenta, Cuevas lo sucedió en el puesto y al hacerlo se pronunció en contra del propio Tamayo".[380] Y no fue casual que Carrillo protagonizara sonados conflictos, y no sólo como coleccionista, con dos de los tres personajes claves enlistados por la historiadora de arte, precisamente los dos pintores mexicanos.

---

[377] Carrillo prestó cinco obras para la exposición en Dallas, entre ellas: *Obreros*, 1928, *El entierro I (Funeral núm. 1)* y *El entierro II (Funeral núm. 2)*, catálogo *Three Contemporary Mexican Painters*, Museum of Fine Arts, Dallas, 1948.

[378] "Últimamente todos los pintores están en su salsa. Se pelean y se enojan por las cosas más absurdas. Por ejemplo Olga Tamayo [...] me quitó la exposición de Rufino porque dizque yo di una fiesta a Henry Moore a donde fueron el Dr. Carrillo y Siqueiros, sus mortales enemigos. ¿Qué te parece? Y como ellos están todos, que verdaderamente ya no entiende uno nada"; Carta de Inés Amor a Juan Soriano, 21 de enero de 1954; AGAM.

[379] Si, como dice Frérot, en los sesenta y setenta se registró una elevación considerable en las ventas de Tamayo y Cuevas, podría considerarse un error que Carrillo se desprendiera de sus posesiones de tales artistas varios años antes, no obstante, no hay tal porque los criterios del coleccionista para tales acciones no fueron financieros ni estéticos. En este caso, incluso se confirma que —en su selección de obras de Tamayo y Cuevas, Carrillo no se equivocó, al menos en cuanto a éxito mercantil. Para el éxito de ventas de estos artistas, véase *op. cit.*, p. 108.

[380] En *op. cit.*, p. 31.

Capítulo 3 Construcción de la identidad pública de Carrillo Gil

Promotor y difusor cultural

Patrocinador

Escritor y crítico de arte

Pintor autodidacta

¿Pintor profesional o amateur?

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

Promotor y difusor cultural

Es un hecho que, una vez que con plena conciencia se asumió como coleccionista, Carrillo Gil se dio a la tarea de profesionalizar su pasión por el arte, esto es, desarrolló varios procesos paralelos: mientras acopiaba la obra de los artistas que le interesaban, rastreándola por galerías y colecciones privadas, tanto en México como en Estados Unidos y Europa, localizaba y estudiaba los textos publicados sobre el trabajo de esos pintores y del arte en general; fundamentalmente, las décadas de los cuarenta y cincuenta corresponden a una fase de formación, para la colección y para él, como conocedor de arte; además, no sólo recurrió a la lectura de revistas y libros especializados en arte, sino que también aprendió a través del contacto con galeristas, historiadores, críticos de arte y los propios pintores. Esta educación informal, como lo abordé en el primer capítulo, lo convirtió en un *connaisseur*.[1]

Otro proceso lo desarrolló al instrumentar una permanente campaña de difusión y promoción del contenido de su colección. Desde, al menos, mediados de los cuarenta, y hasta que se retiró hacia finales de los sesenta, queda constancia de su decidida participación en espacios públicos relacionados con la exhibición y reflexión del arte en general y en particular de los artistas cuyos trabajos le interesaban. Uno de sus objetivos, como ya se vio, era publicitar su visión personal de la obra adquirida, convencido de que su selección era "adecuada" y "pertinente". Esta campaña incluía desde proponer exhibiciones de las piezas de su colección a diversas instituciones, y no sólo facilitar la obra que le requerían, hasta participar en la organización de exposiciones, escribir el texto del catálogo respectivo[2] o dictar algunas conferencias alusivas al tema de la exposición. De diversas maneras, por más de veinte años, su nombre estuvo ligado a cuanta exhibición sobre los pintores de su colección se llevó a cabo, tanto en México como en el extranjero.[3] Además,

---

[1] Desde inicios del siglo XVIII, en Francia, un *connaisseur* se define a partir de la capacidad para juzgar las obras que observa con base en categorías estéticas; Louis A. Olivier, *Curiex, Amateurs and Connaisseurs*, tesis de doctorado, 1976, p. 35.

[2] Algunos textos de Carrillo dentro de catálogos de exposiciones son: "Orozco", texto del catálogo de la exposición de *Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, febrero de 1955, Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, UNAM; "Orozco y la revolución mexicana", texto del catálogo de la exposición *Orozco y la revolución mexicana*, del 20 de noviembre al 16 de diciembre de 1968, Salón de la Plástica Morelense del Centro Cívico Cultural de Cuernavaca, Morelos.

[3] De entre las realizadas en México, algunas de ellas son: *Exposición Nacional Retrospectiva,* 1947, en el Palacio de Bellas Artes; en 1951 su colección fue expuesta en el Museo Nacional de Historia con el título *Orozco y la revolución*; con la misma obra, pero ya en 1969, se expuso en el Centro Cívico Cultural de

también publicó una abundante cantidad de artículos en revistas y periódicos de circulación nacional.[4] Esto es, Carrillo generó, y, por tanto, controló y dominó buena parte de los discursos que se emitieron en torno de su colección. Ésa fue la estrategia que Carrillo fue diseñando y afinando para primero hacerse de una posición en el ambiente artístico mexicano, y después para consolidarse.[5] Perfilarse como un coleccionista de avanzada, precursor, fue una de sus pretensiones.

En el México de mediados de siglo XX, los diferentes roles que Carrillo Gil desempeñó prácticamente no tenían antecedentes;[6] en este sentido es un personaje atípico y no sólo en este país.[7] Lo inusual de su actuación generó desconfianza en una época en que un crítico de arte sólo hacía crítica y, por ejemplo, no curaba exposiciones, y un coleccionista privado se limitaba a presentarse engalanado a las inauguraciones en espera de recibir felicitaciones por las piezas de su colección allí exhibidas. Carrillo Gil, de alguna manera, anuncia lo intercambiable de las tareas realizadas por los diferentes personajes que tradicionalmente intervienen en el mundo del arte, desde curadores hasta coleccionistas, fenómeno internacional generalizado en las décadas finales de ese mismo siglo.[8]

Cuernavaca, Morelos. En cuanto a exposiciones en el extranjero, destacan: la primera de 1946 en la Habana, Cuba; para la exposición que itineró de fines de 1952 a mediados de 1953 por Boston, Cambridge, Toronto, Wilmington, Delaware, Detroit, San Francisco, Minneapolis, Cleveland y Los Ángeles, Carrillo prestó 50 obras; para la exposición en el Instituto de Arte McNay de San Antonio, Texas, prestó más de veinticinco pinturas y dibujos, en febrero de 1959, al parecer la exhibición, compuesta de cincuenta piezas, giró en torno al tema de la revolución mexicana.

[4] Algunos artículos, publicados en *México en la cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, son: "En memoria de J. C. Orozco", 7 noviembre 1954, p. 1 y 2; "Orozco, ilustrador y caricaturista", publicado en tres partes, el 23 de enero de 1955, p. 5, 27 de febrero de 1955, p. 6, y 12 de junio de 1955, p. 5; "Texas admira la obra del más grande pintor de América: José Clemente Orozco", 22 de febrero de 1959, pp. 1 y 7; "Otro mural de Orozco que desaparece", 14 de agosto de 1960, p. 6.

[5] Estrategia: "para que una cierta relación de fuerzas pueda no sólo mantenerse, sino también acentuarse, estabilizarse, extenderse, es necesario que haya una maniobra"; Foucault, *El discurso del poder*, presentación y selección de Oscar Terán, Folios ediciones, México, 1983, p. 195.

[6] **(F: Dr. Rafael Lucio)**

[7] Para los diferentes papeles desempeñados por los coleccionistas de las últimas décadas del siglo XX, mucho más extensos que en décadas anteriores, véase el caso argentino: Marcelo E. Pacheco, "Introducción", en *Museo de arte latinoamericano de Buenos Aires*, Landucci Editores, Buenos Aires, 2001, pp. 15-39. Agradezco a Lía Munilla y a Diana Wechsler las innumerables molestias que se tomaron para hacerme llegar este libro. Además, Vicenç Furió, *Sociología del arte*, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 191.

[8] Los papeles de los diferentes agentes involucrados en el mundo del arte son más intercambiables que nunca antes en la actualidad: el crítico también es curador de exposiciones y asesor de políticos, empresas y fundaciones, además de su función tradicional de escribir en periódicos y revistas; mercaderes que se

Por las iniciativas y gestiones que Alvar Carrillo realizó a lo largo de varias décadas en el ámbito del arte y la cultura en nuestro país, cubre el perfil tradicional del promotor individual, aquel que con las acciones que emprende, por libre elección, complementa la labor estatal.[9] Por la coincidencia con las políticas culturales gubernamentales y con las tendencias del mercado del arte, Carrillo contó con la ayuda de funcionarios federales, regionales y galeristas privados. Tal es el caso de una ambiciosa exposición que se montó en un recinto dependiente del INBA, las Galerías Integrales de Chapultepec, y Carrillo Gil como coordinador general, contó con la participación destacada del Departamento de Artes Plásticas, de la galería de Inés Amor y de múltiples empresas privadas e instituciones estatales; me refiero a *Visión de Yucatán.*[10] Gracias a esta alianza, muchas de sus gestiones se destinaron a su estado natal, otras se realizaron en diversas ciudades del país y muchas más en el contexto de exposiciones internacionales de arte nacional.

Aunque la mayoría de sus tareas estaban encaminadas a difundir su colección de arte moderno, también se ocupó de la difusión de sus otras colecciones, como la de arte maya, [11] estampa japonesa[12] o de algunos artistas europeos,[13] exhibiéndolas en uno de los recintos públicos más prestigiados del país, el Palacio de Bellas Artes, por aquel entonces habilitado

---

convierten en artistas o al revés; los coleccionistas son descubridores, comerciantes, especuladores y mecenas; *ibidem*, pp. 284.

[9] Carrillo aún consideraba que la labor cultural debía recaer, de manera primordial, en el Estado. A diferencia de promotores y mecenas de finales de siglo XX, para quienes: "El desarrollo de la cultura no es visto como una cuestión colectiva [...] sino como el resultado de relaciones individuales: es una decisión personal la de financiar ciertos gastos culturales y elegir a quién se dará el dinero, y se supone también que la creación artística y literaria es un acto de individuos aislados"; García Canclini, "Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano", en *Políticas culturales en América Latina*, 2a. edición, Grijalbo, México, 1987, pp. 29-30.

[10] Las únicas fotografías que conozco de la muestra *Visión de Yucatán* se encuentran en el libro: *INBA. Memoria de labores. 1954-1958*, SEP-INBA, México, 1958, p. A-99.

[11] La exposición se montó en el Palacio de Bellas Artes; en esa oportunidad, Carrillo Gil anunció la donación de estas piezas al Estado, para formar parte de un museo de arte maya en Mérida, Yucatán. Este acto fue celebrado por la prensa. Véase Ceferino Palencia, "Carrillo Gil dona hermosas piezas de arte maya", *México en la Cultura*, *Novedades*, 26 de enero de 1958, p. 6.

[12] También en el Palacio de Bellas Artes se montó la colección de estampa japonesa antigua, *Ukiyo-e*, formada por Carrillo Gil. Véase Tibol, "1956 en las artes plásticas", *México en la Cultura*, *Novedades*, 30 de diciembre de 1956, p. 6; Palencia, "La estampa japonesa", *México en la cultura*, *Novedades*, 22 de abril de 1956, p. 4.

[13] La Exposición homenaje *Año de Rembrandt. Grabados de Rembrandt, Goya y Orozco*, se llevó a cabo en el contexto del homenaje por los 350 años de su nacimiento. Estuvo acompañada por piezas de Goya y Orozco, también de la colección Carrillo Gil, dado que éstos se vinculan a Rembrandt "por la manifestación emotiva, por el vigor de la realización plástica y de la ejecución gráfica"; *INBA. Memoria de labores. 1954-1958*, SEP-INBA, 1958, pp. A-172.

como Museo Nacional de Artes Plásticas. La "sacralización" que los museos otorgan a las piezas que exhiben, no sólo lo prestigió sino que elevó las cotizaciones de sus acervos.[14]

Por su labor promotora para dar a conocer en el ámbito cultural mexicano a ciertos pintores que formaban parte de su colección, como Cuevas y Kishio Murata, queda claro que Carrillo se concebía como una especie de agente o representante de artistas, ya que hizo todo lo que estuvo a su alcance para promocionarlos: coleccionar y prestar para exhibición su obra, curar exposiciones, escribir en catálogos, diarios y revistas, y hasta seleccionar el galerista que debía encargarse profesionalmente de colocar en el mercado la producción de tales pintores.[15]

Incluso con algunos ya reconocidos, como Orozco y Siqueiros, instrumentó un similar aparato de difusión, llegando a desempeñar funciones de asesor, difusor y promotor cultural, curador de exposiciones, crítico e historiador de arte.[16] Aquí, es importante recalcar que una de las razones por las cuales era fundamental para Carrillo Gil establecer relaciones personales con los autores de las creaciones que adquiría, era contribuir a elaborar su personalidad pública; personalidad que conformaba según su propio criterio, que generalmente coincidía con lo que opinaran los conocedores y críticos de arte contemporáneos y, en escasas ocasiones, incluso en contra de sus sugerencias. No obstante, cabe la aclaración de que esta estrategia no la aplicó con todos los artistas cuya obra acumuló, por ejemplo, excluyó a aquellos cuya obra adquirió de manera aislada.[17]

---

[14] El objeto se sacraliza al ser presentado en un espacio distintivo y privilegiado, como lo es el museo, el "templo de la cultura"; Teixeira Coelho, "Sacralización de la cultura", en *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, María Noemí Alfaro, Olga Correa, Ángeles Godínez y Leonardo Herrera (trads.), Conaculta-Iteso-Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, México, 2000, p. 443.

[15] Como intentó hacerlo Carrillo, fallidamente, con Cuevas, y de manera certera con Murata al gestionar que Inés Amor los incluyera en su galería. Véanse Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, IIE-UNAM, Colección *Cuadernos de Historia del Arte*, núm. 37, México, 1987, p. 126, y Anónimo, "GAM: el Dr. Alvar Carrillo Gil presenta al pintor japonés Kishio Murata con un conjunto de veinticuatro pinturas", en *México en la Cultura, Novedades*, 23 de diciembre de 1956, p. 6.

[16] A lo largo de varios años, también Carrillo se desempeñó como conferencista, ocupándose de muchos de los artistas de su colección; en foros públicos o privados expuso sus ideas y difundió a los pintores que admiraba, ligando —para un público nacional e internacional, ya que también en el extranjero dictó conferencias— su nombre al de aquellos artistas.

Así pues, con sus artistas predilectos una primera fase era la acumulación de obra, para inmediatamente después proceder a publicitar esas adquisiciones.[18] En el caso de Siqueiros instrumentó cuidadosas campañas de promoción que rebasaron el marco de lo artístico; por ejemplo, como parte de la campaña pro-liberación del pintor en 1960, Carrillo gestionó una exposición con veinte piezas de su colección en la Galería de Arte de la Universidad Veracruzana, dictando incluso una conferencia en el acto inaugural.[19] Además, Carrillo montó una exhibición de Siqueiros en su galería privada de la avenida Revolución, en el mismo edificio que después se transformó en un museo con su nombre.[20] También con piezas exclusivas de esta colección, se realizaron diversos montajes en recintos tanto nacionales como internacionales.[21] En numerosas ocasiones, el mismo Carrillo seleccionó las piezas que se mostrarían —entre óleos, piroxilinas, dibujos y litografías—, elaboró el guión museográfico y redactó el texto de presentación de los catálogos.[22]

El caso de Orozco es representativo, porque fue el primero al que coleccionó y al que más interés le dedicó, ocupándose de la difusión de su trabajo de manera sistemática durante varios lustros. Reclamando para sí un lugar privilegiado dentro de la atmósfera cultural mexicana, Carrillo fue el principal agente activo en el proceso de mitificación de

---

[17] Pintores como Nishizawa, Soriano o los agrupados en el TGP no sostuvieron relaciones personales con Carrillo ni fueron objeto de sus estrategias de difusión.

[18] Baekeland distingue entre un coleccionista y alguien que sólo acumula: un interés activo se opone a un interés pasivo y crítico. Además, un coleccionista está realmente interesado en sus objetos, éstos les proporcionan placer; es usual que consideren a sus colecciones también como inversión y que les agrade exhibirlas. En cambio, un acumulador puede tener los objetos escondidos y cuando se reencuentra con ellos puede sentir cierto desagrado; sus posesiones rara vez tienen un claro significado simbólico y generalmente no buscan exhibirlos; Frederick Baekeland, "Psychological Aspects of Art Collecting", *Interpreting Objects and Collections*, Susan M. Pierce (ed.), Routledge, Londres- Nueva York, 1994, p. 205.

[19] La prensa registró la presencia del gobernador del estado así como del rector de la Universidad; César Lizardi Ramos, "Exposición de pintura en la Universidad Veracruzana", *Excélsior*, 23 de octubre de 1960, p. 14-A.

[20] Luis Suárez, "Siqueiros, 70 años", 1966, sin datos. Archivo Familia Carrillo Gil. Como *Sala Revolución* bautizó Carrillo Gil su galería privada, ubicada en el último nivel de un edificio que había construido con la ilusión de dedicarlo a museo; las exposiciones que allí montó, al menos una dedicada a la obra de Orozco y otra a la de Siqueiros, duraron entre dos y tres meses; entrevista telefónica de Armando Sáenz, padre, con Ana Garduño, 20 de abril de 1996.

[21] Catálogo *Siqueiros. Exposición Retrospectiva. 1911-1967*, México, UNAM, agosto-septiembre de 1967. Catálogo *David Alfaro Siqueiros. Paintings 1935-1967*, Art Gallery, Center for Inter-American Relations, New York, 5 de febrero al 5 de abril de 1970. Sobre ésta última, contó Inés Amor: "El Center for Inter-American Relations de Nueva York, tuvo una exposición de Siqueiros, bajo la dirección de Stanton Catlin, casi en su totalidad prestada por el doctor Carrillo Gil"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 225.

sus méritos presentándose como el descubridor de Orozco en México, como el coleccionista solitario y visionario que se arriesgó al adquirir sistemáticamente obras que, aunque prestigiadas, no eran del gusto de sus contemporáneos con capacidad adquisitiva.[23]

De hecho, Carrillo Gil se presentó en público como coleccionista en 1945 con una exposición montada exclusivamente con su acervo del artista más representado en su colección. Por la importancia política y diplomática de esa exhibición, se editó un catálogo con la lista de las obras; para escribir el texto introductorio, Carrillo propuso a Justino Fernández.

Es el primer ensayo que se escribió *ex profeso* sobre la colección de Alvar Carrillo Gil; allí, por razones de cortesía, le atribuye a la esposa del coleccionista una participación activa en la selección de la obra de Orozco aunque, de hecho, no la tuvo.[24] El texto se caracteriza por funcionar como verdadero panegírico de los méritos del doctor Carrillo. Desde esa temprana fecha, el historiador plantea la pertinencia de colocar la colección en una institución cultural,[25] destacando el hecho de que era la más grande e importante de su tiempo sobre Orozco, además de haber sido la primera en formarse.

Cabe destacar que el evento más importante dentro de su campaña de promoción y difusión, sin lugar a dudas, fue la cuidadosa edición de un catálogo de su colección de Orozcos, en 1949. Este hecho, que cuenta con escasos antecedentes en nuestro país,[26] es probable que obedezca a diversas motivaciones. Seguramente le gustó la idea desde la

---

[22] Catálogo *José David Alfaro Siqueiros. An Exhibition of Paintings, Drawings and Lithographs*, Colección de Dr. y Sra. Carrillo Gil, Marion Koogler McNay Art Institute, San Antonio, Texas, 19 de mayo-23 de junio de 1968; AFCG.

[23] Entrevista a Carrillo Gil, sd, realizada por una mujer no identificada, 20 p. mecanografiadas; AFCG. Ocuparse de la difusión de las obras de Orozco, y por tanto de su colección y de él mismo como personaje protagónico, fue una actividad que mantuvo Carrillo a lo largo de todas su vida; es así que poco antes de su primer crisis de salud seria, hacia 1965, aún dictaba conferencias sobre este artista. Constancia del Club Rotario de la Ciudad de México, título de la conferencia "La pintura de J.C. Orozco", 9 de febrero de 1965; AFCG.

[24] No existe ninguna evidencia acerca de que Carmen Tejero de Carrillo Gil hubiera tenido alguna participación, aunque sea mínima, en la formación de la colección de arte.

[25] Justino Fernández afirmó: "la colección Carrillo podría ser orgullo de cualquiera de los mejores museos del mundo"; en "Las obras de Orozco en la colección Carrillo", texto del catálogo de la exposición *José Clemente Orozco*, realizada en la Feria del Libro Mexicano en la Habana, SEP, México, julio de 1945; AFCG.

[26] Este acto inusitado de editar en catálogos una colección privada de arte, en México tiene como antecedente el de la publicación —también en dos tomos— de la colección de Alberto J. Pani, en 1921 y 1940, respectivamente. En Europa, sobre todo en el siglo XVIII, era una tradición que, ya en el siglo XIX, se trasladó a Estados Unidos. En el mundo moderno formar una colección y darla a conocer proporcionaba estatus, como destacó Fausto Ramírez en comunicación personal, enero de 2004.

edición que realizó Orozco en colaboración con Justino Fernández en 1945 de un álbum con grabados;[27] también debió influir el éxito de la exposición retrospectiva que Orozco presentó en el Palacio de Bellas Artes en 1947.[28] El catálogo de su colección es su propia retrospectiva del trabajo de Orozco. Ése, que según los planes de Carrillo Gil sería el primero de una serie de proyectos editoriales de trío —Fernández, Orozco y Carrillo[29]— fue el único que logró realizarse.

De alguna forma, los planes de Carrillo representaban su respuesta personal ante la ineficiencia del Estado mexicano que en la época no puso en marcha una política editorial sistemática con el objetivo de difundir el arte moderno, dado que la mayoría de las exposiciones temporales se acompañaban con trípticos o folletos (*beuchures*), y efectuó sólo compras esporádicas de Orozcos, generalmente con piezas de menor costo.[30] Al mismo tiempo, costear la citada edición revela la vocación pública del coleccionista que intentaba crear las condiciones para que su participación en el ámbito cultural mexicano fuera destacada.

En el primer volumen del catálogo *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*,[31] el historiador del arte escribió notas e introducción, el pintor aportó datos

---

[27] Después de la exposición de Orozco en El Colegio Nacional de agosto de 1945, se reunieron Justino Fernández y Orozco para seleccionar los 20 dibujos para el álbum que Orozco había ideado; todos los escogidos pertenecían a la serie *La verdad*. Fernández cuidó de la edición, en *Textos de Orozco*, Estudio y apéndice por Justino Fernández, *Addenda* de Teresa del Conde, UNAM, México, 1983, p.127.

[28] El 7 de febrero de 1947 se inauguró la exposición retrospectiva de Orozco en el Palacio de Bellas Artes. Se exhibieron más de 650 obras, entre dibujos para murales y pinturas. A decir de Fernández, la exposición fue un éxito; en *ibidem*, p. 132-133.

[29] Carrillo escribió a Orozco: "Me gustaría, como le he dicho a Justino [Fernández], embarcarnos en un trabajo de ediciones de arte, contando con la posibilidad de que usted se animara a editar con nosotros uno o dos libros de dibujos, su *Autobiografía* 'corregida y aumentada' y en fin algunas cosas más". En Carta de Carrillo Gil a Orozco, 22 de diciembre de 1948; AFCG. A su vez, Orozco respondió: "En cuanto a las otras ideas de ediciones de arte, como láminas a color, dibujos, etc. me parecen magnificas. Todo ello es perfectamente posible a excepción de los *Veinte años después* de *Los tres mosqueteros* o sea la *Autobiografía*, pues escribir es cosa que parece fácil, pero no es tanto como parece y, además, el tiempo apremia". Carta de Orozco a Carrillo, 25 diciembre 1948; anexo en el catálogo *Orozco en la colección Carrillo Gil*, Alvar Carrillo Gil (ed.), 1953, volumen 2, s/p.

[30] Entre 1954 y 1958 el INBA sólo adquirió un óleo de Orozco con valor de $30,000, todo lo demás fueron piezas, escultura y pintura, cuyo costo individual fue menor a $10,000; de hecho, en las adquisiciones predominaron los conjuntos de gráfica. Véase *INBA. Memoria de labores. 1954-1958*, SEP-INBA, México, 1958, pp. A54-A66.

[31] *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, catálogo y notas (prologo e introducción) de Justino Fernández, Alvar Carrillo Gil (ed.), 1949, ilustraciones a color y en blanco y negro.

sobre las obras, el coleccionista pagó todos los gastos y entre los tres diseñaron la edición.[32] La entusiasta colaboración de Orozco en el catálogo incluyó el ofrecimiento de regalar los cien grabados originales que se distribuirían entre los primeros cien compradores, y firmar igual número de tomos;[33] conoció la edición, quedando complacido con el resultado, cincuenta días antes de morir.[34] Un artista, un historiador y un coleccionista-inversionista-patrocinador podrían haber desarrollado más planes creativos. La sorpresiva muerte de Orozco los imposibilitó.[35] Faltando el núcleo alrededor del cual giraban Fernández y Carrillo, estos últimos no volvieron a realizar proyectos conjuntos. También debió haber influido en esto la necesidad de Carrillo de autonomizarse y perfilarse, él mismo, como un experto, lo que lo llevaría necesariamente a cancelar la colaboración con el especialista Fernández.

Por ello años más tarde, y como otro evidente gesto de independencia, el doctor Carrillo publicó el segundo volumen del catálogo[36] con diversos ensayos suyos, desplegando su visión particular acerca de la personalidad y la obra del pintor jalisciense, sin solicitar ayuda.[37] La intención de Carrillo al realizar estos libros, consciente o no, [38] fue dejar un testimonio permanente, que trascendiera su tiempo y que le garantizara su ingreso a la historiografía oficial de la historia del arte en el siglo XX. La galerista Inés Amor se

---

[32] Explicó Justino Fernández: "El doctor Carrillo Gil me ha encargado la organización y el texto del catálogo de su colección de obras de Orozco, para hacer una publicación. La colección es magnífica y el catálogo una buena oportunidad para hacer algo que valga la pena. A Orozco le ha gustado el proyecto y juntos los tres hemos decidido varios aspectos del asunto"; en Fernández, *Textos de Orozco...*, p. 136.

[33] Véase *ibidem*, p. 138.

[34] El volumen, con un tiraje de mil quinientos ejemplares ofrecía, además de la firma de Orozco y el grabado *La loca* en los primeros cien números, la firma del Dr. Carrillo en todos los ejemplares.

[35] Sin saber que sería la última vez que estaban juntos, los tres se reunieron en una comida en casa de Carrillo Gil el 27 de agosto de 1949; pocos días después, Justino Fernández y Alvar Carrillo fueron de los primeros en ser notificados de la muerte del pintor; en *Textos de Orozco...*, pp. 139 y 141.

[36] El segundo tomo tuvo un tiraje de mil ejemplares; también ofrecía la firma del Dr. Carrillo en cada uno de ellos. *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil....*

[37] En alusión a estos dos tomos, dijo Carrillo: "En los libros que le dedico, hablo de algunas de las cualidades que tenía este hombre extraordinario [Orozco]. Extraordinario por su simpatía, por su carácter, por el gran aprecio que tenía a su propia obra, y por lo franco que era"; en entrevista a Carrillo Gil, sd, realizada por una mujer no identificada. 20 p. mecanografiadas; AFCG.

[38] La búsqueda de distinción puede ser una intención consciente o inconsciente; Bourdieu, *La distinción*, p. 29.

refirió a este tipo de publicaciones como un *monumento.*[39] El monumento que Carrillo erigió a Orozco y, en consecuencia, a sí mismo.

Dado que Carrillo Gil le dio dimensión de libro de su autoría al segundo volumen del catálogo, inclusive con dedicatoria para su esposa e hija, es evidente su interés por incursionar en tareas propias del historiador y el crítico de arte.[40] A su vez, aunque está plenamente consciente de que su trabajo no puede compararse a los que Justino Fernández o Cardoza y Aragón le dedicaron al artista jalisciense, en cuanto a análisis e interpretación, legitima su aportación a través de la recopilación de materiales tempranos de Orozco,[41] aclarando puntos oscuros en cuanto a esas etapas y contradiciendo —de manera sutil— algunas aseveraciones hechas por Tablada y Fernández.[42]

Si bien, en el citado volumen realizó labor de investigación, dándose a la tarea de reproducir caricaturas poco conocidas de Orozco, lo que destaca es la vocación testimonial de la mayoría de sus textos, enfocándose en presentar su visión personal,[43] cumpliendo con lo que consideraba debía ser una de sus funciones en atención a su relación personal con el

---

[39] "Algunos de nuestros más importantes coleccionistas han llegado al grado de publicar en vida volúmenes bien editados e ilustrados de sus colecciones, un poco con la intención de edificarse su propio monumento"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 240.

[40] Explicó: "Un aporte insignificante, aunque documental, se encuentra en un libro próximo a aparecer, del que esto escribe, libro sin ninguna pretensión filosófica ni magistral, escrito con la sinceridad y sencillez". Se refiere al volumen 2 del catálogo *Orozco en la colección Carrillo Gil.* Es imprescindible destacar el hecho de que Carrillo lo consideraba un libro y no un catálogo comentado, cuidándose de aclarar que la información registrada es de tipo "documental", o sea, tiene fuentes visibles, no son invenciones sin fundamento. En "En memoria del artista J. C. Orozco", palabras leídas en el acto conmemorativo del 5o. aniversario de la muerte de Orozco, 7 de septiembre de 1954, Museo-Taller de Guadalajara, edición de "Amigos de Orozco", A.C.; AFCG.

[41] Sobre su revisión del periodo de producción de caricaturas de Orozco, el coleccionista explicó: "Hasta ahora no se había hecho una búsqueda formal de una obra que, con ser tan interesante, anda perdida en diversas publicaciones. El intento que ahora realizamos para reunir estas cosas, no es seguramente completo; pero es el principio de una labor que esperamos que otros completarán, hasta donde sea posible, para integrar uno de los aspectos de nuestro gran artista"; Carrillo Gil, *Orozco en la colección Carrillo Gil*, catálogo, Alvar Carrillo Gil (ed.), 1953, p. 95.

[42] Por su parte, Justino Fernández recomienda el volumen 2 del catálogo *Orozco en la colección Carrillo Gil* para el estudio de los primeros dibujos y caricaturas de Orozco; en *Orozco, forma e idea*, 2a. edición, 1955, p. 32.

[43] En otro texto en el cual publica algunos de los ensayos contenidos en el citado catálogo, asume que como sus conocimientos no son suficientes, no se atreve a analizar la obra de Orozco, por lo que sólo va a contar "en un tono menor, casi familiar" anécdotas sobre la vida de Orozco y reflexiones personales. Dice: "Permítanme referirles brevemente las impresiones generales que de él logré formarme a través de algunos años de conocerle y tratarle, impresiones que he entresacado de un libro dedicado al gran artista, y que está por salir al público"; Carrillo Gil, "En memoria del artista J. C. Orozco", palabras leídas en el acto conmemorativo del 5° aniversario de la muerte de Orozco, 7 de septiembre de 1954, Museo-Taller de Guadalajara, edición de "Amigos de Orozco", A.C. ; AFCG.

artista: "Aportar pues los datos que se conocen y hacerlo con simpatía y respeto, es tarea de los que estuvieron cerca de los grandes hombres; si estos testimonios faltan o no se presentan a tiempo, vendrán después los falsos testimonios, los informes apócrifos o de indiferentes o de enemigos, quienes seguramente deformarán la verdad con fines interesados o aviesos".[44] Así justifica su actuación pública. Es una legitimación que vale para todas sus posteriores incursiones en el ámbito artístico mexicano de su época.

Por otra parte, con esas mismas estrategias de difusión dio a conocer su colección de otros pintores, con la misma sistematicidad; tal es el caso de la difusión en México a artistas extranjeros, entre los que destaca Kishio Murata, pintor que descubrió en Tokio. Plenamente convencido de que su pintura sería muy apreciada en México,[45] realizó las gestiones para que expusiera en la Galería de Arte Mexicano a fines de 1956, gracias a los buenos oficios de Inés Amor.[46] Dos años después del éxito de esa exposición, y en la misma galería, se presentó la segunda exposición individual de Murata,[47] pero fue hasta 1964, durante la tercera exposición en la GAM, que el japonés aceptó la invitación de Carrillo Gil de venir a México.[48] Después de aquella visita, el pintor regresó a su país, aunque al año siguiente, entre 1965 y 1966 optó por radicar[49] por una temporada en la casa de Carrillo en

---

[44] "La vida de los hombres célebres, como lo es el Sr. Orozco, (tanto la pública como la privada) son cosas que por mil razones pertenecen ya a la humanidad y no pueden quedar confinadas entre las cuatro paredes de sus casas; tienen que conocerse tarde o temprano: sus pasiones, sus complejos, sus fobias, sus odios, sus amores, sus costumbres, sus prejuicios, sus enfermedades, etc., etc., son elementos necesarios para juzgarlos, para explicar sus reacciones y su obra. [...] Me refiero a la investigación seria de la vida de los grandes hombres para conocer la verdad y explicar la influencia de ésta en su vida y en su obra"; *ibidem*; AFCG.

[45] Escribió Carrillo Gil: " Le manifesté [a Murata] mi fundada esperanza de que su obra tendría un acogida muy especial [en México] por sus méritos propios, que a mi me parecen extraordinarios". En Texto de presentación de la Exposición de Kishio Murata, GAM, octubre de 1956, p. 7.

[46] Carrillo invitó a Murata a exponer en la GAM en 1956. Fumiko Turu, "Expondrá aquí el pintor japonés Murata", en *Excélsior*, 4 de noviembre de 1955, pp. 1B y 4B. De esta primera exhibición escribió Carrillo: "Murata presentó un lote de pinturas que dejaron una impresión magnífica; su éxito fue algo sin precedentes para un pintor abstraccionista extranjero"; Carrillo Gil, texto de presentación de *Kishio Murata,* exposición de la GAM, del 11 de agosto al 6 de septiembre de 1958, sin número de págs.

[47] Carrillo Gil, presentación de *Kishio Murata,* exposición de la GAM, del 11 de agosto al 6 de septiembre de 1958, sin número de págs.

[48] Carta de Kishio Murata a Carrillo Gil, fechada en Tokio el 3 de abril de 1964, mecanografiada, en inglés. AGAM.

[49] De 1966 a 1972, Kishio Murata tuvo otras cinco exposiciones individuales en la GAM. La única exposición realizada en Estados Unidos, de que tengo registro, ocurrió en 1967, en la Galería Coleccionistas de Arte, en Beverly Hills, California, probablemente por gestiones de Carrillo Gil, quien tenía contactos con esa galería. La trayectoria de Murata en México, tanto en exposiciones individuales como colectivas, hasta donde tengo noticias, se caracteriza por llevarse a cabo en galerías de reducida capacidad de proyección y, generalmente,

Cuernavaca.[50] Al instrumentar todo su aparato de promoción, realizando una intensa campaña, Carrillo obtuvo cierto éxito aunque temporal; a pesar de sus esfuerzos para promoverlo en nuestro país, el coleccionista se equivocó y México no fue el mejor mercado para sus obras, aunque fue apreciado por los coleccionistas norteamericanos que acostumbraban adquirir piezas en la GAM.[51]

Al menos en dos ocasiones el coleccionista se introdujo en labores propias de un *dealer* o corredor de arte, ya que en 1947 Carrillo celebró un contrato para vender piezas de Siqueiros, a cambio de una comisión que no cobraría en efectivo sino que emplearía para adquirir algunos de los cuadros de ese mismo lote, como ya mencioné en el capítulo anterior.[52] Cinco años después, Carrillo entregó a consignación a Inés Amor obra gráfica de dos autores —Picasso y Buffon— que recién había adquirido en París; la exposición en la GAM fue tan exitosa, y los beneficios económicos tan cuantiosos, que Carrillo continúo adquiriendo piezas en Francia,[53] no sólo para coleccionarlas. Presumiblemente, la exposición montada en la GAM en enero de 1954, *Grabados de los maestros franceses*, que incluían piezas de Picasso, Pissarro, Matisse, Chagall, etcétera,[54] fueron proporcionados a la galerista por Carrillo Gil, ya que de tal transacción mercantil existe un documento.[55] Más

---

en el contexto de exposiciones sobre artistas japoneses en México, o de celebraciones por las relaciones niponas-latinoamericanas.

[50] Entrevista de Renato González a la viuda de Carrillo Gil, Carmen Tejero, en 1988.

[51] En las fichas que Inés Amor elaboraba sobre cada obra que salía de su negocio, es evidente el predominio de adquisiciones de norteamericanos de piezas de Murata; pocos casos localicé de compras realizadas por mexicanos o residentes en este país; AGAM.

[52] En octubre de 1947, meses antes de la inauguración de la exposición *70 obras recientes*, Siqueiros delegó en Carrillo la venta de sus cuadros, acordando una comisión del 40%; Carrillo Gil y David Alfaro Siqueiros, *Contrato de compra-venta*, 30 de junio de 1947; ARGM.

[53] Declaró Inés Amor: "Otra gran exposición, aunque únicamente de grabados, fue la que llevé a cabo en 1952, creo con 100 grabados de Picasso, entre ellos muchos de la serie de *El artista y su modelo*, varias aguatintas de *L' histoire naturelle,* de Buffon, y litografías sueltas como los *retratos* de Pablo y Roma, casi todos en blanco y negro. Fue una buena muestra del arte gráfico de Picasso y para mi gran sorpresa tuvo un éxito resonante de visitantes y ventas. El doctor Carrillo Gil, que me había proporcionado todos los grabados adquiridos ese mismo año en París, se sintió impulsado a seguir comprando obra gráfica no sólo de Picasso sino también de Miró, Zao Wuo-ki, Matisse y la colección estupenda de Braque"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 222.

[54] En la relación de exposiciones de la GAM se enlista ésta de grabados, exposición que fue objeto de ocho reseñas en la prensa de la época. Véase Delmari Romero Keith, *Historia y testimonios. Galería de Arte Mexicano*, GAM, México, 1985, pp. 326-327.

[55] En el archivo de la GAM existe un listado que lleva por título "Lista de obras pertenecientes a la colección del Dr. Alvar Carrillo Gil", con cerca de ochenta piezas gráficas de diferentes autores, cabe señalar que varias de ellas son obras repetidas —por ejemplo, de Tamayo hay cuatro ejemplares de *Comedor de sandías*, seis de

aun, es probable que ambos realizaran otras negociaciones comerciales, aunque no conozco documentos al respecto.[56]

Cabe destacar que si bien el aspecto económico del coleccionismo de Carrillo Gil es uno de los asuntos menos documentados, no cabe duda que también adquirió piezas para comercializarlas. Aplicar su gusto para proveer al mercado mexicano de piezas que a él le parecían interesantes o para colocar trabajos recientes de diversos artistas, es una más de las actividades que él relacionó con su coleccionismo. Estas actividades no invalidan su pasión por la obra de arte. Como el empresario que era, conocía los aspectos económicos de su inversión artística y es probable que cuando tuvo oportunidades de obtener beneficios económicos, no dudó en incursionar en asuntos mercantiles. Pasión-inversión son elementos intrínsecos al coleccionismo privado de arte, y el caso Carrillo Gil no es la excepción.[57]

La exhibición de diferentes series de su colección en el museo, uno de los honores máximos a los que puede aspirar un coleccionista,[58] fue sólo un paso más en su larga trayectoria pública. Además de la campaña de difusión y promoción que instrumentó en recintos privados, de índole más comercial, Carrillo dedicó buena parte de su tiempo a desarrollar otra en espacios institucionales, utilizando para ello su cercanía con personajes clave de la política estatal y las relaciones oficiales que estableció a partir del préstamo de sus colecciones de arte. El periodo álgido de esta colaboración, en especial con funcionarios del INBA, ocurrió durante la mayor parte del sexenio de Ruiz Cortines, específicamente entre 1953 y 1957.[59]

Hombre en la noche y dos de *Hombre con pájaros*— lo que me indica que estaban destinadas a la venta. Además de Tamayo, se enlistan trabajos de Braque, Matisse, Miró, Picasso, Rouault, Villon, etcétera.

[56] En el documento arriba citado, se incluyeron grabados de Rufino Tamayo, que no fueron vendidos en la exposición de enero de 1954, lo que indica que hubo otras exposiciones o ventas sueltas donde se negociaron tales piezas; "Lista de obras pertenecientes a la colección del Dr. Alvar Carrillo Gil", sf, AGAM.

[57] Los coleccionistas oscilan entre la racionalidad y la pasión; en cada colección ambas coexisten. Por ejemplo, la racionalidad está presente, cuando un coleccionista fija el precio de una de sus piezas, sopesando su calidad y rareza. A pesar de la pasión que la obra pueda despertar en ellos, no dejan de lado que al incorporar nuevas adquisiciones, el valor de la colección aumenta. No se olvidan del arte en su aspecto de inversión financiera. Brenda Danet y Tamar Katriel, "No Two Alike: Play and Aesthetics in Collecting", en *Interpreting Objects and Collections*, Susan M. Pearce (ed.), Routledge, Londres-Nueva York, 1994, p. 222.

[58] El pináculo de la realización de una colección es su exhibición en un museo; *ibidem*, p. 222.

La estrecha aunque frágil alianza entre el coleccionista privado y la burocracia cultural se revela en la realización de numerosas exposiciones en recintos estatales. Por ejemplo, Carrillo, durante su estancia en Japón de 1955, se había dado a la tarea de adquirir un conjunto grande de estampa[60] y, como ya mencioné, de establecer contactos con el pintor abstracto Kishio Murata. En plazo muy breve, sólo un año después, el coleccionista ya estaba difundiendo, compartiendo sus descubrimientos, a través de dos exposiciones que ideó: una en el Palacio de Bellas Artes —montada exclusivamente con su recién formada colección de estampa japonesa[61]— y otra en la GAM, la primera individual de Murata fuera de su país de origen.[62] Éste es un *modus operandi* que se repetirá incontables veces a lo largo de los años y para el cual contó tanto con la ayuda de empresarios privados, como Inés Amor[63] como la de empleados estatales.

En ese mismo año de 1956, hacia el mes de agosto, se presentó otra exposición en el Palacio de Bellas Artes con un grupo de grabados suyos, obteniendo buena crítica;[64] se trataba de piezas de tres artistas a quienes consideraba intrínsecamente ligados: Rembrandt, Goya y Orozco, razón por la cual, a través de este montaje confirmaba una de sus ideas centrales en relación a Orozco, presentándolo como el glorioso remate de una tradición artística que incluía creadores de tal renombre. Es probable que la mayor parte de los trabajos de Rembrandt presentados en esa ocasión hubieran sido adquiridos con

---

[59] La relación de Carrillo con los funcionarios estatales del sector cultural la abordo en el capítulo cuatro.

[60] Es probable que Carrillo ya haya comprado piezas aisladas de *Ukiyo-e* antes de 1955. La señora Amor escribe a Soriano: "El Dr. Carrillo acaba de llegar [de Japón] [...] Que todos los japoneses impresionadísimos con el Mexican Art. No tienen dinero para comprar. Los pintores de allá son muchos y malos; en industrias populares y estampas antiguas hay maravillas"; Carta de Inés Amor a Juan Soriano, 2 de diciembre de 1955; AGAM.

[61] Este conjunto recibió buena crítica. Véase Tibol, "1956 en las artes plásticas", en *México en la Cultura, Novedades*, 30 de diciembre de 1956, p. 6; Ceferino Palencia, "La estampa japonesa", en *México en la cultura, Novedades*, 22 de abril de 1956, p. 4.

[62] En la prensa de la época se hizo constar el papel activo que Carrillo desempeñó en tal evento; es así que en la sección "Exposiciones" se anuncia: "GAM: el Dr. Alvar Carrillo Gil presenta al pintor abstracto japonés Kishio Murata con un conjunto de veinticuatro pinturas"; Anónimo, *México en la Cultura, Novedades*, 23 de diciembre de 1956, p. 6.

[63] La estrecha colaboración entre Carrillo y Amor no pasó desapercibida por la crítica de la época: "Inés Amor [...] ha puesto a disposición del doctor Alvar Carrillo Gil, afortunado viajero y presentador del artista [Murata] [...] el crédito y local de su galería para ofrecer una sensación más de arte contemporáneo universal"; Palencia, "Kishio Murata y Germán Horacio", en *México en la cultura, Novedades*, 14 de diciembre de 1956, p. 4.

[64] Palencia, "Rembrandt... Goya... Orozco...", *México en la cultura, Novedades*, 12 de agosto de 1956, p. 4; Tibol, "1956 en las artes plásticas", *México en la cultura, Novedades*, 30 de diciembre de 1956, p. 6.

anterioridad a 1956, aunque es factible que motivado precisamente por ese evento haya decidido adquirir nuevas piezas e incorporarlas de último minuto a la exhibición. Tal vez ésta haya sido una de las razones por las cuales Carrillo realizó un viaje a Holanda en la segunda mitad de julio de 1956, durante el cual visita la exposición en el contexto del trescientos cincuenta aniversario de su nacimiento, razón por la que se le declaró *Año de Rembrandt*[65] y, probablemente, adquiere nuevos objetos en un mercado reactivado por la celebración. Si esto fue así, Carrillo repite el mismo acto que con la compra de estampa japonesa: después de adquirir, el siguiente paso es exhibir. No basta entrar en posesión de las series, es necesario difundirlas, colocarlas en el ámbito de lo público bajo el sello de colección Carrillo Gil. Es una operación que le proporciona identidad y distinción.

A raíz de una serie de incidentes con ciertos funcionarios artísticos, que abordaré en el siguiente capítulo, hacia la primera mitad de 1958 Carrillo rompió su colaboración con los directivos del Palacio de Bellas Artes, como espacio privilegiado de exhibición, y con la alta burocracia del INBA,[66] pero se abrió paso en otras instituciones, algunas privadas y otras autónomas, como la UNAM. Fue así que en el mismo 1958, en el Instituto Cultural Mexicano-Israelí, se armó una exhibición de grabado, con objetos de cinco artistas de su colección, dos "precursores" Picheta y Posada y tres contemporáneos, Orozco, Rivera y Siqueiros. Aunque el recinto seleccionado contaba con infraestructura para la difusión, Carrillo se encargó de hacer llegar las invitaciones a los medios de comunicación,[67] lo que revela su participación, activa y no pasiva, en dichos certámenes.

A su vez, fue expuesta por primera vez en el MUCA, y gracias al cuidado que Carrillo Gil puso en la gestión de este evento,[68] su colección de trabajos de Picasso, bajo el

---

[65] En la prensa se reseña una cena organizada por Gaby Carrillo y su esposo, a la que asistieron, entre otros, Inés Amor, Susana Gamboa, Andrés y Alfa Henestrosa, Angélica Arenal y Siqueiros, para despedir al matrimonio Carrillo Gil por su próximo viaje a Europa para asistir a la conmemoración del aniversario del nacimiento de Rembrandt. Véase Frasquita, columna Comadres, *Hoy*, 21 de julio de 1956, p. 56-57; AFCG.

[66] De esta ruptura, aunque temporal, me ocupo en el capítulo cuatro.

[67] En la invitación, escribió Carrillo Gil: "Esta exposición de los más importantes precursores de las artes gráficas de nuestro país —Picheta y Posada— y tres de los más importantes artistas modernos de México —Orozco, Rivera y Siqueiros— por fuerza resulta extraordinariamente interesante", citado en Anónimo, "Su mesa de redacción", *Diorama de la Cultura*, *Excélsior*, 15 de junio de 1958, p. 2.

[68] *Picasso grabador*, Museo de Ciencias y Arte, UNAM, 25 octubre 1961-25 enero 1962. Homenaje a los 80 años de Picasso. Carrillo era extremadamente cuidadoso en cuanto a los trámites para el préstamo temporal de sus propiedades artísticas: exigía que el seguro estuviera en orden, donde se fijara un precio que considerara

titulo de *La obra grabada de Picasso*, que hizo público un acervo acopiado desde principios de los cincuenta.[69] En cuanto a su colección de obras de Braque, formada también durante los cincuenta,[70] fue hasta 1963 que Carrillo Gil prestó la totalidad de las piezas que se exhibieron en la Galería Universitaria Aristos, con la aclaración de que "nunca antes se presentó en México un conjunto tan completo y de tan elevada calidad estética de la obra gráfica de Braque".[71] Esto era cierto.

También en espacios universitarios montó exposiciones con sus posesiones de otros artistas, como Jacques Callot y los dibujos de Rodin: en 1962 Carrillo exhibió sus facsímiles de acuarelas de Rodin en dos sedes, el Museo de Ciencias y Arte en Ciudad Universitaria y la Casa del Lago en el Bosque de Chapultepec, por gestión suya.[72] El texto del catálogo le sirvió para justificar su decisión de coleccionar acuarelas a pesar de que lo más reconocido del artista sea su escultura[73] y, más aun, legitima que su colección esté formada de facsimilares, explicando que no pierden ni color ni fuerza con relación a las acuarelas originales.[74] De esta forma, Carrillo Gil realza el valor de sus series artísticas e insiste en autoproclamarse experto en arte.

---

adecuado, que estipulara la fecha de devolución y el tamaño del catálogo, etcétera; entrevista de Ana Garduño a Helen Escobedo, Hamburgo, Alemania, 2 de julio de 1998.

[69] A principios de los años cincuenta fue cuando adquirió grabados de este artista tanto para formar un conjunto dentro de su colección como para venderlos vía la GAM. Esto a pesar de que aún existían cuestionamientos por parte de un sector de la crítica, y seguramente de los artistas, en México; por ejemplo, en 1955 Tibol escribió: "Picasso fue, sin duda, el productor más prolífico de objetos para decoración de interiores, objetos que a causa de una dramática y monumental publicidad lograron valorarse en forma extraordinaria. En la irresponsabilidad y el capricho de Picasso se cebó durante 50 años el estrecho cuan mezquino anhelo artístico de una burguesía refinada. Pero la burguesía en condiciones de adornar sus habitaciones con objetos tan costosos es poco numerosa y se está saturando"; en "Formalismo y formulismo. La polémica de Siqueiros en Europa", *México en la Cultura*, *Novedades*, 4 de diciembre de 1955, p. 4.

[70] Conocedor de su interés por Braque, Paul Westheim le dedicó un artículo en el que se ocupaba de la obra de Braque al coleccionista, en 1957. Véase "Braque", *México en la Cultura*, *Novedades*, 10 de noviembre de 1957, pp. 1 y 5.

[71] *Obra gráfica de Georges Braque*, Galería Universitaria Aristos, UNAM, junio 1963; AFCG.

[72] Entrevista de Ana Garduño a Helen Escobedo, Hamburgo, Alemania, 2 de julio de 1998.

[73] Escribió Carrillo: "Cuando un escultor tan poderoso como Rodin sabe dibujar [...] lo que hace en este campo suele ser de primera calidad. [...] Sus dibujos y acuarelas están a la altura de su obra esculpida". En "Dibujos y acuarelas de Rodin", texto del catálogo de la exposición *Acuarelas de Rodin*, Museo de Ciencias y Arte en Ciudad Universitaria, del 14 al 31 de julio de 1962 y Casa del Lago en el Bosque de Chapultepec, del 4 al 31 de agosto de 1962; AFCG.

[74] Carrillo Gil, "Dibujos y acuarelas de Rodin", texto del catálogo de la exposición *Acuarelas de Rodin*, Museo de Ciencias y Arte en Ciudad Universitaria, del 14 al 31 de julio de 1962 y Casa del Lago en el Bosque de Chapultepec, del 4 al 31 de agosto de 1962; AFCG. El mismo Carrillo ofreció a la entonces directora del MUCA, Helen Escobedo, escribir el texto introductorio; entrevista de Ana Garduño a Helen Escobedo, Hamburgo, Alemania, 2 de julio de 1998.

La exposición de Callot se presentó en la Sala de exposiciones de la Escuela de Pintura y Escultura del INBA, cuando el director era Fernando Castro Pacheco, con quien lo unía una cierta amistad desde hacia varios años.[75] En dos párrafos, a manera de introducción, sin firma, se aclara que todos los grabados de Jacques Callot son originales y todos son de Carrillo Gil. Le agradecen a él el préstamo de sus materiales y a Alfonso Soto Soria por el montaje,[76] y se aclara que esa sala de exposición se destina generalmente para la obra de los alumnos pero que en casos especiales también se presentan "creaciones de grandes artistas". En el texto del catálogo, Carrillo Gil destaca la importancia de tal certamen, dado que eran infrecuentes las exposiciones de ese artista por la escasez de obra, generalmente resguardada "en grandes colecciones de museos" y sólo muy pocas obras están "en manos de particulares", como él, por supuesto. Además de insistir que él es uno de los pocos privilegiados que poseen esa obra, aclara que no es para cualquier tipo de público y que sólo los iniciados pueden comprenderla, así que, por añadidura, se presenta a sí mismo como uno de esos "conocedores y estudiosos".[77] Aparte de la evidente búsqueda de notoriedad, Carrillo efectivamente realizaba una labor importante en el ambiente mexicano al introducir a ciertos públicos, en este caso, jóvenes iniciados en arte, a la producción de artistas hasta entonces conocidos solamente por escasas publicaciones.[78]

Aunque al realizar los eventos anteriormente citados, Carrillo mantuvo su autonomía respecto del omnipresente Estado y utilizó con efectividad los espacios de exhibición alternativos a los del INBA, comprobó que ninguno de ellos le proporcionaba el prestigio que un recinto institucional, concretamente el Museo Nacional de Artes Plásticas. Tal vez por ello se apresuró a reanudar la colaboración con la alta burocracia del INBA, una vez reemplazados aquellos funcionarios con quienes había polemizado. El acto oficial de

---

[75] Entrevista de Ana Garduño con Fernando Castro Pacheco, Mérida, Yucatán, diciembre de 1998.

[76] Alfonso Soto Soria hizo el montaje de esta exposición seguramente por petición de Carrillo Gil, a quien le gustaba su trabajo como museógrafo en el Museo de Ciencias y Arte.

[77] Carrillo Gil, "Jacques Callot (1592-1635)", texto del catálogo de la exposición *Los grabados de Jacques Callot*, Escuela de Pintura y Escultura del INBA, del 30 de abril al 10 de junio de 1963. La línea del "gusto" de Carrillo Gil se explica así: primigenio interés por Orozco, de quien siempre dijo que en algo seguía a Goya, a su vez, Goya sigue a Callot, así que fue una de las vías de su interés por coleccionar al francés.

[78] "El extraordinario dibujante y grabador francés del siglo XVII es realmente poco conocido en México. Nunca hasta ahora se había presentado en nuestro país una exposición del prodigioso artista y los libros que sobre él se han editado en Francia no han tenido la gloria de ser ampliamente conocidos en México". Antonio

conciliación ocurrió a raíz de la *Gunther Gerzso, exposición retrospectiva*, que en 1963 se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes; en esa ocasión, Carrillo no sólo facilitó veintiocho piezas[79] sino que además fue invitado a dictar dos conferencias sobre la obra del citado artista, entre agosto y septiembre de 1963.[80] Cabe aclarar que la costumbre de dictar conferencias, acompañadas de proyección de imágenes y citando los últimos libros editados sobre el tema o las críticas más novedosas de afamados especialistas internacionales, sobre los artistas de su colección la mantuvo por varios años, donde sus platicas públicas acompañaban la exposición de alguno de los creadores cuya producción seleccionó,[81] especialmente Orozco.[82] Ya reanudadas las relaciones, Carrillo aceptó prestar un conjunto de diez cuadros de Gerzso para otro certamen oficial, dos años después, en el contexto de una exposición internacional.[83]

Ahora bien, aunque a lo largo de los años Carrillo recibió numerosos créditos por la curaduría de exposiciones, es probable que algunos de ellos hayan sido más bien honoríficos, ya que otorgarle el título de coordinador o director de una exposición, era otra manera de agradecerle por haber facilitado las piezas y por fungir como enlace, echando mano de sus contactos personales, entre diversas instituciones, garantizando la realización de los proyectos.[84] En este sentido, es ilustrativa una carta que Inés Amor dirigió al

---

Rodríguez. "Una gran exposición de Jacques Callot en la Esmeralda", columna Con tinta negra y roja, *El Día*, 10 de mayo de 1963, p. 9.

[79] Veintiocho piezas no fue la máxima cantidad de Gerzsos que Carrillo llegó a tener, ya que es factible creer que además de estas piezas exhibidas en 1963, en bodega en coleccionista tenía otras que no fueron seleccionadas para dicha exposición.

[80] En dichas pláticas y de manera apasionada, el yucateco disertó sobre la obra de este artista que lo llevó —con la intención de explicar, para tratar de convencer— a las razones de su fascinación. El borrador de una de ellas se conserva en el archivo de la familia Carrillo Gil, y fue dictada en el contexto de la exposición de este artista en el Palacio de Bellas Artes en agosto-septiembre de 1963; Carrillo Gil, "Lo natural en el arte abstracto", conferencia fechada en septiembre de 1963, 9 p. mecanografiadas; AFCG.

[81] Por ejemplo, durante la exposición del Palacio de Bellas Artes de Estampas japonesas, para la cual prestó su colección, Carrillo dictó una conferencia; Anónimo, "Su mesa de redacción", *Diorama de la Cultura*, *Excélsior*, 15 de abril de 1956, p. 5.

[82] En 1954 en la sala "Manuel M. Ponce" del Palacio de Bellas Artes, dictó la conferencia "Raíces en el arte de Orozco". Anónimo, Columna Panorama de la cultura, Sección Artes Plásticas, *Excélsior*, 12 de agosto de 1954, p. 9. Otra conferencia sobre Orozco fue en el Instituto de Arte Marion Koogler McNay; Anónimo, "Art Lecture Set in Spanish", *San Antonio Light*, 6 de junio de 1958, p. 8; AFCG.

[83] Las diez piezas que Carrillo prestó para su exhibición en Brasil, en 1965, también habían sido presentadas en el Palacio de Bellas Artes en 1963. *Gunther Gerzso*, catálogo de la VIII Bienal de São Paulo, Brasil, 1965.

[84] Helen Escobedo, quien fue directora del MUCA desde un año después de su fundación, en 1961, y permaneció en el puesto hasta 1978, atestigua que los nombramientos de curador que recibía Carrillo eran de índole honorífica; en entrevista con Ana Garduño, 13 de agosto y 2 de julio de 1998, Hamburgo, Alemania.

representante de una fundación cultural japonesa interesado en montar una exposición retrospectiva de Siqueiros en Tokio. La directora de la GAM le confía que, dada la importancia de las pinturas de Siqueiros en la colección, "nos pareció prudente permitir que el Dr. Carrillo fuera el director de la exhibición. Esto sólo sería una cuestión honorífica, ya que el trabajo sería realizado por mí u otra persona que la Sociedad de Arte de Japón designe para realizar el trabajo aquí en México".[85] Según diversos testimonios, los nombramientos o encargos oficiales, siempre temporales, satisfacían la necesidad de prestigio de Carrillo Gil.[86]

Finalmente, durante una entrevista realizada con posterioridad a 1967, Carrillo Gil dice a su entrevistadora: "Hay un aspecto que no ha tocado: mi aspecto de propagador de todos aquellos de quienes colecciono cuadros".[87] Introduce el tema con evidente orgullo, exigiendo el reconocimiento a su prolongada labor de *agente cultural*:

> Aquel que [...] interviene en la administración de las artes y de la cultura, propiciando las condiciones para que otros creen o inventen sus propios fines culturales. Actúa más frecuente aunque no exclusivamente en el área de difusión [...] Organiza exposiciones, muestras y conferencias, prepara catálogos y folletos, realiza investigaciones de tendencias, estimula individuos y grupos para la autoexpresión, en fin, tiende un puente entre la producción cultural y sus posibles públicos.[88]

El reclamo de Carrillo, al final de su vida, indica claramente que estaba consciente de lo innovador que en el contexto mexicano había resultado el que un particular diseñara y manejara un aparato de promoción para publicitar no sólo a los artistas, sino las obras que adquiría, contribuyendo al desarrollo del arte de su época. Con tal percepción, demanda el prestigio que considera le corresponde.

---

[85] Carta de Inés Amor a Shinichi Segui, 25 de julio de 1964, original en inglés; AGAM.
[86] Entrevista de Helen Escobedo con Ana Garduño, 13 de agosto y 2 de julio de 1998, Hamburgo, Alemania.
[87] Entrevista a Carrillo Gil, sd, 20 p. mecanografiadas; AFCG.
[88] Coelho, "Agente cultural", en *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, María Noemí Alfaro, Olga Correa, Ángeles Godínez y Leonardo Herrera (trads.), Conaculta-Iteso-Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, México, 2000, pp. 50-51.

Patrocinador

Ser coleccionista no equivale necesariamente a practicar el mecenazgo.[89] Carrillo, aunque compraba con regularidad obras de arte, no ejerció el mecenazgo en su versión tradicional,[90] ya que no financió a artistas para que elaboraran obra de manera libre a cambio de una parte o del total de la producción.[91] No obstante, practicó una forma de patrocinio al brindar cierto tipo de protección económica a los pintores de manera irregular y bajo coyunturas concretas, al adquirir la producción temprana de un joven pintor o al escoger alguna obra y pagarla inmediatamente para resolver alguna crisis financiera, temporal, de un artista, e incluso es probable que realizara prestamos a cambio de trabajos futuros.[92]

Además ejerció, aunque escasamente, una variante del patronazgo individual al demandar por encargo la realización de obras concretas, en especial, retratos de los dos miembros de su familia, especificando, generalmente, los materiales, técnicas y medidas del objeto artístico.[93] En ciertas ocasiones, el coleccionista fungió como asesor del pintor, puesto que quiso intervenir no sólo en la temática sino en la manera de trabajarla, con la intención de influir en la calidad del producto;[94] en este sentido, Carrillo actuó como

---

[89] "El coleccionismo de arte no es todavía, *per se*, una acción de mecenazgo", Bernhard Freiherr von Loeffelholz, "La economía alemana occidental, como mecenas", *Humboldt*, núm. 90, año 28, Bonn, 1987, p. 35.

[90] Mecenas: "El término deriva del nombre propio de Mecenas, aristócrata romano de Arezzo [...] Cayo Clinio Mecenas sirvió al emperador Augusto [...] El reino de Augusto marcó uno de los momentos más brillantes de la historia romana [...] Horacio, Virgilio y Ovidio fueron algunos de los nombres protegidos por Augusto mediante la acción estimuladora de Mecenas, que apoyó también la arquitectura [...] Como se comprueba en muchas políticas culturales, también la de mecenas no era desinteresada: su propósito al estimular el arte y la cultura era glorificar el régimen de Augusto"; Coelho, "Mecenazgo", en *op. cit.*, p. 325.

[91] El patronazgo tradicional es el de tipo doméstico, en el cual un mecenas mantiene bajo su servicio a un artista por tiempo prolongado; el financiamiento se da a través de alojamiento, manutención, sueldo y regalos. A cambio, el artista produce lo que su mecenas le solicita y, generalmente, éste ejerce un monopolio sobre su producción y sólo con autorización puede vender obra a otros clientes. A este arquetipo se le ha llamado "artista de corte"; Furió, *op. cit.*, pp. 186. Dentro del panorama mexicano, por ejemplo, quien cumple con el prototipo de coleccionista-mecenas es Sergio Autrey, quien ha formado su colección en las últimas décadas del siglo XX. Autrey, a diferencia de Carrillo, se caracteriza por su disfrute en el ejercicio de labores tradicionales de patronazgo. Son dos tipos de coleccionismo diferente. Véase Mary Schneider Enríquez. "Sergio Autrey: Patron Saint", *Art News*, verano de 1995, pp. 111-112.

[92] El patrocinio, una de las diferentes formas en que se realiza el patronato, "es propio de una época en la que las obras de arte y de cultura surgen en el mercado como objeto de negocio. Se caracteriza por la oferta de un apoyo inicial a artistas principiantes a cambio, muchas veces, de la propiedad de las obras así producidas (o de parte de ellas), que, por otra parte, no eran encargadas"; Coelho, "Patronato cultural", en *op. cit.*, p. 376.

[93] Dentro del sistema de patronazgo, el encargo es una variante del mecenazgo tradicional; Furió, *op. cit.*, pp. 186. Sólo pidió a Siqueiros un retrato de su esposa e hija, y a Orozco y Tamayo retratos de su esposa.

[94] Contra la intervención de los mecenas en el proceso creativo, se pronunció un artista de la época, calificando de vanidosos a quienes: "creen mejorar la obra del genio, con sus consejos, por lo general,

patrono, dada la tutela que buscó ejercer.[95] Cabe especificar que lo común fue que Carrillo Gil estableciera el acuerdo con el artista elegido sin mediar un contrato escrito.

Ahora bien, aunque estoy utilizando los conceptos de patronazgo y mecenazgo como sinónimos, hay sociólogos que los distinguen a partir de la idea de que el término patrono implica un ejercicio de superioridad al brindar ayuda y protección al artista, a diferencia del mecenas que tendría un perfil más desinteresado, ya que centraría sus objetivos en beneficiar, primordialmente, a los productores de arte.[96] Considero que en el caso de Carrillo Gil no puede aplicarse una diferenciación de esta naturaleza, pues su actuación cubre ambos sentidos. Para otros especialistas, la única diferencia es que el concepto "mecenazgo" es una "versión terminológica actualizada" de patronazgo.[97]

Incluso Carrillo no únicamente subvencionó eventos culturales o apoyó en lo económico a sus artistas predilectos, también invirtió, y no sólo monetariamente, en otros agentes involucrados en el ambiente cultural como críticos de arte y escritores.[98] Por su interés en establecer relaciones personales con éstos, financió algunos viajes, en los cuales él fungía como anfitrión; tal es el caso de la invitación a Orozco y en la que incluyó a Justino Fernández, en 1945 para unas vacaciones cortas en San Miguel de Regla, Hidalgo, con el argumento de garantizar el descanso del artista después de una de sus crisis de

---

impertinentes y, a cambio de su colaboración económica más o menos parsimoniosa, pretenden compartir el mérito de la realización artística, cuando no se la atribuyen integra. No es raro oírles decir –Los artistas no piensan. Yo le di la idea. Yo le sugerí el estilo. Yo le hice corregir tal o cual defecto"; Fernando Leal, *El derecho de la cultura*, Organización Cultural Mexicana, México, 1952, pp. 28-29.

[95] Por ejemplo, a Siqueiros le encargó un cuadro y especificó tanto la técnica como el contenido. En el caso de Gerzso y Cuevas, el coleccionista fue más lejos, pidió que para su siguiente fase creativa se inspiraran en las ruinas históricas yucatecas, en el caso del primer pintor, y en la obra de Rembrandt y Orozco en el caso del dibujante. Incluso a Orozco le sugirió que pintara temáticas alegres, ya que sus últimas obras le parecían exageradamente pesimistas. "Etimológicamente, la palabra patronato implica la idea de tutelaje que permea las nociones de protección, pero también de orientación, de imposición de rumbos; la tutela en este sentido caracterizó prácticamente a todas las formas históricas del patronato, inclusive a la contemporánea (la del público como patrón)"; Coelho, "Patronato cultural", en *op. cit.*, pp. 377-378.

[96] Furió, *op. cit.*, pp. 190. Para Rita Eder y Mirko Lauer, patronazgo y mecenazgo son sinónimos. Véase *Teoría social del arte. Bibliografía comentada*, IIE-UNAM, México, 1986, p. 66.

[97] "Los textos contemporáneos de política cultural optan, en su mayoría, por la expresión *mecenazgo*, siguiendo quizá la postura de Francia, que tiene gran influencia en el campo de la política cultural y optó por el *mecenazgo* puesto que, en ese país, la palabra *patron* posee una fuerte connotación comercial: *patron* indica al dueño de un bar o de una empresa, mientras *mecenas* evoca aspiraciones más subjetivas", Coelho, Ficha "Patronato cultural", en *op. cit.*, p. 378.

[98] A Octavio Paz le publicó un libro en 1956, *Entre la piedra y la flor*, ilustrado con viñetas del propio coleccionista; AFCG.

salud.[99]

Otro viaje por las tierras del sudeste mexicano, que remataron en su natal Yucatán, lo organizó para Paul Westheim[100] y el escritor Andrés Henestrosa.[101] Incluso, Carrillo invitó públicamente a Gerzso a una ex hacienda yucateca, con la intención de que éste recibiera la inspiración artística que el coleccionista consideraba adecuada;[102] cabe aclarar que aunque este viaje nunca se realizó por la negativa del pintor, el mecenazgo indirecto de Carrillo implicaba que él participaría también; no tengo indicios de que hubiera pagado sólo para que sus invitados hicieran viajes sin su compañía.[103] Es posible que invitara a Yucatán a otros pintores al considerar que el desarrollo artístico local era muy deficiente.[104]

Además, Carrillo intervino en el raquítico sistema de patronazgo que existía a mediados del siglo XX en México, al aportar subvenciones para diversos proyectos culturales o la edición de una revista artística. En estos casos su participación se concretó al invertir en patrocinios gestionados por otros particulares, en los cuales el Estado prácticamente no intervenía o lo hacía de manera tangencial. Algunos de estos proyectos, por sus características, necesitaban de aportaciones colectivas, como el de la Exposición-concurso *La ciudad de México interpretada por sus pintores* que en 1949 organizó el periódico *Excélsior* y donde Carrillo fue distinguido como patrocinador, junto con otras

---

[99] Carrillo Gil, "La amistad de Orozco", en *José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, catálogo, Alvar Carrillo Gil (ed.), 1953, volumen 2 pp. 213-217.

[100] Sobre Westheim, Inés Amor declaró: "Era uno de los que mejor había captado el arte mexicano de todos los tiempos. Literalmente lo vi en años posteriores dar saltos de júbilo cuando alguna cosa le interesaba [...] El Dr. se lo llevó a Palenque y me contaban que en una ocasión estuvo a punto de matarse desbarrancándose"; Manrique y Del Conde, *op. cit*, p. 259-260.

[101] Que en el recorrido también participó Henestrosa lo indica la viuda de Westheim, Mariana Frenk, en entrevista. 26 de octubre de 2002. Henestrosa escribió también sobre este u otro viaje que realizó con Carrillo. Sin título, columna Alacena de minucias, *El Nacional*, 7 de diciembre de 1958; AFCG.

[102] "Hace algún tiempo que he invitado reiteradamente a Gerzso para ir conmigo a una vieja hacienda de Yucatán [...] construida sobre una antigua ciudad maya"; Carrillo Gil, conferencia: "Lo natural en el arte abstracto", septiembre de 1963, 9 p. mecanografiadas; AFCG.

[103] Es probable que el viaje que Siqueiros realizara a Yucatán, a invitación de Carrillo, y que incluyó a sus respectivas esposas también fuera financiado por el coleccionista. Carrillo Gil, Texto de presentación de la plática de Siqueiros en la Universidad de Yucatán, 4 hojas mecanografiadas, s/d, probablemente febrero de 1948; AFCG.

[104] Carrillo llevó de la ciudad de México a diversos pintores a Yucatán para que pintaran el paisaje, las ruinas, etc. Entrevista de Ana Garduño con Carlos García Ponce, 3 de diciembre de 1998. Estos actos tendrían su equivalente en el encargo que hizo Marte R. Gómez a Rivera para que dibujara la erupción del volcán Paricutín. Véase *Colección Marte R. Gómez. Obras de Diego Rivera. 1886-1957*, INBA, México, 1973.

veintisiete personas, incluyendo a Inés Amor.[105]

Un proyecto de mayor duración donde por años colaboró Carrillo fue el de la revista *Artes de México*; desde el número dos el coleccionista recibió su crédito como miembro del patronato,[106] y cuando en 1955 se efectuó una división entre patrocinadores y benefactores, el yucateco se inscribió dentro de la categoría de patrocinador.[107] Esto continúo así hasta que en el número 26 de la revista, correspondiente a abril de 1959, Carrillo Gil, junto con otras siete u ocho personas más, desaparece de la lista de patrocinadores.[108] Como no era un proyecto que él liderara sino que su contribución era una entre muchas otras, dicha revista siguió editándose a pesar de la cancelación de sus aportaciones.

El yucateco no participó en la Sociedad de Arte Moderno, creada en 1944 y de corta vida. Aun cuando es probable que su ausencia se deba a que no fue invitado porque aún no era un coleccionista destacado en ese año, de hecho, aún su acervo no se había presentado públicamente; sin embargo, ya debía haber sostenido relaciones comerciales con Inés Amor, quien se adjudica la creación de dicha sociedad y quien, por tanto, hubiera sido la indicada para invitarlo a incorporarse.[109] El hecho de que él, recién llegado al mundo del arte, no haya participado —a diferencia de un Marte R. Gómez, con una trayectoria bien

---

[105] Anónimo. "Nuestro concurso", sección de Artes Plásticas, *Excélsior*, 27 de noviembre de 1949, p. 7. AFCG. Cabe destacar que en la nota periodística no se aclara en qué sentido se utiliza el término "patrocinador" o a qué hace referencia; tan vez sólo indique el préstamo temporal de obras de arte, sin implicar alguna otra contribución, económica o no. Ni en el comité de selección ni en el jurado se menciona a Carrillo Gil.

[106] El numero 1, Extraordinario, salió a la venta en el bimestre de octubre-noviembre de 1953.

[107] Un patrono regularmente participa con menor cantidad de dinero que un benefactor. Por ejemplo, véase la estructura de aportaciones económicas de la sociedad civil "Amigos de Bellas Artes", www.amigosdebellasartes.com., página consultada en enero de 2003.

[108] Es probable que Carrillo hubiera cubierto con antelación a su desencuentro con Salas Anzures la cuota como patrocinador correspondiente a 1958 y que decidiera no continuar apoyando a la revista ya que por aquel entonces Salas era el director gerente; así, tal vez una repercusión de la polémica de Carrillo con funcionarios de cultura por la organización de la Primera Bienal Interamericana de 1958 haya sido su decisión de no continuar su apoyo a la citada revista. Si esto es así, la pregunta que no he podido responder a la fecha es ¿por qué salen los otros patrocinadores y benefactores? Sobre la posición del coleccionista ante la mencionada bienal me ocupo en el capítulo cuatro.

[109] Declaró la galerista: "Acababa de fundarse la Sociedad de Arte Moderno, cuya formación auspicié con el objeto de traer a México la exposición de Pablo Picasso que estaba varada en Nueva York por la guerra. Me había parecido posible traerla aquí siempre y cuando existiera una institución lo suficientemente seria para manejarla. Invité para patrocinarla a personas de la talla de Jorge Enciso, Marte R. Gómez, Raúl Valdés Villareal, Ignacio Bernal, etcétera y quedó instituida como Asociación Civil [...] En muy poco tiempo se reunieron los $75,000.00, que era lo que costaban en aquel entonces el flete, seguros e instalación de una exposición de esa importancia [...] No recuerdo a cuánto cobramos la entrada, pero sí que en pocas semanas se recuperó el dinero invertido"; Manrique y Del Conde, *op. cit*, p. 251.

conocida como coleccionista— evidencia que aún no ocupaba un lugar destacado en el panorama cultural de nuestro país.[110] Considero que Carrillo no hubiera desaprovechado una oportunidad así para ingresar al pequeño círculo de adinerados "amantes del arte", por lo que descarto que él se hubiera negado a colaborar.

Por otra parte, Arturo García Bustos, en entrevista, afirma que, alrededor de 1942 ó 1943, Carrillo Gil le compró un cuadro que había sido duramente cuestionado por algunos miembros de los sectores que se sintieron agraviados —principalmente el clero católico— y que incluso estaba semidestruido.[111] Según esta versión, cuando Carrillo protegió el cuadro agredido aún no era un coleccionista reconocido. Semejante rescate obedecería a razones ideológicas o políticas pero no estéticas, porque la obra ya estaba dañada, además, se trataba de tres pintores adscritos al Taller de la Gráfica Popular, por los que él no demostró interés pues en su colección no se registraron cuadros de su autoría, más que en algunos grabados incluidos en una carpeta colectiva.

Pareciera que su intención era defender al arte de agravios que él juzgaría injustificados y, peor, provenientes de un sector procatólico por el que había demostrado animadversión.[112] Encima, lo considero un acto político que necesariamente lo dotaría de

---

[110] Intentando importar a México las estructuras institucionales que en Estados Unidos estaban funcionando para reglamentar la participación de los privados en asuntos culturales, se formó tal sociedad con la intervención de críticos, coleccionistas y galeristas, entre otros agentes culturales. Véase Reyes Palma, Francisco. "Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953", en *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (eds.), IIE-UNAM, Estudios de Arte y Estética 37, México, 1994, tomo III, pp. 821-827.

[111] La anécdota es la siguiente: "yo tenía 16 años cuando se hizo una exposición en la Alameda Central y entonces pintamos tres alumnos de Frida [probablemente Arturo Estrada, Guillermo Monroy y García Bustos, conocidos como "Los Fridos"] para la exposición 20 de noviembre un gran cuadro, que se llamó *Quiénes nos explotan y cómo nos explotan*, estaban la burguesía, los militares y el clero y al centro estaba la Virgen de Guadalupe. Este cuadro se exhibió en la Alameda y entonces los creyentes o fanáticos lo atacaron echándole ácido porque era a la intemperie, era en el jardín nuestra exposición (la exposición 20 de noviembre) y entonces se hizo un gran escándalo, se comentó mucho en los periódicos ese suceso, pero lo habíamos hecho y Frida y Diego, habían visto, lo habíamos pintado allí en el jardín, habían visto el proceso, tenían entusiasmo y apoyo total para nosotros, entonces pasado ese suceso que fue sensacional, el cuadro lo compró el Dr. Carrillo Gil a última hora, que todavía empezaba apenas su colección"; entrevista de Nancy Defferbach con Arturo García y Rina Lazo, 9 de enero 2003, en Coyoacán, DF.

[112] En diversas declaraciones públicas de los años cincuenta, Carrillo dejó constancia de su oposición hacia las relaciones oficiales entre Iglesia-Estado. Su anticlericalismo —elemento presente en su colección a través de algunas piezas de Orozco y Siqueiros, principalmente— lo llevó a denunciar el contubernio que observaba entre ambos sectores; en 1951 dirigió una carta abierta al arzobispo de Yucatán. Carrillo y Amaro Gamboa. "Carta al Sr. Arzobispo", *Yucatán*, núm. 5, 15 de enero de 1952, p. 5. Véase también Carrillo Gil, "Éste es el gobierno 'revolucionario' de Marentes", en *Yucatán*, núm. 21, 1° de mayo de 1953, p. 15.

prestigio y lo identificaría como un ser sensible y bien intencionado; también le generaría la simpatía de los artistas y le proporcionaría la visibilidad pública que necesitaba en esa fase inicial de su coleccionismo, a principios de los cuarenta.[113]

El ejemplo más claro del cúmulo de intervenciones culturales, en la esfera de lo público, está en relación con su estado natal. En el ámbito de sus intereses artístico-culturales regionales, Carrillo Gil programó algunos eventos como la organización de una exposición artística[114] o la presentación de Siqueiros en 1948 en la Universidad de Yucatán;[115] al año siguiente, Carrillo organizó en Yucatán la primera exposición de la que tengo noticia, *Grabados de Orozco, Rivera y Siqueiros*, donde todas las litografías y aguafuertes exhibidos de Orozco y Siqueiros, provenían de su colección y sólo las obras de Rivera pertenecían al ingeniero Marte R. Gómez.[116]

Después organizó una exposición en Mérida, en noviembre de 1950, con el titulo de *Yucatán visto por los grabadores*, para la cual el coleccionista pidió a Siqueiros el diseño de un cartel.[117] Tiempo después, también en Mérida, organizó una exposición con sus piezas de José Luis Cuevas, ya mencionada.[118] Aquí predomina el promotor y difusor cultural que a través de diversos enlaces obtiene financiamiento mixto, estatal y privado, aunque no es posible descartar que un porcentaje de dichos certámenes fueran costeados directamente por

---

[113] El rescate de Carrillo fue narrado por su hija, aunque atribuye la autoría de la pieza a Diego Rivera: "Una vez rescató un cuadro enorme de Diego Rivera que atacaba a la religión y estaba [representada] la Virgen de Guadalupe [...] la expusieron no sé donde y los estudiantes pasaron y tiraron huevos y jitomates. No sé cómo hizo mi papá, pero acababa de suceder aquello cuando el cuadro ya estaba en la casa. Después se deshizo de él pero estuvo en la casa un año. Y era una cosa que iba del piso al techo, un cuadro enorme [...] Esto debe haber sido alrededor de los años 40-46, en la época en que Rivera pintó el mural del Hotel del Prado [...] Por protegerlo lo compró pero no era cosa que le gustara". Entrevista a Carmen Carrillo Tejero. Participan Renato González, Armando Sáenz Carrillo y Ana Garduño. 5 de febrero de 1996.

[114] La primera exposición —de que tengo noticia— que Carrillo organizó en Yucatán es *Grabados de Orozco, Rivera y Siqueiros*. Se exhibieron litografías y aguafuertes de Orozco y Siqueiros, todas ellas de la colección del Doctor, las obras de Rivera pertenecían al ingeniero Marte R. Gómez, catálogo de la exposición *Grabados de Orozco, Rivera y Siqueiros*, con texto de Carrillo Gil, Mérida, Poder Ejecutivo del Estado-Dirección General de Bellas Artes, septiembre de 1949; AFCG.

[115] En febrero de 1948, la familia Carrillo Gil viaja a Mérida en compañía del matrimonio Siqueiros-Arenal; viaje que a pesar de realizarse con fines recreativos y de descanso, fue aprovechando por el yucateco para presentar a su amigo a la comunidad universitaria estatal. Carrillo Gil, Texto de presentación de la plática de Siqueiros en la Universidad de Yucatán, 4 hojas mecanografiadas, y recorte de periódico con fotografía y texto de pie de foto, sin datos, 23 de febrero de 1948; AFCG.

[116] Catálogo de la exposición *Grabados de Orozco, Rivera y Siqueiros*, con texto de Carrillo Gil, Mérida, Poder Ejecutivo del Estado-Dirección General de Bellas Artes, septiembre de 1949; AFCG.

[117] La obra, en *gouache* sobre papel, siempre formó parte de la colección Carrillo Gil y ahora pertenece a la colección del MACG. No se conservan carteles que documenten que la obra efectivamente se imprimió.

Carrillo Gil.[119] No obstante, estaba cumpliendo con el perfil, esbozado por la sociología del arte, del patrono como sinónimo de promotor,[120] por la inversión de tiempo y energía, aparte de sufragar algunos de los gastos para la realización de los proyectos, así como al activar sus contactos y relaciones con miembros prominentes de la esfera artística local, del mercado del arte y de la infraestructura estatal en cultura.

Es probable que por las condiciones adversas a las que se enfrentó al organizar estas actividades aisladas, cobró conciencia de que tales eventos no tendrían la repercusión que él buscaba, por lo que fundar una sociedad de amigos yucatecos, podría proporcionar mejores resultados.[121] El proyecto se concretó de manera apresurada, como respuesta a un asunto de índole político, el anuncio de un nuevo gobernador, Tomás Marentes en 1952. Para organizar la campaña de repudio a dicho personaje, Carrillo fundó la *Asociación Cívica Yucatán*, en la que invitó a participar a sus amigos yucatecos radicados en el Distrito Federal. A través de su órgano de difusión, la revista *Yucatán*, que Carrillo costeaba casi en su totalidad,[122] se dedicó de manera sistemática a atacar a Marentes;[123] una vez lograda su renuncia, la revista dejó de publicarse.[124]

---

[118] *Diario del Sureste*, Mérida, 25 de marzo 1954; *Diario de Yucatán*, Mérida, 4 de abril de 1954; AMJLC.

[119] Castro Pacheco afirma que Carrillo costeaba la mayor parte de los gastos que representaban sus diversas actividades de promotoría cultural. Por ejemplo, él cubría prácticamente el total del costo de edición de la revista *Yucatán*, a pesar de que oficialmente era una edición financiada por la Asociación Cívica Yucatán; entrevista de Ana Garduño con Fernando Castro Pacheco, Mérida, Yucatán, diciembre de 1998.

[120] Furió, *op. cit.* 2000, pp. 183.

[121] También de principios de la década de los cincuenta, el coleccionista había creado la asociación civil *Amigos de Orozco*. Este tipo de fundación privada, enfocada a promover la obra de un pintor, en el contexto de mediados de nuestro siglo, no tenía antecedentes. Dentro del organigrama, Carrillo incluyó a Rivera y Siqueiros, y se reservó el puesto de presidente. Testimonio de la Escritura Pública de la Constitución de la Asociación "Amigos de José Clemente Orozco", A.C. Libro o volumen 275, Acta núm. 19,295. Notaria núm. 27. Se solicitó el 24 de septiembre de 1952 y se firmó el 1° de octubre de 1952, 8 págs; AFCG.

[122] Entrevista de Ana Garduño con Fernando Castro Pacheco, Mérida, Yucatán, diciembre de 1998.

[123] Incluso Carrillo realizó varias piezas artísticas con este tema: "Pasé por un agitado periodo espiritual a consecuencia de ciertos acontecimientos políticos de 1952 que me afectaron y creo que muchas de las cosas que entonces pinté llevaban el sello fuerte de las pasiones agitadas de aquellos días (véase *Venganzas* núms. 1 y 2, *Combate*, *Imposición*, *Monumento a un ex-presidente*, etc.)"; en "Nota explicativa", catálogo *Dr. Alvar Carrillo Gil. Catálogo de sus pinturas. 1950-1954*, octubre de 1954, Alvar Carrillo Gil (ed.), págs. sin núm.; AFCG.

[124] Marentes asumió la gubernatura el 1° febrero 1952, a pesar de las muestras de repudió, acusado de no ser de origen yucateco, se impuso desde la capital del país; abandonó el cargo el 17 de junio de 1953.

Concluida esa primera fase, la asociación funcionó por más de una década[125] como el instrumento de Carrillo Gil para la coordinación de sus acciones político-culturales en su estado de origen. Una vez que comprobó que sus críticas y denuncias, realizadas a través de una asociación civil, tenían la resonancia y efectividad cercana a la que él buscaba, optó por continuar presentando un frente colectivo, preferentemente para gestionar y promover actividades culturales, logrando organizar una serie de eventos ambiciosos y variados, e incluso la organización de exposiciones de arte, moderno o prehispánico y la edición de libros. Así, aprovechó la experiencia que le proporcionó la edición de la revista *Yucatán* y continuó una línea editorial en la cual lo mismo se publicaban textos políticos, históricos o literarios; por ejemplo editó dos libros con dibujos del propio Carrillo: *Entre la piedra y la flor*, poema de Octavio Paz[126] y *De la guerra de castas... de Manuel Antonio Ay, el primer indio maya rebelde fusilado en Valladolid el 30 de julio de 1847*;[127] también cuidó la edición la *Relación de la ciudad de Mérida*,[128] entre algunos otros.[129]

Al anunciar que su pretensión era propiciar un renacimiento cultural, y partir de la creencia de que la educación y la cultura son fundamentales para el desarrollo de un pueblo, Carrillo se apoyó en un grupo de yucatecos, como el entonces joven Fernando Castro Pacheco y el ya afamado Antonio Mediz Bolio.[130] Dado que otro de sus objetivos era

---

[125] Una de las últimas fechas que tengo registradas para la Asociación Cívica Yucatán es 1965. Véase Carrillo Gil y Conrado Magaña Mezo (Asociación Cívica Yucatán), "Entre Cordemex y Torres Mesías ponen a Yucatán en la cruz", sección Cartas a *Siempre!*, 3 de febrero de 1965, núm. 606, pp. 5 y 70. Al parecer la revista *Yucatán*, publicada oficialmente por la citada asociación, después de muchos años de ausencia volvió a editarse en 1968, cuando desapareció de manera definitiva; Roldán Peniche Barrera, *La caricatura en Yucatán*, Universidad de Yucatán, 1979, p. 40.

[126] Octavio Paz, *Entre la piedra y la flor*, Asociación Cívica Yucatán, 1956. El poema fue fechado por Paz en 1937. La edición, con seiscientos ejemplares, estuvo bajo el cuidado de Carrillo Gil y Luis Correa Sarabia. El tomo contenía siete ilustraciones, incluyendo la portada, de la autoría de Carrillo Gil.

[127] Como parte de su campaña de difusión, Carrillo enviaba sus publicaciones a revistas y periódicos, a la espera de reseñas favorables. Tal fue el caso de este libro; véase Anónimo, "Su mesa de redacción", *Diorama de la Cultura*, *Excélsior*, 8 de julio de 1956, p. 4.

[128] *Relación de la ciudad de Mérida. Hecha por el cabildo de la ciudad en 1579*, Asociación Cívica Yucatán, 1957. En la edición le auxilió su asistente, el Dr. Conrado Magaña; Carrillo seleccionó la parte dedicada a Mérida de las *Relaciones histórico-geográficas de las provincias de Yucatán*, que por aquellos años sólo habían sido publicadas en Madrid en 1898. Una breve mención a la publicación de este libro se encuentra en Anónimo, "Su mesa de redacción", *Diorama de la Cultura*, *Excélsior*, 12 de mayo de 1957, p. 4.

[129] Otro libro publicado bajo el sello de la Edición de la Asociación Cívica Yucatán, es el de Max Salazar II. *Testamento del optimista*, sf.

[130] Con Mediz Bolio ocurrió lo mismo que con otra muchas personas: primero una relación cercana y después una grave ruptura; así, en 1953 Carrillo le organizó un homenaje al poeta pero en 1957 la amistad se rompió a raíz de la publicación del libro de Mediz, *A la sombra de mi ceiba*, donde defiende a su amigo Edward H.

divulgar las manifestaciones culturales especificas de su región, además de llamar la atención de las centralistas autoridades hacia su estado natal, en busca de mejoras en las condiciones político-económicas locales, Carrillo planeó uno de sus eventos más ambiciosos: la exposición *Visión de Yucatán*,[131] realizada en la ciudad de México a finales de 1957, en la que se desempeñó como secretario general del comité organizador.

De hecho, Carrillo capitalizó el acrecentamiento de la presencia social y prestigio, suya y de su grupo, para proponer dicho evento al gobernador Víctor Mena Palomo.[132] Al mismo tiempo, y por la magnitud del proyecto, Carrillo movilizó todos sus contactos en el ámbito cultural mexicano,[133] ya fueran funcionarios estatales o negociantes privados en el sector de la cultura, como Víctor Reyes[134] y Álvarez Acosta, entonces director del INBA, y la galerista Inés Amor. Otros eran familiares, amigos[135] o empresarios destacados de Yucatán a quienes convocó a participar, como Manuel Barbachano Ponce, conocido empresario cinematográfico.[136] El cartel que anunciaba el evento lo elaboró Siqueiros y la museografía fue de Jesús Talavera, al que consideraba uno de los mejores museógrafos del

---

Thompson de la acusación de saqueador de los objetos arqueológicos que localizó durante sus excavaciones en el cenote de Chichén Itzá, y Carrillo le responde en 1959 con la publicación de *La verdad sobre el cenote sagrado de Chichén Itzá*, donde sostiene y demuestra lo contrario: Thompson fue un saqueador que defraudó la confianza en él depositada.

[131] Carrillo Gil, "Visión de Yucatán", *México en la Cultura, Novedades*, 8 de septiembre de 1957, p. 7.

[132] Por su apoyo, el gobernador fue reconocido como miembro del comité de honor; Carrillo Gil, *La corrupción en el gobierno de Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, México, 1963, p. 58.

[133] Durante la inauguración, quienes presentaron la exposición fueron el empresario Miguel Barbachano Ponce y por el INBA su director general, Miguel Álvarez Acosta; Carrillo Gil. "Visión de Yucatán", *México en la Cultura, Novedades*, 8 de septiembre de 1957, p. 7. En el catálogo los "reconocimientos" los firmó Carrillo y la "nota preliminar" la escribió Víctor M. Reyes.

[134] Reyes se desempeñaba hasta esa fecha como jefe del departamento de Artes Plásticas; poco después fue reemplazado por Salas Anzures y la provechosa colaboración que había establecido con Carrillo Gil se rompió. En el catálogo se le agradeció a Reyes su participación en la organización. *Visión de Yucatán*, 1957; AFCP.

[135] De entre las 21 personas que auspiciaron la exposición, se agradeció a su hermano, Arturo Carrillo Gil, su cercano colaborador Conrado Magaña, y personalidades ligadas a Yucatán como Antonio Mediz Bolio, Carlos Loret de Mola y Víctor Manzanilla Shafer, además de Pablo González Casanova, entre otros; catálogo *Visión de Yucatán*, 1957, AFCP.

[136] Todos ellos recibieron su crédito como miembros del comité organizador no como individuos sino como representantes de sus respectivas instituciones, empresas o asociaciones; así se agradeció al INBA (Miguel Álvarez Acosta), Tele-Producciones S. A. (Manuel Barbachano), GAM (Inés Amor) y Asociación Cívica Yucatán (Alvar Carrillo Gil); participaron también el INAH (Eusebio Dávalos) y el Gobierno del Estado de Yucatán (Víctor Mena Palomo). En el comité de honor también se incluyó al Secretario de Educación Publica, José Ángel Ceniceros.

país. Incluso logró reunir los fondos necesarios para editar un catálogo.[137]

Las piezas mesoamericanas, mayas, que se exhibieron en esta ocasión, fueron prestadas por el INAH y coleccionistas privados: él (con cerca de una treintena de piezas y un lote de collares antiguos), Kurt Stavenhagen e Ignacio Bernal. Es probable que la selección de objetos hubiera recaído en Carrillo, quien así optara por favorecer la presentación de su propia colección y con ello, reafirmara su imagen pública de coleccionista multifacético. Otra colección importante era de un yucateco más enriquecido que él, Barbachano Ponce, sin embargo, ninguna de sus piezas fue exhibida en esa oportunidad. Tal vez se trata de la usual competencia entre coleccionistas.[138]

En la sección de artes plásticas se presentaron pinturas y grabados inspirados por Yucatán o elaborados por artistas yucatecos: Picheta, Castro Pacheco, Alfredo Zalce, Raúl Anguiano, Feliciano Peña, Julio Castellanos, Chávez Morado, Jorge Evan, y otros; muchas de estas obras, en especial los grabados, eran propiedad de Carrillo.[139] En la sección de fotografía, Barbachano Ponce comisionó a un grupo de camarógrafos para la toma de imágenes que representaran al yucateco actual en la vida cotidiana; se seleccionaron doscientas fotografías. La muestra concluía con una pequeña sección de arte popular.

Como se ve, ejercitando todos los mecanismos a su alcance, Carrillo acumuló capital político. En este caso, no sólo demostró su capacidad de convocatoria sino que el éxito del certamen legitimó su activa participación en actividades artístico-culturales. El argumento esgrimido en este caso era difícil de cuestionar: su amor por la "patria chica". Sin embargo, si bien este evento cumplió el objetivo de posicionarlo en su territorio de origen, es cierto que el prestigio que le proporcionó trascendió las barreras de lo regional, lo

---

[137] La portada del catálogo, fue elaborada a partir de un cartel que Siqueiros había realizado para la exposición de noviembre de 1950, en Mérida, titulada *Yucatán visto por los grabadores*; siempre le perteneció a Carrillo. Otra pieza de Siqueiros fue colocada a inicios de dicho catálogo, para realzar su importancia: *Chichén Itzá*, 1948, también propiedad del coleccionista.

[138] También es probable que la ausencia de esa colección se deba a que aún no hubiera sido formada, ya que este evento se realizó en 1957 y fue hasta 1969 que se concretó una exposición, con sesenta y cinco piezas, en el Museo Nacional de Antropología con la colección Barbachano. Véase *Cerámica maya de la colección Manuel Barbachano Ponce*, catálogo de la exposición, noviembre-diciembre de 1969, MNA, paginas sin numeración. La coordinación fue de Graciela R. Cantú y Manuel Carballo, asesoría técnica de Román Piña Chan y museografía de Mario Vázquez. Además de la breve presentación de Barbachano, se incluyeron textos de Piña y de Carlos Pellicer.

[139] Cuatro pinturas de caballete y veintisiete grabados propiedad de Carrillo fueron exhibidos; Catálogo *Visión de Yucatán*, 1957; AFCP.

que lo afianzó en el centro artístico del país.

Más aun, en el México de la primera mitad del siglo XX, un promotor y esporádico patrocinador como Carrillo destacaba precisamente por la escasa práctica del mecenazgo artístico de la burguesía mexicana.[140] Era el Estado el que había asumido estas labores.

Escritor y crítico de arte

Desde los últimos años de la década de los cuarenta, Carrillo Gil se inició en la escritura y publicación de artículos y ensayos que versaban sobre sus preocupaciones e intereses culturales.[141] Esta faceta, que como casi todas las actividades que emprendía era mucho más que un *hobby* o una distracción temporal, y no sólo porque la cantidad de textos que publicó fue alrededor de cien, sino porque en sus escritos se evidencia su determinación de participar en los discursos sobre el arte en general y sobre el arte en su colección, en particular. Aunque inició de manera coyuntural, al enviar cartas públicas a los periódicos para aclarar o explicitar su posición sobre algún tema o noticia difundida poco antes y relacionada con su coleccionismo,[142] llevar una columna o escribir regularmente fue una tarea que se impuso hasta que se replegó a la vida privada por enfermedad, hacia 1968-69.[143]

---

[140] Manrique ha explicado que está situación ya prevalecía en México desde el siglo XIX y "tiene que ver con el hecho de que la nuestra es una sociedad que ha tenido constantes relevos sociales, y en consecuencia ha carecido de una aristocracia pudiente y culta, que en Europa suele ser el prototipo del mecenas y ha carecido también de una burguesía suficientemente asentada"; en "El mecenazgo", *Historia del arte mexicano. Arte contemporáneo IV*, segunda edición, SEP-Salvat, México, 1986, tomo 16, p. 2405.

[141] El primer artículo que de él tengo registrado es: Sin título, columna Pro y Contra, *Excélsior*, 9 de octubre de 1949, p. 7. En este y un texto posterior se contenta con informar sobre varios sucesos internacionales de actualidad, como la inauguración de exposiciones o la salida al mercado de un nuevo libro sobre arte, pero pronto abandona este formato y opta por el artículo de opinión donde intenta el análisis de un solo tema, generalmente un artista del cual proporciona datos biográficos, enlista sus obras más reconocidas y emite un juicio sobre sus valores plásticos.

[142] La primer carta que envío a una redacción se publicó con el título: "Carta del Doctor Alvar Carrillo Gil", *Excélsior*, 25 de septiembre de 1949, p. 5 y 7. La carta fue una aclaración; es probable que la pronta publicación y la atención que su puntualización recibió, lo hubieran motivado a iniciar sus contribuciones formales a ese periódico. Debió haber tomado conciencia del poder de su opinión y su voz pública.

[143] Desde 1965 Carrillo había dejado de publicar en la prensa nacional, especialmente en el suplemento *La cultura en México* de la revista *Siempre!*, donde había llevado una columna. Uno de los últimos textos que publicó fue en 1968: "Orozco y la revolución mexicana", texto del catálogo de la exposición de Orozco y la revolución mexicana, del 20 de noviembre al 16 de diciembre de 1968, Salón de la Plástica Morelense del Centro Cívico Cultural de Cuernavaca (Palacio de Cortés), Morelos; AFCG.

Carrillo se ocupó de reseñar muchos de los eventos montados en los espacios públicos, tales como exposiciones colectivas, retrospectivas a los creadores locales más reconocidos, y algunas publicitadas exhibiciones traídas de espacios internacionales que incluían los nombres de artistas de incuestionable prestigio, aunque por lo general no llegaban sus piezas de primera calidad. De esta manera, con sus artículos, de divulgación o de crítica de arte, contribuía a la difusión de las actividades organizadas desde las instituciones culturales estatales; no obstante, su colaboración no era acrítica ni estaba exenta de desencuentros o distanciamiento por parte del coleccionista.

Carrillo incursionó en la escritura como práctica cultural[144] y sus productos fueron publicados en catálogos de exposiciones temporales, periódicos y revistas. Sus objetivos eran diversos: dar a conocer su visión del arte a través de una cuidadosa campaña de difusión sobre sus artistas preferidos, convencer de que sus selecciones de arte moderno eran legítimas y, con ello, prestigiar su colección.[145] De hecho, Carrillo Gil se erige a sí mismo como un crítico de arte que tiene numerosas tareas que cumplir, entre las que destacan proteger el patrimonio cultural de México, educar e introducir a los públicos mexicanos en el gusto por el arte contemporáneo, y dialogar e incluso asesorar a los artistas en cuestiones estéticas.[146] Publicar para él es mucho más que un acto de legitimación personal como coleccionista, es hacerse un lugar dentro del reducido grupo de especialistas en el arte de su época, es la posibilidad de incidir en el desarrollo artístico mexicano.

Carrillo practicó la crítica de arte para justificar el ejercicio de poder que todo conocimiento lleva aparejado. Foucault explicó: "Hay que admitir más bien que [...] poder y saber se implican directamente el uno al otro, que no existe relación de poder sin construcción correlativa de un campo de saber, ni de saber que no suponga o constituya al

---

[144] Las prácticas culturales son "actividades relacionadas con la *producción cultural* propiamente dicha"; Coelho, "Práctica cultural", en *op. cit.*, p. 408.

[145] González Mello anotó que Carrillo "se dedicó a la difusión de su propia colección y de dibujantes poco conocidos, casi todos satíricos y por lo tanto emparentados a sus ojos con Orozco: Ben Shahn, Grosz, Guttuso, Topolsky y otros"; en "Alvar Carrillo Gil, coleccionista", 1989, 5 p. mecanografiadas, ARGM.

[146] Carrillo Gil sigue, en parte, a Paul Westheim quien consideraba indispensable el intercambio de ideas entre artista y crítico de arte. Para Westheim esta comunicación contribuye al desarrollo del pensamiento y la expresión plástica de los pintores. Véase Dúrdica Ségota, "Paul Westheim", *El arte en México, autores, temas, problemas*, p. 328.

mismo tiempo unas relaciones de poder".[147] A través de la palabra, escrita u oral, de las elecciones artísticas con las que constituyó su colección, y de las relaciones, personales y profesionales, con artistas, galeristas, funcionarios estatales, críticos e historiadores de arte, Carrillo Gil influyó en el universo artístico del México de mediados de siglo XX.

Sin embargo, el clima prevaleciente en esa época no facilitó el cumplimiento de sus ambiciones; Carrillo Gil se encontró con un medio ambiguo, que combinaba cierta hostilidad hacia los particulares —por juzgar casi como un acto de rapiña la apropiación de arte a través de su compra monetaria y que veía su participación en cultura casi como una injustificada intromisión, producto de turbios intereses—,[148] con una amigable complicidad que le permitió contar con el respaldo de personajes claves en el ámbito cultural, como Fernando Benítez, editor de uno de los suplementos culturales más importantes de aquellos años, y con un grupo dominante dentro de la crítica en México, quienes lo incorporaron de manera oficial a su gremio, la Asociación Mexicana de Críticos de Arte, que pertenecía a la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), uno de los organismos consultores de la UNESCO. Cuando el tiempo de la ruptura llegó, Crespo de la Serna le reprochó esos apoyos.[149]

Manejándose dentro de tal ambigüedad, Carrillo logró hacerse escuchar desde la posición de liderazgo discursivo en el mundo de la cultura, fundamentalmente a través de su colección. Por aquellos años sus piezas eran, en la práctica, indispensables para cuanta exposición importante se realizara sobre arte mexicano moderno, dentro o fuera del país. Denunció todo aquello que consideraba nocivo para la cultura mexicana y devolvió con rudeza cada golpe recibido, o que creía recibir, y por varias décadas mantuvo un perfil controvertido y apasionado; la prensa local fue uno de sus instrumentos favoritos para proclamar su posición personal o para ventilar sus polémicas con otros miembros del círculo artístico. Todo lo relacionado con su colección y con sus opiniones estéticas o culturales se movía en el ámbito de lo público.

---

[147] Citado por María Inés García Canal, *Foucault y el poder*, UAM, México, 2002, p. 58. Véase *Obras esenciales*, *Estrategias de poder*, Paidós, Barcelona, 1999, volumen II.

[148] Una posición radical frente a la iniciativa privada en cultura la representó Fernando Leal, quien publicó un libro con el compendio de sus artículos publicados en *Excélsior* en 1949: *El derecho de la cultura*, Organización Cultural Mexicana, México, 1952.

Al mismo tiempo, Carrillo Gil escribió para difundir lo que él consideraba el "deber ser" del artista: producir en libertad y ejercer la crítica social;[150] esos requisitos obedecen a que, en su visión personal, tanto el artista como el coleccionista deben asumir tales funciones dentro de la sociedad; así, era necesario que él se identificara con los creadores que coleccionaba y admiraba. No escribió sobre pintores que no cubrieran este perfil; ejerció el derecho de selección incluso en este aspecto.

Como ya mencioné, también publica para difundir su visión personal del arte; para él, arte equivalía a verdad[151] y libertad,[152] y uno de sus ejemplos preferidos era la obra de Orozco. Para Carrillo, lo trascendental del arte era la "calidad", típica herramienta del *connaisseur* con la que se evita la definición de criterios.[153] Al mismo tiempo, estaba convencido que el arte era el medio ideal para proyectar la imagen de México,[154] aunque disertó en contra de un arte de Estado. Por ello, aunque estaba convencido de la trascendencia del movimiento muralista, criticó duramente que sus exponentes pretendieran excluir cualquier otra manifestación pictórica que no se identificara con ellos así como el hecho de que su alianza con el Estado los hubiera convertido en la corriente artística oficial.[155] Con esta actitud confirma su vocación de exhibirse como un coleccionista que se

---

[149] J. J. Crespo de la Serna, "Dios los cría y ellos se juntan", *México en la Cultura*, *Novedades*, 8 enero 1961, p. 10.

[150] Los ejemplos que presentaba de artistas como críticos sociales eran desde Orozco hasta Daumier.

[151] El concepto de verdad es probable que haya sido la recepción de Heidegger, vía Paul Westheim, en Carrillo, ya que el crítico de origen alemán participaba en cierta moda existencialista de los años cincuenta. De estos aspectos no me ocuparé ya que la intención de esta tesis no es elaborar la biografía intelectual de Carrillo Gil.

[152] Uno de los elementos a resaltar, para Carrillo, es la capacidad del artista de luchar por la libertad, la dignidad y los derechos del hombre. Por ejemplo, de Ben Shahn acentúa que "su apasionado amor por el pueblo, por la verdad y la justicia, lo han convertido en un pintor dramáticamente realista, con un sentido polémico indeclinable, que no ha hecho concesiones ni al dinero ni a la tiranía", en Carrillo, "Grandes dibujantes contemporáneos: Ben Shahn", *México en la Cultura*, *Novedades*, 15 julio 1956, p. 1. "El artista debe gozar de toda la libertad para realizar su obra"; Carrillo Gil, "Vigencia y porvenir del arte abstracto. Segunda carta a José Luis Cuevas", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 24 de julio de 1960, p. 6.

[153] Enrico Castelnuovo ha explicado que "la calidad es un concepto inefable", y que quien emplea ese término considera que se aplica de manera independiente del gusto o la percepción del observador, ya que la calidad es "innata en las obras"; en *Arte, industria y revolución. Temas de historia social del arte*, Laura Silvani (trad.), Nexos, Barcelona, 1988, pp. 15-16. Descubrir la "calidad" artística también se considera una capacidad innata del *connaisseur*. Según el comerciante de arte Henri Kammer, "Sentir la calidad de un objeto es tener un sexto sentido"; citado por Sally Price en *Arte primitivo en tierra civilizada*, Siglo XXI, México, 1993, p. 27.

[154] Esto lo expongo en el capítulo cuatro.

[155] Sobre el muralismo expresó: "Este gran arte ha provocado la admiración de México y del mundo. Pero de allí a convertirlo en tabú y tratar de evitar con esto la renovación y fermentación del arte en nuestro país, [...]

enfrenta a un Estado omnipotente y pretende erigirse en un defensor de los artistas excluidos al considerar que sus creaciones artísticas, opuestas a la corriente institucionalizada, representan la actualidad en el arte.

En consecuencia, el compromiso del coleccionista siempre fue con la obra de un pintor y no con un movimiento en particular, al menos no de manera incondicional, razón por la cual incluyó a artistas mexicanos de diferentes tendencias artísticas a la par que formó conjuntos con obra de artistas europeos —que trabajaban en Francia, mayoritariamente— evitando en algún grado, ceñirse a los límites del arte mexicano.

En sus textos, Carrillo comenzó utilizando un tono exaltado y adjetivado, que no estaba muy distante de otros textos de escritores contemporáneos, periodistas, críticos de arte, pintores, etcétera.[156] Al principio no desarrolla una capacidad terminológica con la cual defender sus evaluaciones estéticas; su capacidad argumentativa era muy limitada, se concretaba, en consecuencia, a afirmar con entusiasmo y energía, apelando a su autoridad y a su prestigio para convencer a los lectores de sus aseveraciones. Por ejemplo, utilizó con frecuencia conceptos como *valor* y *calidad* sin explicar en qué consistían, para él, o a qué se refería al emplearlos para referirse a la obra de artistas tan divergentes como Orozco, Kishio Murata o Georg Grosz.[157] Desde sus primeros artículos predomina su admiración hacia los artistas y, en consecuencia, los argumentos son sustituidos por la emotividad y el uso indiscriminado de adjetivos; no obstante, a lo largo de los años buscó matizar su *involvement* pero sin proponerse eliminarlo del todo.[158] Aquí cabe señalar que seguramente Carrillo se adscribía al concepto de crítica —subjetiva y apasionada— que Baudelaire había

---

hay un abismo [...] Yo no puedo creer que el arte de México deba limitarse a copiar, a imitar o seguir la pintura de la Revolución. Por haber hecho esto [...] el arte mexicano se ha estancado en fórmulas que no tienen la misma resonancia que antes"; en "Vigencia y porvenir del arte abstracto. Respuesta del Doctor Carrillo Gil a J. L. Cuevas. II y último", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 7 de agosto de 1960, p. 7. También véase: Carrillo Gil. "La leyenda negra de la pintura mexicana. El conocido crítico liliputiense Werner, juzga los murales de Orozco, Rivera y Siqueiros", *México en la Cultura*, *Novedades*, 17 de enero de 1960, p. 7. Por sus conocimientos de la historia del arte, Carrillo conocía el caso del impresionismo francés, en el que los pintores académicos gozaban del apoyo oficial mientras que en los rechazados se encontraban los gérmenes de la vanguardia artística. Aunque no menciona estos hechos, sus textos indican que consideraba que un fenómeno similar estaba ocurriendo en México.

[156] Véanse por ejemplo, algunos artículos de Margarita Nelken, Antonio Rodríguez, Siqueiros o Rivera.

[157] En cualquier texto de Carrillo se encuentra el concepto "calidad" aunque sin definirlo. Él no es un caso aislado: "Calidad, término siempre recurrente en el discurso de los conocedores pero nunca perfectamente explicitado [...] Posee un temible poder discriminante"; Enrico Castelnuovo, *op. cit.*, p. 14.

prestigiado y promocionado.[159] De hecho, en varios de sus textos lo citó con devoción.

De esta manera, dejó patente tanto la admiración que sentía por sus artistas preferidos como su posición crítica frente a algunos movimientos artísticos que no eran de su agrado, como el arte *pop*[160] o la "semiabstracción".[161] Una vez que desarrolló un discurso mucho más erudito y refinado, abordó temáticas como las diversas teorías sobre el arte, las características de las disímiles corrientes artísticas en boga, la trascendencia de las exposiciones del momento, así como disertó sobre pintores europeos no muy conocidos en México o sobre la necesidad de conservar el arte por considerarlo patrimonio nacional. Así, el tono de muchos de sus escritos oscila entre la pretensión por divulgar y dar a conocer a un público no especializado las tendencias estéticas y la necesidad de emitir juicios de valor sobre el arte para consolidar su imagen de experto. Para ello hacía gala de sus conocimientos artísticos al mismo tiempo que demostraba, una vez más, su actualización. Presentarse como un hombre informado sobre los acontecimientos contemporáneos fue una de sus preocupaciones permanentes; información-saber es poder.

Otro objetivo fundamental de Carrillo Gil fue razonar sobre la necesidad de que los funcionarios estatales adoptaran una actitud decisiva en la protección de la cultura y el patrimonio nacional, demandando, al mismo tiempo, su no interferencia en la producción artística.[162] Exhortaba al Estado a cumplir con los reglamentos y estipulaciones oficiales, muchos de ellos contenidos en el acta de fundación del INBA, de asumir su papel de rector cultural y diseñar políticas culturales de largo alcance basadas en la búsqueda del desarrollo artístico y no centradas en la realización de magnos eventos de alcance reducido. A la par

---

[158] Carrillo no practicó el distanciamiento estético que privilegia el desapego, la distancia y la separación emocional. Sobre esto que Bourdieu ha llamado "distante distinción", véase *La distinción*, p. 32.

[159] "Respecto al grado de objetividad o de subjetividad de la crítica, puede oscilar desde la subjetividad y parcialidad conscientemente asumida y defendida —Baudelaire afirmaba que la crítica debe ser parcial, apasionada y política— hasta el deseo de valorar la obra con la máxima objetividad posible"; Furió, *op. cit.*, p. 316.

[160] El arte *pop* "quizá parezca extravagante, "feo, pedestre o bastardo" como se le ha llamado, [...] extravagante y fuera de razón [...] un arte que tiene muchos detractores [...] y que por otra parte cuenta con el decido apoyo de importantes dueños de galerías"; Carrillo Gil, "El Pop Art triunfa en la Bienal de Venecia", en *La cultura en México*, suplemento de *Siempre*, 2 de septiembre de 1964, no. 584, pp. IV a VI.

[161] Carrillo Gil, "Semiabstracción o semifiguración", *México en la Cultura*, *Novedades*, 9 de octubre de 1960, p. 7; Carrillo Gil, "Semiabstracción o semifiguración. II y último", *ibidem*, 16 de octubre de 1960, pp. 5 y 9.

[162] Carrillo Gil también se ocupó de problemáticas extra-artísticas que reflejan sus preocupaciones sociales y políticas, que iban desde la crítica por las condiciones de pobreza extrema de numerosas comunidades del

que persistía en su exigencia, según él siempre incumplida, asumió en la medida de sus posibilidades tales tareas, supliendo, de alguna manera, las deficiencias estatales.

Muchos de sus escritos versaban sobre su peculiar posición en relación con las políticas culturales estatales,[163] tales como la defensa del patrimonio nacional frente a los saqueos y robos de objetos artísticos o bienes nacionales, la denuncia por irregularidades en la organización de eventos culturales o las quejas públicas frente a lo que consideraba una deficiente actuación de ciertos miembros de la burocracia del sector artístico.[164] Cabe destacar que ningún otro coleccionista de la época se ocupaba, al menos no por escrito y con tal sistematicidad, por someter estas temáticas a discusión pública. Así pues, Carrillo cumplió una función importante dentro de la producción cultural de su tiempo. Más aun, por su fuerte personalidad, se caracteriza por una manera frontal, severa y provocativa, de presentar sus argumentos y opiniones. El estilo de sus textos le proporcionó distinción dentro de la atmósfera artística mexicana, y lo alineó con algunos otros agentes culturales, en especial pintores, que también cultivaban la crítica ríspida y hasta escandalosa.

Sus contribuciones en la prensa fueron fundamentalmente en dos periódicos que dieron amplia cobertura a cuestiones artísticas contemporáneas: *Excélsior*, la columna que durante algún tiempo llevó tenía el ilustrativo nombre de "Pro y Contra",[165] y *Novedades*, donde publicó sus textos y polémicas más destacados, dentro del suplemento *México en la cultura*. Cuando *La cultura en México* nació dentro de la revista *Siempre!*, Carrillo también escribió allí.[166]

---

interior del país hasta la denuncia de fraudes y abuso de poder por parte de funcionarios federales o de su estado natal, Yucatán.

[163] Por ejemplo: Carrillo, "Murales abandonados", columna Pro y Contra, *Excélsior*, 27 de noviembre de 1949, p. 7; "El Greco y las alcabalas contra el arte mexicano", en *ibidem*, 1° de enero de 1950, pp. 7 y 12; "Nuestra pueril, onerosa bienal de artes plásticas. Opinión del Dr. Alvar Carrillo Gil. Veinte artistas de cada país, como si se dieran en maceta", *México en la Cultura*, *Novedades*, 18 de mayo de 1958, p. 6; "Carta abierta a José Luis Cuevas", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 10 de julio de 1960, p. 8.

[164] Como ya mencioné, al parecer, las críticas y denuncias realizadas a título individual, no tuvieron la resonancia y efectividad que Carrillo buscaba, así que optó por fundar y dirigir diversas agrupaciones encaminadas a presentar un frente colectivo ante situaciones concretas, durante la década de los cincuenta: en lo referente al arte creo la asociación civil *Amigos de Orozco*, y en cuanto a lo político-social, organizó la *Asociación Cívica Yucatán*.

[165] La columna inició en octubre de 1949 y concluyó en abril de 1950; publicó diez y ocho artículos en total.

[166] Sus contribuciones en *México en la Cultura* iniciaron en 1954, y, a pesar de ser esporádicas, llegaron a cierta regularidad al escribir un artículo por mes en sus épocas más estables. Tuvo varios periodos de ausencia que podrían ser viajes. Cuando en 1962 el suplemento cultural concluyó en *Novedades* por la renuncia del

De hecho, sus intervenciones en tan influyentes suplementos obedecieron a su interés personal, ya que éstas se iniciaron a partir de que envió a *Excélsior* una carta abierta a la redacción para aclarar lo que consideraba un malentendido,[167] con lo que a la semana siguiente ya publicó el primer artículo de "Pro y contra".[168] En el caso de *Novedades*, inició sus colaboraciones algunos años después, en 1954, a partir de la solicitud expresa que el coleccionista dirigió a Fernando Benítez en 1958,[169] para —inicialmente— hacer públicas sus impresiones de la Bienal de Venecia, que en ese año había contado con un pabellón mexicano.[170] No fue casual el hecho de que el yucateco publicara su primer artículo en el suplemento más importante en México en el mismo mes en que editara su primer catálogo como pintor.[171] Al iniciar su propia carrera artística, Carrillo consideraría indispensable contar con un foro que reforzara su presencia pública. Además, es evidente su necesidad de tener un espacio propio desde el cual comunicar sus experiencias, propuestas e ideas estéticas, prácticamente sin restricciones de contenido y con cierta regularidad.[172] Ese foro Benítez se lo proporcionó de manera incondicional, apoyándolo en todos los conflictos y polémicas en los que se involucró.

Ahora bien, es importante destacar que los escritos de Carrillo Gil están destinados al ámbito cultural mexicano y, aunque conoce el panorama internacional del arte, no es tal el objetivo de su actuación pública. Utiliza sus conocimientos sobre arte internacional para presentarse en el mundo de la cultura interna como un conocedor actualizado de lo que

---

director y se convirtió en *La cultura en México* de la revista *Siempre!*, Carrillo trasladó allí sus textos, publicándolos de manera muy irregular hasta 1965.

[167] "Carta del Doctor Alvar Carrillo Gil", *Excélsior*, 25 de septiembre de 1949, pp. 5 y 7.

[168] Carrillo Gil, sin título, columna Pro y Contra, *Excélsior*, 7 de octubre de 1949, p. 7. Cabe aclarar que la llegada de Carrillo al periódico se da sólo dos meses antes de la contratación de Margarita Nelken y un año después de la creación de la sección "Paginas de Artes Plásticas", con lo que su inclusión forma parte del reforzamiento de las temáticas artísticas en el diario; incluso Diana Briuolo ha hablado de una política de apertura hacia nuevas tendencias plásticas; "Margarita Nelken: una crítica y su tiempo", en el seminario "Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas", IIE-UNAM, Buenos Aires, octubre de 1999. Agradezco a la autora facilitarme una copia de su ponencia.

[169] Entrevista de Ana Garduño con Fernando Benítez, 14 de marzo de 1996.

[170] Carrillo Gil, "La XXVII Bienal de Venecia", 17 octubre 1954, p. 5. En sus siguientes colaboraciones alternó textos sobre temas diversos con la publicación, por partes, de su texto del catálogo *Obras de Orozco en la col. Carrillo Gil*, Vol. II, que aun no salía a la venta.

[171] *Dr. Alvar Carrillo Gil. Catálogo de sus pinturas. 1950-1954*...; AFCG.

[172] Su primera columna salía semanalmente, lo que debe haber agobiado a Carrillo; en otros periódicos y revistas la periodicidad de sus contribuciones es mucho más flexible, llegando a estar ausente por meses e incluso años, de acuerdo al ritmo fluctuante de sus viajes, compromisos, necesidades y hasta enfermedades.

sucede en otras latitudes,[173] a diferencia de algunos otros que como tendencia general se ocupaban de reseñar solamente el arte mexicano.[174] Carrillo, por su fácil acceso a publicaciones y catálogos[175] y la continua realización de viajes para recorrer galerías y museos internacionales,[176] conoce tanto las colecciones públicas y privadas de arte más destacadas de su época, como a los artistas y la crítica que de su trabajo se hacía, y todo este cúmulo de información lo difunde en México, e incluso, en algunos casos, lo utiliza para comparar o ejemplificar con lo que sucede en la cultura nacional.

El objetivo de Carrillo Gil, como ocurría con las otras actividades que desempeñaba, era la profesionalización de su crítica; pretendía ser reconocido como un crítico de arte y no un aficionado; busca consolidarse como una opinión autorizada, como un interlocutor valido y prestigiado, a pesar de sus acostumbradas declaraciones en contra.[177] Por ello ingresar a la Asociación Mexicana de Críticos de Arte —adscrita a la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), uno de los organismos consultores de la UNESCO— debió significar para Carrillo la profesionalización de su labor y la

---

[173] Por ejemplo, escribió sobre los "generales" de Enrico Baj en 1965, cuando después de haberse exhibido con gran escándalo en la Bienal de San Paulo de 1963 y de que fueron censurados en la Bienal de Venecia de 1964; Carrillo Gil, "'Gorilas' del mundo, unidos por el arte de Enrico Baj", en *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 3 de marzo de 1965, núm. 610, pp. VIII a XIII. Sobre la polémica y posterior censura de estas piezas véase el texto de Gabriele Huber. "La exposición *Generales*: Iconoclastas y censura durante las bienales de São Paulo de 1963 y 1964", *Patrocinio, colección y circulación de las artes. Memorias del XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, IIE-UNAM, México, 1997, pp. 691-707.

[174] En mayo de 1958 Gironella reconoció que en México predominaba una "ignorancia general sobre el arte y los artistas de América", aceptando que no circulaban informes precisos sobre el desarrollo artístico internacional; en entrevista con Tibol, originalmente publicada como "Primeros truenos en la tormenta de la Bienal", 25 de mayo de 1958, y reproducida en Tibol, *Documentación sobre el arte mexicano*, FCE, Col. Archivo del Fondo, 11, México, 1974, pp. 91-95. En este contexto, el hecho de que Carrillo se presente como un personaje informado, capacitado para elaborar reseñas de lo más representativo del arte joven, lo distingue dentro del ambiente mexicano. La galerista Inés Amor explicó: "Es importante señalar que la crítica se ha dedicado específicamente a valorar la producción mexicana, pero también ha aquilatado exposiciones de carácter internacional que nos han visitado"; entrevista publicada por Tibol, "De la crítica, los críticos y las artes plásticas", *México en la Cultura*, *Novedades*, 23 de febrero de 1958, p. 6.

[175] Obtenía materiales actualizados en arte por su suscripción a revistas internacionales y el contacto permanente con galerías y librerías que le enviaban catálogos y listados de obras recientes, además de sus intermitentes viajes al exterior; AFCG.

[176] Los museos son para los coleccionistas como iglesias para los cristianos; Baekeland, *op. cit.*, p. 210.

[177] Por ejemplo, en 1954, durante una charla pública que después publicó en la prensa, declaró: "Sólo podría explicar mi presencia en este homenaje a la memoria del gran artista José Clemente Orozco mi admiración sin limites [...] No podría venir naturalmente a hablar de la obra de Orozco, que apenas conozco superficial y fragmentariamente". Cabe mencionar que cuando afirma esto ya tiene cinco años escribiendo con regularidad para diferentes medios impresos y no sólo se ha ocupado de Orozco, sino de diversos artistas, nacionales e internacionales; "En memoria de José Clemente Orozco", *México en la Cultura*, *Novedades*, 7 de noviembre de 1954, pp. 1 y 2.

consolidación de su posición en la difusión y en la crítica de arte. Incluso representó orgulloso a la sección México en el congreso de la AICA que se llevo a cabo en Ámsterdam a mediados de los cincuenta.[178]

Dentro de su estrategia legitimadora, Carrillo Gil se ampararía en el amplio concepto de Lionello Venturi de crítica de arte,[179] quien llamó "críticos" a todos aquellos que formularon evaluaciones críticas sobre las artes, sin distinguir entre los que escribieron biografías, los que buscaron provocar polémicas, los que escribieron con intención didáctica, los *connaisseur* y los periodistas.[180] Así, al emitir juicios de valor sobre las artes, Carrillo suponía estar realizando crítica de arte.[181]

Con la ambigüedad que caracterizaba a los miembros de la esfera artística en México, uno de sus miembros más prominentes, Justino Fernández, en un artículo dedicado a presentar a Carrillo en su faceta de pintor, declaró explícitamente que las series de artículos del yucateco, donde presentaba, por lo general, a un artista o un aspecto especifico de su trabajo, equivalían a hacer crítica de arte pero desde la óptica del *connaisseur* no del profesional.[182]

---

[178] La AICA se fundó en 1949 y es probable que la sección mexicana también se creara en esa fecha. Crespo de la Serna escribió que fue él quien invitó a ingresar a Carrillo, prueba de que no había "subestimado muchas de sus opiniones escritas", tal vez hacia principios de los cincuenta. Además hizo constar que le pidió a Carrillo que representara a la AMCA en el congreso de la AICA a celebrarse en Ámsterdam, aprovechando que el coleccionista viajaría a esa capital por las mismas fechas (es probable que esto haya ocurrido en 1956, cuando Carrillo acudió a Holanda para una importante conmemoración dedicada a Rembrandt). También atestiguó que, en parte por la molestia que le generó el hecho de que Crespo le hubiera solicitado el pago de cuotas atrasadas, correspondientes a 1957 y 1958, en mayo de 1959 Carrillo renunció formalmente a dicha asociación con el argumento de que "en los varios años que llevo en este organismo, no he visto que tenga para mí el más insignificante provecho"; Crespo de la Serna, "Dios los cría y ellos se juntan", *México en la Cultura*, *Novedades*, 8 de enero de 1961, p. 10.

[179] Lionello Ventura, *Historia de la crítica de arte*, Rossend Arqués (trad.), 2a. edición, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 42-43.

[180] Véase Olivier, *op. cit.*, p. 11.

[181] "Si entendemos el término como sinónimo de formulación de juicios de valor sobre el arte, como hizo Venturi en un texto clásico sobre el tema, la historia de la crítica se inició con los griegos"; Furió, *op. cit.*, p. 309.

[182] Aunque el historiador del arte no enuncia sus criterios para evaluar a Carrillo como conocedor y no como profesional, es probable que su falta de educación formal en el área artística, ni siquiera como creador, haya sido uno de sus indicadores. "Las actividades del Dr. Carrillo Gil se han extendido a la crítica de arte y ha logrado formarse un criterio de verdadero conocedor, adquirido en sus frecuentes viajes al extranjero, donde ha estudiado especialmente la pintura contemporánea, que conoce con amplitud y detalle"; Fernández, "Un nuevo artista: el doctor Carrillo Gil", en la sección Artes Plásticas, de la revista *Universidad de México*, 9 de mayo de 1957, Vol. XI, núm. 9, pp. 21-22.

En cuanto al segundo volumen de *Obras de Orozco en la colección Carrillo Gil*, donde éste se dio a la tarea de investigar sobre la caricatura de Orozco, con la aspiración de publicar por primera vez todo lo que el jalisciense hizo dentro de este género, aunque Fernández le reconoció el esfuerzo realizado, declarando en tono tan grandilocuente como vacío que había "hecho una contribución importante al estudio del gran pintor", en concreto sólo aceptó que "amplió la información gráfica y literaria sobre otros aspectos de la obra de Orozco",[183] negándose a considerar que, a pesar de sus deficiencias, lo que Carrillo había hecho era incursionar en labores propias de historiadores de arte, al definir un *corpus*, reunirlo, describirlo y estudiarlo.[184] En esto no se contradice Justino Fernández, quien en referencia a Paul Westheim, en reiteradas ocasiones había declarado que era imposible considerarlo crítico profesional y que el valor de su trabajo era solamente literario.[185]

Es probable que en la actitud de Fernández, no como individuo sino como representante de un gremio institucionalizado, se encuentren algunas de las claves del conflicto entre lo que en la época se consideraría un aficionado, en oposición a un profesional. Desafortunadamente, la historia de la disciplina de la historia del arte en México no se ha realizado.

Entonces, pareciera que las ambiciosas expectativas de Carrillo, al editar ese tomo en concreto, no se cumplieron, pero su trabajo, en efecto, fue leído y representó algún tipo

---

[183] "Hace ya muchos años el Dr. Carrillo Gil empezó a coleccionar pinturas y dibujos de Orozco, llegando a formar, con insistencia y positivo esfuerzo, la espléndida colección que hoy posee y de la que ha publicado su catálogo en dos volúmenes de excelente presentación; pero no se limitó a incluir sólo aquellas obras coleccionadas sino que amplió la información gráfica y literaria sobre otros aspectos de la obra de Orozco, con todo lo cual ha hecho una contribución importante al estudio del gran pintor"; *ibidem*.

[184] Tibol califica su labor en el tomo *Obras de Orozco en la colección Carrillo Gil*, de 1953, de "Valiosa e insólita aportación que le permitió corregir, en el segundo volumen, una lamentable deficiencia en la historia del arte contemporáneo de México: la labor de Orozco como caricaturista, trabajo pionero que debió esperar treinta años para tener una digna continuación en *Sainete, drama y barbarie*, exhaustiva muestra de las caricaturas de Orozco que presentó en el MUNAL de la ciudad de México en el centenario de su nacimiento como lo que era: una impostergable y necesarísima evaluación de un capítulo polifacético que sólo Alvar Carrillo Gil no había olvidado entonces"; en "Mosaico de convergencias entre José Clemente Orozco y Alvar Carrillo Gil", *Orozco en la colección del Museo Carrillo Gil*, INBA, México, 1999, p. 45.

[185] En consecuencia, cuando personas ajenas al IIE-UNAM sondearon la posibilidad de conseguir a Paul Westheim una plaza como investigador de dicho instituto, Justino Fernández se negó de manera tajante. Es probable que al desdeñarlo, Fernández intentaba evitar competir con él en el mercado intelectual mexicano. Más aún, el alemán había anunciado sus planes de escribir un libro sobre Orozco, con lo que hubiera cuestionado de manera directa la hegemonía que Fernández ejercía sobre el tema; de hecho, si hubiera contado con la solvencia económica para enfrascarse en su elaboración, en lugar de escribir innumerables

de utilidad para otros. Luis Cardoza y Aragón, quien no emite juicio general sobre los textos del yucateco que incluyó en su catálogo, tomó nota de sus aportaciones. Al reseñar un libro dedicado a la caricatura mexicana, avisa de la corrección de Carrillo a una pieza atribuida erróneamente a Siqueiros, ya que, de manera evidente, los autores del libro reseñado no estaban al tanto.[186]

Quien sí le dio a Carrillo un amplio reconocimiento como crítico de arte fue otro personaje con quien desarrolló cierta cercanía, personal y profesional: Paul Westheim,[187] y no en el discurso sino en un acto concreto: cuando en 1958 decidió crear un premio para la crítica joven, invitó como uno de los tres miembros del jurado precisamente al yucateco.[188] La iniciativa del estudioso de origen alemán —quien vivía precariamente de la publicación de sus artículos, llevando una columna sobre arte moderno en el periódico *Novedades*, además de escribir numerosos artículos para prácticamente todas las revistas y diarios de la época—,[189] intentaba descubrir a quienes debían hacer el recambio generacional de la crítica en México. Para ello convocó a los nacidos después de 1910, bajo la pregunta "¿Dónde

---

artículos en casi todos los periódicos y revistas de la época, lo hubiera concluido antes de 1963, año en el que murió; entrevista de Ana Garduño con Mariana Frenk-Westheim, 23 de febrero de 2001.

[186] "En la pagina 81, esta atribuida a David Alfaro Siqueiros, la caricatura de Luis N. Morones: "El ministro agente de Wall Street" [...] El doctor Carrillo Gil, la identificó con el propio Siqueiros como de José Clemente Orozco. Así figura en el segundo volumen de la colección de obras del gran jalisciense formada por el doctor Alvar Carrillo Gil"; en "Un siglo de México en caricatura", *México en la Cultura, Novedades*, 7 de agosto de 1955, p. 6.

[187] La importancia que Carrillo concedía a Westheim se percibe en la dedicatoria que le escribió: "Para el Dr. Westheim con todo el crédito que merece para mi el hombre que sabe del arte mucho más que yo"; Catálogo *Dr. Alvar Carrillo Gil. Catálogo de sus pinturas. 1950-1954...*; Biblioteca Mariana Frenk (BMF). Westheim también hizo deferencias públicas a Carrillo; por ejemplo, le dedicó un artículo en el que se ocupaba de uno de los artistas preferidos del coleccionista. Véase Paul Westheim. "Braque (para Carrillo Gil)", *México en la Cultura, Novedades*, 10 de noviembre de 1957, pp. 1 y 5. Inés Amor constata: "Varias veces corrí con él [Westheim] a casa del doctor Carrillo Gil, quien gustaba de mostrarle sus tesoros"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 259.

[188] Los otros miembros del jurado fueron Octavio Paz, con amplia trayectoria en la publicación de escritos sobre artes plásticas, y Fernando Benítez; como es sabido, el perfil de este último se inclina más hacia la escritura y la edición, lo que indica que Westheim no siguió un criterio académico en la selección del jurado. Mariana Frenk-Westheim explica que Benítez no sólo fue uno de los más íntimos amigos de Paul Westheim sino que además fue un importante protector y benefactor, ya que fue uno de los primeros que en México ofrecieron trabajo al alemán, procurando siempre recomendarlo en revistas y periódicos; en entrevista con Ana Garduño, 25 de julio de 2002. Tal vez la relación de Westheim con Paz haya sido vía la intermediación de Carrillo, quien en 1956 le había reeditado un poemario.

[189] Era conocido el tema de la precaria economía de Westheim, lo que le daba otro matiz a la convocatoria: Westheim "demuestra que no sólo se preocupa por sus ensayos, sino que hay algo fuera de él, algo de México que le interesa profundamente [...] eso reafirma su posición vertical y limpia de hombre que ha preferido vivir pobre, pero conforme a sus ideas"; entrevista de Tibol a Pedro Rojas en "Cuatro críticos de arte opinan sobre el premio 'Westheim'", en *México en la cultura, Novedades*, 27 de abril de 1958, p. 6.

están en México los jóvenes críticos de arte dedicados a defender los valores que representan los esfuerzos de su propia generación e identificados con sus finalidades?"[190]

Westheim había previsto otorgar sólo un primer premio, para el cual donó mil pesos, poco después, la directiva de *Novedades* decidió dotar con quinientos pesos un segundo lugar.[191] La iniciativa fue bien recibida, al menos por cuatro jóvenes críticos entrevistados por Tibol, quienes coincidieron en que "la convocatoria de ese premio vino a señalar una necesidad".[192] Por "numerosas solicitudes" se prorrogó la fecha de recepción de los ensayos,[193] habiéndose entregado, al final, un doble primer lugar, a Jorge Alberto Manrique[194] y a Beatriz de la Fuente, quienes se desempeñaron profesionalmente en la historia y la crítica de arte —y al cabo de muchos años fueron designados investigadores eméritos del Instituto de Investigadores Estéticas de la UNAM—, con lo que se cumplió el objetivo de Westheim de detectar a dos de los que se ocuparían de realizar el recambio generacional en estas áreas.[195] Desconozco los motivos por los que este premio se emitió por única ocasión en 1958[196] o si de esta manera estaba contemplado por Westheim.[197] Más

---

[190] "Se funda el premio Paul Westheim de crítica de arte", *México en la cultura*, *Novedades*, 30 de marzo de 1958, pp. 1 y 7.

[191] Westheim estaba consciente que el premio ofrecido era simbólico por lo reducido del monto; entrevista de Ana Garduño a Mariana Frenk-Westheim, 25 de julio de 2002.

[192] Declaración de Pedro Rojas en entrevista con Tibol, "Cuatro críticos de arte opinan sobre el premio 'Westheim'", *México en la cultura*, *Novedades*, 27 de abril de 1958, p. 6.

[193] Anónimo, "Se prorroga el concurso Paul Westheim", *México en la cultura*, *Novedades*, 11 de mayo de 1958, p. 6.

[194] Como había pronosticado Raúl Flores, "para quien lo reciba será un honor saber que lo ha recibido de manos de un honesto y auténtico trabajador de la crítica" —en entrevista con Tibol, "Cuatro críticos de arte opinan sobre el premio 'Westheim'", *México en la cultura*, *Novedades*, 27 de abril de 1958, p. 6—, Jorge Alberto Manrique mantiene en su largo *curriculum* el señalamiento de haber recibido ese premio. Véase, por ejemplo, el resumen biográfico de colaboradores al tomo 2 *México Contemporáneo*, de *México en el mundo de las colecciones de arte*, Editorial Azabache, 1994.

[195] "Los dos mejores trabajos, aun cuando de diferente inspiración y tendencias, poseen a su juicio méritos equivalentes, se decidió premiar a ambos por igual. Así, pues, se fundieron en uno solo el primero y el segundo premios, de modo que el señor Jorge A. Manrique, autor del ensayo: Un cuadro de Juan Soriano La madre, y la señorita Beatriz de la Fuente, autora del ensayo: José Luis Cuevas, recibirán cada uno la suma de $750.00"; en Anónimo, "Los resultados del premio Paul Westheim de crítica de arte", *México en la cultura*, *Novedades*, 27 de julio de 1958, p. 1.

[196] El premio se entregó en las oficinas de la gerencia de *Novedades*, el 14 de agosto de 1958, según un anuncio en el suplemento *México en la cultura*, *Novedades*, 10 de agosto de 1958, p. 1.

[197] Mariana Frenk asume que fue por imposibilidades económicas de Westheim por las que este premio no tuvo continuidad; no obstante, cabe la posibilidad de que el crítico hubiera planeado, desde el primer momento, como un premio de una única emisión. Por otra parte, la falta de respuesta —monetaria— de las instituciones culturales del país, públicas o privadas, queda de manifiesto en esta circunstancia; entrevista de Ana Garduño a Mariana Frenk-Westheim, 25 de julio de 2002.

aun, desconozco las razones por las cuales Carrillo Gil no aportó alguna cantidad para un tercer lugar o no tomara previsiones para garantizar su continuidad. Una acción de este tipo hubiera fortalecido su presencia, y su intervención, en el círculo de la crítica mexicana. Sin embargo, en esta decisión hay congruencia ya que, como se vio líneas arriba, su perfil no incluye el financiamiento económico de proyectos o artistas, salvo por excepción.

Por otra parte, en un artículo de prensa que da cuenta de la celebración por el vigésimo aniversario de la GAM, en el mismo párrafo en el que se reseña la asistencia de los críticos de arte se anota que Carrillo Gil hizo acto de presencia, pero no se le menciona dentro del grupo de los críticos.[198] El periodista, después de una pausa señalada por tres puntos suspensivos, con él empieza a destacar a otros personajes difíciles de ubicar,[199] y lo rotula tan sólo como *el* coleccionista de Orozco. Además, en una serie de encuestas que Tibol se dio a la tarea de realizar en 1958, para la cual entrevistó a personajes destacados del mundo cultural mexicano, acerca de "los múltiples sucesos y problemas que afectan a la crítica, los críticos y la producción artística", ante la pregunta de "¿quiénes pueden ser considerados críticos de arte en México?", en especial para el arte del siglo XX, la respuesta, con matices y aclaraciones, generalmente incluye a Cardoza y Aragón, Justino Fernández, Crespo de la Serna, Margarita Nelken, Antonio Rodríguez, Ceferino Palencia, Paul Westheim,[200] entre otros que provienen de la poesía o la literatura.[201] En sólo uno de los casos se mencionó a Carrillo Gil de manera espontánea, sin pregunta expresa de por medio: Inés Amor; salvo esta excepción, la opción de coleccionista-crítico de arte prácticamente no estaba contemplada por los entrevistados; para saber su opinión se habría tenido que plantear una pregunta específica.

---

[198] Entre los críticos enlistados se encuentran Nelken, Crespo de la Serna y Palencia; Pepe Romero, columna Un momentito, *The News*, 2a. sección, ciudad de México, 10 de marzo de 1955, versión en inglés; AGAM.

[199] Después de la breve referencia a Carrillo, se ocupa de otro doctor, Raúl Fournier, citado también en su rol de coleccionista, además de Susana y Fernando Gamboa, Best Maugard y Chucho Reyes, en *ibidem*; AGAM.

[200] Tibol, "De la crítica, los críticos y las artes plásticas", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 9 de febrero de 1958, p. 6.

[201] Rivera, poco antes de morir, declara que los únicos capacitados en México para ejercer la crítica son los mismos pintores. En esto coincide con Siqueiros. Afirma que "la verdadera crítica de arte no existe en nuestro país", pero reconoce el esfuerzo realizado por algunos escritores y poetas, entre los que menciona a Paz, Villaurrutia, Pellicer, Maples Arce, Fernando Benítez y muchos más; Tibol. "Son contados los críticos de arte en el mundo y México no tiene uno solo. Última entrevista con Diego Rivera", *México en la Cultura*,

Amor, ante el cuestionamiento de Tibol, "¿Cuáles son los logros mejores de la crítica en México?", responde: "Se puede recordar la exposición de arte francés que [...] fue una pobrísima muestra de lo que es en realidad esa gran pintura. La crítica de arte —y en especial el doctor Alvar Carrillo Gil: artista, coleccionista y crítico de arte— escribió muy francamente sobre esta exposición, situándola en su justo valor".[202] Con congruencia, en sus memorias, la señora Amor dictó: "Para mí, la crítica de arte es de importancia vital en la formación del criterio y del gusto del público. Es terrible constatar que aun los grandes coleccionistas, excepción hecha del doctor Carrillo Gil, pecan de tener una revoltura de bueno y malo inexplicable".[203] De esta forma, el gusto y la crítica son dos conceptos estrechamente relacionados, según la galerista; y todo indica que Carrillo coincidía con ella.

Sin embargo, en el libro *Historia de la crítica de arte* Lionello Venturi hace hincapié en la diferencia: "Una preferencia en arte es siempre el inicio de una crítica de arte. No obstante, una crítica sin concepto universal, un juicio sin pretensión universal, constituyen una tendencia a la crítica, un deseo de crítica, un juicio de los sentidos. Aún no es ni arte ni crítica, es un proceso y no un resultado; es individual y puede pertenecer a un grupo de individuos. No es crítica, es *gusto*".[204] Carrillo Gil, al formarse como conocedor, desarrollar un gusto estético, definido pero no estático, y al emitir juicios de valor con base en las "obras testigo" de que habla Bourdieu[205] —que para el coleccionista se concretaban, en cuanto a Orozco, primordialmente en la producción de Rembrandt-Daumier-Goya—, consideraba cumplir con los requisitos de Venturi sobre lo que debe ser un critico de arte. No obstante, como Carrillo no desarrolló una capacidad argumentativa que explicitara sus ideas, preferencias y selecciones artísticas, a través de un aparato crítico y conceptual

---

Novedades, 15 de diciembre de 1957, pp. 5 y 10.

[202] Tibol, "De la crítica, los críticos y las artes plásticas", *México en la Cultura*, *Novedades*, 23 de febrero de 1958, p. 6. Siqueiros, entrevistado por Tibol cuestiona la labor de crítica de arte desempeñada por Paul Westheim, Manuel Toussaint, Justino Fernández, Anita Brenner, Cardoza y Aragón, Alma Reed, Octavio Paz, Carlos Pellicer, Margarita Nelken, Ceferino Palencia, Crespo de la Serna y Márquez Rodiles; la única excepción que el pintor reconoce es Antonio Rodríguez. A Carrillo Gil no lo incluye en la lista de críticos. Véase Tibol, "Siqueiros critica a los críticos de arte", *México en la Cultura*, *Novedades*, 2 de marzo de 1958, p. 7.

[203] Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 262.

[204] Ventura, *op. cit.*, p. 28; cursivas del autor.

[205] Bourdieu, *op. cit.*, pp. 49.

preestablecido,[206] es probable que Bourdieu lo clasificaría como un personaje con gusto pero no como un crítico: "El gusto es una disposición, adquirida, para 'diferenciar' y 'apreciar' [...] o, si se prefiere, para establecer o para marcar unas diferencias mediante una operación de *distinción* [...] asegura el reconocimiento (en el sentido ordinario del término) del objeto sin implicar el conocimiento de los rasgos distintivos que lo definen en propiedad".[207]

Los escasísimos comentarios en la hemerografía de la época en cuanto a los artículos y escritos sobre arte de Carrillo Gil anuncian un reconocimiento público otorgado a cuentagotas; lo más común es encontrar generalizaciones del tipo de un periodista, quien al referirse a Carrillo, lo describió como "industrial, pintor, investigador de asuntos históricos yucatecos, editor, coleccionista, mecenas y escritor".[208] Como excepción se escribió contra las aspiraciones de crítico de Carrillo, y sólo bajo el amparo de una columna anónima: "No es lo mismo ser comerciante en pinturas que crítico de arte, como no es lo mismo vender libros a ser escritor". El duro comentario se publicó al reseñar la conferencia del yucateco "Raíces en el arte de Orozco", en el Palacio de Bellas Artes.[209] Éste destaca por lo infrecuente: lo que predominó fue el silencio del sector especializado en arte. Es factible que las exiguas alusiones indiquen cierto fracaso, al menos en el terreno de la prensa escrita, de los esfuerzos discursivos de Carrillo.[210]

No obstante, y probablemente por su activa participación en la campaña por la liberación de Siqueiros, cuando un autor anónimo interroga a cinco pintores, y en primer

---

[206] Por ejemplo, aunque afirma que el futurismo y el cubismo son "los dos movimientos más importantes de la pintura moderna", reconoce que "no podría explicar satisfactoriamente por qué me han impresionado tanto", en "Nota explicativa", catálogo *Dr. Alvar Carrillo Gil. Catálogo de sus pinturas. 1950-1954...*, ilustraciones; AFCG.

[207] Bourdieu, *op. cit.*, p. p. 477.

[208] Anónimo, "Su mesa de redacción", *Diorama de la Cultura, Excélsior*, 15 de junio de 1958, p. 2. Un importante crítico de la época mencionó tres diferentes roles de Carrillo: coleccionista, pintor y crítico de arte; Antonio Rodríguez, "Una gran exposición de Jacques Callot en la Esmeralda", columna Con tinta negra y roja, *El Día*, 10 de mayo de 1963, p. 9.

[209] Anónimo, columna Panorama de la cultura, sección Artes Plásticas, *Excélsior*, 12 de agosto de 1954, p. 9.

[210] Por lo general, desde los años ochenta a la fecha, sólo se citan algunos de los textos críticos de Carrillo Gil. Un caso ejemplar es el del listado hemerográfico incluido en el catálogo de una exposición, donde se registraron tres de los que dirigió a Cuevas en el contexto de la discusión pública sobre el arte abstracto, en 1960. *Ruptura 1952-1965*, MACG-INBA, Museo Biblioteca Pape, 1988, p. 176.

lugar al propio Siqueiros,[211] con la pregunta de ¿qué ha sido "lo más positivo y lo más negativo en el arte de México durante los últimos diez años"?, se incluye a Carrillo Gil, además de a Inés Amor, la dueña de la GAM. En tal encuesta, que evidencia la dificultad de los artistas por responder sin referirse directamente a su biografía, el yucateco no sólo se presenta como experto en arte sino que reitera la validez de la pintura siqueiriana tanto como la injusticia de su condena.[212] Es evidente que la preocupación por el destino de su amigo le interesa más en 1963 que aprovechar la oportunidad para desviar la atención hacia sí mismo y continuar con su campaña de autopromoción.

Por otra parte, aun cuando sus gestiones para montar exposiciones con diversos conjuntos de su colección, sus labores de difusión del arte al impartir conferencias en diversos recintos del país, etcétera, fueron percibidos por artistas, críticos de arte, periodistas y funcionarios del sector cultural, en cambio, pocas evaluaciones de estas múltiples actividades se filtraron a los medios impresos. Cuando se refiere a él, se invoca generalmente o su generosidad al prestar su colección o lo "simpático" de su pintura, sus otros roles se comentaron poco, al menos en la prensa escrita.[213] Los indicios son tan escasos que no permiten evaluar la recepción de Carrillo Gil al ejercer tareas propias del crítico de arte.

---

[211] Además de Siqueiros se entrevista a Juan Soriano, Raúl Anguiano, Manuel Felguérez y Lilia Carrillo. Anónimo, "1953/63", *La Cultura en México, Siempre!*, 17 de julio de 1963, núm. 525, p. XV. Cinco años después, en un texto similar pero que giraba en torno al arte de vanguardia, temática sobre la que había escrito varios artículos, entre los entrevistados —Ida Rodríguez, Manuel Felguérez, Siqueiros, Cuevas, Juan García Ponce, Adolfo Sánchez Vázquez y Juan Soriano— no se encuentra él. Considero que su ausencia obedece, en parte, a que su nombre no estaba ligado a la crítica de arte de la manera en que a él le hubiera gustado. Sin embargo, no descarto que para esas fechas sus enfermedades físicas le hubieran mantenido en una marginalidad mayor que en la de años anteriores. Véase Eugenia Caso. "Arte de vanguardia, arte de retaguardia? Encuesta sobre las posibilidades de expresión artística (participan Ida Rodríguez Prampolini, M. Felguérez, Siqueiros, Cuevas, Juan García Ponce, Adolfo Sánchez Vázquez y Juan Soriano)", *Siempre!*, 20 marzo 1968, núm. 769, pp. II-VIII.

[212] "Creo que en materia de creación lo más bueno ha sido el trabajo mural de Siqueiros en el Hospital de la Raza y en el Castillo de Chapultepec [...] Lo más malo que se ha hecho en relación con las Artes plásticas, para mí ha sido la reclusión por cerca de 3 años del gran pintor David Alfaro Siqueiros, lo que significa para México la frustración de valiosas obras de este artista, quizá de obras maestras que no se recuperarán nunca"; Anónimo, "1953/63", *La Cultura en México, Siempre!*, 17 de julio de 1963, núm. 525, p. XV.

[213] Aquí, debo mencionar que aunque en su momento, Carrillo Gil fue un activo y audaz participante en las diversas polémicas que se suscitaron en el ámbito artístico del México de mediados de siglo, la historiografía actual no lo ha incluido en las diversas revisiones y estudios ya publicados. Es casi inexistente el registro actual del papel que Carrillo desempeñó. Al referirse a Carrillo, Fernando Gamboa recordó esta característica de su faceta como crítico: "Fue un escritor de fuerte personalidad que desató polémicas con sus críticas". Gamboa; Carta a Silvia Pandolfi, 9 de noviembre de 1989, 6 p. mecanografiadas, ARGM.

Ahora bien, considero que no fue casual la insistencia de Carrillo en legitimar su quehacer como crítico profesional. En su época, es posible observar una cierta desconfianza en el ambiente mexicano hacia la crítica de arte en general, misma que se recrudecía cuando se trataba de crítica de "aficionados", *amateurs* o *connaisseurs*. Por ejemplo, en 1953, el dramaturgo Rodolfo Usigli, él mismo crítico esporádico de artes plásticas, al protestar públicamente por la indiferencia con la que se había recibido la exposición de un artista que estimaba, denunció el "exceso de voces sin autoridad, de aficionados y fisgones que diariamente desconciertan al público",[214] ya que para él, estrictamente hablando, los críticos "son nones y no llegan a tres". Fustigó en especial la improvisación de los supuestos críticos a quienes, por otro lado, marca como un deber fundamental el reseñar todas las exposiciones y no seleccionar algunas de su interés: "Para improvisarse crítico [...] no se requiere sino una gran dosis de inconsciencia sumada a otras iguales de ignorancia y de audacia".[215] Tales objeciones podrían ser aplicadas al desempeño de numerosos personajes de la época, sin excluir a Carrillo Gil, sobre todo porque aun cuando ejercían la crítica de manera frecuente, en diarios y revistas de amplia circulación, esta no era su ocupación primordial.

Coincidiría con esta apreciación una figura protagónica dentro del círculo artístico, Salas Anzures, quien no sólo distingue entre críticos y aficionados sino que asevera que el ejercicio de la crítica de arte en México de mediados de siglo XX presentaba un rezago en comparación con el desarrollo alcanzado por el arte local.[216] Ciertamente la profesionalización de quienes cultivaban la crítica artística estaba en fases iniciales, predominado la intervención de quienes no la ejercían como actividad prioritaria.[217] Justo

---

[214] Rodolfo Usigli, "La crítica de arte en México", *México en la Cultura, Novedades*, 27 de septiembre de 1953, p. 3.

[215] *Ibidem.*

[216] En un texto publicado originalmente en *México en la Cultura* el 18 de diciembre de 1960 y que días antes había presentado como conferencia, escribió: "La crítica de arte no se ha desarrollado paralelamente al auge de las artes plásticas. Cuando digo crítica de arte, me refiero al escritor profesional y no a los comentaristas sociales y menos aún a los gacetilleros que ¡oh paradoja! tienen más influencia con sus informaciones plenas de ignorancia, amarillistas, y siempre interesadas que los verdaderos críticos", en "¿Hasta qué grado es revolucionario el arte de este medio siglo?", *México en la Cultura, Novedades*, el 18 de diciembre de 1960, pp. 5 y 6.

[217] De entre quienes ejercían la crítica en la prensa de la época provenían fundamentalmente de la literatura, ocupándose del arte no de tiempo completo; destacan José Juan Tablada, Xavier Villaurrutia, Cardoza y Aragón y Octavio Paz. Sólo personajes como Paul Westheim, Margarita Nelken, Jorge Juan Crespo de la

fue Salas el único que denostó los artículos del yucateco al referirse a ellos como "sus mal pergeñadas notas".[218] Aquí cabe la aclaración de que este comentario lo hizo en el contexto de una polémica entre ambos que se dirimió en los diarios mexicanos. Empero, ni siquiera un amigo muy cercano de Carrillo, Siqueiros, que debía conocer todos o la mayoría de sus textos, incluye su nombre en la lista de los críticos de arte.[219] Una de las aportaciones más sólidas de Carrillo Gil, la de introducir a México a pintores desconocidos, antes incluso de que su obra llegara a nuestro país,[220] no fue percibida por ninguno de sus contemporáneos.

Finalmente, es notoria la necesidad de Carrillo, en sus textos, de clasificar a cada personaje con la mayor nitidez posible, y no me refiero sólo a los artistas. Por ejemplo, al enlistar a diversas personalidades del arte en México, los cataloga, ordena y distingue, anteponiendo a su nombre una identificación: 'los profesores' Paul Westheim y Justino Fernández, "los críticos de arte" Jorge Juan Crespo de la Serna y Ceferino Palencia, 'los poetas' Octavio Paz y Carlos Pellicer y 'el escritor' Andrés Henestrosa.[221] Al adjudicarles un sitio es evidente que en la cúspide colocó a "los profesores", categoría a la que probablemente no aspiraba. Sin embargo, si cada uno tiene su lugar, ¿cuál se adjudicaría a sí mismo?

Carrillo Gil igual a crítico de arte era la ecuación que a él le interesaba. Más aun, buscaba ser visto como el hacedor de una crítica "informada, sensible y estimulante", que

---

Serna y algunos otros se dedicaron de manera prioritaria a la crítica de arte. De entre los historiadores del arte profesionales, sólo Justino Fernández ejerció una poderosa influencia a partir de su ejercicio crítico sobre el arte del siglo XX.

[218] "Por mi parte me permito recomendar al señor Carrillo [...] escribir sus mal pergeñadas notas contando primero hasta diez y consultando su kilométrica y linda biblioteca"; Miguel Salas Anzures, "Carrillo Gil: lo reto a que el Estado le haga una oferta sobre su pinacoteca", *México en la Cultura*, *Novedades*, 8 de enero de 1961, p. 10.

[219] Siqueiros, entrevistado por Tibol, aprovecha la oportunidad para cuestionar duramente la labor desempeñada por Paul Westheim, Manuel Toussaint, Justino Fernández, Anita Brenner, Cardoza y Aragón, Alma Reed, Octavio Paz, Carlos Pellicer, Nelken, Palencia, Crespo de la Serna y Márquez Rodiles. Al único crítico que reconoce ampliamente es a Antonio Rodríguez, ya que con él coincide, en buena medida, en afiliación política y en criterios estéticos. Véase Tibol, "Siqueiros critica a los críticos de arte", *México en la Cultura*, *Novedades*, 2 de marzo de 1958, p. 7.

[220] Por ejemplo, Carrillo había escrito un artículo de Guttuso en 1958 —"Grandes dibujantes contemporáneos: Guttuso", *México en la Cultura*, *Novedades*, 30 de marzo de 1958, pp. 1 y 7—, pero fue hasta 1963 que se montó la exposición *El neohumanismo en el dibujo de Italia, Estados Unidos y México*, donde se exhibió, entre otras, una carpeta con litografías *La violencia aún existe*, que incluía obras de Renato Guttuso, clasificado por Goldman como "el más prestigioso de los neorrealistas italianos de la posguerra". Véase *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, IPN, Editorial Domés, México, 1989, p. 103.

se caracterizara por su apertura hacia las nuevas manifestaciones artísticas y que, por tanto, expusiera a la luz pública el anquilosamiento de la crítica tradicional mexicana.[222] Su combativa actitud tanto como su deseo de perfilarse como un innovador, son ingredientes que también en esta faceta estaban intrínsecamente ligados a su nombre.

Pintor autodidacta

Cuando Carrillo Gil empezó a pintar, según él mismo dijo, tenía alrededor de cincuenta y dos años. A pesar de lo tardío del inicio de esta actividad, su producción fue de cerca del millar de piezas. A diferencia de lo que sucedió con su otra pasión, coleccionar, Carrillo dejó amplias explicaciones sobre las motivaciones y el contenido mismo de su pintura. En efecto, en una buena proporción él escribió el texto de presentación de los catálogos de sus exhibiciones.[223]

Como en sus otras facetas, Carrillo es un agente activo que tiene la imperiosa necesidad de explicar, a través de la escritura, tanto sus motivaciones como el sentido que imprimía a sus ejercicios plásticos. Con esto, Carrillo rompe una de las posibles reglas de la crítica: el distanciamiento. A pesar de sus intentos, no pudo distanciarse de sí mismo ni criticar su propia pintura. En parte, el que sus escritos acompañaran sus exposiciones

---

[221] Carrillo Gil, "Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia", en *México en la Cultura, Novedades*, 22 de junio de 1958, pp. 1 y 11.

[222] En el contexto de una exposición con obras del italiano Aquiles Perilli montada en la galería Antonio Souza, y ante la descalificación de algunos críticos mexicanos, despectivo, Carrillo se refiere a: "cierta 'crítica' de una pobreza lastimosa, de una incomprensión absoluta y de tal insensibilidad que no merece mas que compasión. Esta clase de crítica esclerosada, incapaz de una generosa comprensión para las corrientes modernas del arte, no sólo pone en ridículo a su autor sino a todos nosotros, nos sigue cerrando las puertas para esas corrientes [...] A esta clase de crítica la he calificado de escatológica y creo que no merece otro nombre"; Carrillo Gil, "Los paisajes abstractos de Aquiles Perilli", *México en la Cultura, Novedades*, 12 de marzo de 1961, pp. 7 y 8.

[223] De hecho, de entre los textos que escribió para explicar y legitimar su pintura, dedicó algunos párrafos para hablar de sus colecciones de arte, pero no existen ensayos dedicados exclusivamente a este tema. En cambio, sobre sus pinturas escribió por lo menos dos textos, dictó dos conferencias y se regodeó en dos entrevistas. El primero de sus textos —"Nota explicativa", texto del catálogo *Dr. Alvar Carrillo Gil. Catálogo de sus pinturas. 1950-1954*...; AFCG— fue recibido de manera favorable, calificándolo de sincero, y fue ampliamente citado por muchos de los críticos que hicieron la reseña de esa su primer
a exposición. Véanse Palencia, "La exposición pictórica del Dr. Alvar Carrillo Gil", columna Artes Plásticas de *Novedades*, 9 de agosto de 1955, p. N-A; Fernández Márquez, "El arte pictórico del Dr. Alvar Carrillo Gil", *El Nacional*, 7 de agosto de 1955; J. J. Crespo de la Serna, columna Por museos y galerías de arte, en

asimismo obedecía a su dificultad para aceptar pasivamente que quienes practicaban la crítica de arte en México fueran los encargados de verificar la comunicabilidad de su quehacer estético.

A través de dos aspectos fundamentales es posible el abordaje a su perfil de pintor, de vital importancia para él. En primer término, le interesa marcar una radical distinción entre sus colecciones y sus trabajos artísticos, argumentando que eran actividades independientes. Otra cuestión trascendental, por las discusiones y polémicas que esto desató, circuló sobre sus aspiraciones, ¿era un aficionado o un pintor profesional?

En cuanto al primer punto, es evidente que con su colección, Alvar Carrillo encontró una manera de expresión individual; más de diez años después, descubrió una segunda vía, la pintura. Es un hecho que, al menos en la fase inicial de su quehacer plástico, ambas actividades estaban relacionadas; en 1954, en el catálogo donde dio a conocer su trabajo, al intentar explicar "por qué me he inclinado a hacer pintura", escribió: "Hace muchos años que me interesaban indirectamente las artes plásticas: una prueba de ello es que he padecido esa 'enfermedad incurable' y fatídica del coleccionismo".[224] En cambio, Carrillo Gil, parafraseando a Kandinsky, anuncia que en la pintura encontró "un verdadero placer espiritual", un escape para sus problemas cotidianos; así, concibe el acto creador como "un deleite positivo".[225] Tal como aquí lo presenta, adjudica a su coleccionismo cierto tinte de sufrimiento, mientras que pintar no tiene ningún remanente perjudicial, antes bien, cumple una función terapéutica, además de representarle un goce.[226] De este modo, Carrillo pretende distanciarse de la que había sido su principal actividad hasta ese momento, coleccionar, en oposición a lo positivo y constructivo de su reciente experimentación plástica.[227]

Jueves de Excélsior, 4 de agosto de 1955; Rodríguez, "El Dr. Carrillo Gil: coleccionista, crítico y pintor", *Impacto*, 27 de agosto de 1958; AFCG.

[224] Carrillo Gil, "Nota explicativa", texto del catálogo *Dr. Alvar Carrillo Gil. Catálogo de sus pinturas. 1950-1954*....

[225] *Ibidem*.

[226] Como terapia en contra de la angustia, ansiedad, enojo e impotencia ante personajes y sucesos contemporáneos, describió el quehacer plástico.

[227] El coleccionista norteamericano, Richard Brown Baker, avecindado en Nueva York e interesado en el arte de mediados de siglo XX, narra que cuando comentaba su deseo por pintar, diversos críticos de arte y artistas le manifestaron su temor de que descuidara su colección y se concentrara sólo en su propia producción

Quiero destacar que Carrillo explica el que se iniciara en la pintura como producto del azar;[228] según su versión, igualmente fue una casualidad su descubrimiento de la obra de Orozco, al entrar a una librería, y que con ello se iniciara en el coleccionismo. Es decir, en su propia construcción biográfica los dos actos más importantes de su vida pública los ubica en el territorio inextricable del destino. Con esto no quiere decir que coleccionar y pintar surgieran de la nada. Para ambos actos Carrillo enuncia antecedentes válidos,[229] lo que se infiere de su versión oficial es que no fueron eventos premeditados, realizados a conciencia, con objetivos previamente fijados.

Considero que, a pesar de su desmentido declarativo, él hizo confluir coleccionar y pintar, al utilizarlos como medios complementarios para manifestar su posición personal frente al arte de su momento. El hecho de que la mayor parte de su producción plástica sea de arte abstracto y de que en sus colecciones predominara el arte figurativo no significa que no se complementen una a la otra y que no las unan lazos estrechos.[230] Incluso, si se revisan las numerosas influencias —de artistas específicos o corrientes artísticas— que diversos críticos percibieron en la pintura de Carrillo Gil, se constata una imbricada relación: Orozco,[231] Feininger,[232] estampa japonesa,[233] fauvismo, cubismo,[234] futurismo,[235]

---

plástica; en "Notes on the Formation of my Collection", en *Art Internacional*, 20 de septiembre de 1961, Vol. 7, pp. 40-47.

[228] Carrillo cita el libro *La pintura como pasatiempo* de Winston Churchill, el conocido primer ministro británico, contemporáneo suyo, que se aficionó a la pintura; confirmó que se identificó con él: "No podría expresar mejor mis propias impresiones, al iniciar mi encuentro casual con la pintura. Ni qué decir que no tenía alguna idea preconcebida sobre cómo y qué pintar; lo primero era adquirir lo necesario, las telas, colores y pinceles, y enfrentarme resueltamente al problema; para todo el que lo ha hecho con espontaneidad, ésta es una experiencia realmente extraordinaria"; en "Nota explicativa", texto del catálogo *Dr. Alvar Carrillo Gil. Catálogo de sus pinturas. 1950-1954...* En ese mismo texto, Carrillo aduce que pintar sólo es un *hobby*, comparándolo con el de un hombre tan importante en la época como lo era Churchill.

[229] Por ejemplo, Carrillo aclara que antes de interesarse por pintar, ya había leído sobre teoría, en particular sobre "ejercicios con el color", en "el *Diario* de Delacroix, en las cartas de Van Gogh y en ese libro exquisito de Kandinski *De lo espiritual en el arte*"; en *ibidem*.

[230] Fernando Benítez escribió sobre Carrillo, como coleccionista y pintor: "El gran recolector sigue enriqueciendo sus portentosas colecciones. A los Tamayo, a los Siqueiros, a los Orozco que se amontonan en su casa o que pueden admirarse en las exposiciones extranjeras [...] hoy añade lo que pesca en los muladares o descubre en los mares"; en "Alvar Carrillo Gil: la naturaleza maestra insuperable", *México en la Cultura, Novedades*, 18 de enero de 1959, p. 6; AFCG.

[231] Carrillo Gil tiene en sus primeras obras notable influencia de Orozco, así que sus selecciones como coleccionista y sus primeras creaciones sí están relacionadas, y esto se reseña como un fenómeno natural: "Hay que tomar en cuenta esa declaración de empedernido coleccionista que tiene, en este caso concreto, más importancia de lo que se cree, ya que entre lo coleccionado figura una enorme riqueza de la pintura de José Clemente Orozco, primera influencia que puede notarse en lo presentado en la primera época". Ceferino

expresionismo, entre otras;[236] de igual manera, dos elementos que Carrillo siempre consideró importantes, el humor y la crítica social, se encuentran tanto en sus adquisiciones como en sus producciones plásticas. Justino Fernández lo resumió al revelar que en las primeras pinturas de Carrillo encontraba: "esa libertad que 'les fauves' llevaron a gran altura, y un 'expresionismo' que mira hacia este o el otro pintor [...] Resonaban los recuerdos más variados de la pintura contemporánea, desde Orozco hasta Matisse, Braque, Léger, Kandinsky, y otros muchos más. Y no dejaba de asomar en algunos cuadros la crítica a circunstancias actuales".[237] Esa cercanía, en especial con artistas europeos, Siqueiros también la cuestionó al afirmar que existía una contradicción entre lo que Carrillo seleccionaba y lo que pintaba;[238] no obstante, las preferencias de Carrillo durante los años

---

Palencia. "La exposición pictórica del Dr. Alvar Carrillo Gil", columna Artes Plásticas de *Novedades*, 9 de agosto de 1955, p. N-A.

[232] Crespo de la Serna explicó que en su primera exhibición, Carrillo: "Nos muestra [...] la labor de varios años. Desde los primeros balbuceos infantiles [...] hasta sus emulaciones de un Lionel Feininger, sus variaciones sobre el estilo de Orozco, etc. [...] [y] demuestra haber aprovechado bien su predilección manifiesta por la pintura constructiva moderna". Columna Por museos y galerías de arte, en *Jueves de Excélsior*, 4 de agosto de 1955; AFCG.

[233] Nelken, "La de Carrillo Gil", columna Exposiciones, *Excélsior*, 6 de octubre de 1960; AFCG. Gamboa escribió: "El Dr. Carrillo Gil fue también un pintor excelente, admiraba a Paul Klee, y era muy aficionado al estudio de la pintura japonesa, al grado de descubrir valores importantes que llegaron a vivir a México, como Kishio Murata, a quien invitó a nuestro país donde el artista se asentó"; Gamboa, Carta a Silvia Pandolfi, 9 de noviembre de 1989, 6 p. mecanografiadas; ARGM.

[234] En una fase de su pintura es evidente la fuerte influencia que tiene del futurismo y el cubismo, influencia que él mismo declaró que le complacía; "Nota explicativa", texto del catálogo *Dr. Alvar Carrillo Gil. Catálogo de sus pinturas. 1950-1954...*

[235] Carrillo mismo explicó que el entusiasmo que sintió por el futurismo podía estar reflejado en algunos de sus cuadros; así mismo, informó que fue a través de sus numerosos viajes que logró familiarizarse con las obras cubistas de Picasso, Braque, Gris, Duchamp, Jacques Villon, Picabia y otros, así como a los futuristas los vio en la exposición del MOMA de Nueva York de arte italiano en 1949 —y en Milán vio obras de Boccioni, Balla, Carra, Russolo, Severini, y otros; en *ibidem*.

[236] Nelken, para la segunda exposición de Carrillo, reseña que éste ha pasado por fases "neorrealistas", abstractas y cercanas al movimiento Dada. Véase "La de Carrillo Gil", columna Exposiciones, *Excélsior*, 1° de abril de 1957, p. 7 B; AFCG.

[237] Fernández. "Un nuevo artista: el doctor Carrillo Gil", en la Sección Artes Plásticas, revista *Universidad de México*, mayo de 1957, Vol. XI, núm. 9, pp. 21-22. A su vez, Raquel Tibol clasifica la pintura de Carrillo, junto con la de una gran cantidad de artistas —Enrique Echeverría, Gironella, Héctor Javier, Icaza, Lilia Carrillo, etcétera— como una corriente individualista de un "formalismo más o menos subjetivo" y, aunque no lo dice claramente, de artepuristas y afrancesados; en *Historia general de México*, Hermes, México, 1964, pp. 181-182.

[238] "Podría decirse que el doctor Carrillo Gil existe una palpable contradicción entre el apoyo económico que ha dado a los pintores mexicanos prorrealistas y de intención social, lo mismo que sus frecuentes defensas públicas de la trayectoria estética de los mismos, y la práctica en sus creaciones propias. Mas aún, tal parece —cuando menos por ahora—, que las experiencias y posibles enseñanzas no las busca en los centenares de obras que posee, que aloja en su propio hogar, que muestra orgullosamente a todos sus amigos y ha mostrado con frecuencia a la mayor parte de los intelectuales extranjeros especializados en el asunto, sino en las fuentes

cincuenta y sesenta están reflejadas en ambas prácticas, pintar y coleccionar.

Las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX le interesaron tanto que, sobre todo en los inicios de su experimentación pictórica, realizó un recorrido por las que consideraba más importantes. Si bien explicó: el arte abstracto, el cubismo, el futurismo y el expresionismo, todo eso junto "me seduce por ser el ejercicio de la imaginación y de la inteligencia",[239] no fue en estas corrientes que centró sus ejercicios plásticos sino en una técnica que se revitalizó hacia mediados de siglo XX, el *collage*.[240] Informado acerca del desenvolvimiento del arte en el ámbito internacional, lo que hace Carrillo es transportar las búsquedas contemporáneas a México, siguiendo los pasos de lo que Matisse, Dubuffet y otros habían realizado alrededor de cinco años antes en París.[241] En este sentido, cobra sentido el testimonio de Siqueiros, quien destaca la importancia de los viajes de Carrillo Gil y sus visitas a museos y galerías internacionales para su conversión hacia el arte abstracto y el consiguiente abandono de la pintura figurativa.[242]

Al reiterar la actualidad de ciertas corrientes artísticas de principios del siglo XX e intentar justificarse por preferirlas a pesar del tiempo transcurrido, Carrillo pone en evidencia que su pretensión de actualidad, predominante en sus discursos, en sus selecciones como coleccionista y en su propia producción plástica, no sigue, en esencia, las tendencias de los años cincuenta y sesenta, tales como el expresionismo abstracto o el *pop art*, sino que reactualiza y recicla búsquedas estéticas de movimientos como el futurismo,

---

del arte europeo, emigrado hoy a los Estados Unidos, remodelado hoy también —o recalentado en dicho país—". Rosa Castro entrevista a Sequeiros, "El caso Carrillo Gil", sección *Diorama de la Cultura* de *Excélsior*, 12 de mayo de 1957, pp. 1 y 3; Anónimo, "Alvar Carrillo Gil (coleccionista)", columna Arte, en *Siempre!*, 23 de agosto de 1958.

[239] "Nota explicativa", texto del catálogo *Dr. Alvar Carrillo Gil. Catálogo de sus pinturas. 1950-1954....*, ilustraciones.

[240] "El *collage* es una técnica que se vuelve a practicar mucho desde 1960, fundamentalmente debido a la influencia de los grandes *gouaches* recortados y colados que Matisse realizó al final de su carrera (expuestos en 1953 y después en el museo de Artes Decorativas de París, desde 1961)", en *Diccionario Larousse de la pintura*, Planeta-Agostoni, tomo 1, p. 380.

[241] *Ibidem.*

[242] Siqueiros declaró que "particularmente a raíz de diversos viajes por Europa y partes de Asia [Carrillo] tomó un rumbo diferente". Además, abandonó el "arte realista" porque "pensó que el camino era por demás largo, y que este exigía una gimnasia cotidiana excesiva". Según la visión siqueiriana, practicar el arte abstracto es más fácil; Rosa Castro entrevista a Siqueiros. "El caso Carrillo Gil", sección *Diorama de la Cultura* de *Excélsior*, 12 de mayo de 1957, pp. 1 y 3.

cubismo, expresionismo y la abstracción.[243] Así, su "actualidad" no era estrictamente la de mediados de siglo.[244] Al mismo tiempo, el hecho de que inició su fase como pintor después de haber cumplido cincuenta años de edad, fue visto como un intento por recuperar la juventud perdida.[245]

Otro aspecto a considerar es que a través de su pintura, realizó homenajes públicos a artistas por quienes tenía un interés especial en los años cincuenta y sesenta del siglo;[246] no parece ser una coincidencia que la mayoría de ellos sean pintores cuyas piezas no formaban parte de la colección Carrillo Gil, ya que, por razones principalmente económicas, esto no había sido posible. Al pintar como compensación a sus limitaciones de coleccionista, Carrillo entrelaza ambas actividades y las complementa. Esto de ninguna manera significa que el coleccionista pinte lo inasequible; su manera de yuxtaponer ambas actividades fue mucho más sutil. Incluso, la crítica cuidó mucho en destacar que Carrillo no hacía copias de los artistas por los que manifestaba pública admiración.[247]

---

[243] Sólo al principio de su trayectoria como pintor reconoce que sus obras oscilan entre "un trasnochado cubismo, un futurismo ya pretérito y un abstraccionismo indeciso", pero, se justifica: "todo en una confusión tan extraña como la del mundo de ahora!", y con ironía continua: "Al fin que a esto se atribuyen con razón todas las desorientaciones del arte de nuestro tiempo"; en "Nota explicativa", texto del catálogo *Dr. Alvar Carrillo Gil. Catálogo de sus pinturas. 1950-1954*....

[244] Cuando en 1949 Carrillo escribió sobre los premios del Instituto Carnegie, está convencido que el arte moderno norteamericano no es de primer nivel. A través de este texto, se hace evidente que aún no conoce el expresionismo abstracto. Sobre el traslado de la llamada capital del arte occidental, de Europa a Estados Unidos, escribió hasta 1964. Véanse: "Arte moderno en Estados Unidos", columna Pro y Contra, *Excélsior*, 13 de noviembre de 1949, p. 5; "¿Decadencia del arte francés?", *La cultura en México*, *Siempre!*, 21 de octubre 1964, Vol. 59, núm. 591, p. XVI.

[245] Véase Fernández, "Un nuevo artista: el doctor Carrillo Gil", en la sección Artes Plásticas, de la revista *Universidad de México*, mayo de 1957, Vol. XI, núm. 9, p. 21-22, y "Un artista y coleccionista", en *Artes de México*, abril de 1969, núm. 117, Vol. XV, pp. 78-83; AFCG.

[246] Un homenaje a Duchamp realizó a través de piezas trabajadas con vidrios "irrompibles", véase Anónimo, "Alvar Carrillo Gil", sd, 1960. Otros fueron dedicados a Chagall, Braque, Miró, Picasso, Bissier, Dubuffet, Schwiters, etcétera; véase Nelken, "Homenaje a Chagall", columna Exposiciones, *Excélsior*, 2 de abril de 1965, p. 5 B; AFCG. Aunque en esa época ya en México se hacía pintura abstracta, y él la compraba, como es el caso de Paalen y García Ponce, sus homenajes públicos se centraron en pintores anclados en el panorama internacional.

[247] "Estas veinticinco obras nada tienen de remedo; menos de parodia. Son una interiorización en el universo chagalliano. Una como conjuntación muy estrecha, de intimidad perfecta, de este universo con la receptividad emocional del que nos lo resume"; Nelken, "Homenaje a Chagall", columna Exposiciones, *Excélsior*, 2 de abril de 1965. Westheim incluso lo compara con uno de los pintores consagrados de la época: en una de las exposiciones de Carrillo, escribió que "uno de los cuadros lleva una dedicatoria a Paul Klee. Pero Carrillo Gil no pinta 'como Klee'. Es creador como lo era Klee", en "La obra de Carrillo Gil. Una breve melodía más grande que las ruidosas sinfonías de tantos otros", Mariana Frenk (trad.), *México en la Cultura*, *Novedades*, 17 de agosto de 1958, p. 7; AFCG.

Presentar un panorama del arte del siglo XX, su panorama, es un objetivo de Carrillo, tanto en su coleccionismo como en su producción pictórica; a partir de una revisión personal, en la cual dejaba fuera un gran bloque de la obra que no consideraba "de primer nivel", Carrillo construye en paralelo ambas actividades culturales. Así, la resonancia de diversos artistas y corrientes que se sucedieron a lo largo de ese siglo, en la pintura de Carrillo, se acepta como lógica por la crítica de ese momento, dados los conocimientos y aficiones que éste había publicitado aun desde antes de iniciar su trabajo pictórico. Un periodista escribió: "Tiene, como muy pocos entre los nuestros, una plena conciencia del vasto panorama de la historia plástica nacional e internacional [...] Quiere solamente, y lo logra, dejar testimonio de un espíritu que no ha permanecido ajeno a las conmociones de nuestro tiempo y a las búsquedas que éstas imponen, pero que ha logrado, en medio de tantas circunstancias adversas, preservar y desarrollar una sensibilidad capaz de producir los mejores frutos".[248] A su vez, Westheim justificaba las sucesivas fases de la pintura de Carrillo como una necesidad de experimentar por sí mismo aquello que los pintores de las vanguardias del siglo XX habían descubierto.[249]

Otra pauta la da el hecho de que en las colecciones de Carrillo predominan las obras de artistas de su generación y, en parte, su criterio para seleccionarlas fue que ellas representaban la actualización del arte; al mismo tiempo, en múltiples escritos, Carrillo dejó claro que el arte de avanzada en los años cincuenta y sesenta era el abstracto. Así, su búsqueda de "lo último" en el arte, según su discurso, se dio tanto en sus adquisiciones como en su producción personal. Al respecto, escribió Justino Fernández: "Resulta curioso que sus inclinaciones sean por el 'arte abstracto', en sentido general, no obstante su largo trato con artistas como Orozco, Rivera, Siqueiros y sus obras. Por otra parte muestra también su universalidad, puesto que es capaz de gozar y estimar obras y corrientes artistas

---

[248] Julio G. Tejada, "Alvar Carrillo Gil", columna Arte, *Mañana*, 15 de octubre de 1960. A su vez, Siqueiros opinó que: "El doctor Carrillo quiere saber por su propia experiencia todo lo que la pequeña cocina formalista-abstraccionista ha hecho hasta ahora"; Rosa Castro entrevista a Siqueiros, "El caso Carrillo Gil", sección *Diorama de la Cultura* de *Excélsior*, 12 de mayo de 1957, pp. 1 y 3; Anónimo, "Alvar Carrillo Gil (coleccionista)", columna *Arte*, en *Siempre!*, 23 de agosto de 1958; AFCG.

[249] "Familiarizado con todas las finalidades y propósitos que imprimen su sello al arte de este nuestro siglo XX, Carrillo Gil siente una y otra vez la imperiosa necesidad de comprender y de probar él mismo, de qué manera la vivencia se volvió en cada caso forma, figura, obra"; Westheim, "Alvar Carrillo Gil. Un nuevo valor del arte mexicano", Mariana Frenk (trad.), *México en la Cultura*, *Novedades*, 21 de abril de 1957, p. 6.

de muy variados tipos".[250] Con estas palabras el historiador del arte toma distancia —al calificarlo como *curioso*— de uno de los pilares más sólidos en los intereses de Carrillo Gil, su "universalidad", su marcada vocación internacionalista; esta actitud destacaba en una época en que la mayoría de los coleccionistas privados, y muchos artistas, pregonaban la necesaria continuidad y apoyo a una pintura de corte nacionalista.[251] De hecho, algún crítico mencionó con cierto desdén que la pintura de Carrillo parecía realizada por cualquier artista estadounidense de la época.[252]

El deseo de actualidad es lo que define y caracteriza a Carrillo Gil, sea como pintor o como coleccionista, pretensión muy debatida por algunos críticos —que de manera extemporánea pugnaban por mantener vigentes a los pintores del movimiento, que no escuela, de pintura mexicana, aún después de mediados del siglo XX— pero defendida a ultranza por Carrillo. No obstante, como ya mencioné, no es la vanguardia internacional de los años cuarenta a los sesenta lo que más le interesa, y en consecuencia favorece, sino aquellos movimientos de principios de siglo y, a veces, sus prolongaciones y readaptaciones de mediados de centuria. En esto es congruente: el mismo proceso de selección que sigue para la adquisición de obras de arte se torna evidente en las influencias que se observan en su producción plástica.

Ceferino Palencia, escribió: "Nosotros nos atreveríamos a considerar a este temperamento como un incondicional sumiso a toda novedad. Pero dicha sumisión en modo alguno supone carencia de propia personalidad, muy al contrario; el gran mérito de Carrillo Gil radica en la ciencia de elección y sumisión, o lo que es lo mismo, en su acertado tacto para elegir y seleccionar lo más afín a su temperamento de inagotable sutileza".[253] Según esto, su discurso y sus elecciones confundieron a varios de los críticos de su época.

---

[250] Fernández, "Un nuevo artista: el doctor Carrillo Gil", *op. cit.*, y "Un artista y coleccionista", *op. cit.*; AFCG.

[251] En su elección por hacer arte abstracto, en algo debió influir el hecho de que él no sabía dibujar y que un elemento en el que basaba su admiración por la obra de los artistas como Orozco y Siqueiros era que los consideraba grandes dibujantes. Además, seguramente Carrillo no quería ser un seguidor o imitador más de Orozco y Siqueiros.

[252] "Su trabajo nos recuerda un poco la más avanzada pintura norteamericana. Es curioso, ya que todos sabemos del nacionalismo propio del artista, pero sus telas parecen más bien el resultado del esfuerzo de un pintor norteamericano"; Tejada, "Alvar Carrillo Gil", columna Arte, *Mañana*, 24 de octubre de 1959, p. 52; AFCG.

[253] Palencia, Sin título, *México en la Cultura, Novedades*, 17 de agosto de 1958, p. 7; AFCG.

A pesar de la imagen pública que se forjó, en parte a través de algunos ensayos donde defendía al arte abstracto como opción de exploración estética válida para cualquier pintor, incluso mexicano, así como algunos otros en los que se ocupaba de ciertos pintores europeos exitosos, como Jean Dubuffet o el italiano Enrico Baj,[254] una buena parte de sus escritos versan sobre dibujantes de su generación —salvo Käthe Kollwitz (1867-1945)— que se distinguían por realizar una ácida crítica social y política y cuya fase álgida de producción ya había ocurrido, tales como Alfred Kubin, Georg Grosz y Renato Guttuso, entre otros.[255] ¿Escribir para el medio ambiente artístico mexicano sobre dibujantes internacionales era su manera de invitar a los artistas mexicanos a emularlos, a realizar dibujos de calidad equiparable a ellos?, supongo que él coleccionaría las piezas producidas bajo ese influjo. Más aún, la relación entre el crítico de arte, el coleccionista y el pintor es innegable.[256] Selecciona lo que le gusta, está convencido de que sus selecciones —virtuales o materiales—son pertinentes, y procede a difundirlas.

Por otra parte, aunque Carrillo reconoce que pintar le produjo "intimo placer",[257] no se conforma con vivirlo en la intimidad, sino que decide compartirlo y para ello lo transforma en un *placer público*. La "exposición" de su personalidad tiene congruencia con

---

[254] "Algo sobre Jean Dubuffet...", sin datos, 4 p. mecanografiadas; "'Gorilas' del mundo, unidos por el arte de Enrico Baj", en *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 3 de marzo de 1965, no. 610, pp. VIII a XIII; AFCG.

[255] Dedicó diez artículos a una serie que llamó "Grandes dibujantes contemporáneos", publicada en el suplemento *México en la Cultura* entre 1956 y 1958. La estructura de los textos es muy similar entre sí, ya que incluye datos biográficos mínimos, citas de sus biógrafos y, de ser posible, al mismo artista, además de la reproducción de algunas obras; las expresiones de admiración por parte del coleccionista se alternan con algunos comentarios o apreciaciones personales, sin embargo, el peso crítico recae en las citas de críticos especializados de reconocido prestigio, que con profusión utiliza el yucateco; así, es a través de los ellos que Carrillo expone las cualidades artísticas que distinguen a cada dibujante. Su autoimpuesta tarea es la de introducir en México a los dibujantes que considera más representativos de su siglo. Es notable que la mayoría de los incluidos sean personajes que en su obra tanto como en su vida, se pronunciaron contra la pobreza y las injusticias; con conciencia social y criterios humanistas, sus posiciones políticas varían de entre antifascistas y antinazis a republicanos y comunistas. Algunos, a raíz de la Segunda Guerra Mundial, tuvieron que emigrar a otro país. Además, uno de los elementos que resalta es la capacidad del artista de luchar por la libertad, la dignidad y los derechos del hombre. La obra y la posición socio-política individual, proveen al coleccionista de elementos para la identificación personal. Lo que destaca de la biografía de cada uno de estos dibujantes son los mismos elementos que destacó de aquellos artistas, como Orozco, con los que tuvo relaciones personales de cierta intensidad.

[256] Para otro caso de congruencia entre coleccionista y artista, contemporáneo a Carrillo Gil aunque no desarrollado en México sino en Estados Unidos, véase Richard Brown Baker, "Notes on the Formation of my Collection", en *Art Internacional*, 20 de septiembre de 1961, Vol. 7, pp. 40-47.

[257] Carrillo Gil, "Nota explicativa", texto del catálogo *Dr. Alvar Carrillo Gil. Catálogo de sus pinturas. 1950-1954...*

su trayectoria. En parte eso explica el montaje de su primera exposición y el pagar por la publicación de un catálogo con las reproducciones de las piezas; recordemos que este mecanismo lo había practicado con la edición de catálogos de sus posesiones de Orozco y después lo aplicó a su propio trabajo plástico. Así, este afán de socializar sus descubrimientos, de hacerlos colectivos —ya que también escribe que con la difusión de su obra quiere "dar un estimulante ejemplo" a los demás—,[258] está ligado estrechamente a su coleccionismo, caracterizado por el mismo afán de socializar sus adquisiciones al prestarlas para exposiciones temporales, exhibirlas en su museo privado y venderlas-donarlas al Estado después, con lo que garantizaría la conmemoración permanente de su nombre dentro de la cultura nacional. Por tanto, la vocación pública de Carrillo Gil está presente en ambas prácticas culturales. Al mismo tiempo, esto demuestra la libertad de movimientos de que gozaba un *amateur* adinerado, con prestigio y con los contactos idóneos en el ambiente cultural mexicano.

Dado que Alvar Carrillo ya era un connotado coleccionista cuando empezó a pintar, en 1950, ambas actividades se consideraron estrechamente relacionadas; la mayoría de los contemporáneos de Carrillo,[259] que dejaron constancia escrita de sus opiniones, así lo consignan. Destaca una declaración de Inés Amor: "Carrillo Gil es el caso más completo que hasta la fecha hemos tenido de un verdadero coleccionista. *Llegó hasta el grado de pintar para comprender mejor*".[260] Así, para la galerista, la plástica personal de Carrillo es una consecuencia de su coleccionismo; como ella argumentaba, ser "un verdadero coleccionista" equivalía a adquirir y poner a prueba constantemente un conocimiento profundo de las diversas manifestaciones artísticas de su momento y del pasado; de este modo, para complementar su formación como conocedor de arte, el coleccionista acudió incluso a producir él mismo.

Carrillo coincidió con Inés Amor: "ha habido muchos coleccionistas, y los hay de primera, que no sienten el arte nada más por la vista; son raros los coleccionistas que aman

---

[258] *Ibidem.*

[259] Palencia, "La exposición pictórica del Dr. ACG", columna Artes Plásticas, *Novedades*, 9 de agosto de 1955, p. N-A; Fernández, "Un nuevo artista: el doctor Carrillo Gil", en la sección Artes Plásticas, revista *Universidad de México*, mayo de 1957, Vol. XI, núm. 9, pp. 21-22.

[260] Manrique y Del Conde. *op. cit.*, p. 239; cursivas mías.

el arte hasta intentar hacerlo".[261] La prueba máxima de amor es pintar, trascender el acto pasivo de la percepción y actuar, realizando arte. Éste es un excelente indicio de la importancia que concedía Carrillo Gil a su pintura, un tema indisolublemente unido a su perfil como coleccionista. Más aun, en esta declaración ambos parecieran seguir a Venturi quien, al referirse a los críticos Edmond y Jules Goncourt, escribió: "Fueron tan amantes del arte que incluso sabían pintar, es decir, estaban en las mejores condiciones para comprender el arte de su tiempo y, sin embargo, no lo entendieron".[262] Incluso coincide la opinión desfavorable que la señora Amor tiene de la pintura de Carrillo con la de Venturi por la crítica de los Goncourt.

A su vez, Paul Westheim, consciente de la relación entre pintura y coleccionismo, escribió: "Carrillo Gil es el gran coleccionista [...] ¿Por qué lo menciono? Para que por un momento se olvide todo ello, exactamente como yo mismo procuro olvidarlo [...] para que se contemple la exposición [...] simplemente como se contempla la obra de un pintor que se presenta por primera vez ante un público".[263] Ni él ni los demás miembros del ámbito cultural mexicano, incluyendo el propio Carrillo, siguieron esa recomendación.[264]

En diversas oportunidades, Carrillo hizo hincapié en el carácter autodidacta e independiente de su formación como coleccionista. Aplicó la misma argumentación para su proceso de aprendizaje como creador plástico: se autodefinió como "una persona que ha visto con apasionado interés muchas pinturas, que tiene sus artistas predilectos y que, antes que nada, nunca ha oído a un maestro ni sabe absolutamente nada de lo que se enseña en la escuela de arte".[265] Así, refrendó que se construyó a sí mismo al no recibir ningún tipo de educación artística, ni formal, ni informal. Tal reiteración busca destacar la independencia de sus investigaciones plásticas y, con ello, engrandecer su imagen. No obstante, Carrillo no era un individuo aislado; adquirió buena parte de sus conocimientos a través de su

---

[261] Entrevista a Carrillo Gil, sd, 20 p. mecanografiadas; AFCG.

[262] Ventura, *op. cit.*, p. 263. Carrillo afirmó que conoció a los Goncourt. Véase "Toulouse-Lautrec", *La cultura en México, Siempre!*, 25 noviembre de 1964, pp. IV-XII.

[263] Westheim, "El arte como placer espiritual", Mariana Frenk (trad.), *México en la Cultura, Novedades*, 31 de julio de 1955, p. 6; AFCG.

[264] Cuando Helen Escobedo, en su calidad de directora del MUCA lo visitó en su casa para pedirle algunas obras en préstamo, Carrillo Gil aprovechó para explicarle que no solamente era coleccionista sino también pintor, mostrándole alguna de sus creaciones; entrevista de Ana Garduño a Helen Escobedo, Hamburgo, Alemania, 2 de julio de 1998.

[265] Carrillo Gil, "Nota explicativa", catálogo *Dr. Alvar Carrillo Gil. Catálogo de sus pinturas. 1950-1954...*

interrelación con críticos e historiadores del arte, así como con artistas e intelectuales.

En cuanto a la infraestructura que empleó para publicitar su trabajo plástico, es un hecho que Carrillo se apoyó en su reputación como coleccionista, en sus relaciones públicas y su conocimiento del ambiente artístico del momento; explotó todas sus conexiones con el mundo del arte, utilizó sus lazos amistosos y contactos profesionales con funcionarios culturales; esto es, la infraestructura que había creado para prestigiar sus colecciones la reinstrumentó para difundir su pintura. La mayor parte de sus exposiciones le fueron instaladas en las galerías de dos de sus más cercanos colaboradores y cómplices: Inés Amor[266] y Antonio Souza,[267] quienes entre 1955 y 1960 le organizaron siete exposiciones individuales[268] y lo incorporaron en varias colectivas.[269] No es casual que hayan sido las dos galerías en las que sus adquisiciones de arte eran más elevadas.

Incluso es probable que las motivaciones de estos montajes hayan sido diferentes para cada galerista; si bien es probable que Souza fuera más sincero en su entusiasmo por la obra de Carrillo, además de que este tipo de exhibiciones estaban más a tono con el perfil incluyente que quería darle a su galería y con su convencimiento de la necesidad de brindar espacios de exhibición a manifestaciones plásticas alejadas de la llamada Escuela Mexicana. A raíz de una entrevista con él, una periodista de la época escribió: "Descubrió Antonio Souza que en México existía un grupo de pintores que [...] encontraban en el abstraccionismo su forma de expresión. Pero descubrió también que [...] no eran tomados en cuenta. Al comprobar que en ese grupo de artistas había auténticos valores, se rebeló ante el hecho de que fueran postergados [...] Así, por ayudar a aquel grupo y sin percibir

---

[266] En la GAM, Carrillo tuvo su primera y segunda exposición individual, en 1955 y 1957, respectivamente; en la segunda, ya presentó *collages*. Dos años después, en enero de 1959, Carrillo expuso más *collages*, con el título de *Texturas vegetales* y en octubre de 1960 presentó su última exposición en ese recinto. Romero. *Historia y testimonios. Galería de Arte Mexicano*, ediciones GAM, 1985, p. 334-335, 348-349.

[267] Carrillo presentó tres exposiciones individuales en la Galería Souza: *Vigencia del pequeño formato*, inaugurada el 7 de agosto de 1958; *Presencia del espacio*, el 22 de octubre de 1959, y *Pastas y graffitis* el 19 de mayo de 1960. Véase Romero Keith, *op. cit.*, pp. 109-111.

[268] Es necesario destacar que en ninguna otra galería privada de la época tuvo Carrillo exposiciones individuales, como en la Misrachi o en la Juan Martín; con los dueños de ambas, la relación del coleccionista no fue tan estrecha como lo fue con Amor y Souza.

[269] Carrillo participó en dos exposiciones colectivas en la galería Souza, una del mes de octubre de 1959 y otra el 28 de abril de 1960; además, cuando Souza expuso en la Galería del Centro Deportivo Israelita —el 30 de junio de 1960— una selección de su colección personal de arte, incluyó obras de Carrillo Gil, Romero Keith, *op. cit.*, pp. 110-112.

ganancia económica alguna, empezó a vender sus cuadros".[270] No ocurrió lo mismo con la señora Amor, quien aclaró que no le había convencido la pintura de Carrillo, lo que sugiere que sus montajes obedecieron más al deseo de complacer al influyente y asiduo cliente.

Además de ellos, otras personalidades influyentes con quien tenía cercanas relaciones le proporcionaron sus espacios[271] o gestionaron exposiciones suyas, aprovechando sus contactos internacionales; fue así que en 1962 Fernando Gamboa llevó a París las obras de Carrillo para buscar una galería donde exhibirlas,[272] contando con la ayuda de Octavio Paz, quien allí se desempeñaba como diplomático.[273] Un amigo, Siqueiros, incluso le organizó una retrospectiva-homenaje muy tardío, en 1971.[274] Por supuesto, el mismo Carrillo montó su obra en recintos de su querido Yucatán,[275] y en hospitales infantiles y asociaciones de médicos.[276] También llegó a tener algunas exposiciones individuales en Estados Unidos[277] —aunque probablemente haya sido la

---

[270] Socorro García, "La galería de Antonio Souza: una lección a los burócratas del arte", *México en la Cultura*, *Novedades*, 1° de septiembre de 1958, p. 6; AFCG. Sobre la labor de Souza como galerista, dictó la señora Amor: "Toño [Souza] tuvo menos importancia que Juan Martín, porque mariposeaba con todo, lo mismo exhibía cosas muy buenas que muy malas, y aunque movió mucho el ambiente, el efecto era 'revuelto'"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 218.

[271] Gracias a una invitación de Susana Gamboa, que dirigía el Instituto Mexicano Israelí, Carrillo expuso en dicho espacio en 1965, donde presentó veinticinco *collages* como homenaje a Chagall; Carrillo, "La imitación como homenaje", *Siempre!*, 28 de abril de 1965, p. XVIII.

[272] ¿Carrillo Gil contrató a Gamboa para llevar sus piezas y gestionar una exposición?; lo más probable es que todos los gastos correrían por cuenta de Carrillo Gil, aunque no tengo pruebas de que esto incluyera honorarios para Gamboa. El curador escribió al respecto: "Me honra mucho informar a ustedes que yo le organicé al Dr. Carrillo Gil, en 1962, la exposición que se realizó en París, en una muy conocida galería, y que la crítica francesa lo trató muy favorablemente"; Gamboa, Carta a Silvia Pandolfi, 9 de noviembre de 1989, 6 p. mecanografiadas; ARGM.

[273] En una carta dirigida a Carrillo Gil, Paz escribió: "Hasta ayer pude ver (estaban en la aduana) los cuadros de la colección *Marea baja de Yucatán*. La llevó Fernando Gamboa a la casa. Tengo la seguridad de que alguna galería seria (todavía no sé cuál: hay varias en perspectiva) podrá realizar la exposición". Fechada en París, 9 de abril de 1962; AFCG.

[274] Ésta fue su última exposición individual; la muestra fue en la recién inaugurada Sala de Arte Público Siqueiros. Alvar Carrillo Gil en *Enciclopedia Yucatanense*, sección Historia de las Artes Plásticas, pp. 367-370.

[275] Una exposición de Carrillo estuvo en la Escuela de Bellas Artes, en Mérida, aunque no se registra el año; Gildo González Ángulo, "Alvar Carrillo Gil, su obra y la de sus amigos en el MACAY sólo para espectadores deslumbrados", *Por esto!*, Mérida, 15 de abril de 1997.

[276] Dos exposiciones individuales: una organizada probablemente en noviembre de 1955, por el Hospital Infantil de México y la Sociedad de Médicos Artistas; otra montada en la Galería del Médico, local de la Prensa Médica Mexicana, en el contexto de la Primera Conferencia Latinoamericana de Escuelas de Medicina, septiembre de 1957; AFCG.

[277] Carrillo Gil expuso en el Instituto de Arte McNay 59 obras, entre pinturas y *collages*. Véanse: Anónimo, Sin título, *San Antonio Express*, 8 junio de 1958; *Boletín de Artes Visuales*, junio a septiembre de 1958, núm. 3, Unión Panamericana, Washington DC; Gerald Ashford. "Exposición de obras pictóricas del Dr. Alvar

misma exhibición que se trasladó a diversos espacios—[278] y Brasil,[279] y en diversas ocasiones participó en colectivas internacionales.[280] A pesar de éstas, considero que la obra de Carrillo Gil tuvo escasa proyección internacional, al igual que en el ámbito nacional, no obstante su pertinaz lucha.[281]

Exponer en galerías acreditadas, y reforzar la notoriedad alcanzada con la difusión de sus ensayos introductorios a su obra, publicados inicialmente en los catálogos o folletos de dichas exhibiciones, y republicados en los periódicos y revistas de mayor circulación nacional, traducidos en caso de que el original estuviera en otro idioma, era parte de la estrategia del yucateco para dar a conocer sus trabajos. Amigos, colegas, colaboradores y sus contactos en el arte se encargaron del resto. Todas aquellas personas con las que lo unía un cierto tipo de relación afectuosa o profesional en México, escribieron sobre su producción: Paul Westheim, Jorge Juan Crespo de la Serna, Justino Fernández,[282] Celestino

---

Carrillo Gil", *Diario del Sureste*, 6 julio de 1958. El original fue publicado en el *San Antonio Express and News*, 15 de junio de 1958, p. 5. Un recorte pequeño de periódico, sin datos, hace referencia a otra exposición en el Instituto McNay de Arte, compuesta por 20 *collages* de Raymond Barnhart, de los que dice que las composiciones son menos inspiradas que las de Carrillo Gil, exhibidas allí el año anterior. Con la letra de Carrillo Gil dice: "agosto de 1959, 1 año después de la exposición". Es obvio que el placer del contenido se suma a la sorpresa de que a un año de la exposición, alguien todavía la recuerde y la tome como punto de referencia; AFCG.

[278] Después de la exposición en el McNay Art Institute de San Antonio, Texas, se tenía programado trasladar esta misma exposición a "otro museo de Texas", pero no tengo ninguna referencia al respecto. En cuanto a otras exhibiciones individuales, en el *curriculum* que Carrillo acostumbraba entregar a la prensa se registró: "Ha expuesto en The Art Center, Tucson, Arizona, en 1958; en la Galería Martín Schweig, St. Louis Missouri, en 1958; en Pensacola Art Center, en 1959". Véanse: Anónimo, "La pintura del Dr. Alvar Carrillo Gil triunfa en los Estados Unidos", *México en la Cultura, Novedades*, 3 de agosto de 1958, p. 6; Anónimo, "Expone Carrillo Gil", *Excélsior*, 19 de mayo de 1960, p. 9B; AFCG. Otras notas periodísticas condensan la misma información: Anónimo, "Carrillo Gil expone", *El Universal*, 19 de mayo de 1960; Anónimo, "El pintor Alvar Carrillo Gil expone sus pinturas", *Novedades*, 19 de mayo de 1960, p. 2; AFCG.

[279] Geraldo Ferras, "Alvaro Carrillo Gil", folleto de introducción a la exposición en la Galería Sistina, São Paulo, agosto-septiembre, sin datos, AFCG.

[280] Carrillo participó en la exposición colectiva, representando a México, junto con piezas provenientes de diversos países; allí se expusieron obras de Arp, Feito, Baj, y muchos otros; fue montada en París, de junio a julio de 1962. En otra, montada en Belgrado, entre septiembre y octubre de 1963, Carrillo participó con cinco *collages*, junto con Matta y Cuevas, entre otros. Véanse los catálogos *Le relief (2a. exposition)*, galería XX° siècle, 1962 y *Slikari Latinske Amerike*, Galerija Kulturnog Centra Beograda, 1963, BMCG.

[281] En una entrevista, Carrillo Gil menciona que en Roma y Milán también se expusieron sus trabajos. Sobre esto, no cuento con ninguna información; Pérez Vizcaíno, "Arte y medicina", recorte periodístico, 1 p., sd; AFCG.

[282] Fernández, "Un nuevo artista: el doctor Carrillo Gil", *op. cit.*, y "Un artista y coleccionista", *op. cit.*; AFCG.

Gorostiza, Andrés Henestrosa y Siqueiros,[283] entre otros;[284] también hubo quien escribió a solicitud expresa de Carrillo, para incluir sus textos en los catálogos, como Octavio Paz, Carlos Pellicer y el escritor francés Pieyre de Mandiargues.[285] Más aun, en alguna ocasión, puede verse su mano o la de un amigo, probablemente Fernando Benítez, que introdujo una nota anónima en el suplemento *México en la Cultura* con el encabezado de "La pintura del Dr. Alvar Carrillo Gil triunfa en los Estados Unidos".[286]

Al mismo tiempo, además de exhibir,[287] a Carrillo le importaba mucho comercializar su trabajo, a pesar de las declaraciones explícitas que hizo en contra. Es obvio que le interesaba vender porque era una señal de que una pieza en particular interesaba a alguien al grado de pagar por ello;[288] vender no necesariamente significa tener éxito pero está relacionado con eso y él, como coleccionista, lo sabía; por ello, en algunas entrevistas o en sus textos, este dato siempre se incluye,[289] aunque se le resta importancia: "Alguna vez he

---

[283] Primero Siqueiros concede una entrevista a Rosa Castro para hablar de la pintura de Carrillo Gil y años después escribe una presentación en el folleto de la exposición que él mismo le organizó en su casa de la calle Tres picos. Véanse "El caso Carrillo Gil", sección *Diorama de la Cultura* de *Excélsior*, 12 de mayo de 1957, p. 1 y 3; *Alvar Carrillo Gil. Exposición Homenaje*, folleto de la exposición en la Sala de Arte Público, extensión de la Escuela Taller Siqueiros, México, 9 de noviembre de 1971.

[284] Véase Anónimo, "Alvar Carrillo Gil (coleccionista)", columna *Arte*, en *Siempre!*, 23 de agosto de 1958.

[285] Un catálogo fue integrado por textos de los citados autores más otro de Antonio Souza. La exposición *Vigencia del pequeño formato*, fue montada en la galería Souza en agosto de 1958. Agradezco a Mariana Frenk haberme regalado el pequeño catálogo que, a su vez, le fue obsequiado por Carrillo a Paul Westheim.

[286] Este artículo reproduce varios párrafos de un artículo muy favorable sobre la pintura de Carrillo, publicado en el *San Antonio Express and News*, de la autoría de Gerald Ashford, a quien se le presenta como "el más autorizado crítico de arte de aquella ciudad", *México en la Cultura*, *Novedades*, 3 de agosto de 1958, p. 6; AFCG.

[287] Con un tono de modestia, inusual en sus textos, narra Carrillo que cuando empezó a pintar, más de cuatro años atrás, lo ocultó incluso a su familia, hasta que poco a poco lo fueron viendo sus amigos y le insistieron para que diera a conocer sus obras, con lo que, de manera sutil, traslada parte de la responsabilidad de este acto a otros: "esta vanidad es en parte propia y en parte refleja". Siguiendo esta versión, sus amigos serían complacidos con el montaje de su primer exposición y la edición del catálogo respectivo. Que su costo fue cubierto por Carrillo lo indica el hecho de que es un libro mucho más grande y elegante que los folletos típicos de la GAM por esos años. A través de este catálogo, Carrillo perpetuó la memoria de la citada exposición. Véase "Nota explicativa", catálogo *Dr. Alvar Carrillo Gil. Catálogo de sus pinturas. 1950-1954....*

[288] En el archivo de la GAM, de veintidós piezas de Carrillo enlistadas, doce se vendieron; eran objetos realizados entre 1953 y 1960. En un documento —Carta de Inés Amor a Katherine Ordway, 22 de abril de 1957— la galerista hizo una anotación manuscrita para registrar la venta de tres *collages* de Carrillo; AGAM. Si hemos de creer la declaración de la señora Amor, los precios de las obras se fijaron en conjunto, entre galerista y pintor, ya que ella afirmó que tal era el mecanismo que acostumbraba; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 202.

[289] Pérez Vizcaíno, al entrevistar a Carrillo Gil, informa del tipo de pintura que hace, de los lugares donde ha expuesto, y agrega: "y muchos se han vendido"; en *op. cit.*; AFCG.

expuesto, cuando se empeña algún hombre de arte e incluso se han vendido cosas mías".[290] Carrillo no buscaba, en primer término, los beneficios económicos que tales ventas pudieran representar,[291] puesto que podía costear todos los gastos que sus exposiciones le significaban,[292] sino que perseguía esencialmente el reconocimiento que le reportaría. Por añadidura, Carrillo se aseguraba de que los críticos de arte más importantes[293] y amigos en general tuvieran sus trabajos vía los regalos que sistemáticamente realizaba.[294]

¿Pintor profesional o amateur?

Hay una constante a lo largo del desarrollo plástico de Carrillo: el deseo del yucateco, presentado como necesidad esencial, de legitimarse como pintor profesional. Esta aspiración desató la resistencia de sus contemporáneos. A este asunto, aunque fue de vital importancia para él, sólo se refirió en la fase inicial de su producción. En el primer catálogo, editado con reproducciones de sus pinturas en 1954, explicó que sólo tenía el "estimulante deseo de tratar de hacer algo interesante",[295] y que se consideraba un *amateur*, un aficionado.[296] Después, sin que mediara una declaración pública, cambió de opinión.

---

[290] Entrevista a Carrillo Gil, sin datos, 20 págs. mecanografiadas; AFCG.

[291] En 1954, al anunciar oficialmente su afición a la pintura, Carrillo explica que una exposición obedece, por regla general, a dos motivos: el interés —económico— y la vanidad del autor, aclarando que no espera vender sus cuadros, por lo que su gesto obedece prioritariamente a su vanidad, en parte fomentada por amigos y familiares; en "Nota explicativa", texto del catálogo *Dr. Alvar Carrillo Gil. Catálogo de sus pinturas. 1950-1954*, 1954, Alvar Carrillo Gil (ed.), págs. sin numeración.

[292] A pesar de que no cuento con información precisa, es probable que Carrillo pagara incluso un porcentaje mayor del 50 % que tradicionalmente pagaban los artistas en la GAM por los gastos de inauguración. El costear la mayor parte de sus exposiciones también le reportaría mayor injerencia en ellas; en el archivo de la familia se encuentran largos listados de invitados, lo que implica que coparticipó en la organización de tales eventos. Sobre la distribución de gastos y porcentajes de ganancia de la GAM, véase Frérot, *El mercado del arte en México, 1950-1976*, INBA, México, 1990, p. 110.

[293] Por ejemplo, a Westheim le regaló dos pinturas, mismas que ahora forman parte de la colección de Mariana Frenk: *Pintor oculto*, 1954, óleo sobre tela, 20 x 30; *Ikebana*, 1961 óleo sobre tela, 29 x 35.

[294] Entrevista de Dr. Lázaro Benavides con Ana Garduño, 19 de octubre de 1998.

[295] "Nota explicativa", texto del catálogo *Dr. Alvar Carrillo Gil. Catálogo de sus pinturas. 1950-1954*....

[296] Aficionado: "Que cultiva algún arte, sin tenerlo por oficio", Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma*, Editorial Aguilar, México, 1991, tomo I, p. 148.

En el texto de 1954, Carrillo se legitima como pintor aficionado desde su profesión de médico, es decir, a través de la medicina, una ciencia ajena, Carrillo presenta al pintor;[297] escribió: "Nada nuevo hay en mi caso de pintor aficionado [...] me animó el ejemplo de otras personas que han tenido y tienen el entretenimiento del arte -el 'hobby'- para evadirse de sus ocupaciones y preocupaciones; he sentido el estimulante deseo de tratar de hacer algo interesante, como lo hacen muchos artistas profesionales".[298] Tal cautela —en un primer texto a través del cual se presenta "en sociedad"— indica que buscó protegerse de posibles críticas, por la calidad de su obra o por considerarlo demasiado pretencioso; su estrategia, planeada concienzudamente, obedecía también a que estaba consciente de que con su proceder violaba las reglas no escritas del sistema artístico: pasar de coleccionista a presentarse como asesor de artistas, promotor cultural, crítico de arte y de allí a pintor, todos éstos eran tránsitos poco usuales y no sólo en México.[299] También es probable que en sus inicios sinceramente se considerara sólo un aficionado y que después de los primeros años hubiera ampliado sus aspiraciones, en parte por la excelente fortuna crítica que su obra recibió, de manera no unánime pero si generalizada.[300]

De hecho, aunque desde hacia varias décadas se había desligado definitivamente de la práctica pediátrica, conservó siempre en su firma el titulo de doctor y recurrió a su condición de médico en todas aquellas circunstancias en que le pareció conveniente.[301] La

---

[297] Explícitamente Carrillo explica que, en parte, pinta para motivar a los médicos, con la esperanza de que sus colegas siguieran su ejemplo, en "Nota explicativa", catálogo *Dr. Alvar Carrillo Gil. Catálogo de sus pinturas. 1950-1954...*

[298] *Ibidem.*

[299] Los binomios galerista-coleccionista, artista-coleccionista, crítico de arte-coleccionista, funcionario cultural-coleccionista son comunes en el ámbito artístico, lo que no es frecuente es un coleccionista que escriba sobre arte, pinte y realice gestiones de promotoría cultural.

[300] Al parecer en 1955 su amigo, el doctor Federico Gómez, le organizó en el Hospital Infantil de México, que él dirigía, y en colaboración con la Sociedad de Médicos Artistas, una exposición dentro del ciclo "Artes plásticas de médicos aficionados". Dos años después el calificativo de "aficionado" es transmutado por dos citas textuales de la crítica que su pintura había recibido, una de Westheim donde lo declara "un nuevo valor" de la pintura mexicana y otra de Ceferino Palencia que destaca la belleza de sus piezas. En esta última exhibición —organizada por la Prensa Médica Mexicana en la Galería del Médico— al menos por la invitación que se imprimió, se está presentando a un pintor profesional, con listado de obras incluida; AFCG.

[301] En un ensayo posterior, dedicado al arte abstracto, Carrillo realiza parte del análisis estético a partir de su experiencia y conocimientos de médico. Él mismo explicó que observó placas microscópicas de la anatomía humana y de la microbiología, primero con fines científicos y después con "preocupación estética" y se encontró con varias sorpresas: "Tienen tales coincidencias y similitudes con las producciones de arte abstracto, que uno hace la suposición de que los artistas se han inspirado en estas visiones de la anatomía

crítica resaltó asimismo la relación entre el pintor y el médico, encontrando influencia de la observación microscópica, en particular, en algunas de sus obras.[302] Aun en 1959, al reseñar Fernando Benítez una exposición de Carrillo Gil, explicó: "insisto en el titulo de doctor porque no es muy difícil que a su profesión deba, siquiera sea en parte, los ojos acostumbrados a los cortes de los tejidos y a la fina arquitectura de las células que él ha situado muchas veces bajo el ocular del microscopio".[303]

Por otra parte, si bien Carrillo se asume como aficionado en su primer catálogo, su aclaración de que procura crear pintura "interesante" evidencia que ya desde ese momento acariciaba la idea de ser aceptado, con el paso del tiempo, como un "profesional". Siguiendo esta estrategia, ya en los demás artículos que publicó sobre su pintura, no vuelve a mencionar el asunto; sin embargo, lo vasto de su producción —más de novecientas piezas actualmente en manos de sus descendientes— así como su indudable interés por exhibirlas, a nivel nacional e internacional, revela que tuvo esperanzas de constituirse en pintor profesional y trascender la categoría de *amateur*. Así, cuando él declara "cuelgo mis cuadros en lugar de los de Siqueiros"[304] no lo advierte como si fuera un juego o una broma, lo hace porque con esto señala que su obra también es arte y que, por tanto, tiene el mismo derecho de ocupar las paredes de su casa que las piezas de su colección. Su esperanza de obtener reconocimiento como pintor 'verdadero', se percibe en una frase que escribió en 1958 para el catálogo de su exposición *Vigencia del pequeño formato*: "Estas obras pequeñas, sin embargo, quizá sirvan para cosas mayores".[305]

Es posible observar alguna modificación en su estrategia inicial de presentación pública. Después de mediados de los años sesenta y siguiendo la típica construcción biográfica de los creadores, Carrillo ubicó los "orígenes" de su interés por el arte en la etapa

---

microscópica", conferencia "Lo natural en el arte abstracto", septiembre de 1963, 9 p. mecanografiadas; AFCG.

[302] Palencia explicó que Carrillo Gil: "Como investigador médico forzosamente ha de ser un esclavo de ese mundo ilimitado que presenta y abre a la observación el microscopio [...] [el observador] prontamente deducirá la enorme influencia que el universo de las células en sus coloraciones y formas ha influido" en él; Palencia, "La exposición pictórica del Dr. Alvar Carrillo Gil", columna Artes Plásticas, *Novedades*, 9 de agosto de 1955, p. N-A.

[303] Fernando Benítez, "Alvar Carrillo Gil: la naturaleza maestra insuperable", *Novedades*, 18 de enero de 1959, p. 6; AFCG.

[304] Entrevista a Carrillo Gil, sd, 20 p. mecanografiadas; AFCG.

[305] *Vigencia del pequeño formato*, Galería Antonio Souza, 1958, págs. sin numeración; AFCG.

infantil. He aquí una de sus declaraciones:

> Muchos años después de comenzar mi labor de coleccionista comencé a pintar. Pinto desde 1950, aproximadamente, y mis cuadros nada tienen que ver con lo que he coleccionado [...] Es pintura abstracta. He pintado una barbaridad, me paso el tiempo pintando y cuelgo mis cuadros en lugar de los de Siqueiros. Alguna vez he expuesto, cuando se empeña algún hombre de arte e incluso se han vendido cosas mías. [...] Me interesa mucho el color. Ya desde chico me daba por pintar, en la escuela yo hacía, sobre todo en geografía, los cuadros con muchos colores; en geometría aprendí a hacer los cuerpos y lo hacía muy bien, al extremo de que muchos compañeros me encargaban sus trabajos.[306]

Ésta es otra de las argumentaciones básicas de Carrillo, a través de las cuales buscaba legitimar su trabajo plástico: siempre tuvo inclinaciones artísticas. La estrategia es presentar su tardío acercamiento al arte como el cumplimiento final de una vocación engendrada desde la infancia pero que germinó en el momento adecuado. Entonces, su obra no es producto de la casualidad, como en un inicio declaró, ni fue una sorpresa para él. Simplemente fue dar rienda suelta a una necesidad de expresión latente desde siempre; esta nueva versión, que apela al mito de la precocidad del "genio" artístico, contradice la anterior.

Por ser un personaje destacado en el sector cultural, su pintura recibió numerosas críticas, la mayoría positivas, al presentar sus primeros trabajos en 1955, en la Galería de Arte Mexicano.[307] Sus amigos y numerosos conocidos escribieron acerca de su pintura con indulgencia y amabilidad, lo que contribuyó a fomentar las aspiraciones del coleccionista.[308] No obstante, la pregunta que desde ese momento y hasta el fin de su carrera como pintor se hacía la crítica en México era si lo que éste hacía era arte o no. Sobre este tipo de crítica, bien intencionada, declaró Inés Amor: "La crítica por amistad es de lo menos válido del mundo; porque aun y cuando la amistad presuponga comprensión, no necesariamente de

---

[306] Entrevista a Carrillo Gil, sin datos, 20 págs. mecanografiadas; AFCG.

[307] Entre los asistentes a la inauguración, la prensa mencionó a Fernando Benítez, director de *México en la Cultura*, al pintor Alfonso Michel, a Pablo Fernández Márquez, quien llevaba la columna Panorama de las artes plásticas en el suplemento de *El Nacional*, y al funcionario Víctor Reyes, entre otros; Anónimo, *Novedades*, 27 de julio de 1955; AFCG.

[308] Helen Escobedo —quien durante los años sesenta se desempeñó como directora del MUCA— contó en entrevista que Carrillo le mostró sus trabajos: "Me di cuenta de que sabía pintar, es decir, técnicamente estaba muy preparado, lo que pasa es que no encontraba yo línea [...] bien construidos los cuadros, mucho sentido del color [pero] no sabía quien era Carrillo Gil, o sea no pintaba él ya como un personaje propio, era demasiada obvia la influencia [...] Yo ni me hubiera atrevido [a decir esto] cuando te enseñan [sus trabajos] esperan alguna respuesta y, o no dices nada, o mueves afirmativamente la cabeza". Pregunta: ¿y tú que

allí deriva aprobación incondicional".[309] Carrillo suponía, y esperaba, que la amistad implicara apoyo absoluto.

En su primera exposición —montada con una mayoría de cuadros de tipo figurativo,[310] entre los que se encontraban un autorretrato, un óleo registrado en la prensa como *Nosotros los críticos de arte* donde muestra, con evidente ironía, a un grupo de simios, y otro titulado *Nosotros los pintores*, con pollos desplumados colgados en un tendedero—[311] predominaron los apoyos, reseñándose positivamente su pintura por críticos importantes, como Paul Westheim, Crespo de la Serna, Margarita Nelken y Ceferino Palencia,[312] entre algunos otros.[313] Por su parte, Crespo declaró entusiasmado: "Ya sabíamos antes que ha tiempo estaba urdiendo esta travesura, una jugada, pero ¡amigos míos! una jugada muy seria [...] El secreto de esta aventura tan extraordinaria consiste en que Carrillo Gil, aparte de sus éxitos como profesional de la medicina infantil, etc., es en el fondo un artista de verdad".[314] En este tipo de crítica amigable lo que predomina es la búsqueda de los elementos mejor logrados en la pintura del yucateco para darles realce.

La crítica ambigua se hizo presente desde el inicio. Por ejemplo, Margarita Nelken escribió: "¿Que hoy todavía Carrillo Gil no es una gran personalidad creadora? Pero ya es un pintor";[315] en otra sección del mismo artículo se retracta y destaca el "ejemplar 'sentido de las proporciones'" de Carrillo al declararse "pintor de domingo", para, finalmente

---

hiciste? "Moví la cabeza, necesitaba yo su colección [para exhibirla]", entrevista de Ana Garduño a Helen Escobedo, Hamburgo, Alemania, 2 de julio de 1998.

[309] Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 257.

[310] Estas primeras piezas fueron recibidas como "fuertemente expresivas" y emotivas, lo que ciertamente tiene relación directa con su colección, donde la mayoría de las piezas presentan cierta tendencia "expresionista"; Fernández Márquez, "El arte pictórico del Dr. Alvar Carrillo Gil", *El Nacional*, columna Panorama de las artes plásticas, 7 de agosto de 1955, pp. 7 y 10.

[311] La necesidad de pertenencia, tanto al sector de los críticos como al grupo de los artistas le dictaría a Carrillo Gil esos títulos. Dos de estas imágenes ilustran el artículo de Fernández Márquez. "El arte pictórico del Dr. Alvar Carrillo Gil", *El Nacional*, 7 agosto de 1955, pp. 7 y 10.

[312] Debe destacarse que es posible que en su positiva reseña de la exposición de Carrillo, en Ceferino Palencia haya influido su condición dual de pintor y crítico, semejante en algún grado a la condición de Carrillo Gil. En "La exposición pictórica del Dr. Alvar Carrillo Gil", columna Artes Plásticas, *Novedades*, 9 de agosto de 1955, p. N-A. En otro texto, se refirió a él como "el bonísimo pintor Carrillo Gil", en "Kishio Murata: lirismo cromático del Oriente", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 24 agosto 1958, p. 6.

[313] En la columna Cuándo y dónde, firmada con el seudónimo de *Pukc*, se reseñó la exposición de Carrillo Gil en la GAM, declarando: "Carrillo Gil es ya un pintor de sensibilidad, por el que sentimos respeto y admiración"; en *El Universal*, 28 de julio de 1955, pp. 17 y 20.

[314] Crespo de la Serna, columna Por museos y galerías de arte, en *Jueves* de *Excélsior*, 4 de agosto de 1955; AFCG.

clasificarlo como un "aprendiz de pintor 'en serio'".[316] Como ella, algún otro crítico lo ubicó en el terreno del aficionado,[317] y en esa su primer exposición sólo recibió una crítica negativa, incisiva: "En la calle Milán núm. 18, en la galería más antigua de México, expone un coleccionista aficionado. Sus pinturas son de un aficionado y su antología [se refiere al catálogo] [...] demuestra o quiere demostrar lo contrario. *Doctor Alvar Carrillo Gil, con dinero no se hace buena pintura y si se es aficionado no se expone en una galería*".[318] La evidente contradicción entre las declaraciones de Carrillo y sus actos no pasó desapercibida; en esta reseña no fue la pintura lo que se impugnó, sino la pretensión.

En vista de sus magros resultados dentro del arte figurativo, según sus propias declaraciones, y no sólo por sus deficiencias como dibujante sino porque también tomó en cuenta el giro artístico que en el ambiente internacional, desde hacia algunos años, se había dando hacia la abstracción, Carrillo optó por expresarse utilizando, precisamente, la pintura abstracta.[319] Así, en su segunda exposición, también en la GAM, entre marzo y abril de 1957, presentó pocos óleos y *gouaches*, muchos *collages* —algunos de los cuales llamó *merz* en homenaje a un artista para entonces ya consagrado por la historia del arte, Kurt Schwitters[320]— y cristales "irrompibles" intervenidos por él. Al realizar estos ejercicios y experimentos, el yucateco estaba, una vez más, al tanto de las innovaciones artísticas internacionales, pues aunque se trataba de propuestas estéticas y artistas ya históricos,

---

[315] Nelken, "La de Carrillo Gil", columna Exposiciones, *Excélsior*, 27 de julio de 1955, p. 5B.

[316] *Ibidem*.

[317] Fernández Márquez al reseñar su primera exposición escribió que si siguiera "cierta disciplina didáctica y desligándose de atracciones demasiado notorias, que él mismo señala, es indudable que adquiriría un estilo determinado y fuertemente personal. Pero entonces esta actividad suya pasaría los límites del 'hobby'... Y es mejor que quede así". "El arte pictórico del Dr. Alvar Carrillo Gil", *El Nacional*, 7 agosto de 1955, p. 7 y 10. En otro texto, confirma esta apreciación de la obra de Carrillo Gil; véase "La pintura 'hobby' de un gran coleccionista", columna De arte, sin datos, 9 de octubre de 1955, pp. 21-22; AFCG.

[318] Francisco A. de Icaza Jr. Columna Pinceladas, en *Mañana*, 13 de agosto de 1955, p. 43-45; AFCG. Las mayúsculas son del autor. En la carpeta que Carrillo elaborara con los recortes de las críticas que su pintura había recibido, enmarcó con colores el párrafo arriba citado y escribió: "Ojo"; AFCG.

[319] El crítico Antonio Rodríguez destaca la impericia de Carrillo como dibujante como una de las razones por las cuales éste se refugió en el arte abstracto, aunque admite que esta elección es mucho más que una solución a un problema; en "El Dr. Carrillo Gil: coleccionista, crítico y pintor", *Impacto*, 27 agosto de 1958, p. 59-60; AFCG

[320] Es probable que Carrillo no adquiriera piezas de Schwitters, aunque circulaban en el mercado, por sus elevados precios. He aquí su testimonio: "Aquí en México tuvimos la oportunidad hace un año de admirar dos pequeñas obras de este artista en la galería de Antonio Souza, una de 15 X 15 cm. Y otra de 18 X 20 cm. poco más o menos, que fueron vendidas a extranjeros según recuerdo en $22, 000 y $26,000 respectivamente,

estaba al tanto de que el gusto por el *collage* se había reactivado a mediados de siglo por los trabajos de varios artistas franceses,[321] incluyendo a Jean Dubuffet, de quien probablemente tomó la idea de incorporar a sus obras "materiales insólitos, poco apreciados, incluso 'despreciados'", como chatarra, sebo, grava, basura, etcétera.[322]

De esta segunda exposición escribieron Westheim, Crespo, Nelken y Palencia, añadiéndose un nombre tan connotado en la época como Justino Fernández. A la par hay una entrevista a Siqueiros exclusivamente para hablar de la pintura de Carrillo.[323] De hecho, este evento recibió casi tanta atención como la siguiente exposición, de agosto de 1958. Se confirmó la crítica positiva y se ampliaron las expectativas con artículos efusivos que le dedicaron Fernández y Westheim. El primero lo anunciaba como "un nuevo artista mexicano"[324] y el escritor de origen alemán reiteraba que lo consideraba "un nuevo valor": "Carrillo Gil —lo digo sin exagerar, consciente de la responsabilidad del crítico ante un público ansioso de orientación— es, dentro del multifacético panorama de la pintura mexicana, un nuevo valor. En su primera exposición, hace dos años, se presentó con excesiva modestia, como un aficionado. Pero es más y es otra cosa [...] Es un auténtico artista".[325] Entusiasmado por la buena recepción, para la clausura de su exhibición, Carrillo

---

precios increíbles por el tamaño de aquellas obras que, por otra parte eran de una exquisita calidad artística"; Carrillo, "Kurt Schwitters", *México en la Cultura*, *Novedades*, 11 de septiembre de 1960, pp. 6 y 8.

[321] *Diccionario Larousse de la pintura...*, tomo 1, p. 380.

[322] "La orientación que manifiesta [Dubuffet] hacia las texturas naturales (muros viejos, carriles, chatarra y desechos diversos) lo llevan a componer extraños paisajes 'del metal' o 'texturologías' puras, monocromáticas y densas, con una saturante proximidad a la materia (*Suelos y terrenos*, 1952; *Pastas batidas*, 1953), en las que se imprimen signos rudimentarios, huellas de una presencia humana balbuciente pero ya tenaz; las conmovedoras *Pequeñas estatuas de la vida precaria* (1954) —en las que intervienen la escoria, los restos de esponja, el periódico viejo, el tampón Jex 7— y que desvelan una búsqueda análoga, de la misma forma que los 'aglomerados de huellas' (a partir de *Pequeños cuadros de alas de mariposa*, en 1953)"; *ibidem*, tomo 1, pp. 534 y 724. Carrillo escribió un texto sobre este pintor. Véase: "Algo sobre Jean Dubuffet...", sin fecha, 4 p. mecanografiadas; AFCG.

[323] Asistieron a esta inauguración muchas más personalidades que en la primera exposición, según lo que dice la prensa: Víctor Reyes, de la dirección de Bellas Artes, Susana Gamboa, Andrés Henestrosa, pintores Enrique Echeverría, Soriano, Mathias Goeritz, críticos Ceferino Palencia, Margarita Nelken, Justino Fernández, Octavio Paz, Pepe Romero que escribía en *The News* de México, etcétera; Anónimo, "La galería Mexicana inauguró la exposición de Alvar Carrillo", *Novedades*, 27 de marzo de 1957, p. N-B.

[324] Al reseñar lo que consideraba los mejores logros de Carrillo hasta ese momento, calificando algunas piezas de "novedosas y hasta revolucionarias", manifiesta que si bien "no se puede prever lo que aun pueda alcanzar en el porvenir [...] lo realizado es suficiente para ver en él a un verdadero poeta". Justino Fernández. "Un nuevo artista: el doctor Carrillo Gil", en la sección Artes Plásticas, de la revista *Universidad de México*, mayo de 1957, Vol. XI, núm. 9, pp. 21-22.

[325] Westheim, "Alvar Carrillo Gil. Un nuevo valor del arte mexicano"..., p. 6.

Gil dictó una conferencia sobre la historia del *collage* como técnica pictórica, en la GAM.[326] A través de ésta, Carrillo buscaría, aparte de presentarse como un experto en historia del arte, legitimar sus experimentos plásticos.

Mucho más moderadas fueron las reseñas de Crespo,[327] Palencia y Nelken, entre otros, así como los comentarios de Siqueiros, moderación no exenta de cuestionamiento, sobre todo por el tipo de pintura predominante en Carrillo, la abstracción.[328] Crespo y Palencia lo reseñan amistosamente aunque con ambigüedad, destacando los elementos que les parecen pertinentes y omitiendo las objeciones; así, Ceferino Palencia pone el acento en el papel de pionero en México de Carrillo, al introducir los *collages*,[329] o Crespo de la Serna recalca su "ingenio" y sus habilidades colorísticas.[330] En cambio, Nelken hace más explícita su opinión crítica, al reiterar que sólo considera "divertimentos" los trabajos de Carrillo, mismos que, a pesar de reconocerles imaginación y sensibilidad, los encuentra en el límite de lo aceptable.[331] Otras reseñas de la época, como las de Fernández Márquez,[332] a pesar de tratar a Carrillo como un pintor profesional, lamentan las preferencias abstractas del yucateco.[333]

---

[326] La conferencia, titulada "Cosas del *collage* de ayer y de hoy", fue ilustrada por medio de diapositivas y se impartió el 20 de abril de 1957; Miguel Duhalt Krauss, "La exposición de Alvar Carrillo Gil", columna Arte de Mañana, 13 de abril de 1957; Anónimo, columna Exposiciones, *México en la Cultura*, *Novedades*, 28 de abril de 1957, p. 11; AFCG.

[327] Sobre este crítico, Inés Amor comentó: "Fue tierno, amable, quizá en demasía. No llegó a ser implacable, como creo que todo crítico debe ser. Su bondad innata lo hacía escribir con menos dureza de lo que algunos artistas hubieran requerido"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 256.

[328] Aunque Siqueiros reconoce que en las obras de Carrillo hay "emoción pictórica" con "un positivo sentido de la composición y el color", pierde un poco la compostura al declarar que "A estas alturas [...] y precisamente en México, toda intención subjetivista definitiva en el arte, tratándose de hombres dueños de emoción plástica, no puede ser motivo mas que de la mas profunda piedad"; Castro, "El caso Carrillo Gil", entrevista con Siqueiros, sección Diorama de la Cultura, de *Excélsior*, 12 de mayo de 1957, pp. 1 y 3.

[329] En un primer artículo había enfatizado las influencias de Carrillo pero en las obras de su segunda exposición encuentra que ya "hay mucho, muchísimo, de su modo de sentir y de apreciar el arte". Ceferino Palencia. "El bello y difícil arte de Carrillo Gil", *Novedades*, 31 de marzo de 1957, p. 6; AFCG. Este artículo fue republicado con el mismo título en el suplemento dominical del *Diario del Sureste*, 14 de abril de 1957, p. 5; AFCG.

[330] Crespo de la Serna. Columna Por museos y galerías de arte, en *Jueves de Excélsior*, 18 de abril de 1957; AFCG.

[331] Nelken. "La de Carrillo Gil", columna Exposiciones, *Excélsior*, 1° de abril de 1957, p. 7B; AFCG.

[332] "Pablo Fernández Márquez en su artículo dominguero de *El Nacional* era muy buscado"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 256.

[333] Este autor, quien en la primera exposición consideró a Carrillo como un aficionado, al escribir de la segunda exposición, sólo dos años después, reconsidera su posición: "Considerando ya sus pinturas como las de un profesional, hay también motivos de elogios para ellas. Motivos muy firmes de elogio y, como es natural, igualmente de anotarle sus defectos. Y de manera más exigente que cuando se consideraba su obra

Aquí es necesario destacar que se perfila una tendencia: existe cierta relación entre una evaluación positiva de la pintura del yucateco y una mayor cercanía en el ámbito de lo personal. En este sentido, los casos representativos serían los de Justino Fernández y Westheim, relacionados estrechamente con el yucateco y que le dedicaron elogiosas reseñas a sus primeras exposiciones; lo que contrasta con la actitud adoptada por Nelken, con quien pareciera que no existió un lazo amistoso. No considero que el compromiso afectivo, de índole personal, haya sido el único elemento que obró a favor de Carrillo, pero indudablemente tuvo un peso a la hora en que los críticos escribían su opinión para la prensa.

Por otra parte, para la tercera exposición individual de Carrillo, esta vez en la galería de Antonio Souza, se escribieron alrededor de diez reseñas, incluidos los textos del catálogo, reproducidos por la prensa.[334] Por última vez los más reconocidos críticos de la época se ocupan de la pintura de Carrillo Gil; la noche de la inauguración de *Vigencia del pequeño formato*, debió de haber sido la más importante en su carrera como pintor.

Desde Octavio Paz hasta Westheim, Carrillo recibió los más elogiosos comentarios de sus trabajos pictóricos. No obstante, la cuestión reside en si es pintor o no; mientras Paul Westheim explica que si antes dijo que Carrillo Gil era un nuevo valor en el arte mexicano ahora, gracias a una veloz evolución, se "ha convertido en un gran maestro de la Escuela Mexicana",[335] y Palencia se suma a la refinada salida que encuentra Octavio Paz, quien clasifica como pintor profesional sólo a aquel que busca el aspecto comercial de su trabajo,[336] y hace votos porque Carrillo se mantenga al margen de ello.[337] También para manifestarle su apoyo escriben personajes importantes del ámbito cultural, como Marta

---

solamente como la de un aficionado. Cuando se la consideraba como el resultado de un deseo de descanso en la vida de un hombre de ciencia y de negocios". Fernández Márquez. "Un salón de acuarelistas", *El Nacional*, 14 de abril de 1957, p. 15; AFCG.

[334] Tres textos del catálogo, de la autoría de Pieyre de Mandiargues, Paz y Pellicer, se reprodujeron en la prensa; AFCG.

[335] Westheim. "La obra de Carrillo Gil. Una breve melodía más grande que las ruidosas sinfonías de tantos otros"..., p. 7; AFCG.

[336] Nótese la elegante solución de Paz: "En un mundo de pintores profesionales como el nuestro, Carrillo Gil es un 'aficionado'. Es decir, un hombre para el que la pintura es una pasión, una devoción, y no una carrera burocrática o comercial. Para Carrillo Gil —como para todo artista verdadero— primero es la devoción y luego la obligación. Su obra tiene la perfección de aquello que se hace por el puro goce de hacer"; texto incluido en el catálogo *Vigencia del pequeño formato*, Galería Antonio Souza, 1958, págs. sin numeración.

Foncerrada de Molina —quien desea ver en la pintura abstracta de Carrillo justamente un signo de renovación de la pintura mexicana[338]—y otros con quienes el yucateco tenía una relación cercana, como, por ejemplo, el escritor Andrés Henestrosa.[339] La voz discordante corre a cuenta de Nelken, quien sostiene, ahora sí de manera invariable, que son sólo divertimentos aunque "de refinada elegancia".[340] A su vez, Antonio Rodríguez se centra en su desagrado por la selección de Carrillo: la pintura abstracta.[341]

Esta exposición en un galería privada permitió a numerosas personalidades mostrarle su apoyo ante la polémica que él había sostenido poco antes con el director del INBA. En este sentido interpreto la nutrida asistencia a la inauguración: Paul Westheim, Inés Amor, Crespo de la Serna, Paz, Soriano, Pellicer, Chucho Reyes, Ceferino Palencia, Juan Rulfo, entre muchos otros.[342] La polémica inició públicamente cuando Carrillo escribió un artículo que cuestionaba la organización de la primera bienal mexicana, los funcionarios responden que tal crítica obedece a la cancelación de una exposición programada para ese mismo año, una en el Palacio de Bellas Artes, por aquel entonces *el*

---

[337] Palencia, "Es el pintor en esta oportunidad. No hay por que recordar ahora al hombre de ciencia". Sin título, *México en la Cultura*, *Novedades*, 17 de agosto de 1958, p. 7; AFCG.

[338] A diferencia de los demás, esta autora lo que se pregunta es si Carrillo logrará continuar su camino experimental y, con ello, evitará caer en la monotonía; para ella, éste es un pintor consumado: "Lo que hace pintor a Carrillo Gil, es su sinceridad, la espontánea libertad con que su sensibilidad se impone al color y a los materiales para convertirse en imagen concreta, en el expresivo lenguaje del ritmo de formas, texturas de colores"; en "La alegría de pintar", *México en la Cultura*, *Novedades*, 1° de septiembre de 1958, pp. 6 y 11; AFCG.

[339] Henestrosa declara que Carrillo es "Un pintor como no hay otro en México, de estilo y de inspiración personalísima. Un pintor que quizá no guste a los grandes artistas mexicanos, y a sus epígonos". Sin título, columna Alacena de minucias, Suplemento de *El Nacional*, 7 de diciembre de 1958; AFCG.

[340] Nelken encuentra en las pequeñas obras la influencia de las flores de Odilon Redon y de la estampa oriental y las reseña positivamente. "La de Carrillo Gil", columna Exposiciones, *Excélsior*, 12 de agosto de 1958; AFCG.

[341] Rodríguez considera que es una selección sincera la de Carrillo Gil por el arte abstracto, aunque no le gusta, y considera que en parte es porque no sabe dibujar y porque es una pintura favorecida en el mercado internacional: "Si en otros el abstraccionismo es, sin duda alguna, el ardid de congraciarse con el mercado; de ponerse a tono con la estética dominante; de ser aceptado y de conquistar fama en el poderoso país que estimula por todas las formas posibles el no-objetivismo en tanto que discrimina el arte figurativo, en el doctor Carrillo Gil difícilmente podría serlo. Claro que la gloria seduce, y para aquel que ha llegado tarde al mundo del arte carece ya de tiempo para el oficio de dibujante"; en "El Dr. Carrillo Gil: coleccionista, crítico y pintor", *Impacto*, 27 de agosto de 1958, pp. 59-60. El artículo fue publicado también en el suplemento cultural del *Diario del Sureste*, 31 de agosto de 1958; AFCG. Es importante mencionar que aquellos artículos que sobre su pintura se publicaban en la ciudad de México, y que le complacían, Carrillo gestionaba su republicación en los periódicos yucatecos, en particular en el *Diario del Sureste*, como en este caso.

[342] Anónimo, "Exposición de pinturas de Carrillo Gil", *El Universal*, 11 de agosto de 1958, pp. 29 y 32; AFCG.

recinto público consagratorio de la época.[343] No obstante, la acusación principal del director en turno del INBA fue la vanidad desmedida y el intento de chantaje: permitiría que su colección se exhibiera en la Bienal sólo si previamente se montara una exposición con sus *collages*.

Carrillo niega todos los cargos,[344] aunque su explicación es poco sólida. Invoca como testigo a la señora Amor de que él no tenía intenciones de exhibir su obra en el Palacio de Bellas Artes como la culminación de su trayectoria sino porque la cantidad de piezas que pensaba presentar en su tercera exposición en la GAM era tan grande que se requería un recinto mucho mayor, razón por la que "de acuerdo con Inés Amor trataría yo de ver si en el Palacio de las Bellas Artes podrían darme una sala".[345] Las autoridades accedieron, por lo que se empezaron a hacer los preparativos en el Salón Verde, anexo al Salón Nacional. Incluso, "de manera espontánea y por mi parte ofrecí al jefe de Artes Plásticas del INBA que en el acto de apertura yo explicaría que la exposición se debía a falta de espacio en la GAM y que no significaba en modo alguno ni un reconocimiento ni menos una consagración del INBA".[346] Según esto, ¿el Palacio de Bellas Artes supliría las deficiencias de amplitud de una galería privada?, ¿el prestigiado museo se convertiría en una sala más de la GAM?

Igualmente fue burdo el pretexto que encontraron las autoridades para orillarlo a olvidarse de dicha exposición. Una semana antes de la inauguración, Miguel Salas Anzures, jefe de Artes Plásticas, le envía una carta notificándole que se pospuso porque, por la

---

[343] La solicitud inicial de Carrillo implicaba que *El mundo misterioso de la basura* se destinaría al Palacio, quedando la otra parte *Texturas vegetales* para la GAM. Al parecer, las autoridades aceptaron incluir las dos partes en el recinto oficial, por lo que se desechó la idea de dos exposiciones paralelas.

[344] "En forma insidiosa y malévola el director del INBA declaró que yo quería presentar una exposición 'como anticipación a la bienal' que yo buscaba 'honores que no se habían concedido a otros artistas' y que puse como 'condición que se hiciera mi exposición para dar obras a la bienal'; infundios todos de este señor". En otro artículo aclaró que ni siquiera le propusieron el préstamo de obras selectas de su colección, piezas que además, ya se había llevado Gamboa para el Feria Universal de Bruselas, celebrada también en ese año. Véase Carrillo Gil, "Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia", en *México en la Cultura, Novedades*, 22 de junio de 1958, pp. 1 y 11; "El director del INBA falta a la verdad, dice Carrillo Gil", *México en la Cultura, Novedades*, 8 de junio de 1958, p. 6.

[345] Carrillo Gil, "Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia", en *México en la Cultura, Novedades*, 22 de junio de 1958, pp. 1 y 11.

[346] En la redacción de la invitación se aclaraba que invitaban el INBA y la GAM. Se programó la inauguración para el 28 de abril de 1958, y la museografía correría a cargo de Jesús Talavera; *ibidem*.

restauración y remodelación del palacio, no había luz en las salas.[347] Y no sería la única ocasión en que los funcionarios recurrieran a una justificación tan sosa.[348] Ante la humillación e indignación del yucateco, algún amigo se apresuró a conseguirle una galería privada en San Antonio, Texas, para la exposición *El mundo misterioso de la basura*[349] y *Texturas vegetales* se realizó en enero de 1959 en la GAM.[350] Así, parte del premio de consolación consistió en su primer exposición individual en el extranjero.

En este contexto, una de las preocupaciones más evidentes de Carrillo fue la de dejar claro que no implicaba poner en duda su quehacer artístico. Para ello, reiteró hasta el cansancio que quien tomó la decisión de cancelar su exposición era justamente Álvarez Acosta: "el director del INBA no tenía pues ningún elemento personal de juicio en el orden artístico para actuar como lo hizo". Si no conocía su obra, ¿como podría descalificarla?, y por allí desliza su explicación acerca de los motivos del funcionario: cuando invitó a diversas especialistas para presentarles sus trabajos[351] y Álvarez no fue invitado —porque no es experto en arte, se entiende— se sintió herido, desdeñado, marginado, y por ello

---

[347] En dicha carta le ofrecen que exponga en septiembre en una que se llamará "Sala de Arte Popular", para "expositores mexicanos"; *ibidem*. La remodelación efectivamente se llevo a cabo durante 1958 y se realizó para crear el Museo Nacional de Arte Moderno. Ésta fue una de las varias transformaciones que se realizaron en el Palacio de Bellas Artes: en 1934 se había inaugurado como sala de exposiciones, ocupando la "Sala Nacional" y todo el piso superior y en 1947 se transformó en el Museo Nacional de Artes Plásticas. Véase *Inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas*, INBA, 1949, p. 28-29. En la decisión política de cancelar la exposición seguramente influyó la sustitución de Víctor M. Reyes por Salas Anzures en el poderoso departamento de Artes Plásticas, ocurrido pocos meses antes. De esto me ocupo en el capítulo cuatro.

[348] Este es un mecanismo que se aplicó en diversas ocasiones, sin importar de qué funcionarios se tratase. El procedimiento es similar: cancelar una exposición por diversas razones que no debían hacerse explícitas sino que serían encubiertas con cualquier tipo de justificación menor e incluso con mentiras. Por ejemplo, cuando el director del INBA quería prohibir una exposición en el Palacio de Bellas Artes por no estar de acuerdo con un cuadro que se exhibiría, de la autoría de Orozco Rivera, se utiliza el mismo argumento que para evitar exponer la obra de Carrillo Gil: remodelación de las salas. Véase Jorge Olvera, "Datos biográficos", en *Miguel Salas Anzures. Textos y testimonios*, Myra Landau y Jorge Olvera (recop.), México, 1967, p. 122.

[349] La exhibición fue en el McNay Art Institute de San Antonio, Texas, en mayo de 1958; Carrillo Gil, "El misterioso mundo de la basura", enero de 1959, 5 p. mecanografiadas, sin datos; AFCG; Anónimo, "La pintura del Dr. Alvar Carrillo Gil triunfa en los Estados Unidos", *México en la Cultura, Novedades*, 3 de agosto de 1958, p. 6; AFCG. También véase la ficha de Alvar Carrillo Gil en *Enciclopedia Yucatense*, sección Historia de las Artes Plásticas, pp. 367-370.

[350] Probablemente como muestra de solidaridad a Carrillo escribieron reseñas Palencia, Crespo, Nelken, y un buen amigo del coleccionista, Fernando Benítez. Véase: Nelken, "La de Carrillo Gil", columna Exposiciones, *Excélsior*, 22 de enero de 1959; Fernando Benítez. "Alvar Carrillo Gil: la naturaleza maestra insuperable", *México en la Cultura, Novedades*, 18 de enero de 1959, p. 6; AFCG; Romero Keith, *Historia y testimonios. Galería de Arte Mexicano*, ediciones GAM, 1985, pp. 358-359.

[351] Invitó a Salas Anzures, Westheim, Fernández, Crespo de la Serna, Palencia, Paz, Carlos Pellicer, Andrés Henestrosa e Inés Amor; Carrillo Gil, "Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia"..., pp. 1 y 11.

reaccionó de manera "arbitraria". Todos estos argumentos son emocionales, subjetivos, viscerales. Así, Carrillo no sólo desplaza un posible cuestionamiento a la calidad de su producción hacia la esfera de lo emocional sino que además revierte la impugnación y quien ocupa el puesto más alto en la infraestructura cultural estatal resulta no ser un conocedor de arte.

Orgulloso de reaccionar "con la violencia que me caracteriza",[352] Carrillo lanza una advertencia y un amago de rencor perpetuo; "aunque resulte inmodesto", aclara que "si hay una persona a quien el director del INBA no podía tratar en la forma inamistosa y desleal que he mencionado esa persona soy yo".[353] Si el asunto se reduce a una "falta de seriedad", es una "falta que en lo personal no debo pasar por alto".[354] Por tanto, desde una posición de liderazgo anuncia que no está dispuesto a disculpar el incidente y que actuará en consecuencia. El *quid* de la cuestión es, ¿por qué tendría que serle leal el director del INBA? La respuesta opera en la esfera de las complejas relaciones de poder establecidas entre un coleccionista con vocación pública y un Estado que no cuenta con acervos artísticos suficientes para el montaje de las exposiciones oficiales que por aquellos años se realizaban incesantemente en el exterior.[355]

Considero que no era una cuestión de espacio lo que estaba en juego sino que se estaban negociando diversas aperturas: una de ellas tocaba las políticas culturales preestablecidas, que habían definido limites estrictos a la intervención privada, pero que tenían la presión de flexibilizarse ante las exigencias de un influyente agente particular, en su doble modalidad de coleccionista y de creador plástico. Otra apertura estaba solicitando Carrillo, y está se relacionaba con el tipo de trabajo que realizaba: a finales de los cincuenta, la abstracción, el *collage* y las nuevas tendencias artísticas que los artistas mexicanos estaban realizando, en su mayoría jóvenes, aún no habían ingresado al Palacio

---

[352] Carrillo reacciona emotivamente y eso lo enorgullece, no pretende reaccionar fríamente; está enojado y quiere que todos lo sepan. Además, es evidente que tiene el apoyo del director del suplemento *México en la cultura* y por ello cuenta con espacio suficiente para dar a conocer su versión.

[353] Carrillo Gil, "Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia"....

[354] *Ibidem.*

[355] En uno de los textos que publicó sobre esta polémica, Carrillo aclara que piezas fundamentales de su colección fueron seleccionadas por Fernando Gamboa para exhibirlas en la Feria Internacional de Bruselas, "donde creo que están haciendo mejor papel del que harían en la opaca Bienal del Director del INBA"; en "El director del INBA falta a la verdad, dice Carrillo Gil", *México en la Cultura*, *Novedades*, 8 de junio de 1958, p. 6. De esto me ocupo en el capítulo cuatro.

de Bellas Artes, ni en exhibiciones individuales o colectivas. Su objetivo era inaugurar ese espacio para un arte diferente a la corriente oficializada, la así llamada Escuela Mexicana. No lo logró. Además, ésta era la forma en que Carrillo oponía resistencia a los dictados de quienes ejercían el dominio cultural institucional.[356]

La carrera artística de Carrillo sufrió graves consecuencias, aunque es necesario aclarar que la lucha arriba reseñada no explica sino un factor del fracaso del yucateco como pintor. De esta forma, a pesar de que después de esta polémica éste inauguró tres exposiciones individuales más en galerías privadas de México, sus montajes dejaron de ser objeto de crítica en la prensa de la época;[357] prácticamente sólo Margarita Nelken publicó reseñas,[358] además de algún otro periodista.[359] El desaire de la burocracia cultural y su consecuente altercado público, representó una explícita descalificación hacia su trabajo pictórico que se amplió a casi todo el círculo artístico mexicano. Fue en este clima que se llevaron a cabo dos exposiciones más con Souza: una en 1959, *Presencia del espacio*,[360] y otra al año siguiente, *Pastas y graffitis*[361]—, y la última en la GAM, *Resaca de Yucatán*, en 1960.[362] Por esas fechas, en diferentes lugares de Estados Unidos se continuaron

---

[356] Resistencia entendida en tanto "capacidad de todo sujeto de enfrentar el ejercicio del poder, de intentar salirse del juego, de escabullirse o de hacerle trampas al poder"; García Canal, *op. cit.*, p. 42.

[357] Luhmann ha explicado que si se pierde una batalla individual, se "debe luchar para mantener la fachada de su poder", y considero que eso sucedió con las exposiciones post-polémica que todavía presentó Carrillo Gil. Véase *Poder*, Universidad Iberoamericana-Antropos, México, 1995, p. 38.

[358] Nelken. "La de Carrillo Gil", columna Exposiciones, *Excélsior*, 30 de mayo de 1960 y 6 de octubre de 1960; AFCG. Es posible que la crítica de arte, con necesidades económicas apremiantes, continuara reseñando las exposiciones de Carrillo de la misma manera que escribía sobre todos los eventos de este tipo en la época. Entre más textos publicara mayor sería su remuneración monetaria. Comunicación personal con Diana Briuolo, diciembre de 2002.

[359] Julio G. Tejada, "Alvar Carrillo Gil", columna Arte, *Mañana*, 24 de octubre de 1959, p. 52; 4 de junio de 1960 y 15 de octubre de 1960; AFCG.

[360] Exposición inaugurada el 1° octubre de 59; en *Boletín de Artes Visuales*, mayo-diciembre de 1959, núm. 5; AFCG.

[361] En 1953 Dubuffet realizó una serie que tituló *Pastas batidas*. Un estudio comparativo podría especificar qué tipo de cercanía existe entre esa serie y las obras presentadas en 1960 por Carrillo en la Galería de Souza. En cuanto a los *collages* de la exposición de 1959, *Texturas vegetales*, es posible que también estuvieran inspirados en los trabajos de Dubuffet, quien en la primera mitad de los cincuenta trabajó con polvo de hojas. Véase *Diccionario Larousse de la pintura...*, tomo 1, p. 534. Son interrogantes que exceden los márgenes de la presente tesis.

[362] Antonio Souza, "El Dr. Alvar Carrillo Gil o el caminante del mar", *México en La Cultura, Novedades*, 16 de octubre de 1960, p. 7. Cabe destacar que la exposición se montó entre octubre y diciembre de 1960, lapso en el que ninguna otra reseña se publicó sobre la citada exhibición, en este suplemento cultural.

presentando sus obras, probablemente por gestiones realizadas por sus amigos galeristas.[363]

Justo después de su exposición, Salas Anzures publicó en *México en la Cultura* un texto que había presentado como conferencia en el Palacio de Bellas Artes, donde, si bien al inicio denuncia a los jóvenes pintores mexicanos que por el afán de presentarse como innovadores optaban por la pintura abstracta,[364] después se refería directamente a las técnicas empleadas por Carrillo:

> Sería interesante referirme a cómo la basura ha sido exaltada a categoría estética, y de cómo el "*collage*" hecho con inmundicias, ya no sólo con pedazos de periódicos, hace exclamar con gritos de histeria a todos los que se la dan de modernos. El desprecio a las técnicas por considerarlas 'pequeño burguesas' ha traído todos estos arrebatos, propios de una época llena de angustia ante el diario temor de que nos despertemos tostados por la bomba atómica. Del arte como puro ornamento cultural para gentes incultas, obras inútiles que sólo resistirán el tiempo que dure una exposición.[365]

Efectivamente, ésa era la pretensión de Carrillo, y no sólo como pintor. La cruda descalificación traería consigo la renovación de la polémica, ya en los últimos días de 1960 e inicios de 1961, con una serie de mordaces respuestas del yucateco, esta vez centrando su atención en Salas Anzures y en Crespo de la Serna.[366] De hecho, es probable que una de las razones por las cuales Carrillo no expuso más en los espacios que sus amigos galeristas le habían brindado, fue la continuación de un conflicto que ventiló los resentimientos mutuos y puso por escrito los puntos de divergencia. Una vez más, la principal acusación fue su ambición de exponer en el recinto público más prestigiado del México de mediados de siglo XX.

---

[363] Se enlista su presentación en lugares como San Antonio, Texas, Arizona, St. Louis Missouri y Pensacola, entre 1958 y 1960. Es probable que se trate de la misma exposición, *El mundo misterioso de la basura*, pero itinerante; Anónimo, "Expone Carrillo Gil", *Excélsior*, 19 de mayo de 1960, p. 9B. Otras notas periodísticas condensan la misma información: Anónimo, "Carrillo Gil expone", *El Universal*, 19 de mayo de 1960, p. 4; Anónimo, "El pintor Alvar Carrillo Gil expone sus pinturas", *Novedades*, 19 de mayo de 1960, p. 2; AFCG.

[364] "Desearía también tener tiempo para hablar de otra lacra, propia de nuestros días: el ansia desmedida de ser a toda costa original, utilizando la anticuada fórmula *epater le bourgeois*. El procedimiento también es simple: se compra una tela, se coloca un elegante marco y se firma. Todo el mundo hablará de esta audacia. O bien, se agujera la tela y se continua con *haute couture* [...] El recurso más sobado es dar brochazos de izquierda a derecha y de abajo a arriba, con todos los tonos de la paleta y si es en grises poéticos, tanto mejor. A esto hay quienes pretenden llamar pintura abstracta. Aquí es donde la crítica honesta e inteligente debía ser implacable. De ser moralista, tacharía estos procedimientos de inmorales y llamaría a los jóvenes a olvidarse de las glorias pasajeras que se obtienen merced a estos trucos". En "¿Hasta qué grado es revolucionario el arte de este medio siglo?". *México en la Cultura*, *Novedades*, 18 de diciembre de 1960, pp. 5 y 6.

[365] "¿Hasta qué grado es revolucionario el arte de este medio siglo?", *México en la Cultura*, *Novedades*, 18 de diciembre de 1960, pp. 5 y 6.

[366] En el cuarto capítulo de esta tesis me ocupo del asunto.

La polémica fue de tal virulencia que se amplió a diversos personajes del medio artístico, obligando a muchos de ellos a tomar partido, incluyendo a prominentes miembros del mercado del arte, de índole privado, como Souza y la señora Amor.[367] Las estrechas relaciones profesionales que desde décadas existían entre Inés Amor y la burocracia cultural, y que en buena parte explicaban la supervivencia inicial de la GAM así como su éxito posterior, inclinaron la balanza en contra del yucateco; en este sentido, era mayor la independencia de Souza. Divididos entre las presiones de Carrillo Gil por mantener de su lado a los influyentes personajes que lo habían apoyado hasta ese momento y la postura oficial que pregonaba que éste se había excedido en sus pretensiones como pintor, la mayoría de los galeristas, escritores y críticos de arte optaron por el silencio público, sin circular textos al respecto. El vacío alrededor del coleccionista fue la respuesta indirecta, pero contundente, que recibió. Se trata de una práctica usual en México.[368]

Una vez pasada la fase crítica, al menos Alvar Carrillo tenía una idea más definida de qué se pensaba de él como artista; aparentemente se mantuvo inalterable y continuó trabajando, buscando con ímpetu internacionalizarse como pintor, impulsado por la crítica favorable que aún recibía de algunos amigos, incluso de allegados influyentes y con reputación de expertos. Tal es el caso de un mensaje que le envía Octavio Paz en 1962 después de recibir los cuadros que Carrillo envió a París en busca de un lugar para exhibirlos:

> La serie me ha maravillado. Es un prodigio de pintura, poesía, sensibilidad, imaginación. Es usted un verdadero poeta y un gran pintor de pequeñas obras maestras. Lo digo con entusiasmo pero con lucidez y dándome cuenta de lo que digo. ¡Qué hermoso llegar a la madurez con esa sensibilidad tan joven y con esa seguridad y maestría! Lo envidio (en el peor sentido de la palabra). Le debo, le debemos todos, una gran alegría. Tenía (y tengo) gran afecto por el hombre y profunda estimación por el artista: hoy esa estimación se ha

[367] Carrillo Gil quiso respaldarse en personalidades destacadas del ambiente artístico mexicano, como Inés Amor, y el tibio o nulo apoyo que recibió tuvo como consecuencia un fuerte distanciamiento entre ellos, del que sólo la galerista dejó constancia. Las tensiones entre ambos desde 1958 no impidieron que se realizaran las dos exposiciones de 1959 y 1960 en la GAM, sin embargo, ya en 1961 la ruptura fue inevitable. Véanse Carrillo Gil, "Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia"..., pp. 1 y 11; Manrique y Del Conde. *op. cit.*, p. 239.

[368] Nuestra cultura es "proclive al ninguneo, al acriticismo y a un silencio público contrapunteado por el desollamiento privado"; Guillermo Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*, FCE, México, 1999, p. 13.

transformado en admiración.[369]

Es probable que por estar ya prácticamente al final de su trayectoria como pintor, Carrillo no haya buscado la manera de dar a conocer públicamente tan elogiosos comentarios, vertidos en una carta privada por tan prestigiado escritor. Así, a pesar de la motivación que el apoyo epistolar de Paz podría haberle representado, Carrillo vuelve a exponer en México hasta 1965 en el Instituto Cultural Mexicano-Israelí.[370] De esta exhibición sólo se publicó una nota,[371] escrita por la única crítica que reseñó todas sus exposiciones, Margarita Nelken, aunque en cada una de ellas reiteró que sólo consideraba esas obras como "divertimentos". Incluso en el recuento anual de Juan García Ponce, titulado "La pintura en 1965", no se mencionó este evento.[372] Ante el fracaso, ésta se convirtió, de hecho, en su última exposición.

Luego de una grave crisis de salud,[373] cuando las secuelas de su enfermedad le impedían desempeñar sus actividades con la energía acostumbrada, se refugió en el taller de su casa, produciendo y trabajando con dedicación, tal como antes se había enfocado a formar y publicitar su colección: pintar como terapia ocupacional. Durante ese interludio, que terminó con una nueva crisis que lo dejó prácticamente paralizado,[374] declaró: "Yo ya no aspiro a nada en la vida, que me pesa un poco. [...] Ahora prefiero sentarme ante un

---

[369] Paz se refiere a un grupo de piezas que se expondrían bajo el título de *Marea baja de Yucatán*. Es probable que se trate de las mismas que se expusieron en México con el nombre de *Resaca de Yucatán*, en 1960 en la GAM. Carta fechada en París, 9 de abril de 1962; AFCG.

[370] "Homenaje a Chagall", 25 *collages;* Carrillo, "La imitación como homenaje", *La cultura en México, Siempre!*, 28 de abril de 1965, p. XVIII.

[371] Nelken, "Homenaje a Chagall", columna Exposiciones, *Excélsior*, 2 de abril de 1965, p. 5B; AFCG.

[372] Juan García Ponce, "La pintura en 1965", columna Artes Plásticas, *Universidad de México*, diciembre de 1965, Vol. XX, núm. 4, pp. 26-27.

[373] Un primer derrame vascular cerebral sufriría Carrillo alrededor de 1965, y en septiembre de 1966, temía que le volviera a ocurrir. Gómez atestiguó que: "Carrillo Gil sabe que está enfermo. No hace mucho, tuvo un derrame cerebral que, aunque benigno, le dejó como lacra ciertas fallas de memoria que él, como doctor, sabe lo que representan. Se siente expuesto a una recaída"; Marte R. Gómez, *Vida Política Contemporánea. Cartas de Marte R. Gómez*, FCE, México, 1978, Vol. II, pp. 647-648.

[374] Carrillo tuvo una segunda y grave crisis de salud. Es probable que esto haya ocurrido durante el último trimestre de 1967, mientras visitaba Moscú durante la conmemoración de los cincuenta años de la revolución de octubre. Carrillo Gil mencionó que se enfermó allá pero no informó sobre la gravedad de su recaída. Entrevista a Carrillo Gil, sin datos, realizada por una mujer no identificada, 20 p. mecanografiadas, AFCG. Con la sucesión de varias crisis, se deterioró cada vez más la calidad de vida de Carrillo. Fue hasta 1974 que murió; entrevista de Carmen Carrillo Tejero con Ana Garduño, 12 de febrero de 1996.

cuadro para hacer esas cosas que hago".[375] Así, a pesar de todo, pintar se mantuvo como la última actividad de su vida.

Fue en estas precarias condiciones que Siqueiros le organizó un homenaje en la Sala de Arte Público, en 1971, consistente en una retrospectiva de sus piezas.[376] En realidad, se trataba de un acto público de agradecimiento a un amigo con graves problemas de salud y no un tardío reconocimiento al artista.[377] Las reseñas que en el contexto de esta exhibición se publicaron en la prensa tienen el común denominador de aseverar, erróneamente, que Carrillo pocas veces había expuesto su trabajo;[378] esto refleja no sólo la ignorancia de los periodistas de la época sino el que ya a inicios de la década de los setenta, y probablemente desde antes,[379] se habían olvidado las siete exposiciones montadas entre 1955 y 1965 en la ciudad de México, y en galerías tan prestigiadas como la Souza y la GAM.[380]

Una posdata a la faceta de Carrillo como artista es la exposición colectiva en la que sólo participaron personajes famosos en su calidad de aficionados a la pintura —como Edmundo O'Gorman, Manuel González Galván y Salvador Elizondo, entre otros— con el

---

[375] Entrevista a Carrillo Gil, sd, 20 p. mecanografiadas; AFCG.

[376] En una inserción pagada en el periódico se anunciaba que esta "Exposición retrospectiva de la obra fundamental 1938-1971", era el "principio de un homenaje nacional que le rinden sus colegas e intelectuales de todas las tendencias", *Excélsior*, 8 de noviembre de 1971; AFCG.

[377] Otra evidencia de que las cosas habían cambiado y de que los desencuentros con funcionarios del sector cultural eran ya cosa del pasado, fue que a la inauguración de la exposición se presentó el director en turno del INBA, Miguel Bueno; Anónimo, "Se exhiben 100 óleos y *collages* poco conocidos de David Alfaro Siqueiros", *El Día*, 10 de noviembre de 1971, p. 8; AFCG.

[378] En una reseña se escribió: "El doctor Alvar Carrillo Gil se había mantenido al margen de toda manifestación de su propia obra hasta anoche cuando fue inaugurada una exposición homenaje". Otro periodista abundó: "Silenciosa, calladamente ha realizado su obra pictórica; sólo unos cuantos, los más allegados, los más amigos, que él tiene escasos, tuvieron acceso a su pintura. Sólo unos cuantos también, se ufanan de tener una obra suya. Ahora que por fin se decide a mostrarla, los aficionados, los críticos, el curioso espectador, podrán medir la calidad y significado de esa pintura". Anónimo, "Se exhiben 100 óleos y *collages* poco conocidos de David Alfaro Siqueiros", *El Día*, 10 de noviembre de 1971, p. 8; AFCG. Hasta el título es incorrecto, ya que no son obras de Siqueiros sino de Carrillo Gil. Es probable que esto obedezca a una confusión por parte del redactor porque quien gestionaba la exposición en un espacio público al que además había dado su nombre era precisamente Siqueiros. Véase también Mirador, s/título, columna Belvedere, *Novedades*, 13 de noviembre de 1971, p. 4; AFCG.

[379] Escobedo explica que para las jóvenes generaciones de pintores, círculo en el que ella se movía, y en general en el ambiente artístico mexicano de los años sesenta, Carrillo Gil no tuvo repercusión ni presencia como artista; entrevista de Ana Garduño a Helen Escobedo, Hamburgo, Alemania, 2 de julio de 1998.

[380] Fernández Márquez —de los pocos que antes de 1971 sí recordaba la pintura de Carrillo Gil, había escrito de ella y seguía escribiendo a principios de los setenta— continua la discusión sobre si Carrillo es o no pintor: "En pintura, este artista es prodigo en altos contrastes, en armonías cromáticas de buena ley. En los *collages* alcanza efectos raramente logrados. Se trata, pues, de realizaciones de auténtico artista, de gran creador"; en "Abstraccionismo y cinetismo", *El Nacional*, 21 de noviembre de 1971, p. 5; AFCG.

titulo "La otra cara de..."[381] Es irónico e incluso cruel para Carrillo que su última exposición en vida tuviera estas características.[382]

Por otro lado, con este anticlimático cierre de su faceta de pintor se constata claramente el fracaso de las ambiciones artísticas de Carrillo, aspiraciones por las que fue acusado, en diversas ocasiones, de arremeter contra aquellos que emitieron por escrito una crítica no del todo favorecedora a su obra o contra aquellos que habían obstaculizado la exhibición de su producción en recintos estatales. Así, además de algunos enfrentamientos directos, y muchos indirectos, que protagonizó con personalidades del ámbito cultural en México, llegó incluso a romper con antiguos amigos; éste fue el caso de su ruptura pública con Salas Anzures y J. J. Crespo de la Serna, y del distanciamiento con Inés Amor.

Cuando en 1961 Salas Anzures denuncia que las críticas de Carrillo a su persona y su trabajo, como director de Artes Plásticas que era, encubrían su enojo por la cancelación de su exposición, programada en el Palacio de Bellas Artes,[383] Crespo de la Serna publica, por su parte, que Carrillo lo involucró en su pleito contra Salas porque en un artículo acerca de su pintura, hizo explícito que los elogios a su trabajo se debían a que lo consideraba un aficionado con interesantes y novedosas propuestas, pero nunca un pintor profesional. Si bien es factible que Crespo tuviera razón —aunque en los textos a que hace alusión más bien prevalecen la ambigüedad y la cordialidad—,[384] Carrillo también tendría otros motivos.[385]

---

[381] Exposición de nueve pintores aficionados en el Instituto mexicano-norteamericano de relaciones culturales, en enero de 1973; participan escritores, profesores universitarios y médicos; además de O'Gorman, González Galván y Elizondo, expusieron Carlos Bosch, Vicente Guarner, Eduardo Lizalde, Salvador Reyes Nevares y Juan Farill. Véanse Anónimo, "Médicos y escritores se dedican a pintar", *Excélsior*, sección B, 25 de enero de 1973, pp. 1-2; Anónimo, "Nueve pintores en una gran exposición", *El Universal*, sección de Sociales, 26 de enero de 1973, p. 4; Exposición "La otra cara de...", *El Sol de México*, sección D, 27 de enero de 1973, pp. 1 y 5; AFCG.

[382] Para estas fechas, Carrillo estaba tan enfermo que difícilmente podría haber tomado él mismo la decisión de participar.

[383] Salas Anzures, "Carrillo Gil: lo reto a que el estado le haga una oferta sobre su pinacoteca", *México en la Cultura, Novedades*, 8 de enero de 1961, p. 10.

[384] J. J. Crespo de la Serna. "Dios los cría y ellos se juntan", *México en la Cultura, Novedades*, 8 enero 1961, p. 10. En la reseña que hizo de su primera exposición como pintor, Crespo lo hizo de manera favorable, véase la columna Por museos y galerías de arte, en *Jueves de Excélsior*, 4 de agosto de 1955; AFCG. Prueba de la amigable relación que había existido entre ellos es que en 1957 se refirió a Carrillo Gil como "el simpático crítico, coleccionista afortunado y pintor, además de médico". En "Las galerías de arte en 1957", *México en la Cultura, Novedades*, 13 de enero de 1957, p. 6; AFCG

[385] Cuando Carrillo cuestiona la organización de la Bienal, Crespo escribe, con tono conciliador, a favor de ésta; de entre sus argumentos cita a Álvarez Acosta, con lo que su total respaldo al funcionario queda de

A su vez, Amor le contó a Jorge Alberto Manrique y a Teresa del Conde que los lazos de amistad que los habían unidos por años, prácticamente se rompieron cuando ella no quiso mentir a Carrillo acerca de la valía de su pintura: "Tuvo en su trabajo preferencia sobre todo por el *collage*. En ese campo no logró nada, y por desgracia tampoco lo admitió: siempre creyó haber hecho cosas que valían la pena; yo nunca pude adularlo, como otros lo hicieron, y eso enfrió nuestra amistad".[386] Cabe destacar que la galerista emitió tal evaluación sin explicitar sus criterios. Ella estaba convencida de que no se cumplieron las grandes expectativas que él abrigaba; según su testimonio, éste reaccionaba con violencia ante las impugnaciones a su trabajo. Es probable que, en parte, esto obedezca a que Carrillo basó su identidad en su faceta de pintor, más que en la de coleccionista, al menos entre 1955 y 1965.

En el contexto de esta polémica, un crítico anónimo que salió en defensa de los trabajos pictóricos de Carrillo, destacó: "No se trata de una obra notable. No es su pintura de las que revolucionan. Tampoco es de las que provocan escándalo. Las pequeñas obras de Carrillo Gil son, en su gran mayoría, muy bellas. Muchos de los pequeños cuadros están magníficamente logrados. El entusiasmo creador, que en él sin duda ha provocado el contacto con el gran arte, ha encontrado una bella realización plástica".[387] El comentario, bien intencionado y honesto, sin duda resume la posición de una buena parte de críticos y periodistas de la época que gustaban de la obra de Carrillo, aunque no lo consideraran un profesional. Sin embargo, esto no era lo que Carrillo buscaba.

Un elemento que también incidió en la recepción negativa de su pintura fue su insistencia en ensayar técnicas y materiales que en México prácticamente no se acostumbraban trabajar: experimentó con papel, seda, terciopelo, vidrios para automóviles, cortezas de árboles, plantas marinas, chapopote, arenillas de mármol, etc. Sus piezas

---

manifiesto. Sin embargo, al pretender realizar un balance neutral de las problemáticas que él encuentra en la pintura contemporánea, deja entrever una crítica contra el tipo de trabajos que justamente defendía y realizaba Carrillo Gil: "Algunos [pintores] se conservan fieles a un realismo de tipo folklórico y estético [...] otros se van derecho al abstraccionismo cosmopolita, uniforme, monótono, cuyo paradigma se puede encerrar en última-ratio en la negación misma de la pintura como arte". Tal vez todo esto junto haya propiciado que Carrillo rompiera con él. Véase Crespo de la Serna, "Los elogios o los desdenes a la Bienal son prematuros", *México en la Cultura*, *Novedades*, 8 de junio de 1958, pp. 6 y 7.

[386] Manrique y Del Conde. *op. cit.*, p. 239.

[387] Anónimo, "Alvar Carrillo Gil (coleccionista)", columna Arte, en *Siempre!*, 23 de agosto de 1958; AFCG.

abstractas y sus *collages* directamente lo ponían fuera del interés de críticos especializados en la pintura figurativa, en especial de aquellos que fungían como voceros de la llamada Escuela Mexicana. Aunque tangencialmente, la pintura de Carrillo participó en otra discusión vigente en aquellos años, acerca de si se debían abrir los espacios públicos para exhibir el arte abstracto o no. De esta manera, no sólo había controversia sobre si Carrillo era artista o aficionado, sino también sobre el tipo de pintura que realizaba. No obstante, lo que no se contradijo fue su sincero interés por la pintura.[388]

Sus ensayos con diversas técnicas y diferentes materiales tampoco fueron recibidos como una aportación. Incluso, a pesar de que Carrillo fue, en términos estrictamente cronológicos, uno de los introductores en México de tales opciones creadoras, sus propuestas no tuvieron repercusión en el mundo artístico mexicano. Por ejemplo, todos los artistas contemporáneos, salvo Siqueiros,[389] ignoraron públicamente su pintura. Y esta tendencia se continuó hasta finales del siglo XX.[390]

Es probable que cierta línea teórica que predominó en su trabajo, como las frecuentes citas a Wörringer, Fitzsimmons, Henri Michel, entre otros, haya dificultado su recepción.[391] En el México de mediados de siglo, muchos agentes de la atmósfera artística calificaban la erudición que el yucateco desplegaba como "esnobismo".[392] Por otra parte, considero que Paz se equivocó al escribir: "Alvar Carrillo Gil [...] no muestra sus cuadros para obtener la ilusoria consagración de una crítica de ciegos [...] Y así, con un gesto mitad amistoso, mitad indiferente [...] Carrillo Gil nos enseña sus cuadros. No busca nuestra aprobación sino la alegría de nuestros ojos. Alegría del descubrimiento, alegría del

---

[388] Fernández: "Nadie dedica voluntariamente gran parte de su vida a algo que no sea un gusto y un interés auténticos"; en "Un nuevo artista: el doctor Carrillo Gil", en la sección Artes Plásticas, de la revista *Universidad de México*, Vol. XI, núm. 9, mayo de 1957, pp. 21-22.

[389] Siqueiros explica que en Carrillo Gil como pintor hay notables "influencias del arte llamado de vanguardia" y que "sus trabajos podrían agruparse de acuerdo a cada una de ellas" (las vanguardias); en Castro, "El caso Carrillo Gil", sección *Diorama de la Cultura* de *Excélsior*, 12 mayo 1957, pp. 1 y 3.

[390] Por ejemplo, en la exposición *Ruptura 1952-1965*, realizada en 1988, no se incluyó el trabajo artístico de Carrillo Gil, a pesar de que se incorporaron trabajos en *collage*, por ejemplo. Incluso, en uno de los anexos del catálogo que enlista las exhibiciones de las galerías privadas de la época, tampoco se registró su nombre en las exposiciones colectivas en las que participó. Para su inclusión no obró a su favor ni siquiera el hecho de que tal proyecto se montó en el MACG. Véase el catálogo de la exposición, MACG-INBA, Museo Biblioteca Pape, 1988, pp. 154-155.

[391] *Boletín de Artes Visuales*, mayo-diciembre de 1959, núm. 5; AFCG.

[392] Fernando Leal calificó al arte abstracto de "arte para snobs"; en *El derecho de la cultura*, Organización Cultural Mexicana, México, 1952, pp. 144.

reconocimiento".[393] Mayor alegría le hubiera proporcionado obtener el reconocimiento, que consideraba le correspondía, como uno de los artistas más importantes de México.

Mucho daño provocó a Carrillo Gil haber recibido críticas favorables a su pintura, la mayoría de ellas publicadas por amigos bien intencionados, pues le hicieron concebir esperanzas de un éxito público que no se concretó. Más aun, cuando en la prensa se dirimió su polémica contra Salas Anzures, que incluyó a Crespo de la Serna y a la Asociación Mexicana de Críticos de Arte, Carrillo minimizó el rechazo a su trabajo pictórico, argumentando que tales descalificaciones sólo eran motivadas por los enojos de esos días y que tomaba mucho más en cuenta las críticas favorables de los años pasados.[394] Incluso publicó extractos de una carta que las autoridades del INBA le enviaron, poco antes de reiniciarse la polémica, en la que le piden obra para una exposición colectiva en el Palacio de Bellas Artes,[395] destacando la contradicción: "Esos mismos señores que hacen una crítica escatológica de mis cosas, ayer las consideraban entre la obra artística más valiosa que se produce en México [...] ¿No es esto para reírse, de la actitud de estos señores? Pero, con imaginable hilaridad, les agradezco sus demoledoras críticas y también su gentil invitación".[396] Orgulloso y empecinado, prefirió responderse a sí mismo con sus típicas provocaciones: "Con la egolatría y la vanidad que me adornan, yo creo como ellos, que estas obras están entre 'las más valiosas que se producen en México'".[397] No obstante, esta actitud retadora sólo quedó en el discurso, ya que después de esta discusión pública dejó de exhibir por varios años. Sin embargo, cuando llegó el tiempo de la institucionalización de

---

[393] *Vigencia del pequeño formato*, Galería Souza, 1958, págs. sin numeración.

[394] En el contexto de la polémica con Salas Anzures, donde se involucró su pintura, Carrillo escribió: "No sería oportuno discutir con el jefe de Artes Plásticas del INBA y su consejero el "crítico profesional" [Crespo de la Serna] el arte que hago, del que ahora, cegados por la ira, dicen pestes. Del "crítico profesional" podría citar más de una docena de textos elogiosos para mí"; Carrillo Gil, "Los nuevos 'científicos' hablan por la boca del INBA. Interpelación al licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes", *México en la Cultura*, *Novedades*, 15 de enero de 1961, p. 10.

[395] La carta en la que se invitaba a Carrillo a exponer, probablemente con redacción estandarizada que enviaron a todos los seleccionados, y fechada el 30 de noviembre de 1960, dice: "Con el título de *Realidad y Abstracción*, prepara el Departamento de Artes Plásticas una exposición [...] El objeto de la misma es mostrar la obra artística más valiosa que actualmente se produce en México. Por tratarse de una exposición realmente extraordinaria, ya se ha girado una invitación a los artistas más representativos"; Carrillo Gil, "Los nuevos 'científicos' hablan por la boca del INBA. Interpelación al licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes", *México en la Cultura*, *Novedades*, 15 de enero de 1961, p. 10.

[396] Carrillo Gil, "Los nuevos 'científicos' hablan por la boca del INBA. Interpelación al licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes", *México en la Cultura*, *Novedades*, 15 de enero de 1961, p. 10.

[397] *Ibidem*.

su colección, dentro del acervo original del MACG se incorporaron sus creaciones. Él consideraba que ese era su sitio.

Por otra parte, las alabanzas fáciles o la crítica ambigua, complaciente, es un *modus operandi* ampliamente practicado en el mundo artístico mexicano de mediados de siglo XX, con algunas excepciones;[398] el fenómeno es evidente cuando se trata de casos semejantes a los de Carrillo, donde siempre está presente el tema de la profesionalidad del pintor y, por tanto, si sus creaciones son arte o no. Por ejemplo, los comentarios que recibiera Ceferino Palencia por su pintura, por parte de Crespo de la Serna son, en esencia, similares a los que por los mismos años recibiera Carrillo Gil:

> Ceferino Palencia es un ser proteico. Lo mismo hace una exégesis crítica de los más ilustres maestros de la literatura y del arte en general, que inventa imágenes y construye obras de teatro. Lo mismo nos edifica con sus juicios certeros sobre pintura, escultura y artes menores del mundo, que él mismo predicando [...] con el ejemplo, pueda compaginar estas maneras de quehacer intelectual que le personifica, con el ejercicio de una de las ramas de las artes plásticas [...] la pintura [...] Estamos frente a un hombre [...] dotado por la naturaleza de dotes extraordinarias para entender y hacer "cosas de arte".[399]

Cierto es que Palencia —otro en el mismo caso es José Moreno Villa—[400] y Carrillo Gil, antes de exponer públicamente sus obras, ya participaban en el ámbito de la cultura en México, razón por los amigos y colegas estarían presionados para escribir favorablemente, pero la misma complacencia puede encontrarse en casos de prominentes personajes, en nada ligados al arte pero sí a altas esferas políticas, como el militar Ignacio Beteta[401] —hermano del Secretario de Hacienda durante el sexenio de Miguel Alemán[402]—de quien se escribieron múltiples reseñas por sus acuarelas, entre quien escribió Crespo[403] y Palencia,[404]

---

[398] Una anécdota puede ser reveladora: el yerno de Carrillo cuenta que como llevaban una excelente relación con su suegro, basada en la franqueza, pudo decirle que una de sus pinturas le parecía "horrorosa" cuando éste le preguntó su opinión. La reacción de Carrillo fue irónica, explicándole que "todos habían dicho que era un cuadro maravilloso"; entrevista de Armando Sáenz (padre) con Ana Garduño, 22 de abril de 1996.

[399] Crespo de la Serna. "Ceferino Palencia, pintor", *México en la Cultura, Novedades*, 15 de enero de 1956, p. 4. CENIDIAP-INBA/FCS-BCENART.

[400] *Ibidem*.

[401] Novo reseña su pertenencia a una poderosa familia que concurría a las fiestas de la elite económica en México, durante la década de los cincuenta; en Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo López Mateos*, Vol. I, p. 35.

[402] *Ibidem*, Vol. II, pp. 138-142.

[403] La primera exposición de Beteta ocurrió en 1950, después tuvo muchas otras exhibiciones de su obra, tanto en el interior del país como en el extranjero, así que esto ocurría por los mismos años en que Carrillo impulsaba su carrera de pintor. De él escribió Crespo de la Serna: "Desde el principio me llamó la atención su

con lo que se cerraba el círculo de las complacencias mutuas.[405]

En el caso de Carrillo Gil, la crítica favorable que recibió entre 1955 y 1958 fomentó su anhelo de consolidar su carrera exponiendo en el Palacio de Bellas Artes. La negativa oficial y la posterior polémica propició una tensión mayor en las ya de por sí inestables relaciones entre el coleccionista y la burocracia estatal. Las consecuencias fueron devastadoras para el yucateco, quien no sólo fracasó en su profesionalización como artista sino también vio menguado el reconocimiento a sus otras facetas: difusor cultural, crítico de arte y, sobre todo, coleccionista.

No obstante, no sólo en México se observaba con suspicacia la conversión de un coleccionista en artista; por la misma época en Estados Unidos, la recepción de este tipo de acto fue ambigua y contradictoria, al menos en el caso de un coleccionista de arte abstracto norteamericano que resolvió trascender la categoría de pintor aficionado. Al anunciar su determinación, atestiguó la suspicacia con que un artista reaccionó: "frecuentemente un buen coleccionista se pierde por un mal pintor".[406] El análisis de los prejuicios preconcebidos, independientemente del tipo de pintura de que se trate, por no profesionales pero involucrados en la atmósfera artística, tales como coleccionistas, críticos de arte, galeristas, etcétera, amerita un estudio específico que excede los márgenes de esta tesis.

---

factura limpia y transparente —de verdadero acuarelista a la inglesa— así como su dibujo preciso y rápido", en "El pintor Ignacio Beteta", *México en la Cultura*, *Novedades*, 7 de abril de 1957, p. 6.

[404] Para destacar los méritos del pintor, el crítico llega incluso a declarar vigente al impresionismo: "Queremos asimismo poner de relieve la nota de modernidad con que el acuarelista Beteta resuelve sus impresiones pictóricas. Sin ser un desorbitado ultramoderno, es sin disputa, un sensible que puede incluirse entre los sinceros impresionistas, los que por cierto, dígase lo que se diga [...] aún llevan su voz en el decurso que las artes de lo plástico van teniendo en estas fechas". Ceferino Palencia. "Ignacio Beteta, acuarelista", *México en la Cultura*, *Novedades*, 27 de mayo de 1956, p. 5.

[405] A Beteta, igual que a Carrillo, le interesaba vender su producción; Palencia, incluso recomienda tomar precauciones para que las dedicadas a la ciudad de México no se dispersen, por el carácter de documento histórico que le adjudica. Ceferino Palencia. "Ignacio Beteta, acuarelista", *México en la Cultura*, *Novedades*, 27 de mayo de 1956, p. 5.

[406] A este coleccionista norteamericano, diversos críticos de arte le explicaron que el tránsito entre coleccionista y pintor era un fenómeno frecuente en ese medio; no obstante, su pretensión artística no fue recibida con homogeneidad, ya que mientras algunos lo cuestionaban otros le manifestaban su apoyo. Véase Baker, *op. cit.*, pp. 40-47.

Capítulo 4 Carrillo Gil y el Estado

Estado y particulares: intervención en arte

Coincidencias entre Carrillo Gil y el Estado

Arte como patrimonio e identidad nacional

Polémica con un funcionario: muralismo y revolución

Estado y particulares: complemento

Exposiciones internacionales

Préstamos de la colección

Desencuentros de Carrillo Gil con el Estado

Contienda por el muralismo y los nuevos movimientos

Contienda por la abstracción

Denuncias por saqueos mesoamericanos

Relaciones de Carrillo Gil con funcionarios del INBA

Ruptura temporal: 1958-61

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

Estado y particulares: intervención en arte

Alvar Carrillo Gil estaba convencido de que al Estado mexicano le correspondía —y estaba obligado— a regir todos los aspectos fundamentales de la vida nacional, en concreto, a diseñar las políticas culturales[1] para el desarrollo de las artes plásticas. La relación de este coleccionista con el Estado se canalizó a través del Instituto Nacional de Bellas Artes,[2] la institución oficial creada para garantizar la intervención estatal directa en materia cultural.[3]

Desde 1920, dos décadas antes de que Carrillo iniciara su activa participación en el arte mexicano, José Vasconcelos había definido la participación cuasi monopólica del Estado en el área cultural:

> No obstante que un criterio estrecho pudiera afirmar que esta rama de la cultura no debe corresponder al Estado, es innegable que no hay un solo pueblo que haya dejado huella en la historia o represente algo en la civilización, donde no se encuentre el gobierno ejerciendo una acción tenaz y decisiva con el objeto de fomentar el arte en todas sus manifestaciones [...] Una vez que la ley ponga claramente a los artistas en las mismas condiciones que a todos los demás hombres por lo que hace al deber que tienen de trabajar y producir, ya no habrá ningún peligro de que las sumas invertidas en el fomento del arte, se pierdan; todo lo contrario, una producción rica y elevada traerá consigo la regeneración, la exaltación del

---

[1] "La política cultural [...] generalmente es entendida como un programa de intervenciones realizadas por el Estado, instituciones civiles, entidades privadas o grupos comunitarios con el objetivo de satisfacer las necesidades culturales de la población y promover el desarrollo de sus representaciones simbólicas [...] La política cultural se presenta así como el conjunto de iniciativas tomadas por estos agentes para promover la producción, la distribución y el uso de la cultura, la preservación y la divulgación del patrimonio histórico y el ordenamiento del aparato burocrático responsable de ellas. Estas intervenciones asumen la forma de: 1 Normas jurídicas, en el caso del Estado [...] 2 Intervenciones directas de acción cultural en el proceso cultural propiamente dicho (construcción de centros de cultura, apoyo a manifestaciones culturales específicas, etcétera)"; Teixeira Coelho, "Política cultural", en *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, *op. cit.*, p. 380.

[2] "Apoyado en el decreto de fundación del Instituto [INBA], el Estado pudo asumir un papel rector y protector en materia artística, papel que desde su perspectiva la empresa privada no podía cumplir debido a su escaso desarrollo. Al normar la actividad cultural se pretendió fortalecer la 'personalidad nacional', sus aspectos originales, como apoyo a la unidad general de todos los mexicanos por encima de los conflictos de clase"; Francisco Reyes Palma, "50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984)", parte I, en *Plural*, mayo de 1988, pp. 40-41. "El nuevo mecenazgo oficial iniciado en 1921 [...] decidiría tomar por su cuenta toda promoción a las actividades artísticas, en parte por ausencia de alguien más que lo hiciera, y en parte por considerarlo conveniente para el propio Estado. De hecho el mecenazgo oficial es un mecenazgo 'interesado' (todos lo son de alguna manera). Se promueve y apoya al arte porque interesa para la imagen que el propio país revolucionario quiere darse y mostrar a los otros"; Jorge Alberto Manrique, "El mecenazgo", *Historia del arte mexicano*. Arte contemporáneo IV, segunda edición, SEP-Salvat, México, 1986, tomo 16, p. 2405.

[3] Este tipo de intervención se clasifica como *políticas de dirigismo cultural*: aquellas "puestas en práctica principalmente por estados fuertes y partidos políticos que ejercen el poder de manera indiscutible. Promueven una acción cultural conforme a patrones previamente definidos como de interés para el desarrollo o la seguridad nacionales"; Coelho, "Política cultural", en *op. cit.*, p. 388; cursivas del autor.

espíritu nacional.[4]

Como muchos de sus contemporáneos, Carrillo estaba convencido que la dirección estatal era la única que lograría "llevar la cultura al pueblo",[5] estrategia que consistía, fundamentalmente, en orientar las acciones culturales hacia los artistas nacionales y en crear espacios para la exhibición de su producción. De hecho, se generó cierto consenso, al menos durante la primera mitad de siglo XX, de que desde el Estado emanara un control casi absoluto en materia de políticas culturales.[6] No obstante se anunció la creación de una supersecretaría de cultura, similar al modelo francés, no se concretó.[7]

De esta forma, el coleccionista yucateco colaboró con un instituto que, a pesar de que para su fundación, en 1947,[8] se le otorgaron grandes facultades,[9] en los hechos obró con

---

[4] Documento reproducido por Reyes Palma, *Historia social de la educación artística en México (Notas y documentos). La política cultural de la época de Vasconcelos (1920-1924)*, Cuadernos del Centro de Documentación e Investigación, núm. 1, INBA-SEP, México, mayo de 1988, p. 14. La historia de las instituciones culturales en México está por hacerse. Sobre la importancia de estudiar a las instituciones véase Enrico Castelnuovo, *Arte, industria y revolución. Temas de historia social del arte*, Laura Silvani (trad.), Nexos, Barcelona, 1988, pp. 82-86.

[5] El tipo de política cultural practicado en México "se basa en el supuesto de que existe un núcleo cultural positivo, de importancia superior para una comunidad y de ámbito restringido, que debe ser compartido por el mayor número de personas en calidad de receptores o espectadores [...] 'Llevar la cultura al pueblo' es su lema habitual. Lema revelador que mal oculta la representación según la cual 'cultura' y 'pueblo' son entidades distintas y apartadas una de la otra, cuando no opuestas; Coelho, "Política cultural", en *op. cit.*, p. 381. "El pueblo mexicano de los años veinte era aquel que se reconocía como rural, provinciano, pobre, marginado, pero sobre todo mayoritario"; Ricardo Pérez Montfort, *Avatares del nacionalismo cultural*, Ciesas-Cidhem, México, 2000, p. 40.

[6] En abstracto, el pintor Fernando Leal apoyaba la intervención casi exclusiva del Estado: "La misión de cualquier Estado, no puede ser otra, sino la de facilitar el florecimiento de las posibilidades individuales; a mayor abundamiento, cuando, como en el caso de los sabios y los artistas, su actividad redunda en beneficio de la colectividad y aumenta de mil maneras, su riqueza espiritual y material". No obstante, en concreto califica la gestión del INBA como "dictadura"; en *El derecho de la cultura*, Organización Cultural Mexicana, México, 1952, pp. 89 y 98.

[7] Según un modelo explicado por Armando Torres Chibrás, la participación del gobierno mexicano se ubica dentro de lo que se conoce como Estado arquitecto, el que la intervención se hace de manera directa, para lo cual se crea un ministerio de cultura, centralizado, poderoso, rico e independiente, que distribuye los patrocinios a los artistas. La adscripción al modelo es relativa, ya que ni la SEP ni el INBA fueron tan poderosos ni contaron con abultados presupuestos ni la mayoría de sus directivos gozaron de libertad e independencia para la toma de decisiones trascendentales, en las décadas que me ocupan; en "políticas culturales", *Educación artística*, núm. 7, nov.-dic., 1994, p. 17.

[8] Es necesario destacar que a Miguel Alemán le presentaron el proyecto de creación del INBA con varias opciones en cuanto al tipo de institución a crear; la principal disyuntiva estaba entre hacerla "autónoma y descentralizada" o no. Y aunque en un primer momento Alemán había anunciado que sería un ente independiente, después optó por adscribirlo al sector oficial. Este cambió de opinión probablemente obedezca a que un grupo de intelectuales y artistas, representados por Carlos Chávez, quienes veían con desconfianza un modelo donde el Estado renunciara al desempeño de lo que consideraban sus obligaciones y que, por tanto, se dependiera del compromiso de los particulares: "La autonomía supone un apoyo en la iniciativa

un presupuesto insuficiente —según declaración reiterada de los funcionarios en turno— y a menudo decreciente,[10] así como sin autonomía ni continuidad en sus políticas.[11] Prácticamente desde un inicio se mermó su capacidad real para dirigir e influir en la producción y el consumo del arte, y no hubo quien le sustituyera o contribuyera en el fomento de las artes en México.[12] Las áreas donde el INBA ejerció un peso concentrado fue, en lo primordial, en la difusión cultural[13] y en la exhibición del arte mexicano, esto es, en la circulación del arte, tanto en ámbito nacional como en el internacional.[14] No obstante,

---

privada que ésta no se halla en condiciones de ofrecer dentro de la amplitud necesaria, al menos por ahora. Además se advirtió [a Alemán] que, así como el apoyo directo del Estado resulta esencial para las bellas artes, así también el Estado se beneficia al otorgarlo", en *Dos años y medio del INBA*, p. 24.

[9] El INBA se dividió en varios departamentos: música, artes plásticas, teatro y literatura, danza, arquitectura y producción teatral; aquí me ocuparé solamente de lo concerniente al departamento de artes plásticas. Véase *ibidem*, p. 33.

[10] El INBA nació con deficiencia presupuestaria: "El *Plan de Bellas Artes* [de 1946] [...] terminaba con un proyecto de presupuesto que, si bien con cierta reserva, hacía posible el desarrollo del proyecto con cierta amplitud. Al hacerse efectiva la creación del Instituto, no pudo asimismo convertirse en realidad el presupuesto contenido en el *Plan* [...] y no fue posible contar con una cantidad que siquiera fuese aproximada a la presupuestada". Al fundarse el INBA en 1947 y recibir su primer presupuesto, "hubo que proceder a la inversa: no ajustar el presupuesto al plan, sino el plan al presupuesto". Y aunque hubo un aumento en 1948, al año siguiente ocurrió el primer recorte: "En 1949 [...] el Instituto sufrió rebajas presupuestales importantes, y hubo que hacer una disminución proporcional de las diversas partidas del presupuesto anterior"; en *ibidem*, pp. 47, 53, 59 y 60.

[11] Uno de los argumentos que se esgrimieron a Alemán para que optara por hacer del INBA una "dependencia administrativa de la SEP sólo en ciertos aspectos, con independencia técnica y personalidad jurídica en lo económico" fue que si se le adscribía en todos los aspectos a la SEP peligraría "la continuidad a largo plazo, de la dirección y orientación generales [...] siempre amenazada por cambios de gabinete o aun los de gobierno cada seis años". Los hechos demostraron la imposibilidad de que el INBA, como cualquier otra dependencia de Estado, se mantuviera ajena a las alteraciones sexenales; en *ibidem*, p. 22.

[12] Incluso existió cierto consenso hacia que también el mercado del arte debía ser controlado por el Estado. En este sentido, Leal demanda que se establezcan galerías estatales en el exterior; en Carrillo Gil, *El derecho de la cultura...*, p. 112. Tardíamente, de manera inconexa, dudosa y discontinúa, el Estado incursionó en el mercado artístico con la fundación de algunas galerías, como la José María Velasco en la Lagunilla, la José Clemente Orozco en la colonia Roma, el Salón de la Plástica Mexicana, entre otras. Sobre esta última, resumió Shifra M. Goldman: "El Salón de la Plástica Mexicana funcionaba como exposición y como lugar de venta, permitiendo a los artistas, de esta manera, exponer su obra sin costos de galería ni comisiones de venta"; en "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965", *Plural*, núm. 85, segunda época, octubre de 1978, Vol. VI, p. 36.

[13] Uno de los motivos que se plantearon para legitimar la fundación del INBA fueron los problemas de difusión a que se habían enfrentado los artistas por décadas: "Mientras el Estado hacía frente a los presupuestos del Conservatorio y de la Academia de San Carlos, escuelas que producían músicos y pintores, nada se hacía para difundir su obra: ni en salones, exposiciones, museos de arte, premios, compras de sus cuadros a los pintores", en *Dos años y medio del INBA...*, p. 27.

[14] "El tránsito de exposiciones de arte, que durante la guerra había reafirmado las relaciones interamericanas, dejó su impronta en la región. Durante el periodo alemanista, el museo sirvió de base a un esquema de exportación cultural, esgrimido por el Estado mexicano como parte de su estrategia desarrollista y que ponía en escena una identidad cohesionada e inmóvil en busca de proyección mundial"; Reyes Palma, "Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953", *Arte, historia e identidad en*

en la época, la labor estatal en difusión se percibía como insuficiente por diversos agentes culturales, incluyendo artistas, entre ellos a Fernando Leal[15] y Chávez Morado.[16]

El yucateco se encontró hacia el inicio de los cuarenta, con una política oficial que traducía como arte público al muralismo y arte para las elites a la pintura de caballete, y que se había delineado desde la década de los veinte. En 1923 Vasconcelos escribió:

> Deberíamos liquidar el arte de salón para restablecer la pintura mural y el lienzo en grande. El cuadro de salón [...] constituye un arte burgués, un arte servil que el Estado no debe patrocinar, porque está destinado al adorno de la casa rica y no al deleite público. Un verdadero artista no debe sacrificar su talento a la vanidad de un necio o a la pedantería de un *connaisseur* [...] Por eso nosotros no hemos hecho exposiciones para vender cuadritos, sino obras decorativas en escuelas y edificios del Estado.[17]

Al diseñar Vasconcelos un proyecto cultural en el cual se ubicó a los artistas "al servicio del pueblo"[18] y no de la burguesía,[19] se excluyó, aunque sólo en el papel, la existencia del

---

América: visiones comparativas, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM-IIE, 1994, tomo III, p. 825.

[15] Tal vez teniendo en mente el modelo francés, que centralizó todo lo relacionado a arte y cultura en una todopoderosa institución, la Secretaría de Cultura, el artista Fernando Leal, pide que en México se erija una institución semejante. Esta petición la hace pública originalmente en 1949, sólo dos años después de la fundación del INBA; en *op. cit*, p. 119. La actitud de este pintor, Reyes Palma la engloba, hacia los cincuenta, en el siguiente contexto: Cuando lo figurativo fue cayendo en cierto "descrédito", un grupo de artistas se concentraron en "cierto aislamiento autodefensivo, volcado más hacia la relación con el Estado como factor definitivo del patrocinio y la promoción cultural"; en "Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953", *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*..., p. 826.

[16] En entrevista, José Chávez Morado, recién regresado de Europa, denuncia que en París no conocen el arte mexicano, hecho del que culpa a las autoridades. Para él, el Estado es el responsable de promover a los artistas y darlos a conocer en el exterior. Le adjudica el papel de difusor y promotor del arte: "Creo que la culpa proviene de nuestras autoridades superiores, más interesadas en cosas de equitación que en las del arte [...] También son culpables nuestros enviados al extranjero, ignorantes de la importancia de su papel". Fergus. "José Chávez Morado", columna Entrevista dominical, *Excélsior*, 11 de diciembre de 1949, pp. 7-8.

[17] Reproducido en Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila*, UNAM, México, 1989, p. 418. Estas políticas culturales pueden entrar en la clasificación de Teixeira Coelho —estudioso de la ciencia de la organización de las estructuras culturales— como *estatismo populista*: "Se vale del Estado y de los partidos para afirmar el papel central de la llamada cultura popular. Las formas culturales llamadas de elite (arte de vanguardia habitualmente contestatario, y otras variables de la cultura erudita) son en este caso confinadas o bien, eliminadas"; "Política cultural", en *op. cit.*, p. 388. Esta definición debe mucho a Néstor García Canclini, quien en 1987 elaboró un cuadro sinóptico al que tituló "Políticas culturales: paradigmas, agentes y modos de organización". Véase "Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano", en *Políticas culturales en América Latina*, 2a. edición, Grijalbo, México, 1987, p. 27.

[18] Claude Fell ha destacado que la crítica de los primeros años de la década de los veinte ya reflexionaba en la prensa sobre la contradicción existente entre el discurso y las circunstancias: se estaba elaborando un arte para el pueblo pero como no era del gusto, ni popular ni de las elites, debía ser impuesto por el Estado. Esto es, los mexicanos lo aceptaban sólo porque estaba protegido por el gobierno, vía uno de sus funcionarios más poderosos. Véase Fell, *op. cit.*, p. 402. Carrillo estaba convencido de la función social del muralismo: "arte que es para el pueblo y que el pueblo paga en último término"; en "Murales abandonados", columna Pro y Contra, *Excélsior*, 27 de noviembre de 1949, p. 7; AFCG. En similar sentido se pronunció Siqueiros, para

cuadro de caballete[20] y por extensión, del coleccionismo privado.[21] Puesto que el mercado del arte de las piezas de formato transportable, se consolidó en la medida en que se acercaba la medianía del siglo XX,[22] a pesar de los incontables ríos de escritos y declaraciones en contra de los mismos artistas que con su producción sostuvieron ese mercado,[23] más bien lo que se concretó y mantuvo del proyecto vasconcelista, entre otros aspectos, fueron los prejuicios contra aquellos interesados en el arte y que decidían destinar una parte de su capital económico en la adquisición de la producción nacional.[24] Cabe destacar que la

---

quien el "arte público", para el "usufructo civil", entraba en la categoría de "arte mayor"; en *No hay más ruta que la nuestra*, pp. 16-17. Salas lo cuestionó: "El arte monumental se dirigía a un pueblo que nunca tuvo oportunidad de verlo [...] El pueblo humilde estaba tan lejos de la pintura mural como de haber alcanzado las metas por las que había luchado en la Revolución"; en "¿Hasta qué grado es revolucionario el arte mexicano de este medio siglo?", *México en la Cultura*, *Novedades*, 18 de diciembre de 1960, p. 5 y 6.

[19] Para Siqueiros, la escuela muralista había surgido "contra las formas predominantes de una producción plástica destinada [...] a servir de complemento y equivalencia estética, de correlativo chic, interior, al circunscrito hogar rico, culto o *snob*; pues no es otra cosa [...] toda esa pequeña plástica enconchada, de 'élite', creada en la intimidad precaria para la intimidad acomodada, 'genial' o estúpidamente pueril, de técnica material anacrónica, 'biológicamente' mezquina siempre, a la que hoy aplicamos los denominativos comunes de 'pintura de caballete', 'dibujo uniejemplar', 'escultura-bibelot de banco giratorio' y 'litografía y grabados tradicionales de tiraje reducido y numerado'; las formas plásticas o gráficas excepcionales, secundarias, en las importantes civilizaciones de ayer [...] convertidas en formas plásticas sociales fundamentales, únicas, de hoy... por dictado económico de una demanda plutocrática, monopolizadora hasta de los objetos espirituales"; en *No hay más ruta que la nuestra*, p. 16; negritas y entrecomillados del autor.

[20] Los artistas agrupados bajo el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios —Rivera, Siqueiros, Orozco, Montenegro, Rodríguez Lozano, etcétera— anunciaron públicamente su desprecio a la pintura de caballete a principios de los veinte, aunque la mayoría de ellos no suspendió este tipo de producción y no sólo la continuó practicando sino que la incrementó al concluir la efímera vida del sindicato, a mediados de los veinte. Esta situación fue reconocida por Siqueiros, quien en 1945 escribió que el cuadro de caballete era "la forma física decorativa complementaria del interior de los hogares de una élite oligárquica"; en *ibidem*, p. 40.

[21] En 1968 Siqueiros insistía; el contexto es por demás contradictorio. En su texto dentro del catálogo de una exposición de Orozco montada en exclusivo con caballetes de la colección Carrillo Gil, citó textualmente al jalisciense en la parte en que afirmaba que una de las virtudes de la pintura mural era que no permitía ser acaparada por los privados sino que era un arte "para el pueblo"; en "Orozco y la revolución mexicana", texto del catálogo de la exposición del mismo título, del 20 de noviembre al 16 de diciembre de 1968, Salón de la Plástica Morelense del Centro Cívico Cultural de Cuernavaca (Palacio de Cortés), Morelos; AFCG.

[22] Es necesario indicar que en los años veinte era prácticamente nulo el mercado de las piezas producidas por los artistas que estaban siendo patrocinados por el Estado, vía Vasconcelos, fundamentalmente porque el gusto estético predominante no coincidía con las búsquedas plásticas de estos pintores. Desarrollo este aspecto en el capítulo final de esta tesis.

[23] "El tema se prestó a excesos doctrinarios y juegos decorativos desmentidos en la práctica. Quienes más despotricaron en contra de la apropiación privada del arte realizaron tantos lienzos, encubiertos o no como ensayos murales, que la argumentación caía por su propio peso", Reyes Palma, "Otras modernidades, otros modernismos", *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Conaculta, México, 2002, tomo III, p. 33.

[24] Fernando Leal, en 1949, escribió: "Los testimonios de la cultura no deben seguir siendo acaparados por los burgueses [...] Los beneficios del arte y del pensamiento deben llegar hasta las clases más humildes y menesterosas, pero no forzando a los artistas a hacer lo que en un tiempo se llamó, en las esferas oficiales,

oposición a la organización de exposiciones, donde sólo pueden ser presentadas piezas transportables, fue erradicada años después y a partir del sexenio de Miguel Alemán, en el montaje de exposiciones, nacionales e internacionales, se concentraron aquellas piezas consideradas "obras maestras" y se exhibieron como *el* rostro artístico nacional. Buena parte del presupuesto cultural se destinó a la aplicación de esta política.

Por otra parte, convencido de la fortaleza de sus manifestaciones artísticas, el Estado no se planteó la necesidad de acumular o, en su defecto, de fomentar el coleccionismo privado.[25] Puesto que el interés gubernamental se centró en la producción y no en su distribución y consumo, los particulares pudieron actuar en las áreas desatendidas. Si el Estado prácticamente no coleccionaba, el consumo lo ejercían, en su mayoría, individuos. Esto generó las necesarias circunstancias para que éstos formaran colecciones e incluso algunos participaran en la cultura.[26]

Por pertenecer a la burguesía, los coleccionistas privados, como Carrillo Gil, no eran considerados parte del pueblo.[27] Así, quienes en lo individual ejercían labores de mecenazgo o patrocinio, lo hacían al margen del sistema, en un rango paralelo; a pesar de lo cual, en los hechos, cooperaban con el sistema estatal, complementándolo. Esta colaboración tan se descartó que no se legisló. Sin embargo, durante la primera mitad del siglo XX existía cierto consenso en que se podía permitir la participación de la iniciativa privada en la cultura y el arte pero con una serie de limitantes, aunque nunca bien

---

arte para el pueblo y que consistía en una serie de mistificaciones demagógicas [...] simulacro sórdido". Muchos otros agentes culturales de la época compartían las opiniones críticas de este pintor.

[25] Durante los primeros años del INBA se compraron dos conjuntos de piezas, uno de Saturnino Herrán y otro de José María Estrada, un tercero de José María Velasco se recibió por donación del Comité de Banqueros (gestionado por Gamboa) y se compraron trabajos aislados de algunos de los pintores más importantes del momento. Al enlistar tales compras, Carlos Chávez explicó: "Hacía decenas de años que el Estado no adquiría cuadros de sus pintores"; en *Dos años y medio del INBA...*, p. 62.

[26] "Si bien el Estado no fue un buen cliente, a través de los políticos, en especial los que pertenecen al PRI, y mediante sus altos funcionarios, se ha convertido indirectamente en generador de una clase de compradores que constituyen lo fundamental de una clientela que adquiere obras de arte mexicanas modernas y contemporáneas a precios elevados", Christine Frérot, *El mercado del arte en México, 1950-1976*, INBA, México, 1990, p. 148.

[27] Esta práctica cultural se inserta dentro de la política de Estado asistencial o de bienestar que se instauró en México: "Conforme a los postulados revolucionarios, la acción del Estado debería ser el poner límites a la praxis capitalista del *laissez faire* [...] No es cuestión [de] abolir las estructuras capitalistas, sino sólo [de] ejercer un control social sobre ellas"; Jorge Basurto, "Introducción", *El fin del proyecto nacionalista revolucionario*, IIS-UNAM, México, 1992, p. 1.

definidos.[28]

En resumen, si bien los gobiernos posrevolucionarios intervinieron directamente en la legitimación de las diversas propuestas estéticas de los artistas mexicanos, no instrumentaron los mecanismos presupuestales necesarios para garantizar la formación de colecciones estatales de arte contemporáneo.[29] Empero, en cuanto a la intervención de los particulares fue coherente: no fomentó el coleccionismo privado pero tampoco solicitó donaciones ni buscó complementar el presupuesto cultural a través de recursos provenientes de la iniciativa privada.[30]

No obstante, un funcionario infringió el canon y se acercó a empresas y particulares de múltiples formas, potencializando no sólo su desempeño personal y sus numerosos proyectos públicos sino contribuyendo también a la consolidación de las instituciones: Fernando Gamboa, quien contó que cuando se desempeñaba como funcionario de la SEP, desesperado porque un buen lote de cuadros de José María Velasco saldría a la venta y el raquítico presupuesto destinado para adquisiciones no lograría cubrir su costo, se presentó audazmente ante el director del Banco de México y le pidió "una limosna artística";[31] la operación se formalizó como donación. Esta anécdota ilustra lo inusual que era una

---

[28] Fernando Leal pide que los particulares aporten económicamente para el fomento cultural, pero con la condición de que quien administre esas contribuciones sea el Estado. Incluso lo considera una obligación social: "En las sociedades capitalistas, el burgués, esto es el propietario y el político, son los que están obligados a contribuir al desenvolvimiento cultural puesto que ellos son los únicos que están en condiciones de sostenerlo económicamente, el proletario apenas puede subvenir a sus necesidades más apremiantes, por consiguiente hay que considerarlo relevado de cualquier obligación a este respecto"; en *op. cit.*, pp. 23-24 y 117-118.

[29] Dentro de los "Principios básicos del proyecto de ley orgánica del INBA", se estipuló: "Que el Estado debe atender, por su trascendencia evidente, la acción que el arte, en todas sus formas, es capaz de ejercer en la consolidación de la mexicanidad [...] Que esta obligación del Estado debe abarcar tanto la conservación del legado artístico del pasado en todas sus formas como la recolección de las obras actuales, y la orientación y el fomento de las actividades artísticas que en el futuro se desarrollen"; en *Dos años y medio del INBA*, p. 25.

[30] Al decidir que el INBA se fundaría como dependencia del Estado, se definió que una de las consecuencias sería, en la práctica, la escasa relación con la iniciativa privada: "Desventaja: que Bellas Artes no tendría muchas probabilidades de recibir ayudas particulares —si bien todavía un poco problemáticas, pero posibles y deseables—, tales como donaciones de colecciones de arte, subvenciones, legados, etc., porque los particulares desconfían de la suerte futura de sus donaciones cuando no las ven en manos de instituciones estables y de su entera confianza, en las que, además, no tienen ellos ninguna intervención administrativa efectiva y permanente"; en *Dos años y medio del INBA...*, p. 22.

[31] Adriana Malvido, "Fernando Gamboa: cincuenta años de museógrafo", entrevista publicada originalmente en *La Jornada*, 1985, y reproducida en *Fernando Gamboa. Embajador del arte mexicano*, Conaculta, 1991, p. 86. En 1916, un intelectual que colaboró cercanamente con el Estado en el diseño de la política indigenista, Manuel Gamio, se quejó: "¿Cuándo nuestros magnates han fundado *desinteresadamente*, escuelas, institutos

solicitud así a prominentes hombres de negocios o incluso de la política, aunque fuera con el fin de incrementar el patrimonio nacional; sólo la iniciativa personal de algunos funcionarios transgredió la norma. El equivalente de Gamboa era Carrillo, un particular que también rompió la regla no escrita que excluía la participación activa de un privado en asuntos culturales de alcance nacional.

Para Carrillo, sin cuestionar la rectoría estatal, era indispensable la participación de los privados, tanto a título personal como por parte de organizaciones no gubernamentales, incluyendo a quienes en otros tiempos habían desempeñado papeles determinantes en el desarrollo artístico, como la Iglesia Católica,[32] para complementar el mecenazgo estatal, dadas sus deficiencias presupuestarias. En caso contrario, el Estado mexicano debería, por sí mismo cumplir la ley y garantizar el financiamiento total de los trabajos murales, inconclusos por motivos económicos. Lo que el coleccionista reclama es la falta de compromiso de ambos, privados y funcionarios públicos.[33]

Específicamente en cuanto al coleccionismo privado, Carrillo Gil legitimaba la intervención de los particulares a partir de los valores simbólicos atribuidos a las piezas seleccionadas: éstas formaban parte del patrimonio nacional y quedaban desprotegidas porque el Estado no las había adquirido para los acervos públicos ni había diseñado los mecanismos necesarios para garantizar su permanencia en el país.[34] Así, su discurso se basó en una política conciliatoria: brindar protección a aquello que el Estado postergó y proporcionarlo temporalmente al aparato burocrático cultural para la exhibición pública,

---

de investigación, academias artísticas...? ¡Nunca!"; en *Forjando Patria*, 3ª edición, Porrúa, 1982, p. 150; cursivas del autor.

[32] Invitó a la Iglesia a patrocinar arte moderno, aún de carácter religioso, en una serie de cinco artículos que bajo el título de "La iglesia y el arte" publicó en su columna Pro y Contra de *Excélsior*, entre el 5 de febrero y el 9 de abril de 1950.

[33] Carrillo publica en 1949 un artículo para exigir el financiamiento necesario para la continuación de los murales de Siqueiros en la ex-aduana; allí, de manera pública, exige al Estado que otorgue el dinero y las facilidades para continuar unas obras murales de Siqueiros y que si el déficit presupuestal no lo permite, se convoque a los particulares: "Sería oportuno un llamado para lograr que la iniciativa privada tome un interés mayor con el fin específico de que se terminen cuanto antes estos murales abandonados". También aprovecha para lamentar que Orozco nunca hubiera podido concluir los del templo de Jesús; aunque menciona que por esos años también los murales de Rivera estaban inconclusos en Palacio Nacional, su interés se enfocó en el caso de Siqueiros; en "Murales abandonados", columna Pro y Contra, *Excélsior*, 27 de noviembre de 1949, p. 7.

[34] Un artista propone limitar la propiedad privada si se trataba de piezas consideradas patrimonio nacional y obligar a los coleccionistas a mostrar su acervo al público periódicamente; Fernando Leal, *op. cit.*, pp. 130-131 y 134.

aunque intermitente, de "las obras maestras" del arte mexicano. Así, no era un secuestro del patrimonio lo que se practicaba sino un resguardo preventivo.[35]

De cualquier manera, el coleccionismo privado de arte en general, y concretamente el de Carrillo Gil, representaba una crítica implícita al descuido gubernamental. Esto generaba tensiones en las relaciones entre ambos poderes, el privado y el estatal. Ante los hechos, para numerosos agentes que interactuaban en el ambiente artístico mexicano, una de las preguntas no respondidas era: ¿cómo evitar que los coleccionistas privados intervengan en el diseño de las políticas artísticas estatales?, si bien para muchos artistas las interrogantes que se hacían era ¿el coleccionismo privado es necesario?, ¿para qué es útil?, ¿por qué no prescindir de él? Para muchos, pues, lo que estaba en discusión era la legitimidad del coleccionismo privado.[36] Por tanto, se oponían a su práctica y lo que buscaban era poner límites que restringieran su posibilidad de intervención social.[37]

Numerosos miembros del ámbito cultural nacional se centraron en la consigna de separar asuntos de dinero de asuntos culturales, manteniendo la concepción del arte y la cultura como algo independiente, por lo que no consideraron lícito ponerlo en contacto con intereses económicos. Eran políticas culturales que se pretendían mantener apartadas del mercado cultural:[38] "Son formas culturales no permeadas por el interés económico tanto en

---

[35] Esto contrasta con la desconfianza de Fernando Leal, quien aún en 1958 invitaba al estado a coleccionar: "La experiencia más inmediata nos enseña que ya es tiempo de proceder a coleccionar las obras de nuestros artistas modernos, antes de que, por sus precios cada vez más elevados queden fuera del alcance de nuestras posibilidades económicas y emigren al extranjero o se enclaustren en las inaccesibles colecciones privadas"; en "Fernando Leal tercia en la polémica: tacha a Carrillo Gil de egoísmo pueril", *México en la Cultura, Novedades*, 8 de junio de 1958, p. 6.

[36] Desde diferentes posturas ideológicas, numerosos grupos de artistas se opusieron al mercado del arte, incluso algunos argumentos provenían de procesos anteriores a la definición de políticas culturales por los gobiernos posrevolucionarios. Tal es el caso del Dr. Atl, quien al participar en el movimiento *L'Action d'Art*, en 1913 se definió en contra del mercado del arte. Cuauhtémoc Medina explicó: "Nada de valor podía surgir de la dependencia del artista con respecto al mercado y a la burguesía [...] Atl creía que el rol central del artista había sido opacado por el dominio del 'hombre-tipo' moderno encarnado por el '*businessman*'. Tan hondo era el desorden de los valores modernos provocado por el capitalismo, que el éxito de tal o cual obra [...] era tan sólo fruto de operaciones comerciales"; en "El Dr. Atl y la aristocracia: monto de una deuda vanguardista", catálogo de la exposición *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, diciembre 2000-febrero 2001, p. 79.

[37] "No hay un poder sino que, dentro de una sociedad, existen relaciones de poder extraordinariamente numerosas y múltiples, colocadas en diferentes niveles, apoyándose unas sobre las otras y cuestionándose mutuamente"; Foucault, "Apéndice" de *La verdad y las formas jurídicas*, colección Hombre y sociedad, serie Mediaciones, Gedisa, Barcelona, 1980, p. 169.

[38] "El INBA fundado con el propósito de lograr una democrática difusión de la cultura, no realiza ni en lo más mínimo su cometido. No creo que el pueblo se beneficie en nada con la organización de costosas temporadas

su producción material como en sus objetivos o en la recompensa a sus creadores".[39] Con recelo, alertaron contra el peligro de que los privados controlaran la cultura al condicionar sus patrocinios a cambio de participar activamente en la realización de eventos o censurando los contenidos, como ocurría por esos años en Estados Unidos. Igualmente, entre los hombres de negocios perduraban sus prejuicios y desconfianza hacia la inversión en el sector cultural.

A esta desconfianza básica hacia los particulares en tanto agentes culturales, obedece, en buena medida, que Carrillo no ejerciera influencia directa en la organización o reorganización de la política cultural del Estado, ni a corto, mediano y mucho menos a largo plazo, por lo que su capacidad de incidir en el aparato cultural, concretamente en el INBA, se limitó a eventos coyunturales, generalmente exposiciones.[40] De hecho, fuera del círculo oficial, ningún crítico o historiador del arte, pintor, galerista o coleccionista gozó de una influencia tal que le permitiera incidir directamente y a título personal en el rediseño o modificación de las políticas culturales; y Carrillo, a pesar de todas las estrategias que instrumentó,[41] no fue la excepción.[42]

Salvo algunos casos, la élite mexicana, a diferencia de la norteamericana, actuó como si no tuviera responsabilidad social ni debiera retribuir a la sociedad en la cual se

---

de Opera —deleite de funcionarios públicos y de millonarios—, ya que ni siquiera están planeadas como un negocio para reunir fondos con que fomentar manifestaciones menos anticuadas"; Leal, *op. cit.*, pp. 140-141.

[39] "*Políticas relativas a la cultura ajenas al mercado cultural*: se refieren a las formas culturales que, en principio, no se proponen entrar en el circuito del mercado cultural tal como éste es comúnmente caracterizado [...] Comprenden también los programas orientados a la defensa, conservación y difusión del patrimonio histórico; Coelho, "Política cultural", en *op. cit.*, p. 386; cursivas del autor.

[40] "Una política cultural debe tomar en cuenta actividades continuas que prolonguen sus efectos en el tiempo y en el espacio. Pero debe ser capaz de prever intervalos 'vacíos' que serán cubiertos por eventos que, por su singularidad, tengan el poder de irrigar con fluidez el tejido cultural; Coelho, "Política de eventos", en *ibidem*, p. 391.

[41] "En toda relación surgen estrategias (ya sea de unos o de otros). Estrategias que se generan para alcanzar un objetivo, aunque sólo sea puntual, pequeño, fútil; estrategias también para lograr ventajas en esta batalla, y para ello habrá que adelantarse a las jugadas del otro, intentando saber cuáles serán sus jugadas esperables, como si estuviésemos ante un tablero de ajedrez; y también estrategias de lucha y de enfrentamientos, a fin de privar al adversario de sus medios y obligarlo a abandonar la batalla, y con esta estrategia se busca la victoria"; García Canal, *Foucault y el poder*, UAM, México, 2002, p. 40.

[42] Un personaje más conocido tampoco tuvo el poder suficiente para incidir profundamente en las políticas culturales: el político y coleccionista Alberto J. Pani afirmó que en 1934 propuso la creación del INBA pero que al presidente Abelardo R. Rodríguez no le interesó el proyecto, y sobre su fundación, poco más de una década después, explicó: "Al fin nació el Instituto en 1946, pero sin autonomía y en condiciones poco propicias para una evolución rápida, vigorosa e integral"; Alberto J. Pani, *Apuntes autográficos*, Instituto

enriqueció; por otra parte, la desconfianza de la burocracia estatal y la satanización generalizada de casi cualquier intervención privada en cultura también influyó en su falta de compromiso.[43] A pesar de los prejuicios contra aquellos individuos que realizaban labores culturales fuera de las instituciones públicas, algunos particulares desempeñaron tareas que consideraban complementarias a las estatales o para suplir lo que consideraban como deficiencias de las políticas culturales, aunque sin objetar el papel rector del Estado en cuanto a la protección de la cultura y el patrimonio nacional.[44]

Como ya se dijo, fue en aquellas esferas en las que el Estado prácticamente no intervenía o lo hacía de manera tangencial, donde los privados incidieron; así, una de las actividades en las que gozaron de mayor independencia fue el coleccionismo, en concordancia con las prácticamente nulas adquisiciones estatales de arte del siglo XX, ya que fueron exiguos los presupuestos públicos destinados a la compra de obras de arte o bienes culturales.[45]

La iniciativa privada, corporativa o individual, se caracterizó por la donación esporádica o el financiamiento de magnos eventos; en términos generales, se abocó a atender a la "alta cultura", apuntalando primordialmente a artistas famosos y a recintos culturales ya prestigiados. El *sponsor* o patrocinador sabe que el éxito de una exposición o

---

Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Colección Memorias y testimonios, México, 2003, (edición facsimilar, tomo 2), p. 242.

[43] Carrillo Gil colaboró con ese proyecto: "El proyecto cultural posrevolucionario conservó la disposición de reconectar aquellas zonas que el modernismo tendía a distanciar, lo cual explica su afán de consolidar el triunfo de lo público sobre la esfera privada", Reyes Palma, "Otras modernidades, otros modernismos", en *op. cit.*, tomo III, p. 30.

[44] Una anécdota —ya reseñada en el capítulo 1— revela que la ecuación coleccionista = mercenario era comúnmente practicada en el ambiente mexicano de mediados de siglo: Héctor Xavier se negó a vender a Carrillo el dibujo *posmortem* de Orozco porque le "repugnó" que durante el funeral el coleccionista repartiera anuncios de la próxima edición del volumen 1 del catálogo *Orozco en la colección Carrillo Gil*. Si bien había retraso en la edición, no obedecía a que el yucateco la hubiera guardado astutamente para obtener mayores ganancias comerciales a la muerte del jalisciense. Pareciera que cualquier acto de su parte lo convierte en sospechoso de mercantilizar el arte. No fue el momento adecuado para anunciar su catálogo, pero tampoco fue oportunismo comercial cínico. "Héctor Xavier. Ante un cadáver"; en *Orozco, iconografía personal*, compilación de entrevista de Cristina Pacheco, FCE, México, 1983, pp. 23-24.

[45] Al parecer, este no es un fenómeno estrictamente mexicano, ya que hacia 1955 en Brasil no se habían formado importantes colecciones de arte contemporáneo, Frank Arnau, *El Arte de falsificar el Arte*, Noguer, 1961, publicado en la página electrónica de la casa de subastas Odalys, de Venezuela, www.odalys.com, consultada en abril de 2002.

un concierto, "el resplandor del arte", recae también en quienes lo hicieron posible.[46] De tal manera, se practicó poco una promoción cultural continuada, de mediano o largo plazo, y de perfil bien definido, que buscara cooperar en la configuración del futuro estimulando la creatividad tanto como la productividad.

Aunque brevemente reseñado, este era el contexto al que se enfrentaba Carrillo Gil en tanto agente cultural privado. Los combates y resistencias de este personaje concreto se enmarcan dentro de un proceso general: "la construcción de la esfera pública" en relación con "la constitución del *individuo* político, del ciudadano con puntos de vista y derechos".[47] Una vía para iniciar el abordaje de tan complejo proceso es enfocar los encuentros y desencuentros entre el protagonista de esta investigación, Carrillo, y las políticas culturales estatales con las que interactuó.

Coincidencias entre Carrillo Gil y el Estado

Arte como patrimonio e identidad nacional

Retomando una serie de postulados ideológicos del liberalismo del siglo XIX,[48] las políticas culturales del régimen posrevolucionario se estructuraron alrededor de la tesis de la "creatividad endógena"[49] de los mexicanos y, por tanto, en la noción de la permanente continuidad del arte nacional a lo largo de la historia. Con esto se legitimaba asimismo el precepto de que el arte es el vehículo idóneo a través del cual se manifiesta *lo mexicano*: "Ha existido y existe en línea ininterrumpida una poderosa y original voluntad de forma en el arte mexicano, que le ha ido dando, a través de los tiempos, nuevas soluciones y nuevas

---

[46] Los patrocinadores "persiguen siempre un rédito publicitario" por financiar eventos culturales. García Canclini, "Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano", en *Políticas culturales en América Latina*, 2a. edición, Grijalbo, México, 1987, pp. 29-30.

[47] Esta es una línea de investigación desarrollada por Renato González Mello. Véase "Diego Rivera entre la transparencia y el secreto", *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Conaculta, 2002, tomo III, p. 55, cursivas del autor.

[48] Para este tema véase a Fausto Ramírez, "El proyecto artístico en la restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881)" y "México a través de los siglos (1881-1910): la pintura de historia durante el porfiriato", *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado. 1864-1919...*, pp. 54-89 y pp. 110-149.

[49] José Joaquín Brunner, *América Latina: cultura y modernidad*, Grijalbo, México, 1992, p. 106.

experiencias".[50] Así pues, la identidad mexicana se concentraba, sobre todo, en el arte.[51] Esta idea nodal fue apoyada por Carrillo Gil.[52]

A partir de estas ideas, se definió que el origen de la nación se encontraba en los pueblos mesoamericanos, considerados como fundamento de la "grandeza mexicana"[53] y el corolario era el arte oficial de la primera mitad del siglo XX.[54] Así, la identidad nacional se formaba a partir del supuesto equilibrio entre lo endógeno y lo exógeno, lo popular y lo culto, lo tradicional y lo moderno.[55] No obstante y a pesar de las declaraciones de los funcionarios en turno, en contra, se oscilaba entre el folklore y la propaganda, a partir de la confirmación de estereotipos.[56]

Para el Estado, con un tono de franco triunfalismo, la prueba contundente de la modernidad nacional era justamente el arte moderno local, convertido en el arte oficial de

---

[50] *Fernando Gamboa. Embajador del arte mexicano*, Conaculta, México, 1991, p. 66.

[51] Por tratarse de una identidad guiada desde el Estado, Pérez Montfort la clasifica como falsa identidad: "Con [...] estereotipos se buscó fomentar un nacionalismo que, como falsa conciencia, impuesta desde el poder, más tarde constituiría una falsa identidad, la identidad de un México de tehuanas, chinas poblanas y charros", en *Avatares del nacionalismo cultural*, Ciesas-Cidhem, México, 2000, p. 67.

[52] Véanse: "La leyenda negra de la pintura mexicana. El conocido crítico liliputiense Werner, juzga los murales de Orozco, Rivera y Siqueiros", en *México en la Cultura, Novedades*, 17 de enero de 1960, p. 7; "El arte mexicano en el mundo. Próxima meta: Moscú", *México en la Cultura, Novedades*, 4 de septiembre de 1960, pp. 7 y 12.

[53] De hecho, desde la segunda mitad del siglo XIX en la imagen oficial del Estado mexicano ya se presentaba lo prehispánico como la raíz última de la nación. De Fausto Ramírez véanse: "Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889"..., pp. 201-253, "El proyecto artístico en la restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881)" y "México a través de los siglos (1881-1910): la pintura de historia durante el porfiriato", *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado. 1864-1919...*, pp. 54-89 y pp. 110-149; Tenorio Trillo, Mauricio. *Artilugio de la nación moderna,* México, FCE, México, 1998. A su vez, el arte virreinal se concebía como la conjunción de lo español y lo indígena y del arte del siglo XIX, como expresión artística, se destacaba la pintura y escultura con temática histórica, de corte academicista, y la pintura de tipo costumbrista.

[54] Cuando Vasconcelos convocó a un grupo de pintores para la realización de murales, a inicios de los veinte, estaba favoreciendo el surgimiento de un arte de Estado; Fell, *op. cit.*, p. 406.

[55] "El arte mexicano constituye una revelación para millones de personas, hace que aumente el prestigio internacional de que goza nuestro país, como *nación moderna, culta y progresista*, y de inconfundible personalidad"; Fernando Gamboa, discurso inaugural a la exposición de arte mexicano en París en 1962, originalmente publicado en *Tiempo*, 2 de abril de 1962; reproducido en *Fernando Gamboa. Embajador del arte mexicano*, Conaculta, México, 1991, p. 72, cursivas mías.

[56] "El estereotipo pretende ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional [...] Con mucha frecuencia los estereotipos son imposiciones que después de determinado tiempo e insistencia terminan aceptándose como válidos", Pérez Montfort. *op. cit.,* p. 16-17. Por esta orientación ideológica, las políticas culturales pueden clasificarse como *tradicionalismo patrimonialista*: "Uso del patrimonio tradicional como espacio no conflictivo para la identificación de todas las clases [...] Preservación del patrimonio folklórico como núcleo de la identidad nacional"; García Canclini, "Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano", en *op. cit.,* p. 27.

los gobiernos emanados de la Revolución. Allí era donde los artistas activos en la primera mitad del siglo, destacando, en particular, los trabajos de Rivera, Orozco y Siqueiros, ocupaban otro lugar estelar; por el prestigio que había alcanzado para ese entonces en Europa y Estados Unidos, Tamayo fue invitado al selecto grupo y designado como "el cuarto grande". A través de su colección es evidente que Carrillo coincidía, en líneas generales con los postulados arriba enunciados. Así, por ejemplo, no es casual que coleccione a Tamayo por los mismos años en que el Estado lo glorifica a través de una exposición retrospectiva en el Palacio de Bellas Artes.[57]

En una época en la que las autoridades federales intentaban demostrar la igualdad cultural y política de México con el después llamado "primer mundo", así como equiparar su desarrollo artístico a su potencial económico, el interés gubernamental se centró en la producción artística como instrumento para presentarse, a nivel interno, y al exterior. Dado que Europa fue el referente para la creación de la imagen de México,[58] se lo presentó como nación civilizada y antigua, creativa y productiva, estable y saludable, libre y liberal, soberana y democrática,[59] idónea para la industrialización, la inversión y, por supuesto, la exploración turística. A través del arte como una manifestación plenamente occidental y universal, se pretendió ingresar al concierto de naciones modernas en busca de reconocimiento internacional. Convencer a los connacionales de que el origen nacional se hallaba en lo mesoamericano, también funcionaba en el extranjero, ya que lo antiguo de la cultura mexicana permitía exigir a los europeos trato de igualdad así como afirmar la supuesta superioridad histórica y estética frente a naciones formadas con posterioridad, aunque económicamente preponderantes, como Estados Unidos.

---

[57] Durante el sexenio de Miguel Alemán "Tamayo se convirtió [...] en el pintor oficial que representaba la imagen de la mexicanidad"; Ana Torres, *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo de 1920-1960*, tesis de doctorado en Historia del Arte, FFyL-UNAM, México, 2003, p. 198.

[58] En sus escritos de los años cuarenta, Siqueiros culpa a Europa, especialmente a Francia, de la campaña de desprestigio de la escuela muralista, en aras de menguar su aceptación internacional y, por consiguiente, fortalecer el comercio de arte francés; en *No hay más ruta que la nuestra*, pp. 48-49 y 71. Reyes Palma ha explicado que en búsqueda de la legitimación nacional, por medio de lo cultural, la estrategia se centraba principalmente en la conquista de París, como capital del arte. Véase "Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953", en *op. cit.*, tomo III, p. 821-827.

[59] Mauricio Tenorio Trillo, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, FCE, México, 1998, p. 321-337.

Bajo el amparo de estas nociones, Carrillo denuncia el ninguneo sistemático de los funcionarios culturales europeos hacia nuestro país, concretamente en cuanto a la disparidad de la calidad estética de exposiciones diseñadas para el intercambio artístico binacional.[60] Exige al exterior un trato respetuoso, a partir de la base de la igualdad del arte mexicano de la primera mitad del siglo XX con la producción contemporánea europea. En las contiendas por el reconocimiento externo a los valores plásticos del arte nacional, colabora activamente en la campaña estatal, convencido de la pertinencia de tales postulados.[61] No obstante, dado que su esfera de influencia estaba dentro de las fronteras territoriales, es en la prensa nacional en la que ventila sus quejas y exigencias.[62]

Carrillo insiste en que el nivel de los artistas mexicanos productivos en la primera mitad del siglo XX es reconocido internacionalmente, "a pesar de algunas opiniones discrepantes que provienen precisamente de críticos europeos".[63] Justo para responder a los cuestionamientos internacionales, escribió diversos artículos en los cuales defendía con pasión la igualdad del arte nacional con el arte contemporáneo internacional. Que no existiera consenso en la crítica internacional era un asunto que le preocupaba profundamente. Con afirmaciones contundentes en lo fundamental, denuncia la injusticia de tales aseveraciones.

---

[60] Goldman destacó que a mediados de siglo la tendencia en México era exponer arte del exterior, con lo que se buscaba darle un carácter cada vez más internacional a las exposiciones estatales; por ejemplo, en 1961 se montaron siete exposiciones de arte de diversos países y sólo tres de arte mexicano; en "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965", *op. cit*, p. 36.

[61] Por ejemplo, Carrillo se queja de la pésima selección de las piezas enviadas por Francia para su exposición en el Palacio de Bellas Artes en 1956. Señala que las obras enviadas no tiene calidad ni son representativas de arte contemporáneo francés. Por tanto: "Yo no puedo aceptar que la muestra de arte francés [...] merezca ser considerada como una expresión verdadera del Arte francés contemporáneo: ni están todos los que son, ni son todos los que están". En cambio, destaca que México "ha hecho un verdadero esfuerzo por enviar a Francia una muestra magnifica de su arte"; en "La exposición de arte francés contemporáneo", *México en la Cultura, Novedades*, 4 de noviembre de 1956, pp. 1 y 4.

[62] De sucesos ocurridos en otros países latinoamericanos, Carrillo extrae las mismas experiencias de ninguneos europeos. Así, relata que en el caso de la construcción de la ciudad universitaria de Caracas, critica que los artistas invitados a participar, entre ellos algunos tan reconocidos como Alexander Calder, Léger, André Bloc, Víctor Vasarely y Jean Arp, la mayoría haya optado por realizar los trabajos sin visitar la zona, sin medir espacios, ver el contexto, estudiar a quién va dirigida la obra, etc. Por tanto, en todas las obras —murales, vitrales, esculturas— no hay referencias a la historia o al pueblo venezolano; en "Artes plásticas y arquitectura en Caracas", *México en la Cultura, Novedades*, 21 de noviembre de 1954, p. 5.

[63] Carrillo Gil, "Artes plásticas y arquitectura en Caracas", *México en la Cultura, Novedades*, 21 de noviembre de 1954, p. 5

Su profunda consternación incluso se origina en que precisamente quienes ponían en duda la valía del muralismo eran aquellos críticos que él había leído con fruición y a quienes en cualquier oportunidad citaba como contundentes figuras de autoridad, tales como Lionello Venturi o Sir Herbert Read, este último el crítico "quizás más respetado" en Inglaterra. Recurre también a la descalificación: "Ninguno de ellos es capaz de entender que el movimiento mural mexicano es uno de los fenómenos mas interesantes del arte de este siglo; ninguno de los dos acierta a comprender que desde 1920 hasta ahora, no hay en Europa ni en otra parte del mundo, muralistas más importantes que los mexicanos".[64] Pareciera que vislumbra a sus oponentes desde una perspectiva cuasi-personal, acusándolos de desconocer lo que impugnan desde lejos.

Desconcertado, Carrillo percibe como una conjura artificial, con oscuros fines, el desprestigio que en los circuitos internacionales de arte sufría el movimiento muralista durante las primeras décadas de la Guerra Fría, en parte porque lo asociaban al realismo socialista. Así, la crítica externa constituía una suerte de "leyenda negra" de la pintura mexicana. Se opone terminantemente a la hipótesis externa que, a partir de las sistemáticas exposiciones itinerantes que desde los años cincuenta recorrieron innumerables capitales europeas, concebía como inferior al arte moderno mexicano y superior el prehispánico. Refutando las criticas, insiste en que los murales mexicanos están entre lo mejor del mundo y que no se les puede descalificar por su supuesto mensaje político y por el comunismo de algunos de sus creadores.

Entre sus argumentos menciona que los norteamericanos llamaron a este movimiento el "renacimiento mexicano"; no parece estar consciente que esa valoración fue emitida antes de la Guerra Fría. Tan estaba convencido de que la calidad del arte mexicano estaba en igualdad de condiciones con el arte internacional que pugnó porque se exhibieran juntos, destacando lo que consideraba las mejores cualidades tanto de uno como del otro. Insistió, a pesar de la adversa fortuna crítica externa, en colocar a su pintor predilecto en la cúspide global —"la obra de J. Clemente Orozco es una de las dos o tres más grandes del

[64] Cuando apareció en *Art News and Review* el 22 de noviembre de 1959, del crítico Alfred Werner, acerca de sus impresiones en un viaje a México, Carrillo responde, aunque en la prensa nacional y no en foros internacionales, que sus impresiones son superficiales, emitidas después de un viaje rápido y de que Werner

mundo actual"—[65] con la esperanza de que se revirtiera esta valoración y se re-prestigiara al movimiento estético al que él había apostado como coleccionista.

Polémica con un funcionario: muralismo y revolución

La siguiente controversia tiene la característica de que en ella se evidencia hasta qué punto Carrillo coincidía con algunas apologías político-culturales que el Estado mexicano reiteró a los largo de casi todo el siglo XX. Además, es interesante porque en ella, él invierte el rol que normalmente desempeñaba como agente cultural: un privado (Carrillo Gil) respalda la preservación de uno de los discursos centrales del Estado en cuanto a arte, y en su defensa, ataca con ferocidad al funcionario que pretendía tomar distancia e iniciar una reflexión que trascendiera las ideas ya enmohecidas por la tradición. Es una contradicción, ya que su perfil tendía a lo contrario: desarticular discursos oficiales y a denostar el anquilosamiento de las políticas culturales de mediados de siglo y no a luchar por su acrítica preservación.

Carrillo coincidió con el discurso oficial en cuanto a la reverencia a la revolución iniciada en 1910, considerándola *el* evento de mayor trascendencia en la historia moderna nacional. Este culto no se explica sólo por las influencias del momento histórico en que el coleccionista vivía, sino también por su biografía. En su colección reunió obras enfocadas en desarrollar diversos aspectos relacionados con esta guerra civil,[66] por lo que un conjunto trascendental para Carrillo dentro de su colección fue la obra de Orozco de contenido revolucionario, en concreto la serie *México en Revolución,*[67] por su fuerza, por el

---

no fue capaz de superar sus prejuicio previos. Carrillo Gil, "La leyenda negra de la pintura mexicana. El conocido crítico liliputiense Werner, juzga los murales de Orozco, Rivera y Siqueiros", *op. cit.*

[65] *Ibidem.* Justino Fernández era otro agente cultural que estaba convencido que el movimiento muralista produjo "obras monumentales de calidad artística y estética semejantes a las más grandes de la historia universal". En Prólogo, Manuel Gamio. *Forjando Patria*, 3ª edición, Porrúa, 1982, p. XIV.

[66] Adquirió las carpetas de la "Revolución Mexicana" producidas por el TGP aunque no mostró especial interés por la producción de los artistas de esa agrupación. Son dos carpetas de estampas realizadas en 1947, con obras de Luis Arenal, Alberto Beltrán, Pablo O'Higgins, Alfredo Zalce y Leopoldo Méndez, entre muchos otros. Probablemente el coleccionista no les asignaba un lugar importante dentro de su colección ya que tales carpetas se encontraron en la biblioteca del MACG, sin que con anterioridad se hubiera tenido conocimiento de su existencia y sin estar registradas en ninguna documentación; Inventario del MACG, realizado bajo la coordinación de Renato González Mello, pp. 82-88 y p. 90-95.

[67] La serie —que constaba de alrededor de 46 dibujos y realizada entre 1915 y 1931— fue entregada por Orozco a Alma Reed para que la vendiera en su galería Delphic Studios, en Nueva York. razón por la que originalmente fueron adquiridas por coleccionistas y museos norteamericanos. A pesar del permanente interés de Carrillo por poseerlas, algunas no salieron a la venta entre los cuarenta y los sesenta, décadas en las que él podría haberlas comprado; otras se cotizaron a precios tan elevados para él que tampoco logró incorporarlas a

tratamiento "conmovedor y dramático".[68] Carrillo no se conformó con declarar que "Orozco fue el ilustrador por excelencia de la Revolución Mexicana"[69] sino que realizó comparaciones con obras realizadas por artistas prestigiados, cotejando una escena representada por Orozco con alguna otra semejante; lógicamente, casi siempre concluía que la versión en sus manos —la de Orozco, por supuesto— era la de mejor capacidad expresiva.[70]

Con el paso de los años, Carrillo vivió un proceso de distanciamiento con relación a los gobiernos posrevolucionarios que, en el discurso, legitimaban su gestión por el cumplimiento a los "postulados revolucionarios", y ya en los cincuenta realizó profundas críticas a algunas de las políticas que caracterizaban a dichos gobiernos, entre ellas las relativas al sector salud, al sistema educativo nacional y a las políticas culturales.

No obstante, cuando, a raíz de una ponencia crítica del origen del muralismo, presentada por el Jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA, Miguel Salas

---

su colección. Tampoco pudo adquirir varias piezas que, aunque permanecían en México, estaban en la colección de la Familia Orozco. Él siempre las concibió como fundamentales: "Ha sido una ardua lucha conseguir algunos; la colección Carrillo Gil tiene varios de los más hermosos. Personalmente siento por ellos un aprecio extraordinario"; en *Orozco en la colección Carrillo Gil*, catálogo, Alvar Carrillo Gil (ed.), 1953, volumen 2 pp. 65 y 185, 186; véase también "Orozco, ilustrador y caricaturista", *México en la Cultura, Novedades*, 27 de febrero de 1955, p. 6.

[68] *Ibidem*, p. 10. Octavio Paz dice: "La Revolución lo fascinó [a Orozco] porque vio en ella una explosión de lo mejor y lo peor de los hombres, la gran prueba de la que salimos unos condenados y otros transfigurados. Se burló de ella como idea, le repugnó como sistema y le horrorizó como poder". Lo que le interesó fue su calidad de "sismo social": "fue magnifica y cruel, abyecta y generosa: fue la Bola, la gran confusión, la vuelta al amasijo del comienzo, el gran relajo"; en "Ocultación y descubrimiento de Orozco", en *Orozco, el hombre en llamas*, en revista *RM*, Vol. XVI, núm. 10, diciembre de 1987, pp. 39-40.

[69] Carrillo Gil, "Orozco, ilustrador y caricaturista", *México en la Cultura, Novedades*, 27 de febrero de 1955, p. 6. Una de las pinturas que, según él llevaron a Orozco a equipararse con cualquier gran artista de talla internacional: "Orozco no dejaría de hacer 'obras maestras' con motivo de la Revolución: allí están el gran cuadro llamado precisamente *Revolución* y *El combate*, una obra digna de estar junto a cualquiera de las grandes obras de los maestros de primera fila"; en "Orozco y la revolución mexicana", texto del catálogo de la exposición de *Orozco y la revolución mexicana*, del 20 de noviembre al 16 de diciembre de 1968, Salón de la Plástica Morelense del Centro Cívico Cultural de Cuernavaca (Palacio de Cortés), Morelos.

[70] Por ejemplo, la obra *Fusilamiento*, versión en caballete del mural que Orozco realizó en la Biblioteca "Gabino Ortiz" de Jiquilpan, "de una fuerza trágica espeluznante", a decir de Carrillo, es superior a las del mismo tema de Goya y Manet: "se puede ver con emoción contenida los *Fusilamientos del 2 de mayo* de don Francisco de Goya, [...] grandiosa obra maestra del ilustre español; se puede contemplar con emoción el *Fusilamiento de Maximiliano* por Edouard Manet, [...] pero cuando uno ve el *Fusilamiento* de estos pobres hombres del pueblo, [...] hay una impresión brutal de tragedia y de barbarie; [...] es la quinta esencia del drama de la Revolución Mexicana y de todas las revoluciones y las guerras"; en *Orozco en la colección Carrillo Gil...*, 1953, Vol. 2, pp. 67-68. Alma Reed dice sobre la serie de Orozco *México en Revolución*: "Ni siquiera Goya en sus *Horrores de la guerra* ha descrito el salvajismo bélico con más espantosa sinceridad". en *Orozco*, FCE, 1955, p. 44.

Anzures, que refutaba tanto el carácter revolucionario, innovador, de esa pintura como el que había nacido como una de las consecuencias de la revolución de 1910, Carrillo protestó airadamente, iniciando una polémica pública con dicho personaje.[71]

Aquí se percibe una de las contradicciones que en la actuación pública de Carrillo Gil: aunque compartía una parte medular de las tesis de Salas Anzures, la decrepitud del muralismo y la inutilidad de preservarlo como corriente oficial, sobre las que incluso él se había pronunciado en un tono similar a través de sus escritos, se negó a aceptar una óptica diferente sobre los inicios del movimiento muralista, que se alejara de ideas ya mitificadas.[72] El funcionario ni siquiera cuestionaba la validez, funcionalidad y operatividad de todo el movimiento sino que sólo se enfocaba en el tipo de ideología predominante en los primeros murales. En resumen, Salas afirmaba que la pintura mexicana que surgió en 1922 "no obedece a propósitos ideológicos que tengan liga alguna con la revolución. Esta pintura fue ante todo de carácter religioso".[73] Y Carrillo contendió a favor de los estereotipos.[74]

---

[71] "Una polémica es una discusión en estado de emergencia, una erupción argumental que alivia o por lo menos replantea las tensiones subterráneas de una cultura"; Guillermo Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*, FCE, 1999, p. 13. La agria controversia se dio a partir del último mes de 1960 y durante los primeros meses de 1961; la conferencia que la originó fue dictada en la Sala Ponce del Palacio de Bellas Artes, con el título "¿Hasta qué grado es revolucionario el arte mexicano de este medio siglo?", dentro de un ciclo, *La revolución mexicana y las artes*, organizado para celebrar el cincuentenario de la revolución. El texto se publicó en el suplemento cultural de *Novedades* el 18 de diciembre de 1960. El primer artículo de Carrillo Gil apareció en el mismo suplemento algunos días después, pero fue hasta enero del siguiente año —una vez pasadas las fiestas decembrinas— que explicó, con argumentos, su oposición. La respuesta de Salas Anzures se publicó en el primer número de enero, junto con el segundo artículo de Carrillo Gil. Indignado, se queja de que en la primera crítica de Carrillo no hubiera argumentos y sí insultos y, con esto, dirige su atención hacia la personalidad del coleccionista. Es infortunado que el segundo artículo de Carrillo Gil sobre el tema haya sido publicado el mismo día que la respuesta de Salas Anzures. Así, entre ambos no ocurrió un verdadero diálogo sino un monólogo de sordos. Según Sheridan, una "mala polémica" se caracteriza, entre otros elementos, por el hecho de que "los contrincantes suelen hablar al mismo tiempo porque les basta con escucharse a sí mismos"; en *ibidem*, p. 18.

[72] "En la trama de la polémica se anudan los tensores propositivos de una época, se cuestionan sus certidumbres, se repasan los antecedentes y las tradiciones y se predicen las actitudes futuras [...] En el delgado filamento del presente, las polémicas debaten a quién corresponde administrar legítimamente la tradición y, en consecuencia, quién le colocará una impronta al porvenir. La polémica siempre es una recapacitación sobre la razón de ser de la tradición y una apuesta sobre sus derroteros"; *ibidem*, p. 15.

[73] Salas Anzures, "¿Hasta qué grado es revolucionario el arte mexicano de este medio siglo?", *México en la Cultura*, *Novedades*, 18 de diciembre de 1960, pp. 5 y 6.

[74] No es "infrecuente que al menos una de las posturas se adjudique la titularidad de la tradición, afirme su ánimo en tal representatividad y fortalezca su estrategia en el convencimiento de que su postura obedece a una causa superior no sólo a la del contrincante, sino a la de cualquier objeción posible: la tradición, el *sentido* de la cultura"; Sheridan, *op. cit.*, p. 15; cursivas del autor.

Salas Anzures analizó el contenido de cada uno de los murales realizados en la Escuela Nacional Preparatoria y el mural de Orozco en la Casa de los Azulejos. Siguiendo el mismo método, Carrillo intentó demostrar justamente lo contrario.[75] En cuanto al mural de Orozco en una casa privada, Carrillo declaró: "Se necesita torcer las cosas para hacer creer que ésta es una pintura religiosa, obra de un artista religioso. Otra explicación sería que hubiera hecho alguna concesión al que le encargó la pintura... pero es una suposición".[76] Tampoco acepta que el mural *Cristo destruye su cruz* sea religioso; para él era "una protesta [...] (recién pasada la Primera Guerra Mundial) contra una humanidad sin remedio, indigna del sacrificio del apóstol, y nada más".[77]

Con respecto a Siqueiros, Carrillo aduce: "es el que menos necesita pruebas de su identificación absoluta con la Revolución: militante activo de este movimiento, de espíritu insobornablemente revolucionario, no habría podido tachársele de haber ido a pintar a la Escuela Preparatoria movido por un sentimiento religioso, que jamás ha influido en él".[78] En cuanto a las obras de Fernando Leal, Revueltas y Alva de la Canal, *Fiesta de Chalma*, *Alegoría a la virgen de Guadalupe* y *Desembarque de los españoles*, respectivamente, afirma que seleccionaron dichos temas "por el atractivo de los asuntos populares folklóricos que comenzaron a aparecer en el arte mexicano por la prédica y el ejemplo de Diego

---

[75] En el caso de los murales de Rivera, se basa en citas de declaraciones del pintor y uno de los biógrafos de éste, Bertrand D. Wolfe, con lo que concluye que en *La creación*, "en realidad no había alusiones religiosas precisas, sino puras fantasías sobre mitos extravagantes y vagos"; Carrillo Gil, "Los nuevos 'científicos' hablan por la boca del INBA", *México en la Cultura*, *Novedades*, 8 de enero de 1961, p. 5.

[76] Cita a Anita Brenner en cuanto a que el dueño de la casa, Francisco Iturbe, no tenía interés por temáticas revolucionarias o nacionalistas, así que ambos buscaron otro contenido; Carrillo Gil, "Los nuevos 'científicos' hablan por la boca del INBA", *México en la Cultura*, *Novedades*, 8 de enero de 1961, p. 5.

[77] De hecho, presenta como la mejor prueba del compromiso de Orozco con la revolución la serie gráfica de *México en revolución*, así como las diversas pinturas de caballete que realizó con este tema. Aquí se ampara en afirmaciones semejantes de críticos prestigiados como Luis Cardoza y Aragón, Justino Fernández, Manuel Toussaint, etcétera; Carrillo Gil, "Los nuevos 'científicos' hablan por la boca del INBA", *México en la Cultura*, *Novedades*, 8 de enero de 1961, p. 5.

[78] *Ibidem*, p. 5. Siqueiros había escrito: La pintura mexicana moderna (debe repetirse) es, antes que nada, expresión de la Revolución Mexicana en el campo de la cultura. No es exacto que ella sea consecuencia exclusiva del importante 'subsuelo cultural, prehispánico y colonial de México', pues es evidente que en Guatemala, Honduras, Ecuador, Perú y Bolivia, existe también ese 'subsuelo cultural'. Sin la Revolución Mexicana, la pintura mexicana contemporánea sería tan intelectual-colonial, tan intelectual-refleja, tan doméstico-*snob*, en el mejor de los casos, como lo es la española [...] y la hispanoamericana del presente"; en *No hay más ruta que la nuestra*, pp. 70-71.

Rivera", pero esto no significa que sean pintores religiosos.[79]

Carrillo se enfocó en que las hipótesis de Salas, dado el puesto que éste ocupaba en la burocracia estatal, se convirtieran en la posición oficial del Estado mexicano, con lo que cuestionó duramente a las autoridades culturales: a Jaime Torres Bodet, Secretario de Educación Publica, a Celestino Gorostiza, director del INBA y a Víctor M. Reyes, subdirector del INBA, pregunta si están de acuerdo con lo que declaró su subordinado.[80] Como el coleccionista acusa a Jorge Juan Crespo de la Serna de coautor de la conferencia, amplía su cuestionamiento a los miembros de la AMCA —presidida entonces por el mismo Crespo—, a los que acusa de cómplices. Además, Carrillo reivindica su derecho de ciudadano a cuestionar a un empleado público, convencido de que la respuesta de Salas, a la que califica de "altanera", es una señal más de que no asume una de las obligaciones de todo burócrata, la de rendir cuentas de sus actos a la ciudadanía.[81]

A través del título de sus artículos, Carrillo Gil califica de neoporfiristas a Salas Anzures y al grupo de críticos de arte que, según él, lo respaldaban: "Los nuevos *'científicos'* hablan por la boca del INBA".[82] La comparación con los estigmatizados

---

[79] Incluso reproduce las palabras que el mismo Salas Anzures escribió en el catálogo de la exposición itinerante *Arte Mexicano Contemporáneo*, de 1958, que viajó a diversas ciudades francesas, en donde el funcionario destaca que los idearios de la revolución son visibles en el arte mexicano realizado en la primera mitad del siglo XX. Tres años después, afirma lo contrario; Carrillo Gil, "Los nuevos 'científicos' hablan por la boca del INBA"..., p. 5.

[80] La percepción de Carrillo de que todo burócrata debe ser fiel a las directrices dictadas por sus superiores fue secundada —aunque no de manera pública— por otro coleccionista que durante muchos años desempeñó cargos importantes en el gobierno: Marte R. Gómez. Éste escribió al Secretario de Educación Pública lo siguiente: "El señor Salas Anzures ha decidido —por razones que no se me alcanzan— apartarse de la opinión que sustenta el gobierno al que sirve, formulándose a sí mismo y expresando ante sus audientes y lectores, una pregunta que, por lo menos, se me ocurre llamar inoportuna. [...] No creo que a nuestro INBA le convenga andar en polémicas con particulares por cuestiones tan controvertidas como ésta, en la que un funcionario de Artes Plásticas aparece negando lo que el mismo gobierno, con la publicación de un magnifico libro, sostiene"; Marte R. Gómez, *Vida política contemporánea. Cartas de Marte R. Gómez*, Vol. II, FCE, 1978, pp. 313-314.

[81] Con esto, Carrillo más bien estaba definiendo una de las características fundamentales del sistema político mexicano. De hecho, esto es más una crítica contra la actitud generalizada de los funcionarios que la denuncia de un hecho aislado; Carrillo Gil, "Los nuevos 'científicos' hablan por la boca del INBA. Interpelación al licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes", *México en la Cultura*, *Novedades*, 15 de enero de 1961, p. 10.

[82] Las cursivas son mías. Esto ya lo había notado Renato González en el artículo "Disparos sobre Siqueiros", *El Alcaraván*, Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Vol. IV, Núm. 13, abril-mayo-junio 1993, Toledo, pp. 11-24. Gironella, en entrevista, afirmó que "Siqueiros y sus seguidores son científicos del tiempo de Porfirio Díaz". Es probable que de allí tomara Carrillo el término de científicos pero el coleccionista lo aplica a las autoridades del INBA. Véase Elena Poniatowska "La juventud rebelde se erige en juez: ... y entierra a los muertos", *México en la Cultura*, *Novedades*, 22 de junio, 1958, pp. 7 y 9.

funcionarios que constituyeron la elite intelectual y tecnocrática porfirista —a la que se le culpó de manipular al dictador— implicaría, para Carrillo, que un grupo reaccionario había asumido el control del INBA y dirigía las políticas culturales del Estado posrevolucionario por los mismos caminos conservadores del régimen pasado. De este modo, los acusaba de burócratas aferrados a sus puestos para beneficio de su propia camarilla y con un perfil retrogrado que les impediría actualizarse y operar a la altura de la época.[83]

Al mismo tiempo, el asunto que más preocupaba a Carrillo es que la tesis de Salas Anzures "afecta la conciencia y la esencia misma del Arte Mexicano y que, además siembra la duda, el desconcierto y la decepción sobre el origen, la fuerza, la razón de ser y la proyección de nuestro arte nacional".[84] Esto es, en forma independiente a los demás motivos de la polémica —que analizaré al final del capítulo—, lo que está en juego es el papel del arte, concretamente del movimiento muralista en su función de apuntalador del sistema político mexicano surgido como consecuencia de la revolución de 1910.[85] Esta versión, propalada desde el Estado y a la que Carrillo se adscribe, entre muchos otros agentes culturales, estaba en entredicho, según él.[86]

---

[83] "Los científicos eran [...] para 1910, amargamente impopulares; el solo término 'científico' se había convertido en una designación peyorativa, que designaba al porfirista reaccionario o casi a cualquier oponente político asociado al viejo régimen [...] Además de su codicia y bienes malhabidos, se suponía que éstos habían engañado a Díaz, haciendo de él una marioneta [...] Queda bien claro que los científicos, a pesar de su riqueza y contactos, contaban con un poder político limitado y su posición se encontraba siempre condicionada al favor que el propio Díaz les dispensara". Alan Knight, *La Revolución Mexicana del Porfiriato al nuevo régimen constitucional, Porfiristas, liberales y campesinos*, Grijalbo, México, 1996, Vol. I, p. 42-43. Véase: Charles Hale, Introducción a *Justo Sierra: Un liberal del porfiriato*, selección y notas de Charles Hale, FCE, 1997, pp. 7-8; François-Xavier Guerra, *México. Del antiguo régimen a la Revolución*, Sergio Fernández Bravo (trad.), FCE, México, 1988, Vol. 1, pp. 83-84; Luis González, "El liberalismo triunfante", *Historia General de México*, 4a. Edición, El Colegio de México, 1998, Vol. 2, pp. 958-960; Rubén Lozano Herrera, *Las veras y las burlas de José Juan Tablada*, Universidad Iberoamericana, México, 1995, pp. 38-41.

[84] Carrillo Gil, "Los nuevos 'científicos' hablan por la boca del INBA. Interpelación al licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes"..., p. 10.

[85] "¿Qué va a pensar la juventud de lo que oye y ve sobre el Arte Mexicano, si es espurio en su origen y mistificado en sus realizaciones [?] [...] El asunto tiene más trascendencia de lo que parece". Así, la liga con lo religioso equivaldría, para Carrillo Gil a tener un origen ilegítimo, falso, indecoroso; en *ibidem*, p. 10.

[86] Interviene en la polémica Antonio Rodríguez, quien a pesar de que fue invocado por Salas Anzures como un soporte para sus hipótesis, responde afirmando lo contrario. Para Rodríguez, "la pintura mexicana de este siglo es el fruto directo de la Revolución e indirecto de muchas otras causas". Asevera que la pintura de 1922-23 no es religiosa sino que "comenzó con titubeos, como todo lo que comienza". Cuestiona la selección de solo un año como representativo de un movimiento pictórico que, aunque sí formaba una unidad, presentaba contradicciones, lo que no invalidaba sus aportaciones. Desaprueba el tono despectivo con que Salas se refiere al muralismo, el hecho de que no lo considerara de alcances internacionales y su manifiesto desprecio por la crítica de arte que se hacía por esos años. Al igual que Carrillo, asume que las opiniones de Salas no

Otro importante personaje, Marte R. Gómez, funcionario transexenal e impulsor de la realización de muchos de los proyectos de varios gobiernos posrevolucionarios, con firmeza aunque en forma discreta, expresó:

> Nuestros pintores de la era revolucionaria fueron apoyados por los gobiernos de la Revolución; pintaron en los muros que pusieron a su disposición los hombres de la Revolución; desarrollaron temas en que se fueron presentando las inquietudes del antiguo régimen: la irritación de nuestros humildes, la justificación de su rebeldía, la esperanza de su redención. [...] Fueron varias las trincheras en que se combatió por la Revolución. La pintura mural mexicana fue sólo una de ellas.[87]

No obstante, dice Renato González Mello: "Hoy podríamos concluir que cualquier revolución tiene algo de religioso, y que en México ese algo se manifestó en el muralismo vasconcelista".[88] La polémica terminó cuando el director del INBA, atendiendo a la petición de Carrillo, intervino directamente para darle la razón y, en un gesto más del autoritarismo que caracterizó al sistema gubernamental posrevolucionario, ordenó callar a Salas Anzures al aclarar que sus opiniones habían sido como individuo, ya que el INBA se asumía como parte del sistema político emanado directamente de la Revolución.[89] Esta carta debió significar para Carrillo un triunfo contundente sobre su acérrimo enemigo.

Esto impidió que el jefe de Artes Plásticas, personalmente y de manera inmediata, sometiera a examen algunos de los mitos del muralismo a fin de instrumentar una política más incluyente, que incorporara a las nuevas manifestaciones artísticas que aún no contaban con suficiente respaldo oficial.[90] No obstante, en un artículo postrero el funcionario

---

son ajenas al cargo público que desempeña. También coincide con el coleccionista en que el tono de la conferencia que originó la polémica fue altanero, poco inteligente, irresponsable y con el evidente deseo de llamar la atención. En la primer respuesta de Salas Anzures, le recomienda a Carrillo que lea un artículo de Antonio Rodríguez, "La pintura contemporánea de México, fruto de la Revolución", de la revista *Política*, núm. 14, en la que coincide con él; Miguel Salas Anzures, "Carrillo Gil: lo reto a que el estado le haga una oferta sobre su pinacoteca", *México en la Cultura*, *Novedades*, 8 de enero de 1961, p. 10. Éste responde en Antonio Rodríguez, "Antonio Rodríguez rechaza la coincidencia con Salas Anzures", *México en la Cultura*, *Novedades*, 15 de enero de 1961, pp. 8 y 10.

[87] Marte R. Gómez continua: "Desde el primer momento, quienes pensábamos con la Revolución [...] nos hicimos partidarios, amigos y admiradores de nuestros muralistas y pintores. [...] Por muchos años nosotros le concedimos a nuestra Escuela de Pintura Mexicana todos los méritos que hoy le son universalmente reconocidos, y los enemigos de la Revolución la negaron de cabo a rabo"; en *op. cit*, Vol. II, p. 313.

[88] "Carrillo Gil, polemista", escrito para la inauguración de una exposición en el MACG, 4 hojas mecanografiadas, sin datos; ARGM.

[89] "Una carta del director del INBA. Punto final a una polémica", dirigida a Carrillo Gil y firmada por Celestino Gorostiza, *México en la Cultura*, *Novedades*, 22 de enero de 1961, p. 4.

[90] En entrevista Manuel Felguérez explicó la lucha de los jóvenes artistas por acceder a espacios de difusión de sus obras: "Iniciamos la acción conjunta cuando empezaron los problemas en torno a Miguel Salas

desobedeció y repitió el punto básico que había iniciado la discusión: "Los murales de 1922 son de tema religioso".[91] A pesar del descrédito y la derrota inmediata, cierta apertura estatal posterior, aunque tibia, indecisa y contradictoria, fue —en parte— el resultado tardío de su contienda con Carrillo Gil.[92]

Es un hecho que Carrillo Gil se oponía a una evaluación profunda del papel desempeñado por el muralismo, a pesar de que en muchos de sus textos él mismo había criticado el carácter de corriente oficial del Estado mexicano y, peor aún, su decadencia; e incluso no obstante apoyaba a algunos de los jóvenes artistas que pugnaban por distanciarse de la pintura de la generación anterior. Tal contradicción, con probabilidad se dio apenas consideró equivocadamente que implicaba un cuestionamiento total tanto de los aportes de dicho movimiento pictórico, para él, revolucionario, en tanto que innovó la pintura mexicana, como a los principios de la Revolución.

Encima, es probable que por su anticlericalismo, Carrillo Gil se negara a aceptar siquiera la posibilidad de que algún carácter "religioso" tuvieran los murales realizados en 1922. Incluso en ciertos artículos suyos de los años cincuenta, dejó constancia de su convicción de la necesidad de preservar la laicidad del Estado; por ejemplo, en 1953 denunció que, en contra de los preceptos constitucionales, en el país se estuviera consumando la reconciliación entre la elite del clero católico e importantes funcionarios: "El último acto público del ex presidente [Alemán] fue ir a la Basílica de Guadalupe a abrazar al señor arzobispo Martínez". Adoptaría tal posición desde la época en que vivía en Mérida, donde presenció el continuado conflicto entre el sector estatal y el religioso.[93]

Anzures quien intentó protegernos. Fue el primero que nos abrió paso a Bellas Artes a través de las bienales panamericanas. Hicimos gran amistad con él, sobre todo cuando el hecho de habernos protegido le empezó a causar serios conflictos en Bellas Artes por la presión de la *Escuela Mexicana*. Los problemas llegaron a un grado extremo y Salas Anzures tuvo que renunciar [...] Se nos ocurrió formar un Museo de Arte Contemporáneo, para que fuese dirigido precisamente por Miguel. La idea era tener un organismo independiente para oponernos al Estado"; Rita Eder, *Gironella*, IIE-UNAM, México, 1981, pp. 41-42.

[91] Una semana después de la carta de Gorostiza a Carrillo Gil, Salas insistió. Véase "Los murales de 1922 son de tema religioso", *México en la Cultura*, *Novedades*, 29 de enero de 1961, p. 8.

[92] "La polémica hace las veces de un embrague histórico: en ella suele a la vez cerrarse una etapa e iniciarse otra"; Sheridan, *op. cit.*, p. 14.

[93] Desde 1914, los diversos gobiernos revolucionarios —en especial el del general Salvador Alvarado, de 1915 a 1918— habían promovido el exilio de la élite católica así como la ocupación militar de iglesias y conventos y su conversión en centros de educación "socialista y racionalista", oficinas estatales o bodegas. Los sucesivos gobiernos de miembros del Partido Socialista del Sureste, de 1920 a 1923, mantuvieron la lucha contra el clero regular y secular de la iglesia católica. Años después esta tendencia se confirmó,

También Carrillo legitimó su arrebatada reacción por considerar que el tono de Salas fue de desprecio totalizador y maniqueo, sin matices y pugnando por desechar todo, lo que le resultó intolerable, ya que su biografía estaba ligada a las condiciones favorables para el ascenso social durante el periodo posrevolucionario. Lo que no aceptó, pero podría ser la clave de su contradicción, haya sido la dimensión personal del asunto: tenía un gran resentimiento contra Salas Anzures y ése fue el momento que consideró oportuno para resarcirse.[94]

Incluso, el argumento de Salas Anzures no era desconocido hasta Siqueiros había reconocido tiempo atrás que las temáticas de los primeros murales,[95] con predominio de la mística, no habían sido las adecuadas, y Carrillo Gil no había reaccionado en contra. Sólo se opuso cuando consideró que ello venía aparejado con la descalificación de los dos movimientos, el pictórico y el político. Así, pareciera que consideraba tanto al muralismo como a las nuevas corrientes como genuinas y validas, por lo que parte de la labor del Estado debía ser patrocinarlas durante su fase productiva, sin elegir a una de ellas como representante oficial del arte nacional. Para él, la gran diferencia entre ambos movimientos era que el muralismo sí fue producto de la revolución de 1910 y los otros eran resultado de la evolución natural en el arte.

Estado y particulares: complemento

Exposiciones internacionales de arte mexicano

Como unidad y complemento funcionaron algunos coleccionistas privados con el Estado mexicano, concretamente en cuanto a una de las políticas culturales fundamentales: la sistemática exhibición del arte nacional. Las coincidencias ideológicas entre Carrillo y el

---

concretamente durante el gobierno de Calles. A pesar de la firma de un acuerdo entre el presidente Portes Gil y el Comité Episcopal, con lo que se normalizaron los servicios religiosos, diversos decretos del Congreso yucateco y de algunos gobernadores, mantenían la tendencia antirreligiosa. Todo esto durante la infancia, juventud y adultez de Carrillo Gil. Véase: "Este es el gobierno 'revolucionario' de Marentes", en *Yucatán*, núm. 21, 1° de mayo de 1953, p. 15.

[94] El origen de este resentimiento se discutió al finalizar el capítulo tres.

[95] "Salas Anzures [...] estaba lejos de haber dicho una novedad: lo habían dicho antes que él, por lo menos, Rivera, Orozco y Siqueiros"; González Mello, "Disparos sobre Siqueiros", en *op. cit.*, pp. 11-24.

Estado se concretan en este nodal aspecto. En la ejecución de tal política, era indispensable la estrecha complementariedad del sector artístico oficial con tan importante coleccionista privado. A continuación abordó esta sociedad.

Desde antes de la fundación del INBA, Carrillo Gil había colaborado en la exhibición internacional del arte mexicano. Cuando durante el sexenio de Miguel Alemán se modificaron las políticas culturales y se privilegió la organización de ambiciosas exposiciones oficiales,[96] Carrillo se pronunció a favor. Estaba convencido de que a través de tales exhibiciones se logra "confirmar a nuestro país el prestigio que le corresponde en el único terreno en que puede merecerlo con legitimo orgullo: ¡el arte!"[97] Fue así que entusiastamente publicó elogiosas reseñas de los diversos montajes en el exterior, ya que acostumbraba viajar para atestiguar las espectaculares inauguraciones.

En parte por su decidida aprobación a la estrategia estatal que, tanto en eventos diplomáticos como en ferias industriales, realizadas en espacios internacionales, se hacía acompañar por exposiciones panorámicas del arte mexicano, Carrillo Gil colaboraba con el préstamo de piezas selectas de su colección, en especial aquellas que en el ámbito nacional gozaban de excelente fortuna crítica. La sistemática participación del yucateco se inició a mediados de los años cuarenta.

Por esos años, México estaba luchando por ejercer cierto influjo entre los países latinoamericanos, para lo cual era necesario presentar algún tipo de resistencia a la política norteamericana que buscaba detentar un liderazgo indiscutible en la región. Además de solicitar ayuda económica para enfrentar los difíciles años de la posguerra, intentando llamar la atención del gobierno de Estados Unidos que estaba enfocado en la reconstrucción europea, se quería limitar, en lo posible, las concesiones políticas, económicas y militares que las autoridades estadounidenses demandaban.

---

[96] Ésta se preparaban bajo la responsabilidad tanto de las instituciones de cultura como de la SRE, y se presentaban en exposiciones mundiales o en exhibiciones itinerantes, mostrando desde el arte mesoamericano hasta el de reciente factura y recorriendo durante largo tiempo las más importantes capitales de Europa, ciertas ciudades de Estados Unidos y en general casi todos aquellos museos que extendieran una solicitud. "Las exposiciones itinerantes, con una visión integral del arte mexicano, eran portadoras de una función diplomática de autoafirmación en el mercado mundial de la cultura"; Reyes Palma, "50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984)", parte I, en *Plural*, mayo de 1988, p. 43.

[97] Carrillo Gil, "El arte mexicano en el mundo. Próxima meta: Moscú", *op. cit.*

Junto con las delegaciones mexicanas viajaba una selección de obras de arte nacional. Se escogió la colección Carrillo Gil para representar a nuestro país en La Habana[98] y algunas de sus piezas también se incluyeron en la exposición organizada para la reunión de Bogotá de 1948. Al parecer, ésta fue la segunda exposición en contexto internacional en que Carrillo prestó sus posesiones como parte de un evento diplomático de alta importancia para el reacomodo de influencias en América Latina al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Fernando Gamboa llevó a la capital de Colombia cincuenta obras provenientes tanto de otras colecciones privadas como del acervo estatal.[99] Estos montajes funcionaron como el preámbulo de las enormes exposiciones internacionales itinerantes de los gobiernos de Alemán y López Mateos.[100]

Ya en 1950, las autoridades decidieron acudir a la XXV Bienal de Venecia, para lo cual Gamboa, el curador de la sección mexicana, reunió un compacto grupo de cuadros de los artistas más prestigiados de aquel entonces; allí se "logró lo que los europeos llamaron 'la revelación de la pintura mexicana' al presentar por primera vez en Europa la obra de

---

[98] Justino Fernández, "Las obras de Orozco en la colección Carrillo", texto del catálogo de la exposición *José Clemente Orozco*, realizada en la Feria del Libro Mexicano en la Habana, SEP, México, julio de 1945; AFCG. En enero de 1946, Orozco se enteró "que Carrillo va a llevar su colección Orozco a La Habana, para exhibirla, a invitación del gobierno de Cuba y del consulado o embajada de México en Cuba"; en *Cartas a Margarita*, p. 340.

[99] "La Novena Conferencia Americana comenzó el 30 de marzo, pero luego de diez días de trabajo se vio interrumpida por el estallido del llamado 'bogotazo', una rebelión popular causada por el asesinato del líder colombiano liberal Jorge E. Gaitán", Tzvi Medin, *El sexenio alemanista*, Era, México, 1997, p. 157. Quien desde una óptica testimonial describe el "bogotazo" es Gabriel García Márquez en *Vivir para contarla*, Diana, México, 2002, pp. 334-363. Durante el levantamiento, se incendió el Palacio de Comunicaciones, sede de la exposición; Gamboa narró el peligro que las piezas corrieron y su decidida intervención para protegerlas y rescatarlas, aún en contra de las órdenes del titular de la Secretaría de Relaciones Exteriores, Jaime Torres Bodet, quien comandaba la delegación mexicana; Adriana Malvido, "Fernando Gamboa: cincuenta años de museógrafo", entrevista publicada originalmente en *La Jornada*, 1985, y reproducida en *Fernando Gamboa. Embajador del arte mexicano*, Conaculta, México, 1991, p. 85-86. La memoria de Gamboa hace transcurrir estos hechos en 1946 y adjudica a Torres Bodet el cargo de embajador mexicano en Colombia.

[100] En términos generales, las directrices que guiaron la selección de obras artísticas no variaron a lo largo del siglo XX, habiendo sido diseñadas durante la presidencia de Miguel Alemán, en especial, y manteniendo como uno de sus ejecutores principales al museógrafo Fernando Gamboa. Al respecto, Reyes Palma escribió: "El plan de alta cultura alemanista parecía perfilarse sobre un prospecto de sustitución de importaciones al afirmar la producción artística propia con una retórica nacionalista que buscaba reducir la importación de modelos extranjeros y establecer un equilibrio de las influencias externas, favorable al país. Consideraba a su vez las proyecciones políticas (exportar la imagen cultural de México, a través de las grandes creaciones) y las económicas (fomentar la inversión cultural como polo de atracción turística y germen de pequeñas industrias complementarias, como editoriales y disqueras, y por supuesto el encuentro de canales adecuados para la comercialización de la obra de los artistas)"; en "Aproximaciones: 50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984) I", *Plural*, mayo de 1988, p. 40.

Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo".[101] Según Carrillo, el recuerdo de la gran novedad e impacto que representó la presencia del pabellón mexicano, perduró en los críticos de arte internacionales, inclusive en la siguiente edición de dicha bienal; de esta forma, que los funcionarios hayan decidido no participar en 1952, fue para él un error.[102]

Otra que el yucateco calificó como un rotundo éxito fue la *Exposición de arte mexicano*, presentada en París, de mayo a julio de 1952, durante la presidencia de Miguel Alemán.[103] De allí, la muestra viajó a Estocolmo y Londres.[104] El objetivo era exhibir una visión panorámica del desarrollo artístico mexicano, a partir de grandes secciones: popular, mesoamericana, colonial, moderna y contemporánea.[105]

La siguiente magna exhibición internacional artística, ya con López Mateos como presidente, *Obras maestras del arte mexicano*, se presentó por primera vez en el contexto de la Expo Internacional de Bruselas, de abril a octubre de 1958.[106] La muestra acompañó con magnífica recepción otros productos de exportación, logrando "por su presentación, por su sobria elegancia y por la calidad excepcional de su creación artística",[107] obtener el

---

[101] Malvido, *op. cit.*, p. 88. El éxito fue complementado por el reconocimiento a Siqueiros, quien ganó el *Segundo Premio Internacional de Pintura* de la Bienal.

[102] "No podemos menos que lamentar, una vez más, que nuestro país siga ausente de estas grandes manifestaciones del espíritu, donde tanto prestigio ganaríamos, prestigio que a la larga se traduciría en beneficios morales y económicos para México"; Carrillo Gil, "La XXVII Bienal de Venecia", *México en la Cultura*, *Novedades*, 17 de octubre de 1954, p. 5.

[103] El secretario de Educación Publica era Manuel Gual Vidal, el director del INBA era Carlos Chávez. Carrillo Gil explicó que ya desde esta primera incursión de Gamboa en Europa, cosechó gran éxito, logrando que la crítica coincidiera en que "la museografía había estado a la altura de este gran arte mexicano". Carrillo Gil, "El arte mexicano en el mundo. Próxima meta: Moscú", *op. cit.*

[104] En Estocolmo estuvo de septiembre a noviembre de 1952 y en Londres, en la Tate Gallery, de marzo a mayo de 1953. Sobre estas exposiciones escribió Ceferino Palencia: "El arte mexicano en París, Estocolmo y Londres", *México en la Cultura*, *Novedades*, 9 de agosto de 1953, p. 4.

[105] Esa estructura medular de las muestras dedicadas al exterior, fue explicada por Gamboa: "A través de sus diversos periodos históricos y sus variadas expresiones artísticas, el arte mexicano, desde las culturas indígenas arcaicas hasta nuestros días, mantiene una misma fuerza creadora en estrecha relación con la vida y el espíritu del pueblo. Debido a esta circunstancia, la exposición responde a una concepción cronológica del desarrollo de nuestro arte, haciendo resaltar aquellos momentos cumbres de cada etapa". Fernando Gamboa, "Exposición de arte mexicano en París (1952)", discurso inaugural, reproducido en *Fernando Gamboa. Embajador del arte mexicano...*, p. 59.

[106] Esta muestra que también tenía a Gamboa como comisario, era muy parecida, en contenido, a la presentada entre 1952 y 1953. El secretario de Educación Publica era Jaime Torres Bodet. Antes de la inauguración de la exposición se publicaron dos textos en México: Elena Poniatowska. "La imagen de México en Bruselas", *México en la Cultura*, *Novedades*, 23 de marzo de 1958, p. 7 y una carta del Dr. Alfonso Caso al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. "No es negando la realidad como haremos una buena defensa de nuestro país en la feria de Bruselas", *México en la Cultura*, *Novedades*, 27 de abril de 1958, p. 1.

[107] "Nuestro país construyó un pabellón y envió una exposición industrial, comercial y artística a la Feria Internacional de Bruselas que tuvo lugar en 1958"; el responsable del pabellón mexicano fue Raúl Salinas

premio "Estrella de Oro".[108] En consecuencia, prácticamente las mismas piezas que constituyeron la sección artística del pabellón mexicano itineraron por diversos museos. Carrillo Gil, complacido, explicó: "Ha sido tal el éxito de esta manifestación cultural que ofrece nuestro país a las naciones amigas de Europa que será prácticamente imposible acceder a las muchas solicitudes de otros países para presentar la gran muestra de arte mexicano".[109] De allí que *Obras maestras del arte mexicano* se exhibiera en numerosos recintos; el hecho de que las políticas culturales nacionales no discriminaran el alineamiento político de los países seleccionados, lo indica el itinerario de la exposición que se llevó tanto a Zurich, Colonia, La Haya, Berlín Occidental y Viena, dentro del bloque capitalista, como a Moscú, Leningrado, Varsovia, en el comunista.[110] Como culminación de un trayecto memorable, la exposición llegó a Francia en 1962, presentándose en el Petit Palais de París.[111]

Las piezas, sobre todo del periodo mesoamericano y colonial, procedían de casi todos los museos de la ciudad de México y del interior del país, entre ellos el Museo Nacional de Antropología e Historia;[112] sin embargo, una buena parte se obtenía por préstamo temporal de los diversos coleccionistas radicados o nacidos en México.[113] Así, para la citada exposición itinerante fueron requeridas selectas piezas de más de quince

---

Lozano, secretario de Industria y Comercio; Carrillo Gil, "El arte mexicano en el mundo. Próxima meta: Moscú", *op. cit.*

[108] Fueron abundantes los artículos que en México reseñaron la exposición: Luis Suárez. "Los artistas que México enviará al escenario de Bruselas deben sostener la fama conquistada por nuestro pabellón", *México en la Cultura, Novedades*, 22 de junio de 1958, p. 1; "Mientras los pies de los futbolistas nos llevan a la derrota en Suecia, las manos de los artistas nos hacen triunfar en Bruselas", *México en la Cultura, Novedades*, 22 de junio de 1958, p. 1; "El pabellón de México conquista en Bruselas el gran premio de arte", *México en la Cultura, Novedades*, 10 de agosto de 1958, p. 1; Rosa Castro, "Hasta los equipajes ganaron un trofeo en la feria de Bruselas", *México en la Cultura, Novedades*, 1o. de septiembre de 1958, p. 1.

[109] Carrillo Gil, "El arte mexicano en el mundo. Próxima meta: Moscú"..., pp. 7 y 12.

[110] Durante el año de 1959 la exposición recorrió varias ciudades: Zurich, enero a marzo; Colonia, abril a junio; la Haya, junio a agosto; Berlín Occidental, septiembre a noviembre. En los dos años siguientes visitó otras ciudades: Viena, diciembre de 1959 a febrero de 1960; Moscú, octubre a diciembre de 1960; Leningrado, enero a abril de 1961, y Varsovia, de mayo a julio de 1961.

[111] *Tiempo*, 2 de abril de 1962, reproducido en *Fernando Gamboa. Embajador del arte mexicano...*, pp. 69-70.

[112] Del MNAH y otros museos se obtuvieron 439 objetos mesoamericanos; *Tiempo*, 2 de abril de 1962, reproducido en *ibidem*, pp. 76-77.

[113] Por ejemplo, en la exposición de 1962 en París, se exhibieron piezas propiedad de Daniel Rubín de la Borbolla, Kurt Stavenhagen, Marte R. Gómez, Salomón Hale, Miguel Alemán Valdés, Emilio Portes Gil, Dolores Olmedo, entre otros. *Chefs d'oeuvre de l'art mexicain*, catálogo de la exposición en el Petit Palais,

coleccionistas importantes, entre los que destacan Carrillo Gil para el arte moderno y Kurt Stavenhagen para el prehispánico.[114] Por supuesto, los llamados "cuatro grandes" se mostraban como la cumbre del arte moderno nacional.[115]

Durante los años en que se ponía en práctica esta estrategia, los funcionarios culturales lograron consenso —al interior del país— del éxito de dichas exposiciones a mediados del siglo XX.[116] Aunque la historia de la recepción, ni interna ni externa, de los pabellones y muestras itinerantes oficiales ha sido realizada,[117] es un hecho que en la prensa de la época se registró con beneplácito el positivo ascendiente de la imagen nacional entre los países visitados. El pintor Raúl Anguiano afirmó: "El acontecimiento más importante en el campo de las artes plásticas mexicanas es, sin duda alguna, la gran exposición que ha sido presentada en Europa y que aún no vuelve a México. El éxito extraordinario de esta muestra ha atraído el interés de críticos, artistas y público en general hacia el arte de nuestro país que era casi desconocido en Europa".[118] En esta apreciación, el pintor coincide con

---

París, abril-junio de 1962, Ministère d'Etat Affaires Culturelles, 421 p. Véase también la revista *Tiempo*, 2 de abril de 1962, reproducido en *ibidem*, p. 77.

[114] Carrillo Gil no podía competir con Stavenhagen en lo mesoamericano, por lo que de su propiedad sólo se exhibieron cinco objetos provenientes de Jaina, Campeche; para el arte del siglo XX su preeminencia era mayor: de 13 grabados de Posada expuestos, él prestó 12; de 20 piezas de Rivera, entre cubistas y litografías, 11 eran suyas; de 12 cuadros de Siqueiros, 8 eran de su colección así como las 9 litografías incluidas. Por la venta que desde hacía años había realizado de su conjunto de Tamayo, de 13 cuadros sólo 3 eran de él. En cuanto a trabajos de Orozco, la competencia era con la viuda del pintor ya que de 28 obras, 11 eran de Carrillo y 14 de Margarita Valladares, *Chefs d'oeuvre de l'art mexicain*, *op. cit.*

[115] Para la última fase del recorrido, Gamboa se llevó seis nuevas piezas de Orozco y Rivera, diez de Siqueiros y algunos Tamayos, explicó Carrillo; además, "para la exposición de Roma, Gamboa había pensado presentar unos doce o quince cuadros de pintores de la más reciente generación". Carrillo Gil, "El arte mexicano en el mundo. Próxima meta: Moscú"..., pp. 7 y 12.

[116] Lombardo Toledano escribió: "Nuestro gobierno ha hecho un esfuerzo laudable al enviar a Europa una colección de obras de arte de las diferentes etapas históricas de México para conocimiento de los pueblos del Viejo Mundo que tanto nos ha ignorado y siguen desconociéndonos"; en "Crítica de la exposición de Arte Mexicano", *Siempre!*, Vol. 3, núm. 24, 5 de diciembre de 1953, p. 13.

[117] La segunda mitad del siglo XIX ha recibido mucho más atención que el siglo XX en cuanto a la participación nacional en Exposiciones Universales. Para el siglo XIX véase: De Fausto Ramírez véanse: "Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889"..., pp. 201-253; Tenorio Trillo, Mauricio. *Artilugio de la nación moderna,* México, FCE, México, 1998.

[118] Se entrevistó a Siqueiros, Soriano, Anguiano, Felguérez, Lilia Carrillo, Inés Amor y Carrillo Gil. Se les preguntó qué era "lo más positivo en el arte de México durante los últimos diez años". La galerista respondió: "Me parece que el hecho más importante es este período en lo que a artes plásticas se refiere, es el envió de la Exposición Mexicana que está recorriendo Europa hace varios años, y que ya ha sido presentada en París, Bruselas, Moscú y otras capitales"; en Anónimo, "1953/63", *La Cultura en México*, *Siempre!*, 17 de julio de 1963, núm. 525, p. XV. Décadas antes, Siqueiros había tomado nota de la trascendencia de esta modificación en la política cultural que prefería la organización de exposiciones sobre el encargo directo de murales a artistas; en *No hay más ruta que la nuestra*, p. 74.

Carrillo Gil e Inés Amor, en el contexto de una encuesta aplicada a diversos artistas y otros agentes culturales en 1963.

Para Carrillo Gil, convencido de la relevancia internacional del arte mexicano, el éxito radicaba en que México se insertaría "*en plan de igualdad cultural*" dentro del conjunto de naciones, en especial, las europeas.[119] En este punto el coleccionista yucateco deja de lado cualquier crítica hacia las políticas culturales estatales y los burócratas encargados de aplicarlas y coloca por encima de cualquier iniciativa a las exposiciones artísticas:

> Lo que han hecho en favor y prestigio de nuestro país las tres exposiciones de 1952-53 en París, Estocolmo y Londres y lo que han logrado en el mismo sentido estas exposiciones que se iniciaron en Bruselas y que han recorrido en triunfo varias capitales europeas, vale infinitamente más que cuanto ha realizado la tibia y estéril? diplomacia mexicana desde que cultivamos relaciones internacionales con los países europeos.[120]

Lo que Carrillo Gil no percibe es que una de las constantes en estas presentaciones oficiales era que, a través de una muy cuidadosa selección de arte, los diversos gobiernos posrevolucionarios evitaban cualquier crítica o alusión explícita a la situación política del país, a menos que fuera para exaltar la paz y prosperidad alcanzadas por los sucesivos gobiernos priistas, tomando a la revolución de 1910 como el punto de partida. Y fue en este sentido una de las criticas que Lombardo Toledano hizo a la exhibición que viajó a Europa entre 1952 y 1953: "La exposición fue concebida y organizada para presentar al extranjero un México plácido, tranquilo y digno de ser visitado por los turistas. [...] Fueron suprimidas las expresiones plásticas de nuestras dramáticas luchas populares y de los artistas que han reflejado con vigor las angustias y las esperanzas de nuestro pueblo".[121]

Al mismo tiempo, Carrillo Gil tampoco impugna que una de las características fundamentales de tales exhibiciones era un marcado énfasis nacionalista. De hecho, una

---

[119] "Son estas exposiciones las que nos han abierto las puertas para tratar *en plan de igualdad cultural* con los más cultivados países de la tierra y por ellas hemos ido alejándonos del viejo concepto en que se nos tenía hasta no hace mucho tiempo de país atrasado y semisalvaje"; Carrillo Gil, "El arte mexicano en el mundo. Próxima meta: Moscú"..., pp. 7 y 12; cursivas mías.

[120] *Ibidem*, pp. 7 y 12. En 1963 Carrillo reiteró esta opinión en una entrevista: "Se me pregunta qué es lo más bueno y lo más malo que se ha hecho en relación con las Artes Plásticas en México en los últimos diez años [...] En materia de difusión artística creo que lo mejor ha sido la gran exposición mexicana que recorre Europa desde hace cinco años", en Anónimo, "1953/63"..., p. XV.

[121] Lombardo Toledano, "Crítica de la exposición de Arte Mexicano", *Siempre!*, Vol. 3, núm. 24, 5 de diciembre de 1953, p. 12.

consecuencia de la fortaleza del Estado mexicano de esa época fue la consagración de los símbolos nacionales a través del arte. Si el coleccionista no lo mencionó fue porque estaba de acuerdo, aunque sólo en términos generales, con cierto tipo de nacionalismo impulsado desde el Estado mexicano.

De esta forma, en el México de los años cincuenta y sesenta, los funcionarios culturales lograron cierto consenso sobre la pertinencia de dichas exposiciones, publicitando como un objetivo alcanzado no sólo el de dar a conocer el arte nacional en el ámbito mundial; sino, más bien, se suponía conseguido el propósito de, a través del arte, dotar de personalidad propia a México en el concierto de las naciones.

Sin embargo, una breve revisión de los discursos actuales al respecto lleva a concluir exactamente lo contrario: no se logró crear en el exterior una imagen panorámica del arte mexicano que perdurara hasta nuestros días; más aun, ni el arte mesoamericano logró perder el aura de exotismo, con lo que su capacidad de impresionar no ha menguado, ni el arte del siglo XX logró insertarse dentro del arte moderno universal, razón por la cual aunque numerosos museos internacionales poseen piezas mexicanas de ese periodo, en general permanecen en sus bodegas y no se utilizan en las revisiones panorámicas.

En este sentido, son ilustrativas las declaraciones del director del Petit Palais, y uno de los organizadores de la exhibición francesa *Soles de México*: "En Francia hay interés por el arte prehispánico, pero no se conoce el arte colonial y de este siglo se conoce sólo a Diego Rivera y a Frida Kahlo, un poco a Tamayo y quizá se tendrá alguna idea de que existen Siqueiros y Orozco, pero no se les conoce de verdad. Ellos serán un gran descubrimiento. Ni hablar de los jóvenes artistas mexicanos, que los franceses no saben que existen".[122] Según este funcionario, una muestra en París, diseñada en el último año del siglo XX, obedece a un desconocimiento profundo de la plástica mexicana —que no se limita a las nuevas generaciones, ya que se implica que en el pasado la población francesa tampoco la conoció—, y a la percepción de *lo mexicano* como exótico.[123]

---

[122] Entrevista de Gilles Chazal con Mónica Mateos, "Treinta siglos de arte mexicano en París", *La Jornada*, 15 de enero de 2000, p. 23

Para remediarlo, se recurrió a estrategias semejantes a las que el mismo Gamboa, como uno de los principales ejecutores de las pautas culturales diseñadas por el régimen priísta, aplicó por décadas: "Para el público francés incluiremos una mayor cantidad de objetos precolombinos con la intención de ayudarlo a entender mejor las correspondencias que tienen con el trabajo de los artistas contemporáneos".[124] Como se puede comprobar, los objetivos en el 2000 fueron similares a los que se enunciaron cincuenta años antes.

Préstamos de la colección

Si bien el Estado controló los espacios más prestigiados para la exhibición del arte en México y todo aquel coleccionista privado, como es el caso de Carrillo Gil, que buscara mostrar sus posesiones estéticas y construir una imagen pública sobre sí mismo, tendría que negociar y establecer alianzas, la misma relación de fuerza funciona a la inversa: por la escasa acumulación estatal, los funcionarios se veían obligados a recurrir a los acervos privados, estableciendo alianzas temporales con los propietarios. Al coincidir sus intereses los beneficios se multiplicaron: a los coleccionistas les favorecía la "sacralización" que los museos otorgan a las piezas que exhiben y que se transmite a quien las posee, lo que además eleva las cotizaciones de sus objetos; los funcionarios culturales, conscientes de ello, aprovechaban para paliar lo exiguo del acervo público y ofrecer exposiciones con piezas representativas que documentaban de manera eficaz el desarrollo artístico del arte de la época.

Así, para un coleccionista con vocación pública, la relación con los directivos del INBA, SEP, SRE, museos de la UNAM y oficinas de cultura de los gobiernos de los estados, entre otras instituciones, era obligada. Para Carrillo Gil, poseer piezas artísticas con excelente fortuna crítica y encima consideradas patrimonio nacional, le permite negociar con la burocracia del arte y fortalecer su posición pública. El derecho de limitar el acceso a sus bienes le permitió establecer una relación de fuerza con algunas ventajas pero también

---

[123] Antonio Bertrán escribió que Chazal "considera que *Soles Mexicanos* [...] contribuirá a cambiar entre sus compatriotas el estereotipo de la cultura mexicana como algo exótico"; en "Lucirá mejor en París la muestra *México eterno*", *Reforma*, 15 de enero de 2000, p. 2C

[124] *Ibidem*.

corrió numerosos riesgos y se vio obligado a aceptar algunas desventajas, como a continuación se verá.[125]

Para ejercer presión sobre el Estado estableció diversas estrategias. Una de ellas, como ya se vio, fue poner a disponibilidad temporal, para montajes concretos, su patrimonio. Un grupo selecto de pinturas escogidas como cuadros aislados, no como series dentro de una colección, participaron prácticamente en cuanta exposición se realizó en México y en el exterior del país desde mediados de la década de los cuarenta hasta 1972, año en que una buena parte de las colecciones de arte de Alvar Carrillo pasaron a integrar el acervo del MACG. Aunque en las peores fases de sus controversias y desencuentros con la burocracia cultural parece que canceló circunstancialmente sus préstamos, siempre refrendó la vocación pública de su colección.[126] Él mismo se ocupó de resaltar que continuó su política a pesar de que esto le ocasionó graves problemas de conservación a las obras, además de ocasiones en que éstas estuvieron en peligro de pérdida total.[127]

Así, de acuerdo con los requerimientos concretos de cada exhibición, de la residencia de la familia Carrillo salían diversos conjuntos de obras, sea por autor, temática o técnica; tales grupos, por lo general, se integraban a otros de variada procedencia a fin de conformar el acervo a exhibirse, en cuyo caso la participación del coleccionista se limitaba

---

[125] Los beneficios de los préstamos temporales de sus piezas, de manera directa no pasaban por lo económico: "Jamás [la obra] recibe una utilidad, al contrario, recibe a veces daños insospechados. Y es bueno que esto se diga porque el mundo cree que porque le piden a uno una exposición desde el Japón, uno tiene derecho a cobrar algo"; entrevista a Carrillo Gil, sin datos, 20 p. mecanografiadas; AFCG. No obstante, no se debe olvidar que el prestigio que el museo otorga al objeto, al exhibirlo, incide positivamente en su precio dentro del mercado del arte, en caso de una reventa.

[126] En una discusión pública que sostuvo con Salas Anzures, Carrillo sostuvo que nunca dejó de prestar obra para exposiciones en México o en el exterior, aunque aceptó que decidió no establecer contacto con las autoridades en turno en el INBA y, como complemento, argumentó que ya una buena sección de su acervo desde hacia años estaba prestado para una exposición itinerante organizada por la Secretaría de Industria y Comercio que desde 1958 recorrió Europa; allí había 62 pinturas y grabados y algunas piezas prehispánicas de su propiedad. A pesar de su declaración, estas afirmaciones equivalen a reconocer que sí se negó a prestar piezas a las autoridades del INBA que lo solicitaron, en concreto para la Primera Bienal Interamericana de 1958, ya que la exhibición itinerante a que hace alusión estaba organizada por otras instituciones y el curador era Gamboa, personaje con quien no tenía conflictos. Véase Carrillo Gil, "Los nuevos 'científicos' hablan por la boca del INBA. Interpelación al licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes"..., p. 10.

[127] "A pesar de los riesgos leves y graves como el encallamiento del *Durango* en el puerto de La Habana, con 35 obras de Orozco, el "bogotazo" en Colombia con treinta obras de varios artistas, el desgarramiento de uno de los mejores cuadros de Orozco, *El Combate*, y los deterioros inevitables que las obras sufren en los traslados, en los empaques y desempaques, en su manejo"; en *ibidem*, p. 10.

al préstamo de la obra.[128] Como el objetivo era adquirir visibilidad, y prestigio para sí mismo y no sólo para su acervo, Carrillo acostumbraba viajar con su colección y reclamar el agradecimiento colectivo en la ceremonia de inauguración. También anheló ejercer dominar los discursos, por lo que el complemento de su estrategia era la difusión de los eventos en los cuales contribuía a través de la redacción de artículos que publicaba en los periódicos o revistas más importantes, como se vio en el capítulo anterior.[129]

En otros casos, los menos, se organizaban exposiciones sólo con las piezas de la colección Carrillo Gil, como un conjunto en sí mismo; en tales ocasiones, era el médico el que había gestionado o promovido, con diferentes instituciones y centros culturales, la realización de este tipo de exhibiciones, ocupándose igualmente de escribir el texto de presentación del catálogo respectivo, o de dictar una conferencia sobre la obra en cuestión durante el acto inaugural. Esto ocurrió tanto en diversos estados de la república,[130] en especial Yucatán,[131] como en el exterior, en concreto, en Estados Unidos.[132]

Por la falta de colecciones de arte moderno del Estado mexicano, y por la gran cantidad de compromisos para la presentación de exposiciones retrospectivas de arte mexicano en diferentes museos internacionales, piezas selectas de la colección Carrillo Gil

---

[128] Carrillo explicó que el INBA le había enviado docenas de cartas de agradecimiento "por el incontable número de veces que he cooperado para las exposiciones del INBA"; en *ibidem*, p. 10.

[129] Un caso: en 1949 Carrillo presta varias piezas para la exposición-concurso *La ciudad de México interpretada por sus pintores* a que convocó *Excélsior* en colaboración con el DDF, y escribe al respecto dos artículos que publicó en su columna Pro y Contra. Véanse "Cuadros para una exposición", *Excélsior*, 24 de noviembre de 1949 y Carrillo. "Chapultepec, teatro de una gran exposición", *Excélsior*, 11 de diciembre de 1949, pp. 7-8; AFCG.

[130] En la Galería de Arte de la ciudad de Jalapa, perteneciente a la Universidad Veracruzana, se inauguró el 18 de octubre de 1960, una exposición con veinte pinturas de caballete de Siqueiros, todos ellos provenientes de la colección Carrillo Gil, En la inauguración, Carrillo dictó una conferencia, en presencia del gobernador y el rector, Gonzalo Aguirre Velasco; César Lizardi Ramos; "Exposición de pintura en la Universidad Veracruzana", *Excélsior*, 23 de octubre de 1960, p. 14-A; AFCG.

[131] Por ejemplo, en septiembre de 1949, se presentó en Mérida la exposición "Grabados de Orozco, Rivera y Siqueiros", con seis grabados de Siqueiros, diez de Rivera y catorce de Orozco; en el catálogo, la "Breve nota explicativa" corrió a cargo de Carrillo. ASAPS. Años después, en 1954, Carrillo le organizó a Cuevas una exposición con las obras de su colección en el Hotel "Mérida", en Yucatán. Para la presentación de la exposición, escribió Alvar Carrillo Gil un breve texto, que fue leído en su ausencia, ante el entonces gobernador del estado. Véanse *Diario del Sureste*, Mérida, 14 y 25 de marzo de 1954; *Diario de Yucatán*, Mérida, 4 de abril de 1954; Justino Fernández, "Catálogo de exposiciones de arte 1954", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 23, 1955, p. 6

[132] Por ejemplo, prestó una parte medular de su conjunto de Orozco para una exposición itinerante en Canadá y Estados Unidos, entre 1952 y 1953. También en Estados Unidos se montó una sobre Siqueiros en 1968. Sobre esta última véase el catálogo: *José David Alfaro Siqueiros. An Exhibition of Paintings, Drawings and*

fueron "el caballito de batalla" de tales eventos. Dado el carácter itinerante de muchas de estas muestras, a veces el préstamo se prolongaba durante varios años.

Los daños o maltratos que las piezas sufrían en los traslados, tanto como el privarse de ellas por largo tiempo, no fueron un impedimento serio para que el yucateco accediera al préstamo; la compensación estaba en el prestigio que obtendría cuando alguna muestra itinerante triunfara y como corolario de su extenso viaje, se presentara en territorio mexicano, como aconteció con la exposición de arte mexicano del Palacio de Bellas Artes, inaugurada en 20 de noviembre de 1953 por el presidente Ruiz Cortines, esencialmente con el mismo conjunto que se había presentado en Paris, Estocolmo y Londres entre marzo de 1952 y junio de 1953.[133] El éxito que las piezas de su acervo cosecharon en noches como ésas, y las alabanzas hacia el "buen gusto" de quien las seleccionó, debieron haber convencido a Carrillo que bien valían la pena los contratiempos y deterioros que sufrían durante los traslados y los montajes.[134]

Carrillo glorifica su propia imagen pública como coleccionista, a partir de sus aportaciones y con esto, automáticamente, marca distancia con algunos —pocos pero cercanos— competidores, como es el caso de la galerista, promotora cultural y también coleccionista, Inés Amor.[135] Remarcó la distinción y trascendencia de su perfil en el

---

Lithographs, Colección de Dr. y Sra. Carrillo Gil, Marion Koogler McNay Art Institute, San Antonio, Texas, 19 de mayo-23 de junio de 1968.

[133] El agradecimiento a Carrillo Gil está en la sección de coleccionistas nacionales y extranjeros. *Exposición de arte mexicano. Guía del visitante*, Museo de Artes Plásticas, INBA, México, 1953-1954, p. 84.

[134] Las "calamidades" que sufrieron sus acervos fueron detallados por Carrillo: "A veces ocurren con los cuadros estragos que uno no puede conocer con el tiempo, como ocurrió [...] cuando mandé mi colección a Cuba. Fue una exposición que salió en un barco mexicano, *El Querétaro* o algo así; el barco quedó volteado entre piedras, muchos cuadros se mojaron; yo pensaba en Orozco, que apenas comenzaba a salir de México. Al fin, pudieron echar a andar el barco, y se salvó la colección. También me tocó el famoso 'Bogotazo', cuando los revolucionarios entraron a Bogotá y se toparon en las oficinas de Gobierno con las cosas que llevaba Gamboa; antes de que los revolucionarios incendiaran las oficinas, logró Gamboa avisar al gobierno y que las sacan de allí"; entrevista a Carrillo Gil, sin datos, 20 p. mecanografiadas; AFCG.

[135] También la Sra. Amor cuidó su imagen pública y divulgó, con actitud similar a Carrillo, el importante papel que dentro del arte desempeñó: "Cuando, en 1952, Miguel Alemán quiso enviar la gran exposición mexicana a Europa, abrí los brazos y el archivo de mi galería a Fernando [Gamboa] para que pudiera seleccionar lo mejor en el capítulo de arte moderno. Desde entonces, a él y a mí nos ha unido esa gran amistad derivada de la misma apasionada misión en la vida: difundir el arte mexicano"; Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM, 1987, Colección *Cuadernos de Historia del Arte*, núm. 37, p. 126. No se debe perder de vista que además de la labor divulgadora, su colaboración en dichas exposiciones le generaba beneficios económicos e incrementaba sus contactos internacionales, lo que fortalecía la presencia interna y externa de la GAM.

panorama mexicano:

> Nunca ha existido en México un coleccionista de pintura [...] que hubiera contribuido como yo (ni con la vigésima parte) a las exposiciones de arte mexicano en el país y sobre todo en el extranjero, desde hace más de veinte años. [...] Este material [...] ha estado siempre [...] al servicio de México en exposiciones nacionales e internacionales. Sin él, no sé cómo se hubieran presentado las grandes exposiciones en París, Estocolmo, Londres, Roma en 1953, ni las exposiciones en los Estados Unidos, Perú, Colombia, Japón, Cuba, en los años pasados, ni la actual exposición que recorre Europa.[136]

Pese a lo patente de su compromiso público, que aportaba indiscutibles beneficios sociales, Carrillo juzgaba que el *establishment* le escatimaba el agradecimiento que él, con plena conciencia de sus objetivos, exigía. Esta contienda por el prestigio, y el prestigio otorga poder, la sostuvo a lo largo de todo el tiempo que se desempeñó como agente cultural. La permanencia de su lucha indica la importancia que revestía para él. En la práctica, aprovechó cuanta oportunidad se le presentó para reclamar el honor —y por tanto la posibilidad de influir en los procesos de validación artística— que estimaba le correspondía por haber realizado una labor de rescate de piezas con valor incalculable para México.[137] La base de su argumentación estaba en su acervo: éste constituía un selecto testimonio del mejor periodo artístico en la historia de México.[138]

Como parte de la resistencia que presentaba frente a las demandas estatales, condicionó el acceso a sus posesiones. Los limites o las facilidades que proporcionaba seguramente se modificaban de acuerdo a las circunstancias imperantes en cada operación. Dado que sus acervos complementaban el discurso estatal estructurado para presentar, al interior y al exterior, una imagen oficial de México, su capacidad de negociación se ampliaba:

> El gobierno mexicano estuvo exhibiendo durante esos veinte años, obras muy importantes de Rivera, Orozco y Siqueiros que yo prestaba gustoso, hasta que sufrí estas calamidades que me obligaron a considerar que el Gobierno de México debe ser mucho más cauto en los

[136] Carrillo Gil, "Los nuevos 'científicos' hablan por la boca del INBA. Interpelación al licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes"..., p. 10.

[137] Un caso concreto del trato especial que Carrillo esperaba del INBA por prestar sus acervos, ocurrió en 1947, en donde amenaza con retirar las piezas que en ese momento se encontraban en exhibición. He aquí el resumen de una carta que envió a las autoridades: "Protesta por el cobro que [le] hacen por visitas al Museo de Artes Plásticas y solicita se le devuelvan sus cuadros"; ficha del Archivo Administrativo (AA) del INBA, Cenidiap, clasificación: J/093.1/102, ACG C.370 (sin documento.
enojado porque prestó piezas para una exposición en el Museo Nacional de Artes Plásticas,

[138] Carrillo, orgulloso declaró que sus colecciones de arte mexicano "no tienen comparación con ninguna otra en este país"; en *ibidem*, p. 10.

> préstamos de obras de arte insustituibles en nuestro país. De suerte que, después de haber hecho tantas exposiciones sin responsabilidad alguna, debería de considerar ahora que no puede seguir haciendo exposiciones de los artistas más importantes que ha tenido nuestro país y que, en todo caso, debe de reservar estas exposiciones especiales como correspondencia a otros países y bajo muy estrictas condiciones de cuidado.[139]

Complementar las políticas culturales estatales fue uno de los aspectos de su actuación social que le proporcionaron mayor influencia y presencia pública. La coincidencia con el contenido de tales políticas posibilitó la benéfica colaboración. No obstante, el poder que acumuló no fue suficiente para incidir en la modificación de dichos contenidos, a pesar de sus perseverantes intentos.

Desencuentros de Carrillo Gil con el Estado

Como ya se vio, en cuanto a la política cultural mexicana, Carrillo aceptó el discurso oficial que justificaba la intervención estatal en aras de hacer accesible a todos los grupos sociales el arte producido por los artistas nacionales, fundamentalmente a través de exposiciones museísticas. En cuanto al mecenazgo estatal dirigido hacia los creadores de pintura mural, le pareció afortunado, ya que, el coleccionista estaba convencido, fue éste uno de los movimientos más importantes en la historia del arte nacional. Siqueiros explicitó la estrecha relación entre el sistema político y esta corriente:

> El destino de la pintura mexicana moderna, como el destino de la cultura en general, está estrechamente ligado al destino de la Revolución Mexicana. Si ésta detiene su marcha, la pintura mexicana se precipita en la crisis. Y si desapareciera, México volvería a ser la colonia intelectual, mediocre e intranscendente que fue durante el régimen seudoaristocrático de Porfirio Díaz.[140]

En 1945, cuando este pintor lo escribió, esto ya estaba empezando a suceder: el grupo de artistas favorecidos por el Estado coincidió en su decadencia con cierto estancamiento del sistema político que lo había sostenido;[141] no obstante, la identificación del sistema político

---

[139] Entrevista a Carrillo Gil, sin datos, 20 p. mecanografiadas; AFCG.

[140] Siqueiros. *No hay más ruta que la nuestra*, p. 81.

[141] En la negación a considerar que la predicción que Siqueiros hizo, según él a futuro, ya estaba ocurriendo, no era el único. El escándalo que propició la publicación del ensayo de Cosío Villegas, "La crisis en México",

con la Escuela Mexicana continuó, aunque con desniveles.[142]

Carrillo Gil, a pesar de estar convencido de la necesidad de una dirección estatal en materia de cultura, la limitaba al fomento y financiamiento de cualquier tipo de manifestación artística, sin injerencia directa en la producción en sí. Su opción era por un arte sin cortapisas a la creatividad. Por ello, cuando en uno de sus textos se ocupó del arte ruso, sin aceptar llamarlo "soviético", se declaró en contra de que sea el sistema político el que defina las temáticas y su tratamiento en la producción artística.[143] El hecho de que un consejo de burócratas decidiera condenar a diversos artistas, "por formalistas y triviales", entre ellos a Picasso, le resultó tan injustificado como la utilización estatal del arte para realizar proselitismo político.[144] Al aludir al caso soviético, Carrillo exponía los límites que esperaba a la intervención del gobierno mexicano en materia artística.

De manera indirecta, Carrillo cuestionó que el INBA no gozara de autonomía en cuanto a que numerosas decisiones trascendentales corrían a cargo de otras instancias, la SEP, y con frecuencia del poder ejecutivo.[145] Las políticas del área cultural estaban estrechamente relacionadas con las políticas generales implantadas por los gobiernos

---

publicado a principios de 1947, lo confirma. Véase Enrique Krauze, Prólogo a *La crisis en México*, en *Obras completas de Daniel Cosío Villegas*, Clío, 1997, pp. 7-13.

[142] A mediados de los cuarenta Siqueiros recordaba con nostalgia los inicios del movimiento muralista y aunque aceptaba que éste estaba en crisis, culpaba de ello al Estado. Proponía, como solución, un regreso al pasado: "La vuelta, pues, a una época en que la plástica y la gráfica de México marcharon paralelamente con el estado en el propósito superior de educar a los sectores más amplios del pueblo"; en *No hay más ruta que la nuestra*, p. 87.

[143] Escribió: "La condición esencial del arte es la libertad. Aceptado que cualquier artista tiene el derecho de combatir por sus ideas, nos parece absurdo encadenarlo al Estado y a la causa del comunismo". No tengo constancia de que este artículo se haya publicado porque en la prensa de la época no lo he localizado; Carrillo Gil, "Las artes plásticas en Rusia", para publicarse en su columna Pro y Contra de *Excélsior*, sf, 6p. mecanografiadas; AFCG.

[144] Escribió: "Es una lástima [...] que un arte como el ruso se encuentre constreñido a la ideología social, a la propaganda y a la lucha política. !Cuánto más daría un arte sin prejuicios ni cortapisas!"; *Ibidem*.

[145] En la percepción de la época, al parecer, predominaba la idea de que el INBA era autónomo, razón por la que a esta institución se le adjudicaba una importante responsabilidad en cuanto a políticas culturales. Por ejemplo, el pintor Fernando Leal, en 1949, la acusó del "estancamiento de la producción" de los artistas de la época: "La crisis por la que atraviesan las artes se debe, en consecuencia, a la dictadura que ha venido ejerciendo el INBA. Los considerandos de la Ley del 23 de diciembre de 1946 que lo creó, no dejan lugar a duda en cuanto a su índole totalitaria". A cambio de un poder tan centralizado, propone que sean los artistas mismos los que definan las políticas a seguir y que la "misión del estado" se limite a "estimularlas". No obstante, denuncia que los artistas tienden a la burocratización y a la creación de feudos donde se discrimina a los que no pertenecen a su grupo. Así, al objetar a los organismos existentes no queda claro si lo que está exigiendo son la creación de otros organismos o que los miembros que participan en esas instituciones sean relevados y se permita la inclusión de nuevos personajes, hasta ese momento marginados, como él; en *op. cit.*, pp. 99-107.

posrevolucionarios; aunque, como denunció Carrillo, cada gobierno modificaba las prioridades, por lo que no se diseñaban estrategias a mediano o largo plazo que excedieran el límite temporal de un periodo presidencial. De esta forma, con el cambio de funcionarios que en cada sexenio se realizaba como un eterno ritual, las prioridades y objetivos cambiaban, a veces de forma drástica, lo que impedía la realización de proyectos de alcance mediato, hecho denunciado por el coleccionista, aunque en casos concretos, sin aludir al sistema en su conjunto.[146]

Alvar Carrillo censuró el centralismo cultural que, como es sabido, era uno de los motores en los que descansaba el sistema político y, por tanto, afectaba al ámbito cultural, ya que desde la capital de la "Federación" se tomaban las decisiones que perjudicaban a los estados de la República. En concreto, condenó que los bienes culturales regionales se concentraran en espacios de exhibición nacionales, casi siempre ubicados en la ciudad de México.[147]

Ya mencioné que el tan publicitado patrocinio estatal mexicano no estuvo exento de ambigüedades, excepciones y complicaciones; dentro de éstas, Carrillo se concretó a denunciar en 1949 un caso específico de indolencia institucional y falta de respaldo presupuestal para la conclusión de un proyecto mural concreto, el de la ex-aduana, proyectado por Siqueiros. En esa ocasión, el coleccionista se queja del incumplimiento del acuerdo presidencial del 1o. de septiembre de 1947 en el *Diario Oficial*, en cuyo artículo V se garantiza que el INBA contará con amplios recursos para decorar con pinturas murales los edificios públicos; escribió: "Nunca dejaríamos de lamentar [...] que los grandes artistas que viven, para bien y gloria de México, dejarán inconclusas sus obras murales comenzadas, o dejaran de desarrollar sus proyectos para obras de este género, que constituían la riqueza artística de nuestro país".[148] En la discordancia entre la buena voluntad estatal hecha pública en 1947 y un caso concreto, pero paradigmático, a dos años

[146] Carrillo Gil, "Nuestra pueril, onerosa bienal de artes plásticas", *México en la Cultura, Novedades*, 18 de mayo de 1958, p. 6; "Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia", en *México en la Cultura, Novedades*, 22 de junio de 1958, pp. 1 y 11.

[147] Carrillo Gil, "El saqueo atroz del arte maya", en *La cultura en México*, suplemento de *Siempre*, 26 de agosto de 1964, no. 583, pp. XIII a XV.

[148] Las obras fueron detenidas por dos razones: el dinero que se paga a los artistas es insuficiente para pagar los gastos; esto tomando en cuenta que los artistas no buscaban ganancias económicas, y los obstáculos impuestos por funcionarios de mediano y alto rango; Carrillo, "Murales abandonados", *op. cit.*

de distancia y bajo la misma presidencia —Miguel Alemán— centra su crítica.

Otra contradicción entre el discurso colaboracionista y proteccionista del Estado con relación a los creadores y la difusión artística, fue censurada por Carrillo Gil en un artículo en el que se ocupó del aspecto fiscal de la producción plástica; en específico, se pronuncia en contra de la aplicación de dos impuestos a los pintores por la comercialización de sus piezas, uno al interior del país y otro a la exportación, ya que "ambas obligaciones son una rémora pesada para la difusión del arte mexicano, cuyo mercado principal se encuentra, por desgracia o fortuna, en el extranjero".[149] Indignado, se pregunta por qué los artistas mexicanos no han protestado; para conminarlos a defenderse, pone de ejemplo el pleito legal que El Greco ganó contra las autoridades españolas que querían cobrarle impuestos, logrando que se eliminaran tales contribuciones a los pintores activos en España.

Aquí pareciera que es el empresario el que incursiona en asuntos de la esfera del mercado del arte, al considerar que las disposiciones fiscales inhiben las transacciones internacionales.[150] También es evidente que Carrillo está interesado en que el arte mexicano se prestigie y se comercialice en el ámbito internacional.[151] En este sentido, su opción es hacia una política que privilegie la salida de trabajos de arte más que la entrada de piezas extranjeras, ya que no considera tan graves los altos impuestos que debían cubrir quienes

---

[149] Carrillo aclara que el impuesto por comercialización interno es generalmente eludido por los artistas cuando vende a compradores nacionales, y sólo al salir sus piezas a extranjeros se aplica ya que se debe extender factura para que las obras puedan salir del país; en "El Greco y las alcabalas contra el arte mexicano", columna Pro y Contra, *Excélsior*, 1o. de enero de 1950, pp. 7 y 12.

[150] En 1950, año en que inició sus exploraciones pictóricas, Carrillo aún no se asume como artista, razón por la que este texto no enarbola la defensa de los miembros de su gremio. Considero que más bien es apelando a su condición de empresario que se considera capacitado para opinar en asuntos fiscales, sobre todo porque está consciente de la relación impuestos-difusión del arte. Años después, Crespo de la Serna legitima que los artistas no paguen sus impuestos apelando a un mito añejo: "En razón de su oficio [...] los artistas plásticos [...] no son lo que se conoce vulgarmente como 'gente práctica' [...] Unos son unos bohemios, otros unos olvidadizos, los demás unos indiferentes. Todos, el que más o el que menos, andan por las nubes, de donde tal vez sacan su mejor inspiración. ¿Cómo exigirles que rindan cuentas de lo que ganan con sus productos artísticos?"; J. J. Crespo de la Serna, "Novedad: los pintores pagan con cuadros sus impuestos", *México en la Cultura, Novedades*, 11 de noviembre de 1957, p. 6. Agradezco a Diana Briuolo haber llamado mi atención sobre esta nota.

[151] Un artista coincide con Carrillo en su concepción de que los impuestos representan un freno para la exportación del arte mexicano y, por tanto, de su difusión: en entrevista, José Chávez Morado, recién regresado de Europa, culpa a las autoridades porque en París no conocen el arte mexicano, y menciona como uno de los obstáculos a "las tarifas de exportación y de importación de obras de arte. A éstas deberemos el acabarnos de convertir en un país de quinta categoría cultural". Concluye que existe una verdadera 'cortina de ignorancia'; Fergus, "J. Chávez Morado", columna Entrevista dominical, *Excélsior*, 11 de diciembre de 1949, pp. 7-8.

importaran arte, clasificado como objeto de lujo.[152] Esto indica que en 1950 el yucateco aún no compraba obras artísticas del exterior.[153]

Utiliza su capacitación en historia del arte para agregar contundencia a sus argumentos; no sólo sorprende con su analogía sino que al refuncionalizar un hecho histórico, desconocido por las autoridades, pretende debilitar su posición e impedir que descarten fácilmente su propuesta. A pesar de que no es posible conocer la repercusión concreta de este artículo, es interesante destacar que, siete años después, la Secretaría de Hacienda inició una modificación tributaria que, si bien no exime del pago de impuestos a los pintores, les favorece al permitir el pago en especie, esto es, en obras de arte.[154] Al parecer, tal programa, informal en un principio, surgió a partir de la colaboración de diversas personalidades públicas, incluyendo a Siqueiros y a un hermano menor de Alvar Carrillo.[155]

Por otra parte, objetó que la parte medular del presupuesto se destinara prioritariamente a la organización de magnos eventos en la capital del país, a costa de implementar una estrategia de mayor alcance que persiguiera otros objetivos aparte de la exhibición de trofeos artísticos; incluso objetó que muchos de estos eventos, que en el discurso se justificaban como parte de la difusión y promoción del arte y la cultura mexicana, en muchas ocasiones, tenían el objetivo oculto de granjear prestigio personal o

---

[152] Las reformas arancelarias de 1947 también limitaban el ingreso de obras de arte a México: se prohibe importar pinturas al óleo sobre tela y las piezas en papel, cartón, etc., sólo pueden ingresar al país pagando un 40% *ad valorem* como derechos de importación. Estas reformas se emitieron en el contexto de la política económica alemanista de reducción de importaciones y de protección a la industria nacional a fin de equilibrar la balanza comercial, en especial con Estados Unidos. Véase Medin, *op. cit.*, pp. 11-116.

[153] Carrillo se contenta con manifestar su desacuerdo por los altos impuestos para importación de piezas artísticas, pero no hace de ese punto el centro de su discusión.

[154] Al menos Crespo no está pensando en ese artículo de Carrillo cuando, al anunciar lo que después se conocería como "Pago en especie", considera que fortalece la intervención estatal y debilita el coleccionismo privado; escribe: "Es un acto que se deriva del propio consenso colectivo, y en el fondo lleva consigo un fin de tipo socialista: la limitación de los apetitos individuales de posesión, trasladando de modo indirecto a la comunidad una parte de tales adquisiciones para su distribución. El Estado [...] se convierte en un administrador legal de lo que se podría llamar una especie de plusvalía de los ingresos individuales [...] Los productos de esta tributación van a dar en último término al pueblo"; Crespo de la Serna, "Novedad: los pintores pagan con cuadros sus impuestos", *México en la Cultura, Novedades*, 11 de noviembre de 1957, p. 6.

[155] El director general del Impuesto sobre la Renta de la Secretaría de Hacienda, Hugo Margáin, el licenciado Antonio Carrillo Gil, Carmen Marín de Barreda y Siqueiros, comparten la "paternidad" de la nueva modalidad fiscal. Cabe destacar que la finalidad de dicha opción es dotar de un acervo permanente al proyectado Museo de Arte Moderno, que en 1964 se concretó. Así, se favorecía a los artistas y se beneficiaba el Estado que incrementaría su colección de arte moderno y contemporáneo; en *ibidem*.

de legitimar gestiones administrativas ante ciertas coyunturas políticas. Aquí es necesario reiterar que Carrillo expresó tales cuestionamientos, en contextos específicos, ante polémicas públicas con algunos funcionarios estatales, aunque con la conciencia de que delineaban las características generales de las políticas culturales del Estado mexicano en la medianía del siglo XX.[156]

Como ya mencioné, él también colaboró con ciertas estrategias culturales proyectadas desde el Estado, y no sólo por los préstamos temporales de sus acervos. Es un agente cultural que interviene directamente en el ámbito cultural, pero las ideas no son suyas, o no sólo suyas: en términos generales, su papel fue el de dar continuidad, aplicabilidad, a las políticas culturales del Estado mexicano. Él no diseñó sus propias políticas, sino que sólo particularizó las estatales, seleccionando las que le interesaban y desechando las que consideraba improcedentes. Carrillo ejerce su derecho a decidir y no se adscribe a todos los discursos estatales.[157] Creía en el arte mexicano y en los artistas cuyas obras adquiría, pero no creía en el aislamiento artístico ni en las temáticas indigenistas como especial medio de expresión del arte de nuestro país. Las únicas obras que seleccionó, en parte por su temática, fueron de la serie *México en revolución* de Orozco; esto no ocurrió con las representaciones del mundo indígena, tan de boga en su época pero ausente en la colección Carrillo Gil. Tampoco creía en el arte de propaganda, es más, consideraba que, en muchas ocasiones, éste se convirtió casi en un panfleto.

Al mismo tiempo, con cierto cinismo y complicidad, Carrillo constata la relación entre grandes proyectos culturales, generados desde instancias estatales y el implícito autoritarismo ejercido por los funcionarios en turno, que toman decisiones, adecuadas o no, al margen de la mayoría de la población. Así, reseña los trabajos de integración plástica y arquitectura realizados en la Ciudad Universitaria de Caracas, con la participación de

---

[156] González Mello ha explicado que a través de las polémicas que Carrillo Gil inició en los cincuentas, cuando su colección ya estaba formada en lo esencial, éste desempeñó el papel determinante en un contexto donde la discusión pública era impostergable; en "Carrillo Gil, polemista", escrito para la inauguración de una exposición en el MACG, 4 hojas mecanografiadas, sin datos; ARGM.

[157] En la colección Carrillo Gil no se incluyeron piezas de arte popular, a pesar de que una línea de las políticas estatales se ocupaba de estas manifestaciones. Sólo cuando estructuraba proyectos de carácter menos personal que su colección, por ejemplo la exposición sobre Yucatán, incorporó piezas que documentaban las artesanías locales, consciente de que su inclusión era parte de las políticas de la época. Véase el catálogo *Visión de Yucatán*, 1957; AFCP.

conocidos artistas de talla internacional, tales como Alexander Calder, Fernand Léger, Víctor Vasarely y Jean Arp, entre otros.

Con una delicadeza no exenta de crítica, y aunque tales acciones en el fondo obedezcan a "una intención superior de cultura", Carrillo destaca la arbitraria toma de decisiones de los gobiernos autoritarios y sin políticas culturales definidas, como el de Venezuela, al escribir que "el pueblo no ha debido contar mucho en este caso, y pasará ante estas obras como pasa un hombre común de la calle ante una exposición de arte abstracto, haciendo gestos de incredulidad, de asombro e incomprensión".[158] Así las cosas, solicita, sin especificar de qué manera, se eduque al pueblo para que entienda y acepte manifestaciones artísticas que apenas puede comprender, como el arte abstracto.[159] Sin la intención de realizar una comparación entre la Ciudad Universitaria de Caracas en 1954 y la construcción de la correspondiente a la ciudad de México sólo dos años antes, no se percata de que las críticas hacia el *modus operandi* caraqueño podrían haberle servido para filtrar el mismo cuestionamiento al proyecto realizado bajo la presidencia de Miguel Alemán al sur del Distrito federal.[160] Pero no lo hizo.

---

[158] Conocedor de la situación latinoamericana, en este sentido muy parecida a la mexicana, Carrillo contradice al crítico francés León Degand, quien elogia que las autoridades en Venezuela hayan invertido tal capital en el proyecto y, más aun, que hayan corrido el riesgo de permitir que el arte abstracto fuera el predominante; él, en cambio, supone que lo que ocurrió fue que alguien muy influyente convenció al presidente de invertir tanto dinero en un proyecto incomprensible, tanto para los ignorantes gobernantes como para la gente en general, pero que entre sus beneficios se encontraba la obtención de un alto prestigio por la realización de una obra de tal magnitud; Carrillo Gil, "Artes plásticas y arquitectura en Caracas", *México en la Cultura, Novedades*, 21 noviembre 1954, p. 5.

[159] Lo que estaba exigiendo Carrillo era que el Estado venezolano abandonara la *lógica de la oferta* (apoyo a artistas) por la *lógica de la demanda*, esto es, privilegiar la educación de los públicos. Además, que abandonara su orientación *patrimonialista* (fomento de tradiciones culturales) en aras de una *creacionista*. La forma creacionista de política cultural "promueve la producción, la distribución y el uso o consumo de nuevos valores y obras culturales". Véase Coelho, "Política cultural", en *op. cit.*, p. 384; cursivas del autor.

[160] Para Carrillo, lo que hizo Venezuela fue "emular" a la "gran " Ciudad Universitaria de México, concluida en 1952. Descalifica esa empresa en la medida en que se tuvo que recurrir a artistas extranjeros que no conocen las condiciones locales, a diferencia de nuestro país en donde todo fue realizado por creadores locales, "considerados hoy por hoy, como los más notables en el mundo en este género de arte muralista y paisajista-arquitectural, a pesar de algunas opiniones discrepantes que provienen [...] de críticos europeos"; en "Artes plásticas y arquitectura en Caracas", *México en la Cultura, Novedades*, 21 de noviembre de 1954, p. 5.

Contienda por el muralismo y los nuevos movimientos

Dentro de las numerosas contiendas por definir el valor de diversos tipos de arte,[161] destacan las que Carrillo protagonizó para contribuir a valorizar la pintura de los muralistas como una corriente del pasado, como paso previo para dar la bienvenida a otras búsquedas estéticas.

Uno de los supuestos fundamentales de Carrillo con relación al movimiento muralista, como ya se vio, consiste en concebirlo como el más relevante a lo largo de la historia del arte mexicana, y la más destacada de su tipo entre sus contemporáneos.[162] Y no cambió de opinión a pesar de los sucesivos cambios estéticos en el panorama nacional e internacional. Coincidiendo con las políticas estatales en materia artística, éste representaba la cumbre del arte nacional. Escribió: "Estos artistas no se dan sino por excepción en la vida de los pueblos".[163] Estaba convencido de la trascendencia de la pintura mural tanto como de la singularidad de sus máximos exponentes. No obstante, y a diferencia de muchos de los intelectuales, artistas, funcionarios, historiadores y críticos de arte que participaban en el círculo cultural de la época, en él esta percepción no fue obstáculo para mantenerse abierto a nuevas corrientes artísticas.

Para Carrillo, y esto es evidente por la selección de las piezas que adquirió, la cúspide de la calidad pictórica la ocupaban unos cuantos artistas y en una posición de inferioridad estaban "sus seguidores".[164] Su clasificación personal coincidía en líneas generales con la instrumentada desde el Estado y los circuitos de validación estética, como el mercado del arte, aunque en su personal *ranking* el que dominaba indiscutiblemente era

---

[161] Para la relación entre Carrillo Gil y el Estado puede aplicarse un concepto que Appadurai acuñó: "contiendas de valor"; en "Introducción: las mercancías y la política del valor", *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Conaculta-Grijalbo, colección Los noventa, México, 1991, p. 36.

[162] Carrillo Gil explicó: "El movimiento mural mexicano es uno de los fenómenos mas interesantes del arte de este siglo. [...] No hay en Europa ni en otra parte del mundo, muralistas más importantes que los mexicanos"; en "La leyenda negra de la pintura mexicana. El conocido crítico liliputiense Werner, juzga los murales de Orozco, Rivera y Siqueiros", *op. cit.*

[163] En tono solemne, aseveró: "Los grandes artistas que viven, para bien y gloria de México [...] [con] sus obras murales [...] constituían la riqueza artística de nuestro país"; Carrillo Gil, "Murales abandonados", columna Pro y Contra, *Excélsior*, 27 de noviembre de 1949, p. 7.

[164] "Vigencia y porvenir del arte abstracto. Respuesta del Doctor Carrillo Gil a J. L. Cuevas. II y último", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 7 de agosto de 1960, p. 7.

Orozco,[165] seguido por Siqueiros. Después estaban los otros, cuya calidad era variable, y por tanto prácticamente ninguna de sus piezas habían sido seleccionadas para formar parte de su acervo.[166] De esta forma, presentándose como un consumado *connaisseur*, certificaba simbólicamente los valores plásticos de las obras y adjudicaba jerarquías entre los pintores que producían en nuestro país.

Hacia finales de los cuarenta, Carrillo aún creía en "la gran vitalidad de la pintura mexicana".[167] Aunque prácticamente a raíz de la muerte de Orozco dejó de adquirir las piezas de diversos muralistas que seguían activos, reconoció veinte años después que el muralismo había caducado. Hacia 1960 escribió que dicho movimiento artístico no sólo había perdido vigor sino que además obstaculizaba a los jóvenes productores que se distanciaban de ellos; en consecuencia, defendió las nuevas propuestas y denunció los bloqueos, tanto de los muralistas como de los funcionarios culturales y del gobierno en general.[168]

> Este gran arte ha provocado la admiración de México y del mundo. Pero de allí a convertirlo en tabú y tratar de evitar con esto la renovación y fermentación del arte en nuestro país [...] hay un abismo. Creer que el arte de México debe estar atado de pies y manos al "Glorioso Movimiento Nacional de Pintura Mexicana", esto es absurdo y fetichista [...] Yo no puedo creer que el arte de México deba limitarse a copiar, a imitar o seguir la pintura de la Revolución; por haber hecho esto [...] el arte mexicano se ha estancado en fórmulas que no tienen la misma resonancia que antes.[169]

---

[165] El coleccionista escribió: "Orozco, el pintor que con más sentido trágico y artístico supo captar los bajos fondos de México". Por supuesto, las obras que le permitían hacer esta clasificación de Orozco eran de su propiedad, por lo que una declaración de este tipo también funciona como un elogio a sí mismo por su capacidad de selección; en "Chapultepec, teatro de una gran exposición", columna Pro y Contra, *Excélsior*, 11 de diciembre de 1949, pp. 7-8.

[166] En la reseña de una exposición colectiva —donde "hay cosas muy buenas, medianas y malas"— menciona como distinguidos pintores a Orozco Romero, O'Gorman, Chávez Morado, Anguiano, Beloff, Castro Pacheco, aunque sólo del último de ellos compró un lote de óleos; en "Chapultepec, teatro de una gran exposición", columna Pro y Contra, *Excélsior*, 11 de diciembre de 1949, pp. 7-8.

[167] *Ibidem*.

[168] "La actual pintura mexicana está cerrando un ciclo glorioso para nuestro país, uno de esos ciclos que tardan a veces siglos para repetirse". Carrillo Gil, "La leyenda negra de la pintura mexicana. El conocido crítico liliputiense Werner, juzga los murales de Orozco, Rivera y Siqueiros", *op. cit.* Shifra Goldman coincidió con Carrillo, ya que en 1977 publicó que la decadencia del movimiento muralista ocurrió después de 1958, en *op. cit.*, p. 30. Su libro *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change* fue publicado por primera vez en Estados Unidos en 1977. Reyes Palma concuerda con Goldman y ubica la vitalidad de la Escuela Mexicana desde los años veinte hasta "el cierre de los años cincuenta"; en "Exilios y descentramientos", *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Conaculta, México, 2002, tomo III, p. 272.

[169] "Vigencia y porvenir del arte abstracto. Respuesta del Dr. Carrillo Gil a J. L. Cuevas. II y último", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 7 de agosto de 1960, p. 7.

Si ya había perdido actualidad, Carrillo, como algunos de sus contemporáneos, no veía la necesidad de mantenerlo como corriente oficial del Estado.[170] Y no fue sólo a través de sus artículos en diarios y revistas que expresó su opinión, sino que a su colección llegaron las obras de algunos creadores como Tamayo, Gerzso o Alfonso Michel. Esa actitud de Carrillo provocó el disgusto de numerosos creadores y diversos ataques.

Siendo consecuente con su permanente deseo de novedad, apostó por la renovación artística. Esta postura, suya y de algunos otros, resultó intolerable para numerosos miembros de la elite cultural en nuestro país. Deseoso de consolidar su prestigio como un *connaisseur* actualizado, el yucateco encontró diversas formas de incorporarse a la discusión pública sobre el tema. Sin embargo, no sólo como coleccionista y crítico de arte participó en las polémicas, también lo hizo como el pintor abstracto que decidió ser.

Así pues, se pronunció en contra de la tendencia de las autoridades del sector cultural de otorgar privilegios especiales a los muralistas, principalmente a través de múltiples exposiciones, en recintos nacionales y en exhibiciones internacionales, con lo que se perjudicaba a otro tipo de manifestaciones artísticas. El argumento que esgrime es la falta de pluralidad, aunque igualmente deja entrever que las preferencias estatales ya no se justificaban a finales de los cincuenta y principios de los sesenta por el notorio declive del movimiento artístico oficial. De esta forma, su denuncia central fue que tal predilección obraba en detrimento de productores que pugnaban por el reconocimiento de diferentes formas de expresión artística, para quienes la no identificación con la corriente oficial les significó cierto desamparo estatal, cerrándoseles muchas de las puertas de los recintos de exhibición, en el sector estatal, en su mayoría.

Los obstáculos impuestos a los nuevos artistas revelaban otro aspecto, y era el repudio hacia el arte abstracto, que muchos de ellos practicaban, arte que Carrillo calificaba de revolucionario y progresista, a mediados del siglo XX. Para discutir la pertinencia de una corriente de arte abstracto en México, Carrillo acordó con su amigo temporal José Luis

---

[170] "Contemplado a la luz del proyecto cultural del Estado, el muralismo se integró a una actividad educativa global, tendiente a ampliar la base social de apoyo del Estado. Esto, sin olvidar que la iconografía muralista, al recrear la visión de una revolución obrera y campesina, quiso radicalizar el proceso vivido en el país, pero finalmente creó una imagen que el Estado usufructuó en su proceso de legitimación", Reyes Palma, *Historia social de la educación artística en México (Notas y documentos). La política cultural de la época de*

Cuevas, discutirlo públicamente, esto a pesar de que el dibujante, si bien estaba interesado en la apertura hacia nuevas manifestaciones estéticas, rechazaba el abstraccionismo tanto como la mayoría de los miembros de la burocracia cultural, los artistas de la anterior generación, ya consagrados, y muchos historiadores y críticos de arte; de hecho, el desprecio a este tipo de expresión artística era una actitud prácticamente generalizada en el México de mediados de siglo.[171]

No es que Carrillo fuera el único que opinaba lo contrario a la mayoría y que actuara en consecuencia; la diferencia radica en que ningún otro coleccionista contemporáneo se distinguía por una participación tan activa en la legitimación de nuevas opciones plásticas. Además, ningún otro coleccionista importante de la época se dedicaba a la experimentación artística desde la abstracción y el *collage*. Dado que la política oficial no era tan decididamente antiabstracción o anti-ruptura como la presenta Carrillo,[172] sus textos indican que no percibió las indecisiones y hasta contradicciones en la actuación pública de Estado. Tampoco escribió autocríticamente de las suyas que, en esencia eran semejantes a las presentadas por el sector cultural del Estado.

Un ejemplo: Carrillo comparte con el Estado las incoherencias entre su discurso y sus decisiones y actuaciones: defendía públicamente el arte abstracto pero no adquiría las obras recién creadas por una nueva generación de pintores nacionales que se adscribían en esa corriente; de entre los jóvenes sólo compró con especial interés a Cuevas, quien hacía figuración. Tal vez esto se debiera a que el arte abstracto del que gustaba Carrillo era el realizado por pintores europeos, de costo demasiado elevado para él, lo que dificultaría la formación de un conjunto representativo, aunque no de algunas obras aisladas.[173] Tal vez en su defensa del arte abstracto lo que buscaba era menos el reconocimiento a los trabajos de

---

Vasconcelos (1920-1924), Cuadernos del Centro de Documentación e Investigación, núm. 1, INBA-SEP, México, mayo de 1988, p. 13.

[171] Por ejemplo, véase a Leal, *op. cit.*, p. 144.

[172] "El gobierno trataba de mediar entre las fuerzas contrarias que estaban en pugna y simplemente era pragmático. El gobierno continuo apoyando al movimiento realista con el cual estaba alineado desde hacia mucho tiempo y con el que no era político romper relaciones, en consideración a la retórica revolucionaria gubernamental. A la vez, estimulaba el arte abstracto y otras tendencias como parte de un esfuerzo por presentar una imagen cultural modernizada a nivel mundial, acorde con su nueva posición cultural internacional"; Goldman. "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965", *op. cit.*, p. 44.

[173] Goldman afirma que por esos años en México no había buenos pintores abstractos. Carrillo coincidiría con ella; en *Ibidem*, p. 42.

las nuevas generaciones de pintores mexicanos y más el propio, como pintor abstracto. Es probable que, en este sentido, el que actuó no fuera prioritariamente el coleccionista.

Contienda por la abstracción

Dado que en México para 1960 la abstracción aún no había sido aceptada, Carrillo Gil afirmó que en el panorama artístico internacional se había impuesto durante la última década una corriente dominante, que contradice a reconocidos críticos y artistas que pronosticaron que sería una moda pasajera.[174] Recalcó que la batalla que había decidido librar con las autoridades artísticas del país, se desarrollaba dentro del contexto favorable de los triunfos que el arte abstracto estaba obteniendo en América Latina.[175] Cabe destacar que Carrillo apostó por esta tendencia porque estaba seriamente interesado en el arte abstracto, como crítico de arte y como pintor, de manera primordial, y no porque estuviera en contra de un arte con cuestionamientos sociales. Sobre el aspecto político de la cuestión no se pronunció, aunque sus selecciones como coleccionista lo constatan. Creía en un arte que incluyera la crítica social pero no en el arte-panfleto.

Este argumento, el del predominio de la abstracción en el ámbito internacional, fue uno de los que utilizó para denunciar la no actualización de las políticas artísticas en México.[176] Con la intención didáctica de exponer los éxitos de esos años de la abstracción y convencer a las autoridades de aceptar el cambio de paradigma artístico y dejar atrás la nostalgia por un pasado artístico glorioso, realiza una campaña específica en la que contó con la complicidad de su amigo ocasional, José Luis Cuevas.

---

[174] En 1959, en tono defensivo, Carrillo definió el arte abstracto como "un verdadero modo de creación artística, una filosofía de las formas, del color, del espacio y del ritmo, con sus leyes propias, en fin, una concepción nueva del mundo, que no requiere reproducir éste ni imitarlo"; Carrillo Gil, "Una medicina para esa enfermedad llamada abstraccionismo", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 17 de julio de 1959, p. 7. En otro texto, el yucateco también se presenta como experto en arte abstracto: "Carrillo Gil depone su actitud bélica y elogia sin reservas el expresionismo abstracto de los Estados Unidos", *México en la Cultura*, 6 de julio de 1958, p. 6.

[175] Por ejemplo, Goldman explicó que en 1961, durante la Bienal de Sao Paulo, al menos el 80% del arte exhibido se adscribía a la corriente abstracta; en "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965", *op. cit.*, p. 40.

[176] En diferentes ocasiones Carrillo remarca que a finales de los cincuenta el arte de vanguardia en Europa, Estados Unidos y América del Sur era el arte abstracto. Véase de Carrillo Gil: "Artes plásticas y arquitectura

Fue así que en 1960, ambos decidieron intercambiar públicamente sus puntos de vista sobre el arte abstracto. Fue una afable polémica —la única que en tono amigable realizó en su vida pública— con quien por aquel entonces era su más entusiasta cómplice en las impugnaciones hacia algunos aspectos de las políticas culturales estatales y, concretamente, contra ciertos funcionarios del ámbito de la cultura y las artes.[177] Estos escritos de Carrillo tienen un tono de denuncia pública en contra de las políticas artísticas del México de mediados de siglo.

Inició el coleccionista tomando como base unas declaraciones de Cuevas en el sentido de que el arte abstracto "pasó de moda" y que, en el caso concreto de México, el abstraccionismo era "inoperante".[178] Convencido de lo contrario, Carrillo explicó que este tipo de arte era justamente el que caracterizaba esa época, por lo que no sólo no podía pasar de moda sino que continuaba, después de medio siglo, su apabullante dominio en los principales eventos artísticos de prestigio internacional, donde representaba el noventa y cinco por ciento del total de los trabajos exhibidos en museos, bienales, galerías, etcétera, y que sólo era un pronóstico, con todo lo erróneo que puede resultar vaticinar su declive. Sin embargo, para Carrillo Gil el predominio de lo abstracto no denigraba al arte figurativo, dentro del cual, como dibujante, Cuevas ocupaba un lugar destacado. Para el yucateco, el valor de una obra de arte era independiente de si era figurativa o no.

Subrayó que la falta de arraigo del abstraccionismo en México era por motivos extrartísticos, ya que los funcionarios del sector cultural del Estado, en complicidad con un grupo de artistas, intolerantes y sectarios, lo habían obstaculizado. Incluso, la situación en

---

en Caracas", *México en la Cultura, Novedades*, 21 de noviembre de 1954, p. 5, y "La jeune école de París", *México en la Cultura, Novedades*, 27 de julio de 1958, p. 6.

[177] La colaboración se dio a pesar de las numerosas diferencias que existían entre las posturas políticas de Carrillo y Cuevas; por ejemplo, Cuevas había publicado textos en contra de la gestión de Víctor M. Reyes, personaje estrechamente ligado al yucateco y, aunque ambos atacaron a Salas Anzures, años después el dibujante se reconcilió con él y reconoció sus esfuerzos por apoyar las nuevas manifestaciones artísticas, a diferencia de Carrillo.

[178] Contradice a Cuevas de que por la crisis de la abstracción "se advierte la vuelta a tendencias neohumanistas; se observa su regreso a la figura del hombre". Este supuesto regreso al llamado "humanismo" o "neohumanismo", en el que adscribía a pintores que calificó de excelentes, tales como Bacon, Baskin, Rico Lebrun, Ben Shahn, Weber, Levine y, por supuesto, Cuevas, en realidad no era más que un "expresionismo exacerbado", deudor del expresionismo alemán. Este movimiento, caracterizado por un alto contenido en sus obras de violencia, ironía y sarcasmo, aunque poderoso, no estaba sustituyendo al arte abstracto, a pesar de las diversas declaraciones que, triunfales, así lo afirmaban; en "Carta abierta a José Luis Cuevas", en *México*

México y la URSS, podía compararse en cuanto a las restricciones impuestas a una plástica que Carrillo calificaba de revolucionaria y progresista, aunque se cuidaba de aclarar que el gobierno de nuestro país nunca impuso la línea oficial que debían trabajar los productores. Empero, no podía ser detenido por mucho tiempo "el incontenible avance del arte contemporáneo", por lo que el coleccionista veía esperanzado el empuje de algunos por lograr la apertura de los espacios de exhibición, en particular los museos públicos.[179] Esto es, estaba denunciando el bloqueo y solicitando apertura.

En su respuesta, Cuevas defiende la tradicional adscripción del arte mexicano —desde el periodo mesoamericano— hacia el arte figurativo, cuidándose de marcar su distancia con el "objetivismo" de los pintores de la anterior generación.[180] Así, prevé que, de la misma manera en que durante más de treinta años se impuso, cual sarampión, el "mal realismo de contenido político", se intentaría favorecer de forma exclusiva al arte abstracto,[181] manteniendo el veto al arte figurativo de corte "humanista" que él desarrolla.[182]

A este texto, el coleccionista replicó con un artículo publicado en dos partes. Empieza y termina señalando las coincidencias: que cada artista pinte como desee y que no se debe permitir la intolerancia de ningún tipo.[183] Sobre la tesis de que el arte abstracto era

---

en la Cultura, *Novedades*, 10 de julio de 1960, p. 8; "Vigencia y porvenir del arte abstracto. Segunda carta a José Luis Cuevas", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 24 de julio de 1960, primera parte, p. 6.

[179] Carrillo Gil, "Carta abierta a José Luis Cuevas", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 10 de julio de 1960, p. 8.

[180] Reconoce que sólo Orozco, en algunas de sus obras, logró acercarse al "humanismo" que a él le interesa.

[181] Cuevas destaca que por los intereses económicos creados alrededor del arte abstracto no se reconocía su declive y compara el intento de imponer y perpetuar este tipo de arte con la imposición del "realismo social" en el contexto mexicano. Carrillo desmiente esta acusación, ya que obras de figurativos como Braque, Picasso o Chagall eran más costosas; en "Vigencia y porvenir del arte abstracto. Respuesta del Doctor Carrillo Gil a J. L. Cuevas. II y último", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 7 de agosto de 1960, p. 7. Dos años antes, Carrillo había explicado que en Mexico el arte abstracto no tenía mercado; en "La jeune école de París", *México en la Cultura*, *Novedades*, 27 de julio de 1958, p. 6.

[182] Aunque el dibujante manifiesta su deseo de que cada artista trabaje de manera libre y declara no condenar el arte abstracto, irónico concluye: "Que sigan los haces de leña ardidos, los costales y los toneles de cemento untándose irreflexivamente en lienzos y cartones, en una orgía de chorreos y de incitaciones al tacto en que se manifiesta todo un vacío espiritual. Sigo miope, muy miope, ante estas irreflexivas costras y esas intrascendentes superficies", José Luis Cuevas, "Respuesta de Cuevas al Doctor Carrillo Gil. México no puede echar en saco roto un arte realista de 2,000 años", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 17 de julio de 1960, pp. 7 y 8.

[183] "Si esto fuera un hecho en México, no habría lugar a más discusiones estériles sobre si es mejor el arte figurativo, ni menos habría lugar para tantas discriminaciones, eliminaciones y distingos que sufre por ahora el arte en nuestro país por una serie de prejuicios políticos, económicos u otros, que no tienen nada que ver con el arte mismo"; en "Vigencia y porvenir del arte abstracto. Respuesta del Doctor Carrillo Gil a J. L. Cuevas. II y último", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 7 de agosto de 1960, p. 7.

ajeno a la historia artística mexicana, Carrillo plantea que éste "ha existido siempre", sólo que detentó un papel predominante hasta la llegada del siglo XX e insiste en señalar a las autoridades culturales y a un grupo de muralistas como los principales obstáculos para su pleno reconocimiento. No se le escapa que mientras ellos no aceptaran el movimiento abstracto, quienes lo ejercieran, y él era uno de ellos, no gozarían de prestigio ni podrían ocupar los recintos oficiales de exhibición de manera continuada y sistemática.[184]

También aprovecha la coyuntura para insistir en definir su posición ante el movimiento pictórico mexicano de las primeras décadas del siglo: manifiesta su desacuerdo con llamar "sarampión" al muralismo y refrenda su admiración por sus más importantes exponentes, aunque acepta lo inadecuado de intentar perpetuar ese tipo de arte como la única opción valida para los creadores mexicanos. Reitera que su objetivo no es librar una lucha entre lo abstracto y lo figurativo, tampoco desechar lo realizado por los muralistas, sino denunciar el bloqueo a las diferentes corrientes estéticas que por ese entonces estaban en apogeo.[185] La marginación del abstraccionismo era su primordial preocupación al iniciar los sesenta.

Por último, critica duramente la actitud despectiva de Cuevas con relación a las técnicas, la experimentación con diversos materiales, la búsqueda de texturas, esto es, "estás condenando [...] todo lo que hay de novedoso, inventivo, creador en el arte moderno. Y ésta es una posición insostenible ante el más ligero examen de lo que significa el arte actual y el arte en general".[186] Ésta no era una actitud privativa del dibujante, y Carrillo lo sabía. Por ello no se dirigía sólo a Cuevas, sino que estaba interpelando a todos aquellos agentes culturales que se negaban a aceptar la abstracción como una opción para renovar el

---

[184] Insertando a México dentro de las condiciones internacionales, también explicó que el arte abstracto era la corriente que caracterizaba al siglo XX. De Worringer sigue la idea de que el arte abstracto nació cuando los artistas ya presentían la primera guerra mundial y necesitaban evadirse; así, ante el temor la reacción es alejarse de la naturaleza. Y, dado que las condiciones en 1960 no eran mejores que en las primeras décadas del siglo, el arte abstracto mantenía no sólo su vigencia sino su vitalidad. Categórico, Carrillo Gil expresó: "La Guerra Fría continúa más violenta y exacerbada que ayer: un gesto de imprudencia como esa amenaza de lanzar cohetes o bombas atómicas por un conflicto secundario de los pueblos, puede desatar las más espantosas fuerzas para destruir el género humano". Cita como impulsores del abstraccionismo a Kandinsky y a Worringer; es probable que las ideas de ambos autores, las haya discutido Carrillo con Westheim; en "Vigencia y porvenir del arte abstracto. Segunda carta a José Luis Cuevas", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 24 de julio de 1960, primera parte, p. 6.

[185] *Ibidem.*

[186] *Ibidem.*

arte mexicano. Es evidente que Carrillo Gil responde a Cuevas no sólo como coleccionista de arte mexicano e internacional sino también como artista que trabaja exclusivamente dentro de la línea abstracta. Así, utiliza el obvio desprecio del dibujante ante este tipo de manifestaciones artísticas para dirigirse a aquellos que coincidían. Su contundente respuesta tiene numerosos destinatarios, desde la burocracia cultural hasta los artistas ya consagrados y sus acérrimos defensores, historiadores y críticos de arte.[187]

Otra tendencia contra la que también se opuso en 1960 fue a la que vislumbró por la adjudicación de premios durante la Segunda Bienal Mexicana, ya que al entregarle a Tamayo una de las distinciones, el jurado argumentó que obedecía a que era obra semiabstracta.[188] Por tratarse de un premio oficial, Carrillo acusó al sector artístico del Estado de apoyar lo que él consideraba una aberración. Denunció que, en el ámbito artístico nacional, y a diferencia de lo que ocurría en otros países, existía cierto consenso —liderado por Justino Fernández— en que el arte del "justo medio", el "semiabstracto", era el que debía ser protegido, el que debía prevalecer por entre las diversas tendencias del arte de aquellos años;[189] para denostar tal opción, que a Carrillo le parece una pintura ambigua y confusa, recurre una vez más a la publicación de sendos textos en los cuales define su posición personal.[190]

Para él, esta "nueva teoría estética en México del 'justo medio'" es un "nuevo sectarismo, sin justificación alguna" y sentencia que el sectarismo en el arte es una forma de holgazanería del espíritu. La única vía, para el yucateco, era que los artistas se definieran en uno u otro sentido, que optaran por la abstracción o la figuración, algo que ya habían

---

[187] Tres años después, el coleccionista consideró que la polémica entre arte realista y abstracto "se ha desacreditado y enfriado mucho", declarando: "no hay nada más desagradable que las disputas sobre el arte realista y el abstracto y no sólo por razones filosóficas o estéticas, sino porque para mí cada día que pasa me convenzo más de que el arte figurativo se hace más abstracto y el arte abstracto se hace más realista y más cercano a la naturaleza"; Carrillo Gil, Conferencia: "Lo natural en el arte abstracto", septiembre de 1963, 9 p. mecanografiadas, AFCG.

[188] Carrillo se cuidó de aclarar que no era que estuviera en contra de que a Tamayo se le entregara un premio, eran los argumentos a los que se oponía, en Carrillo Gil, "Semiabstracción o semifiguración", *México en la Cultura*, *Novedades*, 9 de octubre de 1960, p. 7.

[189] Denuncia que en tal sentido se pronunció el jurado de la II Bienal Mexicana, al otorgar los premios siguiendo tales criterios. Según Carrillo Gil, Justino Fernández, miembro del jurado, declaró que las mejores manifestaciones artísticas eran las que estaban en medio, sin extremos, entre la abstracción y la figuración, en *ibidem*.

[190] Como era usual en él, como soporte teórico y moral, Carrillo cita extensamente a dos de sus críticos "de cabecera", Michel Ragon y León Degand; *ibidem*, pp. 7 y 5 y 9, respectivamente.

decidido diversos pintores europeos. Afirma que este arte "de síntesis" no obtuvo logros interesantes y con el convencimiento de tal fracaso exhorta a los indecisos, que viven en la figuración soñando con la abstracción, a que fijen sus coordenadas.[191]

En concreto, lo que denuncia es que la semiabstracción o semifiguración era una pose, una estrategia engañosa y premeditada, más que una búsqueda genuina, y por ende, válida, del artista;[192] en consecuencia, califica a tales pintores de "simuladores", quienes sólo utilizan lo abstracto como decoración y sólo por "astucia" deciden mantenerse entre las dos posiciones. Y el Estado mexicano, al premiar tal simulación, ejerce la complicidad. Esto explica su distancia ante la producción de ciertos pintores mexicanos, tales como Pedro Coronel,[193] Soriano y Mesa.[194] En esto Carrillo fue coherente: no compró ni escribió sobre artistas "semiabstractos" y mucho menos pintó como tal.

Denuncias por saqueos mesoamericanos

Aunque Carrillo Gil hizo gala de una admiración ilimitada por el arte y la cultura de los diversos pueblos mesoamericanos, por cierto tipo de regionalismo, colocó a los mayas en la cima de las diversas sociedades prehispánicas y, por tanto, del patrimonio nacional.[195] Al constatar el expolio de los vestigios mayas, decidió aplicar un plan en varios actos: coleccionar objetos para evitar que salieran del país, promocionar tanto a las sociedades mayas mesoamericanas como la especificidad cultural del estado de Yucatán, a través de la exhibición de sus bienes artísticos e históricos, denunciar los robos y saqueos, criticar el

---

[191] *Ibidem*, pp. 5 y 9.

[192] El coleccionista reconoce la diferencia entre los simuladores y los que juegan libremente y de forma afortunada, al borde de la figuración, como Ernst y Miró, sobresaliendo por sus buenos resultados Klee. Todos ellos con gracia, invención, imaginación. Incluye también en una "nueva figuración" a Fautrier y Dubuffet, en *ibidem*, pp. 5 y 9.

[193] Aunque Carrillo aclara "conste que no me gusta hablar de artistas mexicanos", hizo público su disgusto por los premios que en México se le adjudicaron a Pedro Coronel, incluyendo uno en la Bienal mexicana de 1960, así como la crítica favorable que por esos años recibía, crítica a la que calificó de "coro de ditirambos, exagerados e infundados"; en *ibidem*, p. 7.

[194] De estos artistas, Carrillo considera que se dedican "a estos juegos plásticos, sin ningún resultado favorable para su arte. Puede ser astucia jugar así en dos posiciones pero resulta falso e inconsistente hacerlo"; en *ibidem*, p. 5 y 9.

[195] En diversas ocasiones se refirió al arte maya como "el arte más exquisito de las culturas antiguas de América", y a Yucatán como "la región que ostenta la mayor riqueza arqueológica de México"; en la

descuido gubernamental, y proponer medidas concretas para la protección tanto de las piezas como de las ruinas arqueológicas así como propiciar la donación de colecciones privadas y presionar para que los gobiernos crearan adecuados espacios de exhibición.[196]

Así, de entre las piezas que circulaban en el mercado mexicano, formó una pequeña colección de arte, aunque declaró que no le obsesionaba su origen y autenticidad. Seleccionó con base en una categorización —no definida por el coleccionista— de su valor estético,[197] aunque la colección en sí misma tiene su razón de ser en objetivos extrartísticos: Carrillo argumentó que consideraba su obligación evitar que tales objetos, legalmente comercializables al interior, salieran del país para formar parte de colecciones en el extranjero, ya que ellos documentaban el pasado y presente glorioso de México.[198]

En 1958 presentó su acervo en el Palacio de Bellas Artes, anunciando que era el paso previo a la donación para su exhibición permanente en un reestructurado Museo Regional de Yucatán.[199] Se montaron más de doscientos objetos cerámicos y escultóricos, además de un número no especificado de cuentas de materiales diversos —hueso, piedra, jadeíta, etcétera— que la esposa del coleccionista había engarzado para formar collares. En este caso, no crearía el museo regional de arte maya sólo para albergar su colección sino

---

presentación al catálogo de la exposición *Colección de arte maya del Dr. Alvar Carrillo Gil*, SEP-INBA, México, 1958, p. 4.

[196] Krzysztof Pomian explicó que en la antigüedad los saqueos proveyeron a los pueblos victoriosos de objetos prestigiados, lo que dio origen al coleccionismo privado; en *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, trad. el francés de Gustav Roßler, Klaus Wagenbach, Berlín, 1986, pp. 26-27; traducción de Peter Krieger.

[197] "El criterio que se ha seguido para obtenerlas ha sido estético, más que estrictamente arqueológico; así que muchas de ellas son auténticamente mayas antiguas, esto es, prehispánicas; otras son probablemente de épocas posteriores, unas auténticamente mayas y otras de artesanos o artistas que han tratado de imitar el arte maya. Puede decirse que una por una me han parecido dignas de conservarse por su calidad artística". *Colección de arte maya del Dr. Alvar Carrillo Gil...*, p. 3. También Diego Rivera partía del mismo principio al seleccionar las piezas de su colección, declarando que no le interesaba si eran antiguas o no, ya que ambas habían sido confeccionadas por indígenas, unos del pasado y otros contemporáneos, pero con la misma tradición artística.

[198] En las primeras décadas del siglo XX el antropólogo Manuel Gamio afirmó que ningún criterio, incluyendo el estético, justificaba el hecho de coleccionar objetos antiguos, salvo si se realizaba para el presente, "para lograr la genuina comprensión de [las] actuales condiciones de vida". En consecuencia, Luis Villoro explicó: "la obra de arte indígena [...] 'no ha muerto definitivamente', pues si bien desapareció su expresión material, persiste la mentalidad indígena que le dio ser y puede volver a dárselo. Esa extinta y bella obra es un valor estético potencial, susceptible de transformarse mañana en dinámico y efectivo si el aborigen vuelve a contar con estímulos económicos y psicológicos, así como con facilidades técnicas para resucitar sus peregrinas creaciones"; Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, Ciesas-SEP, México, 1987, pp. 212 y 214.

planeaba la incorporación de otras colecciones relevantes. Su acervo no era suficiente, ni por calidad ni por cantidad para dar vida a un nuevo museo, y él lo sabía.

Este museo le hubiera generado presencia permanente en Yucatán como coleccionista, mecenas y benefactor de la sociedad.[200] Hubiera consolidado su liderazgo en cultura porque bajo su promotoría se hubiera logrado la donación de otras colecciones.[201] Además, le hubiera permitido acumular mayor capital político en su terruño, y de manera inmediata. De allí la premura con que quería realizar el proyecto, a diferencia de sus series de arte del siglo XIX y XX, y que no haya esperado hasta el final de su vida para entregar su acopio de arte mesoamericano al Estado. Con este conjunto Carrillo quería reducir el tiempo de posesión y, una vez que lo hubo exhibido y promocionado, estaba listo para reintegrarlo a la sociedad a través de un museo local.

En cuanto a las denuncias por saqueos de piezas arqueológicas, en 1959, el coleccionista publicó en el suplemento *México en la Cultura* nueve artículos con el título "La verdad sobre el Cenote Sagrado de Chichén Itzá", mismos que, unificados, se editaron como libro, mismo que envió a diversas instituciones de Estados Unidos, Yucatán y Centroamérica.[202] Estos textos fueron la punta de lanza de su campaña en la prensa, donde la demanda central era la exigencia de la devolución de piezas que Edward H. Thompson

---

[199] Palencia, "Carrillo Gil dona dos hermosas piezas de arte maya", *México en la Cultura, Novedades*, 26 de enero de 1958, p. 6.

[200] Los objetivos, tanto de la exhibición como de la donación, los especifica Carrillo en la presentación del catálogo respectivo: "Espero que sirva de estimulo al gobierno del estado y al INAH de México para que reúnan sus esfuerzos y logren organizar un museo regional digno de los antecedentes culturales de nuestra patria chica". *Colección de arte maya del Dr. Alvar Carrillo Gil...*, p. 4. Aunque se hizo públicamente la declaración de la donación a fines de los años cincuenta, "no se había entregado porque varias de sus piezas estuvieron en la exposición mexicana que recorrió Europa y que volvieron a México hace unos meses"; en "El saqueo atroz del arte maya", en *op. cit.* El coleccionista escribió esto en 1964; al parecer, después solicitó al INAH que pasara a recoger los objetos a su casa. Para ello, el yucateco ordenó su embalaje y colocación cerca de la puerta para facilitar su traslado, cosa que nunca ocurrió ya que nadie fue a recogerlos, al paso de los meses, éste, enojado, volvió a colocarlos en la bodega donde permanecía el resto de sus colecciones; entrevistas de Ana Garduño con Carmen Carrillo Tejero, 14 de mayo de 1996 y con Armando Sáenz Carrillo, 1 de abril de 1996.

[201] El coleccionista anunció que estaba realizando las gestiones necesarias para que con apoyo estatal y colaboración privada, se construya un museo en Mérida para albergar algunos conjuntos en manos de particulares, entre ellos, por supuesto, el suyo, el de otro prominente y conocido yucateco, Manuel Barbachano Ponce, y algunas pequeñas colecciones pertenecientes al estado de Yucatán. Este museo no se construyó y las donaciones, al menos la de Carrillo Gil, no se concretaron, aunque él dio por un hecho que su colección ya pertenecía al "pueblo" de Yucatán; Carrillo Gil, "El saqueo atroz del arte maya", en *op. cit.*

localizó durante sus exploraciones arqueológicas y que después se llevó al museo de antropología Peabody, dependencia de la Universidad de Harvard.[203] Como positivos resultados de tal estrategia, Carrillo anunció que la Universidad de Harvard devolvió "silenciosamente" a México cerca de noventa piezas de oro y cobre del museo Peabody.[204]

Sin embargo, no sólo culpa de los saqueos a los diferentes arqueólogos extranjeros que realizaron exploraciones con financiamiento de otros países,[205] sino también a las deficientes políticas de protección del patrimonio nacional y a la apatía de los funcionarios estatales. Igualmente denuncia que los reclamos legales no prosperaban por la falta de continuidad e interés de los diplomáticos mexicanos.[206] Con tales acciones, se presenta como un hombre con preocupaciones culturales, empeñado en salvar el patrimonio, a pesar de la indiferencia y desinterés que lo rodea.

Se autonombra abogado y defensor de la cultura de México en general, y en concreto de Yucatán. Desde esa posición Carrillo exige a los funcionarios del INAH que detengan el despojo de su estado natal en aras de una errónea política de centralización de la cultura y el arte en museos nacionales formados con el patrimonio de las diversas regiones culturales. Como yucateco, aplicaba toda su capacidad de gestión y sus contactos

---

[202] Dichos artículos se publicaron del 8 de marzo al 3 de mayo de 1959 en *México en la Cultura* del periódico *Novedades*. El libro, que incluyó fotografías y dibujos de los objetos saqueados, también se tituló *La verdad sobre el Cenote Sagrado de Chichén Itzá*, Asociación Cívica Yucatán, 1959.

[203] Carrillo Gil, "Harvard devuelve algunas de las joyas que Thompson robó del cenote sagrado de Chichén y llevó a Estados Unidos en valija diplomática. Un nuevo triunfo de *México en la cultura*", *México en la Cultura*, *Novedades*, 28 de febrero de 1960, p. 1. Dieciséis años después, Harvard devolvió otro lote, esta vez compuesto de 246 piezas y, tal como Carrillo hubiera deseado, se incorporaron al Museo Regional de Antropología Palacio Cantón, en Mérida; Agustín Peña Castillo, "Arqueología en la península de Yucatán", *Descubridores del pasado en Mesoamérica*, Océano-DGE Ediciones-Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2001, p. 165.

[204] Explica que a pesar de que la noticia se dio a conocer en la revista *Time* del 22 de febrero de 1960, las autoridades mexicanas no habían informado de la devolución, cuáles eran las piezas —si eran relevantes, si eran repetidas— y en dónde se expondrían de manera definitiva; Carrillo proponía que un tiempo en el Museo de Antropología y que después deberían permanecer en Yucatán de manera definitiva. El coleccionista adjudica este éxito a *México en la Cultura* que fue el suplemento donde se publicaron originalmente sus denuncias; Carrillo Gil, "Harvard devuelve algunas de las joyas que Thompson robó del cenote sagrado de Chichén y llevó a Estados Unidos en valija diplomática. Un nuevo triunfo de *México en la cultura*", *op. cit.*

[205] El coleccionista hace un recuento de los numerosos saqueos de las zonas mayas de Yucatán por los mismos estudiosos que las exploraron o de las cuales escribieron: Stephens, Charnay, Thompson, etc. Muchos de esos objetos pasaron a ser propiedad de museos norteamericanos; Carrillo Gil, "El saqueo atroz del arte maya", en *op. cit.*

[206] La reclamación legal por este saqueo, el Estado mexicano la inició desde 1926. Carrillo Gil, "Harvard devuelve algunas de las joyas que Thompson robó del cenote sagrado de Chichén y llevó a Estados Unidos en valija diplomática. Un nuevo triunfo de *México en la cultura*", *op. cit.*

con funcionarios federales para, por ejemplo, evitar el traslado de objetos mayas, localizados en Yucatán, destinados a incorporarse al acervo permanente del Museo Nacional de Antropología, en vísperas de su inauguración en 1964. Cuando la gestión personal fracasa, recurre a la denuncia periodística.[207]

Una contradicción es evidente: si bien se maneja con un discurso anticentralista y en pro del respeto a las diversas regiones del país, promueve la concreción de la hegemonía yucateca por sobre un vasto territorio, que exceden los límites estatales, aunque no los nacionales. Es decir, se trata de un supraregionalismo yucateco en el espacio geográfico que una vez ocuparon las culturas mayanses.[208] Bajo el amparo de tal concepto, pide que se entreguen a Yucatán parte de los tesoros de la isla de Jaina, perteneciente al estado de Campeche.[209]

En cuanto a política externa, Carrillo también denunció el tráfico internacional de objetos mesoamericanos.[210] Al ingresar a las prestigiadas galerías, éstos legitimaban su procedencia y podían ser vendidos sin impedimentos legales a coleccionistas privados,

---

[207] El 13 de julio de 1964 se entrevistó con el licenciado Donato Miranda Fonseca, Secretario de la Presidencia, a quien solicita que ya no pretendan "arrebatarnos los restos de los restos", al parecer sin buenos resultados. Poco más de un mes después, publica un artículo en una revista de circulación nacional. Véase Luis Suárez, "El primer día libre de Siqueiros", *Siempre!*, 29 de julio de 1964, p XII, núm. 579; Carrillo Gil, "El saqueo atroz del arte maya", en *op. cit.*

[208] Geográficamente el área mesoamericana ocupó el centro y sur de lo que ahora es México y una porción considerable de Centroamérica, con subdivisiones regionales: Altiplano Central, Occidente, Costa del Golfo, Oaxaca y Zona maya. Esta última ocupó los actuales estados de Chiapas, Campeche, Tabasco, Yucatán y Quintana Roo. Pareciera que para Carrillo, el área maya no excedía los límites nacionales establecidos en el siglo XX, lo que implicaba que no consideraría dentro del espacio de influencia de los yucatecos los actuales países de Guatemala, Belice y Honduras.

[209] "Por haber sido esta isla de la jurisdicción de Yucatán durante los siglos en que los mayas la consideraron un santuario". Carrillo Gil, "El saqueo atroz del arte maya", en *op. cit.*

[210] Narra una anécdota que cobra relevancia porque se trata de una de las colecciones más importantes, en su tipo, en Estados Unidos, y cuyas piezas, conservadas ahora en el Museo de Arte de Filadelfia, fueron estudiadas a mediados de siglo por George Kubler: "Un día visité en Beverly Hills a un gran conocedor de arte prehispánico [...] el Sr. Walter Arensberg [...] Su casa era un pequeño museo de arte maya. Le pregunté cómo había conseguido aquellas cosas tan hermosas [...] Me respondió que [...] todos sus objetos los había adquirido en mercado abierto, los más en una galería famosa especializada en arte olmeca y maya: la Stendahl Gallery de Los Ángeles. No podía yo entender bien cómo habían llegado aquellas cosas de la península de Yucatán a California". Explica que no sólo esta colección se formó al adquirir sus piezas en galerías internacionales, sino también la colección Bliss, la de vasos del Museo de Filadelfia, y muchas otras colecciones públicas y privadas; Carrillo Gil, "El saqueo atroz del arte maya", en *op. cit.* Igualmente véase Carrillo, "La gran colección Arensberg", columna Pro y Contra, *Excélsior*, 22 de enero de 1950, p. 7. Aunque primordialmente era reconocido en Estados Unidos por su conjunto de pintura del siglo XX, Peggy Guggenheim, quien lo visitó a principios de los cuarenta, explicó que agotada su fascinación por el arte moderno, por esas fechas él se interesaba más por la escultura mesoamericana. En *Una vida para el arte*, traducción Clara Cabarrocas, Parsifal ediciones, Barcelona, 1990, pp. 262 y 266.

muchos de los cuales, nunca habían viajado al lugar de procedencia de sus propiedades.[211] Al denunciar la indiferencia estatal frente a esta problemática, Carrillo legitimó su propio coleccionismo con el argumento de que acumuló bienes culturales para garantizar su preservación y su permanencia en México.

A mediados de siglo XX el mercado internacional de piezas prehispánicas estaba en auge y era dominado por la inversión norteamericana; en casi todas las grandes ciudades norteamericanas, existían importantes galerías dedicadas a ese tipo de arte.[212] Estos comercios, a decir de Carrillo:

> Tienen conexiones con los más astutos y poderosos comerciantes en obras de arte indígena de nuestro país, de Guatemala, Perú y otros países ricos en arqueología artística; las piezas de estos comerciantes en antigüedades tienen la garantía de haber pasado por las manos de los más expertos compradores de nuestro país y de los más conocedores y estudiosos del país vecino. Eso sí, el solo hecho de venderse una pieza en las Galerías Stendhal puede dar al comprador una garantía máxima de calidad y autenticidad.[213]

El vínculo entre la exhibición en recintos prestigiados y su cotización en el mercado no se le escapó; como coleccionista conocía los mecanismos del mercado del arte, nacional e internacional.[214] Sin mencionar nombres ni hacer una denuncia explícita, Carrillo relacionó la prosperidad del comercio internacional con las exposiciones itinerantes de arte mexicano

---

[211] Así, para Carrillo: "Nada se podría objetar a estas adquisiciones, de tercera o cuarta manos, desde que salieron de nuestro país. Lo que es urgente perseguir sin descanso es la primera y la segunda manos en este turbio y antipatriótico negocio". Denuncia —sin aportar pruebas— que en México las autoridades sabían quiénes eran los comerciantes que enviaban al extranjero las obras mesoamericanas, sin proceder a detenerlos; supone que había intermediarios que las compraban y las pasaban por las fronteras, en complicidad con guardias aduaneros, que eran el último eslabón de una cadena que implicaba a funcionarios de diferentes niveles; Carrillo Gil, "Señores del gobierno: ¡YA BASTA! ¿Qué hacen ustedes para impedir el saqueo de un tesoro que pertenece a los mexicanos", *México en la Cultura*, *Novedades*, 13 de septiembre de 1959, pp. 1 y 7.

[212] Menciona las Galerías Stendhal de Los Ángeles, con sucursal en Nueva York, la Andre Emmerich, la Aaron Furman de Nueva York y la Carlebach. Lo "triste", explicaba Carrillo, es que las galerías siempre renuevan su oferta de piezas, por la continuidad de los saqueos; en *ibidem*.

[213] Consigna Carrillo que las piezas "más buscadas por los coleccionistas" eran las olmecas y las mayas; en *ibidem*.

[214] En términos generales, el precio en ámbitos internacionales de una pieza de arte se multiplica por diez con relación a su valor comercial en el país de origen; Sally Price, *Arte primitivo en tierra civilizada*, Siglo XXI, México, 1993, p. 17. Dos reglas sobre la fijación del valor monetario: "El precio de las obras [...] en mercados secundarios es mayor que el de obras [...] en mercados primarios [...] [Y] a mayor promoción [...] mayor es el precio"; Miguel Peraza y Josu Iturbe, *El arte del mercado en arte*, segunda edición, Universidad Iberoamericana-Miguel Ángel Porrúa, México, 1998, p. 58.

—que incluían una sección dedicada al arte prehispánico[215]— en diferentes países europeos. En concreto, consignó que la exposición artística mexicana en Europa, en 1959, generó un auge en la venta de objetos prehispánicos, ya que fue este tipo de arte el más aclamado por la crítica occidental, muy por encima de la crítica que recibió el arte moderno.[216]

Al mismo tiempo, el yucateco detectó la estrecha relación entre los saqueos y las exposiciones internacionales organizadas por el gobierno mexicano. Por ejemplo, denunció un robo ocurrido en 1959, el mismo año de la exposición,[217] cuyas piezas fueron presentadas en galerías europeas siguiendo el itinerario de la exposición de arte mexicano.[218] Concluyó: "La exhibición de estas extraordinarias piezas en Europa, coincidiendo con la exposición mexicana, no creemos que tenga otra finalidad que despertar el deseo de posesión de los grandes museos o coleccionistas europeos, para que alcancen los más altos precios".[219] Ante esto, solicita el rescate de las piezas mayas que están en "mercado abierto", a la venta en Estados Unidos, Francia, Alemania, y otros países.

A pesar de ello, Carrillo reiteró los beneficios para la consolidación de la imagen nacional que tales exhibiciones proporcionaban; aliado entusiasta del tradicionalismo patrimonialista que en su vertiente populista irradiaba el Estado mexicano,[220] estaba

---

[215] En ella se presentaban no sólo las obras pertenecientes a México sino también las que prestaron los museos de Estados Unidos y Europa, así como coleccionistas particulares europeos; Carrillo Gil, "Señores del gobierno: ¡YA BASTA! ¿Qué hacen ustedes para impedir el saqueo de un tesoro que pertenece a los mexicanos"..., pp. 1 y 7.

[216] Así, en los lugares donde la exposición se presentaba, "lógicamente las transacciones sobre estas obras de arte se han multiplicado y los precios deben estar ahora por las nubes". Carrillo explicó que "las ofertas de las galerías y de particulares para la venta de objetos de arte precolombino de México, se pueden ver en las revistas de arte europeas y americanas". El coleccionista sabía muy bien que la circulación de las piezas así como su propaganda —textos o ensayos de críticos de arte definiendo los valores de las obras en cuestión, reproducción en revistas y periódicos, etcétera— casi siempre propicia el aumento de los precios en que tales obras se cotizan; en *ibidem*.

[217] El saqueo de dos importantes piezas fue dada a conocer en *Time*, en el numero correspondiente al 31 de agosto de 1959; en *ibidem*.

[218] Carrillo cree que sacaron las obras por barco de México y directamente las enviaron a Europa, exhibiéndolas en París y Holanda, en coincidencia perfecta con la exposición mexicana que por esos meses estaba en la Akademie der Künste de Berlín, y de allí pasarían a Londres, a la Tate Gallery; en *ibidem*.

[219] En especial, el beneficiado sería el dueño de las piezas, Oscar Mayer, comerciante de Los Ángeles, quien las aseguró por 75,000 dólares; en *ibidem*.

[220] Dicho tradicionalismo "Consiste en la preservación del patrimonio folklórico, concebido como archivo osificado y apolítico. Este folcklor se constituye a veces en torno de un paquete de esencias prehispánicas, otras mezclando características indígenas con algunas formadas en la Colonia o en las gestas de la Independencia [...] Tales tendencias coinciden al pretender encontrar la cultura nacional en algún origen quimérico de nuestro ser, en la tierra, en la sangre o en 'virtudes' del pasado desprendidas de los procesos

convencido que el arte mesoamericano servía como documentación fidedigna de la calidad del arte y la cultura mexicanos. Así, le parece lógico el interés que éste despertaba en Europa.[221] Ante la disyuntiva de dejar de exhibir y promover el arte mesoamericano para evitar la codicia exterior, lo que redundaría en reducción de la demanda y de los índices de saqueos, o de continuar la estrategia de presentar al mundo esas manifestaciones artísticas como *la* prueba de la antigüedad y refinamiento de las sociedades prehispánicas, generando una moda que incrementaría los robos bajo pedido, opta por una ambigua vía intermedia: exigir la mejor custodia de dicho patrimonio al mismo tiempo que no interrumpir la gira triunfal de un grupo selecto de "obras maestras" por los más importantes países del orbe.

Hay congruencia en la posición de Carrillo: se asume como un privado que escribe para legitimar sus colecciones —y por tanto a sí mismo— y para defender sus intereses; no es un agente cultural que predique desde la neutralidad. Por ello no cuestiona la manera en que él obtuvo su colección, ni cómo, en general, se conseguían piezas en México; es evidente que sólo crítica el comercio exterior de arte mesoamericano, pero del comercio interior, para la formación de colecciones particulares, no se ocupa porque lo considera legítimo.[222] Incluso, en sus críticas al INAH y otras instituciones gubernamentales, no precisa que en su concepción el Estado tenga la obligación de evitar el mercado al interior. De este modo, estaba de acuerdo con que los mexicanos o radicados en México formaran colecciones privadas de arte prehispánico, siempre y cuando no se enviaran las piezas fuera del país; esto es, acepta el comercio local, interno, pero no el internacional.[223]

---

sociales que las engendraron y las siguieron transformando"; García Canclini, "Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano", en *op. cit.*, p. 32.

[221] Así, Carrillo equipara lo mesoamericano —el arte de "nuestras culturas autóctonas, que dan fuerza y categoría a nuestro pueblo, como uno de los más refinados que han existido sobre la tierra"— con lo egipcio, griego, chino, inca, persa o japonés; Carrillo Gil, "El arte mexicano en el mundo. Próxima meta: Moscú"..., pp. 7 y 12.

[222] En 1958 Carrillo sólo dice que las piezas las adquirió en México, sin proporcionar detalles. *Colección de arte maya del Dr. Alvar Carrillo Gil*, SEP-INBA, México. Cuando en 1963 es acusado de saqueador de piezas mesoamericanas, especifica que todas sus piezas las adquirió a un comerciante que tenía su tienda abierta a todo el público en Mérida. Esto es, para el coleccionista el comercio interno es legal; Carta de Carrillo Gil publicada por Antonio Rodríguez en "No todo coleccionista es un saqueador, ¡Diego no lo fue!", *El Día*, 2 de julio de 1963, p. 9.

[223] En la Ley Federal del Patrimonio Cultural de la Nación, publicada en el *Diario Oficial* el 16 de diciembre de 1970, el artículo 52 establece que "Los monumentos arqueológicos [...] están fuera del comercio, serán inalienables, imprescriptibles y no podrán ser objeto de ningún gravamen".

A pesar de sus limitaciones, Carrillo intenta no sólo formular críticas sino también presentar propuestas. Plantea que en casos donde sea posible documentar el saqueo por parte de personas del exterior, el Estado mexicano utilice las vías diplomáticas, promueva juicios de embargo y los reclame como tesoros robados; si esto no procede, solicita que las autoridades asignen un presupuesto especial para adquirirlas; esto es, pide que se agoten los recursos legales.[224] De esta forma, exhorta a las diversas instituciones, tanto a la Secretaría de Educación Pública como a la Secretaría de Relaciones Exteriores, que intenten recuperar aquellas obras consideradas bienes culturales nacionales antes de ser adquiridas o donadas a museos del exterior, ya que bajo el resguardo de una institución pública se multiplica la dificultad de repatriarlas.[225]

Otras de sus propuestas fueron continuar las exploraciones arqueológicas, por ejemplo, en el cenote de Chichén porque, siguiendo a Thompson, aún quedaba mucho por rescatar.[226] Claro, había que redoblar la vigilancia contra los saqueos a la vez que garantizar que los objetos obtenidos serían depositados en museos estatales para su custodia y exhibición. Ahora bien, el tema de la preservación de los vestigios del pasado como parte del patrimonio cultural de un pueblo no lo circunscribe al caso de Yucatán sino que lo amplió a las exploraciones arqueológicas del territorio nacional.[227]

La vigencia de las propuestas del arte maya estaba fuera de duda para el yucateco, al menos en su discurso; como prueba de ello, documentó las influencias que la arquitectura religiosa maya tuvo para uno de los más prestigiados arquitectos norteamericanos, Frank Lloyd Wright,[228] ya conocido desde antes en México.[229] La parte medular de su

---

[224] Carrillo Gil, "Señores del gobierno: ¡YA BASTA! ¿Qué hacen ustedes para impedir el saqueo de un tesoro que pertenece a los mexicanos", *op. cit.*

[225] *Ibidem.*

[226] Carrillo Gil, "Harvard devuelve algunas de las joyas que Thompson robó del cenote sagrado de Chichén y llevó a Estados Unidos en valija diplomática. Un nuevo triunfo de *México en la cultura*", *op. cit.*

[227] Por ejemplo, al ser interrogado sobre lo más sobresaliente en diez años en el ámbito nacional cultural, de entre otros seis entrevistados, fue el único que destacó la importancia de las excavaciones arqueológicas en Teotihuacan. Véase Anónimo, "1953/63", *La Cultura en México, Siempre!*, 17 de julio de 1963, núm. 525, p. XV.

[228] Para comprobar tal influencia, Carrillo Gil hace comparaciones visuales en diez obras realizadas por el arquitecto norteamericano en busca de los paralelos estructurales con el arte maya; en "La influencia maya en la obra de Frank Lloyd Wright", julio de 1959, 6 p. mecanografiadas, sd; AFCG. Cabe la aclaración que esta idea no era novedosa, ya había publicaciones al respecto.

argumentación fue la comparación de la obra más importante del arquitecto —el museo Guggenheim de Nueva York— con el edificio conocido como el observatorio o el caracol de Chichén-Itzá.[230] La equiparación cobró mayor trascendencia porque ese museo fue una de las obras más discutidas en el mundo del arte de su momento por su espectacularidad.[231]

En este caso, es evidente que su argumentación tiene una dimensión relacionada con políticas culturales: Carrillo Gil, acorde con los postulados impulsados por el Estado mexicano, quiere subrayar la importancia de México como nación con inestimable herencia cultural, quiere propiciar que se incorpore —en debates tan actuales como los que en 1959 existían sobre Lloyd Wright[232]— cierta concientización en el ámbito cultural mexicano, sobre el rico legado prehispánico que le proporcionaba una dimensión diferente a México dentro del ámbito internacional: "Es realmente una lástima y una omisión que Frank Lloyd Wright no hubiera expresado [...] su credo y alta estimación por el gran arte de los mayas, aun cuando esto lo hubiera demostrado clara y terminantemente en sus propias obras: sin duda que su estética como arquitecto no pudo haber tenido más puras y hondas raíces".[233] Si el arquitecto no lo hizo, Carrillo Gil sí, aunque sin la repercusión internacional que hubiera tenido una declaratoria del afamado norteamericano. Carrillo lo hizo fundamentalmente a través de la publicación de sus artículos sobre esta cuestión tanto como por sus colecciones de arte antiguo.

---

[229] En la prensa se habían publicado, poco antes, un artículo de Westheim, "Frank Lloyd Wright, un artista de nuestro tiempo", y otro del propio Wright, "El error de los nuevos arquitectos"; ambos en *México en la Cultura*, *Novedades*, 17 de mayo de 1959, p. 1.

[230] Carrillo Gil escribió: "Si no es aventurado suponerlo, el gran arquitecto americano ha debido conocer el famoso observatorio llamado 'el caracol' de Chichén Itzá, quizá esta idea le sugirió el Museo Guggenheim próximo a inaugurarse en Nueva York para albergar la colección particular de arte moderno más importante en los Estados Unidos"; en "La influencia maya en la obra de Frank Lloyd Wright", julio de 1959, 6 p. mecanografiadas, sd; AFCG. Por la fecha de este artículo, lo escribió antes que otro que llevó por título "Frank Lloyd Wright se inspiró en el caracol de Chichén-Itzá para construir su fabuloso museo Guggenheim de Nueva York"; sin embargo, no tengo noticias de que el primero haya sido publicado. De hecho en el segundo, anuncia la próxima publicación de "un trabajo sobre la influencia de la arquitectura maya en la obra de Frank Lloyd Wright".

[231] Carrillo Gil está en contra de las críticas a la construcción. Para él, el arquitecto buscaba algo novedoso y original, recurriendo "una vez más" al arte maya; en "Frank Lloyd Wright se inspiró en el caracol de Chichén-Itzá para construir su fabuloso museo Guggenheim de Nueva York", *México en la Cultura*, *Novedades*, 1o. de noviembre de 1959, pp. 1 y 6.

[232] En 1959 ocurrieron dos acontecimientos importantes relacionados con este tema: la muerte de Frank Lloyd Wright en el mes de abril y la apertura del museo Salomón R. Guggenheim en Nueva York, el 21 de octubre.

[233] Carrillo Gil, "La influencia maya en la obra de Frank Lloyd Wright"...; AFCG.

Legitimado por estas colecciones, Carrillo se colocó en posición dominante y desde allí exhortó a los arquitectos mexicanos a trabajar creativamente con el legado mesoamericano.[234] Es probable que él haya observado con cierta crítica el proceso extremo de la internacionalización en la arquitectura mexicana —el predominio del llamado estilo "internacional"— con la consecuente pérdida de identidad, por lo que, contra la tendencia predominante de asimilar el modelo norteamericano, propuso públicamente justo lo contrario a partir del ejemplo del citado arquitecto que tomó inspiraciones de lo prehispánico. Pero eso pareciera ser sólo el postulado de una actuación ideal. En la práctica, él mismo se contradice y actúa con una ambigüedad muy semejante a la del Estado mexicano, en parte por su permanente deseo de presentarse, en todos los aspectos de su vida, como un hombre actualizado. Por ejemplo, para el diseño de su propia residencia, Carrillo eligió el estilo internacional[235] y para edificar el museo contrató a Augusto Álvarez, *el* internacionalista de la arquitectura en México, a quien pidió que se inspirara en el museo Guggenheim de Nueva York.[236]

Ahora bien, aun cuando Carrillo mantenía su mirada puesta en los sucesos mundiales, prácticamente estuvo ausente de su argumentación la similar situación que por esos años vivían los países latinoamericanos, en especial los centroamericanos, con relación al expolio de los vestigios prehispánicos. Pareciera que su preferencia era hacia equiparar a México con naciones tan prestigiadas por su cultura ancestral como China. En este contexto se inscribe su artículo en el que reprueba que por orden de Chiang Kai-Shek salieran de China cerca de cuatrocientas mil piezas de arte chino, obras cuidadosamente seleccionadas por su calidad y antigüedad. Para el yucateco, éstas no pertenecen a los bandos en disputa, los "nacionalistas" de Chiang, o los comunistas de Mao, sino al "Pueblo Chino", ya que

---

[234] Carrillo Gil se preguntó: "¿Por qué nuestros arquitectos no han ido a las fuentes del arte arquitectónico maya a buscar los tesoros que Frank Lloyd Wright ha sabido obtener para su propia grandeza?"; en *ibidem*; AFCG.

[235] La casa fue construida toda de concreto armado y sin recubrimientos. La contraparte fue su jardín, realizado por Barragán, un arquitecto moderno pero también exponente del llamado "regionalismo crítico", que proponía mantener la identidad estructural de México en la arquitectura. Aquí Carrillo pareciera adscribirse a la corriente que desde el sexenio de Alemán aceptó que para internacionalizar a México era necesario adoptar el estilo arquitectónico internacional.

[236] Entrevista de Ana Garduño con Armando Sáenz Carrillo, 1° de abril de 1996.

documentan la historia de su arte.[237] De esta forma, su pretensión de denunciar —aunque en el ámbito nacional— ataques concretos al patrimonio internacional pasa por su deseo de presentar a México como un país de riqueza artística de la misma trascendencia que naciones de indiscutible y reconocido prestigio cultural, como China.

Finalmente, Carrillo Gil puede denunciar los puntos centrales de la problemática de la preservación del arte mesoamericano porque su posición es la de un particular que, desde su esfera de poder,[238] está actuando, y por tanto puede reprochar al Estado el incumplimiento de sus obligaciones. Ésa es la legitimidad que esgrime para su intervención pública y, a partir de allí, también legitima su colección.

Relaciones de Carrillo Gil con funcionarios estatales

Los años en que se estrechó de manera especial la colaboración de Carrillo con la burocracia cultural, en concreto con las autoridades del INBA, coinciden con buena parte del sexenio de Ruiz Cortines,[239] específicamente entre 1953 y 1957. El personaje clave es Víctor M. Reyes, quien en esos años desempeñó el puesto de jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA; con él, Carrillo estableció una estrecha y fructífera complicidad.[240] Las coincidencias entre Carrillo y Reyes fueron múltiples, entre ellas su

---

[237] Carrillo cree que, ante las contingencias de la guerra, las obras se deben proteger, por lo que acepta que las obras sean enviadas a Estados Unidos con la condición de regresarlas en cuanto se logre la paz. Recuerda el caso del traslado de obras selectas del Museo del Prado durante la guerra civil española a Suiza, bajo el cuidado de un patronato, y que cuando ganó Franco, las obras regresaron; Carrillo Gil, "¿Dónde están los fabulosos tesoros artísticos de China", *México en la Cultura*, *Novedades*, 10 de julio de 1955, p. 6. Las comillas en la cita son del autor.

[238] En este como en otros aspectos, Carrillo tiene serias restricciones: no hace una defensa sistemática en el extranjero sencillamente porque su ámbito de influencia es interno. Tampoco crea sistemas de prevención del delito de saqueo o de lucha legal por la recuperación de patrimonio en el exterior, en parte porque su perfil no es el de mecenas que financie a través de inversión directa proyectos de larga duración. Es probable que, en parte, esto obedezca a limitaciones económicas.

[239] Andrés Henestrosa fue otro funcionario del INBA con el que Carrillo estableció una excelente relación; éste se desempeñó entre 1952 y 1958 como jefe del departamento de Literatura. Por la amistad que desarrollaron —que incluyó un viaje de ambos al sureste en la compañía de Paul Westheim— fue una de las personas que defendió a Carrillo en 1958. Véase Sin título, columna Alacena de minucias, suplemento de *El Nacional*, 7 de diciembre de 1958; AFCG.

[240] Al concluir en 1952 el sexenio de Miguel Alemán y el subsiguiente recambio de funcionarios, fue nombrado Andrés Iduarte como director del INBA y Reyes ocupó el Departamento de Artes Plásticas en sustitución de Fernando Gamboa. Reyes continuó en el puesto a pesar de la salida intempestiva de su director,

nacimiento en el sudeste mexicano —Reyes era de Campeche—, el pertenecer a la misma generación y coincidir en intereses artísticos; además, ambos pintaban y no es de menor importancia el que los dos optaran por la pintura abstracta.[241]

Más aun, no era un simple dúo de amigos y colaboradores[242] sino que por aquellos años lo que se formó fue un trío, con Carrillo como gestor y prestamista temporal de sus colecciones, Reyes como curador y facilitador de los espacios públicos de exhibición y Jesús Talavera como museógrafo.[243] Los proyectos que concretaron fueron en su gran mayoría exposiciones de conjuntos específicos de la colección Carrillo Gil[244] en espacios nacionales, especialmente en el Palacio de Bellas Artes.[245] Con este equipo de trabajo se fortaleció la campaña de difusión y búsqueda de prestigio del yucateco, en el ámbito de lo público, a través de su colección de arte.[246] De alguna manera, este trío sustituyó al que

---

en 1954, y gracias a que Álvarez Acosta, director hasta el cambio de sexenio, decidió continuar con él, aunque hacia finales de 1957, por razones que desconozco, Reyes presentó su renuncia y se nombró en su lugar a Salas Anzures.

[241] Agradezco a Reyes Palma la información proporcionada sobre la biografía de Víctor M. Reyes, datos que posteriormente confirmó el hijo del campechano, el físico Sergio Reyes Luján, quien contestó amablemente mis preguntas en varias comunicaciones telefónicas.

[242] Sergio Reyes Luján recuerda que Carrillo Gil no era asiduo visitante a la casa de su padre, Víctor M. Reyes, por lo que la relación entre ambos debía haber tenido un toque menos personal. En el archivo del funcionario no existe ningún expediente, carpeta o correspondencia con el coleccionista yucateco; entrevista telefónica, 2 de noviembre de 2002.

[243] Aunque Talavera se desempeñaba como museógrafo del Palacio de Bellas Artes, cuando Carrillo lograba colocar las exposiciones de su colección en otros recintos, como el MUCA y La Esmeralda, le pedía que se ocupara de los montajes.

[244] Indudablemente por el respaldo directo de Víctor M. Reyes fue que en el Palacio de Bellas Artes se exhibieron tres colecciones formadas por Carrillo Gil, dos en 1956, una titulada *Exposición homenaje. Año de Rembrandt. Grabados de Rembrandt, Goya y Orozco*, y otra de estampa japonesa antigua, *Ukiyo-e*, y una última con sus piezas mayas, a inicios de 1958. Con ésta ocurrió que, a pesar de haber sido gestionada durante el periodo de Reyes como director del departamento de Artes Plásticas, quien se registró en los créditos del catálogo fue Salas Anzures, su sucesor, ya que la exposición se realizó en enero de 1958, cuando recién había llegado a ocupar ese puesto. Incluso se respetó que el texto de presentación lo escribiera Carrillo Gil, tal como estaba programado; esto ya no volvería a ocurrir. Es evidente que Salas respetó los convenios inmediatos de Reyes aunque no todos, como se verá después; Catálogo *Colección de arte maya del Dr. Alvar Carrillo Gil*....

[245] En el ámbito internacional, la participación de las numerosas piezas de la colección Carrillo Gil catalogadas como obras maestras, dentro de exhibiciones muchas veces itinerantes y realizadas con el objetivo de mostrar un amplio panorama artístico de México, se garantizó vía la excelente relación de Carrillo Gil con el comisario de dichas exposiciones, Fernando Gamboa.

[246] Luhmann indica que estas agrupaciones o cadenas se forman para acumular mayor poder que el que un individuo podría obtener; *Poder*, Universidad Iberoamericana-Antropos, México, 1995, p. 59.

Carrillo perdió con la muerte de Orozco y que había incluido a Justino Fernández.[247]

Gracias a esta estrecha alianza, Carrillo inició su faceta de comisionado para eventos oficiales en el ámbito internacional; esto es, a pesar de que desempeñó la mayoría de sus gestiones culturales desde su posición de un particular que aprovecha sus relaciones "profesionales" con funcionarios culturales y agentes privados del mercado del arte, también colaboró formalmente con el Estado, al recibir diversos nombramientos para eventos culturales concretos.

Así pues, en 1953 Carrillo fue nombrado comisario por México de la Bienal de São Paulo, gestión que molestó a los artistas no seleccionados por él para representar a nuestro país y no es casual que sean los mismos que excluyó de su colección: González Camarena, Guerrero Galván, Agustín Lazo, entre otros.[248] Si bien se montaron tres salas individuales destinadas a Siqueiros, Orozco y Tamayo —ya que Diego Rivera se negó a la presentación de sus trabajos "porque dijo que la Bienal de Sao Paulo era una maniobra de los imperialistas" —,[249] Siqueiros adjudicó dichas decisiones a los organizadores brasileños y argumentó sobre la validez de su derecho a decidir a qué artistas invitar. Con ello, aunque en sus declaraciones no mencionó el papel que en todo ello representó Carrillo, lo libera de toda responsabilidad en la selección.

A pesar de esas impugnaciones, Carrillo volvió a ser designado representante del comité organizador por México para la misma bienal en su siguiente edición, 1955. En esa ocasión la única protesta pareciera ser una protagonizada por Rivera, que obedeció, en concreto, justamente a su exclusión.[250]

---

[247] La relación entre estos tres personajes quedó documentada en la correspondencia entre ellos y algunas notas de Fernández. Véase *Textos de Orozco*, estudio y apéndice por Justino Fernández, *addenda* de Teresa del Conde, UNAM, México, 1983, pp. 111, 125, 128 y 136-137.

[248] El grupo "Pintores de México" envía una carta pública al Presidente de la República en donde se quejan de que "la persona antes mencionada [Carrillo Gil] se propone mandar obras de solo cuatro pintores en prejuicio de un completo conocimiento en el extranjero de la pintura contemporánea de México". Firmaron la misiva Guerrero Galván, González Camarena, Orozco Romero, Mérida, Lazo, y otros. "Unos pintores se quejan ante el señor presidente", *Excélsior*, 26 de agosto de 1953, p. 22-A. Agradezco a Nancy Defferbach haberme proporcionado esta nota.

[249] Bambi, "El lío de los Cuatro y Pico. Lo que Dice Siqueiros", *Excélsior*, 8 de septiembre de 1953, pp. 1B y 2B.

[250] Rivera hace llegar cartas tanto a Carrillo Gil como a los funcionarios Álvarez Acosta, director del INBA y Víctor M. Reyes, Jefe del Departamento de Artes Plásticas. En ella se manifiesta enojado por no haber sido invitado al evento aunque como ya se enteró que sí se planeaba enviar trabajos suyos, pero sin su anuencia, exige "basado en mi derecho de artista y autor" que eso se cancele y desautoriza el envío de su obra; "Carta

Dos años después, formó parte del comité organizador de la exposición que en el Museo Nacional de Tokio de arte mexicano, montada con la participación de diversas instituciones y empresas privadas de Japón;[251] esta investidura oficial, probablemente obedeció sólo al hecho de haber facilitado obras de su colección, como una forma de agradecimiento, aunque no descarto que también hubiera realizado algún tipo de gestión. Además se le designó representante del INBA, junto con Jesús R. Talavera, y Víctor M. Reyes, nombramiento que le dio otro estatus —adicional al de coleccionista— la noche de la inauguración.[252]

Un elemento más de dicha asociación con el aparato estatal es que a Carrillo se le comisionaba informalmente para realizar algunas gestiones interinstitucionales, como fue el caso de la exposición que tuvo lugar en Mexico sobre arte francés contemporáneo, a finales de 1956, como parte de un programa oficial de intercambio artístico.[253] Para exculpar a las autoridades mexicanas del fracaso de la exhibición en el Palacio de Bellas Artes —en concreto a Reyes, responsable directo, amigo y principal contacto con el Estado— por la pésima selección de las obras, escribió un artículo aclaratorio en el cual asimismo protestaba enérgicamente por lo que consideraba un insulto de las autoridades francesas de cultura, presentándose como testigo privilegiado y coprotagonista.[254]

Con esto, Carrillo marcó el tono de las reseñas que de dicha exposición se publicaron en la prensa mexicana, lo que le valió cierto reconocimiento de sus contemporáneos.[255] En ésta, como en otras ocasiones, desde su posición de un particular

---

de Diego Rivera a Alvar Carrillo Gil, 11 de mayo de 1955, en *Obras. Correspondencia*, reunida y presentada por Acevedo, Torres Carmona y Sánchez Mejorada, El Colegio Nacional, México, 1999, tomo III, pp. 194-196.

[251] En el comité también estuvieron Víctor M. Reyes, Jesús R. Talavera y Germán L. Rennow. Catálogo de la *Exposición de arte mexicano*, Tokio, 1955; AGAM.

[252] Tenían una función práctica la representación de Víctor M. Reyes y el de Jesús R. Talavera, museógrafo del INBA, no así el de un particular como Carrillo Gil, cuyo mérito mayor debió haber sido el préstamo de diversos conjuntos de obras de su colección. Véase Palencia, "Una gran obra de difusión artística", *México en la Cultura, Novedades*, 20 de noviembre de 1955, p. 4.

[253] "El profesor Reyes me había dado una carta de presentación para el señor director del Museo Nacional de Arte Moderno de París, y me había pedido le enviara una información sobre el material que se mandaría para esta Exposición"; Carrillo Gil, "La exposición de arte francés contemporáneo", *México en la cultura, Novedades*, 4 de noviembre de 1956, pp. 1 y 4.

[254] *Ibidem*.

[255] Inés Amor respaldó la postura de Carrillo y lo citó como un ejemplo a seguir por quienes ejercían la crítica de arte en México; en entrevista con Tibol,. "De la crítica, los críticos y las artes plásticas III", *México en la Cultura, Novedades*, 23 de febrero de 1958, p. 6. Con diferentes matices, e incluso en tono conciliador, pero

experto en arte, Carrillo hace valer su independencia y hace públicas sus opiniones; sin embargo, en esta situación, reitero, cuida de no afectar con sus indignadas declaraciones a Reyes. Esta coyuntura revela una tendencia de Carrillo: a pesar de su alianza con el Estado y con nombramientos o sin ellos, no se sujeta a la disciplina y diplomacia burocrática, tradicional en cualquier funcionario. En él esto era fácil sencillamente porque no ocupaba ninguna posición oficial dentro del organigrama burocrático y, por tanto, no necesitaba regirse por reglas ajenas.

Por demás, la fragilidad de las relaciones de un privado con la infraestructura estatal puede percibirse a través de una breve revisión a las tres exposiciones de arte francés que se montaron en México durante la segunda mitad de los años cincuenta. Las dos primeras fueron reseñadas por Carrillo Gil como verdaderos fracasos artísticos, no obstante fueron el resultado de convenios institucionales signados entre ambos países, razón por la que se presentaron en el Palacio de Bellas Artes;[256] de la tercera, realizada en una galería privada, en cambio, escribió favorablemente. Las notables diferencias estriban en que los funcionarios franceses, con descuido y displicencia, seleccionaron de entre sus acervos piezas de escasa calidad estética que, según el coleccionista, de ninguna manera representaban al arte francés de esos años; los funcionarios mexicanos, que no tuvieron oportunidad de conocer las piezas antes de su llegada a México, nada pudieron hacer frente a este acto de descalificación cultural que evidencia criterios coloniales de instituciones eurocentristas frente a un país periférico.

Con relación a la primera exposición de arte francés, Carrillo decidió publicar su crítica a pesar de no querer dañar sus buenas relaciones personales con Reyes, el organizador mexicano. Indignado, toma nota del desdén francés tanto como del cuidado que los mexicanos pusieron "por enviar a Francia una muestra magnifica de su arte", en el contexto de un convenio de exposiciones reciprocas entre el Museo Nacional de Arte

---

prevaleció cierto consenso alrededor de los cuestionamientos que Carrillo había realizado a la citada exposición: Tibol, Felipe Orlando, Pablo O'Higgins, Anguiano, Crespo, entre otros. Véanse Tibol, "Vamos a la exposición", *México en la cultura*, *Novedades*, 4 de noviembre de 1956, p. 4; Crespo de la Serna, "La exposición de arte francés contemporáneo", *México en la cultura*, *Novedades*, 4 de noviembre de 1956, p. 4.

[256] Sobre la exposición de 1956 escribió también J. J. Crespo de la Serna: *ibidem*.

Moderno de París y el Palacio de Bellas Artes, para la exposición de 1956.[257] Por ser un particular, utiliza su independencia para publicar los cuestionamientos que los funcionarios, concretamente Reyes, no pueden externar sin generar un conflicto en el área de la diplomacia cultural. En este caso, Carrillo no sólo hace público su desencanto personal por los pobres resultados de esos convenios interestatales sino que se erige en portavoz, no oficial, de los funcionarios del INBA. Aquí la coincidencia entre burocracia estatal y coleccionista posibilita la denuncia pública sin lesionar las relaciones binacionales.[258]

Lo contrario ocurre durante la segunda exposición de arte francés, con Salas Anzures al frente de Artes Plásticas. En dicha ocasión, dirige su crítica directamente al sucesor de Reyes al escribir que fue "de una calidad tan pobre que no se explicaba como fue aceptada por el INBA, y que produjo entre el público más desconcierto y decepción que la anterior". Como se ve, extiende su queja, ahora sí, a las autoridades mexicanas por el papel que desempeñaron en aquella ocasión.[259] Por las tensas relaciones que sostenía por esas fechas con Salas, se sintió en libertad de intensificar sus objeciones.

Al mismo tiempo, Carrillo Gil toma nota de las ventajas de las empresas privadas dedicadas al arte, en cuanto a su independencia en la selección del contenido de sus exposiciones, así como de la trascendental labor, complementaria a la del Estado, que realizan en la difusión del arte en México.[260] Así, lo que no se logró en un recinto museográfico publico, lo hizo una galería privada: a través de obras de jóvenes aunque prestigiados artistas presentar un panorama general del arte parisino de esos años a través de piezas de elevada calidad. No obstante, Carrillo está consciente de la desfavorable condición de las galerías frente al Estado, ya que una de sus prioridades era la obtención de ganancias económicas, preocupación que no compartían las autoridades culturales en

---

[257] Carrillo Gil, "La exposición de arte francés contemporáneo", *México en la Cultura, Novedades*, 4 de noviembre de 1956, pp. 1 y 4. Cabe destacar que, en general, otros artistas interrogados sobre dicha exposición, coincidieron con Carrillo Gil. Véase Tibol, "Vamos a la exposición", *México en la Cultura, Novedades*, 4 de noviembre de 1956, p. 4.

[258] Considero que estos artículos de Carrillo no pudieron haber sido redactados sin conocimiento de Reyes, dada la estrecha colaboración entre coleccionista y funcionario. Cabe aclarar que esto no implica sometimiento o subordinación de Carrillo hacia los intereses estatales sino entendimiento y concordancia.

[259] Carrillo Gil, "La jeune école de París", *México en la Cultura, Novedades*, 27 de julio de 1958, p. 6.

[260] Artículo de Carrillo que pone en relieve los atributos de la exposición de la galería de Antonio Souza "La jeune école de París", mismo título que la presentada en el Palacio de Bellas Artes un año antes; en *ibidem*.

México.[261]

Por otra parte, también en su compromiso con su *patria chica* contó con Víctor M. Reyes. Si para la realización de la exposición "Visión de Yucatán", Carrillo logró que dentro de las instituciones involucradas el INBA ocupara un lugar destacado, en mucho fue por la colaboración del titular de Artes Plásticas.[262] La ayuda que entonces recibió de dicho instituto años más tarde le fue reprochada por Miguel Salas Anzures, acusándole de ingratitud porque en el contexto de una agria polémica con él, el coleccionista descalificó al INBA. La respuesta de Carrillo fue contundente: su agradecimiento estaba dedicado exclusivamente a Víctor M. Reyes y al museógrafo Jesús Talavera.[263]

Fue afortunado para Carrillo que cuando el cuadro *El combate* de Orozco sufrió un fuerte daño durante el traslado de regreso a México, después de haber sido prestado para una exposición itinerante por Estados Unidos y Canadá, su excelente relación con Reyes coadyuvó a que el INBA, institución que había servido como intermediario entre el coleccionista privado y el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston —que había solicitado el préstamo temporal de cincuenta piezas de Orozco— apoyara de manera incondicional su exigencia de que los norteamericanos costearan la restauración.[264] Tal vez sin el respaldo del instituto, sólo se hubiera pagado el seguro, tasado en un valor inferior a su costo, y el cuadro hubiera salido de la colección Carrillo Gil.[265]

---

[261] Carrillo destaca que Souza, al traer una exposición compuesta sólo por obras abstractas, corría el riesgo de no vender nada; el ambiente en Mexico no era propicio porque aquí "dominan todavía las opiniones tendenciosas sobre el realismo socialista, el nacionalismo cerrado en cuestiones estéticas y la inexplicable intolerancia para aceptar las nuevas ideas y tendencias del arte moderno, obras de extrema vanguardia que sólo acepta y aprecia un reducido numero de gentes que no pueden estar de acuerdo con la intolerancia y demagogia de aquellos"; en *ibidem*.

[262] Durante la inauguración, quienes presentaron la exposición fueron el empresario Miguel Barbachano Ponce y por el INBA su director general, Miguel Álvarez Acosta. En el catálogo los "reconocimientos" los firmó Carrillo y la "nota preliminar" la escribió Víctor M. Reyes. Carrillo Gil, "Visión de Yucatán", *México en la Cultura*, *Novedades*, 8 de septiembre de 1957, p. 7.

[263] Véase Salas Anzures, "Carrillo Gil: lo reto a que el Estado le haga una oferta sobre su pinacoteca"..., p. 10; y Carrillo Gil, "Los nuevos 'científicos' hablan por la boca del INBA. Interpelación al licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes"..., p. 10.

[264] Durante más de 8 meses se prolongaron las negociaciones, donde jugó un papel determinante el apoyo del INBA tanto como de la GAM. Incluso, los gastos legales como tramites, nuevo seguro del cuadro, etc., al parecer corrieron por cuenta del INBA; Carrillo Gil, "Una lección inolvidable...", *México en la Cultura*, *Novedades*, 28 agosto 1955, pp. 5 y 6.

[265] El cuadro sufrió una rasgadura de más de 32 cm. en la parte inferior. Lo habían asegurado por una cantidad inferior atendiendo a una solicitud de Boston, que argumentó falta de presupuesto. Por el daño, desde Boston, el director del Instituto ofreció quedarse con la pieza y pagar el seguro. Carrillo se indignó; por

Al mismo tiempo, pareciera que una de las características de la gestión de Reyes en el Departamento de Artes Plásticas fue cierta apertura hacia el coleccionismo privado, otorgando reconocimiento a los particulares a través de la presentación de sus acopios en los recintos estatales;[266] varios son los casos en que produce montajes con el objetivo expreso de exhibir las posesiones de los coleccionistas como entes individuales, con personalidad y obsesiones propias, con lo que es tangible la intención de prestigiar esos conjuntos y estrechar el puente entre el coleccionismo privado y la infraestructura estatal.[267] Estas exposiciones van mucho más allá de la tradicional solicitud temporal de las "obras maestras" de diversos coleccionistas para exposiciones con variadas líneas curatoriales, ya sean temáticas, panorámicas, comparativas, retrospectivas individuales, etcétera. Aquí el enfoque no era ni el objeto de arte ni el pintor sino el gusto y el perfil del coleccionista. Con la renuncia de Reyes, el puente temporalmente abierto se angosta, al restringir los mecanismos que desde el Estado otorgan prestigio a los coleccionistas.

En cuanto a Carrillo Gil, si bien no fue el único particular que expuso sus conjuntos artísticos en museos públicos, fue el que lo hizo con mayor regularidad, además de que fue el más visible y prestigiado y, por tanto, el que mejor y más abundante crítica recibió a través de sus selecciones. El hecho de que ésta fuera una de las múltiples facetas que desempeñó en el sector cultural también contribuyó a su distinción y relevancia dentro del medio artístico mexicano.

Ésta, que fue la mejor fase de la colaboración entre Carrillo y el aparato cultural del Estado, concluyó al finalizar 1957, con la salida de Reyes del Departamento de Artes Plásticas. Una posibilidad es que la renuncia del campechano se haya debido a su

---

poco dinero se quedarían con uno de los mejores cuadros de Orozco: "Es un error que jamás debe cometer el propietario de una obra de arte que se da en préstamo. ¡La lección que he recibido no podré olvidarla!". *ibidem*.

[266] No tuve acceso al archivo de Reyes, lo que tal vez me hubiera permitido localizar materiales, por ejemplo sus discursos en las inauguraciones de exposiciones de coleccionistas privados, que confirmaran o cuestionaran esto que percibo como cercanía, complacencia y protección al coleccionismo privado de su tiempo.

[267] Por ejemplo, dos colecciones privadas se exhiben simultáneamente en 1956: "Instituto de Arte de México, Puebla 141: La litografía en la ilustración de música del siglo XIX, curiosa y atractiva colección del historiador Gabriel Saldívar"; "INBA, Palacio de la Bellas Artes [...] Exposición de la riquísima colección de vestuario, joyas y objetos de danzas clásicas orientales pertenecientes a Xenia Zarina"; *México en la cultura*, *Novedades*, 16 de diciembre de 1956, p. 5. Además, entre marzo y abril de 1956 también en el Museo

desacuerdo con la manera en que se estaba preparando la primera bienal mexicana, que fue el evento elegido como despedida de los funcionarios en turno por el cambio de sexenio.[268] Tal puede ser el sentido de lo escrito probablemente por el mismo Álvarez Acosta en la presentación de sus memorias como director del INBA:

> Es frecuente hablar ahora de que dicha Bienal era viejo propósito de algunas personas. No hay tal. Esta idea fue concebida y planteada por Bellas Artes, por su titular; al principio con desconfianza y escepticismo de propios y extraños. Algunos evolucionaron pronto y se pasaron al sector positivo; otros se opusieron a su realización y trataron [*sic*] a toda costa, la instalación y el crecimiento de una idea indudablemente fértil, pero no contaba al principio ni con el apoyo y simpatía de aquellos que por interés artístico o profesional debieron cobijarla y darle solidez.[269]

Tal vez en parte por "lealtad política" entre miembros de una misma facción, y considero que Carrillo y Reyes lo eran,[270] Carrillo, ante la destitución de Reyes, escribió un durísimo texto que objetaba específicamente la organización de dicho evento internacional, iniciando una larga polémica con las autoridades, con graves consecuencias para él y su prestigio público.[271] Ya desde la intempestiva salida de Reyes se afectó la campaña de promoción de Carrillo, especialmente en una de las facetas más importantes para él, la de pintor. Para abril de 1958 estaba programada una exposición en el Palacio de Bellas Artes con sus propias creaciones artísticas y cuando el citado funcionario dejó el puesto, el nuevo jefe de Artes Plásticas, Miguel Salas Anzures, le notificó, pocos días antes de su inauguración, que

---

Nacional de Artes Plásticas se mostró la colección de Francisco Villanueva bajo el título de *Exposición de arte prehispánico de Apatzingán*. Véase *INBA. Memoria de labores. 1954-1958*, SEP-INBA, 1958, p. A-160.

[268] Reyes inició las gestiones para la bienal pero quien realizó el evento fue Salas Anzures, *INBA. Memoria de labores. 1954-1958*, SEP-INBA, 1958, p. XXXVIII. Las cadenas de poder son rotas o bloqueadas por el contrapoder que se forma frente a una cadena concreta; Luhmann, *op. cit.*, pp. 59-60.

[269] *INBA. Memoria de labores. 1954-1958*, SEP-INBA, 1958, p. A-160.

[270] Lo que escribió Sheridan para el ambiente literario puede perfectamente ampliarse a todo el sector cultural: "En las culturas latinoamericanas, en las que el ejercicio de la vida literaria tiende a emular los procedimientos políticos (se organiza en bandos, se afilia a un partido, tiende a fortalecerse con la autoridad política o, peor aún, *como* autoridad política, etc.), se arraigó [...] la costumbre [...] de que los escritores se organizaran en grupos literarios que aspiraban a representar o a acompañar el poder político. Se trataba de un "poder" titubeante y constreñido quizás a ciertas zonas de la burocracia [...] o bien al de la prensa"; Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*, FCE, México, 1999, p. 16; cursiva del autor.

[271] Reyes y Salas eran antagonistas, estaban adscritos a grupos políticos diferentes; por ejemplo, cuando Reyes fue nombrado subdirector del INBA, en 1960, muchos de los amigos pintores de Salas publicaron una carta al director del INBA en defensa de Salas y pidiendo, entre otras cosas, la "inmediata destitución" del subdirector "por su tantas veces manifiesta incapacidad y por su nociva labor cerca de usted". Reyes no respondió públicamente, al menos no mediante ese mismo suplemento. Véase Pedro Coronel, Cuevas, Gironella, *et al.*, Carta abierta a Celestino Gorostiza, "Graves anomalías en el INBA", *México en la Cultura*, *Novedades*, 3 de julio de 1960, p. 7.

dicho evento se pospondría. De la furia y el rencor de Carrillo queda constancia, porque ventiló el asunto con lujo de detalles en la prensa, dando por cancelada su exposición. El centro de sus ataques fue inicialmente Álvarez Acosta, aunque una vez que el funcionario salió del ámbito del INBA, por el cambio de sexenio,[272] trasladó su foco de interés hacia Salas Anzures. Al prolongarse las discusiones públicas al siguiente gobierno, cuando Reyes logró un nombramiento como subdirector técnico del INBA —y Salas fue ratificado en Artes Plásticas—, Carrillo se cuidó de no romper con su antiguo protector,[273] y a pesar de que lo incluyó en su interpelación pública por su calidad de funcionario de alto nivel, se dirigió especialmente a Torres Bodet de la SEP,[274] y a Gorostiza, por entonces director del INBA.[275]

Un libro publicado como memorias de las actividades del INBA entre 1954 y 1958, fue otro de los foros donde se ventilaron las desavenencias que en 1958 se estaban llevando a cabo entre el coleccionista y Álvarez Acosta-Salas Anzures por la organización de la Primera Bienal Mexicana y la cancelación de la exhibición de sus pinturas. Un apartado probablemente redactado por Salas Anzures, deja constancia de las limitaciones que encontró en una de las exhibiciones montada en el Palacio de Bellas Artes, *Exposición homenaje Año de Rembrandt. Grabados de Rembrandt, Goya y Orozco* y, aunque el argumento es válido, ya que para ser homenaje fue realizado con obra escasa y no representativa de su producción, pues sólo se presentó gráfica y no óleo,[276] es probable que

---

[272] A inicios del sexenio de López Mateos a Álvarez Acosta le crearon un alto puesto en la Secretaría de Relaciones Exteriores, en donde continúo realizando actividades de promotoría y difusión cultural. En él se mantuvo por doce años, de 1958 a 1970; entrevista con Ruth, Silvia y María Eugenia Álvarez Puyou, hijas de Miguel Álvarez Acosta, 15 de noviembre de 2002. De hecho, este político no se había desempeñado en áreas relacionados con la cultura hasta su nombramiento como director del INBA; Roderic Ai Camp, *Biografías de políticos mexicanos. 1935-1985*, FCE, México, 1992, p. 24.

[273] En 1961 Carrillo reiteró su agradecimiento a Víctor M. Reyes por la ayuda prestada para la exposición que sobre Yucatán él había gestionado hacia el segundo semestre de 1957; Carrillo Gil, "Los nuevos 'científicos' hablan por la boca del INBA. Interpelación al licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes..., p. 10.

[274] Torres Bodet había dirigido la SEP entre 1943-1946 y volvió a ocupar el puesto durante el sexenio de López Mateos, 1958-64; Camp, *op. cit.*, p. 567.

[275] Celestino Gorostiza, Villahermosa, Tabasco, 1904. Habiendo desempeñado los puestos de director en los departamentos de Bellas Artes y de Teatro dentro de la SEP (1952-58), fue director del INBA entre 1958 y 1964, *ibidem*, p. 251.

[276] "La obra de Rembrandt presentada por el INBA en esta Exposición-homenaje, distó ciertamente de dar una idea siquiera aproximada de la fecunda y espléndida producción de este gran pintor. Pero algo debía mostrarse que procediera de sus manos, y algunas de las obras admiradas en la exposición, fueron desprendidas por él mismo de las planchas"; *INBA. Memoria de labores. 1954-1958...*, p. A-169. Esta

la crítica se haya dirigido al menos en dos sentidos: que represente una sutil crítica a la política de exposiciones de su antecesor en el puesto por su tendencia a abrir las puertas del entonces Museo Nacional de Artes Plásticas para exhibir colecciones privadas, y que con esto también se marquen las distancias con Carrillo Gil, ya que se trataba de un conjunto de su propiedad.[277]

Un elemento adicional se puede inferir de esta situación: la importancia y las facultades de quien ocupara el puesto de jefe del Departamento de Artes Plásticas era amplia, razón por la que, en la práctica, era quien definía el perfil de las políticas de exposiciones de los recintos estatales en México.[278] El reajuste de las prioridades daba un amplio margen de maniobra a cada titular de Artes Plásticas; al menos eso ocurrió mientras Víctor M. Reyes y Salas Anzures dirigieron ese departamento con Álvarez Acosta al frente del INBA, y en los casos aquí reseñados. Igualmente, pareciera que la toma de decisiones en cuanto a reestructuras o modificaciones de fondo en las políticas en cultura, al menos mientras durara el sexenio, recaían en los altos funcionarios federales.

Desde el Departamento de Artes Plásticas se proponía a los artistas locales que podían acceder a los espacios de exhibición estatales, aunque la decisión final recaería en los más altos funcionarios del INBA. Así pues, aunque su capacidad de elección no era definitiva, les permitía imprimir un sello muy personal a su gestión. No obstante, su

---

opinión contrastó con las críticas publicadas durante la exposición: "La historia del Instituto Nacional de Bellas Artes, cuenta en su haber con exposiciones y concursos individuales y colectivos de gran importancia [...] Pero si de consideración ha sido la inmensa mayoría de las exhibiciones pictóricas o de la estampación, pocas de la belleza del contenido y de la originalidad de la que en estas fechas puede admirarse como homenaje al genio de Rembrandt"; Palencia, "Rembrandt... Goya... Orozco...", *México en la cultura*, *Novedades*, 12 de agosto de 1956, p. 4. Tibol opinó que lo que allí se mostró fue "una colección de primera línea de grabados"; en "Vamos a la exposición", *México en la Cultura*, *Novedades*, 4 de noviembre de 1956, p. 4.

[277] La clasificación de exposición modesta se aplicó desde que se planeo el montaje y se hizo evidente la falta de cuadros. Es probable que con esto las autoridades se protegieran de críticas por la pretensión de ofrecer un homenaje al artista sin un óleo. En el folleto, la presentación la escribe Carrillo Gil, quien tiene dudas sobre si acepta la clasificación de exposición modesta o no: "Está claro que el INBA considera que este homenaje es muy modesto, ya que no cuenta con pinturas originales de Rembrandt; pero, la actitud de las autoridades del Instituto no deja de ser digna de encomio, aunque su homenaje sea modesto y sencillo"; en *Exposición homenaje "Año de Rembrandt". Grabados de Rembrandt, Goya y Orozco*, Museo Nacional de Artes Plásticas, INBA, julio-agosto de 1956, 8 p. sin numeración.

[278] Hubo resistencias a ese poder; una de ellas la protagonizó el pintor Leal: "[No] se gana nada con que la Sección de Artes Plásticas gaste las partidas de su presupuesto en llevar a cabo exposiciones exclusivistas, encaminadas a imponer como dogma la supuesta genialidad de una camarilla de artistas que, justamente por impuestos, se han convertido para el pueblo en el paradigma de lo desagradable. Con perdón sea dicho: a los genios no los nombra un Jefe de Departamento"; *op. cit.*, p. 141.

competencia decrecía en cuanto a eventos, planeados o no, que generaran polémica o cuestionamientos públicos; allí su capacidad de gestión era más limitada. En casos concretos, asumían los riesgos y organizaban eventos que discrepaban de las políticas generales delineadas desde el Estado o por los directivos de las instituciones culturales; si se equivocaban en sus decisiones eran cesados. Esto es, gozaban de cierta independencia pero sólo en tanto no rebasaran límites nunca explícitos y siempre acordes al criterio de los jerarcas en turno.[279]

Por ejemplo, Carrillo debió haber presenciado cómo aun operadores estatales tan influyentes como Gamboa, en quien se confió el diseño del guión museográfico del Museo Nacional de Artes Plásticas, fundado en 1947, no logró obtener mayor presupuesto para renovar a fondo del Palacio de Bellas Artes a pesar de que desempeñaba el doble puesto de director de dicho museo y jefe de Artes Plásticas.[280] Años después, otro titular de ese departamento —Salas Anzures— fracasó en su intento de incorporar a los jóvenes artistas que optaban por otras líneas estéticas, como la abstracción, a los discursos artísticos predominantes vía la realización de diversos montajes con sus obras, en concreto, una exposición con trabajos exclusivos de las nuevas tendencias artísticas en 1961, lo que implicaría la consagración de los jóvenes pintores de las nuevas generaciones, dado el carácter sacramental del Palacio de Bellas Artes y, por consiguiente, cierta marginación de los artistas adscritos al muralismo. Es probable que sus jefes hayan considerado demasiado brusco el giro propuesto y el funcionario se vio obligado a abandonar su puesto.[281] Incluso burócratas de mayor jerarquía, al generar controversias con su actuación pública, fueron cesados. Tal es el caso del despido de un director del INBA como consecuencia de la

---

[279] Sobre el ejercicio de poder, la capacidad de decisión y los límites de autonomía de los funcionarios estatales, véase Ramiro Reyes Esparza, "La burguesía y el Estado", en *La burguesía mexicana*, 3a. Edición, Editorial Nuestro Tiempo, México, 1978, pp. 27-29.

[280] Las justificaciones sobre la provisionalidad de las remodelaciones —que hablan de la escasez del presupuesto disponible— proliferan a lo largo del libro editado para tal ocasión. Allí se menciona que la intención original había sido construir un museo especialmente diseñado como tal. Véase *Inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas*, INBA, 1949, pp. 30 y 33.

[281] En los últimos meses de gestión, Salas Anzures actuó justamente en contra de las expectativas enunciadas por Siqueiros, que reflejan la posición de un poderoso grupo de pintores: "Los amigos de las artes plásticas que ocupan puestos en el Gobierno, como aquellos que participaron en la impulsión del movimiento muralista, deben apadrinar activamente ese necesario cambio de política"; en *No hay más ruta que la nuestra*, p. 74.

bandera comunista en el féretro de Frida Kahlo en plena Guerra Fría, 1954.[282]

En su relación con estos personajes, Carrillo obra de acuerdo a su conocimiento de este sistema, a la fecha no suficientemente estudiado. Está consciente que ninguno de ellos ejercía, de ninguna manera, un peso absoluto y con eso juega. Su apuesta es por la permanencia: él se mantendrá como agente cultural porque no depende de ningún nombramiento oficial, los que se alternan en el poder son otros. Las luchas que establece con ellos son para canalizar el poder hacia él, escatimando el de los funcionarios. Después de 1967 declaró: "Yo he influido mucho en Bellas Artes. Me causa gran alegría el que todas las exposiciones, a partir del Lic. Alemán, en el extranjero, se hayan hecho con base en las pinturas de las colecciones que he hecho".[283] Esto indica cuán consciente se encontraba hacia el final de su vida de la influencia que había ejercido en las instituciones culturales, especialmente en el INBA.[284]

Al mismo tiempo, el coleccionista denunció, en diferentes ocasiones, que en las numerosas exposiciones de arte mexicano organizadas por las instituciones culturales, se escatimaba el reconocimiento a los coleccionistas particulares que habían prestado algunas piezas de su propiedad para su exhibición, ya que, explicó "el INBA muchas veces acreditó las obras de mi propiedad como suyas".[285] En respuesta, se mantenía pendiente de que su crédito —y el consabido agradecimiento escrito— se incluyera en los lugares correspondientes. La necesidad de mantenerse alerta para exigir esto obedece a la resistencia a otorgarle privilegios y prestigios a un particular, resistencia emanada desde las cúpulas del sector estatal y que permeaba casi todas las esferas importantes de la estructura

---

[282] Andrés Iduarte Foucher, escritor tabasqueño nacido en 1907. Director del INBA entre 1952 y 1954; Camp, *op. cit.*, p. 290-91.

[283] Entrevista a Carrillo Gil, sd, 20 p. mecanografiadas; AFCG.

[284] En un periodo de máximo enojo con Álvarez Acosta, Carrillo emite una amenaza velada, una advertencia, un gesto de rencor perpetuo: "Si hay una persona a quien el director del INBA no podía tratar en la forma inamistosa y desleal que he mencionado esa persona soy yo, y de esto aunque resulte inmodesto, trataré en otra ocasión". Carrillo Gil, "Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia", en *México en la Cultura*, *Novedades*, 22 de junio de 1958, pp. 1 y 11.

[285] Declaró Carrillo: "Mis obras [se refiere a sus colecciones] han recorrido el mundo y el país. Ése es el mejor pago moral. El INBA muchas veces acreditó las obras de mi propiedad como suyas o me rompió un cuadro de Rivera; pero eso ya es capítulo del pasado"; Tibol, "Se dispersa la colección Carrillo Gil", entrevista a Carrillo Gil, sd; AFCG. La memoria del yucateco no era muy precisa: como ya se mencionó, la pieza que se dañó severamente durante el traslado de regreso de una exposición en Estados Unidos, gestionada a través del INBA, era creación de Orozco, no de Rivera.

pública en el sector cultural. Las desconfianzas mutuas tanto como los desencuentros caracterizaron la larga relación entre Carrillo y las autoridades culturales. Lo que estaba en juego eran intereses públicos y privados, de ninguna manera irreconciliables.

Ruptura temporal: 1958-61

El frágil equilibrio entre las pretensiones de Carrillo de figurar públicamente al lado de sus colecciones y de ocupar un lugar destacado como colaborador de las políticas culturales estatales, y la desconfianza de los funcionarios en turno, se rompió en un evento coyuntural que sacó a flote muchas de las tensiones generadas a lo largo de los años cincuenta. Y no es que al Estado no le beneficiara que un coleccionista emprendedor se ocupara de adquirir la producción de los artistas mexicanos contemporáneos —acción que el Estado realizó circunstancialmente, sin una política definida de adquisiciones, lo que repercutió en la escasa presencia de éstos en las colecciones estatales— y que al mismo tiempo accediera a otorgar en préstamo para su exhibición pública, en recintos nacionales e internacionales, las piezas de mayor fortuna crítica dentro de sus colecciones; incluso cuando Carrillo tomó la iniciativa de incursionar en la difusión de las piezas, y autores, de su propiedad, organizando exposiciones y publicando textos alusivos, cosa que ningún otro coleccionista había realizado en el México de esa época, no hubo consecuencias negativas inmediatas.

Un empresario enriquecido que invertía buena parte de sus ganancias en la adquisición de los trabajos de artistas nacionales y que no "secuestrara" las obras de manera definitiva, o al menos hasta su muerte, retirándolas del circuito público, sería bien visto en la esfera cultural mexicana, en especial por pintores y galeristas; pero, el que ese hombre se exhibiera en público como *connaisseur* y publicara textos pretendidamente críticos sobre arte, ya indicaba que estaba transgrediendo los límites no escritos pero preestablecidos, acerca del comportamiento "normal" de un coleccionista; la atención, por regla general, se prestaba a las obras, no al que las acumulaba, en el México de mediados de siglo XX.[286]

[286] Un padre explica a su hijo en los sesenta la relación del empresariado mexicano con el Estado: "Voy a relacionarte bien, Santiago, pierde cuidado. Hay que empezar joven pero lo duro es durar. Los políticos, ya

El deseo de hacerse notar, el autoproclamarse crítico y difusor de arte, defensor del patrimonio nacional y publicar en los mismos suplementos y revistas especializadas en que lo hacían los críticos profesionales, fue aceptado, durante un tiempo, con cierta complacencia. Pero, cuando Carrillo enfila su discurso hacia algunos de los usos y costumbres del sistema político, a través de la impugnación de las políticas culturales, se propicia una ruptura con el sistema y algunos de los que no estaban de acuerdo con su actuación pública, aprovecharon la oportunidad para cuestionar a los diferentes roles en los que había incursionado. Las posiciones extremas afloraron y se le cuestionó, incluso, su derecho a coleccionar.

La polémica de la que aquí me ocuparé inició a mediados de 1958 cuando, al anunciarse la creación de la Primera Bienal Interamericana, Carrillo publicó un largo texto en *México en la Cultura* en el que se pronunció en contra de los criterios organizativos y objetó a la burocracia cultural, coordinadora del evento, y con ello a las políticas culturales del Estado mexicano; la polémica desatada propició una segunda fase, entre 1960 y 1961, donde el yucateco reemprendió los debates por lo que consideraba deficiencias en las políticas culturales aplicadas por los funcionarios en turno. Dentro de la producción hemerográfica del yucateco, este grupo de artículos, elaborados explícitamente para protestar contra una acción del gobierno que considera inapropiada, es el que mejor perfila su posición con relación a las políticas culturales de esa época, razón por la que a continuación los expongo.

En un primer artículo, Carrillo Gil argumentó que la idea de instaurar una bienal no obedecía a motivaciones artísticas sino políticas, ya que una de las pretensiones principales era cerrar glamorosamente el sexenio presidencial de Adolfo Ruiz Cortines, en el ámbito de la cultura, con un magno evento que prestigiaría a la administración saliente.[287] Esto,

---

ves, empiezan jóvenes pero salvo excepciones, duran poco. Los hombres de negocios empezamos jóvenes pero duramos toda la vida. Nadie nos elige y mientras no digamos nada en público, no somos ni vistos ni criticados. A ti no te hace falta hacerte notar. La publicidad y el autobombo son formas de rebeldía en nuestro sistema. Olvídalas. No te expongas nunca a decir algo de lo que luego te arrepientas"; Carlos Fuentes, *Los años con Laura Díaz*, Alfaguara, México, 1999, p. 540.

[287] "El acontecimiento en que se invirtió mayor esfuerzo y recursos fue el de organizar en México una bienal artística bajo el modelo de Italia y Brasil, donde las premiaciones rebasaban el nivel artístico para negociarse en calidad de intereses de Estado"; Reyes Palma, "50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984)", parte I..., p. 43.

encima, tenía emparejado el peligro de crear una bienal de una sola edición, dado que un nuevo periodo presidencial, en este caso el de López Mateos, implicaba un relevo de funcionarios y un cambio, muchas veces radical, en el tipo de proyectos seleccionados. Conocedor del carácter omnipotente del presidencialismo en México —que acarreaba como una de sus más graves consecuencias la discontinuidad en las diferentes líneas de la política estatal, sin una evaluación de fondo sobre su pertinencia sino sólo con el afán de desligarse de su antecesor y de imponer sus propios criterios—, tenía fundadas dudas acerca de si la nueva administración aceptaría responsabilizarse de un proyecto que no diseñó, de un compromiso heredado.[288]

Otro argumento de Carrillo Gil en contra de la bienal está ligado al anterior: el uso indiscriminado de recursos estatales para su financiamiento que, contra lo acostumbrado por otros países en este tipo de certámenes, sería costeado en su totalidad por el erario público; más aun, la premura y desorganización que él observaba propiciaría que dicho evento fuera muy costoso. Así, el coleccionista manifiesta su indignación ante la caprichosa decisión de los funcionarios de dilapidar el dinero en la bienal, en contradicción con la política de gastos aplicada en ocasiones anteriores.[289]

Peor aun, explica Carrillo, la bienal es sólo el acto central de una estrategia mucho más amplia, a través de la cual los funcionarios del sector cultural pretenden "aparentar haber hecho algo por el arte de México".[290] Sólo como una ceremonia de despedida, se explica Carrillo tal decisión por parte de los funcionarios estatales, en especial, Álvarez Acosta y Miguel Salas Anzures, quienes, ya se mencionó, en 1958 fungían como director del INBA y jefe de Artes Plásticas, respectivamente.[291]

---

[288] Carrillo Gil, "Nuestra pueril, onerosa bienal de artes plásticas", *op. cit.*

[289] Carrillo pone como ejemplo dos exposiciones importantes, una en la ciudad de Lima y otra en Tokio; la primera costeada por el periódico *La Crónica* y la segunda por el *Yomiuri*, mientras el comportamiento de las autoridades había sido "la más remisa" en cuanto al presupuesto que habían destinado; Carrillo Gil, "Nuestra pueril, onerosa bienal de artes plásticas", *op. cit.* Rosa Castro coincidió en este y otros puntos con Carrillo Gil sobre la Bienal: "Y pensar que costó dos millones de pesos, cada uno tan regateado al pueblo mexicano. Podrían haber sido cinco millones gustosamente dados por este generoso pueblo, pero ciertamente no para importar la pintura de la familia oficial de América, tan hollada por la bota militar y sangrada por su látigo"; en "Juicios sobre la Bienal. La crítica", *México en la Cultura, Novedades*, 29 de junio de 1958, p. 7.

[290] Carrillo Gil, "Nuestra pueril, onerosa bienal de artes plásticas", *op. cit.*

[291] Los ataques iniciales de Carrillo fueron dedicados, en especial, contra el director del INBA. En esto coincidió con Gironella quien, al comentar una declaración de Siqueiros —"los pintores nunca mueren"— a la que califica de "romántica", burlón agregó que esa era la moda en México: "La etiqueta de románticos nos

En cuanto a la bienal misma, Carrillo cuestiona seriamente el criterio de selección de las piezas, ya que se decidió que la invitación se efectuaría por conductos diplomáticos y que en cada país se escogería a los artistas, con lo que su carácter político queda fuera de discusión. Carrillo Gil aprovecha la ocasión para denunciar las arbitrariedades, padrinazgos y amiguísimos de los, para él, ignorantes funcionarios mexicanos en turno al declarar:

> Los organismos oficiales de cada país son los más impropios, los más llenos de prejuicios y los más incapaces para hacer una selección imparcial y atinada; y nosotros lo sabemos muy bien con nuestro propio ejemplo, ya que están al frente de los destinos del INBA políticos no bien documentados en materia de artes plásticas, gentes que no saben de museos, de artistas, de movimientos artísticos y menos saben de bienales que nunca han visto por fuera y menos por dentro.[292]

De esta forma, si en otros países prevalecía la misma parcialidad en la selección de los artistas invitados que en México, se daría el caso de que pintores importantes estarían ausentes y, en cambio, se presentarían algunos que no lo serían tanto pero que contaban con el respaldo de sus respectivos gobiernos. Para finalizar, Carrillo disiente de la diplomática decisión de pedir a cada país, sin importar las diferencias en cuanto a sus condiciones artísticas internas, veinte artistas. La única manera de evitar las fallas y anomalías en la organización de la bienal hubiera sido, para Carrillo y algún otro artista,[293] la expedición de una ley que reglamentara tanto el procedimiento como los objetivos a alcanzar. En

---

va de perillas ya que el director del INBA, el inefable poeta Álvarez Acosta, campeón olímpico de los juegos florales, es un ferviente admirador de 'El lago de los cisnes' y muy aficionado a la opereta", Elena Poniatowska, "La juventud rebelde se erige en juez: ...y entierra a los muertos", *México en la Cultura*, *Novedades*, 22 de junio de 1958, pp. 7 y 9.

[292] Carrillo Gil, "Nuestra pueril, onerosa bienal de artes plásticas"..., p. 6. Poniatowska, después de realizar varias entrevistas a agentes culturales de la época, coincide con Carrillo Gil: algunos de sus entrevistados opinan que "como la Bienal se hace a través de los gobiernos, la censura previamente establecida no deja que se muestre el verdadero rostro de los países"; en "La juventud rebelde se erige en juez: ...y entierra a los muertos"..., pp. 7 y 9. Rosa Castro lamentó que "la mayoría casi total de los grandes pintores hispanoamericanos estén ausentes en esta ocasión" porque la invitación fue controlada por los gobiernos; en "Juicios sobre la Bienal. La crítica", *México en la Cultura*, *Novedades*, 29 de junio de 1958, p. 7.

[293] Carrillo declara estar de acuerdo con Gironella en que se tenía que haber expedido una ley para organizar la bienal "con capacidad y buen juicio"; en "El Dr. Carrillo le contesta a G. Camarena. Yo me he concretado a criticar la impreparación, los errores y desatinos que se están cometiendo", *México en la Cultura*, *Novedades*, 1o. de junio de 1958, p. 6. Tamayo coincide en este punto con Carrillo y por ello se negó a permitir una exposición retrospectiva de su obra: "Cuando se organizan oficialmente proyectos de importancia de la Bienal [...] detrás de él hay fuerzas que logran derivar su intención hacia intereses de grupo, todo ello con prejuicio de la verdadera realidad. Desgraciadamente, somos todavía un país de camarillas, donde la democracia aún brilla por su ausencia"; Carta abierta a Miguel Salas Anzures, fechada en París en mayo de 1958 y publicada en *México en la Cultura*, *Novedades*, 8 de junio de 1958, pp. 1 y 7.

resumen: Carrillo pronosticó que la Primera Bienal Mexicana sería un fracaso.[294]

El escándalo no se hizo esperar. Raquel Tibol se dio a la tarea de entrevistar a algunos artistas sobre el particular;[295] al mismo tiempo, los funcionarios del INBA hacen dos declaraciones al respecto y el crítico de arte Jorge Juan Crespo de la Serna salió en defensa de éstos.[296] La tendencia de las autoridades fue la de descalificar a Carrillo en todos los sentidos: como persona, coleccionista, pintor, crítico y divulgador de arte.[297] No obstante, algunos pintores y críticos de arte hicieron pública su coincidencia con ciertos señalamientos del coleccionista.[298]

Ante la andanada de ataques, Carrillo Gil aclara, en un segundo texto, que su crítica estaba centrada en los problemas de organización de la bienal, no contra su realización.[299] Al mismo tiempo, niega enfáticamente las versiones propaladas por el director del INBA — de que su desaprobación a la bienal en realidad es el medio a través del cual ventila el enojo

---

[294] Poniatowska escribió que el director del suplemento *México en la Cultura* la comisionó para entrevistar a diferentes personalidades con relación a la Bienal, como consecuencia del cuestionamiento público de Carrillo: en un diálogo con Gironella, escribió: "Fernando [Benítez] me dijo que debías decir cosas serias, graves, porque el artículo del doctor Carrillo Gil sobre la bienal es muy serio"; en "La juventud rebelde se erige en juez: ...y entierra a los muertos"..., pp. 7 y 9.

[295] En la entrevista que hizo Tibol a varias personalidades, Gironella declara: "Yo me pregunto si en la política artística del próximo sexenio está incluida la Bienal". Y, continúa: "Todo huele a llamarada de petate de finales de un sexenio. Todos los artistas, inclusive los que no intervenimos en esta primera, pero que tenemos ilusiones de participar en una tercera o cuarta, tenemos derecho a exigir una garantía de continuidad, de que pase lo que pase se corregirán los errores y se seguirá adelante. Si se trata de competir con los otros países, ¿quién nos asegura, dentro de nuestra ignorancia general sobre el arte y los artistas de América, que las representaciones serán realmente justas, verdaderas, significativas?". Esas eran tres cuestiones que también inquietaban a Carrillo; Tibol, en entrevista con Jorge González Camarena, Gironella, Cordelia Urueta, sobre su posición ante la bienal, retomando la discusión que inició Carrillo en su artículo de *México en la cultura*; Tibol, "Primeros truenos en la tormenta de la Bienal", publicado el 21 de mayo de 1958; en Tibol, *Documentación sobre el arte mexicano*, FCE, Col. Archivo del Fondo, 11, México, 1974, pp. 91-95.

[296] Crespo de la Serna, "Los elogios o los desdenes a la Bienal son prematuros", *México en la Cultura*, *Novedades*, 8 de junio de 1958, pp. 6 y 7.

[297] En una declaración oficial Álvarez Acosta informó que "las observaciones de Carrillo Gil serán contestadas en la medida y el tono que merecen", pero no fue él quien respondió a las impugnaciones sino fue su subalterno a través de una entrevista que concedió al día siguiente. Véase "La Bienal de Pintura expondrá obras por cuarenta millones de pesos", *Excélsior*, 31 de mayo de 1958, p. 39A; Fausto Castillo, "¡Qué hable el diablo!", *México en la Cultura*, *Novedades*, 1 de junio de 1958, p. 6.

[298] Por ejemplo, en cuanto a la desorganización por la premura de tiempo, opinaron de manera semejante Antonio Rodríguez y Raúl Flores Guerrero. Véase Castro, "Juicios sobre la Bienal. La crítica" ..., p. 7.

[299] Explicó que consideraba que una bienal mexicana incluso tendría mayor éxito que la brasileña, dado "que México era el país más bien situado artísticamente"; Carrillo Gil, "El Dr. Carrillo le contesta a G. Camarena. Yo me he concretado a criticar la impreparación, los errores y desatinos que se están cometiendo", *México en la Cultura*, *Novedades*, 1 de junio de 1958, p. 6.

que le provocó el que no se le permitiera exponer su obra en el Palacio de Bellas Artes—[300] y reitera, antes de la inauguración de la bienal, su pronóstico negativo, "especialmente [en] lo relativo al derroche de dinero por la falta de conocimiento, los errores y desatinos cometidos, que van a costar mucho dinero y desprestigio para nuestro país".[301] Pese a tales previsiones, el desastre no ocurrió, según reconocimiento expreso de Alvar Carrillo.[302]

En consecuencia, el tono del coleccionista se torna un tanto conciliatorio, una vez que se celebró la bienal, aceptando que fue un éxito en el aspecto artístico.[303] Pero no por esto deja de deslizar algunos comentarios críticos, sobre aspectos secundarios.[304] También aprovecha para emitir algunas peticiones, por ejemplo, de acuerdo con su nombre dicho evento debería ser periódico, y solicita "que se establezca legalmente su existencia para evitar su oportunismo";[305] todo esto en un segundo y extenso artículo. Es probable que el tono apaciguador se deba a que si bien muchos otros agentes culturales cuestionaron los resultados de la bienal, constató que en la correlación personal de fuerzas, él no contaba con apoyos suficientes para continuar la polémica contra las autoridades. Su posición, como

---

[300] Álvarez Acosta, a través de una declaración oficial, "afirmó que los ataques lanzados por el doctor Alvar Carrillo Gil se deben a que éste pidió e insistió en que como marco o introducción a la Bienal presentara el INBA, en el sitio de honor, una exposición de sus propias pinturas, honor que no han alcanzado muchos que por décadas se han dedicado a la plástica, con amor y capacidad"; en "La Bienal de Pintura expondrá obras por cuarenta millones de pesos", *Excélsior*, 31 de mayo de 1958, p. 39A.

[301] Aclaraciones: 1- Las mejores obras de Orozco, Rivera y Siqueiros, seleccionadas por Fernando Gamboa, las prestó al gobierno para la Feria Internacional de Bruselas, "donde creo que están haciendo mejor papel del que harían en la opaca Bienal del Director del INBA". 2- El director del INBA no le solicitó ningún cuadro para la Bienal, por lo que lo que intenta es tratar "de echarme la culpa del fracaso de su exhibición, oportunista y mal preparada, con exclusiva finalidad burocrática". 3- Niega que él hubiera puesto como condición, exhibir en el Palacio de Bellas Artes, Carrillo Gil, "El director del INBA falta a la verdad, dice Carrillo Gil", *México en la Cultura*, *Novedades*, 8 de junio de 1958, p. 6.

[302] Raquel Tibol relató encantada que un amplio público visitó la Bienal, enfatizando que una buena cantidad eran personas que no acostumbraban ingresar a los museos. Además, hace hincapié en que el tipo de pintura predominante, "realista", era el apropiado para ser entendido por el público popular; con ello, denuncia que la abstracción sólo se ocupa de un público entendido. La mayoría de sus entrevistados coinciden en la importancia de "la pintura figurativa" y en que la sección mexicana fue "de lo mejor"; en "Juicios sobre la Bienal. El público"..., p. 7.

[303] Para Carrillo la sección de grabado fue superior a la de pintura, la sala extranjera más importante fue la de Estados Unidos, con lo más destacado de la "pintura acción" o "expresionismo abstracto". Por otra parte, destaca la excelente museografía de Jesús Talavera; Carrillo Gil, "Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia"..., pp. 1 y 11.

[304] Aunque le pareció que las retrospectivas, dedicadas a Orozco, Siqueiros y Rivera, fueron de lo más interesante y que superaron las expectativas, le pareció excesivo que fueran tres y no una, como era lo acostumbrado en actos similares. A su juicio, los otros artistas mexicanos presentes en la bienal estaban bien representados; sin embargo, si el evento de verdad se realizaría cada dos años, sería difícil tener algo nuevo y representativo que presentar; *ibidem*.

[305] En esto, concuerda con un pronunciamiento semejante de González Camarena; *ibidem*.

particular, era endeble.[306]

No obstante, reitera algunas de sus críticas, aunque sólo aquellas que tienen fundamento ostensible. Con lujo de detalles, para demostrar que ha estudiado a fondo el asunto, se enfoca tanto en el aspecto económico, por el exceso de gastos, como en el técnico.[307] Además, considera que existieron errores graves en la selección del jurado, que incluía a tres artistas en activo, entre ellos a Siqueiros, quienes "lógicamente tienen sus prejuicios en materia de artes plásticas".[308] Reconoce y rectifica sus errores en los aspectos en los que así lo considera, pero no ceja en su empeño por demostrar que tenía razón en muchas de sus impugnaciones. Esto es, no cede del todo, aunque cuida de no mostrarse inflexible sino demostrar, con las cifras del dinero invertido y argumentos pormenorizados, que una parte de la verdad está de su lado. Por otra parte, se publicaron en la prensa tal cantidad de reflexiones críticas sobre la Bienal que, al parecer, este documento en concreto ya no generó réplicas.[309]

Salas Anzures respondió oficialmente a Carrillo Gil mediante una entrevista en junio de 1958, y, un año y medio después, continuó planteando argumentos similares;

---

[306] "Nadie es el mismo luego de una querella pública en la que sus convicciones, su razón intelectual y, desde luego, su amor propio entran en un debate en el que, aparte de enfrentar a los demás, se enfrenta a sí mismo. Mientras, detrás de la barrera, durante el tiempo que dura la corrida, el público toma partido, sopesa y calcula. Una vez que un escritor ha aceptado participar en una polémica [...] no hay forma de dar marcha atrás que no sea hacia adelante"; Sheridan, *op. cit.*, p. 14.

[307] Ya que la premura con que se organizó no dio tiempo a que llegaran las obras, por lo que no se pudo elaborar el catálogo general de la exposición, no se lograron otorgar los premios según lo planeado.

[308] Carrillo Gil, "Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia"... Tamayo publica una carta dirigida a Salas en la cual, aunque cuida de no romper las relaciones oficiales con él, reitera que no quiere participar en la Bienal con una retrospectiva de su trabajo, y explica: "Todos conocemos de que cuando se organizan oficialmente proyectos de la importancia de la Bienal [...] hay fuerzas que logran derivar su intención hacia intereses de grupo, todo ello con prejuicio de la verdadera realidad. Desgraciadamente, somos todavía un país de camarillas [...] No perteneciendo yo a ningún grupo y mucho menos al dominante en la política pictórica de nuestro país, es natural que no sienta yo tener posibilidades de éxito en una competencia como la que el Instituto está organizando"; Carta de Tamayo desde París, *México en la Cultura*, *Novedades*, 8 de junio de 1958, pp. 1 y 7.

[309] Nelken se quejó de la ausencia de pintores muy importantes que no fueron invitados o lo fueron a última hora, como Carlos Mérida, Rodríguez Lozano, Tamayo y Wilfredo Lamm, entre otros. Denuncia que la primera intención de las autoridades era evitar que cualquier pintura abstracta fuera exhibida y acusa a Reyes de tal decisión: "No se improvisa a una Bienal ni tampoco se pueden a última hora procurar enmendar sus errores básicos de bulto, y queda bien asentado que el actual Jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA, profesor Salas Anzures, que tomó posesión de su cargo cuando ya habían sido establecidas las bases, no puede naturalmente ser culpado de yerros que se encontró ya en pie". Nelken da a entender que Reyes estaba favoreciendo demasiado a la escuela muralista y que por eso se le sustituye por Salas, a quien coloca en la posición de adalid del abstraccionismo; en "La Bienal", columna Exposiciones, *Excélsior*, 20 de junio de 1958, p. 13B.

recordando las críticas de Carrillo Gil a la organización de la Bienal Mexicana de 1958 y en su calidad de miembro del sector cultural del Estado mexicano, Salas Anzures defiende la política diseñada para hacer de México una nación líder, en el contexto de los países latinoamericanos, en cuestiones artísticas, hecho que —según él— justifica las cantidades de dinero invertidas en la organización de las bienales. [310] Escribió: "Estamos decididos a que México se convierta en el centro difusor de arte de América. Queremos enseñar desde nuestra capital cuál es el arte que produce América. Cada dos años mostraremos la mejor producción del continente".[311] A pesar de tan optimistas intenciones, la bienal mexicana sólo tuvo dos ediciones;[312] poco tiempo después, Salas Anzures se ve orillado a renunciar a su puesto en el INBA y la continuidad de los proyectos se interrumpe,[313] tal como había sucedido en ocasiones anteriores y como lo había pronosticado Carrillo, ateniéndose simplemente a la experiencia.

La respuesta de Carrillo fue reiterar sus críticas al trabajo del funcionario, en algo que va más allá de su estricto desempeño y que llega a las políticas culturales estatales; si bien reconoce que durante su gestión, Salas Anzures organizó numerosos eventos, señala la falta de proyecto. Para él, los criterios se basaron en cantidad, porque se organizaron siete magnas exposiciones con piezas procedentes de Suiza, Japón, Italia, India, Indonesia, Checoslovaquia y Bulgaria, pero no en calidad, ya que fueron montajes caóticos, mal

---

[310] "Se me ha acusado de malgastar el dinero del Estado en una Bienal que cuesta millones de pesos al país. [...] La Segunda Bienal de México costó exactamente 363,192.43 pesos. [...] En dólares [...] no son sino escasamente $30,000 [...] Fácil es comprender cuán elemental es esta suma si consideras que el Museo de Arte Moderno de Nueva York tiene un presupuesto de 30,000,000 de dólares anuales o sean 360,000,000 millones de pesos"; Salas Anzures, "Carrillo Gil: lo reto a que el estado le haga una oferta sobre su pinacoteca"..., p. 10.

[311] "Para la Tercera Bienal existe el propósito de traer a México a Ben Shan, a Evergood, la obra de Pollock, la de Kooning, a Mark Tobey, a Gorky, a Matta, a Manabu Mabe, a Wilfredo Lam, a Albright y a los mejores artistas de Sudamérica. [...] Presentaremos también, para rendirles un homenaje, las obras de Torres García, de Pancho Fierro, de Figari, etc., que en este continente han sido capaces de crear un arte americano. ¿Podrán el señor Carrillo, comerciante en cuadros, y el ahora caricaturista Cuevas demostrar que la Bienal es inútil?"; Salas Anzures, "Carrillo Gil: lo reto a que el estado le haga una oferta sobre su pinacoteca"..., p. 10.

[312] A fines de 1960 se realizó la segunda y última bienal mexicana; Castro, "5 de septiembre está anunciada la inauguración de la "Segunda Bienal Interamericana de México de Pintura, Escultura y Grabado", *Siempre!*, 27 de abril de 1960, Vol. 36, núm. 357, p. 67; "*Siempre!* presenta la segunda bienal", *Siempre!*, 5 de octubre de 1960, núm. 380, pp. 43-46; "México, capital de la pintura. La segunda Bienal", *Siempre!*, 12 de octubre de 1960, núm. 381, pp. 43-46.

[313] Otro aspecto que fue afectado por la salida de Salas del INBA fue el de la apertura a los jóvenes pintores que participaban dentro de la corriente conocida como Ruptura; Rita Eder, *Gironella*, IIE-UNAM, 1981, p. 41.

realizados y sin propuestas definidas: "es un colgar y descolgar cuadros sin ton ni son, sin dignidad nacional, sin un programa didáctico, que sería tan necesario en México".[314] Esto es, afirma que en dicho periodo no se diseñaron políticas culturales y que en su lugar se implementó una política de eventos, inmediatista y oportunista.[315] Ése es el *quid* de la cuestión, para la que no hay respuesta oficial.

De esta polémica se desprenden otros elementos; dado que el primer texto de esta serie lo escribió Carrillo, dijo, para manifestar su desacuerdo con una hipótesis de Salas Anzures sobre el carácter de la pintura mural mexicana.[316] Desde el primer artículo, Carrillo contó con la colaboración de José Luis Cuevas, quien realizó varias caricaturas;[317] en una de ellas, un mono imitador vestido de bufón y con su cola enroscada en un hueso, es identificado por un letrero como Salas Anzures, cuyos hilos son movidos desde arriba por una calaca vociferante identificada como Crespo; el texto es contundente: "El maestro Salas da una conferencia".[318] Para el último artículo de esta serie continúa la satírica gráfica, ya

---

[314] Cabe señalar que Carrillo Gil no definió su concepto de "dignidad nacional"; en "Los nuevos 'científicos' hablan por la boca del INBA. Interpelación al licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes", *México en la Cultura*, *Novedades*, 15 de enero de 1961, p. 10. José Luis Cuevas concordó con Carrillo: "Esperemos que con el cambio inminente de gobierno sobrevenga una revisión cuidadosa de la política cultural de las esferas oficiales"; en "Desde Caracas José Luis Cuevas satiriza la Bienal y traza con ácido corrosivo la caricatura de Siqueiros", *México en la Cultura*, *Novedades*, 6 de julio de 1958, p. 6.

[315] Política de eventos: "Esta expresión es todavía usada para designar al opuesto exacto de una política cultural: designa un conjunto de programas aislados —que no conforman un sistema, no se conectan necesariamente con programas anteriores ni establecen puentes indispensables para programas futuros— constituidos por eventos sueltos relacionados unos con otros [...] Ha sido criticada por su carácter considerado inmediatista (acción que se encierra en sí misma, sin dejar marcas) y ocasionalmente oportunista (sirve a veces para promover políticos, partidos, beneficiar a artistas, etcétera. Es fácil de ser puesta en práctica, basta con la existencia de recursos económicos"; Coelho, "Política de eventos", en *op. cit.*, pp. 390-391.

[316] Salas Anzures, "¿Hasta qué grado es revolucionario el arte mexicano de este medio siglo?", *México en la Cultura* de *Novedades* el 18 de diciembre de 1960, pp. 5 y 6. La primer respuesta de Carrillo Gil se publicó en ese mismo suplemento el 24 de diciembre de ese año. Carrillo extiende su crítica hacia la Asociación Mexicana de Críticos de Arte, y en especial a Crespo, su presidente por considerarlos cómplices de Salas Anzures y solicita a los funcionarios superiores del INBA su intervención.

[317] Aunque Carrillo anuncia que en fecha próxima Cuevas publicará un artículo crítico sobre la gestión de Salas, en el suplemento *México en la Cultura*, entre enero y marzo de 1961 no se encuentra ningún texto así, por lo que supongo que Cuevas lo pensó mejor y se abstuvo de escribir. Tiempo después ocurriría una reconciliación entre dibujante y funcionario ya que cuando Salas muere, en enero de 1966, Cuevas publica una caricatura donde manifiesta su pesar, llamándolo "amigo". Véase *Miguel Salas Anzures. Textos y testimonios*, p. 66.

[318] Otras tres caricaturas se publicaron en ese mismo número: Ante un cuadro con tema revolucionario, Cuevas insertó diálogos. El mono: "¿Es la huida a Egipto?". La calaca: "No mono, no, es la retaguardia de los cristeros...". En otra, titulada "El maestro Salas escribe un artículo sobre pintura", está el mono sentado sobre libros y pregunta: "Un momento, ¿arte se escribe con h?". En la última caricatura, bajo el título de "Su última

que Cuevas realiza un dibujo del mono Salas y una jaula con dos perros, con un texto: "El monito del hueso: -¡si me siguen molestando Carrillo Gil y José Luis Cuevas, les echo a los perros!"; éstos, que se encuentran dentro de una jaula, se identifican a través de una flecha que indica: "'Críticos' a sueldo del INBA".[319] Cabe mencionar que no hubo respuesta puntual a las impugnaciones sobre política cultural por parte de las autoridades.[320]

A pesar de la reiterada negación del coleccionista, considero que, en efecto, influyeron los motivos adicionales para objetar la gestión de los funcionarios del INBA, y eran motivos preponderantes: la cancelación de su exposición en el Palacio de Bellas Artes por órdenes de Álvarez Acosta. Peor aun, dicha negativa tenía el agravante de que representó una marcha atrás en el convenio ya establecido y que se intentó encubrir la verdadera razón de tal retroceso con una explicación que insultaba la inteligencia del yucateco. Por tanto, con razón, hacia ese punto débil de Carrillo, sus pretensiones artísticas, se enfiló la defensa de los interpelados. Era su "talón de Aquiles".

Como ya se mencionó, el principal argumento esgrimido fue que Carrillo Gil condicionó el préstamo de las principales piezas de su colección para ser presentadas en la Bienal a la exhibición de su propia obra en el Palacio de Bellas Artes, en fecha previa al evento internacional; al cancelarse su exposición por razones "técnicas", a una semana de la fecha programada, el enojo del coleccionista —según la versión de los funcionarios— no sólo se expresó en la negativa del préstamo sino en ataques públicos que incluían la publicación de los artículos aludidos. De forma radical, reducían todos los cuestionamientos al ámbito de lo personal; lo tradujeron como una tentativa de chantaje por parte de un

---

gracia", está el mono sobre una pelota que lleva escrito "Bienal Interamericana" y un camino con espinas. El mono: "Esta pelota costó muchísimos miles de pesos"; en Carrillo Gil, "Los nuevos 'científicos' hablan por boca del INBA"..., p. 10.

[319] Carrillo Gil, "Los nuevos 'científicos' hablan por la boca del INBA. Interpelación al licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes", *México en la Cultura, Novedades*, 15 de enero de 1961, p. 10. A su vez, Siqueiros denuncia que en México opera una crítica de arte ligada al mercado del arte, pero no menciona la existencia de una crítica al servicio del Estado, en *No hay más ruta que la nuestra*, p. 79.

[320] Es probable que por el escándalo suscitado con la impugnación de Carrillo, Salas haya optado por ofrecer al titular de la SEP, por segunda ocasión (la primera había sido en julio de 1960, en vísperas de la inauguración de la Segunda Bienal Interamericana), su dimisión, misma que tampoco es aceptada. El biógrafo de Salas no menciona directamente a Carrillo, sólo se refiere a que en diciembre de 1960, justo el mes en que el coleccionista publica su primer artículo "Los nuevos 'científicos' hablan por la boca del INBA": "Los enemigos de Salas Anzures [...] intrigan en su contra y aprovechan cualesquier coyuntura para atacarlo, orillándolo de nuevo a presentar su renuncia"; Jorge Olvera, "Datos biográficos", en *Miguel Salas Anzures. Textos y testimonios*, p. 125.

particular que buscaba un inmerecido reconocimiento como pintor.

Con esta estrategia las autoridades inclinaron la opinión pública a su favor explotando los prejuicios colectivos contra un empresario rico y exitoso que con sus adquisiciones "privatizaba" el arte, lo que se oponía a la ideología de numerosos pintores que defendían el carácter público de las manifestaciones artísticas. Encima, aunque de manera implícita, se fustigó a Carrillo Gil aduciendo que como ciudadano común y corriente no tenía derecho a intervenir en asuntos de política estatal; al parecer, existía cierto consenso en la ilegitimidad de la interpelación por parte de un particular al que se le quería ver como un ajeno al círculo cultural y como un acaparador de arte. Esta postura la ilustra un texto del pintor Fernando Leal, en el que, en relación a Carrillo Gil, se pregunta: "Hasta qué grado tiene derecho una persona económicamente poderosa a detentar los testimonios de la cultura que su riqueza le ha permitido atesorar; hasta qué grado el derecho de propiedad adquirido sobre las obras de la cultura debe ser restringido, por razones de beneficio público".[321] De esta manera, la polémica trasciende hasta llegar al cuestionamiento del papel del coleccionista privado en la sociedad mexicana de mediados de siglo XX y, por consiguiente de la función de un *connaisseur*.

Al mismo tiempo, el Doctor Atl, al ser entrevistado por Tibol, participó en el intento de deslegitimar a Carrillo como interlocutor en cualquier aspecto relacionado con la cultura mexicana, sea la crítica de arte o la crítica a las políticas culturales. Ante la pregunta expresa de "¿Qué le parecieron las críticas del doctor Carrillo Gil a la Bienal?", el pintor respondió "Una majadería; el señor Carrillo Gil no sabe nada de nada; yo creo que ni de medicina".[322] A pesar de que el tono de la inhabilitación es del tipo agresivo —teatral— que acostumbraba hacer el Dr. Atl,[323] considero que refleja el sentir de una buena parte de los actores culturales del México de esos años.

---

[321] Leal, "Fernando Leal tercia en la polémica: tacha a Carrillo Gil de egoísmo pueril", *México en la Cultura, Novedades*, 8 de junio de 1958, p. 6.

[322] Cabe la aclaración que también descalifica las opiniones de Gironella, de alguna manera coincidentes con las de Carrillo Gil: "Tampoco ese señor Gironella sabe lo que está diciendo". Raquel Tibol, "Con la Bienal se logra hoy lo que no lograron sesenta años de propaganda demagógica, dice el Doctor Atl", publicado el 28 de mayo de 1958, en Tibol, *Documentación sobre el arte mexicano*, FCE, Col. Archivo del Fondo, 11, México, 1974, pp. 95-102.

[323] "Una polémica tiene [...] algo de teatral: no sólo los parlamentos importan, sino su manera de ser dichos"; Sheridan, *op. cit.*, p. 18.

Ante tales inhabilitaciones públicas, un texto anónimo publicado en la revista *Siempre!*, salió en defensa del coleccionista, afirmando enfáticamente que la sociedad está en deuda con "esa clase de hombres", pues "no existirían muchos de los grandes museos del mundo o serían muchísimo menos completos si no fuera por ellos. *Por esa afición que, sin duda, en su tiempo también fue vilipendiada.* Si no fuera por los grandes coleccionistas de todos los tiempos, una buena parte de las pinturas se hubiera extraviado. La pintura de caballete de José Clemente Orozco, para no dar más de un ejemplo, estaría ya, apenas nueve años después de su muerte, fuera del país. A Alvar Carrillo Gil *deberá* México el conservar, de una u otra manera, un tesoro de valor artístico tan inmenso".[324] Como es evidente, la defensa se encamina hacia una de las funciones tradicionales del coleccionismo, que es la de proteger y conservar el patrimonio local.

No obstante, el defensor anónimo no pierde de vista que la crítica se encaminó hacia el apropiamiento del arte por un particular, por lo que reitera la voluntad pública de Carrillo, que a la fecha había compartido sus posesiones al prestarlas para su exhibición. La condena al coleccionismo no se le escapa: "Es ésta una afición que trae consigo, a menudo, la crítica de muchas personas y gana para el que la ejerce no pocas malas voluntades".[325] Los prejuicios de tendencia cristiana contra los ricos, que se pueden rastrear desde el Evangelio, más la proliferación de los opiniones sobre la socialización del arte y la cultura, eran parte del discurso de la época.[326]

Por supuesto, Carrillo Gil respondió a sus impugnadores. Llama la atención que sólo responde en lo relativo a la cancelación de su exposición; a Fernando Leal y sus radicales cuestionamientos, ni los menciona. Afirma que jamás se negó a prestar obras de su colección para las exposiciones nacionales o internacionales que así lo han requerido y

---

[324] Anónimo, "Alvar Carrillo Gil (coleccionista)", columna Arte, en *Siempre*, 23 de agosto de 1958; AFCG, cursivas mías.

[325] *Ibidem*; AFCG.

[326] El Evangelio dice: "Un hombre se le acercó y le dijo: 'Maestro, ¿qué obra buena debo hacer para alcanzar la vida eterna?' Jesús le respondió: [...] 'Si quieres entrar a la vida, guarda los mandamientos' [...] 'Todos ésos los he guardado. ¿Qué más me falta?' Jesús le dijo: 'Si quieres ser perfecto, anda y vende todas tus propiedades, reparte su importe a los pobres, con lo cual tendrás un tesoro en el cielo, y ven a seguirme'. Cuando el muchacho oyó aquellas palabras se retiró todo triste, porque tenía muchos bienes. Y Jesús dijo a sus discípulos: 'En verdad os digo que es difícil que entre un rico al Reino de los Cielos. Os repito que es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja, que un rico entre en el reino de los Cielos"; Mateo: 19:16-24. La misma anécdota es contada en Lucas: 18:18-25, ambas en el Nuevo Testamento.

reitera que sus críticas no se deben al maltrato recibido como pintor. Incluso ironiza sobre las contradicciones de los funcionarios que en un primer momento alabaron en público sus ejercicios plásticos y después se retractaron.[327] Como haya sido, todos los involucrados estaban conscientes de que el poder de un coleccionista radica, en última instancia, en la facultad de decidir si permite la exhibición pública de sus acervos o los embodega. No obstante, el perfil de este coleccionista indica que no deseaba negociar la inclaustración de sus piezas, sino su exhibición.[328]

Así las cosas, esta polémica se interrumpió y se retomó hacia fines de 1959, en el contexto de una fuerte crítica de Salas hacia el tipo de pintura que realizaba Carrillo y su iracunda respuesta. Cabe destacar que el coleccionista se escudó en que su objetivo era debatir las ideas que Salas emitió en la conferencia titulada "Hasta qué grado es revolucionario el arte mexicano"[329] y no aludió a que reaccionó de esa manera por las descalificaciones a su producción plástica; igualmente, Salas no mencionó que el detonador fue su párrafo demoledor contra la pintura abstracta y el *collage*. De hecho, Salas provocó a Carrillo.[330] Y el yucateco no era del tipo que dejaba pasar una provocación así.

---

[327] "En forma insidiosa y malévola el director del INBA declaró que yo quería presentar una exposición 'como anticipación a la bienal' que yo buscaba 'honores que no se habían concedido a otros artistas' y que puse como 'condición que se hiciera mi exposición para dar obras a la bienal'; infundios todos de este señor a quien ni invité siquiera a ver mis cosas, ni menos le impuse condición"; Carrillo Gil, "Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia" ..., pp. 1 y 11.

[328] *Metacomunicación* del poder: generalmente se manifiesta de manera tácita y sólo como último recurso puede hacerse explícito; así, cuando Carrillo amenaza de manera directa, es su último recurso. Luhmann, *op. cit.*, p. 38. Cursivas del autor.

[329] Las ideas emitidas por Salas en este texto no eran ni extrañas ni ajenas a las de Carrillo Gil: la pintura mural estaba ya en decadencia; un grupo de pintores presionaban a las autoridades culturales para ocupar, de manera monopólica, los espacios de exhibición públicos; la crítica de arte en México era anquilosada y conservadora, principalmente. Carrillo también había escrito pronunciamientos semejantes. Además, Salas se declara contra la "pintura folklorista, arqueologista y Mexican Curios" y afirmó que la escultura mexicana no estaba al mismo nivel que la pintura, en coherencia con Carrillo quien no había adquirido ni escultura mexicana ni pintura de ese tipo. Más aun, Salas gustaba de aquellos cuadros de Siqueiros que clasificaba como abstractos y enlistó piezas que, justamente, en su mayoría formaban parte de la colección Carrillo Gil. Con estas coincidencias básicas —entre discordancias como la afirmación de Salas de que la pintura mural no podía haber sido para el pueblo porque este ni siquiera la conocía—, considero que la razón principal del duro ataque público de Carrillo hacia Salas fue por un párrafo donde el funcionario pareciera dirigirse especialmente al yucateco y atacarlo por sus pretensiones de pintor. Véase "¿Hasta qué grado es revolucionario el arte mexicano de este medio siglo?", que Salas dictó en la Sala Ponce del Palacio de Bellas Artes y que publicó en *México en la Cultura* de *Novedades* el 18 de diciembre de 1960, p. 5 y 6.

[330] "Sería interesante referirme a cómo la basura ha sido exaltada a categoría estética, y de cómo el '*collage*' hecho con inmundicias, ya no sólo con pedazos de periódico, hace exclamar con gritos de histeria a todos los que se las dan de modernos [...] Obras inútiles que sólo resistirán el tiempo que dure una exposición"; Salas

Carrillo respondió de manera directa, lo que equivalió a iniciar la polémica. No sólo diferencias ideológicas, estéticas o resentimientos personales estaban en juego; también se percibe su placer por la discusión pública y su gusto por estar en el centro del espectáculo. Protagonizar una polémica conlleva muchos riesgos, y él decidió correrlos.[331] No sólo desmiente las para él, erróneas hipótesis del funcionario sino que acusa a Crespo de la Serna y a la Sociedad de Críticos de Arte, de fungir como sus cómplices.[332] La respuesta de Salas Anzures apareció en el primer número de enero, junto con el segundo artículo de Carrillo Gil. Indignado, se queja de que en la primera crítica de Carrillo no hubiera argumentos y sí insultos y, con astucia, dirige su atención hacia la polémica personalidad del coleccionista.[333]

Salas explica que la ira de Carrillo sólo tiene relación con el rechazo de su pintura: "Como usted está muerto de rabia porque el señor Crespo tuvo el atrevimiento de criticar su "hobby" dominical y no considera a usted como un artista, el expediente fue atacarlo por carambola".[334] En cuanto a la Sociedad de Críticos de Arte[335] —a la que Carrillo llamó

Anzures, "¿Hasta qué grado es revolucionario el arte mexicano de este medio siglo?", *México en la Cultura*, *Novedades*, el 18 de diciembre de 1960, pp. 5 y 6.

[331] "No es lo mismo sostener ciertas ideas en privado que en público, a pesar de que puedan ser las mismas ideas: es en el rozamiento actual e inmediato de esas ideas con otras donde radica no sólo su vigor intelectual, sino la forma *espectacular* que adquiere su comportamiento, y no es raro que sea ese ingrediente el que provoque la adhesión o el rechazo a las ideas en sí"; Sheridan, *op. cit.*, p. 18; cursivas del autor.

[332] Hay por lo menos dos razones del ataque de Carrillo a Crespo; una de ellas tiene que ver con un artículo que publicó en el contexto de la Bienal, en donde se refirió a la polémica desatada y sin mencionar directamente a Carrillo, en los siguientes términos: "Por ahí se han estado publicando algunos de tales desahogos y exabruptos, en todo caso, prematuros, apoyándose en un andamiaje pobre hecho de rumores y chismes de baja ley". Cabe destacar que Crespo sí colaboró estrechamente con la bienal, detentando poder, dada su cercanía con Salas, fungiendo como miembro del comité de selección de los artistas mexicanos a participar en la bienal y además formando parte del jurado que otorgó los premios; Crespo de la Serna, "Los elogios y desdenes a la Bienal son prematuros", *México en la Cultura*, *Novedades*, 8 de junio de 1958, p. 6. Otro motivo tendría que ver con las pretensiones artísticas de Carrillo y, por tanto, con la crítica que Salas hizo a sus obras.

[333] "El señor Carrillo, comerciante en cuadros, tiene la fea costumbre de utilizar en sus críticas ese método. Cuando no está de acuerdo con una tesis, lejos de argumentar con razonamientos juiciosos se vale de la grosería y el insulto, haciendo una ensalada rusa, en la que mezcla sus odios y rencores personales, venga o no al caso"; Salas Anzures, "Carrillo Gil: lo reto a que el estado le haga una oferta sobre su pinacoteca"..., p. 10. Elementos que se incorporan a una polémica: "argumentos de autoridad, peticiones de principio, convicciones hechas de pasión y con pasiones convincentes [...] encuentros entre la buena conciencia y la conciencia crítica, apropiación de la representatividad social, ideas e insultos, desdenes y ninguneos"; Sheridan, *op. cit.*, p. 22.

[334] También replicó Crespo de la Serna; lamentó que la impugnación de Carrillo y Cuevas haya utilizado desde calumnias hasta insultos personales, comportándose como verdaderos "dictadores enciclopédicos", por su "actitud soberbia de pedante suficiencia" al considerarse "los únicos en cultura estética y en seguridad de juicio". A Carrillo le reprocha lo injustificado de sus ataques ya que fue él quien lo propuso para ingresar en

"inútil" y "ociosa"—, Salas Anzures le recuerda que a ella pertenecen varios de sus amigos, como Inés Amor, "que me parece es amiga personal de usted", Francisco Monterde, Luis Cardoza y Aragón, Paul Westheim, etcétera.[336]

Al mismo tiempo, cuestiona el hecho de que un particular, apoyado en el evidente poder que le confiere el hecho de poseer obras de arte pretenda intervenir y criticar lo que sucede en el ámbito artístico, al que era ajeno; esto es, niega a Carrillo el derecho a cuestionar a la burocracia cultural, no lo reconoce como *connaisseur* ni mucho menos como crítico de arte, escatimándole el prestigio que Carrillo creía merecer por ser uno de los pocos coleccionistas de arte mexicano de su tiempo.[337] Así, Salas Anzures propone a Carrillo que se deshaga de la única fuente de poder que le reconoce, su colección:

> El hecho de que el señor Carrillo pueda comprar pinturas como otra persona terrenos o acciones bancarias, no me autoriza a pensar que tenga capacidad para enjuiciar el fenómeno artístico de México. ¿Qué razón hay para considerar al señor Carrillo como un conocedor, a no ser su instinto para duplicar su capital comprando barato y vendiendo caro? Conocemos muy bien la sicología de este tipo de 'marchand' del que forma parte el señor Carrillo. ¿Cuánto le han costado los Orozcos, los Siqueiros, los Riveras, y ¿en cuánto se los podría vender al Estado? Reto al señor Carrillo a darnos una oferta para adquirir su pinacoteca. Me agradaría saber en cuánto daría su colección para que el pueblo mexicano pudiera disfrutarla. ¿Estaría dispuesto a vender su colección de pinturas al precio de costo?[338]

De esta forma, el funcionario lo acusa de pretender dominar en el ámbito artístico a partir, no de su colección, sino de su economía; más aun, a través de los términos que utiliza para referirse a Carrillo Gil, de manera despectiva, como "comerciante en cuadros" o, en francés,

---

la Asociación Mexicana de Críticos de Arte, valoró sus aportaciones por los textos que sobre arte escribía y, sobre todo, se ocupó de su obra, aunque no lo concebía como pintor sino sólo como *amateur*. Y es allí, en el hecho de haber reseñado los trabajos de Carrillo Gil como los de un aficionado, que Crespo ubica las raíces del enojo del coleccionista; Crespo de la Serna, "Dios los cría y ellos se juntan", *México en la Cultura, Novedades*, 8 de enero de 1961, p. 10.

[335] La Asociación Mexicana de Críticos de Arte publicó una carta con fecha del 10 de enero de 1961 en la cual hay un pronunciamiento por el respeto a la libertad de expresión de sus miembros, coincida o no con los demás agrupados, se rechaza el cuestionamiento sobre la utilidad de su existencia y se apoya tanto al presidente, Crespo de la Serna, como a Miguel Salas Anzures, también miembro de la asociación. Firman, entre otros; Enrique F. Gual, Ceferino Palencia, Jorge Enciso, Margarita Nelken y Berta Taracena. Véanse: Francisco Monterve, Mariano Paredes, *et al.*, "Una carta de la Asociación Mexicana de Críticos de Arte", *México en la Cultura, Novedades*, 15 de enero de 1961, p. 10.

[336] Salas centra su atención en la frustrada exposición de Carrillo Gil en el Palacio de Bellas Artes, en 1958, reiterando que tal suspensión fue por una cuestión técnica: la remodelación de las salas, no con el afán de molestarlo, Salas Anzures, "Carrillo Gil: lo reto a que el estado le haga una oferta sobre su pinacoteca"..., p. 10.

[337] "En no pocas ocasiones, el propósito profundo de una de las partes sea erradicar a la otra como contrincante intelectual"; Sheridan, *op. cit.*, p. 16.

marchand, lo está expulsando del exclusivo círculo de la cultura y del arte en México, tratándolo como un usurero arribista: "Critique usted mis expresiones, mis ideas, más nunca se atreva a mezclar sus millones con cuestiones de arte. Una cosa es comprar barata la obra de los artistas y otra muy distinta vender caro el prestigio que a usted no corresponde".[339] Un comerciante, un capitalista, según esto, no tenía derecho a inmiscuirse, a través de su "sucio" dinero en temas "puros" como el arte; por los términos en que abordó el tema, Salas pareciera ampararse en los tradicionales prejuicios católicos contra los comerciantes y los ricos.

Aquí es necesario recordar que Carrillo Gil debía su fortuna a su desempeño como empresario privado y, aunque los indicios son muy escuetos, su experiencia empresarial debió de servirle en sus transacciones dentro del mercado del arte. Más aun, en efecto, actúo como hombre de negocios, estrictamente hablando, al adquirir piezas de Picasso para revender en México; sin embargo, ésta no fue una práctica que definiera el perfil de Carrillo como coleccionista, por lo cual el "anatema" de comerciante me parece desmedido.[340] Es probable que en el México de mediados de siglo los coleccionistas que realizaban compras como inversión o para su reventa, aunque fuera esporádicamente, lo harían con discreción, razón por la que la galerista Inés Amor, cita a Carrillo como el único caso que practicó este tipo de negocio; si esto era conocido por sus contemporáneos, explicaría, sólo en parte, la acusación específica a Carrillo de especulador del arte.[341]

Ante la situación, otro coleccionista y funcionario público de muy alto nivel, Marte R. Gómez, envía una carta privada al director de la SEP, Jaime Torres Bodet; en ella

---

[338] Salas Anzures, "Carrillo Gil: lo reto a que el estado le haga una oferta sobre su pinacoteca"..., p. 10.

[339] *Ibidem*. Carrillo minimiza la cuestión y sólo reivindica su libertad de decisión: "Me echa en cara le jefe de Artes Plásticas del INBA que yo compre, venda (media docena de veces me lanza el pavoroso anatema de comerciante en cuadros), adquiera a bajo precio y venda muy caro, haga negocios fabulosos con cuadros, tenga 'linda biblioteca', colecciones, etcétera. Me pregunto si esto, aun suponiendo que fuera cierto, pueda importar un bledo al jefe de Artes Plásticas y si tiene algo que ver con que yo haga o deje de hacer con estas cosas mías, lo que me venga en gana"; Carrillo Gil, "Los nuevos 'científicos' hablan por la boca del INBA; Interpelación al licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes"..., p. 10.

[340] Inés Amor atestiguó la hostilidad contra los comerciantes en arte: "Recuerdo que la inauguración de cada nueva galería implicaba un poco de propaganda en contra de los 'acaparadores', 'monopolistas' 'tiburones' del arte y otras jerarquías un tanto cuanto abstractas, que no podían ir dirigidas a nadie más que a mí, ya que era la única que se ocupaba del asunto"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 126, y Anónimo, "GAM: el Dr. Alvar Carrillo Gil presenta al pintor abstracto japonés Kishio Murata con un conjunto de veinticuatro pinturas", en *México en la Cultura, Novedades*, 23 de diciembre de 1956, p. 6.

reivindica, más que a Carrillo, el libre derecho a ejercer el coleccionismo privado y solicita:

> Que el señor Salas Anzures se deje también de desafiar al doctor Carrillo Gil [...] a que [...] le venda a Bellas Artes, a los precios que le costaron hace años, las magnificas telas que forman su pinacoteca. Porque hay una cosa que me parece indudable: ni a Orozco, ni a Rivera, ni a Siqueiros, les puso una pistola en el pecho [...] para que le vendieran sus telas a los precios a los cuales compró. Las compró a los precios que regían en el mercado y que nuestro Instituto de Bellas Artes [...] *cuando haya una gran pinacoteca nacional y cuando su patronato disponga de recursos*, podrá ayudar a sostener a niveles más equitativos.[342]

El político está consciente de que el espacio, reducido pero real, que el Estado dejó libre al no adquirir la producción de los artistas, fue ocupado, de alguna manera, por los particulares, él incluido. Hasta aprovecha la coyuntura para recordar al funcionario que siguen pendientes la creación de un museo nacional de arte tanto como una partida presupuestal para la adquisición de objetos artísticos.

Gómez reconoce, implícitamente, que el Estado no coleccionó arte moderno; que dentro de las prioridades estatales no se inscribió adquirir regularmente la producción artística de los creadores contemporáneos, razón por el cual no se destinó presupuesto de manera sistemática. Como ya se vio, una de las consecuencias de esta política fue que las pequeñas colecciones públicas debían complementarse con obras de colecciones privadas, tanto de los artistas como de los escasos particulares que coleccionaban, para montar exhibiciones representativas de ese periodo.

Como es sabido, el Estado financió la producción de murales de los pintores agrupados bajo la llamada Escuela Mexicana, pero hasta la década de los cincuenta prácticamente no tomó parte activa en la distribución y consumo de obras de arte de pequeño formato, esto es, pintura de caballete y gráfica.[343] Por ello, los artistas tenían que adoptar dos medidas: o destinaban una parte de su producción al mercado que en la mayoría

---

[341] No parece factible que Carrillo Gil fuera el único coleccionista en México que alguna vez realizara este tipo de transacciones; sin embargo, no conozco documentación al respecto.

[342] Gómez, *op. cit*, Vol. II, pp. 312-314; cursivas mías.

[343] La excepción fue el Salón de la Plástica Mexicana, fundada tardíamente en 1949. Concebido como "centro de ventas no lucrativo", con eficacia se ocupó del mercado de los artistas de la "Escuela Mexicana". Su fundación, durante el gobierno de Miguel Alemán, obedece a que: "El apoyo institucional a la comercialización de la obra artística se correspondía perfectamente con el programa del alemanismo tendiente a fomentar el mercado interno incluso en el terreno artístico"; Reyes Palma, "50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984)", parte I..., p. 43.

de los casos apenas podía coadyuvar a la satisfacción de sus necesidades básicas,[344] pero con lo cual podían dedicarse de manera exclusiva a la creación artística, o desempeñaban puestos en la burocracia cultural o educativa en las dependencias oficiales. Lo que es claro es que el patrocinio estatal no era suficiente, en ninguno de los casos, aunque contribuyera a que el artista no dependiera totalmente de sus ventas en el mercado y, además, los pintores, a través de las comisiones estatales, gozaban de prestigio y reconocimiento. Era a ese contexto al que aludía Marte R. Gómez en su carta al director de la SEP en enero de 1961.

[344] Por ejemplo, un artista que se negaba a dedicarse a cualquier otra actividad que no fuera su pintura, Orozco, durante la mayor parte de su vida tuvo dificultades económicas. Véase *Cartas a Margarita*, presentación, selección y notas de Tatiana Herrero Orozco, Era, México, 1987, 362 p.

Capítulo 5. Carrillo Gil y el coleccionismo en México

1 Algunos coleccionistas contemporáneos a Carrillo Gil

Breve panorámica del coleccionismo, primera mitad del siglo XX

Algunos coleccionistas contemporáneos a Carrillo Gil

Otros coleccionistas

Institucionalización de la colección

Recepción de la donación-venta

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

Algunos coleccionistas contemporáneos a Carrillo Gil

Breve panorámica del coleccionismo, primera mitad del siglo XX

Siguiendo una tradición establecida en el siglo XIX,[1] en donde se realizaban exposiciones independientes a la Academia de Bellas Artes, un sector de la sociedad, aunque pequeño, conocía y adquiría la producción local contemporánea durante las primeras décadas de la centuria pasada; tal vez se trate de una elite de intelectuales. Si bien la circulación presentaría ciertas restricciones —puesto que muchos de los lugares de exhibición no se dedicaba a ello de manera permanentes ni los corredores de arte o *dealers* eran profesionales— de manera regular se presentaban exposiciones de alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes, heredera de la Academia y, de manera esporádica, de algunas otras instituciones, como la Universidad Nacional.[2]

En otras ocasiones se trataba de casas particulares cuyos dueños prestaban sus paredes para colocar los productos recientes del arte moderno de inicios de siglo, y permitían el acceso a cualquier interesado.[3] Los organizadores de estas incipientes exposiciones no querían limitarse a un círculo concreto de amigos o conocidos, ya que las noticias de las inauguraciones se publicaban en revistas y periódicos de la época quienes, además de adquirir imágenes para ilustrar sus impresos, convocaban con frecuencia a concursos artísticos; en estas actividades participaban activamente algunas librerías, destacando de entre ellas la *Biblos*.[4] Pareciera que se trataba de lugares reacondicionados, tal vez de manera provisional, ya que por lo general no se anunciaban como galerías o

---

[1] Es desafortunado que no existan aún estudios especializados sobre la historia del coleccionismo de arte a lo largo del siglo XIX; como en cualquier otro periodo de la historia artística de nuestro país, es una tarea pendiente. Por esta razón, me es difícil enlazar las características del coleccionismo privado en el XIX que se continuaron en el XX. Un listado de coleccionistas de arte decimonónico, tanto europeo como mexicano, con breves reflexiones sobre el mercado del arte de principios del XX para este tipo de objetos, se encuentra en Manuel F. Alvarez, *Las pinturas de la Academia Nacional de Bellas Artes. Su mérito artístico y su valor comercial*, 1917, 61 p. Estoy en deuda con Diana Briuolo por el préstamo de éste y otros materiales.

[2] Tal vez por falta de espacios adecuados, algunas instituciones organizaban montajes en recintos privados. Por ejemplo, en 1918, la Universidad Nacional gestionó una exposición retrospectiva en la Casa de los Azulejos. Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde. 1914-1921*, pp. 86.

[3] Un registro documentado de tales eventos puede verse en *Ibidem*, pp. 70, 82, 91, 98-99, 106.

[4] En 1915 y 1916 Francisco Gamoneda, propietario de la librería *Biblos*, convocó a los creadores a elaborar lo que serían portadas de libros; en 1916, el periódico *El Demócrata* organizó cuatro exposiciones individuales; A la muerte de Saturnino Herrán; en 1918, *Revista de Revistas* convoca a un concurso y exhibe los dibujos enviados. *Ibidem*, pp. 41, 46, 52, 82,

tiendas de arte,[5] pero su existencia indica un cierto interés por degustar ese tipo de arte y un tráfico incipiente, aunque la infraestructura era, insisto, precaria.[6] Así mismo, la crítica de arte, aunque reducida, también era una práctica regular.

Necesidad e interés existía. Esto explica, por ejemplo, que en la librería de Alberto Misrachi —instalada en el corazón del centro histórico de la ciudad de México— también se colocaran para su venta, piezas de pequeño formato. Es así como Carrillo Gil inicia su colección de Orozco: adquiere sus primeras piezas en dicho establecimiento, como ya expliqué en el capítulo dos. De manera progresiva, la importancia que cobra la exhibición y comercialización del arte hizo que Misrachi decidiera dedicar un espacio exclusivo al arte y que él mismo se convirtiera en un exitoso *marchand* y galerista, de hecho, uno de los primeros y más importantes de su tiempo.[7]

En este sentido, resulta un tanto exagerado el testimonio de Inés Amor, quien desde 1935 dirigió la Galería de Arte Mexicano: "El panorama del arte contemporáneo se presentaba como un verdadero desierto. Durante los primeros años de la galería el noventa y cinco por ciento de la sociedad educada de la ciudad de México negaba el valor del arte moderno".[8] Sin que le falte cierta razón, es probable que su tendencia a calificar de panorama desolador, en cuanto a recepción y consumo, el contexto en que se desarrolló el arte moderno antes de la fundación del negocio que dirigió con éxito por más de cuarenta años, se deba precisamente a su deseo de realzar la trascendencia de su empresa en el fortalecimiento del mercado artístico.

Ciertamente, fue reducido el número de particulares, dentro de la elite económica y política de México, que se interesó por coleccionar arte en las primeras décadas del siglo

---

[5] En 1918 se registró una exposición en un recinto que llevaba el nombre de Galería David Block. Otras eran la Casa Pellandini, el Círculo Zacatecano de México, el *Cercle Français*, etcétera. *Ibidem*, pp. 81, 91, 107,

[6] Además de las ventas de piezas trabajadas de manera libre, algunos pintores recibían encargos, en especial, retratos de los políticos de la época. *Ibidem*, pp. 66, 95,

[7] La *marchande* Amor escribió sobre él: "Alberto era un hombre extremadamente dotado para percibir las cosas buenas y a la vez era un genio para las finanzas; excelentísimo amigo, generoso a más no poder"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 22. De Misrachi se conocen muchos menos datos en parte porque, a diferencia de Inés Amor, no dictó sus memorias y, a la fecha, prácticamente no existen estudios sobre su radio de acción y la trascendencia de sus transacciones en arte. Sobre su sobrino, del mismo nombre y también galerista, se han publicado dos libros; en ellos, de forma indirecta se consigna alguna información de Alberto "grande": Luis Geller, *Alberto J. Misrachi. El galerista. Una vida dedicada a promover el arte de México,* Editorial Sylvia Misrachi, México, 1998; *Diez pintores mexicanos y Alberto Misrachi,* DDF, México, 1991.

[8] Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 236.

XX, y las razones de esto son complejas y exceden los límites de este trabajo. Sin embargo, hay que apuntar algunas características generales: una clase dominante poco educada en cuestiones artísticas, poco comprometida con el desarrollo cultural de nuestro país, difícilmente comprendía y aceptaba las manifestaciones artísticas del movimiento artístico moderno que después se conocería como Escuela Mexicana.[9]

El hecho de que coleccionar no les reportara ningún beneficio económico inmediato o visible —porque acumular arte no se consideraba una inversión segura o porque la legislación mexicana no contemplaba la exención de impuestos por adquisición o donación de obras—, seguramente influyó en su falta de interés. Más aun, mantenerse indiferente a las propuestas estéticas de su época era un mecanismo de protección puesto que la mayoría de los miembros de la elite no tenían conocimientos profundos de arte, no podían detectar lo novedoso o lo posiblemente valioso,[10] así que preferían restringirse a consumir sólo lo legitimado, prestigiado, de autores consagrados y estilos ya aceptados.[11] Con relación a la demanda de objetos de arte, en tanto mercancías,[12] Appadurai escribió: "cuando se gasta en mercancías, éstas tienden a girar alrededor de formas mercantiles tradicionalmente aceptables".[13] De este modo, en parte por razones de seguridad económica, las clases dominantes, en términos generales, no corrían riesgos.

En términos generales, el arte que consumían los miembros de los grupos económicamente dominantes en México se destinaba a cumplir una de las funciones más comunes, la del ornato; la tendencia era adquirir temáticas líricas y naturalistas sólo en las cantidades necesarias para la decoración de sus espacios cotidianos, sea la casa o la oficina;

---

[9] Claude Fell resumió la polémica por el muralismo: la crítica no está preparada para entender la nueva pintura y su rechazo era en buena parte una cuestión de gusto. En parte, eso explica que en 1924 dañan los murales de Rivera, Orozco y Siqueiros; en *José Vasconcelos. Los años del águila*, UNAM, México, 1989, pp. 427, 430 y 433.

[10] Si la burguesía mexicana durante la primera mitad del siglo XX no aceptó el arte de esa época, hubo quienes sí: "Los norteamericanos que venían a la ciudad de México estaban mucho más capacitados para gustar de la pintura moderna. Nos llevaban varias décadas en esto"; Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, IIE-UNAM, México, 1987, p. 22.

[11] Sobre los gustos legítimos de las clases dominantes, véase Bourdieu, *La distinción...*, pp. 13, 17.

[12] Todas aquellas cosas que poseen un valor de cambio son mercancías; Igor Kopytoff, "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso", en Arjun Appadurai, *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, Conaculta-Grijalbo, colección Los noventa, México, 1991, p. 112.

[13] "La demanda es un impulso socialmente regulado y generado, y no un artefacto de los caprichos o las necesidades individuales"; Appadurai, "Introducción: las mercancías y la política del valor", en Appadurai, *op. cit.*, pp. p. 47 y 50.

más aún, preferían piezas del pasado y no de artistas del presente, en parte porque la obra de artistas extintos ha adquirido reconocimiento y sus precios, por lo general, se mantendrán a la alza. Buscaban un arte eminentemente ornamental, sea producido durante el periodo colonial, sobre todo para imágenes religiosas, o de tradición academicista, preferentemente europea, con temáticas laicas y en géneros como el paisaje y las naturalezas muertas.[14]

La situación reseñada aquí con brevedad, se mantuvo hasta finales de la década de los treinta, cuando aun los sectores económicamente influyentes no estaban interesados en el arte moderno, arte aún no legítimo, elaborado por aquellos años. Muchos de ellos contarían con capital suficiente para formar una importante colección de arte, pero pocos se dedicaron a la compra sistemática de arte mexicano. Para contrarrestar en algo esta situación, colectivos de pintores como el grupo ¡30-30!, intentan trascender el reducido mercado local y pugnan por la promoción y difusión del arte mexicano en el extranjero, como una alternativa viable para ganar independencia económica; una vez que la iniciativa fracasó, lucharon infructuosamente al interior del país por involucrar en el mercado no sólo a los sectores de elite sino también a clases medias y hasta populares, vía la venta de obra gráfica.[15] En esos años, la GAM también fracasó en su intento de comercializar grabados.[16]

El mercado artístico, aunque raquítico, se mantuvo también gracias a las ventas al exterior, en especial cuantiosas en los años en que duró la Segunda Guerra Mundial, ya que los mercados europeos se mantuvieron, en la práctica, cerrados. Con mirada retrospectiva, Inés Amor afirmó en 1975: "Si contamos con la producción de estos últimos cincuenta años y sacamos un promedio de cuántas grandes obras se fueron al extranjero, nos encontramos con la desagradable noticia de que más del cincuenta por ciento de las pinturas importantes emprendieron el vuelo".[17] Cierto sentimiento de culpa hay en esta afirmación ya que ella

---

[14] Inés Amor explica: "A principios de siglo, la gente que podía comprar iba a Europa y se traía cuadros *pompié* [...] el caramelo hecho pintura, atardeceres color melón con patos volando, o un *policeman* que detiene el transito para que una niña *Her Majesty* —título de la obra— cruce la calle. y cosas por el estilo. Era la época en que imperaban los bustos coloreados de la *Beatrice* de Dante y malas reproducciones de la *Venus* y del *Rapto de las Sabinas* a las que las señoras les tejían chambritas para cubrir sus impudibundeces"; Blanca Haro, "Inés Amor y su gigantesco trabajo de treinta años por la pintura mexicana", *Siempre!*, 3 junio 1965, núm. 623, pp. XIV-XV.

[15] Laura González Matute, *¡30-30! Contra la Academia de pintura 1928*, México, 1993, pp. 78, 81-82.

[16] Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 25-26.

[17] Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 247. Fausto Ramírez ha destacado que existen múltiples factores que explican el interés en Estados Unidos por el arte mexicano en la segunda década del siglo XX, entre los

fue una de las principales negociadoras de estas ventas.[18]

La elite en México rechazaba a los pintores que, en su mayoría, se han considerado miembros de la llamada Escuela Mexicana de Pintura,[19] a diferencia del sector cultural del Estado, que se distinguió por mantener, en las primeras décadas del sistema posrevolucionario, un mecenazgo oficial que permitió a los muralistas realizar múltiples proyectos en espacios públicos, contribuyó a prestigiarlos dentro y fuera del país, propició el consumo de sus producciones y los incorporó a su estratégica propaganda para la elaboración y consolidación de la imagen política del Estado mexicano.[20] Claude Fell ha destacado que, por ejemplo, Vasconcelos apoyó a Diego Rivera y a los otros pintores de la Escuela Mexicana y que la crítica de arte de ese periodo no aceptaba la escuela muralista pero el Estado les adjudicó encargos oficiales.[21]

Aunque el Estado intervino en la producción de murales, no participó de manera destacada en la distribución y consumo de las obras de arte de pequeño formato, esto es, pintura de caballete y gráfica;[22] por ello, los artistas tuvieron que adoptar una de dos medidas: o destinaban una parte de su producción al mercado que en la mayoría de los casos apenas podía coadyuvar a la satisfacción de sus necesidades básicas, pero con lo cual

---

cuales destaca el hecho de que la escuela pictórica regionalista de ese país, que pasó por una fase de cercanía con la izquierda política, presenta algunas coincidencias con lo que se producía en México; en comunicación personal, enero de 2004.

[18] Esto ya era conocido desde esa época; escribió Salvador Novo: "La Galería de Arte Mexicano que cuida Inés Amor [...] es la agencia más eficaz de ventas norteamericanas de los ya caros pintores nuevos de México"; en *Nueva Grandeza Mexicana*, UNAM-DDF, México, 1986, p. 50.

[19] En los primeros años del régimen posrevolucionario, su identificación con la supuesta Escuela Mexicana, no fue suficiente para ampliar rápidamente su consumo entre una burguesía que prefería otro tipo de arte, hubo cierta resistencia y un lento proceso de aceptación. En otros contextos también se presenta un fenómeno similar; según Appadurai: "En ciertos períodos, el flujo de bienes lujosos muestra una poderosa tensión entre estas dos fuerzas [la moda y los gustos tradicionales] Por ejemplo [...] las primeras décadas de contacto colonial casi en todas partes muestran también esta tensión entre las modas nuevas y las regulaciones suntuarias existentes. En estos contextos, la moda es el impulso para imitar a los nuevos poderes, y este impulso se integra con frecuencia, para bien y para mal, con los imperativos suntuarios tradicionales"; en "Introducción: las mercancías y la política del valor"; en Appadurai, *op. cit.*, pp. p. 57.

[20] Novo reseña una conversación con el escritor peruano Luis Alberto Sánchez sobre el impacto de las políticas culturales de su época en el campo literario: "Va comunicándome [...] su sospecha de que el Estado mecenas que es habitual en la América Latina, aunque parezca privativo de México, sea inconveniente para una producción literaria que así se ve forzada a la propaganda", en *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, compilación y nota preliminar de José Emilio Pacheco, Conaculta, México, 1994, p. 144.

[21] Es una imposición paradójica: se supone que es una pintura para el pueblo pero los pintores se apoyan en el Estado para imponerla a la sociedad; en Fell, *op. cit.*, pp. 402 y 428.

[22] La excepción fue el Salón de la Plástica Mexicana, fundada tardíamente en 1949.

podían dedicarse exclusivamente a la creación artística, o desempeñaban puestos en la burocracia cultural o educativa en las dependencias oficiales. Queda claro que el patrocinio estatal no era suficiente, en ninguno de los casos, aunque contribuía a que el artista no dependiera totalmente de sus ventas en el mercado y, además, los pintores, a través de las comisiones estatales, gozaban de prestigio y reconocimiento.[23] En la práctica el apoyo estatal se sostendría, con altibajos, hasta apenas transcurrida la medianía del siglo, si bien en los discursos se mantuvo a lo largo del siglo XX.

Incluso, los pintores no sólo dispusieron de muros públicos, ya que durante el sexenio de Manuel Ávila Camacho, 1940-1946, "los sectores medios y la burguesía, ambos en ascenso, patrocinaron manifestaciones artísticas en cines, bancos, empresas, fabricas, residencias particulares, bares y hoteles".[24] Esto es, la iniciativa privada también contribuyó, aunque tardíamente, a la ejecución de proyectos murales, creados en su mayoría por una segunda generación de pintores adscritos a la Escuela Mexicana.[25] Pareciera que tratándose de murales, la desconfianza de buena parte de los integrantes del sector cultural hacia la intervención de los privados en el arte perdía algo de su talante prejuicioso.

En la década de los cuarenta, y a pesar del éxito que llegaron a alcanzar algunos artistas ubicados dentro de la Escuela Mexicana, sus ventas en México fueron irregulares, por lo que sus precios —a veces fijados por ellos mismos— eran bajos, en comparación con los que alcanzarían décadas después;[26] así, el hecho de que alguno de ellos tuviera un coleccionista interesado específicamente en su obra, como es el caso de Marte R. Gómez para Rivera y Carrillo para Orozco, hacía que se estableciera una cercanía y dependencia

---

[23] Según un modelo explicado por Armando Torres Chibrás, la participación del gobierno mexicano se ubica dentro de lo que se conoce como Estado arquitecto; la intervención se hace de manera directa, para lo cual se crea un ministerio de cultura, centralizado, poderoso, rico e independiente, que distribuye los apoyos a los artistas. La adscripción al modelo es relativa, ya que ni el INBA fue tan poderoso ni gozó de abultados presupuestos ni mucho sus directivos gozaron de libertad para la toma de decisiones en las décadas que me ocupan; en "políticas culturales", *Educación artística*, núm. 7, nov.-dic., 1994, p. 17.

[24] Reyes Palma, "Aproximaciones: 50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984), parte I, *Plural*, núm. 200, p. 38.

[25] En 1953, Antonio Rodríguez denuncia que los murales de Carlos Mérida "se destinan a residencias aristocráticas de Cuernavaca, de las Lomas, en la Reforma y para hoteles de lujo de Taxco, Tequesquitengo y Acapulco"; en "Balance de la pintura", *Siempre!*, 19 de diciembre de 1953, núm. 26, v. 3, pp. 44-45.

[26] En los inicios del mercado mexicano, "todos eran cuadros que valían poquísimo dinero. Rara vez pasaban de los mil pesos". Fue un periodo que se mantuvo desde 1935 hasta 1950, cuando llegó el "mercantilismo", definido por la Sra. Amor como "el afán de hacer fortuna con la pintura", fenómeno que "se produce a partir de Tamayo". Véase Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 25, 103 y 104.

mayor entre coleccionista-artista. Las transacciones realizadas entre ellos, por lo general, se caracterizaron por negociarse con base en precios preferenciales, ya que se trataba de sus principales clientes en México. Además, se trataba de su mercado primario: era la primer venta de cada pieza.[27] A pesar de las cotizaciones de esa época, las clases medias y bajas, en la práctica, se mantuvieron ajenas al consumo, acopio y selección de piezas de arte.[28]

La falta de demanda interna explica, en parte, la escasez de galerías,[29] con lo que la manera más común en que los compradores sistemáticos o los interesados en compras esporádicas adquirían obras era a través de acuerdos directos con los artistas en su taller.[30] Incluso, ha circulado la hipótesis de que el gobierno mexicano tuvo que apoyar económicamente a la primera galería de importancia en el país, la GAM, para que se ocupara de la difusión y promoción del arte mexicano en el exterior,[31] especialmente en Estados Unidos, con lo que se garantizarían ventas para la galería, que dependía de las compras de coleccionistas del país vecino para su subsistencia.[32]

---

[27] Mercado primario: primera venta de una pieza, del artista al primer coleccionista, sea vía un galerista o no; mercado secundario: segundos o siguientes dueños de un objeto; allí por lo general ya interviene el galerista, quien se encarga de colocar la obra nuevamente; José Luis Barrio-Garay, "Cultura S. A., Consumo, comercialización y producción como instrumentos de poder en el mundo del arte", en *Arte y coerción.* Primer coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte, IIE-UNAM, México, 1992, pp. 258-259.

[28] Un artista de la época constata la ausencia de las clases bajas en el mercado del arte; lo justifica por las elevadas cotizaciones del arte ya en 1949, fecha en que escribió: "El obrero y el artesano podrían tener en sus casas verdaderas obras maestras que ellos sabrían elegir —tal vez, con un sentido más vital que los potentados— el día que fuesen más baratas"; Fernando Leal, *El derecho de la cultura*, Organización Cultural Mexicana, México, 1952, pp. 144.

[29] La historia de las galerías privadas en el México del siglo XX es una tarea pendiente; no obstante, existen algunos textos sobre este aspecto. Véanse por ejemplo la serie de entrevistas que Delmari Romero Keith ha publicado: "Tiempos de Ruptura", en *Juan Martín y sus pinturas,* Américo Arte Editores, México, 2000; *Historia y testimonios. Galería de Arte Mexicano*, ediciones GAM, 1985; *Galería de Antonio Souza. Vanguardia de una época*, El equilibrista, s/f edición. También véase Geller, *op. cit.*

[30] Las obras de arte elaboradas en este contexto, entran dentro de la clasificación de Arjun Appadurai como mercancías por *destino*, esto es, "objetos dirigidos por sus productores principalmente al intercambio"; en "Introducción: las mercancías y la política del valor"; en Appadurai, *op. cit.*, pp. p. 32; subrayado del autor.

[31] La GAM, "pese a su carácter privado, recibía un subsidio de la secretaría [SEP] para que promoviera el arte nacional en el extranjero, hecho perfectamente explicable si consideramos el gran peso promocional del Estado y el escaso desarrollo de instituciones difusoras de cultura de tipo museístico"; Reyes Palma, "Aproximaciones: 50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984), parte I, *Plural*, núm. 200, p. 36. Coincide Frérot: "Parece incluso que, a principios de los años cincuenta, la galería de Inés Amor recibió subsidios del INBA, del que representó, de alguna manera, el sector comercial", en *El mercado del arte en México*, 1950-1976, INBA, 1990, p. 66. Cabe destacar que estos dos autores no proporcionan las fuentes en que se basan.

[32] Siqueiros destacó el origen extranjero del capital invertido en arte mexicano; en *No hay más ruta que la nuestra*, p. 87. La crítica de arte Aline B. Louchheim aseveró: "En los últimos años de la segunda década y en la tercera del siglo actual, los mexicanos vivieron más bien al margen del arte nativo y fueron

La propia señora Amor explicó que fue a raíz de una visita presidencial a la GAM, en 1941 y 1942, cuando se estableció el primer contacto formal entre ella, los artistas que allí exhibían y las autoridades en turno, y se concretó la estrecha colaboración con las políticas culturales del Estado, que asumió como propias.[33] Cumpliendo su cometido con eficacia, la GAM controló la red de distribución, nacional e internacional, del arte mexicano[34] y, con el tiempo, se convirtió en "un vehículo consolidador de la obra de caballete de los muralistas y de otros muchos artistas que se desempeñaban mejor en pequeños formatos".[35] Ante la posibilidad de ventas, muchos artistas incrementaron su producción de cuadros de caballete, en contradicción con su discurso de los años anteriores en que proclamaron su repudio.[36]

Así, por las condiciones del mercado en México a inicios de los años cuarenta, caracterizado por ventas irregulares e impredecibles, la mayoría de los artistas no logró acumular un capital que les garantizara solvencia económica por largos periodos, a pesar del éxito, prestigio y reconocimiento que hubieran alcanzado en el ámbito nacional. La situación se complicó para los pintores ya que, a pesar de que así lo estipuló en el decreto que fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes, tampoco el Estado mexicano dispuso de

---

norteamericanos los que adquirieron especímenes de ese arte en la galería especializada de Inés Amor. El Museo de Arte Moderno [de Nueva York] y el Instituto de Arte de Chicago se cuentan entre las instituciones que adquirieron ejemplares espléndidos". Aunque el comentario está referido a la obra de Orozco, considero se aplica para el arte mexicano de la época; en "Exposición retrospectiva de Orozco en Boston. La del Instituto de Arte y la del Fogg Museum son reveladoras", en *The New York Times*, sábado 7 de diciembre de 1952, J. A. G (trad.), 4 p. mecanografiadas; AFCG.

[33] "Esta visita [...] ocasionó fuentes de trabajo, no sólo para los presentes sino para todos en general, [...] e hizo posibles las grandes exposiciones de Arte Mexicano en Filadelfia, en la Galería Dudenzing de Nueva York y en otras instituciones de menor importancia, que en un conjunto significaron un paso adelante en el conocimiento de la pintura contemporánea mexicana"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 113.

[34] La directora de la GAM tenía conciencia de su papel en México y se sabía una excelente *marchand* de arte: "Sin modestia falsa creo que sigo siendo la que mejor trabaja su galería"; Carta de Inés Amor a Juan Soriano, 30 de enero de 1956; AGAM.

[35] Reyes Palma, "Aproximaciones: 50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984), parte I..., p. 36. La historiadora del arte norteamericana Shifra M. Goldman explicó que "El decenio comprendido entre 1940, año en que Lázaro Cárdenas concluyó su periodo presidencial, y 1950, puede considerarse como una etapa de transición tanto en el arte como en la política. Marcó el inicio de la declinación del muralismo y el arte público, y el principio de una era de pintura privada, de caballete"; en *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, IPN, Editorial Domés, México, 1989, p. 29.

[36] Antonio Rodríguez reprochaba esto a los muralistas, en 1953: "El cochino burgués de ayer, se vuelve gente decente. Y la máxima aspiración de muchos artistas es pintarlo con amoroso servilismo. El banquero y su familia comienza a ocupar, en el dominio de la pintura, el sitio que otrora fue ocupado por Cristo, San José y la Virgen María, y que de 1921 a 1939 correspondió a la Santa Trinidad del obrero, del soldado y del campesino"; en "Balance de la pintura", *Siempre!*, 19 de diciembre de 1953, Vol. 3, núm. 26, pp. 44-45.

presupuesto para adquirir sus obras, sin importar que sus precios fueran bajos,[37] si los comparamos con los que alcanzaron después de mediados de siglo.

Este panorama empezó a cambiar hacia la segunda parte de la década de los cuarenta: "La sociedad mexicana se va abriendo como flor que recibe la caricia del sol, a la aceptación de la pintura moderna. El sentimiento de agresividad y repudio hacia lo nuevo fue debilitándose, hasta extinguirse y convertirse en un interés y curiosidad verdaderamente sorprendentes".[38] El *deseo social*[39] por el arte de la Escuela Mexicana, tuvo como consecuencia inmediata una reorientación de la demanda.

Según el especialista Krzysztof Pomian, este es un mecanismo usual del mercado: cuando aquellos que cuentan con la posibilidad de destinar cierto capital —pero que no constituyen la pequeña elite de multimillonarios locales, como fue el caso de Marte R. Gómez y el mismo Carrillo Gil—, lo destinan a coleccionar y forman un efervescente ambiente intelectual artístico, los que detentan el dominio económico los imitan, lo que trae como consecuencia la elevación de los precios de esos productos. De esta forma, la burguesía mexicana, como antes la nobleza europea, por la necesidad de actualizarse en materia artística para preservar su posición dominante en la sociedad, empezó a acumular el arte del momento.[40]

De acuerdo con la versión de Inés Amor, esto ocurrió hacia 1946,[41] aunque no explicó por qué consideraba precisamente ese año como en el que inició la consolidación

---

[37] Marte R. Gómez, *Vida política contemporánea. Cartas de Marte R. Gómez*, FCE, México, 1978, Vol. II, p. 314.

[38] Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 238. En una entrevista realizada en 1965, Amor declara: "Actualmente el comprador mexicano consume el cincuenta y hasta el setenta por ciento de la producción pictórica, pero fue surgiendo muy paulatinamente, muy tímidamente"; Haro, "Inés Amor y su gigantesco trabajo de treinta años por la pintura mexicana", *Siempre!*, 3 junio 1965, núm. 623, pp. XIV-XV.

[39] "Es difícil considerar el deseo por los bienes como algo insondable o independiente de la cultura, y la demanda como una respuesta natural y mecánica a la disponibilidad de bienes y al dinero para comprarlos"; Appadurai, "Introducción: las mercancías y la política del valor", en Appadurai, *op. cit.*, p. 47.

[40] Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, trad. del francés de Gustav Roßler, Klaus Wagenbach (ed.), Berlín, 1986, p. 65, traducción de Peter Krieger.

[41] "En 1946 comenzó el gran auge del coleccionismo en México. A la cabeza de todos los coleccionistas estuvo el doctor Alvar Carrillo Gil [...] Hoy en día creo que debe haber en México más de doscientos coleccionistas". En otra sección de sus memorias, la galerista considera que fue entre 1948-1949 "que se despertó la conciencia aquí"; en Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 238-239 y 225.

del mercado interno de arte.[42] En un escrito de 1945, Justino Fernández afirmó que "sólo en fechas recientes" los coleccionistas mexicanos se interesaron por la pintura mexicana de esa época.[43] Dos pintores de la época, Fernando Leal y Siqueiros, también atestiguaron este fenómeno.[44]

El incremento en el consumo interno de los productos de aquellos artistas tradicionalmente agrupados en la Escuela Mexicana de Pintura fue una reacción motivada, en parte, por el cambio cultural que propiciaron los incipientes coleccionistas y sus primeros galeristas, así como los propios artistas, convertidos en líderes de opinión estética, que contaron con el apoyo y la difusión estatales; asimismo obedece al interés que esta producción había generado en el exterior, especialmente en Estados Unidos.

De esta forma, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, y después de varios lustros de buena crítica, recepción y consumo norteamericano, en México se empezó a aceptar y a adquirir un arte ya prestigiado y, por tanto, encarecido. Con claridad explicó este fenómeno la *marchande* más importante de dicho periodo: "El coleccionismo de aquí se produjo con timidez, tardíamente y con desconfianza, aparte de que en reducido número".[45] Queda claro que mientras no proporcionó prestigio, ni representó inversión económica, las elites no adquirieron piezas del movimiento mexicano,[46] aunque una vez que su atención se centró en

---

[42] Una breve revisión a los libros de contabilidad de la GAM, con el listado de las ventas correspondientes a 1946 podría confirmar la declaración de la Sra. Amor; por lo delicado de esas fuentes, a la fecha no ha sido posible acceder a ellas, aunque sabemos se conservan en el AGAM.

[43] Fernández, "Las obras de Orozco en la colección Carrillo", texto del catalogo de la exposición *José Clemente Orozco*, realizada en la Feria del Libro Mexicano, Habana, Cuba, edición de la SEP, México, probablemente julio de 1945, sin número de páginas, 44 ilustraciones; AFCG.

[44] "El coleccionismo y la bibliomanía han llegado a ser un verdadero esnobismo entre los ricos, quienes encuentran así una nueva satisfacción a su insaciable instinto de poseer"; Fernando Leal, *El derecho de la cultura*, Organización Cultural Mexicana, México, 1952, p. 135. A su vez, Siqueiros habla de una supuesta competencia comercial entre México y Francia, acrecentada durante la Segunda Guerra Mundial; lo que estaría en juego era el mercado estadounidense: "La pintura mexicana moderna se constituyó en natural competidor comercial internacional de la pintura moderna de París, en el mercado norteamericano. Esta competencia comercial, relativamente débil antes de la guerra en curso, se vigorizó, indudablemente, cuando los mercaderes del objeto artístico plástico de París vieron clausurados sus mercados habituales". En otro texto, también explica que existe una relación directa entre el inicio de la guerra y la expansión del mercado en México, por lo que él ubica el inicio del *boom* en 1945. Véase *No hay más ruta que la nuestra*, pp. 48-49 y 88.

[45] Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 247.

[46] "Se colecciona por un sentido de la belleza, por afán de posesión, por razones de acumular capital y por otros numerosos motivos, entre los cuales figuran también, y no en último lugar, la vanidad, la ambición, el prurito de destacar, y también el deseo de pavonearse a los ojos de los demás mediante el valor de los objetos coleccionados y elevar de este modo el propio prestigio personal"; Frank Arnau, *El Arte de falsificar el Arte*,

este tipo de pintura, su preferencia se ha mantenido prácticamente inalterable, adquiriéndola a pesar de que en Estados Unidos éste fue cuestionado durante el macartismo[47] e incluso se rechazó en varios de los circuitos —museos y crítica de arte, en especial— donde una vez había sido promovido.[48]

Así, la legitimación del arte mexicano fue un proceso tan lento que cuando ocurrió ya fue a destiempo, cuando ya muchos de esos artistas estaban muriendo, otros sufrían crisis creativas, algunas de sus piezas más representativas ya estaban fuera del mercado y otras de sus obras se cotizaban en galerías de prestigio internacional, pero a precios mucho más altos que años antes.[49] De cualquier manera, cuando la burguesía local consume el arte de la llamada Escuela Mexicana culmina su proceso de legitimación al interior del país.

Como ya destaqué, desde décadas atrás era una pintura prestigiada, reconocida y aceptada en Estados Unidos, protegida y promovida por el Estado mexicano, pero la elite local no la adquiría y por tanto, aún no la aceptaba. La paradoja es que cuando se puso de moda entre la burguesía mexicana, ya los circuitos especializados en arte en Estados Unidos le estaban comenzando a dar la espalda.[50] Sobre los años concretos en que ocurrió la

---

editorial Noguer, 1961, publicado en la página electrónica de la casa de subastas Odalys, de Venezuela, www.odalys.com, consultada en abril de 2002.

[47] A principios de los cincuenta el crítico Antonio Rodríguez resumió así la situación: "En Hollywood se establece un nuevo Santo Oficio que investiga las simpatías ideológicas de los artistas, Chaplin es expulsado de los Estados Unidos por comunista, los esposos Rosenberg son electrocutados sin pruebas, en obediencia a un plan general de terror; se establece el régimen de McCarthy. En Estados Unidos se llevan a efecto conferencias y congresos de directores de museos, jefes de galerías de arte y de críticos, para imponer el abstraccionismo"; en "Balance de la pintura", *Siempre!*, 19 de diciembre de 1953, Vol. 3, núm. 26, pp. 44-45.

[48] Sobre los motivos de tan radical cambio en la evaluación de un tipo de pintura —que pasa por la pregunta de si la Escuela Mexicana hace arte moderno o no— no voy a extenderme, ya que sobrepasan los objetivos específicos de este trabajo. Para tal tema véase Goldman, *op. cit.*; Ida Rodríguez Prampolini, *Ensayo sobre José Luis Cuevas y el dibujo*, UNAM, México, 1988; Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1990; *Modernidad y modernización en el arte mexicano. 1920-69,* MUNAL-INBA, México, 1991, 184p; Rita Eder, "Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano", en Eder (coord.), *El arte en México: autores, temas, problemas*, Conaculta-Lotería Nacional para la Asistencia Pública-FCE, México, 2001, pp. 341-371; Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Paidós, Buenos Aires, 2001, 412 p.

[49] Este no es un fenómeno exclusivo de la sociedad mexicana de esa época; en Francia fue hasta 1939 que empezaron las ventas sistemáticas de los artistas vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX; "El mercado del arte", *Diccionario Larousse de la pintura*, Planeta-Agostini, tomo II, p. 1324.

[50] Por ejemplo, durante una exposición itinerante de Orozco entre 1952 y 1953, una crítica escribió: "No existe mucho en los cuadros de Orozco que refleje una tendencia hacia la moderna pintura europea, excepto quizá en lo que toca a la exageración y la violencia del expresionismo alemán"; Dorothy Adlow, "Exposición retrospectiva de Orozco en Boston y en Cambridge", en *The Christian Science Monitor*, sábado 13 de diciembre de 1952, J. A. G (trad.), 3 p. mecanografiadas. En el mismo sentido se publicó un artículo

desvalidación de la Escuela Mexicana por la crítica norteamericana, los especialistas no se han puesto de acuerdo. La historiadora del arte Catha Paquette, con base en sus estudios sobre el perfil coleccionista de MacKinley Helm cuestiona la hipótesis más aceptada de que durante los años cuarenta el arte mexicano ya había perdido importancia para el mercado del arte estadounidense.[51] Es probable que en ese país el viraje de la calificación a la descalificación del muralismo haya sido un proceso menos rápido y generalizado de lo que se ha creído; además, las esferas de la crítica y del mercado del arte no necesariamente actúan al unísono, pues muchas veces presentan desfases y hasta contradicciones.[52]

Aquí es necesario aclarar que la ampliación y consolidación del mercado local hacia mediados de siglo, no implicó la formación de una "casta" de coleccionistas que se distinguiera tanto por la cantidad de sus adquisiciones como por lo laborioso de sus intervenciones en el ámbito artístico o su compromiso con el desarrollo cultural. Siguieron escasos los individuos que, a título personal, formaron colecciones, alcanzando una influencia variable, pocas veces notable, en el ámbito cultural o artístico mexicano. En términos generales, quienes consumieron de manera sistemática el arte realizado en México fueron los políticos y los miembros de la burguesía comercial, financiera e industrial.

A pesar de que el número de coleccionistas se multiplicó, esto no implicó que asumieran un compromiso más estrecho con las políticas culturales del Estado mexicano que fuera más allá del préstamo temporal de sus posesiones para su exposición pública. De manera individual, aunque no aislada, algunos de ellos, aparte de formar su colección, buscaron aplicar diversas estrategias para la difusión y fomento del arte; los escasos

---

anónimo: "Exposición en homenaje a la memoria de Orozco", en *The Globe and Mail*, Toronto, 24 de enero de 1953, J. A. G (trad.), 3 p mecanografiadas; AFCG.

[51] Véase Catha Paquette, "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.* Memorias del XX Coloquio internacional de Historia del arte, IIE-UNAM, México, 1996, pp. 637-669. Para MacKinley Helm el arte moderno mexicano llegó a su madurez apenas en 1940. Introducción al catálogo de la exposición *Modern Mexican Painters*, The Institute of Modern Art, Boston, 1941.

[52] Inés Amor considera que 1940 fue un año importante para la proyección del arte mexicano y que los beneficios generados a partir de dos exposiciones, una interna y otra externa, se prorrogaron por varios años. Tales eventos fueron: la exposición surrealista organizada en la ciudad de México por César Moro y Wolfgang Paalen: "Tuvimos la atención de todo el mundo puesta en México, cosa que considero capital. Pronto vinieron de visita Gordon Onslow Ford, Kurt Seligman y Robert Motherwell, que vino con Roberto Matta, así como muchos otros artistas. Yo me imagino que éste fue el inicio de un interés internacional por las actividades artísticas de México". La otra exposición, en el MOMA de Nueva York, llevó por título *Twenty Centuries of Mexican Art*; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 96, 65.

intentos de organización en colectivos que implicaran una participación activa en la vida cultural y artística de México, como la Sociedad de Arte Moderno, fracasaron al poco tiempo de fundarse.[53] Incluso, si bien aumentaron notablemente los volúmenes de ventas, es probable que en su mayoría fueran adquisiciones aisladas y no compras para integrar una colección.[54] Y el coleccionismo empresarial de tipo corporativo, en la práctica, no existía.[55]

Quiero regresar al señalamiento de Inés Amor del año 1946 como el del "gran auge del coleccionismo en México" o lo que es lo mismo, al auge del mercado del arte.[56] Es factible que señalara 1946 porque es cuando inicia el periodo presidencial de Miguel Alemán, que se reajustaron las estrategias de difusión y divulgación del arte, tanto en el ámbito local como internacional;[57] en este sentido, cobra especial relevancia el dato de que justamente entre 1947 y 1949 ocurrieron, en el recién creado Museo Nacional de Artes Plásticas, las exposiciones retrospectivas de los considerados, desde aquel entonces, "cuatro grandes" pintores mexicanos,[58] lo que significó su consagración nacional.

Así, para la consolidación del mercado del arte influyó de manera decisiva el apoyo estatal. Otra de las diversas formas en que se manifestó tal protección fueron las reformas tributarias de 1947, que prohibieron la importación de cierto tipo de piezas de arte —en concreto, pintura al óleo—, y limitaron el ingreso de gráfica, al adjudicarle un impuesto del 40% sobre su valor de compra, lo que contribuyó a que la burguesía local consumiera la producción mexicana.[59] Las autoridades culturales apoyaron la reforma; el primer director

---

[53] *Ibidem*, p. 251.

[54] El auge en las ventas es una tendencia atestiguada por Inés Amor, sin embargo, como no existen estudios puntuales de la historia del mercado de arte en México, carecemos de análisis precisos.

[55] Inés Amor narra un caso de un alto ejecutivo de una empresa mexicana que decide hacer pedidos anuales de cuadros pequeños pero no para constituir una colección corporativa sino para hacer regalos navideños a sus mejores proveedores y clientes. Véase Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 231-232.

[56] Christine Frérot ha escrito que el *boom* artístico de México de principio de los años cuarenta, tuvo como consecuencia inmediata la proliferación de galerías de arte y el aumento considerable de las transacciones mercantiles. Aunque en los cuarenta surgió una nueva clase de compradores de arte, comúnmente llamados "nuevos ricos", el cambio en el perfil de los consumidores se hizo más evidente en los años cincuenta; en Frérot, *op. cit.*, p. 68-69.

[57] Para este tema véase a Reyes Palma, "Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953", *op. cit.*, pp. 821-827. Véase también a Luis Martín Lozano, "La exposición Tamayo de 1948 en la coyuntura de la política cultural alemanista", *Modernidad y modernización en el arte mexicano. 1920-1960*, MUNAL-INBA, México, 1991, pp. 121-129.

[58] En 1947 se montaron las exposiciones de Orozco y Siqueiros, al año siguiente la de Tamayo y en 1949 la de Rivera.

[59] Véase Tzvi Medin, *El sexenio alemanista*, Era, México, 1997, pp. 11-116.

del INBA, Carlos Chávez, escribió: "La iniciativa oficial no se opone al arte y a los artistas universales ni a la venida de éstos al país; antes la procura también, a condición de que se haga en forma y medida [...] El conflicto entre ambas posiciones puede producirse si la importación de arte pone en peligro el desarrollo y florecimiento del arte propio del país".[60] Más aun, 1946 no sólo marca el inicio de la posguerra sino que a partir entonces se incrementa el número de los que pueden clasificarse como "ricos" en México.[61] En contraparte, el inicio del sexenio alemanista[62] coincide con el año en que el economista e historiador Daniel Cosío Villegas provoca un revuelo interno al extender el certificado de defunción de la Revolución Mexicana.[63]

En 1949, en sentido contrario a la señora Amor se pronuncia otro *marchand* importante en México, Alberto Misrachi, según narración de Salvador Novo: "Hablamos del mercado de la pintura. Alberto sostiene que no existe en gran medida. No hay en México coleccionistas de pintura moderna. Unos cuantos: el doctor Carrillo, por ejemplo. Los demás ricos prefieren pintura decorativa y antigua, ya probada y que no les asuste".[64] En contraste con el optimismo de la galerista Amor, Misrachi mantiene una visión pesimista del mercado del arte,[65] donde continuaría, de manera fundamental, la incomprensión hacia los productos de los artistas activos en el México de mediados del siglo XX.

---

[60] En *Dos años y medio del INBA...*, p. 17.

[61] Jorge Carrión y Alonso Aguilar M., *La burguesía, la oligarquía y el estado*, Editorial Nuestro Tiempo, 1972, pp. 166-167.

[62] "En 1946, con el arribo del primer presidente civil de la revolución, del cachorro Alemán y sus universitarios, se propició un cierto debate público sobre el destino de México después de la guerra"; Enrique Krauze, Prólogo a *La crisis en México*, en *Obras completas de Daniel Cosío Villegas*, Clío, México, 1997, p. 7.

[63] En el ensayo, "La crisis en México", fechado en noviembre de 1946 y publicado a principios de 1947, Cosío Villegas afirmaba que "La causa de la revolución ha dejado ya de inspirar la fe que toda carta de navegación da para mantener en su puesto al piloto; a eso debe añadirse que los hombres de la revolución han agotado su autoridad moral y política", en *ibidem,* pp. 45-46. Dos importantes coleccionistas de arte, Alberto J. Pani y Marte R. Gómez, en 1946 ocupaban algunos de los puestos del poder político más importantes; Carrión y Aguilar, *op. cit,*, pp. 166-167.

[64] Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, compilación y nota preliminar de José Emilio Pacheco, Conaculta, México, 1994, p. 319.

[65] Un anciano enfermo y a punto de anunciar su retiro de la galería es quien hace esta declaración; probablemente su pesimismo refleja más su desaliento personal que su conocimiento del mercado del arte mexicano, en el que había trabajado varias décadas. Así, Misrachi hizo el comentario a Novo una semana antes del aviso del cierre de su galería, anunciada para el 30 de julio de 1949; las razones del retiro del

A pesar de las diferencias de opinión, que en parte podrían obedecer al éxito de ventas de cada *marchand* y al perfil de cada galería, —muy distantes entre sí ya que hay cierto consenso en que la galería de Inés exponía obra con un criterio rígido de selección[66] mientras que en la Central de Publicaciones se vendía de todo, al mismo tiempo que se aceptaba que el conocimiento de Misrachi sobre arte distaba mucho de tener la profundidad que el de Amor—,[67] es un hecho que hacia la década de los cincuenta los precios y las ventas de la mayoría de los productos de los pintores mexicanos, ya no solamente miembros de la Escuela Mexicana de Pintura,[68] se elevaron de manera considerable, lo que propició la creación de nuevas galerías —centralizadas en la ciudad de México—[69] que acapararon la mayor parte de las transacciones[70] y se configuró un sólido mercado local.

En la consolidación comercial no dejó de participar el Estado,[71] en buena medida a través del Salón de la Plástica Mexicana, galería de administración estatal fundada en 1949,[72] que obedecía a la premisa gubernamental de "fomentar el mercado interno incluso

---

marchand obedecerían, en parte, a su mala salud, ya que en ese año sufrió un infarto, a decir de sus hijas Ruth y Aline. No obstante tan anunciada jubilación ocurrió hacia 1955. Véanse: *ibidem*; Geller, *op. cit.*, p. 120.

[66] "Bajo la firme dirección de Inés Amor, la GAM representó de manera consistente a los principales artistas de las primeras generaciones [del siglo XX] y las posteriores y dio con el tiempo a Amor un poder 'político' y económico sin precedentes en el mundo social y artístico mexicano desde el cual pudo dictar virtualmente estilos y tendencias y aun 'congelar' a ciertos artistas en alguna fase lucrativa de su desarrollo estilístico"; Goldman, *op. cit.*, p. 50.

[67] Incluso, desde su origen, el establecimiento administrado por Amor fue proyectado como galería de arte, mientras que el comerciante de origen griego, avecindado en México desde principios de los veintes fundó una librería donde después exhibió piezas de arte, hasta que en 1937 dedicó un espacio oficial para galería. Cabe reiterar que me refiero a Alberto Misrachi "grande", ya que su sobrino, del mismo nombre, continuó con el negocio familiar. Véase Geller, *op. cit.*

[68] Frérot, *op. cit.*, pp. 69-70.

[69] *Ibidem*, p. 68. Lilia Carrillo en entrevista declaró en 1963: "Hace diez años las galerías importantes se reducían a tres. Ahora contamos cerca de veinte o más"; Anónimo, "1953/63", *La Cultura en México, Siempre!*, 17 de julio de 1963, núm. 525, p. XV.

[70] Explicó Carrillo Gil que después de 1953: "Las obras de Orozco están prácticamente fuera de mercado. [...] Además los precios que han alcanzado [...] son muy elevados para poder adquirirlas"; en *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, 1953, Tomo 2, p. 8.

[71] La relación difusión-mercado no escapaba a los funcionarios del INBA, quienes a raíz de la fundación del citado instituto, decidieron ocuparse de la divulgación cultural: "Lo que por años y años había venido sucediendo en México [era que] los músicos componían piezas y los pintores pintaban cuadros para guardarlos en un cajón [...] Se daba [...] el caso absurdo de que el Estado gastaba gran cantidad de dinero en formar artistas, y ni un centavo en hacer posible que éstos encontraran mercado, es decir, que encontraran su razón única de ser"; en *Dos años y medio del INBA*, p. 27.

[72] Ya desde el borrador del organigrama de lo que después sería el INBA, titulado "Plan de Bellas Artes" y fechado en julio de 1946, se contemplaba la creación del Salón de la Plástica mexicana para la "exposición y venta libres y permanentes de la producción cotidiana". Véase *ibidem*, pp. 36-37.

en el terreno artístico".[73] No obstante, un colectivo de artistas consideraba insuficiente esta intervención, razón por la cual en 1952, con un manifiesto público, pedían al Estado que implementara un sistema permanente de compra de arte para que también en el aspecto mercantil desempeñara un papel determinante.[74]

A su vez, Rivera lamentó tanto la dependencia del artista al mercado como la falta de adquisiciones del Estado, a pesar de que él mismo no tenía problemas para vender sus trabajos y de que se le acusaba de producir a destajo prioritariamente con criterios económicos.[75] En una entrevista de 1956, explicando la situación de los pintores en la URSS, comentó:

> Todo artista es libre de vender sus cuadros a quienes quiera y como quiera y hay galerías destinadas a la venta. Ése no es, ni mucho menos, el mercado central para los artistas soviéticos. Un cuadro realizado para una exposición es pagado y posteriormente el Estado dispone de él. Las exposiciones recorren incesantemente todo el inmenso territorio de la URSS [...] y se comprenderá que por más que trabajen los artistas soviéticos siempre hay para ellos más demanda de la que pueden proveer [...] Por tanto, el artista soviético está libre de nuestras preocupaciones.[76]

A tal idealismo, Siqueiros replicó que si bien el Estado soviético adquiría buena parte de la producción de sus artistas, un buen porcentaje nunca se exhibía y permanecía

---

[73] Reyes Palma, "Aproximaciones: 50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984), parte I..., p. 43. Rodríguez Prampolini confirma que se vendía a precios más bajos que en las galerías a fin de estimular el mercado del arte; en "La pasión por coleccionar: antigua práctica vigente", *México en el mundo de las colecciones de arte*, México contemporáneo, Vol. I, p. 10;. Goldman: "El Salón de la Plástica Mexicana funcionaba como exposición y como lugar de venta, permitiendo a los artistas, de esta manera, exponer su obra sin costos de galería ni comisiones de venta"; en "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965", *Plural*, núm. 85, segunda época, volumen VI, octubre de 1978, p. 36.

[74] *Llamamiento a los artistas de México*, Frente Nacional de Artes Plásticas, 1952. Microfilm del archivo Fernando Leal del Cenidiap. Ésta es una demanda que muchos años antes también había hecho J. J. Tablada, en *Historia del Arte en México*, 1927, p. 241, citado por Ortiz Gaitán. "J. J. Tablada: un poeta en el arte revolucionario", Memorias del coloquio *Los discursos sobre el arte*, edición de Juana Gutiérrez, IIE-UNAM, México, 1995, pp. 274-275.

[75] Por ejemplo, en 1958 Elena Poniatowska reproduce un supuesto diálogo que escucharía en el contexto de la Primera Bienal Interamericana: "Hay un solo pintor en la Bienal: Orozco!.. ¡Lo de Diego parece de cartel! .. Anguiano ha perdido todo sentido de la vergüenza. Ya viste los Anguianos que hay allí? ¡La lana! Lo que hace la lana.. También Diego pintaba por la lana, pero ¡qué manera de ganársela!"; en "La juventud rebelde se erige en juez: ..y entierra a los muertos", *México en la cultura*, *Novedades*, 22 de junio, 1958, p. 7 y 9. Siqueiros reconoció que por la alta demanda de sus productos, Rivera y Orozco hubieran podido sólo dedicarse a la pintura de caballete pero siempre mantuvieron su interés por realizar obras murales, en *No hay más ruta que la nuestra*, p. 52.

[76] Tibol, "Catorce preguntas a Diego Rivera al regreso de la URSS", *México en la cultura*, *Novedades*, 22 de abril de 1956, p. 4.

embodegada.[77] Asimismo constata, y deplora, que la mayoría de los pintores mexicanos sobrevivan en condiciones económicamente precarias, salvo algunas excepciones, entre los que contaba a cuatro pintores, incluido él mismo.[78] A pesar de que en sus primeros textos lo sataniza, Siqueiros llegó a aceptar gustoso al mercado del arte, aunque estaba convencido de la necesidad de mantener cierta regulación sobre él.[79]

A pesar de estas percepciones, con el mercado fortalecido, sostenido ahora de manera primordial por las adquisiciones de los consumidores internos, se elevaron los precios y hubo mayor número de compradores, aunque muchos eran esporádicos, en la medida en que en México fue consolidándose un grupo enriquecido por las condiciones económicas generadas en el periodo posrevolucionario, en el cual los funcionarios públicos ocuparon un lugar especial;[80] ellos consumieron arte local a título personal, ya que como burócratas de elite no destinaron presupuesto para el incremento de los acervos estatales, sujetos entonces a algunas compras ocasionales y a las irregulares donaciones de particulares.

Cabe la aclaración de que la mayoría de ellos no eran coleccionistas en el sentido estricto del término, sino que en su afán por hacer evidente a los demás su riqueza recién adquirida, consumían parte del arte que el medio local les proporcionaba. En palabras de Inés Amor era del tipo "que actualmente compra sin conocimiento de causa y muchas veces

---

[77] Tibol, "Formalismo y formulismo. La polémica de Siqueiros en Europa", *ibidem,* 4 de diciembre de 1955, p. 4.

[78] Siqueiros decepcionó a los artistas soviéticos: "Sabiendo que Rivera, Tamayo, Chávez Morado y yo gozamos del privilegio de tener, hoy por hoy, más o menos permanentemente un automóvil, pensaban que era norma general. Grave desilusión les causó saber que el 999/1000 de los pintores mexicanos tenían que viajar en camión y que aún así muchas veces les faltaban los recursos"; entrevista con Tibol, "Formalismo y formulismo. La polémica de Siqueiros en Europa", *ibidem*, p. 4.

[79] Con el paso de los años Siqueiros modificó su punto de vista, llegando a describir elogiosa y orgullosamente del desarrollo alcanzado por el mercado del arte mexicano e invitando a sus colegas a no "desaprovecharlo mientras exista". Justamente porque le preocupaba su carácter efímero, primordialmente porque los compradores eran extranjeros, sugiere que sea el Estado el que lo supervise y se encargue de impulsarlo; esa función también puede ser desempeñada por una "Alianza Económico Profesional" de artistas; en *No hay más ruta que la nuestra*, pp. 72-73.

[80] Por ejemplo, prácticamente todos los funcionarios que llegaron a ocupar el puesto de Presidente de la República a mediados del siglo XX, coleccionaron arte nacional —Miguel Alemán, López Mateos, Díaz Ordaz, Luis Echeverría—, preferentemente por pedido expreso a los artistas como "regalo": "Estas colecciones, en la mayoría de los casos, fueron formadas a base de regalos. He tenido en la Galería casos de políticos bien colocados, inmensamente preparados y lo suficientemente cínicos como para ir de antemano a escoger las pinturas que, dado el caso, les gustaría recibir como regalo de Navidad"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 113-114. En la importancia del funcionario-coleccionista coincide Frérot, en *op. cit.,* p. 66.

sin elección propia, delegando facultades en empleados que le surten su pinacoteca. Este tipo de coleccionistas equivale al bibliófilo que compra libros por metro".[81] Carlos Fuentes, en una famosa novela publicada en 1958, al describir la oficina de un enriquecido empresario mexicano, dejó constancia de cuán indispensable era que la decoración incluyera una pintura firmada por alguno de los ya prestigiados muralistas: "Recorrió con la memoria los elementos reunidos en este despacho: archivos, una mesa dispuesta a solicitar comunicaciones y a expedir órdenes, una caja fuerte anticuada, *la pintura de Rivera*, los sillones de cuero [...] El recinto del poder".[82] Para ellos, la firma era a veces más importante que la obra.[83] El párrafo revela otra tendencia: mientras Orozco y Tamayo vendían menos, y más caro,[84] Rivera vendía rápidamente todo lo que producía, y a precios más accesibles.[85] Como se ve, el parámetro del valor es variable.[86]

Además, la mayoría de estos consumidores, aun cuando adquirieron volúmenes tan grandes que al menos por cantidad podrían clasificarse como coleccionistas, no se

---

[81] Manrique y Del Conde, *op. cit.*, 1987, p. 235.

[82] En *La región más transparente*, Alfaguara, 1998, p. 420. El subrayado es mío. Inés Amor declaró en una entrevista, también en 1958: "En la pintura hay una mayor actividad comparada con 1935 [...] El número de pintores en activo ha aumentado en un quinientos por ciento; el numero de galerías se ha centuplicado; las exposiciones que se realizan son incontables"; Rosa Castro, "Seis personalidades responden a una encuesta sobre la pintura mexicana", *México en la Cultura, Novedades*, 27 de julio de 1958, núm. 489, pp. 1 y 8,.

[83] Esta tendencia se ha mantenido por varias décadas; en entrevista al galerista Louis C. López Morton, declaró: "Es impresionante cómo la gente compra por la firma; les puede gustar una pintura, pero como es de una persona para ellos desconocida, no compran. Prefieren comprar una cosa espantosa de alguien conocido. Esto refleja la falta de educación"; Sandra Aguilar Loya, "Adrenalina al mejor postor. En México la gente compra por la firma, asegura el subastador Louis C. López Morton", *El Financiero*, sección Agenda del espectador, 26 junio de 1999, p. 47.

[84] Novo narra que durante una subasta de arte, los diversos pintores fijaban precios muy equidistantes a sus obras: "Era curioso ver que en tanto que algunos pintores modestos, como Montenegro, habían fijado a sus donaciones un precio inicial tan módico y pujable como dos pesos cincuenta centavos, otros más conservadores, como Agustín Lazo; o más encumbrados, como José Clemente Orozco, dieron a los suyos respectivamente los precios tope de 1000 y 600 pesos"; en *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, compilación y nota preliminar de José Emilio Pacheco, Conaculta, México, 1994, p. 225. En 1949, Novo reporta una plática con el *marchand* Misrachi: "Nadie compraría un Tamayo en México [...] Además de que el pintor les fija precios exorbitantes para México: 5 000 dólares en promedio [...] Orozco es otro pintor caro: 40 000 pesos por el retrato del arzobispo. Y Diego, 32 dólares por un dibujito —unas rayas que en realidad vienen a ser un autógrafo. Cuando hayan muerto, valdrán eso o más. Pero los contemporáneos lo encuentran caro"; en *op. cit.*, p. 319.

[85] Amor declaró: "Diego se enojaba conmigo cuando sabía el precio que pedía por sus óleos. Yo quería impedir que siguiera produciendo esa infinidad de acuarelas. Él me decía que era más fácil vender quinientas pinturas de a mil que una de a cinco mil"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 104.

[86] "El valor es una propiedad que se atribuye al objeto; el modo en que se lleva a cabo dicha atribución se origina en determinado contexto social y es, en cierto grado —a menudo significativo—, arbitrario"; Colin Renfrew, "Varna y el surgimiento de la riqueza en la Europa prehistórica", en Appadurai, *op. cit.*, pp. p. 199.

capacitaron en arte, no profundizaron sus conocimientos sobre las corrientes estéticas o los artistas cuyas obras acumulaban, razón por la cual lo que prevalecía eran conjuntos de calidad desigual, con criterios de selección no muy definidos. Contundente, Inés Amor declaró: "Es terrible constatar que aun los grandes coleccionistas [...] pecan de tener una revoltura de bueno y malo inexplicable".[87] Es por ello que la categoría de *connaisseur* sólo se puede aplicar a pocos compradores y acumuladores de mediados del siglo XX.[88]

Éstos eran ricos, a veces muy ricos, ya que en estas épocas las clases medias prácticamente no participaron en el mercado del arte; muchos provenían de la iniciativa privada y algunos otros eran afortunados funcionarios estatales y políticos. Eran nuevos aficionados al arte, sin tradición familiar, que resultaron beneficiados del sistema posrevolucionario, razón por la cual muchos de ellos militaban dentro de las filas del partido en el poder, el PRI. En términos generales, coincidían en su perfil regionalista y nacionalista, lo que explica que sea arte mexicano el que predomina en sus selecciones,[89] incorporando de manera esporádica piezas de arte europeo —sobresaliendo el arte académico del siglo XIX o los nombres internacionalmente ya prestigiados de artistas contemporáneos, como Picasso o Matisse—[90] y mucho menos objetos provenientes de Norte y Sudamérica. Ya dentro del arte nacional, sus elecciones se movían por lo general dentro del arte figurativo,[91] a pesar de que durante los años sesenta se consolidaron propuestas artísticas de entre las cuales prevalecía el arte abstracto.

---

[87] Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 262.

[88] "Entre los ricos del tipo feudal y hereditario, a veces se encontraban ejemplares que tenían una cierta preparación para justipreciar las manifestaciones artísticas, dado que la tradición de varias generaciones y el hecho de haber crecido en palacios que guardaban verdaderos tesoros de lujo y refinamiento, acababan por crearles un sedimento de buen gusto y de compresión. En vano buscaría uno estas cualidades en la mente del nuevo rico"; Leal, *op. cit.*, p. 36.

[89] Esta tendencia ha continuado por varias décadas; el galerista y subastador Louis C. Morton afirmó en entrevista: "Ningún japonés compra un Velasco, es como si yo comprara el monte Fuji"; Silvia Isabel Gámez, "Todos quieren ganarle a la casa", *Reforma*, sección cultural, 7 de junio de 2003. www.reforma.com.mx.

[90] Véase Jazmín Reuter, "¿Cuándo tendremos un verdadero Museo de Arte Moderno?", *Siempre!*, 2 de febrero de 1966, núm. 658, p. XIX.

[91] Shifra M. Goldman explicó que "los antiguos revolucionarios transformados en burgueses *nouveau riches*" tenían "responsabilidad parcial" de la decadencia de un tipo decorativo y estereotipado de pintura, adscrita a la Escuela Mexicana, ya que aún en los sesenta les satisfacía su "apego nostálgico a los 'viejos tiempos'

No obstante el aumento en las ventas de los diversos productos que ofrecía la corriente hegemónica,[92] pocos fueron los coleccionistas o compradores esporádicos que dieron el giro y aceptaron la abstracción;[93] las que proporcionaron los espacios de exhibición para las manifestaciones que rompían con la Escuela Mexicana, fueron las galerías privadas, ya que la posición de la burocracia cultural estatal fue ambigua y hasta contradictoria.[94] En términos generales, por algunos años, no sólo se vivió la elección entre el arte figurativo y el abstracto como una disyuntiva,[95] también lo fue el hecho de que se desdeñó la compra de arte contemporáneo por el de los muralistas,[96] décadas después de que las propuestas de éstos perdieron la fuerza que los caracterizó durante las primeras décadas del siglo XX.[97] La decadencia de la llamada Escuela Mexicana de Pintura fue

---

idealizados y a un deseo sentimental por pinturas de los héroes revolucionarios y folklore pintoresco", en Goldman, *op. cit.*, p. XX.

[92] La alta demanda no se restringió sólo a la pintura sino se extendió al dibujo y los diferentes tipos de grabados, según la queja de Siqueiros: la gráfica era "un producto destinado solamente a los sectores esteticistas: al comprador elitista, a la galería comercial, a la monografía cara y a la revista distinguida"; en *No hay más ruta que la nuestra*, p. 96.

[93] Según el testimonio de Carrillo, en el México de 1958 prácticamente no había mercado para el arte abstracto. Al reseñar una exposición de trabajos abstractos en la Galería de Toño Souza, alaba al galerista por traer la exposición, corriendo el riesgo de no vender nada porque aquí "dominan todavía las opiniones tendenciosas sobre el realismo socialista, el nacionalismo cerrado en cuestiones estéticas y la inexplicable intolerancia para aceptar las nuevas ideas y tendencias del arte moderno, obras de extrema vanguardia que sólo acepta y aprecia un reducido numero de gentes que no pueden estar de acuerdo con la intolerancia y demagogia de aquellos", en "La jeune école de París", *México en la Cultura*, *Novedades*, 27 julio 1958, p. 6.

[94] Destacan por su labor cultural a favor de las nuevas manifestaciones artísticas dos galerías, la de Antonio Souza, que existió entre 1953 y 1968 y la Galería Juan Martín, fundada en 1961. Para el mercado del arte durante la generación de la "ruptura", véase Frérot, *op. cit.* Véanse también las entrevistas a pintores de ese periodo realizadas por Delmari Romero Keith, *Galería de Antonio Souza. Vanguardia de una época*, El Equilibrista, s/f edición y "Tiempos de Ruptura" *Juan Martín y sus pinturas,* Américo Arte Editores, México, 2000.

[95] En 1968, en una entrevista colectiva, ante la pregunta de "¿Tiene vigencia todavía la polémica entre muralistas y pintores no realistas?, Ida Rodríguez, Soriano y Felguérez contestan negativamente; sólo Siqueiros responde que sí y Cuevas aprovecha para, una vez más, explicar su posición personal, como si la polémica siguiera viva; Eugenia Caso, "Encuesta sobre las posibilidades de expresión artística", en *La cultura en México*, *Siempre!*, 28 de marzo de 1968, núm. 769, p. V.

[96] A la fecha, la fijación por el arte de la llamada Escuela Mexicana continúa, dejando una vez más de lado el arte contemporáneo. La galerista Nina Menocal explicó: "México es un país muy conservador y los empresarios mexicanos también lo son. Ellos creen que hay que comprar un Frida Kahlo, por ejemplo, en lugar de gastarse 2,000 dólares en un Enrique Jezik, y como a veces no tienen dinero para el Frida pues no compran nada. Son tan conservadores que piensan que gastarse esos 2,000 dólares es tirar el dinero y eso es erróneo y equivocado. Esos 2,000 dólares son para apoyar a los artistas que están viviendo en su época y que ya están apoyados por los museos, los críticos y las galerías, pero que necesitan a los mecenas"; Ana Anabitarte, "Los coleccionistas de obras de arte tienen miedo. Por eso no van a las galerías", *El Universal*, 14 febrero 1999, Sección cultural, p. 5.

[97] En 1955 Siqueiros se lamenta por el predominio de "un arte creado en la intimidad del artista para la intimidad de un hipotético comprador y sujeto a la especulación mercenaria de las galerías (hoy bajo la

reconocida por muy pocos de entre los artistas, funcionarios y críticos de arte que la avalaban, en la década de los cuarenta; las declaraciones públicas en este sentido más bien se expresa casi al finalizar los cincuenta, y fueron del tipo de esta declaración de González Camarena en 1958: "El carácter manifiestamente nacional [...] de nuestra pintura de hace algunos años se ha ido debilitando cada vez más en un mayor número de pintores. Esto, en sí, es en cierto modo una crisis".[98] Así las cosas, la oferta de este tipo de pintura, en cuanto a piezas consideradas de primera calidad, se reduce paulatinamente, en contraste con la demanda que aumenta de modo progresivo, lo que provoca un alza permanente de precios.[99]

Este proceso de decadencia coincide con el periodo de la Guerra Fría, cuando en amplios círculos artísticos de Estados Unidos se inició el proceso de deslindamiento con el arte de la supuesta escuela muralista,[100] y el fomento de nuevas opciones artísticas, que en México se les designó como "ruptura". Con perspicacia, Novo anotó en 1945 que a Inés Amor "ya [le] ha parecido necesario renovar el muestrario de genios nacionales de la pintura. Debe de haber una demanda que ya no satisfagan los cuadros de Diego, de Orozco y de Siqueiros", dado que para montar una exposición en Nueva York, la galerista incluyó

---

hegemonía de Nueva York)"; en entrevista con Tibol, "Formalismo y formulismo. La polémica de Siqueiros en Europa", *México en la Cultura*, *Novedades*, 4 de diciembre de 1955, p. 4.

[98] Entrevista con Rosa Castro, "Seis personalidades responden a una encuesta sobre la pintura mexicana", *México en la Cultura*, *Novedades*, 27 de julio de 1958, p. 1 y 8. Incluso Siqueiros, uno de los primeros en reconocer el declive de la Escuela Mexicana, lo atribuyó al mercado del arte: "En la pérdida de la plataforma social original de la pintura mexicana moderna [...] como consecuencia de la aparición y desarrollo de un mercado privado, hay que encontrar la causa primordial de la crisis que padece en estos momentos su producción"; en *No hay más ruta que la nuestra*, p. 71.

[99] "El mercado siempre está convirtiendo las obras de arte en ficciones pasivas de eternidad e inmutabilidad, de valores trascendentales para los cuales no hay precio suficientemente alto. Cuando surge la palabra *invalorable* el regateo sólo acaba de comenzar. De ahí el maltrato de la expresión *obra maestra*, utilizada antaño para denominar una obra que demostrara la graduación de un artista en toda su plenitud profesional, y que ahora sólo significa un objeto cuya aureola y mitos acumulados ciegan temporalmente a la gente y les embotan el juicio"; Robert Hughes, "Arte y dinero", en *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*, traducción de Alberto Coscarelli, Anagrama, Barcelona, 2a. Edición, 1997, pp. 460-461; subrayados del autor.

[100] El rechazo al realismo social, supuestamente practicado por los muralistas mexicanos, el proyecto de construcción de su propio paradigma artístico y el hecho de que fuera innecesario continuar con una alianza que en tiempos de guerra se consideraba indispensable con sus vecinos del sur, son algunas de las causas de la modificación de la apreciación y recepción del arte mexicano en Estados Unidos, lo que trajo como consecuencia el retiro progresivo de los coleccionistas norteamericanos. Véase Goldman, "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965", *Plural*, núm. 85, segunda época, volumen VI, octubre de 1978, p. 36; y "Mirándole la boca a caballo regalado. Arte latinoamericano en Estados Unidos", *La Jornada semanal*, núm. 121, 6 octubre de 1991, pp. 39-44.

piezas de Juan Soriano y Alfonso Michel, entre otros.[101]

Siguiendo una estrategia de poder, ya estudiada por Serge Gilbaut,[102] desde el país vecino del norte voces autorizadas estaban pidiendo, para ellos y para México, un arte ajeno a problemáticas sociopolíticas; tal demanda se cubrió con el surgimiento del expresionismo abstracto, fundamentalmente en Nueva York, y la introducción de jóvenes artistas mexicanos en las exposiciones que nuestro país diseñaba para el exterior, sea desde la línea estatal, con exposiciones oficiales, o desde el ámbito comercial, con las galerías como organizadoras; es evidente que ocurrió un cambio generacional y estético. Al respecto, Reyes Palma escribió: "En pocos años, Estados Unidos, en seguimiento de su política de desaliento y bloqueo de cualquier manifestación artística de contenido social, lograron penetrar la estructura del patrocinio artístico de México por la vía de la sanción y el reconocimiento en los foros internacionales. Igualmente produjeron una contracción del mercado de arte mexicano al apoyar únicamente las opciones de su propio mercado".[103]

Los estudios en materia de transacciones comerciales de arte mexicano son, en la práctica, inexistentes, razón por la cual no hay datos fidedignos de que una contracción en el mercado haya ocurrido; lo más probable es que un proceso paralelo de sustitución de compradores, casi simultáneo, sobrevino cuando los norteamericanos se retiraron del mercado mexicano pero ya las clases altas nacionales y latinoamericanas[104] estaban involucrándose en el consumo del arte local, por lo que no habría una repercusión notable en las transacciones. Tibol reporta el crecimiento del mercado en un balance anual:

> Lo singular de 1956 fue el aumento, casi anormal, de las galerías para exponer cuadros [...] Si aceptamos, como es cierto, que las galerías sólo mueven el 50% de la producción —pues el otro 50% pasa directamente del taller del artista al poseedor— reconoceremos que se ha realizado más obra de caballete que nunca, obra que ha venido a cubrir las solicitudes de un mercado interno e internacional cada vez mayor.[105]

---

[101] Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, compilación y nota preliminar de José Emilio Pacheco, Conaculta, México, 1994, pp. 414-415.

[102] *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1990.

[103] Reyes Palma, "Aproximaciones: 50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984), parte I... p. 41.

[104] En el Archivo de la GAM se registró que un buen porcentaje de las ventas de obras mexicanas se realizaron a compradores provenientes de diferentes ciudades de América Latina, como Caracas, Lima, Buenos Aires. Es necesario un completísimo estudio de dicho archivo para constatar esta impresión.

[105] Tibol, "1956 en las artes plásticas", *México en la Cultura, Novedades*, 30 de diciembre de 1956, p. 6. Shifra M. Goldman afirmó: "En 1960, 22 galerías privadas habían inaugurado exposiciones en la ciudad de México; entre ellas las galerías Prisse, Proteo, Antonio Souza y Juan Martín, especializadas en las tendencias de vanguardia contemporáneas mexicanas e internacionales. En 1964, más de 40 galerías ofrecían al público

La dependencia de los artistas hacia el mercado —que Tibol observa sólo entre los jóvenes— es probablemente un fenómeno de los sesenta,[106] tanto como la lenta y difícil aceptación hacia las nuevas corrientes artísticas, por parte de un grupo importante de críticos de arte. Qué tanto influyó esto en las ventas de arte joven es una pregunta que aquí no es posible responder.[107] En cuanto a Carrillo Gil, prácticamente se mantuvo al margen del movimiento artístico que se ha unificado bajo el concepto de *Ruptura*.[108]

Algunos coleccionistas contemporáneos a Carrillo Gil

Para acercarse al coleccionismo de Carrillo Gil es necesario revisar, aunque brevemente, tanto a los otros coleccionistas que le antecedieron como a los que le fueron contemporáneos; todos ellos iniciaron sus selecciones en las décadas anteriores al *boom* que presenció Inés Amor. Dentro de ellos, he elegido a Alberto J. Pani, Franz Mayer y Marte R. Gómez,[109] quienes se caracterizan no sólo por la trascendencia de sus conjuntos artísticos —formados a lo largo de muchos años, habiendo iniciado en las primeras cuatro décadas del siglo XX—, sino porque todas estas colecciones fueron formadas con pasión y obsesión,[110]

---

un promedio de seis inauguraciones semanales y en los años setenta contaba ya con 80 galerías. La pintura de caballete se había convertido en una buena inversión y además daba prestigio social al comprador"; Goldman, *op. cit.*, p. 50.

[106] En una visión muy simplista, Tibol considera que son los jóvenes los que se estancan, por buscar su mercado, y son los consagrados —como Rivera, Siqueiros y Tamayo— los que experimentan, dado que no tienen problemas para mantener sus ventas; Tibol, "1956 en las artes plásticas", *México en la Cultura*, *Novedades*, 30 de diciembre de 1956, p. 6.

[107] Para este tema véase Frérot, *op. cit.*

[108] Carrillo Gil, "Semiabstracción o semifiguración, I y II", *México en la Cultura*, *Novedades*, 9 y 16 de octubre de 1960, pp. 5, 7 y 9, respectivamente. Sobre este movimiento pictórico véase Juan Coronel Rivera, "La Ruptura: una aproximación a sus orígenes", en *Tiempos de Ruptura. Juan Martín y sus pintores*, Landucci, 2000, pp. 17-31.

[109] Por supuesto, en el panorama mexicano existían muchos otros coleccionistas de arte moderno, aunque en la actualidad es tan escasa la información al respecto que hace difícil identificar su perfil; algunos de ellos son: Anita Brenner, Carlos Pellicer, Salomón Hale, Paul Antebi, Frederic Davis, María Asúnsolo, César Martino, Demetrio García, Arcady Boytler, Genaro Estrada. De la colección de este último, Carrillo adquirió algunas piezas, en especial de Orozco. Al respecto, Gamboa afirmó que el yucateco "obtuvo del gran jalisciense que fuera ministro de Relaciones Exteriores, Genaro Estrada, el magnifico cuadro titulado *Combate*"; en Carta a Sylvia Pandolfi, 9 de noviembre de 1989, 6 p. mecanografiadas; ARGM.

[110] Marian Goodman, galerista de Nueva York, explica en entrevista: "El coleccionista real lo hace con pasión. En la galería, básicamente vendemos a coleccionistas dedicados [...] Nos gusta establecer una relación con nuestros clientes y tratamos con mucho esfuerzo de ubicar cada pieza con gente seria; con

porque circularon ampliamente, manteniendo un carácter abierto que propició su exhibición por lapsos grandes de tiempo, y porque la médula de sus colecciones la entregaron de manera definitiva a recintos museísticos públicos, pertenecientes al Estado o a fundaciones privadas.

Aunque no sin excepciones, su preferencia fue hacia la donación, lo que revela su compromiso social y su asumida responsabilidad hacia lo que se considera patrimonio cultural colectivo; incluso a través de esta estrategia —combinada en algunas ocasiones con la venta— garantizaron la preservación de sus acervos. Si bien a este grupo de coleccionistas lo unifica el hecho temporal de iniciar sus colecciones durante las primeras décadas del siglo,[111] sólo Marte R. Gómez y Carrillo Gil fueron innovadores en cuanto al tipo de arte que seleccionaron.[112] Fernando Gamboa, con una visión panorámica del coleccionismo en México, declaró: "Con Marte R. Gómez, Francisco Iturbe, Salomón Hale y algunos pocos más, Carrillo Gil integra el pequeño grupo de los coleccionistas visionarios, cultos, que supieron estimular a los artistas, ayudarlos".[113]

Alberto J. Pani fue un coleccionista con fuertes lazos con el pasado, sin interés por el arte de su momento. Sin embargo, en términos históricos su figura puede entenderse como puente, transición o antecedente importante para los coleccionistas de las siguientes generaciones. Aprovechando su posición de funcionario público de primer nivel —

---

aquellos que vayan a amarla, honrarla y cuidarla. No estamos interesados en aquellos que compran para especular"; Graciela Kartofel, "Coleccionismo, un camino de rosas y espinas", *Southward Art. Latin American Art Review*, año 2, núm. 3, marzo-mayo 2001, pp. 29-30.

[111] No incluí en este apartado a los artistas que también fueron conocidos coleccionistas, como Diego Rivera, porque en sentido estricto éstos no formaron parte de la elite económica y política de México; además, un artista es otro tipo de coleccionista, ya que es más frecuente que acumule obras de otros artistas como parte de su trabajo de aprendizaje y actualización. El pintor William Copley declaró: "No se puede entender a un artista que no coleccione, la necesidad de coleccionar arte es parte de la necesidad de crear arte. Crear una colección es como realizar una buena pintura, debe tener unidad, debe ser una afirmación, puede ampliar nuestra experiencia"; Francine du Plessix, "William Copley, the Artist as Collector", *Art in America,* EUA.

[112] Aunque Inés Amor afirma que los primeros en comprar obras de la posteriormente llamada Escuela Mexicana fueron Marte R. Gómez y Salomón Hale, no me ocuparé de este último porque su colección no ha llegado a integrarse al acervo de ningún museo público, y a la fecha no se ha estudiado su perfil como coleccionista, con lo que estudiarlo a fondo implica realizar otra investigación. Véase Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 236-237.

[113] Tibol, "Gamboa (museógrafo) enjuicia a Carrillo Gil (coleccionista)", *Excélsior*, *Diorama de la Cultura*, 2 de febrero de 1969, p. 3. En cuanto al acervo de Francisco Iturbe, después de la muerte del coleccionista, un conjunto de piezas de Orozco fue negociado entre el albacea, Guillermo Dávila, y el Estado, gracias a la gestión de Carlos Pellicer. La venta-donación se concretó en los años sesenta; comunicación personal de María Estela Duarte, investigadora del MUNAL, 27 de mayo de 2003.

secretario de Hacienda y embajador— coleccionó arte ya prestigiado y se preocupó por garantizar su exhibición permanente, por lo que, además de una venta, hizo varias donaciones al Estado, a quien consideraba el custodio adecuado. Pani difiere de los demás coleccionistas de las primeras décadas del siglo pasado por su dedicación exclusiva al arte europeo, aunque coincide con ellos en su deseo de mantener unidas sus colecciones y de entregarlas a recintos públicos para su exhibición.

Él, al igual que Carrillo Gil unos años después, dejó asentado que se hizo coleccionista en París.[114] Constituyó dos colecciones; la primera fue formada en una estancia de poco más de un año en París, probablemente al iniciar la década de los veinte, con obras de los siglos XVI al XIX; la segunda, con mayor experiencia y conocimientos de arte, la formó de 1927 a 1931, centrando su interés en piezas de los siglos XVI y XVII. Su sentido de la oportunidad queda patente desde que inició su colección justo cuando terminó la primera guerra mundial, en años en que se incrementó la oferta de piezas artísticas en la empobrecida Europa y, sobre todo, cuando la vendimía se realizaba a precios bajos.

Su "manía de coleccionador", como él la llamaba, parece ser que sólo atacaba, o sólo podía ser atendida, cuando caía en desgracia política y salía del círculo cercano al presidente de la República en turno, ya que ambas series artísticas fueron armadas en dos estadías en Europa. El arte era su consolación y compensación por la pérdida transitoria de peso político. Así, reconvertía sus exilios y utilizaba el tiempo libre para continuar su formación como *connaisseur*, restaurador y coleccionista.[115] Una vez que perdió el poder de manera definitiva, con el inicio del sexenio de Lázaro Cárdenas, no registró en sus memorias el regreso al coleccionismo.

En las complejas redes que entretejió entre sus intereses artísticos y su condición de alto funcionario, existen numerosos puntos no esclarecidos, que sólo puedo, por ahora, señalar. Uno de ellos es su decisión de vender su colección inicial al Estado pero no de manera directa, sino vía un intermediario al que —de manera oficial— le vendió primero: ¿por qué no negoció directamente?, ¿porque era un funcionario público en funciones y, por

[114] Ubica su iniciación en 1922, cuando residió en la capital francesa por un alto cargo en la diplomacia mexicana. Véase Alberto J. Pani, *Apuntes autobiográficos*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Colección Memorias y testimonios, edición facsimilar, tomo 1, México, 2003, p. 274.
[115] *Ibidem*, tomo 1, pp. 71-73.

tanto, juez y parte?[116] Como ocurrió también para la adquisición estatal de la colección Carrillo Gil, fue necesario contar con el aval presidencial; en el caso de la colección Pani, quien autorizó la compra fue Plutarco Elías Calles.[117]

La pertinencia de dicha negociación, sus conocimientos estéticos y, por tanto, la valía de sus elecciones, fueron tan duramente cuestionadas, en especial por la autenticidad de las piezas de su primera colección, que cuando el grupo *¡30-30!* publicó en su revista una grave acusación por emplear dinero público en la adquisición de falsificaciones, de atribución autoral dudosa o de escasa relevancia dentro de la historia del arte, la respuesta oficial fue la represión y la censura.[118] Cabe destacar que el avalúo corrió a cargo de Diego Rivera, el Dr. Atl y Roberto Montenegro.[119]

La estrategia que siguió Pani para contestar las objeciones, que ponían en tela de juicio, de manera severa, sus conocimientos en materia de arte, fue la de habilitarse como restaurador durante una estancia en Europa —siempre con la expectativa de descubrir "obras maestras" en bodegas ruinosas—, así como responder por escrito y con imágenes a sus impugnadores, razón por la cual publicó dos catálogos que lo legitimarían tanto a él como a sus acervos.[120]

Para realizar el primer catálogo de su colección, buscó ampararse bajo el prestigio de un importante pintor y amigo de la infancia, el Doctor Atl; el volumen salió a la luz en

---

[116] Pani legitima la venta de su colección al Estado: un coleccionista norteamericano estaba interesado en adquirirla pero él no deseaba que saliera del país. Prefirió ganar menos dinero y venderla a Francisco Salinas; en esa transacción, el funcionario impuso dos condiciones: no sacarla del país y privilegiar su venta al Estado, si recibía un buen ofrecimiento, como ocurrió. Así, él vendió por $250,000 y el Estado la compró por $300,000; *ibidem*, tomo 1, p. 74-75.

[117] Dentro de este conjunto, también Pani incluyó a algunas piezas de la Escuela Mexicana pero "poco importantes"; *ibidem*, tomo 1, pp. 71-73.

[118] Matute, *op. cit.*, p. 79. Es probable que parte de la animosidad de los pintores activos en el México de la primera mitad de siglo XX se deba a que Pani consumía poco la producción contemporánea y no sin incidentes controvertidos. Por ejemplo, en 1936, Pani pidió por encargo a Rivera cuatro paneles para decorar el hotel Reforma, del que era uno de los accionistas; disgustado, él y sus socios porque en los paneles el artista incluyó retratos satíricos de algunos políticos prominentes, como Plutarco Elías Calles, decidieron borrar dichos retratos; Rivera ganó la demanda que interpuso y con ello el derecho a volver a pintar las imágenes; en respuesta, los paneles fueron embodegados, posteriormente el galerista Misrachi los adquirió y revendió al INBA. Otro incidente entre ambos ocurrió en 1956, cuando Rivera es obligado a borrar la frase "Dios no existe" del mural solicitado por Pani para el hotel Del Prado. Véase Fell, *op. cit.*, p. 431.

[119] Pani, *op. cit.*, p. 75.

[120] Pani responde a quienes cuestionaban que sus piezas no fueran originales ni de primer orden, lo que implicaba la deficiencia de sus conocimientos y, más aún, que era un coleccionista ingenuo; *Catálogo de las*

1923;[121] fortalecido, ya para el segundo catálogo, de 1940,[122] decidió elaborarlo él y contestar personalmente a las críticas y rumores. Cabe reiterar que, años después, Carrillo Gil vivió un proceso similar, aunque con diferente significado, al encargar el primer tomo del catálogo de su colección de Orozco al historiador del arte Justino Fernández, apelando a la autoridad del experto, para después decidir proclamar su independencia y demostrar sus propios conocimientos al escribir él mismo las fichas del segundo tomo y redactar una amplia introducción general a su colección de este artista; la resolución de Carrillo no obedece a la necesidad de réplica sino a la de afirmar su propia condición de experto dentro del ámbito cultural mexicano.

Incluso algunos coleccionistas emularon estos actos públicos para reclamar la posición del *connaisseur* —véase el caso de Licio Lagos—, con desigual fortuna.[123] En cuanto a Pani, con ambas publicaciones también daba constancia de sus sinceros afanes como coleccionista, ya que donó muchas de las obras al Museo de San Carlos. Por su interés en el arte, formó una de las más completas bibliotecas de arte en México. Desde su posición de burócrata de elite, apoyó la creación de un museo de artes plásticas, que de manera temporal, creía él, se ubicó en el Palacio de Bellas Artes. En cuanto a sus labores de promotoría cultural dentro del Estado, no se ha realizado un estudio específico que nos proporcione indicios sobre su perfil.[124]

No obstante, es posible percibir que Pani es un coleccionista que, por su afición al arte europeo de los siglos XVI al XVIII, no se distingue de los escasos coleccionistas

---

pinturas y dibujos de la colección Pani, UNAM, México, 1921, p. 12; *La Segunda Colección Pani de pinturas*, Catálogo descriptivo y comentado, Cultura México, 1940, México, pp. 9-12.

[121] *Catálogo de las pinturas y dibujos de la Colección Pani...* En sus memorias, a regañadientes aceptó que su colección tuvo "defectos" por algunas atribuciones erróneas. Pani, *op. cit*, tomo 1, p. 277 y tomo 2, p. 73.

[122] El dato de que Pani fecha su texto para el segundo catálogo en 1938, año en que inicia Carrillo Gil sus adquisiciones de Orozco, da una idea del recambio generacional del coleccionismo en México; mientras Pani cierra un ciclo al perpetuar su colección con catálogos, Carrillo inicia otro, esta vez con arte moderno mexicano.

[123] Un empresario mucho más rico que Carrillo, publicó dos catálogos con sus diferentes colecciones, uno de ellos con sus piezas mesoamericanas: *Colección arqueológica mexicana de Licio Lagos*, Licio Lagos (ed.), 1971, s/p. Agradezco a Mariana Frenk-Westheim haber puesto en mis manos un ejemplar de este libro.

[124] El pintor Fernando Leal lo ubica dentro de un reducido grupo de funcionarios con preocupaciones culturales y el poder político suficiente para incidir en el medio artístico: "Algunos gobernantes y secretarios de Estado se han erigido en mecenas al estilo renacentista, como fue el caso de Justo Sierra y Teodoro Dehesa, y después de la revolución, de José Vasconcelos, de Alberto J. Pani, de Genaro Estrada", en *op. cit*, p. 112.

mexicanos de finales del siglo XIX,[125] aunque aprovecha su privilegiada posición dentro de la estructura gubernamental posrevolucionaria para fortalecer los acervos públicos; a pesar de que las políticas culturales de esas primeras décadas ya perfilaban el apoyo al arte nacional, logró que se destinaran presupuestos para un arte que entonces aún era del gusto de los sectores económicamente dominantes en México. En este sentido, las selecciones de Pani son representativas de un grupo de la sociedad mexicana que prefería el prestigiado arte europeo de siglos anteriores.

Una diferencia fundamental con Carrillo Gil es que en sus memorias señala con frecuencia las limitaciones económicas que enfrentó al coleccionar;[126] el yucateco mantenía una discreción casi tajante con el tema, salvo a principios de los cincuenta en que reconoció que ya no podía continuar acumulando piezas de Orozco en parte por la elevación de sus cotizaciones en el mercado. Es probable que la diferencia de actitud obedezca a que la necesidad de Pani de reiterar su precariedad financiera para refutar así la acusación de funcionario corrupto, no tenía sentido para un empresario como Carrillo a quien, en cambio, convenía mantener en el misterio la cuantía de su fortuna, ya que sería un indicador utilizado para medir su talento como *businessman*; al parecer, tal riqueza no era tan grande como se calculaba en la época. Ante sus limitantes, ambos reaccionaron de diferente manera: Pani se conformó con obra clasificada como "menor", pero de la misma técnica, óleo, de los siglos que le interesan; en cambio, Carrillo optó por adquirir la gráfica de los pintores europeos cuyos precios estaban por encima de sus posibilidades de inversión.

Por otra parte, Franz Mayer compartió con Pani su predilección por la pintura europea anterior al siglo XX, y asimismo prestó su colección al Museo de San Carlos durante varios años para su exhibición. En su caso no fue su afición al arte europeo la que predominó en sus colecciones, sino la de arte mexicano, concretamente artes aplicadas de los siglos XVII al XIX: mobiliario, cerámica, orfebrería y relojes. No obstante, incluyó pintura y escultura de estos siglos e incluso algunas —pocas— obras realizadas ya en el

[125] Véase el capítulo dedicado al coleccionismo mexicano del siglo XIX en Miguel Ángel Fernández, *Coleccionismo en México*, Museo del Vidrio, Monterrey, 2000, pp. 103-161.
[126] Por ejemplo, véase: *op. cit*, tomo 2, p. 97.

siglo XX.[127]

Su interés lo llevó a repatriar arte mexicano que se encontraba en el extranjero y a constituir una importante biblioteca de arte, con énfasis en las artes aplicadas. Probablemente por haberse desenvuelto de manera profesional en la iniciativa privada, en 1962 constituyó un fideicomiso en el Banco de México para crear un museo no estatal: el *Fideicomiso Cultural Franz Mayer*, al que donó su colección —incluyendo la biblioteca— y su capital para crear y mantener un museo que llevara su nombre. El proceso de institucionalización de su colección fue tan largo y complicado que Mayer murió en 1975, once años antes de la inauguración del museo.[128] Enfrascado en el mismo proceso de preparación del recinto permanente de exhibición para su colección, igualmente en los sesenta, a Carrillo Gil, no deben haber pasado inadvertidas las dificultades que incluso Mayer padecía para asegurar el futuro de su colección, a pesar de que la capacidad económica del financiero alemán rebasaba con mucho la de él.

A diferencia de Pani, Mayer ya tiene la mirada puesta en el acontecer artístico mexicano, aunque también en el pasado; frente a la revaloración del arte popular, sus selecciones de artes aplicadas, principalmente, se enmarcaban dentro de una de las líneas definidas por el Estado mexicano, de publicitada ideología nacionalista. Sus preferencias colaboraban en la exaltación del trabajo artesanal, de tipo preindustrial, que también fue consumido por un sector de la nostálgica sociedad mexicana. Por ello funcionó como modelo de un grupo importante de anticuarios y coleccionistas, algunos de los cuales, en la actualidad constituyen un grupo, como gremio, plenamente identificable en el panorama cultural mexicano.[129]

---

[127] Aunque Mayer adquirió obras de algunos artistas del siglo XX, no seleccionó aquellas que, en su tiempo, implicaran búsquedas estéticas de vanguardia; así, aunque compró una obra de Diego Rivera, ésta es de 1904, *Paseo de los melancólicos*, con influencia de sus maestros españoles. Véase *Franz Mayer: una colección*, Bancreser, 1984, 323p. A su vez, en la GAM adquirió dos dibujos de Orozco de la serie *México en revolución*: *La boda del general* y *El regreso*, AGAM.

[128] Mayer nació en Alemania en 1882, se nacionalizó mexicano en 1933 y murió en 1975; en julio de 1986 se inauguró finalmente el museo. *Franz Mayer: una colección*, Bancreser, México, 1984, 323 p.

[129] Esta agrupación se encargó de organizar la Primera Feria Internacional de Arte y Antigüedades, en 2001. Para este tema, véase mi artículo "Entre la novatez y la novedad. I Feria Internacional de Arte y Antigüedades", revista electrónica *Panoramas*, 2001. www.panoramas.org.mx; www.arts-history.mx/panoramas.

Otro coleccionista, Marte R. Gómez, funcionario estatal de primer nivel igual que Pani —ambos fueron secretarios de Hacienda[130]—, utilizó las facultades que le proporcionaba su puesto para, de manera prioritaria, buscar el desarrollo artístico de México a partir de apoyar a los artistas mexicanos;[131] se diferencia de Pani en cuanto a que su lucha por propiciar la creación de colecciones estatales de arte no fructificó. En cambio, Pani incluso disfrutó de presupuesto y de libertad en la selección de obra.[132] A ambos los unifican sus preocupaciones nacionalistas, aunque tuvieran predilecciones artísticas diferentes.

Aunque en sentido estricto Gómez pertenece a la misma generación que Carrillo Gil,[133] se le adelantó como coleccionista, junto con otros personajes a la fecha no estudiados como Carlos Pellicer[134] o Salomón Hale.[135] Fue uno de los primeros que de manera sistemática se dieron a la tarea de adquirir el arte moderno mexicano, iniciando sus

---

[130] La larga carrera política de Gómez fue auspiciada, en parte, por su estrecha alianza política con Emilio Portes Gil, presidente de México, 1928-30, y durante el sexenio de Ávila Camacho ejerció un elevado poder, 1940-46. Entre los numerosos cargos que desempeñó como funcionario federal fueron los de Secretario de Hacienda, 1933-34 y Secretario de Agricultura por dos periodos: 1928-30 y 1940-46; Roderic Ai Camp, *Biografías de políticos mexicanos. 1935-1985*, Roberto Ramón Reyes Masón (trad.), FCE, México, 1992, p. 230.

[131] Un antecesor es Teodoro A. Dehesa, quien desde el gobierno de Veracruz (1892-1911) ejerció un destacado mecenazgo artístico; Fausto Ramírez, "Los artistas y el poder", *Museo de arte del Estado de Veracruz*, Fomento Cultural Banamex, Instituto Veracruzano de Cultura, Universidad Veracruzana, Gobierno del Estado de Veracruz, 2001, pp. 149-168.

[132] Una modalidad del patrocinio público —"uso discrecional de los dineros y cargos públicos"— es definida por Miguel Ángel Echegaray: "Este *patrimonialismo*, que tantas caravanas permitió hacer con sombrero ajeno, demandaba de sus beneficiarios una afinidad política, social, estética o moral"; en "El Chango García Cabral, humorista sin oficio diplomático", *Patrocinio, colección y circulación de las artes. Memorias del XX Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas,* IIE-UNAM, México, 1997, p. 139, cursivas del autor.

[133] Marte Rodolfo Gómez Segura nació apenas dos años antes que Carrillo, en 1896, y murió medio año antes, en diciembre de 1973. Si Carrillo provenía del sudeste rural, Gómez del norte urbano: Ciudad Reynosa, Tamaulipas, pero ambos obtuvieron títulos profesionales, uno de médico y otro de ingeniero agrónomo. Camp, *op cit*, p. 230.

[134] "Carlos [Pellicer] debería erigir un pabellón suficiente a contener todos los cachivaches que colecciona: idolillos, boletos de ferrocarril y de barco, cartas de Gabriela Mistral, postales, piedras y palitos para armar el Nacimiento, mapas, plumas de pavo real, noches de luna con equipo completo y corbatas verdes, todo ello instalado sobre los estantes de sus libros y en la proximidad de grandes vaciados de yeso, mayas y griegos"; Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho...*, p. 41.

[135] "El único otro hombre que en 1935 [además de Marte R. Gómez] visitaba la Galería para comprar era un emigrado polaco que tenía años de vivir en México, Salomón Hale, peletero [...] Extraordinariamente dotado para percibir el arte en sus mejores fases. Desgraciadamente se dispersó, queriendo hacer colecciones de otros objetos: libros, marfiles, monedas, etcétera, pero la más importante es de pintura"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 236-237. Más de 17 cuadros de la colección Hale fueron vendidas por el Dr. Islas Carmona a la

colecciones hacia 1923.[136] Para ello, se enfrentó incluso a la crítica de la mayoría de sus contemporáneos que encontraban carentes de valor estas manifestaciones artísticas en las décadas de los años veinte y treinta. A diferencia de la mayoría de coleccionistas particulares en México, al menos en sus inicios, Gómez no contaba con un capital básico para la adquisición de las piezas de su interés, por lo que muchas veces sus selecciones se debían a su escaso presupuesto, situación contraria a la vivida por Carrillo Gil o Mayer.[137]

Gómez comparte con Carrillo la obsesión por la obra de un artista: en el caso de Gómez hacia Rivera y en el de Carrillo para Orozco, algo extremadamente inusual en el ámbito del coleccionismo mexicano.[138] Inclusive en su obstinación por documentar la producción de su artista preferido, Gómez extiende su interés hacia la personalidad de Rivera, esto es, colecciona también al pintor: era el feliz propietario, por ejemplo, de un álbum familiar que documentaba la infancia riveriana.[139] No me cabe la menor duda de que Carrillo Gil hubiera coleccionado también este tipo de objetos de Orozco, si hubiera tenido la oportunidad.

Ahora bien, aun cuando el coleccionismo de ambos se diversificó y crearon conjuntos heterogéneos con obra de múltiples artistas, la médula de las posesiones de Gómez fueron preferentemente piezas de Rivera,[140] mientras los precios fuesen

---

Fundación Cultural Banamex. El coleccionista no donó o vendió al INBA; comunicación personal de María Estela Duarte, investigadora del MUNAL, 27 de mayo de 2003.

[136] En el catálogo *Colección Marte R. Gómez. Obras de Diego Rivera 1886-1957*..., se consigna que el primer cuadro que adquirió de Rivera fue *Bañista de Tehuantepec*, 1923. Inés Amor discrepa en la fecha de inicio de la colección de Gómez: "era el único funcionario que coleccionaba pinturas desde los treintas"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 232.

[137] "Aun cuando la generalidad de la gente haya creído que Marte R. Gómez era muy rico, esto no es cierto. Siempre tuvo que frenar sus ambiciones de coleccionista; siempre hubo obras que hubiera querido comprar y que no pudo"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 236.

[138] Es probable que Jacques Gelman, con su amplia colección de Gerzsos pudiera ser otro caso representativo; no obstante, es necesario realizar un estudio específico que lo constate.

[139] Gómez registró que de Rivera poseía: "Un álbum de fotografías de familia en el que aparecen los progenitores de Diego Rivera, y éste desde su más tierna infancia. Una carpeta con diseños del Anahuacalli [...] Una carpeta, no menos curiosa, con documentos relativos a la forma como fue naciendo la idea de construir el Anahuacalli, y aun listas de raya escritas de puño y letra de Diego Rivera [...] Apuntes de bocetos para los últimos frescos que hizo Diego en Chapingo"; *op. cit*, Vol. II, p. 625.

[140] Aunque el coleccionista también poseía un conjunto de piezas de Clausell así como obras aisladas de la mayoría de los pintores que le eran contemporáneos, había decidido que estas se mantendrían en poder de su familia y sólo donar-vender al Estado el conjunto de obras de Rivera. De igual manera se procedió en la familia Carrillo Gil, quien decidió conservar parte de los acopios del doctor al firmar los convenios de donación y venta con el gobierno del presidente Echeverría. Para las otras piezas de la colección de Gómez; véase *ibidem*, Vol. II, pp. 622-625.

accesibles.[141] Así, dos de los coleccionistas más destacados de mediados del siglo XX acopiaron el arte de su generación. No obstante, una de las voces más autorizadas de la época, la galerista Amor, traza una radical distinción entre ellos al afirmar que el ingeniero: "Algunas veces no era tan selectivo como fuera de esperarse, pero con el tiempo se daba cuenta y se deshacía de los cuadros que había comprado por error. Tuvo desde luego el acierto de haber comprado varios cuadros cubistas de Diego Rivera, y siguió adquiriendo Diegos de todas las épocas".[142] Este comentario crítico, al compararse con los reiterados halagos hacia la selecciones de Carrillo Gil, confirman que para ella el yucateco era un coleccionista más cuidadoso. Aquí no debe dejarse notar que la galerista destaca, al igual que Carrillo, la fase cubista de Rivera. Es indudable que tenía mayor afinidad con el gusto estético del yucateco. Como a la fecha no se han realizado estudios sobre la formación como *connaisseur* del ingeniero ni acerca de la fortuna crítica de sus selecciones, sólo puedo dejar asentado que el médico yucateco, cuyo compromiso con el estudio y conocimiento de la historia del arte quedan fuera de duda, le reconocía su amplia trayectoria como promotor y patrono de las artes, respetaba su opinión y lo ubicaba dentro del reducido grupo de conocedores de arte.[143]

Gómez y Carrillo coinciden en su nacionalismo y en su convicción de que una de las tareas primordiales de un Estado fuerte es brindar las facilidades para el desarrollo cultural; de tal manera que al constatar las deficiencias estatales, asumieron que el papel que les

---

[141] Marte R. Gómez declaró que él adquiría las obras de menor precio de Rivera y Dolores Olmedo las más caras: "la colección de la señora Dolores Olmedo [...] es rica sobre todo en obras de la época en que Diego Rivera, llegando a la consagración, se vendió a precios que estaban ya fuera de mis alcances"; en *ibidem*, Vol. II, p. 624.

[142] Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 236.

[143] En un texto en el que Carrillo asevera que las últimas piezas de Siqueiros, muchas de las cuales estaban ya en su colección, demuestran que el artista estaba pasado por una de sus mejores fases creativas, se apoya en la coincidente opinión de "otras personas conocedoras", de entre los que destaca el galerista Kleeman y Catton Rich, en ese entonces director del Instituto de Arte de Chicago. El único mexicano mencionado es Marte R. Gómez. Carrillo Gil. Texto de presentación de la plática de Siqueiros en la Universidad de Yucatán, 4 hojas mecanografiadas, s/d, probablemente de febrero de 1948; AFCG. También se refirió a uno de los eventos que Gómez organizó durante su gestión al frente de la Secretaria de Agricultura, Exposición de la flor", que incluía un concurso de pintura: "Recordemos con honor el nombre del ingeniero Marte R. Gómez, animador entusiasta de estas manifestaciones de arte, que desgraciadamente se han interrumpido"; Carrillo, "Chapultepec, teatro de una gran exposición", columna Pro y Contra, *Excélsior*, 11 de diciembre de 1949, p. 7 y 8. Dos críticas a las "ferias de la flor" pueden verse en Crespo de la Serna, "El tercer salón de la flor" y "Comentarios sobre una cosecha floral plástica", en *La clepsidra y los días*, INBA, 1958, pp. 72-74 y 115-120.

correspondía representar, en parte, era el de agentes que sustituían temporalmente —es decir, durante su vida activa— al Estado; por ello sus colecciones fueron de carácter público, se prestaron para exhibición, sea como conjuntos ya formados con un discurso y un enfoque definido o como piezas aisladas que complementarían otros discursos en guiones museográficos específicos.

Ambos esperaban que su ejemplo propiciara cambios positivos en las políticas culturales y compartían la convicción de que sus colecciones deberían ser patrimonio nacional; para ellos era un hecho que sus colecciones debían formar parte del acervo permanente de los museos y que el Estado debía custodiarlos. Su rechazo hacia el modelo norteamericano de esos años —que seguramente ambos conocían de cerca— que en la práctica encargaba a los particulares la custodia permanente del arte, en museos públicos financiados casi en exclusividad por privados, es evidente. Aquí es necesario dejar constancia de que éste fue el caso, sobre todo, del ingeniero Gómez, hombre institucional que mantuvo hasta su muerte la fe en el Estado posrevolucionario que ayudó a construir,[144] que para Carrillo Gil, quien hizo públicas sus críticas hacia las políticas culturales estatales y que, de haber contado con los recursos suficientes, habría construido por sí mismo un recinto público para depositar su colección, y sólo cuando las obras estuvieran montadas y la museografía concluida, habría entregador su creación al Estado para que éste se encargara de su mantenimiento y garantizara su continuidad.

Profundas diferencias ideológicas entre ellos explican porqué desde mucho antes de establecer un convenio con las autoridades, Marte R. Gómez ya contemplaba la idea de que su colección se integrara al acervo de algún museo estatal: "La vanidad de que la colección Marte R. Gómez no se disperse, no llega de ninguna manera hasta la temeridad de querer que la colección se conserve como tal, sino que, por el contrario, me agradará que más tarde se forme un todo con las obras que ya son propiedad del gobierno —algunas de las cuales

[144] El coleccionista participó en la revolución con Zapata y con Salvador Alvarado colaboró para el reparto de tierras en Yucatán. Una vez concluido el movimiento armado, se desempeñó como funcionario público en diversos puestos, siendo desde director de la escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, secretario de Agricultura y fomento, gobernador de Tamaulipas, hasta senador y embajador, entre muchos otros cargos. Véase el catálogo *Colección Marte R. Gómez. Obras de Diego Rivera 1886-1957*....

son sumamente importantes".[145] En consecuencia, mediante un convenio de donación-venta en 1968, el ingeniero acordó que su colección se integrara al acervo del Museo de Arte Moderno,[146] pensando prioritariamente en el reconocimiento a Rivera,[147] sin pretender fundar un museo *ex profeso*.[148] A su vez, el doctor Carrillo Gil privilegió la búsqueda de reconocimiento personal al donar-vender su colección al Estado, lo que explica que el museo fundado con sus colecciones llevara su nombre.

Ambos personajes fueron objeto de fuertes críticas por parte de sus contemporáneos: Carrillo, porque su origen empresarial generaba desconfianza cuando participaba activamente en el área cultural, y Gómez porque su función pública más conocida fue la de funcionario estatal, desempeñándose en sectores claves de la economía nacional; sobre este último escribió Novo:

> Confieso que no me había preocupado nunca por reflexionar si era o no justo que los periódicos se metieran siempre con Marte Gómez. No fue sino al tratarlo de cerca un poco, y al observar la serenidad, distinta del desdén, con que recibe esa clase de críticas que lo convierten en chivo expiatorio de todos los déficits agrícolas del país, cuando llegué a la tardía comprensión de la injusticia que se comete con él [...] La gente, en cambio, y los periódicos, no se fijan nunca en sus cualidades de funcionario ni de persona; ni en su capacidad de trabajo, ni en la asiduidad con que a lo largo de su carrera pública se ha interesado lo mismo por la música que por la pintura, de que tiene en su casa excelentes obras mexicanas.[149]

---

[145] En *op. cit*, Vol. II, p. 624. Lo que el ingeniero llama 'vanidad' puede traducirse como deseo de inmortalidad: los coleccionistas desean, a través de sus posesiones, alcanzar la inmortalidad; para ello es necesario garantizar que se mantendrá intacta. Además, sus colecciones tienen un estatus sagrado, y tienen miedo de que caiga en manos de alguien que las profane; por esta desconfianza básica, algunos toman la decisión de no encargar a sus familiares su custodia; Russell W. Belk, "Collectors and Collecting", en *Interpreting Objects and Collections*, Susan M. Pearce (ed.), Routledge, Londres-Nueva York, 1994, p. 323.

[146] Gómez quería aplicar el mismo esquema del Museo Nacional de Antropología pero para el arte moderno. Fue por ello que, aunque condicionó la entrega de su colección a que ésta se mantuviera unida, no exigió que se mantuviera separada e identificada como "Colección Marte R. Gómez".

[147] Explicó el ingeniero Gómez: "El propósito que mis familiares y yo nos hemos hecho para que la obra del pintor Diego Rivera reunida por mí se conserve íntegramente, obedece ante todo al deseo de honrar a un gran artista mexicano, exaltando a uno de nuestros más altos representativos"; en *op. cit*, Vol. II, p. 624.

[148] Años después de la entrega de la colección de Marte R. Gómez al MAM, se decidió convertir la casa de Diego Rivera en Guanajuato, que funcionaba como Casa de Cultura, en el Museo Casa Diego Rivera, trasladando allí todas las obras que habían pertenecido a este coleccionista, aunque sin dar especial énfasis en el origen privado de dicha colección. Comunicación personal de Ana Rodríguez, julio de 2001. Sobre este museo, está en prensa un libro elaborado por diversos investigadores del Cenidiap-INBA, entre ellos María Elena Durán y Ana Rodríguez.

En contraparte, su recepción dentro del ambiente artístico fue positiva, a decir de las diferentes ocasiones en que fue objeto de reconocimientos u homenajes públicos.[150] A la fecha, la revisión integral de sus aportes, sea como coleccionista, mecenas, promotor cultural y funcionario estatal, no se ha emprendido.

Innovadores por haber seleccionado arte moderno mexicano antes de haberse prestigiado, aunque Gómez se adelantó por quince años a Carrillo Gil, ambos se convirtieron en coleccionistas modelo, desempeñando un papel protagónico en el México de mediados de siglo XX.[151] A pesar de las búsquedas de Carrillo fuera de las fronteras nacionales, la médula de sus selecciones se engloban dentro de lo nacional, con un sentido de identidad y pertenencia; así, ambos consumieron el arte que les era contemporáneo con la seguridad de que formaba parte del patrimonio cultural colectivo. El liderazgo —en cuanto a seguidores concretos— que como coleccionistas desempeñaron es más evidente en el caso de Marte R. Gómez, ya que el funcionario creo un "club" con sus discípulos y protegidos,[152] todos ellos funcionarios de alto nivel, como Pascual Gutiérrez Roldán, César Martino,[153] y Eduardo Morillo Zafa, quienes hicieron públicas sus adquisiciones e incluso se repartieron a los artistas que debían de privilegiar en sus acervos; no obstante, Carrillo también propició el coleccionismo de personajes de trayectoria pública, como el fundador del Instituto Mexicano de Pediatría, doctor Federico Gómez,[154] además de alguno de sus familiares.[155]

No obstante seguir líneas diferentes y hasta contrastantes dentro del amplio panorama del arte moderno mexicano, al iniciar la formación de sus colecciones, los dos

---

[149] En *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*..., p. 146-147.

[150] Por ejemplo, en mayo de 1946, los pintores le realizaron un homenaje, entregándole una carpeta con sus autorretratos. Al respecto véase *Autorretratos de pintores mexicanos. Homenaje a Marte R. Gómez*, folleto de la exposición conmemorativa en el MAM, Sala Xavier Villaurrutia, del 6 de julio al 27 de octubre de 1996.

[151] Por ejemplo, Inés Amor relata que descubrió la obra de Casimiro Castro porque Marte R. Gómez se la mostró; Manrique y Del Conde, *op. cit.,* p. 232.

[152] *Ibidem*, p. 237.

[153] César Martino Torres, 1905-1969, ingeniero agrónomo ligado al Partido de la Revolución Mexicana y miembro fundador de la Confederación Nacional Campesina, fue director general del Banco Nacional de Crédito Agrícola, 1940-1946, y asesor de la Presidencia en 1969, entre muchos otros cargos oficiales; como empresario dirigió Constructora El Guardiana; Camp, *op. cit.*, p. 366. Inés Amor declaró en relación a su coleccionismo: "Vendió sus colecciones dos veces para subsanar problemas económicos, y volvió a reiniciar la colección después", Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 237.

[154] Entrevista de Ana Garduño con el Dr. Lázaro Benavides, 19 de octubre de 1998.

arriesgaron capital en la búsqueda de prestigio y distinción, y en la búsqueda de rescatar las manifestaciones plásticas que consideraban representativas de su época. La pertinencia de sus colecciones, con relación a la positiva recepción y a la buena crítica que los artistas cuyas obras seleccionaron recibieron en Estados Unidos, a las políticas culturales delineadas por el Estado mexicano y que fueron conformando las directrices del mercado del arte, explican el influjo y reputación de que ambos gozaron, y usufructuaron, así como el que sus colecciones hayan sido adquiridas por el gobierno federal. El perfil de ambos presenta tales semejanzas que me pregunto —sin posibilidad de emitir una respuesta contundente— si, como es usual entre coleccionistas, competían entre sí.[156]

Ahora bien, una trascendental característica comparten Pani, Gómez y Carrillo: durante un largo tiempo, más prolongado para los dos primeros, laboraron dentro del sector público, lo que no implicó la renuncia a la práctica de actividades privadas, como es el conocido caso de Pani como empresario especializado en bienes raíces.[157] La combinación de actividades públicas con privadas era una práctica común en la época, aunque muchos de los discursos versaban sobre una división tajante. Un análisis profundo sobre las implicaciones de tal *ars combinatoria* seguramente arrojará nuevas perspectivas acerca de la problemática recepción de un personaje como Carrillo Gil.

Otros coleccionistas

Otro tipo de consumidores de arte moderno mexicano fue más común a mediados de siglo XX. Aunque éstos eran apasionados del arte y coleccionistas en el sentido de que adquirían más arte del que necesitaban para decorar sus espacios privados, el lugar que ocupaba esta faceta no tenía el peso que Pani, Mayer, Gómez y Carrillo imprimieron a su vida. Al menos una decena así existieron en México: los ya mencionados, Pascual Gutiérrez Roldán,

---

[155] En especial uno de sus sobrinos, quien justamente se casó con la hija de Gómez. Véase Gómez, *op. cit.*, Vol. II, p. 642.

[156] Es muy frecuente entre los coleccionistas la competencia por quién tiene la mejor colección; Brenda Danet y Tamar Katriel, "No Two Alike: Play and Aesthetics in Collecting", en *Interpreting Objects and Collections*, Susan M. Pearce (ed.), Routledge, Londres-Nueva York, 1994, p. 222.

[157] González Mello me llamó la atención sobre este aspecto, desafortunadamente ya en la etapa del pre-examen, razón por la que no pude realizar una indagación más específica sobre las implicaciones de tal práctica social, política y económica. En comunicación personal, enero de 2004.

Eduardo Morillo Zafa, César Martino, además de Licio Lagos, Jacques Gelman[158] y Dolores Olmedo, entre otros.[159]

Todos ellos acumularon conjuntos diversos de arte, presentando una visión panorámica de las expresiones artísticas de su tiempo incluyendo, en la mayoría de los casos, piezas del siglo XIX;[160] aunque algunos realizaron una selección cuidadosa, no son visibles las estructuras que articularon las colecciones ni definida su postura ante el arte mexicano de su tiempo. Al parecer, la depuración no se realizaba de manera sistemática y no se buscaba dotar de una personalidad explícita a esos acervos, en los cuales abundan las piezas estrictamente decorativas.

En términos generales, estos personajes no formaron colecciones modelo en su tiempo, ni para los otros coleccionistas ni para los demás miembros del ámbito artístico mexicano; son colecciones creadas alrededor de los años en que la galerista Amor —ella misma una coleccionista destacada[161]— marca como el *boom* del coleccionismo en México, por ejemplo, 1946,[162] cuando ya la Escuela Mexicana de Pintura era una corriente aceptada, reconocida, por lo que no se corría el riesgo de perder la inversión; cuando el prestigio

---

[158] A pesar de su origen extranjero y de que mantuvo de manera permanente un departamento en Nueva York, el hecho de que su actividad empresarial la realizara en México, como productor de películas cuyo protagonista principal fue Mario Moreno, "Cantinflas", y de que formara una importante colección de arte mexicano, además de que participaba activamente en la atmósfera cultural de nuestro país, no considero que a Jacques Gelman se le pueda clasificar como "coleccionista extranjero", según una propuesta de James Oles. Véase "Colecciones disueltas: sobre unos extranjeros y muchos cuadros mexicanos", *Patrocinio, colección y circulación de las artes. Memorias del XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, IIE-UNAM, México, 1997, p. 624.

[159] No son, es evidente, los únicos coleccionistas que iniciaron sus acopios a mediados del siglo XX; destacan, entre otros, Carlos Hank González y Jorge Larrea; María Asúnsolo y Sergio Autrey. Otros coleccionistas son la familia Corcuera, Emigdio Martínez Adame, Álvarez Amézquita, Efrén del Pozo, Moreno de Braniff, Balbina Azcárraga, Raúl Cano, Rafaela Ussía, Lina Gorniki, Roberto Garza Sada. Véase Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 235-248.

[160] Carlos Fuentes describió entre 1960 y 1961 el escenario privado de un nuevo rico, quien al agonizar reflexiona sobre su relación con las cosas materiales que le ha proporcionado el dinero, entre ellas, obras de arte del pasado, dice: "¿Quién tendrá la honradez de decir, como yo lo digo ahora, que mi único amor ha sido la posesión de las cosas, su propiedad sensual? [...] *Los cuadros viejos, de barniz descascarado*, que recogen en un solo manchón la luz del sol o de los candiles, que permiten recorrerlos pausadamente con la vista y el tacto, sentado sobre un sofá de cuero blanco con chapas de oro, con el vaso de coñac en una mano y el puro en la otra, vestido con un *smoking* ligero, de seda y zapatillas de charol suaves plantadas sobre un tapete hondo y silencioso de merino"; en Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, Mondadori, Narrativa Mondadori, Barcelona, 1993, p. 108, cursivas mías.

[161] No es un objetivo de esta tesis analizar la colección de arte moderno de Inés Amor; no existen estudios sobre su proyección e incidencia en el desarrollo del arte mexicano y en su recepción internacional en su papel de galerista y mucho menos como coleccionista.

[162] Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 238-239.

alcanzado por este tipo de arte lo volvía mucho más atractivo para ellos y otros miembros de la elite económica, por aquellos años y en la actualidad.[163]

Si bien era muy variable la trascendencia que cada uno de ellos adjudicaba a sus aficiones por el arte, es de destacarse que, salvo excepciones, ninguna de estas eclécticas colecciones ha sido entregada a recintos estatales para su exhibición permanente.[164] Dada la inexistencia actual de investigaciones detalladas sobre el coleccionismo mexicano en el siglo XX, sólo apuntaré, brevemente, datos generales de algunos de ellos.[165] Estudiarlos en detalle es una tarea de tal magnitud que excede los objetivos de esta tesis.

Jacques Gelman inició sus adquisiciones en París antes de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, es en México, y gracias a la fortuna que amasó como empresario cinematográfico, que con sistematicidad inicia la formación de sus colecciones, a partir de la década de los cuarenta.[166] Tres son las series que formó: arte internacional —con una mayoría de artistas europeos, considerada la más importante—, arte moderno mexicano y arte prehispánico, esta última es la menos conocida de las tres.[167]

En su caso, aunque registró sus propiedades como colecciones de pareja, Jacques y Natasha, en sentido estricto el coleccionista apasionado era indudablemente él, pese a que su esposa tuvo cierto involucramiento en la formación de la colección y escogiera —casi como un juego o capricho— por sí misma algunos cuadros que atraían su atención; tal vez como una manera de continuar la labor de su esposo una vez que éste murió, ella siguió adquiriendo obras, aunque no con la misma dedicación, y pasión que él. Algo similar ocurrió con Carrillo Gil quien, a pesar de que es sabido que el doctor era el único que se ocupaba de todo lo referente a sus posesiones artísticas, en algunas ocasiones las presentaba

---

[163] Los motivos de este tipo de coleccionistas varían: "Desde el deseo de poseer objetos únicos y bellos y deleitarse en su contemplación hasta las ventajas fiscales; desde el prestigio sociocultural al instinto filatélico de completar una serie; de la afirmación de sí mismo al deseo de emular a los grandes mecenas del pasado"; Furió, *Sociología del arte*, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 294.

[164] Una excepción es la colección de pinturas de Frida Kahlo que perteneció al ingeniero Eduardo Morillo Zafa y que ahora forma parte del acervo del MAM; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 237.

[165] La disponibilidad de información relativa a estos personajes es en parte la razón por la cual me ocupo, aunque de manera breve, de estos y no de otros coleccionistas. Aunque me hubiera gustado incorporar a algunos excluidos, considero que los coleccionistas más representativos están mencionados aquí.

[166] Sylvia Navarrete, "La colección Gelman: figuración, surrealismo y abstracción", en *La colección de pintura mexicana de Jacques y Natasha Gelman*, Fundación Cultural Televisa, México, 1992, pp. 9-35.

[167] Pierre Schneider, "El arte de coleccionar", en *México. Arte moderna e contemporánea, Coleção Gelman*, de. Paço Imperial-Minc IPHAN, 1999, pp. 15-17.

públicamente como acervo suyo y de su esposa, nombre con el que quedó registrado el museo a partir de la negociación de la donación-venta de su colección con las autoridades en turno.

Al mismo tiempo, la noción del Estado como custodio del arte difiere de modo notable entre Carrillo Gil y los Gelman, quienes prefirieron separar sus propiedades y destinar diferentes grupos de obras a distintas instituciones, ninguna de ellas estatales, para su exhibición; incluso decidieron que un conjunto importante saliera del país al donarlo al MOMA en Nueva York.[168] Por su desconfianza hacia los museos estatales, basada en las azarosas y fluctuantes políticas culturales del Estado mexicano, optaron por fundaciones privadas como depositarias de sus objetos de arte.[169] Jurídicamente existe el organismo pero no el recinto donde se garantice la exhibición de las piezas de manera permanente como consecuencia de la desaparición del Centro Cultural Arte Contemporáneo;[170] hasta ahora la tendencia ha consistido en "rentar" una selecta parte a los museos que lo solicitan,[171] lo que además ha sido redituable en términos económicos, o entregar en comodato conjuntos específicos a uno o varios museos, estatales o no, que los desean dadas las carencias de sus colecciones permanentes y la inexistencia de presupuesto para adquirir otras. En 1999 se anunció la entrega de una sección en comodato, por tiempo indefinido, a diversos recintos,

---

[168] La directora de la Galería de Arte Mexicano explicó la reacción adversa que provocó en "los más importantes coleccionistas", incluyendo Gelman, la ley sobre patrimonio cultural de 1970. A raíz de ella, envió a Estados Unidos su conjunto de arte internacional. Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p.240. Esta ley, emitida el 23 de diciembre de 1968 pero aplicada hasta finales de 1970, estipulaba que todos los bienes culturales y artísticos en propiedad privada debían registrarse ante la oficina de Patrimonio Cultural de la Nación y que podrían ser objeto de expropiación por "La necesidad de acrecentar los acervos de los museos nacionales"; Ley Federal del Patrimonio Cultural de la Nación, publicada en el *Diario Oficial* el 16 de diciembre de 1970, artículos 14 y 37.

[169] Lucero Isaac, quien se presenta como una amiga intima de Natasha Gelman, declaró que esta ultima, "por ningún motivo su colección se quedaría en manos irresponsables. Temía que sus cuadros fueran a parar a un museo sin presupuesto para restaurarlas o para instalarlas en un buen marco. Le daba miedo que su tesoro terminara en desastres, en casa de políticos que ni siquiera apreciarían lo que tenía o de algún diputado ignorante"; Julio Aranda, "Molesta, Natasha Gelman rechazó la insistente oferta de Azcárraga por comprar la colección: su amiga Lucero Isaac la pide para Cuernavaca", *Proceso*, 5 de julio de 1998, núm. 1131, p. 56-57.

[170] Blanca Ruiz, "La colección Gelman aun sin sede definitiva. Estudian propuestas para hallarle casa", *Reforma*, 3 de mayo de 1999, sección cultural, p. 1C; Víctor Jiménez, "Museos a la mexicana", *Reforma*, 9 de julio de 2002; James Oles, "La colección Gelman-Littman en Phoenix", *Reforma*, columna El ojo breve, 20 de junio de 2001, sección cultural, p. 2. Fondo hemerográfico de la revista electrónica *Panoramas*, Francisco Reyes Palma (coord.), CNA-Cenidiap, México.

[171] Es por ello que parte de la colección ha itinerado durante varios años por diversos recintos internacionales; por ejemplo, las exposiciones montadas en el Museum of Modern Art de San Francisco y el MOCA de Miami, en 1997, la de Mona Bismark Foundation en París y Río de Janeiro en 1999.

concretándose sólo la entrega de un grupo de piezas a una fundación privada dedicada a la promoción del arte y la cultura, la Casa Lamm.[172]

A su vez, Licio Lagos —quien entre otros pocos aspectos coincidió con Carrillo en su papel de empresario farmacéutico[173]— dividió su afición entre el arte europeo y el mexicano, destacando cierta tendencia hacia la producción de pintores contemporáneos. Al iniciar su colección en la década de los cincuenta, incluyó objetos de diferentes escuelas europeas de los siglos XV al XX, así como trabajos de artistas mexicanos, desde el periodo colonial hasta el de su época; en la mayor parte de las adquisiciones es evidente su predilección por los paisajes y los retratos.[174] Coleccionó además arte prehispánico y ya al final de su vida, monedas mexicanas de oro y plata.

En 1976 decidió vender la parte medular de su colección —sesenta y seis pinturas— a la Fundación Cultural Banamex, dejando las obras restantes a sus herederos; su colección de piezas prehispánicas la donó al Centro Cultural de la Laguna, asociación civil.[175] Es indudable que su confianza estaba puesta en la capacidad de las instituciones culturales creadas por la iniciativa privada para custodiar sus colecciones, y no en los museos y recintos estatales.[176] No obstante su interés por documentar su coleccionismo, al encargar catálogos de sus diversas series, uno de arte moderno y otro sobre arte mesoamericano, es interesante que Salvador Novo, quien sostuvo una estrecha amistad con él desde mediados de los años cincuenta, relate en varias ocasiones su devoción a la buena comida y su placer por organizar ostentosas fiestas, con cientos de invitados, pero no mencionó, en ninguna ocasión, su afición por el arte.[177]

---

[172] Antonio Beltrán, "Repartirán colección de Televisa. El acervo del Centro Cultural Arte Contemporáneo será donado en comodato a cinco museos", *Reforma*, 24 de marzo de 1999, sección cultural, p. 1C; Sandra Isabel Jiménez y Alfa Irina Caballero, "Quieren de norte a sur la colección Gelman", *Reforma*, 4 de mayo de 1999, sección cultural, p. 1C; Merry Mac Masters, "Casa Lamm, responsable del acervo del Grupo Televisa", *La Jornada*, 5 de mayo de 1999, sección cultural, p. 31.

[173] Cuando ya la industria farmacéutica de capital nacional estaba en franco declive, a inicios de los setenta, uno de los pocos mexicanos que aún se mantenían en su calidad de empresarios era Licio Lagos; Carrión y Aguilar M., *op. cit.*, p. 132.

[174] Elisa García Barragán, "Licio Lagos, coleccionismo ejemplar", en *Colección Licio Lagos*, Laboratorios Syntex, México, 1994, pp. 13-18.

[175] Socorro Lagos, "Breve repaso de una vida", en *ibidem*, pp. 29-34.

[176] Véase *ibidem;* con textos recopilados de: Justino Fernández, Fernando Gamboa, Salvador Novo, *et al.*

En el caso de Pascual Gutiérrez Roldán, funcionario estatal ligado a Marte R. Gómez, predominan los retratos de su esposa, Elisa Saldívar, que encargó a diversos artistas, en su mayoría identificados como miembros de lo que se conoce como Escuela Mexicana de Pintura. De este modo, la colección abarca desde sendos retratos firmados por Tamayo, Rivera y Siqueiros,[178] hasta artistas que a la fecha no han ocupado un lugar destacado dentro del horizonte artístico mexicano, como José Atanasio Monroy.[179]

De hecho, la colección tiene dos hilos conductores combinados: la esposa como modelo, emblema, motivo, pretexto, trofeo y elemento de diferenciación, y los prestigiados artistas locales, a quienes les adquirió sus retratos.[180] La idea era mostrar al pintor y su modelo.[181] Por otra parte, si bien la colección no ofrece un panorama significativo del arte mexicano de su momento, abarca a todos los pintores reconocidos en su época; incluso tiene algunas obras aisladas que a lo largo de la centuria pasada y hasta la fecha son consideradas emblemáticas de la historia interna del arte en el siglo XX.

Los retratos de esta colección, como en la de otras, dejan constancia de que la burguesía mexicana gustaba contemplarse, aunque en el caso de Pascual Gutiérrez, las modelos debían provenir del sector femenino de su familia;[182] resaltar la belleza —en especial de su esposa— no implicaba, ni para los artistas ni para quien encarga la obra, el respeto a la personalidad de la retratada, a juzgar, por ejemplo, por el cuadro en que Diego Rivera disfrazó de campesina a la esposa del coleccionista, vistiéndola con ropa que dicha señora jamás usaría para salir a la calle o asistir a una fiesta. Disfraz, máscara, que la burguesía mexicana usa por razones sociales, ya que en el contexto de la época era "políticamente correcto" disfrazar de indígena a una elegante y sofisticada mujer. Con un

---

[177] Véanse en especial los diversos tomos de *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines...*, 2 Vols. y *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo López Mateos...*, 2 Vols.

[178] Estos tres retratos de la esposa de Gutiérrez Roldán fueron realizados por Siqueiros en 1943, Rivera en 1946 y Tamayo en 1969. Véase *Colección Pascual Gutiérrez Roldán*, textos de Xavier Moyssén, Teresa del Conde, Tessa Corona del Conde y Enrique Franco Calvo, Attame ediciones, 1995.

[179] De José Atanasio Monroy es un *Retrato de la señora Elisa Saldívar de Gutiérrez Roldán*, de 1935; a su vez, Antonio Navarrete realizó el *Retrato del ingeniero Pascual Gutiérrez Roldán*, en 1960.

[180] Así se encuentran piezas de artistas como Jesús Guerrero Galván, el Dr. Atl y Roberto Montenegro. Cabe desatacar que la colección no incluye autorretratos de Tamayo, Rivera y Siqueiros.

[181] Por la naturaleza de su colección de arte mexicano, sus transacciones fueron realizadas directamente con los artistas.

[182] Además de los 33 retratos de la esposa del coleccionista, en la colección se encuentran algunos retratos de las dos hijas y una nuera.

cuadro como ese se constata que un personaje como Pascual Gutiérrez Roldán colabora con el Estado y sus políticas culturales no sólo como funcionario público sino también como coleccionista privado; aquí hay empatía con el Estado si recordamos que el indigenismo era una corriente ideológica auspiciada desde las entrañas del poder político mexicano.

Donde no hay tal congruencia es en la decisión del funcionario de mantener en el ámbito de lo privado sus colecciones de arte. A diferencia de su maestro, Marte R. Gómez, quien decidió donar y vender a precios bajos, sus acopios al sistema que ayudó a formar; tal vez en dicho acto final de Gutiérrez predominó el empresario.[183]

Ahora bien, Gutiérrez Roldán protagonizó durante la primera mitad del siglo XX un ascenso social y económico que rebasa la anécdota personal, ya que se convirtió en un fenómeno social típico del periodo posrevolucionario: funcionario público —en Pemex— y empresario privado, en petroquímica secundaria.[184] Como ya mencioné, este ingeniero agrónomo y economista no fue un personaje aislado, formó parte de un grupo político que se ocupó de la administración pública durante varios sexenios presidenciales[185] y, como coleccionista, perteneció al "club" que lideraba Marte R. Gómez,[186] quien, convencido de la necesidad de rescatar las piezas de pintores mexicanos que consideraba importantes aunque olvidados, le encargó que adquiriera todo lo posible de Leandro Izaguirre.

Persuadido por Gómez de que adquirir arte mexicano equivalía a proteger el patrimonio nacional, formó un amplio acervo, no obstante nunca tuvo la fortuna crítica de la que gozó su mentor; sus elecciones son representativas de un sector burgués con aspiraciones culturales aunque con un gusto artístico ambiguo y poco exigente, a decir de la galerista Amor, quien calificó a esta colección de "no muy selecta pero sí buena".[187] Es el

---

[183] Antes de su muerte, ocurrida en 1979, estipuló que la colección debía mantenerse unida aunque decidió que debía permanecer en poder de su familia. Véase *Colección Pascual Gutiérrez Roldán....*

[184] Nacido en 1903, desempeñó diversos cargos en las secretarías de Agricultura y Hacienda, fue director general de dos bancos, el del Crédito Popular y el del Fomento al Ahorro y también dirigió la Industria Nacional del Acero, 1952-58, y PEMEX, 1958-64. Después de su exitosa carrera política, cobró mayor visibilidad como empresario, por ejemplo, al ser nombrado presidente del Consejo de Administración de Hules Mexicanos y miembro del Consejo de Administración de Siemens; Camp, *op. cit,*, p. 264.

[185] A principios de los setenta, dentro de un listado de funcionarios enriquecidos se menciona a Gutiérrez Roldán y Carlos Hank González. Véase a Carrión y Aguilar M., *op. cit.*, p. 168-69.

[186] Gutiérrez, a su vez, formó un "subclub" de coleccionistas, que él lideraba; *Colección Pascual Gutiérrez Roldán....*

[187] Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 237. Siqueiros contribuyó a crear la mala fama del gusto del coleccionista al escribir que éste prefería el retrato que un pintor comercial de moda le hizo a su esposa,

repertorio de un nuevo rico que con mentalidad posrevolucionaria consumía arte al concebirlo elemento de identidad nacional, con un gusto ecléctico que le permitió incluir obras tradicionales con otras de lenguajes más modernos, con temáticas complacientes en la mayoría de los casos —paisajes, desnudos, retratos, escenas costumbristas— y con una pretendida mirada panorámica.[188]

Como muchos de sus congéneres, Gutiérrez coleccionó para construir su identidad personal, para distinguirse, diferenciarse de las otras clases sociales; adquirió arte por las mismas razones por las que invertía tiempo, dinero y esfuerzo en cimentar su fama de hombre elegante, apasionado deportista, intrépido aviador y educado *gourmet*. De allí la importancia de la exhibición pública de sus posesiones, conocimientos y habilidades. De allí que varias de las obras de su colección de arte se prestaran para exhibiciones temporales en México y en el extranjero.

Finalmente, el caso de Dolores Olmedo Patiño espera un estudio exhaustivo dadas las características del coleccionismo de este polémico personaje. Olmedo pertenece al grupo de aquellos favorecidos que a mediados de siglo XX combinaban actividades empresariales y el ejercicio de funciones públicas.[189] Sobre ella, Inés Amor declaró: "Lola, a través de muy buenas relaciones y don para los negocios, logró hacer una gran fortuna durante el sexenio del licenciado Miguel Alemán".[190] Fortuna que, en parte, invirtió en la formación de sus diversas colecciones.

A diferencia de otros coleccionistas, Olmedo no pretendió presentar una visión panorámica de las expresiones artísticas de su tiempo sino más bien documentar las ideas y obsesiones de un solo personaje: Diego Rivera.[191] Para ello, se dio a la tarea de acopiar, a lo

---

Armando Drechsler, que el que este pintor le hizo en 1943; Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, Grijalbo, México, 1977, p. 496.

[188] No hay en la colección piezas duras o temáticas críticas, la excepción podría ser una obra de Orozco, *Escena de cabaret*, 1949. Tampoco estaba interesado ni en la gráfica ni en la escultura, sólo en pintura de caballete. Véase el catálogo que sus descendientes publicaron en 1995: *Colección Pascual Gutiérrez Roldán,....*

[189] Olmedo se desempeñó como funcionaria pública en el equipo de otro conocido personaje, Hank González, quien en sus afanes de coleccionista acumuló un buen número de obras del pintor José María Velasco.

[190] Manrique y Del Conde. *op. cit.*, p. 242.

[191] Aunque en entrevistas públicas Olmedo ha declarado que desde niña tenía afición por coleccionar, piedras, caracoles, mariposas, etc., también ha afirmado que inició sus adquisiciones por solicitud de Diego Rivera, quien no tenía el capital para recuperar sus trabajos tempranos que circulaban en el mercado ya desde los

largo de varias décadas, la obra del artista[192] —y la de sus esposas pintoras, Angelina Beloff y Frida Kahlo— así como muchos objetos mesoamericanos que por razones económicas el guanajuatense no pudo adquirir,[193] y un representativo grupo de piezas de arte popular, también muy apreciadas por él. Incluso, ella misma reconoció que muchos de los objetos que integran sus colecciones fueron seleccionados por este pintor.

Vía la simbiosis con Rivera, haciendo suyos sus deseos, necesidades, gustos y selecciones, fue que Dolores Olmedo se hizo coleccionista. Aunque se conocían desde décadas atrás, fue la estrecha relación que mantuvieron durante los dos últimos años de vida del pintor, 1955 a 1957, los que influyeron determinantemente en su conversión en coleccionista. En este sentido, es ilustrativo lo ocurrido con el arte popular; si bien ella había iniciado desde 1950 sus compras de algunas piezas clasificadas bajo este rubro, fue hasta 1955 que decidió hacer de esa afición una verdadera colección, adquiriendo ya de manera sistemática.[194]

Así, durante varias décadas Olmedo llevó a cabo con éxito la tarea de recuperación y acumulación de las obras de Rivera. Por fuertes cantidades de dinero, adquirió en la práctica todo lo que de este artista, exclusivamente, se ofertó en las grandes tiendas subastadoras internacionales; por ejemplo, en 1956 adquirió diecisiete de los diecinueve cuadros subastados en Sotheby's, provenientes de la colección Friedman de París.[195] En cambio, no tan exitosa fue la relación entre Olmedo y Rivera —en la que uno de los roles principales que desempeñaron, provechosamente para ambos, fue la de mecenas-

---

años cincuenta; en entrevista de Héctor Tejonar a Dolores Olmedo, "El arte de coleccionar", programa transmitido en el Canal 22, 11 de agosto de 2000.

[192] *Ibidem*.

[193] Incluso sus colecciones de arte mesoamericano también obedecen, según declaración expresa de Olmedo, a indicaciones de Rivera quien, escaso de dinero, enviaba a su amiga las obras que no podía adquirir para que ella lo hiciera; entrevista de Héctor Tejonar a Dolores Olmedo, *ibidem*.

[194] Dora Sierra Carrillo, "El arte popular en México", *Museo Dolores Olmedo Patiño*, México, 1994, p. 161.

[195] Entrevista de Héctor Tejonar a Dolores Olmedo, "El arte de coleccionar".... En 1977, durante la primera subasta de Sotheby's exclusiva para arte mexicano, Tibol constata que "en estos momentos es seguramente Rivera el artista mexicano mejor cotizado en los Estados Unidos"; también relata que Olmedo, quien adquiere un tablero mural realizado por Rivera en 1931 para su exposición en el MOMA de Nueva York, "aunque había convencido a un amigo suyo, dueño de una galería en Los Ángeles, que sería su intermediario, el temor a perder la prenda la hacía levantar la mano nerviosamente, después de haber consultado con la mirada a Fernando Gamboa y Oscar Urrutia que seguían el 'drama' artístico-financiero desde el fondo del recinto"; Tibol, "Riveras, Orozcos, Siqueiros, Tamayos... al mejor postor", *Proceso*, 6 junio de 1977, pp. 8-13.

protegido— en términos artísticos para el pintor, a decir de Inés Amor.[196]

Sin tener números aproximados de la cantidad de objetos acumulados en los diversos conjuntos de Olmedo, dentro de la sección de arte popular se encuentran cartonerías y trabajos en latón, vidrio rojo de Jalisco, talavera poblana, barro verde de Michoacán y negro de Oaxaca, árboles de la vida de Metepec y máscaras provenientes de diversos grupos indígenas, etcétera. Además de que el propio Rivera le inculcó el gusto por algunas de estas piezas, es factible que para sus posteriores adquisiciones, una vez muerto el pintor, haya contado con la asesoría de destacados miembros del ámbito cultural mexicano, como el curador, museógrafo y funcionario Fernando Gamboa.[197] Esta colección ha tenido buena fortuna crítica, pues ya desde fines de los cincuenta fue considerada una de las más consistentes y prestigiadas; para su conocimiento y reconocimiento, en mucho contribuyó que una selección de sus posesiones itinerara durante varios años en las exposiciones internacionales que, como parte de las políticas culturales aplicadas por el Estado, difundieran la imagen pública, oficial, de México.[198]

Otro conjunto importante es el de arte prehispánico; Olmedo incluso acopió arte chino y japonés. Cabe destacar que a lo largo del siglo XX, otros coleccionistas también buscaron la comparación del arte mesoamericano con los productos culturales de otros pueblos, como una manera de documentar la antigüedad del arte mexicano.

Por otra parte, Olmedo no está exenta de contradicciones, ya que a pesar de haberse desempeñado como funcionaria estatal por varias décadas, decidió crear una fundación privada para exhibir su colección, a diferencia de funcionarios, como Pani y Gómez, y coincidiendo con Gutiérrez Roldán, quien tampoco cedió sus colecciones al Estado. Sobre todo, con esta decisión, toma distancia de las acciones de Diego Rivera, quien donó al Estado, para su exhibición pública, la mayor parte de sus colecciones. Con esto, incluso

---

[196] "A partir de entonces [del sexenio de Miguel Alemán] se convirtió en mecenas de Diego, a quien invitó a pasar largas temporadas en su casa de Acapulco, donde, además de un mural [...] hizo que Diego pintara docenas de puestas de sol y paisajes muy diferentes al resto de su producción. Muerto Diego, ha hecho suya la tarea de enaltecer su memoria. Compra todo cuanto cuadro suyo sale a la venta, en México y en el extranjero, y llegará a ser la más grande coleccionista de Rivera"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 242-243.

[197] Al menos eso pareciera indicar el hecho de que la sala de arte popular del Museo Dolores Olmedo Patiño lleve el nombre de Fernando Gamboa.

[198] Para este tema véase mi artículo "Hecho en México", en *Luna Córnea*, núm. 23, marzo-junio de 2002, pp. 155-161.

pone en entredicho su señalamiento de que coleccionaba sólo para honrar el recuerdo del artista guanajuatense y obedeciendo a una petición expresa suya; al tomar tal decisión, Dolores Olmedo, como coleccionista, se aleja de quien ella misma ha descrito como su educador, guía y objeto de deseo.

Un dialogo entre estos personajes —en especial Gutiérrez Roldán o Dolores Olmedo— y Carrillo Gil no puede fundamentarse debido a que no existen fuentes que lo prueben; sin embargo, por el perfil de coleccionista de cada uno de ellos, considero difícil que éste se hubiera dado, al prevalecer un contacto superficial a tono con las formalidades de la cordialidad habitual entre personas que participan en el mismo círculo cultural. A pesar de que por lo general, todos ellos, incluyendo a Carrillo Gil, se habían enriquecido durante las primeras décadas del periodo posrevolucionario, por lo que entran dentro de la categoría de *nuevos ricos*,[199] la combinación de actividades públicas, como funcionarios estatales, y empresarios, como origen de las fortunas, acaso causara desconfianza en el yucateco, quien en numerosas ocasiones remarcó su independencia formal con la estructura burocrática nacional.

Más aun, la lucha sistemática de Carrillo por educarse, formarse como *connaisseur*, mantenerse actualizado y ampliar su mirada, trascendiendo el acontecer artístico mexicano, para abarcar el internacional, en la práctica dificultaba que se interesara por intercambiar experiencias y conocimientos, artísticos y culturales, con aquellos contemporáneos que ejercían con tonos más moderados, y hasta superficiales, sus actividades como coleccionistas.

Institucionalización de la colección

De entre los privados que crearon colecciones artísticas a mediados de siglo XX en México, en la mayoría de los casos, esos acervos se desintegraron al repartirse entre los herederos o

[199] Diego Rivera, en un texto de 1945 hace notar que por el "crecimiento social del país" aumentó tanto la producción de obra plástica, aunque cuestiona el gusto de los consumidores mexicanos: "En 1921 la ciudad de México tenía setecientos mil habitantes indígenas y extranjeros. Hoy tiene más de dos millones. No es pues de extrañarse que en 1944 haya en disponibilidad muchos más mamarrachos actuales y cuadros viejos a la disposición de los que ahora son nuevos ricos, pero no han dejado de ser los provincianos tastacueros de siempre, propicios a las tomaduras de pelo de 'tratantes de blancas de cuadros'"; en "¿Hay crisis en la pintura mexicana?", *Obras. Textos polémicos 1921-1949*, Acevedo, Torres y Sánchez Mejorada (comps.), El Colegio Nacional, México, 1999, tomo II, p. 292.

al reintegrarse directamente al mercado para su venta. Raras fueron las ocasiones de conjuntos que trascendieron el fallecimiento de su formador sin dispersarse y mucho más escasos fueron los que llegaron a recintos museográficos para su exhibición permanente.[200]

Dado que las posesiones privadas prácticamente no se exhibían como conjunto sino se presentaban de manera aislada, en el contexto de exposiciones organizadas con piezas de diversas procedencias,[201] no tenían un perfil propio, una identidad que las hiciera reconocibles como parte de una colección privada específica. De este modo, cuando eran vendidas o donadas a los museos estatales, se las integraba dentro del acervo de la institución al que hubieran ingresado.[202] Otra razón era que en el convenio establecido entre el particular y los representantes estatales no obligaba a consignar el nombre del propietario de determinada pieza o conjunto al exhibirlo, o incluso lo que muchos particulares pedían era justamente lo contrario, que su nombre no se incluyera en la ficha técnica.

Fue hasta bien entrado el siglo XX que se generó en México una de las excepciones, una de las pocas ocasiones en que una colección privada, convertida en colección estatal, preserva su identidad original, manteniendo el nombre del coleccionista privado que la había formado y, más aún, no se integra a ningún otro acervo sino que se le crea un nuevo espacio para darle sede definitiva: el Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, que abrió sus puertas en 1974.[203] A la fecha, esta fundación no ha sentado ningún precedente, ya que ningún otro museo estatal se ha creado explícitamente para albergar un conjunto de origen privado y, por tanto, no hay otro recinto estatal que lleve el nombre de un coleccionista particular.[204]

---

[200] Alberto J. Pani escribió varias páginas de sus memorias para consignar su dolor por la dispersión de colecciones en París, al aficionarse a asistir a subastas públicas; en *op. cit*, tomo 1, p. 274.

[201] En el contexto de exposiciones organizadas por el Estado, el préstamo de obras específicamente solicitadas para una exposición temporal concreta, dentro o fuera del país, fue un hecho común; una práctica regular a la que tenían que recurrir los curadores de exposiciones dada la escasez de obra coleccionada por el Estado mexicano. Y esto vale para obras de todos los periodos históricos de México.

[202] Por ejemplo, la colección Yturbe, que incluía el fresco *La piedad*, de Manuel Rodríguez Lozano, fue vendida en 1964 al INBA, pero este acervo no se le relaciona con el coleccionista original. Véase María Luisa Novelo Quintana, "Un hallazgo excepcional", *Mardonio Magaña. El sentir de la tradición*, INBA-Museo Casa estudio Diego Rivera, 2003, en prensa, p. 53.

[203] Otro caso fue el de Tamayo quien donó su colección de arte mesoamericano a su estado natal, Oaxaca, inaugurándose en enero de 1974, con montaje de Gamboa, el Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo.

[204] Excluyo los museos creados a partir de colecciones privadas de pintores, ya que por la naturaleza de su trabajo, casi es un acto automático el de acumular piezas. Es necesario realizar un estudio enfocado

El proceso de institucionalización de esta colección privada fue complejo. No es posible definir en qué momento decidió que el único futuro aceptable para él era que su colección se conservara en un museo público, una vez que él hubiera desaparecido físicamente, ya desde principios de los cincuenta había anunciado que este era su objetivo.[205] Al perpetuar su legado, alcanzaba la inmortalidad.[206] Su plan había sido definir un guión museográfico, construir el espacio y donarlo.[207] Para ello contrató a quien se le reconocía como el fundador de la museografía nacional, Fernando Gamboa, quien fungió como curador, y al que era, por esos años, uno de los más importantes traductores del movimiento internacionalista en arquitectura, Augusto Álvarez. Con esto, se aseguraba que de principio a fin estuviera plasmado *su* proyecto, sin intervención estatal ni de ninguna otra índole.[208] Cabe la aclaración que su esquema museográfico incluía casi todas las series que constituían sus propiedades, y no sólo el afamado conjunto de piezas de Orozco, como había sido la aspiración, anunciada muchos años antes pero nunca concretada, de José Juan Tablada.[209]

Durante el último periodo de los cincuenta inició los preparativos para garantizar la perpetuación de su acervo. Asegurar el futuro de la colección es parte del proceso de aceptación de la muerte.[210] Según Gamboa, Carrillo Gil le comunicó que sus planes eran

---

explícitamente en los acervos de los museos de artistas para definir el perfil de algunos de ellos —Tamayo, Rivera, Cuevas, Felguérez, etcétera— como coleccionistas.

[205] Rufino Tamayo atestiguó que Carrillo le había comentado, seguramente a inicios de los cincuenta, que su objetivo para el futuro era constituir un museo público con su colección artística; Rodman, *Mexican Journal. The Conquerors Conquered*, The Devin-Adair Company, Nueva York, 1958, p. 220.

[206] Si las colecciones son extensiones de sí mismos, el coleccionista espera que al lograr garantizar que su acervo se conserve intacto, a través de él, obtenga una especie de inmortalidad; Belk, *op. cit.*, p. 323.

[207] Tibol, "Gamboa (museógrafo) enjuicia a Carrillo Gil (coleccionista)", *Excélsior*, 2 de febrero de 1969, p. 3.

[208] Es probable que Carrillo hubiera planeado concluir el museo, contratar a Gamboa para realizar la museografía, proceder al montaje y después, en espectacular ceremonia en la que participarían todos los agentes culturales del México de la época, declarar inaugurado el museo. Tal vez después de alcanzar este objetivo, procedería a realizar los trámites necesarios para entregarlo al Estado, sea mediante donación o venta, e incluso ya hubiera contemplado la posibilidad de llegar a un formato mixto: donación y venta. De haber sido así, no dudo que en las cláusulas del convenio se aseguraría de ser nombrado director vitalicio. En el AFCG no existe ningún documento que revele cuáles eran, en específico, sus planes a este respecto.

[209] En una carta de Tablada del 2 enero de 1926, declara que si tuviera dinero haría un "Museo Orozco" para "los mexicanos del porvenir"; Clemente Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, EDUG-Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1983, p. 156.

[210] La decisión de buscar establecer un museo como memoria permanente, es parte de la aceptación del coleccionista de su avanzada edad, o en el caso de Carrillo, del agravamiento de sus problemas de salud; Susan

fundar un museo en el sur, cerca de su casa, por lo que ambos se dieron a la tarea de buscar el lugar apropiado; juntos encontrarían el terreno donde ahora se ubica el MACG.[211] Una vez adquirido éste, en 1957,[212] indicó al citado museógrafo "que formulara un programa" y el arquitecto yucateco Augusto H. Álvarez elaboró los planos —fechados en julio de 1958 y febrero de 1959— e inició la construcción.[213] La solicitud expresa al arquitecto fue que se inspirara en el diseño del Museo Guggenheim de Nueva York.[214] Sin embargo, y ya con las dos terceras partes de la obra negra avanzadas, Carrillo Gil detuvo los trabajos con el argumento de que los fondos económicos se habían agotado.

Para concluir el museo, enarbolando la bandera del beneficio cultural que dicho recinto significaría para el pueblo de México, entre 1960 y 1961, pretendió cobrar una añeja deuda que el Estado mexicano había contraído con él. Los cálculos del coleccionista, dado lo que consideraba la justeza de su demanda, no se cumplieron a pesar de que se entrevistó con los hombres del poder,[215] el Presidente de la República incluido.[216] La deuda no fue

---

M. Pearce, *On Collecting. An Investigation Into Collecting in the European Tradition*, 1995, London, Nueva York, p. 253.

[211] Gamboa. Carta a Sylvia Pandolfi, 9 de noviembre de 1989, 6 p. mecanografiadas; ARGM.

[212] Escritura de compra venta y donación entre el gobierno federal, parte compradora, y la Secretaria de Patrimonio Nacional, destinatario, y el Dr. Carrillo Gil y su esposa, parte vendedora y parte donante. 14 de agosto de 1972; AFCG.

[213] En el Archivo de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA, (ADAC), se conservan los planos originales. Allí se registró la colaboración del arquitecto Enrique Carral L.

[214] Del Museo Guggenheim se tomó la idea de las rampas centrales —aunque en lugar de curvas formarían un rectángulo— y de colocar un elevador, en uno de los extremos del edificio, que llevaría a los visitantes al tercer nivel para iniciar el recorrido de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha. Las fachadas se recubrirían de cantera, usual en la época, y sólo se colocarían ventanas en el tercer nivel. Véanse **ADAC** y entrevista de Ana Garduño con Armando Sáenz Carrillo, 1o. de abril de 1996. Como se mencionó en el capítulo anterior, Carrillo había destacado que ese museo tenía una relación con un edificio maya; en "Frank Lloyd Wright se inspiró en el caracol de Chichén-Itzá para construir su fabuloso museo Guggenheim de Nueva York", *México en la Cultura, Novedades*, 1o. noviembre 1959, p. 1 y 6.

[215] En el Archivo General de la Nación se conservan dos documentos que atestiguan los trámites de Carrillo para obtener audiencia presidencial para explicarle personalmente "la situación en la que se halla su proyecto de construir el Museo de Arte"; AGN, grupo documental Adolfo López Mateos, 17 de noviembre y 16 de diciembre de 1960, Vol. 37 y 13, exp. III / 3272 y III / 956, fs. 1, respectivamente.

[216] Unos terrenos, propiedad de Carrillo en el puerto de Progreso, en Yucatán, fueron expropiados en 1949; el yucateco logró hablar con el presidente, Adolfo López Mateos, del asunto el 23 de diciembre de 1960; alentado por la respuesta presidencial, continuo las gestiones en las oficinas de Patrimonio Nacional, donde le informaron que aceptaban la deuda pero que ésta sería sufragada en bonos de deuda agraria pagaderos a veinte años, lo que para Carrillo significaba una burla cruel; Julio Manuel Ramírez, columna Desayuno, *Excélsior*, 13 de agosto 1961, pp. 1 y 7; AFCG.

liquidada satisfactoriamente.[217] Es probable que entre los obstáculos para las negociaciones haya que contemplar los resentimientos entre el yucateco y la clase política nacional, surgidos por el encarcelamiento de Siqueiros.[218] Pero no eran los únicos motivos.

En consecuencia, el museo no se concluyó. Indignado y en medio de uno de sus habituales arranques de ira, Carrillo Gil quiso vender el edificio; tiempo después recapacitó y reacondicionó los espacios para la renta de diversos despachos; sólo destinó el último piso para un pequeño museo privado al que bautizó como *Sala Revolución*.[219] Así, a mediados de 1963, el coleccionista hacía público que había desistido del proyecto: "El Museo 'imaginario', como diría André Malraux, se ha paralizado, para ser vendida la estructura espléndida que está terminada, y que debió ser un Museo de Arte Moderno para que el pueblo de México pudiera disfrutar de esas cosas de arte, que al fin y al cabo vendrían a ser parte del patrimonio nacional".[220] La campaña que encabezó para llamar la atención de la clase política, y de la cual quedan huellas en la prensa de la época, no fructificó ni durante la presidencia de López Mateos ni en el siguiente sexenio.

Es posible que la negativa presidencial haya obedecido, de manera primordial, a que el proyecto de Carrillo Gil competía con el suyo de construir en el bosque de Chapultepec

---

[217] Carrillo Gil escribió: "El licenciado López Mateos [...] bondadosamente me ofreció intervenir para llegar a una pronta solución: ofrecimiento que cumplió plenamente, ya que a las pocas semanas, enero de 1962, me comunicaron de la Secretaría del Patrimonio Nacional que había un acuerdo presidencial para llegar a un arreglo. Sí pero el arreglo consistía en que el señor licenciado Bustamante [director de la Secretaría de Patrimonio Nacional] creía que lo justo era pagarme tales terrenos al precio de compra de hace 17 años y no al precio actual, o siquiera al 50% del precio actual, previo avalúo"; Carrillo Gil, "Carrillo Gil y el Museo de Arte Moderno" [Carta a Antonio Rodríguez], sección Cartas y opiniones, *El Día*, 24 de junio de 1963, p. 2; AFCG.

[218] El ex galerista Carlos García Ponce considera que con López Mateos ya había un acuerdo para comprar la colección pero que por el encarcelamiento de Siqueiros, el enojo de Carrillo Gil fue tal que canceló toda la operación. Tal vez esta versión se basa en que el mismo Carrillo difundió que con el presidente había aprobado la transacción y que fueron otros funcionarios de altos rangos los que la obstaculizaron. García Ponce explica que Carrillo: "tenia mucho enemigos y se creó muchos más cuando se enemistó con López Mateos por el encarcelamiento de Siqueiros"; en entrevista con Ana Garduño, 3 de diciembre de 1998. Para la interpelación pública de Carrillo al presidente y diversos funcionarios, véase mi ensayo "Siqueiros y Carrillo Gil. Breve crónica de una amistad", en *Siqueiros en la colección del Museo Carrillo Gil*, MACG-INBA, México, 1996, p. 27-53.

[219] Luis Suárez, "Siqueiros, 70 años", sd, 1966; AFCG. Como complemento a la sala de exposiciones, Carrillo destinó alguno de los pisos del edificio para bodega, especialmente para las pinturas, ya que sus colecciones en papel las tenía en bodegas de su casa; entrevista de Ana Garduño a Helen Escobedo, Hamburgo, Alemania, 2 de julio de 1998.

un museo de arte moderno. Por ello incluso las dificultades a que se enfrentó Carrillo para obtener una entrevista con el presidente para exponer de manera detallada su proyecto.[221] En materia cultural, se trataba del "sexenio de los museos" por la reestructuración y edificación de recintos museográficos de carácter nacional, lo que, en principio parecería una excelente oportunidad para concretar el museo que el yucateco solicitaba; no obstante, el presidente no aceptó que fuera la colección Carrillo Gil la base para la fundación del museo de arte moderno nacional. ¿Era un honor demasiado grande para concedérselo a un particular? En cambio, prefirió construir un edificio pequeño y prácticamente sin acervo permanente, motivo por el que el arquitecto diseñó sólo pequeñas bodegas, ¿para qué si en su origen casi no contaba con acervo?[222] Un trabajo pendiente, pero imposible de realizar aquí, será analizar dos procesos estrechamente relacionados: la historia de la fundación del MAM en comparación con la del MACG.

En cuanto a la *Sala Revolución*, a pesar de lo escaso de las informaciones sobre todas las actividades que Carrillo llevara a cabo en dicho recinto, existen datos de al menos dos exposiciones temporales que allí se montaron[223] y a las que se accedía por invitación[224] o a solicitud expresa de un grupo interesado, fijando cita con antelación y con visita guiada

---

[220] Carrillo Gil, "Carrillo Gil y el Museo de Arte Moderno" [Carta a Antonio Rodríguez], sección Cartas y opiniones, *El Día*, 24 de junio de 1963, p. 2; AFCG. Una probable línea de investigación a futuro sería sobre las implicaciones que tuvo para Carrillo el uso del concepto "museo imaginario", acuñado por Malraux.

[221] En el AGN se encuentra parte de la documentación al respecto. Después de mucho insistir, a Carrillo se le concedió una entrevista en la residencia oficial, no en el Palacio Nacional, en una fecha poco propicia: el 23 de diciembre de 1960.

[222] Helen Escobedo reclamó a Ramírez Vázquez el que no hubiera planeado amplias bodegas para el MAM, y lo acusó de falta de previsión ya que la carencia de colección permanente al fundarse no necesariamente implicaba que a lo largo de su vida activa como espacio de exhibición no acumularía acervo; entrevista de Ana Garduño a Helen Escobedo, Hamburgo, Alemania, 2 de julio de 1998.

[223] La esposa de Carrillo, en entrevista, declaró: "Siempre pensamos que la colección sería para el pueblo de México [...] con ese deseo, conseguimos un préstamo para construir un museo en el lote que teníamos en la Avenida Revolución, una vez terminado se tuvieron que hacer despachos para alquilar y así poder pagar la deuda. El tercer piso no lo rentamos, allí hacíamos exposiciones, la titulada *Orozco y la mujer*, fue la última"; en Angelina Camargo B., "Las autoridades violan el convenio: las obras no conservan su unidad y el museo no es respetado. La viuda del Doctor Carrillo pide que su colección sea expuesta en su totalidad y en forma permanente", primera de dos partes, *Excélsior*, 20 de junio de 1984, pp. 14-15.

[224] Gamboa consignó: "Reservó por un tiempo el último piso para presentar exposiciones muy selectas a las que invitaba a sus amigos o a las gentes que le interesaban"; Tibol, "Gamboa (museógrafo) enjuicia a Carrillo Gil (coleccionista)", *Excélsior*, 2 de febrero de 1969, p. 3. Además, Gamboa escribió: "Varias veces fui con grupos de artistas jóvenes y de funcionarios públicos"; Carta a Sylvia Pandolfi, 9 de noviembre de 1989, 6 p. mecanografiadas; ARGM.

del propio coleccionista.[225] Una de ellas se hizo con obras de Orozco,[226] y con montaje de Gamboa,[227] y en la segunda, durante 1966, se exhibieron obras de Siqueiros.[228] Sobre esta última, un periodista escribió:

> Lo lamentable es que la exposición no está abierta al público. El doctor Carrillo Gil monta sus exposiciones por su cuenta sufragando todos los gastos y abre las puertas a sus amigos, pero no al público en general [...] No se puede exigir a un coleccionista particular, que bastante ha hecho con invertir una gran fortuna en comprar cuadros de artistas mexicanos, que mantenga una sala abierta constantemente y al público en general, porque ello significa un gasto elevado y contante.[229]

Dicha sala funcionó sólo entre 1963 y 1964 y tal vez algún año más; entre 1967 y 1968 se rentó para actividades relacionadas con la preparación de las Olimpiadas.[230] Es poco probable que una vez concluido el evento internacional se reanudara la función de sala de exposiciones de este espacio, ya que hacia fines de los sesenta la salud del coleccionista se deterioró aún más; ante la imposibilidad de Carrillo de planear nuevas exhibiciones, dirigir el montaje, realizar su difusión y proporcionar las visitas guiadas, este museo privado dejó de existir.

En 1966, con otros funcionarios, por la renovación sexenal, se produjo el intento más serio de establecer un convenio. En esta ocasión la iniciativa no surgió del yucateco sino de otro importante coleccionista, Marte R. Gómez, quien en conversaciones con el jefe del Departamento de Turismo, Agustín Salvat, y poco después con el director del INBA, José Luis Martínez, para la venta de su propia colección al Estado, sugirió contactar a Carrillo e indagar su disposición a establecer una transacción similar. El reporte de dichas

---

[225] Escobedo relata que específicamente tenía que ser Carrillo Gil quien mostrara sus posesiones a los visitantes, si él enfermaba o tenía algún contratiempo, la visita se cancelaba; entrevista de Ana Garduño a Helen Escobedo, Hamburgo, Alemania, 2 de julio de 1998.

[226] Carrillo Gil: "Así expuse en el edificio durante un año y tres meses la obra de Orozco. Fueron invitadas las principales figuras públicas y no pudieron asistir. El pueblo responde, pero los hombres que debían estimular el arte no lo hacen. Sin embargo, los altos funcionarios se pelean por tener un cuadro de un pintor famoso en sus despachos o en sus casas, porque eso les da apariencia de 'hombres cultos'"; entrevista a Carrillo Gil, sd, 20 p. mecanografiadas; AFCG.

[227] Gamboa, Carta a Sylvia Pandolfi, 9 de noviembre de 1989, 6 p. mecanografiadas; ARGM.

[228] Suárez, "Siqueiros, 70 años"...; AFCG.

[229] Jacobo Zabludovsky. "Tesoros ocultos", columna Clepsidra, sd; AFCG.

[230] "El edificio donde esta ahora el museo se terminó como en 1963 o 1964, más o menos, y en esa época el último piso —que tiene una altura diferente en lo que es el edificio—, mi abuelo lo quiso conservar como una galería privada, no una galería de venta, sino tener un espacio donde él pudiera organizar sus exposiciones de la colección [...] Esta galería funcionó algunos años hasta que empezaron con la organización de las Olimpiadas y

gestiones fue desalentador:

> El doctor Carrillo Gil [...] principió diciéndome que las obras de pintura están subiendo de precio muy rápidamente [...] que los grandes de la pintura mexicana están siendo cada día mejor apreciados en el mundo [...] Me dijo que hubo un tiempo en que él pensó ofrecer sus telas con desprendimiento pero que 'las injusticias que se han hecho con él' lo mueven a cambiar radicalmente de modo de pensar. Se refirió, según aclaró, a un pago por creo que 500 mil pesos que esperaba de un terreno que le quitaron cerca de Progreso, Yucatán. [...] mientras esa espina siga clavada en su susceptibilidad, creo que va a ser difícil que lo olvide [...] Debo, sin embargo, aclarar que el doctor Carrillo Gil sabe que está enfermo [...] y quisiera dejar sus cosas arregladas antes de morir [...] El avalúo de su colección ha sido hecho [...] [Carrillo aseguró a Gómez que] 'de hacer una rebaja, de ninguna manera llegaría yo a una deducción tan generosa como la del 50% que usted se ha fijado'.[231]

El interés de Gómez estaba centrado primordialmente en las obras de Orozco, ya que quería hacer del MAM un espacio "consagrado a los grandes de nuestra pintura revolucionaria".[232] Carrillo, en cambio, pretendía incluir los otros conjuntos de sus colecciones y exhibirlos en un museo que debía crearse *ex profeso*. Así, informa al ingeniero Gómez que su colección estaba formada por alrededor de ciento cincuenta y dos obras —entre sesenta a setenta óleos, cuarenta y ocho grabados y el resto eran acuarelas y dibujos— todo esto valuado, en 1966, en veintidós o veintitrés millones de pesos.[233]

Las diferentes perspectivas que sobre el futuro de sus colecciones tenían ambos personajes fue probablemente la razón del fracaso de tales gestiones. En 1968 se concretó la venta del patrimonio del ingeniero Gómez, seguramente por las facilidades que éste había ofrecido al Estado,[234] una vez que el Presidente de la República había autorizado la

---

el Comité Olímpico [y] rentó este piso, durante una primera etapa [por lo que] se desmanteló la galería"; entrevista de Ana Garduño con Armando Sáenz Carrillo, 1o. de abril de 1996.

[231] Gómez, *op. cit.*, Vol. II, pp. 647-648. Es probable que el ofrecimiento de Gómez de sondear a Carrillo se deba a que ambos habían emparentado vía la boda entre un sobrino del yucateco —hijo de su hermano Arturo— con una hija del ingeniero.

[232] *Ibidem,* Vol. II, p. 647. A dos años de inaugurado el MAM, según Jasmin Reuter, éste sólo había tenido dos exposiciones importantes; para paliar esta situación, propone: "Puede pedirse a los coleccionistas particulares que viven en México que expongan permanente o temporalmente sus obras en el Museo, el cual por supuesto les dará crédito. Y que hay verdaderos tesoros guardados en casas particulares, bien se sabe. Puede hacerse una campaña entre millonarios, que no nos faltan, para que adquieran alguna buena obra que amplíe el horizonte de nuestro máximo museo de arte moderno. ¿Qué mayor satisfacción y garantía de inmortalidad puede tener un comerciante en grande, un general, un ministro o ex ministro, un industrial de refrescos o de llantas, un banquero, que ver el letrerito 'Donado por..' con su nombre junto al de un gran maestro?"; en "¿Cuándo tendremos un verdadero museo de arte moderno?", *Siempre!*, 2 febrero de 1966, núm. 658, p. XIX.

[233] Gómez, *op. cit.*, Vol. II, pp. 646- 648.

[234] Escribió Gómez en 1966: "Convinimos en ceder por el 50% de su valor comercial las obras de Diego Rivera que constituyen mi colección [...] Si no estuviera seguro de que ya no viviré muchos años [...] y si no

negociación. La excepcionalidad de la oferta de Marte R. Gómez fue calificada por Inés Amor como "un caso de una generosidad mayor".[235] Esto a pesar de que, en sentido estricto, no fue una donación.

Carrillo estaba convencido de que sus colecciones debían ser *el* fundamento sobre el cual se constituiría *el* Museo de Arte Moderno de México, y así lo declaró en sucesivas ocasiones.[236] Y su principal argumento era que ningún otro conjunto artístico de la época podría equipararse al suyo, en especial, el fondo estatal. En este razonamiento, desde años anteriores le habían secundado algunos críticos de arte, entre ellos Antonio Rodríguez:

> Después de esfuerzos inenarrables, y de gastos enormes, el Dr. Alvar Carrillo Gil logró reunir una colección de Orozco que debía llenar de vergüenza a Bellas Artes. En tanto que este departamento del gobierno posee unos tantos cuadros, muy pocos, el Dr. Carrillo Gil posee más de noventa, así como todas las litografías y grabados hechos por el maestro [...] Tenemos, así, colecciones valiosísimas que no se exhiben; libros de arte que podrían estar al alcance de los estudiosos y que no lo están; y un Museo de Arte Moderno, que tanta falta hace a México, interrumpido casi al final de la construcción. ¿No sería justo que una obra destinada al pueblo de México contara con el apoyo de las autoridades? ¡Creemos bien que sí![237]

Otro elemento de coerción era que en la concepción de Carrillo y de muchos de sus contemporáneos, es papel del Estado garantizar que todos aquellos que no han desarrollado un gusto estético accedían a esas obras; gracias a este consenso, el coleccionista pudo ejercer cierta presión sobre los funcionarios estatales y finalmente persuadirlos de la

---

estuviera igualmente convencido de que al desaparecer yo, mi familia necesitará recursos [...] yo haría cesión pura y simplemente de mis obras de Diego Rivera"; en *ibidem,* Vol. II, pp. 624-625.

[235] "Hay un caso de una generosidad mayor, pues aunque vendió sus cuadros lo hizo a un precio bajísimo; me refiero a Marte R. Gómez. Quedó estipulada una condición, que precisamente se refería a la publicación de un libro sobre la colección que el ingeniero vendía al Estado; condición a la que accedió el Estado y que a la fecha no ha cumplido"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 240.

[236] Véase Carrillo Gil, "Carrillo Gil y el Museo de Arte Moderno" [Carta a Antonio Rodríguez], sección Cartas y opiniones, *El Día*, 24 de junio de 1963, p. 2; AFCG. Años antes había habido otro intento en el mismo sentido, liderado por Salas Anzures, quien en su calidad de ex funcionario que luchaba por constituir un museo privado de arte contemporáneo, explicó los motivos por los cuales no le fue posible crear un museo de arte moderno estatal que incluyera las últimas corrientes estéticas: "El deseo de crear ese museo no pasó de ser eso. Un puro deseo. La falta de estímulo económico y de voluntades coordinadoras constituyeron un serio obstáculo para dar cima a la idea. El Estado jamás se preocupó por el florecimiento de las artes ni por ayudar a los artistas y cuando lo ha hecho ha sido con mezquindad"; en *Miguel Salas Anzures. Textos y testimonios*, recopilación de documentos por Myra Landau y Jorge Olvera, México, 1967, pp. 37-38. Publicado originalmente en *México en la Cultura*, 1961, con el titulo "Un museo de arte contemporáneo para México".

[237] Antonio Rodríguez continuó: "Deseosos de dar a conocer todos estos tesoros al pueblo de México, el doctor Carrillo Gil construyó por su cuenta un edificio, en la Av. Revolución, destinado a ser el Museo de

necesidad de adquirir dicha selección artística.

La colección Carrillo Gil también compensaba la inexistencia de un programa de adquisición sistemática del arte mexicano por parte de las autoridades, lo que hacía indispensable sus préstamos temporales para las exposiciones oficiales; más aún, el que la mayoría de los otros coleccionistas no se educaron como *connaisseurs* y no depuraron de manera rigurosa sus acopios, contribuyó al mayor prestigio del yucateco.[238] Prácticamente a ningún otro coleccionista contemporáneo se le atribuyó el *buen ojo* y *buen gusto* del doctor Carrillo. De esta forma, él tenía fuertes argumentos, dada la excelente fortuna crítica de que sus selecciones gozaron y tomando en cuenta que eran objetos de alto valor, estético y educativo, que temporalmente se encontraban fuera del mercado, pero en peligro latente de regresar a él; en buena parte ésta es la coacción que ejerce el yucateco sobre el Estado para que movilice todo su aparato burocrático para incorporar una colección que sus instituciones no formaron.[239]

Una vez que se fundó el Museo de Arte Moderno, en 1964, al parecer se intentó incorporar esta colección al exiguo acervo permanente del nuevo recinto, del cual las mismas autoridades reconocían su deficiencias; para 1971 la directora del museo declaró que aún "no están representados todos los artistas contemporáneos de nuestro país" y destacaba entre las ausencias trabajos de José Clemente Orozco. Ella misma reconoció que la estrategia seguida por sus superiores burocráticos había impedido la consolidación de una colección propia: "Es de lamentar —dice la señora Barreda— que se haya perdido la oportunidad de adquirir la magnifica colección del doctor Alvar Carrillo Gil, la cual fue ofrecida a un precio muy razonable".[240] De cualquier forma, entregar sus posesiones al museo instalado en Chapultepec y renunciar a la creación del suyo en San Ángel no había

---

Arte Moderno de la capital"; en "Posee todo un museo de Orozco, quiere darlo a México, pero no lo dejan", *El Día*, 20 de junio de 1963.

[238] Un periodista, adhiriéndose a la campaña propagandística de Carrillo, afirmó que era el coleccionista más importante de México y compara su excelsa colección con la del Estado, que de tan raquítica que era, sólo tenía *Las soldaderas* de Orozco; Julio Manuel Ramírez, columna Desayuno, *Excélsior*, 13 de agosto de 1961, pp. 1 y 7; AFCG.

[239] Véase Pomian, *op. cit*, p. 18.

[240] Continúo Carmen Barreda deplorando "que tampoco se haya aprovechado el ofrecimiento que durante el sexenio pasado hizo el pintor Rufino Tamayo para que adquiriéramos dos de sus mejores obras a mitad de precio; Anónimo. "El tesoro de Bellas Artes", *La cultura en México*, no. 472, *Siempre!*, 24 de febrero de 1971, páginas centrales a color, sin numeración.

sido la aspiración máxima de Alvar Carrillo. Las difíciles circunstancias invitan a creer que, ya por esas fechas, su posición se había flexibilizado notablemente.

Así, después de varios años de pronunciamientos públicos a través de la publicación de artículos, principalmente, por algunos artistas, críticos de arte y demás miembros del circuito cultural, no quedó más remedio a Carrillo que reconocer que la campaña para convencer a las autoridades de aceptar sus exigencias, había fracasado.[241] Ante esto, es posible que Carrillo llegara a la conclusión de que la única opción viable que se le presentaba era disolver su colección: vender la mayor parte de los conjuntos y conservar sólo una mínima parte. Por supuesto, si en esos años hubiera contemplado la donación, sin ningún tipo de compensación económica, o el retiro definitivo de sus reclamos por adeudos añejos —que implicaban la denuncia de negocios turbios en los ámbitos federal y regional— otra había sido la respuesta gubernamental.

Fue en esta coyuntura que Carrillo hizo pública la noticia —vía una entrevista con Raquel Tibol— de que en un lapso relativamente corto de tiempo desintegraría sus colecciones.[242] Es probable que sólo haya sido una decisión momentánea, típica de su carácter; también pudo ser una tentativa más para, valiéndose de un método de presión más radical, reclamar a los funcionarios estatales un acuerdo definitivo. Si ésta fue la intención del yucateco, Tibol colaboró con entusiasmo ya que puso el significativo titulo de "Se dispersa la colección Carrillo Gil" a su artículo.[243] Ciertamente la crítica de arte estaba persuadida de la pertinencia de que el gobierno federal se agenciara la colección.

Sin posibilidades de evaluar la resonancia que esta noticia tuvo en el medio cultural mexicano, es evidente que durante el sexenio de Díaz Ordaz no obtuvo resultados

---

[241] El crítico Rodríguez es uno de los que apoyó las demandas de Carrillo: "Naturalmente, el gobierno no lo ayudó. Lo peor es que al expropiarle unos terrenos cuya venta se destinaba a terminar el museo y al darle como indemnización una cantidad risible, se hizo paralizar la obra"; en "Posee todo un museo de Orozco, quiere darlo a México, pero no lo dejan"..., p. 9.

[242] Carrillo declaró: "Pienso escoger una pequeñísima galería para mi familia y vender todo lo demás. [...] cuando mucho en cuatro o cinco años"; Tibol, "Se dispersa la colección Carrillo Gil", entrevista a Carrillo Gil, sd; AFCG.

[243] *Ibidem*. Su siguiente paso fue entrevistar a un personaje poderoso y prestigiado dentro del medio cultural, cuya voz tendría amplia resonancia en el ámbito artístico mexicano, Fernando Gamboa, quien coincidió con ella en la necesidad de asegurar que la colección Carrillo no se dividiera y se garantizara su exhibición pública. Véase Tibol, "Gamboa (museógrafo) enjuicia a Carrillo Gil (coleccionista)", *Excélsior*, 2 de febrero de 1969, p. 3.

favorables en la única oportunidad en que se intentó negociar acerca del destino de la colección.[244] En otra entrevista, Carrillo resumió la situación de la siguiente manera:

> Traté de hacer aquí en México un Museo Nacional con obras de la colección que formé hace tiempo, en el edificio de Av. Revolución [núm. 1608] Los arquitectos [...] hicieron primero un estudio para hacer un museo adecuado a la colección que iba a ser donada a la nación. [...] Esperé con la arquitectura del museo lista cinco años [...] hasta que fastidiado por la situación, arregle que se terminara el edificio dedicándolo a objetos distintos a los pensados. Esto no es nuevo [...] Siempre han habido dificultades para que una persona pueda dar algo.[245]

No le faltaba razón a Carrillo Gil. Las políticas culturales diseñadas por el Estado mexicano —que no habían destinado presupuesto para adquirir el arte que se producía a principios y mediados de este siglo— no habían contemplado mecanismos efectivos para la recepción de colecciones privadas, menos aun cuando era una combinación de donación-venta. Ante esta grave deficiencia y por la magnitud del caso, sólo el ejecutivo federal tenía la facultad de decidir. Además de la falta de legislación, los laberínticos trámites se prolongaban indefinidamente, con el agravante de que los funcionarios con dificultad podían evaluar el valor de esos objetos.[246]

Cuando en 1970 Luis Echeverría llegó a la Presidencia de la República, se presentó la coyuntura apropiada para revivir el proyecto de museo del doctor Alvar Carrillo, quien por esos años ya tenía prisa por decidir el destino de sus acervos dado que su vida se extinguía.[247] La historiadora del arte Christine Frérot atribuye a este presidente modificaciones en las políticas estatales en cuanto a la compra de piezas artísticas: "El

---

[244] Jorge Guadarrama, museógrafo y asistente de Fernando Gamboa en las décadas de los cincuenta y setenta, recuerda: "Nos contaba Don Fernando que el Dr. Carrillo Gil desde tiempo atrás, desde el gobierno de Díaz Ordaz, hizo un intento por donar la colección [...] Se habló de que el quería donar toda esa colección, pero me acuerdo que con Fernando se quejaba mucho de que no tuviéramos contacto con autoridades que estaban a cargo de esa época, particularmente el Presidente; resultaba que el Dr. Carrillo Gil tenía que pagar un impuesto sobre lo donado, se enojó mucho y dijo que no"; entrevista de Ana Garduño con Jorge Guadarrama, 28 de marzo de 1996.

[245] Entrevista realizada por una mujer no identificada, sd, 20 hojas mecanografiadas; AFCG.

[246] Por eso, en las raras ocasiones en las que ocurrió, se llamaba como perito valuador a personajes involucrados en el mercado del arte. Tal es el caso de Marte R. Gómez, quien en una carta de 1966 pide al gobierno mexicano que la valuación de su colección la realice Inés Amor, dueña de la GAM; Gómez, *op. cit*, Vol. II, pp. 622-625.

[247] El coleccionista tiene que aceptar que tiene tiempo limitado; saca las obras de la circulación económica y busca presentarlas en un lugar específico para su exhibición permanente; el proceso está íntimamente ligado a los años de vida que le resten al coleccionista, Pomian, *op. cit*, p. 16.

Estado, como ya señalamos, no tiene una política de compra definida en lo que concierne a la adquisición de obras de caballete, no obstante, durante el sexenio de Luis Echeverría se emprendió un importante esfuerzo por remediar esa carencia".[248] Para documentar esto, cita la compra de una colección de fotografías de Álvarez Bravo y otra de grabados de Posada, además de la colección Carrillo Gil, como indicadores de que "el sexenio de Echeverría es la excepción en lo que concierne al número de obras adquiridas por el gobierno".[249] La clasificación que la citada autora otorga a este periodo presidencial, nacionalismo renovado,[250] indica que el interés por adquirir la colección del yucateco estaba basado en que una buena cantidad de piezas eran consideradas "obras maestras" del arte mexicano.

Más aun, como Siqueiros había establecido con Echeverría algún tipo de relación personal previa —probablemente porque desde la Secretaría de Gobernación éste dio seguimiento a la solicitud de indulto presidencial del pintor y su excarcelamiento—, fungió como enlace entre los representantes del gobierno y los Carrillo Gil, ya que compartía con su amigo yucateco la inquietud por el futuro de la colección. Una vez realizadas las gestiones iniciales, el artista se mantuvo al margen, de modo que los términos del acuerdo final fueron producto de las decisiones y negociaciones entre los directamente interesados.[251] La intermediación de Siqueiros está documentada a través del borrador de una carta que Angélica Arenal, a nombre de su esposo, dirigiera al presidente;[252] asimismo, la señora Carmen Tejero en declaraciones posteriores confirma dicha participación: "Siqueiros fue el más empeñado para que estas obras se dieran a conocer al público, no quería que estuvieran guardadas, él influyó para que de la presidencia vinieran a hablar con nosotros".[253] No ocurre lo mismo con la supuesta colaboración de Fernando Gamboa en las

---

[248] En Frérot, *op. cit.*, p. 148.
[249] *Ibidem*, p. 83.
[250] *Ibidem*, p. 147.
[251] Angelina Camargo B., "Las autoridades violan el convenio: las obras no conservan su unidad y el museo no es respetado. La viuda del Doctor Carrillo pide que su colección sea expuesta en su totalidad y en forma permanente"..., pp. 14-15.
[252] Angélica Arenal, Borrador de carta dirigida al presidente de la República, sd; ASAPS; documento localizado por Mónica Montes.
[253] Camargo B., "Las autoridades violan el convenio: las obras no conservan su unidad y el museo no es respetado. La viuda del Doctor Carrillo pide que su colección sea expuesta en su totalidad y en forma permanente"..., pp. 14-15.

fases preliminares de las negociaciones, que la familia Carrillo niega;[254] no obstante, según el propio testimonio del museógrafo, fue él quien realizó el ofrecimiento a los funcionarios en turno:

> Dos años antes de la muerte del doctor, cuando comenzaba a sentirse enfermo, decidió tomar una medida drástica, la cual dio pie para que hiciéramos una nueva proposición. Él pensó que no quedaba otro remedio más que vender, aunque fuera simbólicamente, las obras [...] Estando con él en su casa [...] me ofrecí para hablar con el Secretario de Educación, quien me distinguía con su amistad y confianza, para plantearle la propuesta, categóricamente, a partir del avalúo total de las obras que era de treinta millones de pesos [...] Bravo Ahuja me dijo: 'adelante, sólo espere a que yo hable con el presidente'. Y así se hizo.[255]

Independientemente de cuántos personajes intervinieron y en qué parte del proceso lo hicieron,[256] el hecho es que, con la venia presidencial, se llevaron a cabo las gestiones necesarias para concretar la entrega de la colección Carrillo Gil al Estado.[257] Tomando como base un inventario previo, elaborado factiblemente por el propio coleccionista, Gamboa preparó un listado final, que fue depurado por la señora Carrillo, y realizó el avalúo;[258] al parecer, la enfermedad del yucateco le impidió participar activamente en la selección de las piezas que se entregarían, aunque lo más probable es que su esposa

---

[254] El nieto del coleccionista, Armando Sáenz niega la colaboración de Gamboa en esta fase de las negociaciones; en entrevista con Ana Garduño, 26 de junio de 1996. Incluso en un reporte periodístico se atribuyó el origen del proyecto de museo a Gamboa. Véase Anónimo, "En septiembre el presidente Echeverría entregará la colección Carrillo Gil", *Excélsior*, 31 de agosto de 1972, p. 28A; SAPS.

[255] Gamboa, Carta a Sylvia Pandolfi, 9 de noviembre de 1989, 6 p. mecanografiadas; ARGM. Esta versión es contraria a la de uno de los ayudantes de Gamboa que reseña la incorporación posterior del museógrafo, una vez iniciado el contacto entre Carrillo y las autoridades; dice Jorge Guadarrama: "Pasó el tiempo y entonces vino ya la negociación con el presidente Echeverría, esa sí directamente con el Presidente, y a Don Fernando que estaba en Australia, recuerdo que le enviaron un telegrama, no sé si del Dr. Carrillo Gil o de la presidencia, diciéndole que regresara rápidamente, porque ahora si se concretaría la compra [de la colección Carrillo Gil] El Dr. Carrillo Gil siempre buscó la espalda de Gamboa para hacer esa negociación"; entrevista de Ana Garduño con Jorge Guadarrama, 28 de marzo de 1996.

[256] Fernando Benítez, quien fuera amigo cercano de Gamboa, probablemente por dicha cercanía, narra una versión en la que el funcionario tuvo un papel destacado, aunque ubica el proceso como posterior a la muerte de Carrillo; tal confusión probablemente se debe a la gravedad del coleccionista, quien tenía problemas serios para comunicarse ya en 1970: "Gamboa convenció a su viuda de comprarle toda su colección y ponerla en el edificio para ponerla en su museo, le dieron 10 millones de pesos, de aquella época, pero era nada porque solamente uno de sus cuadros costaba 10 millones, y afortunadamente Fernando Gamboa completó el edificio y expuso todo lo que tenía Carrillo Gil"; en Entrevista con Ana Garduño, 14 de marzo de 1996.

[257] El director del INBA era Luis Ortiz Macedo y el de la SEP era Víctor Bravo Ahuja.

[258] La señora Carrillo explicó que ella realizó una depuración de las obras que se negociarían con el Estado, sin aclarar en que consistió. Véase Camargo B., "Las autoridades violan el convenio: las obras no conservan su unidad y el museo no es respetado. La viuda del Doctor Carrillo pide que su colección sea expuesta en su totalidad y en forma permanente"...

siguiera, en lo esencial, las indicaciones que desde años atrás el coleccionista hiciera al respecto.[259]

Diversas series de la colección en pintura de caballete se vendieron y algunas piezas, en especial de gráfica, se donaron; pero un cierto porcentaje de obras, no se incluyeron en las negociaciones. Según Tibol: "Algunos Orozcos, algunos Riveras, algunos Siqueiros, todos los Braques (que son como doscientas piezas de su mejor obra gráfica), quedarán en manos de la familia del doctor, con opción por parte del Estado mexicano de ser el comprador preferente en caso de que se decida la venta de lo que no entró en la primera partida".[260] Sobre dicha cláusula no tengo ninguna información y no se incluyó en los documentos oficiales.

Por otra parte, puesto que en el ofrecimiento se incorporó el edificio que Carrillo había construido para sede de su colección, lo que estaba en juego era la fundación de un museo de arte. Más aun, se solicitó que en el naciente recinto se perpetuara el reconocimiento al forjador de dicho acervo. Al respecto, Gamboa escribió que:

> Él [Carrillo] pensó que no quedaba otro remedio más que vender, aunque fuera simbólicamente, las obras porque no podía dejar desamparadas a su esposa Carmen y a su hija Gabriela. Esto me pareció razonable, pero le sugerí que al negociar la venta, que era un auténtico regalo, tenía derecho a que el museo llevara su nombre y el de su esposa. Se mostró muy escéptico pensando que no tendríamos éxito y menos que el gobierno aceptara esa condición.[261]

Al vender, y no donar, Carrillo aplicaba la misma estrategia que otros coleccionistas mexicanos contemporáneos, en parte con el objetivo de garantizar que los objetos de su colección no desaparecieran subrepticiamente.[262] En cuanto al nombre del nuevo recinto, su

---

[259] Gómez consignó, en 1966, que Carrillo Gil "no piensa en vender la totalidad de su colección de José Clemente Orozco, porque hay algunas telas —retratos de familia sobre todo— que él tiene destinadas a sus herederos", en Gómez, *op. cit*, Vol. II, p. 647. En efecto, el retrato de la señora Carrillo y el de su hija, así como *La resurrección de Lázaro*, todos ellos realizados por Orozco, no fueron incluidos en las transacciones con el Estado.

[260] Tibol, "Valiosas obras de precio secreto", sd; ASAPS. Para la lista de piezas que, formando parte de la colección, no se incluyeron en el contrato de donación-venta, véase el anexo.

[261] Gamboa, Carta a Sylvia Pandolfi, 9 de noviembre de 1989, 6 p. mecanografiadas; ARGM.

[262] "Nuestros coleccionistas, por lo general, han vendido sus cuadros al Estado; si se quiere a precios muy castigados, pero de todas maneras han vendido y no donado sus colecciones [...] Este sería un primer rasgo en común, más bien definible como desconfianza que como falta de generosidad, aunque desde luego que también hay algo de lo segundo"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 240.

recelo obedecía a que en México ésta era una petición prácticamente inédita.[263] No obstante, esta demanda también se concedió, dando origen al Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, lo que garantizaba que la liga entre el yucateco y sus otrora posesiones no se rompería. A través de este monumento consagratorio, se perpetúa su memoria.

El que en esta ocasión las negociaciones hayan tenido éxito se debe en buena parte a que el Doctor aceptó condiciones económicas que seis años antes había rechazado, seguramente presionado por el progresivo deterioro de su salud, por las autoridades federales que deseaban anunciar la compra en el siguiente informe presidencial,[264] y por los rumores y desinformaciones que desde finales de los sesenta se propagaban sobre la preparación de la Ley Federal del Patrimonio Cultural de la Nación de 1970 y su corrección, la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicos, Artísticos e Históricos, de 1972.[265] En el ambiente circulaba una cierta amenaza, nunca tácita, que Carrillo percibió y por la cual prefirió negociar aunque en condiciones poco favorables. No fue una advertencia abierta sino un clima de incertidumbre y temor que predominaba en la atmósfera cultural.[266] Sobre esto declaró Inés Amor: "Debido a las nuevas leyes sobre el patrimonio cultural, la actitud de muchos de los más importantes coleccionistas ha sido de verdadero pánico. Algunos como Jacques Gelman se percataron de la situación antes de que se promulgara la ley del 16 de diciembre de 1970. Ya había sacado sus obras de artistas franceses: Rouault, Modigliani, Bonnard, Vuillard, Braque, Matisse, etcétera, a Nueva York, conservando en México únicamente las obras de pintores mexicanos".[267] Su desconfianza hacia los funcionarios tanto como hacia la continuidad de las políticas culturales internas, impidió que, por ejemplo, Gelman optara asimismo por no entregar sus piezas de arte mexicano a algún recinto público nacional.

---

[263] Aunque es un acto muy común en países con una fuerte tradición de coleccionismo privado, como Estados Unidos, por poner un ejemplo cercano. Véase Francis Haskell, "El legado de Benjamin Altman", en *Pasado y presente en el arte y en el gusto. Ensayos escogidos*, Javier Miguélez García (trad.), Alianza Editorial, Madrid, 1989, pp. 261-286.

[264] El yerno de Carrillo explicó que el mismo presidente Echeverría apresuró las negociaciones; en entrevista telefónica con Ana Garduño, 20 de abril de 1996.

[265] Ley Federal del Patrimonio Cultural de la Nación, publicada en el *Diario Oficial* el 16 de diciembre de 1970. Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicos, Artísticos e Históricos, publicada en el *Diario Oficial* el 6 de mayo de 1972.

[266] Esa atmósfera la atestigua Armando Sáenz, nieto de Carrillo Gil; comunicación telefónica. 29 enero 2003.

[267] Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 240.

En cuanto a Carrillo Gil, el precio pactado fue de menos de cincuenta por ciento del consignado en el avalúo, tanto para el inmueble como para los objetos de arte.[268] Hay que recordar que en 1966, cuando el coleccionista aún tenía esperanzas de consumar una transacción más equitativa en términos financieros, con franqueza había advertido a Marte R. Gómez que no accedería a un descuento cercano al cincuenta por ciento del valor comercial de su acervo; después de años de resistencia y de manera forzada, al final acabó aceptando en 1972 fue un porcentaje menor a lo que Gómez había negociado, él sí de manera voluntaria.[269] La batalla por obtener precios justos para la transferencia de su colección al Estado, concluyó en derrota.

El decreto presidencial se emitió el 25 de mayo y en agosto del mismo año, 1972, se adquirieron las series fundamentales de la colección —obras de Orozco,[270] Rivera,[271] Siqueiros,[272] Paalen[273] y Gerzso—[274] y el edificio de Avenida Revolución 1608 mediante un convenio legal;[275] en ese mismo acuerdo, se consigna la donación de la biblioteca[276] y un conjunto de estampa japonesa[277] así como dibujos de Luis Nishizawa;[278] tanto las piezas

---

[268] Según los avalúos correspondientes, el inmueble valía siete millones novecientos quince mil pesos y las obras de arte valían veinticinco millones cuatrocientos treinta y cinco mil pesos, lo que hacía un total de treinta y tres millones trescientos cincuenta mil pesos; la suma pagada fue de catorce millones de pesos. Escritura de compra venta y donación entre el gobierno federal, parte compradora, y la Secretaria de Patrimonio Nacional, destinatario, y el Dr. Carrillo Gil y su esposa, parte vendedora y parte donante; 14 de agosto de 1972; AFCG.

[269] Es probable que la resistencia de Carrillo a una reducción del precio de sus piezas le haya representado una merma en su prestigio público. También es factible que, a la inversa, Marte R. Gómez acrecentara su buena reputación por el hecho de que, desde el primer momento, él mismo propuso la venta de su colección al 50 % del valor comercial. Véase, por ejemplo, Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 240.

[270] La operación de compra-venta de la serie de Orozco se formó de 38 óleos, 67 dibujos, 3 temples sobre tela, 17 grabados y 28 litografías. Escritura de compra venta y donación, 14 de agosto de 1972. Véase el anexo.

[271] De Rivera se vendieron 7 óleos. Escritura de compra venta y donación, 14 de agosto de 1972. Véase el anexo.

[272] La serie de Siqueiros incluyó 25 piroxilinas y óleos, 6 crayones, lápices y acuarelas y 14 grabados, litografías y litoestereotipos. Escritura de compra venta y donación, 14 de agosto de 1972. Véase anexo.

[273] Cinco óleos de Wolfgang Paalen fueron vendidos. Escritura de compra venta y donación, 14 de agosto de 1972. Véase el anexo.

[274] 14 óleos y 1 acuarela de Gerzso. Escritura de compra venta y donación, 14 de agosto de 1972. Véase el anexo.

[275] Escritura de compra venta y donación, 14 de agosto de 1972; AFCG.

[276] Se donó "Una biblioteca compuesta de libros y revistas nacionales y extranjeras, especialmente europeas y norteamericanas, que se estima en un valor de $840,000"; Escritura de compra venta y donación, 14 de agosto de 1972; AFCG.

[277] "Colección de estampas japonesas, compuesta de libros y kakemonos; 234 estampas, la mayor parte originales, con un valor de $505,000"; Escritura de compra venta y donación, 14 de agosto de 1972; AFCG.

vendidas como las donadas quedan sujetas a las mismas condiciones que son, fundamentalmente, su indivisibilidad y su exhibición permanente.[279] Casi un año después, en julio de 1973, Carrillo Gil efectuó una nueva donación de ocho piezas de Orozco, dos importantes acuarelas y seis dibujos.[280] Además, la esposa del coleccionista explicó que un acuerdo fue que en una de las salas del MACG se destinaría espacio para la exhibición de los trabajos pictóricos del doctor Carrillo.[281]

De manera evidente, el porcentaje mayor de piezas donadas y vendidas consistió en arte mexicano; en cuanto al internacional, la tendencia fue entregar sólo las numerosas reproducciones de artistas del siglo XX como Klee, Kandinsky, Villon, Rouault, Picasso y otros, entre las que se incluyeron ciertas obras gráficas, pero el grueso de los conjuntos de originales de artistas extranjeros que Carrillo Gil atesoró, específicamente todo el conjunto de Braque, no se transfirió al MACG. Esto obedecería a que el interés principal, lo mismo de las autoridades que de Carrillo Gil, era poner a buen resguardo los conjuntos de arte mexicano, en tanto *patrimonio nacional*, que eran al mismo tiempo los más reconocidos de sus colecciones; también el aspecto económico debió influir, ya que las piezas de arte moderno europeo, aún la gráfica, se cotizaba a precios tan altos que el exiguo presupuesto destinado a esta transacción en concreto, y los presupuestos regulares de las instituciones culturales, estaba imposibilitado para cubrir.[282] De esta manera, el Estado perdió una oportunidad de allegarse un buen número de obras y persistió en nuestro país la escasez de

---

[278] "38 dibujos originales de Luis Nishizawa, a tinta y crayón sobre papel, con valor de $142,000"; escritura de compra venta y donación, 14 de agosto de 1972; AFCG.

[279] "Las obras antes mencionadas estarán distribuidas y adecuadamente expuestas para su exhibición en el edificio ubicado en Avenida Revolución número 1608"; escritura de compra venta y donación, 14 de agosto de 1972; AFCG.

[280] Las acuarelas sobre papel han gozado de excelente fortuna crítica: *La cama azul* y *La desesperada*, ambas realizadas entre 1913 y 1915. También las otras seis piezas en papel son importantes. No se trató de donaciones simbólicas; en "La familia Carrillo Gil donó a México ocho obras de José Clemente Orozco. Patrimonio Nacional dio a conocer el hecho", *Excélsior*, 6 de julio de 1973, p. 26-A; AFCG.

[281] La señora declaró, décadas después del acuerdo, que: "El lugar en el museo, donde habíamos pedido que se presentara la obra de mi esposo —quien también pintaba—, junto con sus utensilios de trabajo, no se ha respetado, al contrario, es el sitio donde se preparan los "brindis" cuando hay inauguraciones"; Camargo B., "Las autoridades violan el convenio: las obras no conservan su unidad y el museo no es respetado. La viuda del Doctor Carrillo pide que su colección sea expuesta en su totalidad y en forma permanente"..., pp. 14-15. Cabe mencionar que en los documentos oficiales no se incluyó esta cláusula.

[282] También es posible que la decisión de mantener estas obras en poder de la familia se haya debido al deseo de Carrillo de asegurar el sostenimiento económico de sus descendientes.

colecciones públicas de arte internacional,[283] carencia que se hacía notar en la prensa de la época como consecuencia de uno más de los descuidos estatales.

A pesar de los déficit pecuniarios de la negociación, Alvar Carrillo Gil conseguiría finalmente una buena parte de sus propósitos: que la parte medular de su colección se mantuviera unida y respaldada por una institución estatal que garantizara su exhibición de manera permanente, en un "museo de arte moderno",[284] ya que estaba convencido de que la mejor salvaguarda que podrían tener sus acopios artísticos era a través de un museo público.[285] Con este acto, atrás quedaba el peligro, siempre factible, de la dispersión y venta de los objetos en caso de mantenerse como propiedad privada; así, en palabras del historiador del arte Krzysztof Pomian, la institucionalización proporciona protección.[286] El traspaso de un conjunto selecto de la colección a un museo estatal, en el México de mediados de siglo XX, significó su salida irreversible del estado mercantil.[287] Sin embargo, el recinto fundado no adquiriría el estatus de museo nacional ni sería equivalente al Museo de Arte Moderno, como el coleccionista había pretendido.[288]

Pocos meses después de la transferencia de la colección,[289] Gamboa, quien por ese tiempo se desempeñaba como director del Museo de Arte Moderno, la montó como exposición temporal en dicho museo, dado que las obras de reacondicionamiento de la sede

---

[283] Al reseñar una exposición de expresionismo alemán en México, Jasmín Reuter se pregunta: "¿Por qué son tan escasas las oportunidades en que se puede tener ese goce estético? [...] ¿Por qué el 'arte moderno' del Museo [...] es sólo 'arte moderno mexicano'? Pues las obras que posee son mexicanas. Lo cual nada tiene de malo, claro, pero resulta bastante limitado en el campo de la cultura, que debe ser universal"; en "¿Cuándo tendremos un verdadero Museo de Arte Moderno?", *Siempre!*, 2 de febrero de 1966, núm. 658, p. XIX.

[284] Carrillo Gil, "Carrillo Gil y el Museo de Arte Moderno" [Carta a Antonio Rodríguez], sección Cartas y opiniones, *El Día*, 24 de junio de 1963, p. 2; AFCG.

[285] Hay una línea natural que va del coleccionismo privado a los museos; Furió, *op. cit*, p. 284.

[286] Véase Pomian, *op. cit.*, p. 15. Aunque existen ciertas excepciones, como es el caso de algunos museos norteamericanos que periódicamente venden parte de su acervo como medio para obtener recursos que después se utilizan en la adquisición de nuevos objetos artísticos.

[287] Según la clasificación de Appadurai, al ingresar al museo estos objetos se transforman en *ex mercancías*, "cosas retiradas, ya sea temporal o permanentemente, del estado mercantil"; en *op. cit.*, p. 32; subrayado del autor.

[288] Durante sus años de campaña en los medios de comunicación masivos, especialmente en la prensa, Carrillo deslizó su intención de transmutar su colección en el acervo permanente de un MAM —que aún no existía— o en un museo que llevara el apellido de "nacional". Véanse entrevista realizada por una mujer no identificada, sin datos, 20 hojas mecanografiadas; AFCG; Carrillo Gil, "Carrillo Gil y el Museo de Arte Moderno" [Carta a Antonio Rodríguez], sección Cartas y opiniones, *El Día*, 24 de junio de 1963, p. 2; AFCG.

[289] El 28 de agosto de 1972, Carrillo Gil y su esposa entregan la colección a un representante de la Secretaria del Patrimonio Nacional y a Fernando Gamboa, quien funge como representante del INBA; Acta de recepción de la colección; AFCG.

del MACG serían prolongadas.[290] Con este acto público se presentó de manera oficial ya como parte del acervo artístico estatal, concluyéndose, formalmente su proceso de institucionalización.[291] Para el doctor Carrillo Gil la inauguración de la exposición en el MAM, el 25 de octubre de 1972, fue la consumación de sus objetivos: por primera vez puedo ver exhibidas juntas, y ya como propiedad del Estado, casi todas las series más importantes de su colección;[292] este acto también significó su despedida del ámbito artístico mexicano,[293] y no sólo como coleccionista.[294]

Después de varios meses de exhibición, en que se mostró prácticamente todo lo traspasado, el conjunto itineró por recintos públicos de dos ciudades soviéticas, el Museo Pushkin de Moscú y la Hermitage de Leningrado, y la norteamericana ciudad de Atlanta, en el museo Hyatt.[295] En estas exposiciones, era a través de los conjuntos de arte moderno de la colección Carrillo Gil, primordialmente, que México se presentaba de manera triunfal en el exterior;[296] ya como parte del patrimonio nacional, este conjunto de arte continuó desempeñando su estratégico rol en la campaña de construcción de una imagen moderna de nuestro país.

---

[290] El acondicionamiento del edificio de Revolución 1608 como museo fue realizado por el arquitecto Luis Barrios. También Gamboa diseñó algunas resoluciones museográficas.

[291] En la inauguración, se esperó infructuosamente la llegada del presidente de la República, por lo que el director del INBA tuvo que improvisar un discurso; Rodolfo Rojas Zea, "La colección Carrillo Gil fue entregada anoche al INBA", *Excélsior*, 26 de octubre de 1972, p. 16A; AFCG.

[292] Gamboa atestiguó el gozo de Carrillo ante esta exposición, en la cual expusieron casi todas las piezas recién donadas-vendidas; Carta a Sylvia Pandolfi, 9 de noviembre de 1989, 6 p. mecanografiadas; ARGM.

[293] De hecho, la enfermedad de Carrillo Gil le impidió hacer declaraciones a la prensa el día de la inauguración de la exposición, el 25 octubre de 1972; Rojas Zea, "La colección Carrillo Gil fue entregada anoche al INBA"...; AFCG.

[294] Esta fue la última ocasión en que el doctor Carrillo salió de su casa, según informa su hija, *Gaby* Carrillo; en entrevista con Ana Garduño, 14 de mayo de 1996.

[295] Incluso la colección se colocó en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, aunque no pudo ser inaugurada la exposición por Salvador Allende, el presidente chileno, por el golpe de estado de 1973; "El presidente inaugurará hoy el Museo de Arte Carrillo Gil. 400 obras de gran valor y la mejor adquisición del Estado mexicano en lo que va del siglo", *Excélsior*, 30 de agosto de 1974, p. 1; AFCG.

[296] En el caso de la frustrada exposición en Chile, Gamboa había planeado unas "Jornadas mexicanas" en donde era central el modulo de arte moderno, aunque también incluía un bloque de estampa antigua japonesa, también parte de la colección Carrillo Gil; además, se exhibiría una selección "de libros editados en México y una colección de artesanía mexicana". En total eran veintisiete cajas que pesaban dos toneladas, las que tuvieron que regresar intempestivamente por el golpe militar. Véanse: "Peligra en Chile la colección de arte 'Dr. Alvar CG', *Excélsior*, 13 de septiembre de 1973, p. 27A; "A salvo, en México, la colección Carrillo Gil", sd, 26 de septiembre de 1973; "Regresaron a México la colección Carrillo Gil y Fernando Gamboa", sd, 26 de septiembre de 1973; ASAPS.

Finalmente, el Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil fue inaugurado el 30 de agosto de 1974 por el presidente Echeverría y con la presencia de la familia Carrillo Gil. Gamboa se ocupó de la museografía, instalando tanto las obras como la biblioteca. Alvar Carrillo, quien no asistió a la ceremonia, murió poco después; en el vestíbulo del MACG se le "rindieron honores de cuerpo presente",[297] correspondiendo a Fernando Gamboa, quien fungía como director honorario,[298] formular la oración fúnebre.[299] En ese recinto, que Carrillo esperaba se mantuviera público y eterno, él consideraba haber conseguido preservar la identidad de su acervo, evitando su fragmentación y dispersión. Si todo marchaba bien, este espacio de exhibición sería una especie de homenaje permanente a él; para garantizarlo, sus familiares directos recibieron la comisión de mantenerse vigilantes y denunciar cualquier desviación del proyecto original.[300]

Por otra parte, a pesar de la creación de dicho recinto, la tendencia de las políticas estatales no se modificó en lo esencial, ya que los museos de arte permanecieron prácticamente sin presupuesto para acrecentar sus acervos hasta finalizar el siglo XX; tampoco se implementaron los mecanismos para prevenir la recepción de donaciones privadas. Siguió dependiendo de la voluntad de los hombres en el poder.[301]

No sólo no se generó una tradición sino que ni siquiera se presentó por varias décadas un evento similar, al menos no en cuanto a la generación de nuevos espacios para

---

[297] Carrillo murió el 5 de octubre de 1974; ese mismo día se trasladó su féretro al MACG para las ceremonias fúnebres oficiales. Una mujer con la que el coleccionista mantuvo una intercomunicación y décadas de transacciones mercantiles, con beneficios mutuos, le envía un recorte de periódico a un pintor con un comentario lacónico: "En el mismo periódico verás la noticia de la muerte del Dr. Carrillo Gil. Pobrecillo, tuvo varios años de estar mal, después de una embolia cerebral". El distanciamiento de los últimos años es evidente; Carta de Inés Amor a Juan Soriano, 18 de octubre de 1974; AGAM.

[298] Gamboa trabajó por dos años como director fundador del MACG aunque, según él mismo aclaró, "en forma honorífica", y una de sus asistentes, Miriam Molina, fue nombrada directora tiempo después; Gamboa, Carta a Sylvia Pandolfi, 9 de noviembre de 1989, 6 p. mecanografiadas; ARGM.

[299] En esa oportunidad, Gamboa aseveró que Carrillo no había recibido en vida los honores que merecía, ni como científico "ni por sus generosas aportaciones al arte y la cultura de nuestro país"; Carta a Sylvia Pandolfi, 9 de noviembre de 1989, 6 p. mecanografiadas; ARGM.

[300] Es por ello que durante varios años colaboró con los funcionarios del museo el nieto del coleccionista, Armando Sáenz Carrillo, quien fungió como curador del MACG entre 1985 y 1987; a principios del siglo XXI, la hija de Carrillo, Carmen Carrillo Tejero, se mantiene como presidenta de la asociación de amigos del MACG. Sin embargo, como dice Pearce, una vez fundado el museo, el coleccionista depende del curador y de los directivos del museo para que sus objetivos de homenaje perpetuo se mantengan; en *op. cit*, pp. 249-250.

[301] No sólo la decisión de adquirir una colección cayó en la esfera presidencial, también lo fue, al menos durante el sexenio de Echeverría, la producción artística a gran escala: "sólo mediante una decisión del presidente mismo pudo realizarse una pintura mural"; Frérot, *op. cit.*, p. 85.

la custodia y exhibición de otrora colecciones privadas. Donaciones aisladas que se integran a acervos preexistentes han seguido ocurriendo. Así, no sólo por la excelente fortuna crítica del acervo convertido en propiedad estatal, el caso Carrillo Gil, es una excepción. El coleccionista yucateco consiguió la distinción que anhelaba también en este sentido.

Recepción de la donación-venta

La mayoría de lo publicado en la prensa nacional sobre este evento fueron notas escritas con base en los datos proporcionados en conferencias de prensa a raíz del anuncio oficial; por ello, se circunscribieron a anunciar la transacción entre el Estado y los esposos Carrillo Gil, prácticamente sin emitir juicios de opinión y concretándose en citar el decreto presidencial.[302] También en éstos se subrayaba la importancia de los artistas incluidos dentro del conjunto recién adquirido para su exhibición pública, ocupándose en especial de reseñar las obras más sobresalientes de los llamados "tres grandes",[303] razón por la cual los títulos de dichas reseñas, con escasa variación, eran del tipo de "Los grandes de la pintura mexicana por un peso",[304] en alusión al costo del acceso al museo.

Por su calidad de transcripción con base en la versión oficial, si bien se calificó de "colección de excepcional importancia para la cultura mexicana",[305] destacando los atributos del conjunto artístico[306] y la trascendencia de su conversión en acervo estatal,[307] el común denominador de las publicaciones estriba entre el agradecimiento y la adulación a Luis Echeverría, figura a la que se le adjudicó el mérito por la negociación realizada. Esto

---

[302] Véase por ejemplo, "Compra el gobierno la Pinacoteca Carrillo Gil", *Excélsior*, 13 de junio de 1972, p. 18-A; ASAPS.

[303] Véase, por ejemplo, "Diego Rivera y Siqueiros en la colección Carrillo Gil", *Excélsior*, 24 de septiembre de 1972, pp. 1 y 3, ASAPS.

[304] Cabe aclarar que un peso era el costo de la entrada al MAM en 1972. Artículo sd. ASAPS.

[305] "Diego Rivera y Siqueiros en la colección Carrillo Gil", *Excélsior*, 24 de septiembre de 1972, pp. 1 y 3; ASAPS.

[306] Ortiz Macedo, director del INBA, durante su discurso inaugural de la exposición en el MAM, declaró que era el "más importante conjunto de obras mexicanas contemporáneas realizadas en este siglo"; en Rojas Zea, "La colección Carrillo Gil fue entregada anoche al INBA", *Excélsior*, 26 de octubre de 1972, p. 16; AFCG.

[307] Según un periodista, Gamboa declaró que "Cuando el gobierno actual adquirió la colección del doctor Alvar Carrillo Gil, hizo la mejor aportación al país en el terreno de la cultura en lo que va del siglo"; en "El

es así tanto por parte de los reporteros comisionados para la redacción de la noticia como por los personajes entrevistados al respecto.

Por la larga tradición del presidencialismo, como uno de los rangos que distinguen al sistema político mexicano de una buena parte del siglo XX,[308] no extrañan actos o declaraciones de los miembros de la burocracia cultural,[309] como la siguiente: "La colección Carrillo Gil, valiosa artísticamente y de suma importancia nacional [...] [fue] adquirida por el gobierno mexicano en cumplimiento de los ideales de cultura que lo animan con fervor y que son caros al presidente Luis Echeverría Álvarez".[310] Éstas son palabras del entonces Secretario de Educación Pública, Víctor Bravo Ahuja. Pero aún entre personalidades no gubernamentales se emitían opiniones semejantes. Por ejemplo: "Ésta es una muestra más del apoyo a la cultura del actual gobierno".[311] Es una afirmación de un artista, Jorge González Camarena.

La unilateralidad de tal reconocimiento es visible cuando incluso Siqueiros, cercano amigo del médico yucateco, declaró a la prensa, en octubre de 1972, la noche de la inauguración de la exposición en el MAM: "En nombre de los demás expositores[312] —los muertos y los vivos— felicito hoy y doy las gracias al gobierno por haber hecho ese museo

---

presidente inaugurará hoy el Museo de Arte Carrillo Gil. 400 obras de gran valor y la mejor adquisición del Estado mexicano en lo que va del siglo", *Excélsior*, 30 de agosto de 1974, p. 1; AFCG.

[308] Medin utiliza el término *presidenciato*: "La presidencia de la república otorgaría un carácter carismático cuasi caudillista al más pálido burócrata. Luego del porfiriato, el casi obregonato y el maximato, se trataba del presidenciato [...] No se trataba ya del clásico caudillismo con su red de lealtades personales y clientelas sino de una estructura política mucho más complicada, pero continuaba aún la necesidad de la personificación del poder político absoluto que hiciera posible la integración institucional y fungiera como piedra angular de la estructura política mexicana"; en *op. cit*, pp. 44, 49 y 162. Véase también a Ramiro Reyes Esparza, "La burguesía y el Estado", en *La burguesía mexicana...*, p. 32.

[309] Un intento de simulación o negación del presidencialismo mexicano, por parte de un presidente, se revela en la siguiente anécdota, que ocurrió después de la inauguración de la exposición en el MAM; relata Jorge Guadarrama: "Don Fernando quizá por la vieja costumbre de darle todo el crédito al jefe, había mandado rotular una mampara que decía: 'Colección de Arte del Dr. Carrillo Gil comprada para el pueblo de México por el Lic. Luis Echeverría", a la mañana siguiente recibió una llamada de la Presidencia con el recado de Luis Echeverría, pidiéndole por favor cambiara el texto de esa mampara para que dijera: "Comprada por el Gobierno de la República para el pueblo de México", y [Gamboa] lo hizo ese mismo día"; entrevista de Ana Garduño con Jorge Guadarrama, 28 de marzo de 1996.

[310] A su vez, el arquitecto Ortiz Macedo, quien se desempeñaba como director del INBA, escribió: "Con la inauguración del MACG se culminan los esfuerzos que, en 1972, hiciera el gobierno al adquirir la colección denominada Carrillo Gil para nuestro país, siguiendo la constante y vivaz preocupación del Sr. Presidente de la República para la cultura del pueblo". Ambos textos se reprodujeron en el folleto de la inauguración del MACG, 1974; AFCG.

[311] Rojas Zea, "La colección Carrillo Gil fue entregada anoche al INBA", *Excélsior*, 26 de octubre de 1972, p. 16; AFCG.

de arte moderno mexicano donde figurará la colección del doctor Alvar Carrillo Gil, que abarca, en mi concepto, más de sesenta años, y que es la más importante colección reunida por un particular mexicano".[313] Esto es, ensalza la valía de la colección pero el objeto de su gratitud es el alto funcionario, no el coleccionista.

Por otra parte, en ninguno de los textos publicados entre 1972 y 1974, que he consultado, se hizo referencia a la petición del coleccionista yucateco de que el museo que se fundaría para alojar sus colecciones llevara su nombre. Por tanto, sin tener noticias acerca de la manera en que dicha pretensión se recibió en el ambiente cultural mexicano, es pertinente recordar que uno de los rasgos que Inés Amor adjudica a los coleccionistas mexicanos, es lo que ella llamó, "una vanidad exagerada".[314] Por supuesto, reducir la cuestión a sólo la vía para satisfacer la vanidad de un coleccionista, en este caso Carrillo Gil, equivaldría a la simplificación de una problemática compleja. Parte de lo que está en juego es la aspiración de reconocimiento y prestigio de Carrillo, ya que está consciente de que perpetuar su nombre en su selección de arte es una manera de que ésta continúe atestiguando su "buen gusto" como coleccionista.[315]

El silencio en cuanto a lo que representaba la decisión de un coleccionista privado de entregar a las instituciones culturales sus posesiones artísticas a precios significativamente menores a los prevalecientes en el mercado del arte, puede indicar que algunos de los diversos miembros del ámbito artístico mexicano no lo consideraban un acto de filantropía con probabilidad porque había vendido el conjunto más reconocido y porque las donaciones se circunscribieron a piezas de menor trascendencia.

Es probable que la negativa de Carrillo, que fue definitiva, lo mismo hacia la idea de donar sus colecciones, que su documentada resistencia a la reducción sustancial de los precios en que ofertaba sus posesiones al Estado, haya dañado la recepción del acuerdo final en cuanto a su imagen pública. Pomian ha escrito que cuanto más grande es la

---

[312] Se refiere a los artistas cuyas obras fueron incluidas dentro del grupo que se donó-vendió al Estado.
[313] En Rojas Zea, "La colección Carrillo Gil fue entregada anoche al INBA"..., p. 16; AFCG.
[314] Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 240.
[315] Para Pomian la posesión de obras otorga prestigio porque da testimonio del gusto del dueño o de su riqueza, o de ambos. Así se explica por qué algunas personas gastan parte de sus bienes en la compra de objetos para formar una colección; *op. cit*, p. 18.

donación, mayor será el reconocimiento al donador.[316]

Tal vez la venta de sus propiedades explique, aunque sólo en parte, la marginal atención que recibió Carrillo Gil en la prensa mexicana al anunciar la transacción, dedicándole algunas rápidas líneas para ponderar su papel como formador de la colección.[317] Así, una perseverante inversión que se prolongó por cerca de tres décadas no fue coronada por el reconocimiento público por múltiples razones, entre las que posiblemente se encuentren las decisiones económicas que Carrillo Gil tomara durante el proceso de institucionalización de su colección. Si hubiera donado, hubiera resultado más difícil escatimársele el reconocimiento.[318] Sin embargo, es probable que la infraestructura publicitaria del Estado hubiera capitalizado de la misma manera el evento a pesar de que se hubiera tratado de una donación.[319] Además, no se debe perder de vista que el escaso interés en el perfil del coleccionista durante el proceso de institucionalización de su acervo y la inauguración del museo que lleva su nombre, sólo es la continuación de una tendencia visible desde décadas atrás.

Tampoco fue novedosa la estrategia empleada por Carrillo para institucionalizar de su colección, ya que, a decir de Inés Amor, la venta al Estado era un rasgo común entre los

---

[316] *Ibidem*, p. 54.

[317] "La gran colección de obras de arte que el Presidente Echeverría [...] adquirió en fecha reciente para el pueblo de México, ha sido reunida desde 1930 paciente, sabiamente, por el doctor Alvar Carrillo Gil"; en "Diego Rivera y Siqueiros en la colección Carrillo Gil", *Excélsior*, 24 de septiembre de 1972, pp. 1 y 3; ASAPS.

[318] El también coleccionista Carlos García Ponce indica que "Carrillo Gil estaba muy enojado por el asunto del MACG. Hay envidiosos, rencorosos y enemigos del doctor que criticaron que vendiera y no donara. Además lo acusaron de que también vendió su propia obra al Estado"; entrevista de Ana Garduño con Carlos García Ponce, 3 de diciembre de 1998. Es interesante destacar que aunque al dictar sus memorias, en abril de 1975, la conversión de la colección Carrillo Gil de privada a pública era un suceso reciente, ya que era menos de un año después de la inauguración del MACG, Inés Amor no lo menciona, ni siquiera cuando se ocupó de definir el perfil del citado coleccionista. A pesar de que existe la posibilidad de que su opinión sobre ese asunto hubiera sido censurada (ya que se hicieron varias revisiones al texto antes de su publicación, una en concreto por Carolina Amor, quien eliminó varios párrafos) es probable que, si hubo tal silencio, éste revele alguna inconformidad, o por el procedimiento o por no haber sido invitada a realizar el avalúo, labor que sí ejerció cuando se trató de la institucionalización de la colección Marte R. Gómez. Lo cierto es que en el libro publicado sólo recordó al Ingeniero Gómez y su generosidad por vender a un precio tan bajo.

[319] El ninguneo hacia los coleccionistas privados no es privativo de la época de Carrillo Gil, ya en la segunda mitad del XIX, por diferencias políticas y personales, cuando Ignacio Manuel Altamirano se ocupó de una serie de cuadros decidió no consignar el nombre de quien demandó y pagó su producción. Véase Alfonso Sánchez Arreche, "Los motivos de un mecenas: Felipe Sánchez Solís", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, p. 94. Sobre la relevancia histórica de este coleccionista en el contexto del siglo XIX, véase Fausto Ramírez, "El proyecto artístico en la restauración de la República: entre el fomento institucional y el

coleccionistas que se decidían a desprenderse de sus posesiones artísticas. Una de las razones de ello era cierta falta de generosidad[320] o, en otros términos, cierto desinterés de los particulares para con el desarrollo artístico de este país, aunque otra motivación era la necesidad de salvaguardar sus legados:

> ¿Cuál es la razón por la que los coleccionistas mexicanos no ceden sus colecciones? Me temo que es por desconfianza. Creo que la mayor parte de ellos piensa que el porvenir de una colección donada es más que dudoso; puede correr el riesgo de ser desintegrada merced a abusos del poder político y acabar en propiedad de los altos dirigentes en función. El vender, por lo contrario, aunque sea en sumas ínfimas, asegura cierto control, ya que necesariamente las obras quedan catalogadas y numeradas en inventarios.[321]

Así, esta medida fungía como escudo de protección contra la sistemática arbitrariedad de la alta burocracia frente a la cual los particulares se sabían impotentes. No obstante, en el discurso que circulaba lo que predominó fue la tendencia a otorgar el crédito a los funcionarios públicos al mismo tiempo que éste se escatimaba a los coleccionistas privados. Esto obedece, en parte, al consenso que existía en la época en cuanto a que corresponde al Estado controlar todos los aspectos del arte y la cultura nacionales,[322] por lo que la intervención privada, en la práctica, se señalaba como una intromisión ilegitima, injustificada e innecesaria.[323]

El problema estriba en que en cuanto a políticas culturales el sistema posrevolucionario tenía una "falla" estructural: el Estado-arquitecto se interesó por

---

patrocinio privado (1867-1881)", *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado. 1864-1919...*, pp. 54-89.

[320] "La mayoría de los coleccionistas mexicanos no han sido tan generosos como los coleccionistas de otros países, que han regalado sus colecciones al Louvre, a la National Gallery de Washington, a la Tate de Londres y a otros museos cuyos nombres vienen a la memoria, como el de São Paulo en Brasil"; Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 239.

[321] *Ibidem*, p. 240. "La ausencia de mecenazgo privado puede en parte explicarse por una tradición anterior a la propia Revolución, por la presencia de una nueva burguesía posrevolucionaria muy ajena a la cultura que implica el interés en el arte, por la desconfianza de una burguesía de más abolengo hacia los gobiernos emanados de la Revolución y por lo tanto considerados socialistas o socializantes, y aun por la desconfianza (en parte por desgracia justificada) hacia la capacidad y honestidad de las instituciones públicas como custodias de bienes artísticos"; Manrique, "El mecenazgo", *Historia del arte mexicano. Arte contemporáneo IV*, segunda edición, SEP-Salvat, México, 1986, tomo 16, p. 2414.

[322] "La sociedad, como beneficiaria de la cultura, debe ser la que procure poner a los artistas fuera de las normas comerciales que rigen las demás actividades humanas.. ¿Cómo?.. Pues a través de su administrador nato, que es el Estado"; Leal, *op. cit*, p. 96.

[323] "Los testimonios de la cultura no deben seguir siendo acaparados por los burgueses, quienes ya han acaparado la riqueza material. Los más altos frutos del intelecto humano no deben seguir siendo considerados como objetos de lujo"; *ibidem*, p. 140.

fortalecer las manifestaciones artísticas pero poco se ocupó de su distribución, resguardo y consumo, especialmente en cuanto a arte moderno y contemporáneo. Por ello ni la SEP ni el INBA contaron con presupuesto suficiente para formar colecciones representativas; más aun, la parte medular de ese presupuesto se destinó prioritariamente a la organización de magnas exposiciones temporales, nacionales e internacionales, ante las cuales, las exiguas colecciones públicas debían complementarse con obras de colecciones privadas. Hacia finales de los cincuenta, las mismas autoridades reconocieron que por "limitaciones de presupuesto y la menguada asignación económica que se formulan en el presupuesto federal y del propio INBA [...] no sería ni resulta posible adquirir no se diga ya el volumen íntegro, ni siquiera un caudal considerable de las creaciones mejores de nuestros más connotados creadores de arte".[324] Fue así que algunos particulares, en este caso concreto Carrillo Gil, ocuparon el vacío dejado por el Estado, en especial en el aspecto del acopio artístico.

Los coleccionistas se beneficiaron por la *sacralización* que los museos otorgan a las piezas que exhiben y que se transmite a quien las posee, lo que además eleva las cotizaciones de sus objetos;[325] los directivos de los museos, conscientes de ello, aprovecharon para paliar lo exiguo del acervo público y ofrecían exposiciones con piezas representativas que documentaban de manera eficaz el desarrollo artístico del arte nacional. Se impuso la necesidad de emprender negociaciones para cada caso, aunque se evitó la creación de una legislación general.

Esto sucedió a pesar del recelo de múltiples agentes culturales que pugnaron por la preservación de una injerencia gubernamental total en arte, la no intervención privada en asuntos considerados de interés público y la separación del arte y la cultura de aspectos financieros, por lo que no consideraron lícito permitir el contacto con los intereses económicos de particulares. En parte por esto se restringieron los ámbitos de influencia e intervención de los coleccionistas privados. Hubo cierta coherencia: si bien el Estado no fomentó el coleccionismo privado, y sólo pidió en préstamo temporal las piezas, tampoco

---

[324] *INBA. Memoria de labores. 1954-1958*, SEP-INBA, México, 1958, p. A-54.

[325] "El poder estético de las obras de arte trasciende a sus creadores al incrementar la identificación de la audiencia con ese poder [...] Se aumenta, por un efecto de halo, el '*status*' del patrocinador de la obra ante los ojos de esa misma audiencia. Si las obras de arte son de significación universal y su mensaje trasciende las fronteras culturales, su patrocinador o su dueño ganan también fama internacional", Goldman, "Mirándole la

solicitó donaciones ni buscó complementar el presupuesto cultural a través de recursos provenientes de la iniciativa privada.

Igualmente, entre los hombres de negocios prevalecieron el desinterés hacia el coleccionismo de arte como la suspicacia y los temores hacia la entrega, vía donación, de piezas aisladas o conjuntos artísticos completos, a pesar de las posibles ventajas, entre ellas, el prestigio y distinción social.[326] Por estos prejuicios mutuos se han perdido numerosas colecciones que pudieron haber ingresado al patrimonio nacional.[327] Más aun, escasas han sido las fundaciones privadas que se constituyeron alrededor de una colección para garantizar su exhibición pública, sin intervención estatal.[328] Y es que el destino natural de las colecciones son los museos; la institucionalización de una colección le garantiza su continuidad, su alejamiento permanente del mercado del arte, que evita la dispersión y, si se trata de un recinto que lleve su nombre, se convierte en un monumento permanente a la memoria de su creador.[329]

---

boca a caballo regalado. Arte latinoamericano en Estados Unidos", *La Jornada semanal*, núm. 121, 6 de octubre de 1991, p. 41.

[326] Un funcionario reconoció que "la desconfianza de los coleccionistas para donar sus tesoros artísticos a un museo oficial" constituía un serio obstáculo para la formación en México de un museo de arte moderno "en el sentido más amplio de la palabra"; en *Miguel Salas Anzures. Textos y testimonios...*, p. 38. Publicado originalmente en *México en la Cultura*, 1961, bajo el título: "Un museo de arte contemporáneo para México".

[327] Un caso fue el de la colección de Jacques y Natasha Gelman. Sin el respaldo de una institución pública, la fundación privada que custodia los acervos de arte mexicano decidió rentarlos al mejor postor, razón por la que una selección de esas piezas itineró durante los últimos años del siglo XX. Ningún coleccionista desea eso para sus posesiones, así que deberán tomar medidas diferentes a las que los Gelman consideraron pertinentes.

[328] Fundaciones privadas, por ejemplo, son las que administran al Museo Casa de la Bola y al Museo Soumaya. Colecciones empresariales como la del Banamex, Bancomer, Cartón y Papel de México, Júmex, entre otras, también permanecen dentro del sector privado.

[329] En fundaciones privadas es casi una regla la adjudicación del nombre del coleccionista. Tal es el caso del Museo de Artes e Industrias Populares Ruth D. Lechuga, Museo Dolores Olmedo Patiño o el Museo Virtual Andrés Blaisten, este último visitable solamente a través del internet desde 2002: www.museoblaisten.com.

Conclusiones

I

Alvar Carrillo Gil fue hijo de la revolución mexicana y un hombre del régimen. Por su origen de clase, logró estudiar en parte gracias a la apertura que para la educación popular representó el cambio de sistema político. Realizar estudios universitarios le proporcionó ascenso socioeconómico. Sus primeros empleos los desempeñó dentro del aparato estatal, ya sea dentro del territorio yucateco o en la capital del país.

En su desempeño profesional aprendió a ordenar sus ideas, a escribirlas y a presentarlas públicamente en forma de ponencias, conferencias y cursos, y a la publicación de artículos y ensayos. Tales habilidades le fueron útiles para cuando centró su interés en el arte. También instrumentó campañas propagandísticas, a través de los medios de comunicación, con lo que ganó presencia pública. Los escándalos y polémicas que su estrategia suscitó lo prepararon para las contiendas que protagonizaría, años después, en el ámbito cultural.

Como funcionario público del sector salud entabló relaciones con los mismos a quienes, en su faceta de empresario, les vendió sus productos farmacéuticos. Su paso de lo público al sector privado era un tránsito usual en el México de mediados de siglo XX.[1] Más aun, la combinación de actividades privadas con el desempeño de puestos públicos, en áreas productivas similares, era una práctica común.

El liderazgo que Carrillo Gil detentó en el sector privado, se debió en parte a que no tenía competencia: antes que él no se habían fundado en México laboratorios especializados en medicina infantil; situación semejante a su incursión en el arte, en donde forma parte del grupo pionero de coleccionistas del arte moderno mexicano. Incluso las habilidades que practicó como empresario las reactivó al participar activamente en el mercado del arte.

Como hombre de negocios, Carrillo Gil personifica el pacto establecido con la burguesía nacional durante el gobierno de Miguel Alemán Valdés, de 1946 a 1952. Su gestión empresarial, por ejemplo, contribuyó a evitar el desabasto de medicamentos,

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

durante una coyuntura especial, y consolidó la producción farmacéutica interna. Por otra parte, como coleccionista impidió la dispersión de un grupo importante de piezas de arte mexicano, y encarna la complementariedad y colaboración entre un privado —que socializa sus posesiones artísticas a través del préstamo temporal— y algunas de las políticas culturales aplicadas por el Estado, entre ellas la sistemática exhibición del arte local en prestigiados recintos nacionales e internacionales.

En ambos roles, Carrillo se desarrolla en sectores que el Estado controla y donde maniobra de manera sistemática y directa: si bien no produce medicamentos, sí diseña la política industrial y selecciona las áreas beneficiadas por subvenciones y exenciones de impuestos; al mismo tiempo, delinea las políticas culturales y se ocupa de la educación de los artistas así como de la exhibición de su producción plástica, si bien escasamente paga por ella, ya que de forma aleatoria adquirió objetos artísticos para la formación de colecciones estatales, destinados a presentarse en museos.

Por su origen social, su colección artística fue el vehículo, herramienta o instrumento que Carrillo erigió para enclasarse y distinguirse. Coleccionar arte provee de singularidad y visibilidad social. La pasión que sintió por el arte fue una pasión muy conveniente para la construcción de su imagen pública.[2] Para desligarse de su perfil de hombre de negocios, se presentó como un coleccionista apasionado alejado de toda intención especulativa. Efectivamente: su acervo no es, de manera primordial, mercancía; es un signo —de poder económico, de distinción, de buen gusto— "dentro de un sistema de signos de estatus".[3] No obstante, reconvirtió algunas piezas en productos y las comercializó, y sólo transitoriamente se incorporaron a la colección; otras, en cambio, fueron adquiridas desde el primer momento en calidad de mercancías, razón por la que las destinó a la reventa, como, por ejemplo: grabados franceses que comercializó a través de la Galería de

---

[1] Incluso muchos otros de sus contemporáneos no abandonaron sus puestos en la burocracia para poder incursionar en actividades empresariales; la combinación de actividades indica que la delimitación entre lo público y lo privado no era tajante.

[2] "Los coleccionistas acaban por creer sinceramente en sus afirmaciones mistificadas, en la medida en que sienten la exigencia, más o menos inconsciente, de justificar su propio comportamiento, también ante sí mismos, con motivaciones de orden cultural o sentimental y no sólo con la exigencia de prestigio social"; Francesco Poli, *Producción artística y mercado*, Jaume Forga (trad.), Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p. 95.

[3] Appadurai, "Introducción: las mercancías y la política del valor", en *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, Conaculta-Grijalbo, México, 1991, p. 65.

Arte Mexicano. Cabe destacar que, aun cuando realizó diversos consumos artísticos por inversión, éste no fue un móvil prioritario dentro de su actividad compiladora.[4] Así, concluyo que su colección tuvo primero un valor de uso y, después, cuando ya acopió un conjunto importante, conocido y prestigiado, adquirió un valor de intercambio.[5]

En 1938 empezó a conformar una colección de arte a través de la cual construyó su identidad pública, diferenciándose de los nuevos ricos contemporáneos que proliferaron amparados por el sistema posrevolucionario. Para él, coleccionar era una pasión y un riesgo; se arriesgó al seleccionar las propuestas más novedosas de su tiempo, creaciones que podrían haber quedado fuera del mercado del arte pero que, para su fortuna, con los años se convirtieron en paradigmas del arte patrio.[6] Así, Carrillo se distinguió por un gusto novedoso y por favorecer un arte aún no legitimado en México, en el plano comercial. Al escoger piezas de los productores mexicanos que actuaban dentro del movimiento artístico de las primeras décadas del siglo XX, desafió los gustos preestablecidos. Más aun, actuando dentro del reducido grupo de coleccionistas pioneros, se distinguió de todos ellos por su disposición a elegir los productos más radicales; esto ocurrió, por ejemplo, con la serie *La casa del llanto* de Orozco.

Efectivamente corrió un riesgo con sus adquisiciones, pero éste no fue total. Si bien eran creadores que no disfrutaban de un amplio mercado en México, lo tenían en Estados

---

[4] Comprar una obra de arte indica que tu gusto por ella es verdadero; te gusta tanto que "sacrificas todo" por poseerla. Más aun, comprar obras "sin precio" es un desafío a todos los que teniendo recursos económicos no pueden "acceder al desinterés" por que no se compra por inversión. Este "desinterés" por el dinero es la "afirmación suprema de la excelencia de la persona". Bourdieu, *La distinción*, pp. 280-281.

[5] Cesar Villanueva Rivas, "El mercado del arte. Breve análisis semio-sociológico", en *Educación artística*, año 1, núm. 5, mayo-junio de 1994, p. 29. Véase también a José Luis Barrio-Garay, "Cultura S. A., Consumo, comercialización y producción como instrumentos de poder en el mundo del arte", en *Arte y coerción*. Primer coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte, IIE-UNAM, México, 1992, pp. 253-264.

[6] Carrillo compró un arte no legitimado pero no fue el único, y cuando éste se convirtió en el arte hegemónico, él y los otros coleccionistas ocuparon un lugar importante en la escena cultural; a varias décadas de distancia, algunas de esas colecciones forman parte de acervos públicos, como es el caso de la colección de Marte R. Gómez. Este no es un proceso exclusivo de la realidad mexicana. El coleccionista alemán Josef Haubrich compró arte moderno y coincidió con las políticas de varios directores de museos, como Hagelstange en Colonia o Hartlaub en Halle. Entre todos, construyeron las mejores colecciones de arte moderno en Alemania. En los años veintes y treintas la aceptación de arte moderno era débil. En ese sentido, fue un riesgo que corrieron en conjunto. Actualmente, las colecciones de Haubrich, Hack y Sprengel son el núcleo de los acervos de importantes museos alemanes. Los directores de museos de Alemania después de 1945 coincidieron con el gusto de estos coleccionistas; Ingrid Leonie Severin, "Re-collections: Facts and Fiction. Collecting Strategies After World War II in Germany", en *Patrocinio, colección y circulación de las*

Unidos, por lo que no cabría la posibilidad de pérdida absoluta de sus inversiones en términos económicos. En cambio, la progresiva elevación de sus cotizaciones le representó un valor agregado, la confirmación de lo certero de sus elecciones y la consolidación de su prestigio. Los coleccionistas que le sucedieron y que optaron por el mismo tipo de arte ya no arriesgaron su economía ni su prestigio porque, desde poco antes de los años cincuenta, el mercado estaba apuntalado por la crítica de arte, las galerías, los museos, y coleccionistas reconocidos, como Carrillo Gil.

De hecho, las primeras incursiones públicas de su colección coinciden con la consolidación de un desplazamiento iniciado desde los años en que había empezado a acumular: justo el tipo de trabajos y artistas que apoyó se trasladó al centro del mercado del arte y se convirtió en el gusto hegemónico. Estas coincidencias ayudaron a colocarlo en una posición privilegiada dentro del ambiente cultural de su época: se constituyó en el coleccionista líder en el territorio nacional.[7]

Así, para cuando se generó la consolidación del mercado artístico interno, 1946 en adelante, las compras del yucateco eran recibidas con expectación en el circuito cultural, gozando de excelente fortuna crítica. También contribuyó a su prestigio el que la mayoría de los otros coleccionistas no se educaron como *connaisseurs* de arte y no depuraron rigurosamente sus acopios. De esta forma, Carrillo Gil coadyuvó al desarrollo del mercado y el consumo artístico, proceso que se consolidó y acentuó durante la segunda mitad del siglo XX.[8]

Por otra parte, la colección se transformó de acuerdo con las cambiantes condiciones del arte, nacional e internacional, por un deseo vital: la búsqueda de vigencia de Carrillo. Su pretensión de mantenerse actualizado y su atenta mirada a Occidente hicieron que

---

artes. Memorias del XX Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas, IIE-UNAM, México, 1997, pp. 480-481.

[7] Una colección es la representación de valores y categorías sociales para la construcción de conocimiento y poder; Vázquez, "Introduction: The Subject of Collecting", en *Inventing the Art Collection. Patrons, Markets, and the State in Nineteenth-Century Spain*, The State University Press, Pennsylvania, 2001, p. 27.

[8] Para la *marchande* más importante de la época, Carrillo es su prototipo de coleccionista. En 1975, con visión retrospectiva, declaró: "En 1946 comenzó el gran auge del coleccionismo en México. A la cabeza de todos los coleccionistas estuvo el doctor Alvar Carrillo Gil [...] Es el caso más completo que hasta la fecha hemos tenido de un verdadero coleccionista [...] Hoy en día creo que debe haber en México más de doscientos coleccionistas"; Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde (eds.), *Una mujer en el arte*

igualmente adquiriera series y productos aislados de importantes artistas europeos activos en la época, trascendiendo las barreras de lo nacional; no obstante, su campo de acción y la esfera de su interés fue el local, al estructurar una colección pública distinguible dentro de las fronteras territoriales.

Al interior de su colección, pero también en el ambiente artístico de su tiempo, Carrillo detentó poder simbólico y material: en el discurso público, clasificar y jerarquizar arte son formas de poder.[9] Del mismo modo, a través de sus elecciones, otorgó identidad y significado a la colección: el valor adjudicado a su acervo es equivalente al valor concedido al coleccionista.[10] No sólo es una cuestión de prestigio personal. Sus selecciones, tanto como sus exclusiones, le permitieron posicionarse dentro del ámbito cultural mexicano y constituirse como coleccionista líder, ya que sus decisiones generaron atención y expectación, e incluso propiciaron cambios en la percepción de la obra de un artista concreto; por ejemplo, su especial predilección por un conjunto específico dentro de la producción de Orozco contribuyó a definir la forma en que lo percibían sus contemporáneos, a mejorar su recepción y fortuna crítica.

Su buena reputación como coleccionista,[11] esto es, las altas calificaciones con las que el sector cultural lo distinguió, también contribuyó la construcción de su liderazgo dentro del universo artístico nacional; es decir, una de las formas en que visiblemente se concretó su poder fue en cuanto a la influencia que ejerció entre sus congéneres. No obstante y a pesar de sus esfuerzos, no logró transformarse en una figura de autoridad.[12]

Así pues, en su rol de líder el coleccionista impuso sus propias modas, como se manifestó en su predilección por los dibujos de José Luis Cuevas a principios de los años cincuenta. Sin contradicción, esta tendencia coexistió con su aceptación y continuación de

---

mexicano, memorias de Inés Amor, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, Colección Cuadernos de Historia del Arte núm. 37, México, 1987, pp. 238-239.

[9] Vázquez, *op. cit.*, p. 25.

[10] Philipp Blom, *To have and To Hold. An Intimate History of Collectors and Collecting*, The Overlook Press, Woodstock-New York, 2002, p. 156.

[11] La reputación "ocurre porque una capacidad general para explicar y desarrollar los argumentos se acepta o se transfiere desde casos comprobados a otros, de un *modo relativamente incondicional*". Luhmann, *Poder*, Universidad Iberoamericana-Antropos, México, 1995, p. 109. Cursivas del autor.

[12] Para Luhmann, la autoridad equivale a una influencia temporal y el liderazgo sólo representa el ejercicio de influencia circunstancial. "La autoridad no necesita justificarse inicialmente. Se basa en la tradición", en

las modas de coleccionar impuestas por otros, pero no cualquier "otro" sino las voces autorizadas del *meinstream* nacional e internacional. Tal es el caso de su decisión de acumular estampas japonesas, creaciones acopiadas por prestigiados pintores europeos desde décadas anteriores, como su admirado Picasso, y en el contexto local por uno de los primeros difusores del trabajo de Orozco, José Juan Tablada. Además, esta inclinación obedece a que a través de estas elecciones, Carrillo se refirió a piezas que los artistas que coleccionaba habían observado para crear; deseaba apropiarse de ellas, de las fuentes originales de los artistas que le interesaban. La búsqueda generalizada de nuevas inspiraciones, como fue el caso de la atención que el arte y la arquitectura japonesa recibieran por pintores de reconocimiento mundial, desde finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, generó su revaloración y, por tanto, los convirtió en objetos de deseo para los coleccionistas occidentales. La fascinación por lo japonés obedece entonces, entre otras razones, a su deseo de integrarse a una larga tradición coleccionística internacional. Esto se discutió en los capítulos uno y dos.

Por otra parte, si bien el yucateco apoyó al movimiento artístico mexicano cuando la mayoría de la élite económica local no lo adquiría, una vez que se convenció que éste había entrado en decadencia, protagonizó agrias polémicas contra su predominio en las salas de exposición oficiales y abogó por la protección estatal a las nuevas corrientes, en específico, el arte abstracto. De esta forma, Carrillo no sólo ejerció poder sino también opuso resistencia en el ambiente artístico de su momento. Empero, si bien se formó una imagen pública inclinada hacia la oposición —controversias y escándalos tanto como el cuestionamiento al arte legitimado— cayó igualmente en contradicciones; por ejemplo, a finales de los cincuenta luchó por el desplazamiento de la hegemonía de la otrora llamada Escuela Mexicana —en una de las polémicas más importantes que estableció con un funcionario cultural, que a su vez contaba con el apoyo del director en turno del INBA—, lo cual no impidió que contribuyera a impedir su inspección crítica. Me refiero a su féroz defensa de uno de los postulados erigidos antes de los años cincuenta en cuanto a que la citada corriente tenía su origen en los idearios políticos de la revolución que inició en 1910.

---

cambio, el liderazgo "se basa en la imitación [...] algunos aceptan la influencia porque otros lo están haciendo"; *ibidem.*, pp. 107-108.

Ahora bien, el poder de un particular se define no sólo frente al Estado sino que usufructúa diferentes niveles de poder en sus relaciones con diversos sectores, grupos o personalidades de la época. En tanto coleccionista de arte moderno y, más aún, en su condición del más importante de su época, su poder se diversificó en la misma proporción en la que el ejercicio de dicho poder propició resistencias. Una de las bifurcaciones enmarcaba sus relaciones personales con los artistas cuyas obras incorporó a su acervo. Otra abarcaba sus estrategias de difusión al generar y, de esta forma, controlar los discursos que circularon profusamente sobre sus propiedades artísticas y, en términos más generales, para accionar y transformar el desarrollo artístico interno. Utilizando los saberes estéticos que acumuló, desempeñó roles tan diversos como el de escritor y crítico de arte, promotor y difusor cultural. En el panorama del coleccionismo de mediados del siglo XX, ningún otro personaje, desde el sector de lo privado, desarrolló una vocación pública tan definida al asignarse a sí mismo el papel de activo agente cultural,[13] a pesar de las suspicacias del *establishment* político-cultural que prefería limitar la participación pública de los particulares y de los no profesionales.

En consecuencia, la colección Carrillo Gil tuvo una función política y un fuerte efecto en el desarrollo artístico de Mexico.

A fin de cuentas, Carrillo pretendió erigirse como creador artístico profesional y así, desde la producción, penetrar e incidir en la historia del arte nacional. No logró cumplir este último objetivo. Si su pintura hubiera sido aceptada, los que hicieron *collage* al mismo tiempo que él o después —como Fernando García Ponce o Alberto Gironella— reconocerían que en algo les había influido, o incluso se deslindarían de sus búsquedas estéticas, pero simplemente no lo registraron como un antecedente de su trabajo. Asimismo, es rechazo e indiferencia de quienes no lo consideraron miembro del gremio de pintores. En las revisiones que los historiadores del arte han realizado de los años sesenta a la fecha, no se le consideró un introductor o difusor del *collage* en México y, salvo excepciones,

[13] "Cuando lo que prevalece es el interés cultural, el coleccionista participa activamente en la vida artística, se hace promotor y defensor de nuevos artistas; en suma, intenta convertirse en protagonista de la vida artística. Considera su actividad coleccionística como una aportación personal al desarrollo del arte, como un

tampoco se le listó dentro de la producción plástica de entre los años cincuenta y sesenta. Sobre esta problemática versó una sección del capítulo tres.

Pareciera que lo que predominó en su recepción contemporánea fue la percepción de la imposibilidad de coleccionar, crear plásticamente y emprender la crítica artística, todo esto de manera simultánea. Es posible que se visualicen como actividades contrapuestas e incombinables, sobre todo por lo polémico del personaje. Por tanto, al realizar estas prácticas culturales, el sesgo de su personalidad pública era la parcialidad; más aun, a decir de importantes agentes culturales de la época, se trataba de una unilateralidad y arbitrariedad desmedida. Así, como actos de extrema soberbia se recibió la vocación polifacética de Carrillo Gil, y esto contribuyó, aunque no de manera determinante, a lo limitado de su éxito como artista plástico.

Como se ve, los roles que Carrillo se empecinó en desempeñar no eran comunes en su época. Tal vez buena parte del problema consiste en que el diletantismo era un valor positivamente recibido en el siglo XVIII, pero a mediados del siglo XX, su evaluación era negativa.[14] Es probable que una de las claves para la comprensión de esta problemática se encuentre en la historia de la historia del arte en México, como disciplina: su institucionalización como una actividad profesional y la legitimación de su ejercicio en universidades y centros de investigación, frente a un amplio sector de especialistas o aficionados que, sin contar con grados universitarios, no sólo encabezaban la crítica de arte sino que también generaban estudios de historia del arte. Aquí el caso paradigmático podría ser Justino Fernández y Paul Westheim: ambos gozaban de reputación pero sólo Fernández tenía lo que Luhmannn llama "autoridad científica".[15] Línea de investigación pendiente.

Al mismo tiempo, en las políticas culturales decretadas por el Estado durante la primera mitad del siglo XX, no se adjudicó a los coleccionistas privados la tarea de rescatistas o salvadores del arte producido durante ese lapso; tampoco se les permitió ocupar fácilmente un lugar sobresaliente dentro del ámbito cultural y co-dirigir el gusto

---

testimonio de su labor de valoración de los artistas jóvenes y, en definitiva, como una demostración de su prestigio"; Poli, *op. cit.*, p. 94

[14] Diletante: "(del italiano *dilettante*, que se deleita). Conocedor o aficionado a las artes, especialmente a la música / Que cultiva algún campo del saber o se interesa por él, como aficionado y no como profesional. Se usa a veces en sentido peyorativo"; *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, 22a. edición, 2002, tomo 4, p. 557.

colectivo. En algunas ocasiones, la determinación estatal se enfrentó a resistencias, como en el caso de Carrillo Gil, quien recurrió a implementar una completa y heterogénea estrategia para obtener el poder y prestigio que —consideraba él— se le escatimaba. De hecho, Carrillo en la época se argumentó su transgresión a algunas de las reglas tácitas del sistema cultural que concebía lo artístico como asunto público, estatal.

En la medianía del siglo se distinguió por su estratégica colaboración con las políticas culturales que concebían al arte moderno propio como la cúspide de una larga tradición estética y que lo presentaron, a través de magnas exposiciones itinerantes, internas y externas, como la prueba fehaciente de la igualdad mexicana frente a prestigiadas herencias culturales, en especial las europeas. Efectivamente, Carrillo compensó la inexistencia de un programa estatal de adquisición sistemática de arte, lo que volvía indispensable sus préstamos temporales para las exposiciones oficiales. Esto le permitió establecer un área de influencia, aunque, no sin contradicciones, se entabló la compleja relación entre un coleccionista privado y la burocracia artística de la época. Ésta fue la discusión medular del capítulo cuatro.

Si bien buena parte su éxito y su pertinencia fue coincidir con las políticas culturales del Estado, sus conflictos con el poder político y cultural revelan su paulatina pero nunca lineal transformación de colaboracionista a crítico del Estado. Incluso la vigencia de su perfil radica en que un alto porcentaje de su crítica, en términos generales, podría aplicarse a sucesos culturales que se siguieron presentando durante la segunda mitad del siglo XX.

Carrillo colaboró con un Estado al que concibe como el obligado primer promotor del arte y la cultura nacionales, como un Estado mecenas que debe generar condiciones óptimas para la creatividad artística y la exhibición de esa creatividad. En su concepción, la iniciativa privada debía coadyuvar al Estado en sus funciones de promotor y difusor del arte y la cultura, pero de ninguna manera debía suplantarlo.

De hecho, tan convencido estaba del papel rector del Estado en todos los asuntos de la vida política nacional, incluyendo la política cultural, que decidió transferirle buena parte de su colección por considerar que era al que correspondía salvaguardar el arte, patrimonio de los mexicanos. Para Carrillo, sólo el Estado podría garantizar su custodia y exhibición

[15] Luhmann, *op. cit.*, p. 61.

permanente. Así pues, afianzado firmemente en la representatividad de su acervo, a finales de los años cincuenta decidió construir un museo de arte moderno y entregarlo al Estado para su custodia; cabe destacar que aún no existía en México un museo creado exprofeso para exhibir la plástica del siglo XX.

A fin de garantizar que fuera su visión personal la que caracterizara su museo, él seleccionó el terreno y contrató a los especialistas: al arquitecto Augusto Álvarez el diseño del espacio, y al fundador de la museografía mexicana, Fernando Gamboa, un guión que se ajustara a las jerarquías que él había preestablecido entre las múltiples piezas de su colección. Por razones económicas el proyecto quedó inconcluso. Las largas y complejas negociaciones con los funcionarios federales para realizar la donación-venta de sus posesiones y la terminación del museo —que incluyeron a diferentes presidentes de la República— proporcionan una óptica privilegiada para observar la transición paradigmática de un acopio privado, en público.

También sus avatares para lograr la metamorfosis de su colección en propiedad estatal facilitan la clave para comprender las híbridas relaciones entre funcionarios públicos y coleccionistas privados. Los prejuicios recónditos de la burocracia cultural hacia la acumulación de particulares de obras consideradas patrimonio nacional —por tratarse de la producción de los creadores agrupados en el movimiento muralista— se combinaron con serias desconfianzas del sector privado hacia la cooperación, vía la donación o venta de sus antologías artísticas, con un Estado que al diseñar las políticas culturales limitó la intervención privada en arte y cultura, y en ocasiones de manera autoritaria.

La personalidad pública de Carrillo Gil cobra relevancia no sólo porque su perfil es único en el contexto local —compromiso activo con la exhibición y difusión del arte, aparte de protagonizar provocativas polémicas con la burocracia cultural—, sino porque él constituye la excepción al negociar el resguardo definitivo de su colección sin que ésta perdiera su identidad original: se trata del único caso de un museo estatal, especializado en arte moderno, que lleva el nombre del particular que formó el acreditado conjunto artístico. De este proceso me ocupé en el capítulo cinco.

Su excepcionalidad, *ex negativo*, permite el acercamiento a un fenómeno presente a lo largo del siglo XX, el de la escasa incorporación de colecciones privadas a los museos

públicos, en un país donde, a la fecha, no existe legislación que estipule con claridad las diferentes opciones para su donación o venta a instituciones públicas. Ésta es una de las razones por las que en México favorece la preferencia de los coleccionistas por crear fundaciones privadas que, aunque solicitan algún tipo de patrocinio estatal, se reservan la administración de sus recintos de exhibición. En un sistema político legalista y constitucionalista la carencia de un conjunto de leyes que enmarquen esta temática en un indicador que no puede pasar desapercibido.

En cuanto a Alvar Carrillo Gil, su sentido de responsabilidad con el patrimonio colectivo tanto como su deseo de convertirse en "monumento nacional", predominaron por encima de una opción viable y mucho más fácil de realizar: la comercialización de su acervo, con lo que hubiera obtenido considerables ganancias económicas. Llegado el momento, la liquidación hubiera sido mediante la vía mercantil. En cambio, en el museo que lleva su nombre, a casi treinta años de su fundación, se exhibe de manera permanente la que fuera su colección.

Más aun, aunque el MACG por algún tiempo se mantuvo como su mausoleo y, peor aún, como mausoleo vacío porque durante la administración indirecta de Gamboa la colección siguió viajando por cerca de diez años, al cabo de su primer década —y gracias a un cambio radical en la dirección— se fomentó su vocación de recinto público especializado en el montaje de exposiciones temporales de arte joven, local y exterior, a la par que cuidaba el montaje y reflexión sobre la colección original.[16] En los últimos años, es perceptible un nuevo desplazamiento hacia la exhibición de arte contemporáneo ya consagrado, nacional e internacional, lo que ha orillado a erigir una barrera más marcada con el antes llamado arte joven. No sin contradicciones, el MACG sigue intentando desarrollar un perfil propio e insertarse con éxito dentro del circuito museístico del INBA.[17]

Finalmente, la esfera de influencia de un coleccionista privado en México fue muy limitada durante el siglo XX, aun tratándose de un personaje con la vocación pública de Carrillo Gil. De todas sus intervenciones en el circuito artístico interno, sólo una perduró:

---

[16] Este no un caso aislado; muchos museos iniciaron simplemente como responsables de resguardar colecciones privadas para gradualmente transformarse en genuinas instituciones; Susan M. Pearce, *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, London, Nueva York, 1995, p. 250.

su colección. Sus demás acciones y prácticas culturales fueron olvidadas o trascendidas apenas desapareció de la escena cultural. La mayor parte de lo que había dicho, escrito, pintado, declarado, promovido, rescatado y denunciado, prácticamente no se registró en la historiografía de la segunda mitad del siglo XX. Los artistas que había impulsado se mantuvieron vigentes en los discursos o se perdieron —como Kishio Murata— pero sin relación directa con él; las tendencias artísticas que prosperaron, o que nunca se consolidaron, lo hicieron al margen de la postura adoptada por él.[18] Las repercusiones de sus actuaciones en el ambiente artístico fueron primordialmente entre los años cincuenta y setenta, décadas en las que obtuvo éxitos en sus campañas y promociones, generando consensos o rechazos. Su presencia y vigencia se mantuvo mientras vivió.

Por tanto, Carrillo Gil no fue el sujeto del discurso durante el siglo XX, pero su colección fue el objeto del discurso de la historia del arte. Y no sólo por la fundación del MACG sino porque se preserva, a la fecha, la favorable fortuna crítica de un alto porcentaje de lo que fue su acervo, lo que generó su incesante exhibición en contextos diversos y, además, el que aun conserve la clasificación de patrimonio de la nación. Naturalmente, uno de los objetivos de Carrillo Gil había sido la de incorporarse a la historiografía nacional, pero en su momento histórico no era tarea alcanzable para un agente individual. Su capital político dentro del campo cultural era insuficiente para el cumplimiento de sus objetivos. Con los trabajos de redescubrimiento que en los ochenta y noventa le dedicara el MACG, durante la gestión de Sylvia Pandolfi[19] se inició la organización de exposiciones revisoras de la colección que dio origen al recinto, así como la publicación de catálogos por obra

---

[17] Éste es un perfil que a Carrillo Gil, permítaseme la especulación, por su deseo de presentarse como permanentemente actualizado, le hubiera gustado.

[18] "El valor de la obra no reside en individuos, ni tan sólo en la influencia especifica de instituciones del campo artístico. La valoración del arte nace en el campo de la *producción como sistemas de relaciones objetivas entre los diversos agentes, las instituciones y las luchas de éstos por el monopolio del poder de consagración donde se engendran continuamente el valor de las obras y la creencia en este valor*"; Villanueva Rivas, *op. cit.*, p. 29; cursivas del autor.

[19] En este sentido, una exposición pionera fue *Matar el tiempo. La colección y el MACG. 1939-1989*, documentación de la exposición del Museo Carrillo Gil, curador Renato González Mello, noviembre de 1989 a enero de 1990, sin número de páginas. AMCG; véase su texto, "Alvar Carrillo Gil, coleccionista", escrito para la inauguración de la exposición del aniversario número quince del MACG, 5 p. mecanografiadas, 1989. ARGM. Otra fue: *Encontrar su mirada. Dos visitas a la colección*, documentación de la exposición del Museo Carrillo Gil, curadores Edgardo Ganado Kim y Conrado Tostado, 1995, sin número de páginas. AMCG. Un equipo de trabajo, compuesto por jóvenes curadores, realizó diversas exposiciones con piezas de

determinada o autor.[20] Sucesivas direcciones han optado por consolidar este enfoque a través de una serie titulada *Revisiones de la colección Carrillo Gil*.[21] Con ellos y esta tesis, de cierta forma, se revierte lo que, supongo, él consideró su fracaso.

II

Los coleccionistas, en tanto agentes culturales, son figuras centrales en el mundo del arte. Igualmente, las colecciones privadas brindan una contribución importante a la cultura en la que interactúan. Sin embargo, su incidencia en el contexto es, por lo general, proporcional a su visibilidad.

En nuestro país, como en muchos otros que a principios del siglo XX apostaron por la construcción de un Estado fuerte y de bienestar social, bajo cuyo control se inscribiera el desarrollo cultural, se cuestionó que un particular posea objetos considerados como patrimonio nacional o universal. A pesar de los prejuicios de muchos de los protagonistas del área cultural, en México las colecciones de arte formadas antes de los años cuarenta, por lo general no obedecían al valor de intercambio o la plusvalía de los productos; al contrario, se adquirían por sus valores simbólicos. Aunque en las primeras décadas del siglo XX fue innecesaria una gran inversión de capital para la formación de antologías de arte, después de la década de los cuarenta creció la importancia del factor económico como medio de acceso al coleccionismo. Esta alza de precios vino como consecuencia de la consolidación del mercado del arte local.

Como lo demuestra la historia del coleccionismo universal, se establece una estrecha relación entre el coleccionista y las creaciones de su propiedad, entre sujeto-objeto, por lo que el prestigio que éste recibe depende de la valía que se adjudica a lo que posee, así como a la selección y el orden que les otorgue; esto es, su reputación está estrechamente

---

la colección original del MACG en diálogo con otras manifestaciones artísticas, entre los últimos años de los ochenta y la primera mitad de los noventa.

[20] De entre los catálogos, se publicaron: *Ukiyo-E. Estampa Japonesa,* MACG-INBA, México, 1993, 124 p.; *Wolfgang Paalen retrospectiva*, MACG-INBA, México, 1994, 277 p; *Siqueiros en la colección del Museo Carrillo Gil*, MACG-INBA, México, 1996, 130 p.

[21] Con Osvaldo Sánchez como director inició en 2000 de manera formal la serie, siendo James Oles el primer curador invitado. También durante esa gestión se publicó el catálogo *Orozco en la colección del Museo Carrillo Gil*, MACG-INBA, México, 1999, 159 p. Las otras exposiciones de la serie han corrido a cargo de curadores tan diversos como Jorge A. Manrique, Eri Cámara o Ricardo Pérez Escamilla.

relacionada con su capacidad de imprimir un sello individual a su acervo. Dependía de la facilidad con que permitía el acceso a sus posesiones, lo que lo hacía visible en el mundo del arte. Y en este aspecto, Carrillo Gil no tiene parangón; al menos no en el panorama artístico del México del siglo XX.

Una de las vías más utilizadas para garantizar el acceso, por sectores sociales heterogéneos a las colecciones privadas, trascendiendo su carácter de elite y al grupo social que la originó, es la exhibición en espacios públicos. En México, en épocas de una publicitada preocupación gubernamental por hacer llegar al "pueblo" las manifestaciones artísticas contemporáneas, era muy bien visto que los coleccionistas prestaran sus piezas. Éste fue el contexto que permitió la contribución de los privados a la difusión y apreciación del arte. Con esto, su identidad así como el contenido de sus colecciones se hizo pública.

III

Entre las décadas de los veinte y mediados de los cuarenta se formó una reducida generación de coleccionistas privados con un gusto novedoso; al margen de que compartían su fascinación por el movimiento artístico mexicano de esos años y sus demandas dieron pie a la construcción de un mercado nacional para la producción local, su compromiso con tareas de patrocinio, estudio y divulgación del arte que seleccionaron, es desigual. Se trataba de empresarios de nivel medio, políticos y funcionarios culturales. El análisis comparativo de sus perfiles y compilaciones privadas es una tarea a futuro.

Ahora bien, hacia los años finales de la década del cuarenta, la burguesía se dio a la tarea de imitar a estos coleccionistas pioneros. Al despertarse su interés por el arte que les era contemporáneo, propiciaron un alza generalizada en los precios y generaron eso que Inés Amor llamó el "gran auge del coleccionismo en México".[22] Se trata de un grupo dominante en lo político y lo económico que coleccionó prioritariamente por moda, prestigio, inversión, o para evidenciar su recién adquirida riqueza; tal es el caso de empresarios y funcionarios públicos que se beneficiaron de las condiciones económicas generadas en el periodo posrevolucionario; aquí debe incluirse desde los presidentes-coleccionistas hasta los secretarios de Estado y diversos miembros de la élite burocrática.

[22] Manrique y Del Conde, *op. cit.*, pp. 238.

Quiero destacar que la mayoría de estas colecciones se desintegraron o permanecen en círculos privados, sin llegar a formar parte del acervo permanente de los diversos recintos públicos.

Tanto éstos como el primer equipo de coleccionistas generaron proyectos de patrocinio y mecenazgo con una constante: sus actos fueron realizados a título personal. Y esto marca una diferencia sustancial con respecto de la segunda mitad del siglo, cuando se incrementó progresivamente la participación de sociedades corporativas que actuaron en el plano local.

No obstante, el sector privado se comprometió de forma escasa y esporádica en proyectos culturales y artísticos. Y ésta es una tendencia que, considero, prosiguió a lo largo del siglo XX. De entre las muchas razones que explican este fenómeno, encuentro por ahora algunas: al menos desde la década de los veinte, se estructuraron y continuaron los lineamientos generales de una política cultural que buscaba poner límites precisos a la intervención privada en temas culturales. La resistencia de los particulares a esta disposición fue sólo un campo de batalla más dentro de la lucha de intereses entre el circuito de lo público y de lo privado. Así, a lo largo del siglo se sucedieron tanto interminables conflictos, descalificaciones y rupturas, como alianzas temporales entre éstos y las autoridades en turno.

Otra razón puede ubicarse en el campo económico: el coleccionismo como fenómeno social ha revestido mucha mayor importancia en sociedades económicamente estables. Esta tendencia explicaría, en parte, por qué en México, con sucesivas crisis, devaluaciones y debacles financieras, para la burguesía local la inversión de una parte de sus activos en arte, a lo largo del siglo XX, no fue una opción viable. Existe, por tanto, una estrecha relación entre prosperidad económica e incremento del volumen de ventas artísticas.[23] Esto explicaría las fases, cortas, de mayor auge del coleccionismo privado, una de las cuales inició en 1946, como se detalló en el último capítulo de esta investigación.

En la actualidad, en México prevalecen los prejuicios de numerosos miembros del ámbito cultural —la burocracia cultural y un importante grupo de intelectuales— que insisten en la sanidad de la separación entre asuntos pecuniarios y los asuntos culturales, y

[23] Blom, *op. cit.*, p. 21.

mantienen una concepción en la cual el arte y la cultura pertenecen a la esfera pública y, por tanto, es ilícito su contacto con los turbios, o por lo menos ambiguos, objetivos económicos que los privados representan. Con recelo, alertan contra el peligro de que los particulares controlen el desarrollo cultural nacional al condicionar su patrocinio a su interferencia en la realización de eventos, en la toma de decisiones que tradicionalmente han correspondido a las autoridades o los especialistas, e incluso en la censura de los contenidos, como ocurre desde hace tiempo en Estados Unidos. También dentro de los *businessmen* que operan en México perduran los prejuicios, la desconfianza y, sobre todo, el desinterés, hacia la inversión en cultura.

Por otra parte, los cada vez más frecuentes recortes presupuestales para el área cultural, que impiden destinar algún porcentaje a la adquisición de piezas, así como una cierta indefinición en las políticas culturales, perceptible al menos desde la década de los ochenta, deja entrever la posibilidad de que se incremente la dependencia de las instituciones públicas hacia los coleccionistas y patrocinadores privados. A la fecha, existe cierto consenso en que la participación privada no debe suplir la partida presupuestal que el Estado destina a las instituciones culturales, pues esto equivaldría a dejar en sus manos el presente y el futuro del desarrollo cultural de México. El reconocimiento, la aceptación y la conjugación de los intereses públicos y privados, empresariales y culturales, seguramente traerá consigo beneficios mutuos, pero no es suficiente.[24] Considero indispensable la construcción de un marco legal que reglamente esos enlaces e interconexiones.

IV

Varios son los problemas pendientes. Uno de ellos es el de la acumulación y el ejercicio de poder por parte de un particular que construye un área de influencia que excede los límites

[24] "Muchos de los criterios oficialistas y nacionalistas condenan el coleccionismo y lo identifican con la delincuencia. Ya es hora de que en México la sociedad se abra y nos diga que es lo que tiene, sin que se le persiga, se le condene o se le confisque lo que es de su legítima propiedad. En el extranjero se fomenta el coleccionismo, como sucede en toda Europa y Estados Unidos, pues ya se han superado las visiones nacionalsocialistas que meten al Estado en todo, haciéndonos creer que el gobierno debe ser el único propietario de la patria [...] Es preferible tener a los coleccionistas como una barrera de protección, que retenga el patrimonio cultural en México, que denostarlos, calumniarlos y reprobarlos", entrevista escrita a Guillermo Tovar y de Teresa. Paco Ignacio Taibo I, "El gobierno no es el único propietario de la patria", sección cultural de *El Universal*, 27 octubre 1999, p. 1.

—cuales quiera que hayan sido— de la esfera de lo privado. Los mecanismos que en el México de mediados de la centuria se instrumentaban para la fabricación de poder, en el universo artístico y cultural, no han sido desentrañados en esta investigación.

Sería muy fácil proponer una estructura simplista que utilizara binomios tales como: frente al poder formal del Estado, Carrillo se constituye en un poder informal; frente al poder legal él representa un poder ilegal; si se trata de un poder *de jure* él se crea un poder *de facto*.[25] Son dicotomías interesantes, pero forzadas e inadecuadas. Hasta donde alcanzo a dilucidar, Carrillo ejerce tanto el poder formal como el informal, o sea, actúa de manera directa e indirecta, personalizada o por medio de otros personajes con los que había establecido pactos y alianzas, casi siempre temporales. Incluso, su poder es legal ya que en México, por las leyes sobre propiedad privada, se reconoce el derecho a coleccionar arte, por lo que los cuestionamientos que se le hacen pasan por otras coordenadas.

Si bien, en cierto sentido es un *outsider*, lo que pudiera representar una limitante, también esto constituye una de sus mayores fortalezas; por ejemplo si Carrillo hubiera optado por introducirse al aparato burocrático cultural, su fuente de poder se ampliaría y con ella su capacidad de modificar las políticas culturales al cuerpo institucional, acrecentado su presencia pública, pero ingresar al sistema le acarrearía pérdida de independencia e imposibilidad de manifestar sus críticas por medio de los medios de comunicación. Por su gradual condición de crítico de las políticas culturales, y del régimen mismo, el yucateco enfrenta ciertas sanciones. "El poder descansa en controlar el caso excepcional",[26] y Carrillo lo es.

Cierto, la fuente de su poder es, principalmente, su colección artística, pero él prefiere negociar su exhibición que su reclusión, y los funcionarios culturales de su momento lo sabían. No obstante, y esto creo obedece más bien a la personalidad y carácter del yucateco, para consolidar su área de influencia, opta por ejercer una presión discursiva explícita, oral y escrita, a diferencia de otros actores contemporáneas que, en similitud de condiciones, eligieron mantener un perfil bajo y no buscar demasiado los reflectores.

---

[25] Véase Luhmann, *op. cit.*, pp. 59, 60-61, 64-66.

Considero que su papel dentro de la sociedad de su época equivale no al de un generador de energía si al de un catalizador: "Los catalizadores aceleran (o retardan) el inicio de los sucesos [...] causan cambios en el coeficiente de conexiones efectivas (o probabilidad) que se espera de las conexiones causales que existen entre el sistema y el entorno".[27] Recordemos que si bien se opuso a la discusión crítica sobre la dimensión muralismo-revolución, con lo cual retardó su análisis y prorrogó el mito, también luchó por abreviar el proceso de aceptación oficial del arte abstracto en México, ambas anécdotas contenidas en el capítulo 4.

Estoy convencida de que un primer acercamiento al capital político que acumuló y usufructuó Carrillo no es suficiente. La formación de camarillas, su estructura híbrida, ya que participaban particulares tanto como miembros de la burocracia cultural, con sus diferentes jerarquías, y las disputas por el poder, apenas han sido esbozadas. Todo indica que una característica importante del yucateco es su tendencia a participar en lo que Luhmann llama "cadenas de acción" o sea grupos de poder que al unirse, por coincidencias en sus intereses y objetivos, tienen mayor capacidad de incidir en el ambiente artístico.[28] No logré dibujar un panorama de los diferentes bloques que interactuaban y ni siquiera he podido bosquejar los diversos círculos que fundó o a los que se incorporó. Para ello hacen falta estudios biográficos de los principales agentes culturales activos en la medianía de la centuria pasada.

Otro tiene que ver con la construcción de identidad, visibilidad y, sobre todo, prestigio. Si bien Carrillo Gil y Marte R. Gómez, en su momento, eran los líderes indiscutibles por sus conjuntos de Orozco y Rivera respectivamente, su valor no fue medido por la identidad de los dueños sino por el prestigio del artista y por el objeto en sí. No fue la identidad del coleccionista la que prevaleció por encima de las obras reunidas. Así, los coleccionistas no fueron, a mediados del siglo XX, el sujeto del discurso. Esto a pesar de la difusión que recibieran los actos públicos de un coleccionista como Carrillo Gil —selecciones, depuraciones, polémicas y rupturas—, incluso en los medios masivos de

---

[26] La normalidad de la dicotomía entre "las *condiciones gobernantes* y la *crítica*" no impide que al régimen le interese evitar el cuestionamiento de su poder; Luhmann, *op. cit.*, pp. 25, 32-33. Cursivas del autor.
[27] *Ibidem*, p. 18.
[28] *Ibidem*, p. 57-58.

comunicación, especialmente los impresos.

Carrillo Gil no fue una celebridad nacional y sólo ejerció liderazgo dentro del ámbito cultural de su época. A diferencia de otros países con amplia tradición en el consumo artístico, como Estados Unidos o Alemania, ningún coleccionista en México ha gozado de prestigio de alcance nacional. Ahora bien, lo que sí ha ocurrido, sobre todo en la segunda mitad del siglo, es que adjudicar a alguna pieza en venta el apellido de alguno de los coleccionistas más reconocidos del país, agrega efectivamente un valor simbólico a la obra y, por tanto, es un elemento que contribuye a incrementar su cotización.

De esta manera, en México, la construcción de prestigio público por parte de un coleccionista privado es un proceso complejo y delicado. Las incursiones emprendidas en el área cultural, tradicionalmente un espacio controlado por aparatos estatales, por parte de aquellos coleccionistas pioneros en el arte moderno, durante la primera mitad del siglo XX, poco ha facilitado las intervenciones de los coleccionistas que les sucedieron. En este sentido, entre muchas otras, queda abierta la pregunta: ¿cómo se construía el prestigio público de los privados dentro del ambiente artístico del México de la medianía del siglo XX? Para contestar, sería necesaria la realización de un estudio comparativo entre diferentes agentes culturales, en concreto coleccionistas.

Un aspecto que podría ayudar en el desentrañamiento de tan compleja problemática pasa por cuestiones de moralidad y legitimidad pública. Se justifica el coleccionismo como pulsión irrefrenable motivada por la pasión artística pero no se considera legítima la búsqueda de prestigio. Veamos en qué consiste la definición de Inés Amor de lo que es un "verdadero coleccionista":

> Se requiere primeramente que el coleccionista posea un gusto refinado, sensibilidad para sentir el goce estético, preparación suficiente para elegir lo que verdaderamente es bueno y, únicamente en tercera y cuarta instancia, que tenga la idea de formar un tesoro.[29]

Según esta clasificación, Carrillo estaría incluido de manera indiscutible. Sin embargo, con una visión purista, para la galerista un "verdadero coleccionista", no busca singularidad, distinción y prestigio.[30] Tal aspiración cancela la sinceridad de su interés por el arte. Se trata

[29] Manrique y Del Conde, *op. cit.*, p. 235.

[30] Entre quienes lo hacen ubica a los coleccionistas norteamericanos, entre otros menciona a Henry Clay Frick o Nelson Rockefeller; *ibidem*, p. 236.

de una división radical.[31] En consecuencia, según su visión, quienes buscan posicionarse socialmente no pueden clasificarse como *connaisseurs*, sino que se los ubica en la posición inferior: son *amateurs*. Buena parte de esta tesis se esfuerza en demostrar que la combinación de deseo por el arte y deseo de prestigio no son excluyentes o contradictorias, sino componentes de un mismo fenómeno. Por consiguiente, Carrillo era un amante del arte, un conocedor, un coleccionista "verdadero", apasionado y obsesivo, y a la vez, un nuevo rico en busca de distinción y hegemonía.

Ahora bien, entiendo la percepción de la señora Amor como representante de algunos de los presupuestos que prevalecían sobre el papel de un coleccionista en la sociedad mexicana de mediados de siglo y, por tanto, de la legitimidad o no de la búsqueda de prestigio. Considero que este malentendido básico ha contribuido a impedir una recepción desprejuiciada del fenómeno coleccionístico en general, lo que ha obstaculizado el otorgamiento social del prestigio a los privados que, desde el coleccionismo artístico, lo han anhelado.

En concreto, una vía para iniciar el abordaje de tan complicado problema fue enfocar los encuentros y desencuentros entre el protagonista de esta investigación y las políticas culturales estatales con las que interactuó. Pero la cuestión es mucho más amplia; se trata de la interrelación entre dos esferas de poder, la pública y la privada, de la instauración y configuración de un ciudadano con derechos políticos, sociales, económicos y culturales frente a un Estado que se presentaba como democrático y que reclamó la dirección de los asuntos culturales de manera casi totalitaria. Ese *connaisseur*-ciudadano que Louis Olivier estudió para el siglo XIX francés, concentrándose en la figura de Louis Petit de Bachaumont,[32] y que yo transmutaría en coleccionista-ciudadano para el caso

---

[31] La diferencia estriba en que "ya no sea la sensibilidad y la cultura del individuo la que determine la formación de una colección" sino que sea la combinación de "amor por la obra de arte en sí" con la conciencia de "que al adquirir algo valioso de prestigio le da relieve y a la vez puede prestar un servicio a la comunidad". Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde. *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, p. 235-236.

[32] Louis A. Olivier, *Curieux, Amateurs and Connoisseurs; Laymen and the Fine Arts in the Ancien Régime*, tesis de doctorado, The Johns Hopkins University, Baltimore, 1976, p. 247. Éste es un enfoque que, desde diversas perspectivas, ya se ha estado trabajando en nuestro país. De hecho, también es una línea de investigación desarrollada por Renato González Mello. Véase "Diego Rivera entre la transparencia y el secreto", *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Conaculta, México, 2002, tomo III, p. 55.

Carrillo Gil. El compromiso con la estética puede ser también el compromiso de un ciudadano con su Estado.

Sobre este tema, puedo aseverar que para Carrillo no se trataba sólo de fomentar el arte o su exhibición sino también de erigir al coleccionista como ciudadano. Esta idea de ciudadanía la encuentro en su reivindicación del derecho a cuestionar a los funcionarios públicos, el derecho a denunciar actos de corrupción e impunidad, asumiendo como una obligación la vigilancia de los actos de los hombres del gobierno en todo aquello que, a su juicio, hiciera peligrar el patrimonio económico y cultural de los mexicanos y, concretamente de los yucatecos, ya que una buena parte de su vocación ciudadana la enfocó en la esfera de lo regional.

Al ejercer la interpelación estaba convencido de que era obligación de todo burócrata, estatal o federal, rendir cuentas de sus actos a la ciudadanía.[33] En este sentido, si el arte de su época era un elemento de identidad nacional, era un deber ciudadano vigilar desviaciones de las políticas culturales que afectaran su desarrollo. Por ende, sus denuncias obedecían, según declaraciones expresas, a la necesidad de cumplir con su "*deber de ciudadano*".[34] Esto de manera independiente de si sus impugnaciones prosperaban o no.

Así pues, desde la posición de prestigio que consolidó en la capital del país, fundamentalmente como coleccionista de arte moderno, a principios de los años cincuenta se asumió como ciudadano con derechos políticos en una época en que hacerlo podía resultar muy peligroso. En parte por ello, Carrillo Gil no luchó solo; siempre buscó crear y liderar asociaciones con personalidad jurídica que pudieran oponerse —en condiciones lo menos desventajosas posibles— a los diversos grupos dominantes. Quiere crear y participar dentro de una elite informada, activa y comprometida.

Con este objetivo en mente, instrumentó varias campañas, generalmente de denuncia, en la prensa a través de artículos de opinión. Allí exigió a sus lectores el desarrollo de tanto la capacidad de juzgar como el involucramiento en asuntos estéticos y en temas políticos. No se le escapaba que la influencia pública de que gozaba se debía, en

---

[33] Véase, por ejemplo, su texto "Los nuevos 'científicos' hablan por la boca del INBA. Interpelación al licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes", *México en la Cultura*, *Novedades*, 15 enero 1961, p. 10.

buena medida, a su acceso a los medios de comunicación, con lo que prácticamente estaba a salvo de la represión. Más aun, un principio del discurso de poder, practicado por los gobiernos posrevolucionarios —que en términos generales afirma que quien posee recursos económicos adquiere derechos de expresión— fue aplicado con regularidad por Carrillo Gil.

Este compromiso ciudadano es visible en su selección del arte mexicano. Una buena parte de la colección responde a las premisas de su tiempo, desde una postura crítica, desafiante y cuestionadora. Tal posición no estuvo exenta de contradicciones y ambigüedades, ya que a pesar de que Carrillo mantiene distancia crítica con ciertas características del régimen, participa de la ideología dominante, coincidiendo con algunos objetivos centrales de la política oficial, hacia el interior del país y el extranjero.

Así, la colección no sólo es el instrumento para discrepar sino también para colaborar con el sistema político, con el poder institucionalizado.[35] Sus elecciones indican su interés por un sinnúmero de cuestiones que lo presentan como un hombre preocupado por los acontecimientos nacionales e internacionales, y los artistas que coinciden con él en el desarrollo de tales preocupaciones, aun cuando se diferencien en sus acercamientos y perspectivas, son de los más importantes de su colección: José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. De esta forma, el coleccionista asume y se apropia de las críticas de diversos artistas; arma un discurso propio a partir de las imágenes creadas por otros, los artistas, que fueron sus principales colaboradores en sus diversas incursiones al ámbito político-cultural del México de mediados de siglo. Como complemento, en su faceta de creador plástico elaboró él sus propias imágenes.

La cuestión de la ciudadanía está relacionada con otra línea de investigación pendiente: el análisis de la formación de colecciones de arte moderno como uno más de los elementos constructivos en el complejo andamiaje del nacionalismo mexicano. En el caso de Carrillo Gil, es evidente que creyó en una corriente hegemónica en su época, el nacionalismo político: nacionalismo como proceso de unificación.

---

[34] Como muestra, véase el libro que, con redacción colectiva, editó: *La corrupción en el gobierno de Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, México, 1963, p. 55, cursivas en el original.

Más aun, según la clasificación propuesta por el historiador Abelardo Villegas, el coleccionista yucateco se caracteriza por un nacionalismo popular, revolucionario y etnológico.[36] No obstante, se mantuvo a distancia de las posiciones extremistas y radicales, chauvinistas o excluyentes, que se desarrollaron desde las primeras décadas del siglo, ya que una de sus prioridades fue mantener abierta la comunicación y el enlace con lo que sucedía en el exterior o lo que recién llegaba a México.

Desarrollar esta temática en la presente tesis hubiera exigido, por la complejidad que encierra, enfocar toda la investigación en ella. Dejarla fuera fue una decisión que me impuso el estudio de las otras interrogantes, mismas que intenté desentrañar a lo largo de cinco capítulos. Su abordaje será tema de una investigación próxima.

Por otra parte, Oscar Vázquez delineó una hipótesis general, que aplicó concretamente a su investigación del siglo XIX en España: registra una estrecha coincidencia entre el apogeo del coleccionismo privado y la fortaleza del arte español; por tanto, la decadencia de ese tipo de arte implicaría la decadencia del coleccionismo privado. En relación con México no veo tal coincidencia y lo que percibo es más bien un desfase. Durante la primera mitad del siglo XX, el auge del coleccionismo ocurrió cuando la Escuela Mexicana estaba en decadencia. Sin embargo, será necesario estudiar con mayor detenimiento la construcción y consolidación del mercado mexicano, y no sólo en la primera parte del siglo para ofrecer argumentos sólidos.

Este problema está relacionado con otro campo de investigación que también quedó pendiente: pareciera que practicar el coleccionismo en México no se identificó como el paradigma de cultura por parte de las elites aquí arraigadas. De allí probablemente su exigua incursión en la donación o la creación de fundaciones para el montaje permanente de sus colecciones de arte moderno. Tal vez un estudio comparativo, por ejemplo con el coleccionismo norteamericano de la primera mitad del siglo XX, contexto en el que aparentemente para la burguesía local coleccionar fue en efecto el camino a seguir para consolidar su imagen pública de hombre de cultura, con preocupaciones artísticas y cierto compromiso social; de ahí se desprenden las proliferaciones de donaciones y la creación de

[35] El concepto de "poder institucionalizado" lo tomé de Luhmann, *op. cit.*, p. 25.

numerosas e importantes fundaciones culturales. Pareciera que en Estados Unidos, el prestigio de un hombre de éxito, por muy grande que fuera su talento para los negocios y el alcance de su fortuna personal, no se consolidaba sin la contraparte cultural.[37]

A la luz de la investigación realizada, y a pesar de que la historia de las intervenciones privadas en materia artística y cultural es tarea a futuro de los historiadores de arte, en la actualidad estoy convencida de que dicha participación fue limitada, tanto en actividades de promoción, conservación, patronazgo, mecenazgo cultural o coleccionismo de arte.[38] De allí, reitero, la trascendencia de una figura pública como Carrillo Gil.

---

[36] Abelardo Villegas, "El sustento ideológico del nacionalismo mexicano", en *El nacionalismo y el arte mexicano*, Memorias del IX Coloquio de Historia del Arte, IIE-UNAM, 1986, p. 389.

[37] Philipp Blom ubica antes de la primera guerra mundial a los "años dorados" del coleccionismo en Estados Unidos; Blom, *op. cit.*, p. 135.

[38] Si se compara el fenómeno del coleccionismo privado de arte con países como Alemania, a principios del siglo XX, es evidente la distancia entre los casos aislados de coleccionistas en México con relación a todo un fenómeno social, con fuertes repercusiones para el desarrollo cultural, el mercado del arte y la proliferación de museos públicos administrados con capital privado. Para el caso de Alemania, véase Hugo Borger, "Arte & *sponsoring*. La política de los museos en la ciudad de Colonia", *Humboldt*, 1989, pp. 14-18; Brigitte Consen, "¿Un mecenas anticuado? El círculo cultural de la Asociación Federal de la Industria Alemana", *Humboldt*, 1989, pp. 20-21; Jutta Kother, "Arte & comercio. Entrevista de Jutta Kother con Paul Maenz, galerista de Colonia", *Humboldt*, 1989, pp. 8-13.

Abreviaturas

AA-INBA Archivo Administrativo del INBA, Cenidiap

ADAC Archivo de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble, INBA

AFCG. Archivo Familia Carrillo Gil

AFCP. Archivo Fernando Castro Pacheco

AFOT. Archivo Fotográfico Olga Tamayo

AGAM. Archivo Galería de Arte Moderno

AGN. Archivo General de la Nación

AMCG. Archivo Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil

AMJLC. Archivo Museo José Luis Cuevas

ASAPS. Archivo Sala de Arte Público Siqueiros

ARGM. Archivo Renato González Mello

BMCG. Biblioteca Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil

BMF. Biblioteca Mariana Frenk

CDMT. Centro de Documentación Museo Tamayo

CENIDIAP- INBA/FCS-BCENART. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes/Fondo Crespo de la Serna, Biblioteca del Centro Nacional de las Artes

GAM. Galería de Arte Moderno

IFCG. Inventario Familia Carrillo Gil

MACG. Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil

SAPS. Sala de Arte Público Siqueiros

TGP. Taller de la Gráfica Popular

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

Bibliotecas, archivos y museos consultados

Archivo Familia Carrillo Gil

Archivo Fernando Castro Pacheco

Archivo Fotográfico Olga Tamayo

Archivo Galería de Arte Moderno

Archivo General de la Nación

Archivo General del Estado de Yucatán, Mérida

Archivo Museo José Luis Cuevas

Archivo Municipal de Opichén, Yucatán

Archivo Sala de Arte Público Siqueiros, INBA

Biblioteca "Carlos R. Méndez" de *El Diario de Yucatán*, Mérida

Biblioteca del Centro Nacional de las Artes

Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Biblioteca Mariana Frenk

Biblioteca Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, INBA

Biblioteca Nacional

Biblioteca Paul Coremans, Coordinación de Restauración, INAH

CENIDIAP- INBA/Fondo Reservado-Biblioteca Centro Nacional de las Artes

Centro de Documentación Museo Tamayo

Hemeroteca "José María Pino Suárez" del Estado de Yucatán, Mérida

Fundación Cultural MACAY, AC, Mérida

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán, Mérida

Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, INBA

Oficina del Registro Civil de Opichén, Yucatán

Registro Civil de Yucatán, Mérida

Registro de Salvamento Arqueológico, INAH

Entrevistas

Pediatra Alberto Ceballos Milán, diciembre de 1998, Mérida, Yucatán

Pediatra Ignacio Ávila Cisneros, diciembre de 1998, Mérida, Yucatán

Pediatra Gregorio Cetina Sauri, diciembre de 1998, Mérida Yucatán

Pediatra Lázaro Benavides, 19 de octubre de 1998, D. F.

Fernando Benítez, 14 de marzo de 1996, D. F.

Carmen Carrillo Tejero, 5 y 12 de febrero, 14 de mayo de 1996, D. F.

Fernando Castro Pacheco, diciembre de 1998, Mérida, Yucatán

José Luis Cuevas, 20 de noviembre de 1996, D. F.

Periodista José Escalante Novelo, diciembre de 1998, Mérida, Yucatán

Helen Escobedo, 2 de julio y 13 de agosto de 1998, Hamburgo, Alemania

Mariana Frenk-Westheim, 23 de febrero de 2001, 25 de julio y 27 de octubre de 2002, 12 de abril de 2003, D. F.

Carlos García Ponce, 3 de diciembre de 1998, D. F.

Jorge Guadarrama, 28 de marzo de 1996, D. F.

Emeterio y Jorge Guadarrama, julio de 2001, D. F.

Gunther Gerzso, 3 de febrero de 1997, D. F.

Renato González Mello, 11 de enero de 1996, D. F.

Jorge Alberto Manrique, 21 de mayo de 1996, D. F.

Pediatra Heberto Méndez Cetina, diciembre de 1988, Mérida, Yucatán

Xavier Moyssén, 14 de mayo de 1996, D. F.

Mihoko Murata, viuda del pintor Kishio Murata, 14 de julio de 1999, D. F.

Luis Nishizawa, 1996, D. F.

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

Clemente Orozco Valladares, 20 de mayo de 1999, Guadalajara, Jalisco

Juan Carlos Pereda, 23 de abril de 2001, D. F.

Mariana Pérez Amor, 11 de abril de 2000, D. F.

Aurora Posadas Izquierdo, 21 de octubre de 2002, D. F.

Fausto Ramírez, octubre de 1999, Xalapa, Veracruz

Sergio Reyes Luján, 2 de noviembre de 2002, D. F.

Armando Sáenz Carrillo, 1°. de abril y 26 de junio de 1996, D. F.

Armando Sáenz, padre, 20 y 22 de abril de 1996, D. F.

Adriana Siqueiros, 7 de junio de 1996, D. F.

Pediatra Francisco Solís Aznar, diciembre de 1998, Mérida Yucatán

Philip Stein, 26 de abril de 1996, D. F.

Raquel Tibol, 3 de junio de 1996, D. F.

Dr. Carlos Urzáiz Jiménez, diciembre de 1998, Mérida Yucatán

Alfredo Zalce, 9 de diciembre de 2002, Morelia

Entrevista a Carrillo Gil realizada por una mujer no identificada, sin datos, posterior a 1967, 20 págs. mecanografiadas.AFCG

Entrevista a la señora Carmen Carrillo Tejero. Participan Renato González, Armando Sáenz Carrillo y Ana Garduño, 5 de febrero de 1996

Entrevista de Nancy Deffebach con Arturo García Bustos y Rina Lazo, 9 de enero de 2003, D. F.

Entrevista de Renato González a la viuda de Carrillo Gil, Sra. Carmen Tejero en 1988, D. F.

Entrevista de Héctor Tejonar a Dolores Olmedo, "El arte de coleccionar", programa transmitido en el Canal 22, 11 de agosto de 2000

Textos de Alvar Carrillo Gil*

"Los problemas pediátricos en Yucatán" en *Memorias del Primer Congreso Médico Peninsular*, Mérida, 1934, pp. 137-142.

"Notas clínicas sobre xeroftalmia en Yucatán" en *Memorias del Primer Congreso Médico Peninsular, Mérida*, 1934, pp. 83-111.

Dos enfermedades por carencia en Yucatán, Mérida, 1935.

"Carta del Doctor Alvar Carrillo Gil", *Excélsior*, 25 de septiembre de 1949, pp. 5 y 7.

Sin título, columna Pro y Contra, *Excélsior*, 9 de octubre de 1949, p. 7.

"Tres temas mexicanos de interés", columna Pro y Contra, *Excélsior,* 23 de octubre de 1949, p. 5.

"Otra vez Van Gogh en América, columna Pro y Contra, *Excélsior,* 30 de octubre de 1949, pp. 7 y 12.

"Picasso y la paloma de la paz", columna Pro y Contra, *Excélsior,* 6 de noviembre de 1949, p. 7.

"Arte moderno en Estados Unidos", columna Pro y Contra, *Excélsior,* 13 de noviembre de 1949, p. 5

"Homenaje a Orozco", columna Pro y Contra, *Excélsior*, 19 de noviembre de 1949, p. 7.

"Murales abandonados", columna Pro y Contra, *Excélsior*, 27 de noviembre de 1949, p. 7 y 4 de diciembre de 1949, pp. 7 y 11.

"Chapultepec, teatro de una gran exposición", columna Pro y Contra, *Excélsior*, 11 de diciembre de 1949, pp. 7-8; AFCG.

"Un falso Van Gogh y otros...", Columna Pro y Contra, *Excélsior*, 24 de diciembre de 1949, pp. 7 y 12.

"El Greco y las alcabalas contra el arte mexicano", columna Pro y Contra, *Excélsior*, 1° de enero de 1950, pp. 7 y 12.

---

* Nota: este listado no se presenta en orden alfabético, como es lo acostumbrado, porque considero que el orden cronológico proporciona una idea más certera de los temas que progresivamente fueron acaparando el interés de Carrillo Gil al grado de que decidió escribir sobre ellos.

"La gran colección Arensberg", columna Pro y Contra, *Excélsior*, 22 de enero de 1950, p. 7.

"La Iglesia y el arte", columna Pro y Contra, *Excélsior*, 5 de febrero de 1950, pp. 7 y 12; 12 de febrero de 1950, p. 7; 26 de marzo de 1950, p. 7, y 9 de abril de 1950, pp. 7 y 11.

"La Iglesia y el arte moderno", columna Pro y Contra, *Excélsior*, 5 de marzo de 1950, p. 7.

"La verdad en el caso de Yucatán", carta al director de *El Universal*, *Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, núm. 2, 15 de octubre de 1951, p. 1.

"Volando desde los Andes. Desde la lejana República hermana chilena nos escribe el Dr. Alvar Carrillo Gil", *Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, núm. 4, 15 de diciembre de 1951, p. 3.

"Carta al Gobernador Interino Lic. Humberto Esquivel Medina", *Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, núm. 5, 15 de enero de 1952, p. 4.

"Yucatecos de ayer y de hoy", *Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, núm. 5, 15 de enero de 1952, p.1; núm. 8, 1° de abril de 1952, p. 1; núm. 9, 1° de mayo, p. 1; núm. 10, 1° de junio de 1952, p. 1; núm. 11, 1° de julio de 1952, p. 12.

"Salubridad y asistencia en Yucatán", *Yucatán,* Asociación Cívica Yucatán, núm. 7, 1° de marzo de 1952, p. 8.

"Sancho Panza en la Ínsula Barataria", *Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, núm. 7, 1° de marzo de 1952, p. 2, y núm. 8, 1° de abril de 1952, p. 12.

"Mejoras al Hospital O'Horan", *Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, núm. 8, 1° de abril de 1952, p. 4.

"Orive de Alba en Yucatán, o el culto al Dios Chac", *Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, núm. 9, 1° de mayo de 1952, p. 5.

"El histrionismo en la política", *Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, núm. 10, 1° de junio de 1952, p.6.

"Los desayunos escolares en Yucatán", *Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, núm. 10, 1° de junio de 1952, p. 10.

"Zapata en el arte mexicano", *Espacios. Revista integral de arquitectura y artes plásticas*, agosto de 1952, sin número de páginas; AFCG.

"El 'Balance' de Henequeneros o el Parto de los Montes", *Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, núm. 13, 1° de septiembre de 1952, p. 9.

"El Balance Real de Henequeneros. Es Grave el Problema de Yucatán", *Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, núm. 13, 1° de septiembre de 1952, p. 1.

"Dos aspectos positivos del Marentismo", *Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, núm. 15, 1° de noviembre de 1952, p. 1.

Respuesta de Carrillo Gil a la carta de Aurelio Casellas Díaz, en la sección Cartas a *Yucatán*, *Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, núm. 15, 1° de noviembre de 1952, p. 7.

"Carta Abierta al Lic. Don Miguel Alemán", *Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, núm. 17, 1° de enero de 1953, p. 7.

"Resumen de los agravios de Marentes", *Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, núm. 17, 1° de enero de 1953, p. 9.

"Marentes, profesor de energía", *Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, núm. 18, 1° de febrero de 1953, pp. 10 y 11.

"El gobierno del centro. Shylock de Yucatán?, *Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, núm. 20, 1° de abril de 1953, pp. 1 y 2.

"Carta a Siqueiros", *Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, núm. 21, 1° de mayo de 1953, p. 20.

"Este es el gobierno 'revolucionario' de Marentes", *Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, núm. 21, 1° de mayo de 1953, p. 15.

"¿Irá Don Adolfo al Sureste?", *Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, núm. 21, 1° de mayo de 1953, p. 19.

"Un artista habla de Yucatán", *Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, núm. 21, 1° de mayo de 1953, pp. 20 y 21.

"Centralismo y Santanismo", *Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, 1° de junio de 1953, núm. 22, p. 3.

"Don Adolfo y el principio de autoridad", *Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, núm. 22, 1° de junio de 1953, p. 13.

Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil, complemento, notas y edición de Alvar Carrillo Gil, 1953, 261 p. y *addenda*.

"En memoria del artista J. C. Orozco", palabras leídas en el acto conmemorativo del 7° Aniversario de la muerte de Orozco, 7 de septiembre de 1954, Museo-taller de Guadalajara, edición de "Amigos de Orozco", A. C., 11 p.

"La XXVII Bienal de Venecia", *México en la Cultura, Novedades*, 17 de octubre de 1954, p. 5.

"Castro Pacheco, artista y ciudadano de Yucatán", Suplemento cultural del *Diario del Sureste*, Mérida, 31 de octubre de 1954, pp. 1 y 4.

"En memoria de José Clemente Orozco", *México en la Cultura, Novedades*, 7 de noviembre de 1954, pp. 1 y 2.

"Artes plásticas y arquitectura en Caracas", *México en la Cultura, Novedades*, 21 de noviembre de 1954, p. 5.

"Nota explicativa" al *Catálogo de sus pinturas. 1950-1954*, México, 1954, sin número de páginas.

"Orozco, ilustrador y caricaturista", *México en la Cultura, Novedades*, 23 de enero de 1955, p. 5.

"Orozco", texto del catálogo de la exposición *Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, UNAM, México, 18 de febrero de 1955.

"Orozco, ilustrador y caricaturista", *México en la Cultura, Novedades*, 27 de febrero de 1955, p. 6.

"El perpetuo nacimiento de Venus y Picasso", *México en la Cultura, Novedades*, 20 de marzo de 1955, p. 1.

"José Clemente Orozco, caricaturista", *México en la Cultura, Novedades*, 12 de junio de 1955, p. 5.

"¿Dónde están los fabulosos tesoros artísticos de China?", *México en la Cultura, Novedades*, 10 de julio de 1955, p. 6.

"Don Quijote y Daumier", *México en la Cultura, Novedades*, 24 de julio de 1955, p. 3.

"Una lección inolvidable...", *México en la Cultura, Novedades*, 28 de agosto de 1955, pp. 5 y 6.

"El Pintor Murata", folleto de la exposición *Kishio Murata*, en la Galería de Arte Mexicano, 1956, pp. 3-7; AGAM.

"La restauración de la *Última cena de Leonardo*", *México en la Cultura, Novedades*, 11 de marzo de 1956, p. 5.

"Grandes dibujantes contemporáneos: Alfred Kubin. Ilustrados de libros", *México en la Cultura, Novedades*, 17 de junio de 1956, p. 5.

"Grandes dibujantes contemporáneos: Ben Shahn", *México en la Cultura, Novedades*, 15 de julio de 1956, p. 1.

"Grandes dibujantes contemporáneos: Feliks Topolski", *México en la Cultura, Novedades*, 29 de julio de 1956, pp. 1 y 5.

La verdad en el caso del Ing. Alfredo Medina Vidiella, octubre de 1956, 10 p.

"La exposición de arte francés contemporáneo", *México en la Cultura, Novedades*, 4 de noviembre de 1956, pp. 1 y 4.

"Grandes dibujantes contemporáneos: George Grosz", *México en la Cultura, Novedades*, 5 de mayo de 1957, p. 7.

"Kaethe Kollwitz", *México en la Cultura, Novedades*, 27 de mayo de 1957, pp. 1 y 6.

"Grandes dibujantes contemporáneos: Steinberg", *México en la Cultura, Novedades*, 2 de junio de 1957, p. 6.

"Grandes dibujantes contemporáneos: Hans Erni", *México en la Cultura, Novedades,* 16 de junio de 1957, p. 6.

"Grandes dibujantes contemporáneos: Antonio Clave", *México en la Cultura, Novedades*, 28 de julio de 1957, p. 6.

"Visión de Yucatán", *México en la Cultura, Novedades*, 8 de septiembre de 1957, p. 7.

"Grandes dibujantes contemporáneos: Guttuso", *México en la Cultura, Novedades*, 30 de marzo de 1958, pp. 1 y 7.

"Grandes dibujantes contemporáneos: el extraño caso de los 3 *Kukryniksi* que desde hace 30 años colaboran juntos en los mismos dibujos", *México en la Cultura, Novedades*, 27 de abril de 1958, pp. 1 y 6.

"Nuestra pueril, onerosa bienal de artes plásticas. Opinión del Dr. Alvar Carrillo Gil. Veinte artistas de cada país, como si se dieran en maceta", *México en la Cultura, Novedades*, 18 de mayo de 1958, p. 6.

"El Dr. Carrillo le contesta a González Camarena. Yo me he concretado a criticar la impreparación, los errores y desatinos que se están cometiendo", *México en la Cultura, Novedades*, 1° de junio de 1958, p. 6.

"El director del INBA falta a la verdad, dice Carrillo Gil", *México en la Cultura, Novedades*, 8 de junio de 1958, p. 6.

"Todo lo que hoy se pinta del Canadá a la Patagonia", *México en la Cultura, Novedades*, 22 de junio de 1958, pp. 1 y 11.

"Carrillo Gil depone su actitud bélica y elogia sin reservas el expresionismo abstracto de los Estados Unidos. La expresión artística de Norteamérica compite con la Escuela de París y causa sensación en Europa", *México en la Cultura, Novedades*, 6 de julio de 1958, p. 6.

"La jeune école de París", *México en la Cultura, Novedades*, 27 de julio de 1958, p. 6.

Kishio Murata, texto de presentación del catálogo de la exposición en la Galería de Arte Mexicano, del 11 de agosto al 6 de septiembre de 1958, sin número de páginas.

"Picasso ilustra *La tauromaquia* de Pepe-Hillo", *México en la Cultura, Novedades*, 31 de agosto de 1958, p. 1.

"El misterioso mundo de la basura", enero de 1959, 5 páginas mecanografiadas, sin datos; AFCG.

"Diálogo de prodigios. Velázquez y Picasso hablan de Las Meninas", *México en la Cultura, Novedades*, 8 de febrero de 1959, p. 1.

"Texas admira la obra del más grande pintor de América: José Clemente Orozco", *México en la Cultura, Novedades*, 22 de febrero de 1959, pp. 1 y 7.

"La verdad sobre el cenote sagrado de Chichén-Itzá I-IX", *México en la Cultura, Novedades*, 8, 15, 22 y 29 de marzo; 5, 12, 19, 26 de abril y 3 de mayo de 1959, p. 7.

"Una medicina para esa enfermedad llamada abstraccionismo", *México en la Cultura, Novedades*, 17 de julio de 1959, p. 7.

"De Kooning: Mito del arte americano", *México en la Cultura, Novedades*, 26 de julio de 1959, p. 12.

"La influencia maya en la obra de Frank Lloyd Wright", julio de 1959, 6 p. mecanografiadas, sin datos; AFCG.

"George Grosz. El luchador", *México en la Cultura, Novedades*, 30 de agosto de 1959, p. 1.

"Señores del gobierno: ¡YA BASTA! ¿Qué hacen ustedes para impedir el saqueo de un tesoro que pertenece a los mexicanos", *México en la Cultura, Novedades*, 13 de septiembre de 1959, pp. 1 y 7.

"Frank Lloyd Wright se inspiró en el caracol de Chichén Itzá para construir su fabuloso museo Guggenheim de Nueva York", *México en la Cultura, Novedades*, 1° de noviembre de 1959, pp. 1 y 6.

La verdad sobre el cenote sagrado de Chichén Itzá, cuidado de la edición de Alvar Carrillo Gil y Conrado Magaña, México, Asociación Cívica Yucatán, 1959, 37 p. y anexo con ilustraciones.

"La leyenda negra de la pintura mexicana. El conocido crítico liliputiense Werner, juzga los murales de Orozco, Rivera y Siqueiros", *México en la Cultura, Novedades*, 17 de enero de 1960, p. 7.

"Harvard devuelve algunas de las joyas que Thompson robó del cenote sagrado de Chichén y llevó a Estados Unidos en valija diplomática. Un nuevo triunfo de *México en la Cultura*", *México en la Cultura, Novedades*, 28 de febrero de 1960, pp. 1 y 6.

"Carta abierta a José Luis Cuevas", *México en la Cultura, Novedades,* 10 de julio de 1960, p. 8

"Vigencia y porvenir del arte abstracto. Segunda Carta a José Luis Cuevas", *México en la Cultura, Novedades*, 24 de julio de 1960, p. 6.

"Vigencia y porvenir del arte abstracto. Respuesta del Doctor Carrillo Gil a J. L. Cuevas. II y último", *México en la Cultura, Novedades*, 7 de agosto de 1960, p. 7.

"Otro mural de Orozco que desaparece", *México en la Cultura, Novedades*, 14 de agosto de 1960, p. 6.

"El arte mexicano en el mundo. Próxima meta: Moscú", *México en la Cultura, Novedades*, 4 de septiembre de 1960, p. 12

"Kurt Schwitters", *México en la Cultura, Novedades*, 11 de septiembre de 1960, pp. 6 y 8.

"Guayasamín: El nacionalismo le otorga un premio por sus perfectas imitaciones de lo nuestro", *México en la Cultura, Novedades*, 2 de octubre de 1960, p. 6.

"Semiabstracción o semifiguración I-II", *México en la Cultura, Novedades*, 9 y 16 de octubre de 1960, p. 7 y pp. 5 y 9, respectivamente.

"Cuevas 1960", *México en la Cultura, Novedades*, 4 de diciembre de 1960; AMJLC.

"Los nuevos 'científicos' hablan por boca del INBA", *México en la Cultura, Novedades*, 24 de diciembre de 1960, p. 10 y 8 de enero de 1961, p. 5.

"Los nuevos 'científicos' hablan por la boca del INBA. Interpelación al licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes", *México en la Cultura, Novedades*, 15 de enero de 1961, p. 10.

"Los paisajes abstractos de Aquiles Perilli", *México en la Cultura, Novedades*, 12 de marzo de 1961, pp. 7 y 8.

"La tauromaquia (Picasso)", *México en la Cultura, Novedades*, 22 de octubre de 1961, p. 5.

"El retrato mexicano en Bellas Artes", *México en la Cultura, Novedades,* 5 de noviembre de 1961, pp. 6 y 8.

"Dibujos y acuarelas de Rodin", texto del catálogo de la exposición *Acuarelas de Rodin*, Museo de Ciencias y Arte en Ciudad Universitaria, del 14 al 31 de julio de 1962 y Casa del Lago en el Bosque de Chapultepec, del 14 al 31 de agosto de 1962, sin número de páginas.

"Jacques Callot (1592-1635)", texto del catálogo de la exposición *Los grabados de Jacques Callot,* Escuela de Pintura y Escultura del INBA, del 30 de abril al 10 de junio de 1963, sin número de páginas.

"Carrillo Gil y el Museo de Arte Moderno", [Carta a Antonio Rodríguez], sección "Cartas y opiniones", *El Día*, 24 de junio de 1963, p. 2; AFCG.

"La obra gráfica de Braque" en *Obra Gráfica de Georges Braque* (catálogo de la exposición), Galería Universitaria Aristos, UNAM, México, junio 1963.

La corrupción en el gobierno de Yucatán, Asociación Cívica Yucatán, México, 1963.

"Desnutrición y hambre en Yucatán", *El Día*, 20 de enero de 1964; AFCG.

Retrospectiva de García Ponce, prólogo del catálogo de la exposición en la galería de la Casa del Lago-UNAM, inaugurada el 9 de abril de 1964. Reproducido en Borràs, Marîa Luisa. *Fernando García Ponce*, Fomento Cultural Banamex, 1992, p. 41

"Henry Moore", *La cultura en México*, *Siempre!*, 10 de junio de 1964, pp. VI-XII.

"Las obras que un mexicano donó al Louvre", *La cultura en México*, *Siempre!*, 22 de julio de 1964, pp. VIII a XIII.

"El saqueo atroz del arte maya", *La cultura en México*, *Siempre!*, 26 de agosto de 1964, pp. XIII a XV.

"El Pop Art triunfa en la Bienal de Venecia", *La cultura en México*, *Siempre!*, 2 de septiembre de 1964, pp. IV a VI.

"¿Decadencia del arte francés?", *La cultura en México, Siempre!,* 21 de octubre de 1964, p. XVI.

"Toulouse-Lautrec", *La cultura en México, Siempre!*, 25 de noviembre de 1964, pp. IV-XII.

"Gorilas del mundo, unidos por el arte de Enrico Baj", *La cultura en México, Siempre!*, 3 de marzo de 1965, pp. VIII a XIII.

Homenaje a Marc Chagall. 25 Collages de Alvar Carrillo Gil, texto del folleto de la exposición en el Instituto Mexicano Israelí, 30 de marzo al 27 de abril de 1965, sin número de páginas.

"La imitación como homenaje", *La cultura en México, Siempre!*, 28 de abril de 1965, p. XVIII.

"Orozco y la revolución mexicana", nota explicativa al catálogo de la exposición *La revolución mexicana. José Clemente Orozco*, Gobierno del Estado de Morelos, Salón de la Plástica Morelense del Centro Cívico Cultural de Cuernavaca (Palacio de Cortés), Morelos, 20 de noviembre al 16 de diciembre de 1969, sin número de páginas.

Trabajos pediátricos, recopilación de textos de Conrado Magaña, México, 1973, 257 p.

"Las artes plásticas en Rusia", para publicarse en su columna Pro y Contra de *Excélsior*, sin fecha, 6 páginas mecanografiadas; AFCG.

"Algo sobre Jean Dubuffet...", sin fecha, 4 páginas mecanografiadas; AFCG

Carrillo Gil, Alvar e I. Peón Aznar, "Oclusión intestinal ocasionada por lombrices. Casos de muerte y casos curados" en *Memorias del Primer Congreso Médico Peninsular*, Mérida, 1934, pp. 124-129.

Carrillo Gil, Alvar y Jesús Amaro Gamboa, "Carta al Sr. Arzobispo", *Yucatán*, Asociación Cívica Yucatán, núm. 5, 15 de enero de 1952, p. 5.

Carrillo Gil, Alvar y Conrado Magaña (Asociación Cívica Yucatán). "Entre Cordemex y Torres Mesías ponen a Yucatán en la cruz", *Siempre!,* sección Cartas, 3 de febrero de 1965, pp. 5 y 70.

Hemerografía

Acevedo Ruiz de Hoyo, Manuel, "La Sociedad Yucateca de Pediatría y su función social", *Revista yucateca de Pediatría*, octubre-noviembre-diciembre de 1998, p. 155.

Aguilar Loya, Sandra, "Adrenalina al mejor postor. En México la gente compra por la firma, asegura el subastador Louis C. López Morton", *El Financiero*, sección *Addenda* del espectador, 26 de junio de 1999, p. 47.

Alba, Víctor, "¡Tamayo habla a *Hoy* desde París! Respaldado por su triunfo en Europa habla con olímpico desprecio de Diego Rivera y Siqueiros", *Hoy*, 30 de diciembre de 1950, pp. 24-25.

Aldow, Dorothy, "Exposición retrospectiva de Orozco en Boston y en Cambridge", *The Christian Science Monitor*, sábado 13 de diciembre de 1952, traducidas al español por J. A. G., 3 páginas mecanografiadas; AFCG.

Anabitarte, Ana, "Los coleccionistas de obras de arte tienen miedo. Por eso no van a las galerías", *El Universal*, Sección cultural, 14 de febrero de 1999, p. 5.

Anónimo, "A salvo, en México, la colección Carrillo Gil", sin datos, 26 de septiembre de 1973; AFCG

———, "Alvar Carrillo Gil", sin datos, 1960; AFCG

———, "Alvar Carrillo Gil (coleccionista)", columna Arte, *Siempre!*, 23 de agosto 1958, sin datos; AFCG.

———, "Alvar Carrillo, de muy buen gusto", *Novedades Yucatán*, 7 de julio de 1998, p. 3.

———, "Alvar Carrillo Gil fue un prócer de la cultura", *El Día*, 7 de octubre de 1974, p. 1.

———, "Alvar Carrillo Gil. Pasión por el arte", *Novedades de Yucatán*, Mérida, 7 de julio de 1998, p. 3.

———, "Arremete Diego contra damas que explotan pintores. Éstos no reclaman temerosos de que no se expongan sus obras, *Excélsior*, 22 de noviembre de 1943, pp. 3 y 9

———, "Art Lecture Set in Spanish", *San Antonio Light*, 6 de junio de 1958, p. 8; AFCG.

———, "Arte, espíritu del mexicano", *Siempre!,* 18 de septiembre de 1974, pp. 6 y 7.

———, "Artista mexicano expone cuadros", *El diario de Nueva York*, 15 de julio de 1954. AMJLC.

———, "Cómo murió el muralista José Clemente Orozco", *Excélsior*, Sección B, 15 de octubre de 1975; AFCG.

———, "Caricaturas de José Clemente Orozco", *Bellas Artes*, diciembre de 1999, pp. 40-41.

———, "Carrillo Gil expone", *El Universal*, tercera sección: La sociedad al día, 19 de mayo de 1960, p. 4; AFCG.

———, "Collector's Choice: Orozco", *Time*, 5 de diciembre de 1955, Estados Unidos, p. 36.

———, Columna Exposiciones, *México en la Cultura, Novedades*, 16 de diciembre de 1956, p. 5

———, Columna Exposiciones, *México en la Cultura, Novedades*, 28 de abril de 1957, p. 11; AFCG.

———, Columna La cultura aquí y allá. Notas y noticias, *Diario del Sureste*, Mérida, 31 de agosto de 1958; AFCG.

———, Columna Panorama de la cultura, *Excélsior*, Sección Artes Plásticas, 12 de agosto de 1954, p. 9.

———, "Desprecian a Siqueiros. Sus obras pasan inadvertidas para los parisienses", *Últimas noticias de Excélsior*, 16 de abril de 1952; ASAPS.

———, "Diego Rivera y Siqueiros en la colección Carrillo Gil", *Excélsior*, 24 de septiembre de 1972, pp. 1 y 3

———, "Donan a la Nación ocho obras del pintor José Clemente Orozco", *El Nacional*, 6 de julio de 1973, p. 7.

———, "Donaron a la Nación 8 cuadros de Orozco", en *El Universal*, 6 de julio de 1973, p. 8.

———, "El pintor Alvar Carrillo Gil expone sus pinturas", *Novedades*, 19 de mayo de 1960, p. 2; AFCG.

———, "El pintor más joven de México", *La Prensa*, 20 de septiembre de 1954; AMJLC.

———, "El presidente inaugurará hoy el Museo de Arte Carrillo Gil. 400 obras de gran valor y la mejor adquisición del Estado mexicano en lo que va del siglo", *Excélsior*, 30 de agosto de 1974, p. 1; AFCG.

———, "El realismo poético. Reciente escuela pictórica nacida en México que aceptan gustosos en París", *Visión*, México, 26 de diciembre de 1950, s/núm. de pág. CDMT

———, "El tesoro de Bellas Artes", *La cultura en México*, *Siempre!,* 24 de febrero de 1971, páginas centrales a color, sin numeración.

———, "En la Galería de Arte Mexicano la Exposición de Alvaro Carrillo Gil", *Novedades*, 27 de julio de 1955; AFCG.

———, "En las obras de Orozco, Rivera y Siqueiros está el verdadero México", *El Universal*, 31 de agosto de 1974, p. 8.

———, "En septiembre el presidente Echeverría entregará la colección Carrillo Gil", en *Excélsior*, 31 de agosto de 1972, p. 28A; ASAPS.

———, "Enternecedor homenaje a Orozco en el 5°. Aniversario de su fallecimiento, *El Occidental*, 3 de septiembre de 1954; AFCG.

———, "Expone Carrillo Gil", *Excélsior*, sección B Sociedad y eventos varios, 19 de mayo de 1960, p. 9B; AFCG.

———, "Exposición Carrillo Gil", *Revista Artes*, Unión Panamericana, sin datos; AFCG.

———, "Exposición Carrillo Gil", *Boletín de Música y Artes Visuales*, septiembre-octubre 1955, sin datos; AFCG.

———, "Exposición de Alvar Carrillo", *El Día*, sección Cultura de Hoy, 31 de octubre de 1972, p. 13.

———, "Exposición de José Luis Cuevas en la Unión Panamericana, *Diario del Sureste*, Mérida, Yucatán, 15 de julio de 1954. AMJLC

———, "Exposición de nueve pintores aficionados", *El Sol de México*, sección D, 15 de enero de 1973; AFCG.

———, "Exposición de pinturas de Carrillo Gil", *El Universal*, 11 agosto de 1958, pp. 29 y 32; AFCG.

———, "Exposición homenaje a la memoria de Orozco", *The Globe and Mail*, Toronto, 24 de enero de 1954, J.A.G. (trad.), 3 páginas mecanografiadas; AFCG

———, "Exposición 'La otra cara de…'", *El Sol de México*, sección D, 27 de enero de 1973, pp. 1 y 5; AFCG.

———, "Fue conmemorada la muerte del gran pintor J.C. Orozco", *El Universal*, segunda

sección, 25 de septiembre de 1954, p. 12.

———, "Fue inaugurada anoche la exposición de José Luis Cuevas Novelo", *Diario del Sureste*, Mérida, 25 de marzo de 1954; AMJLC

———, "GAM: el Dr. Alvar Carrillo Gil presenta al pintor abstracto japonés Kishio Murata con un conjunto de veinticuatro pinturas", *México en la Cultura, Novedades*, 23 de diciembre de 1956, p. 6.

———, "Hoy abre su exhibición el Doctor A. Carrillo Gil", *Excélsior*, 7 de agosto de 1958; AFCG.

———, "Hoy se abre la exposición de la obra del Dr. Alvar Carrillo Gil", *Excélsior*, de 9 de noviembre 1971; AFCG.

———, "Hoy se inaugura la exposición. Un lote de obras de Alfaro Siqueiros", *Diario de Xalapa*, 18 de octubre de 1960

———, "Inaugura Echeverría hoy la Colección Alvar Carrillo Gil", *El Día*, sección Cultura de Hoy, 25 de octubre de 1972, p. 15.

———, "José Luis Cuevas expone sus obras en Washington", *Excélsior*, 20 de julio de 1954; AMJLC.

———, "La Bienal", *México en la Cultura, Novedades*, 10 de agosto de 1958, p. 1 (nota pagada que anuncia la bienal).

———, "La Bienal de Pintura expondrá por cuarenta millones de pesos", *Excélsior*, 31 de mayo de 1958, p. 39A

———, "La colección de arte de Carlos Monsiváis", *Viceversa,* noviembre 1998, pp. 6-14.

———, "La familia Carrillo Gil donó a México ocho obras de José Clemente Orozco. Patrimonio Nacional dio a conocer el hecho", *Excélsior*, 6 de julio de 1973, p. 26A; AFCG.

———, "La galería mexicana inauguró la exposición de Alvar Carrillo", *Novedades*, 27 de marzo de 1957, p. N-B.

———, "La pintura del Dr. Alvar Carrillo Gil triunfa en los Estados Unidos", *México en la Cultura, Novedades,* 3 de agosto de 1958, p. 6.

———, "Los grandes de la pintura por un peso", *Fin de semana*, suplemento de *El Día*, 3 de noviembre de 1972, p. 5.

———, "Los resultados del premio Paul Westheim de crítica de arte", *México en la Cultura, Novedades*, 27 de julio de 1958, p. 1.

———, "Mañana se abrirá en Xalapa una exposición de Alfaro Siqueiros. Las obras de caballete las ha proporcionado el Dr. Carrillo Gil", *Diario de Xalapa*, 17 de octubre de 1960, p. 1 y 4

———, "Médico y escritores se dedican a pintar", *Excélsior*, sección B, 25 de enero de 1973, pp. 1 y 2; AFCG.

———, "Mexican Art Exhibit", *San Antonio Lights*, 8 de junio de 1958; AFCG.

———, "México, capital de la pintura. La II Bienal", *Siempre!,* 12 de octubre de 1960, pp. 43-46.

———, "México triunfa en Venecia", *Tiempo*, México, 30 de junio de 1950, pp. 24-26.

———, "México. Spare–Time Art", *Time*, 22 de agosto de 1955, p. 29.

———, "Mientras los pies de los futbolistas nos llevan a la derrota en Suecia, las manos de los artistas nos hacen triunfar en Bruselas", *México en la Cultura, Novedades*, 10 de agosto de 1958, p. 1

———, "1953/63", *La cultura en México, Siempre!*, 17 de julio de 1963, núm. 525, p. XV.

———, "Nuestro concurso", *Excélsior,* sección Artes Plásticas, 27 de noviembre de 1949, p. 7.

———, "Nueve pintores en una gran exposición", *El Universal*, sección de Sociales, 26 de enero de 1973, p. 4; AFCG.

———, "Orozco, Siqueiros, Diego", *La cultura en México*, *Siempre!*, 15 de noviembre de 1972, páginas centrales a color; ASAPS.

———, "Peligra en Chile la colección de arte 'Dr. Alvar CG', *Excélsior*, 13 de septiembre de 1973, p. 27A; ASAPS.

———, "Pintor mexicano expone obras en Washington, D.C.", *La Prensa*, 15 de julio de 1954; AMJLC.

———, "Regresaron a México la colección Carrillo Gil y Fernando Gamboa", sin datos, 26 de septiembre de 1973; ASAPS.

———, "Se abrió anoche la exposición del pintor David A. Siqueiros. El gobernador presidió la ceremonia", *Diario de Xalapa*, 19 de octubre de 1960.

———, "Se exhiben 100 óleos y *collages* poco conocidos de David Alfaro Siqueiros", *El Día*, 10 de noviembre de 1971, p. 8; AFCG.

———, "Se funda el premio Paul Westheim de crítica de arte", *México en la Cultura, Novedades*, 30 de marzo de 1958, pp. 1 y 7.

———, "Se prorroga el concurso Paul Westheim", *México en la Cultura, Novedades*, 11 de mayo de 1958, p. 6.

———, "Según Siqueiros, los ataques para él incluyen al gobierno. Es como si dijera – afirma- que las autoridades protegen aquí a los delincuentes", *Excélsior*, sección A, 25 de mayo de 1952, pp. 1A y 7A.

———, "Señalan los pintores grave error de Iduarte", *El Popular*, 11 de agosto de 1953, pp. 1 y 2; CDMT.

———, "Sepultaron ayer al Doctor Carrillo Gil", *Novedades*, sección de Información Nacional, 7 de octubre de 1974, p. 6.

———, "*Siempre!* Presenta la II Bienal", *Siempre!*, 5 de octubre de 1960, pp. 43-46.

———, Sin título, *Diario de Yucatán, Mérida*, 4 de abril de 1954; AMJLC

———, Sin título. *San Antonio Express*, 8 junio de 1958; AFCG.

———, "Su mesa de redacción", *Diorama de la Cultura, Excélsior*, 15 de abril de 1956, p. 5.

———, "Su mesa de redacción", *Diorama de la Cultura, Excélsior*, 8 de julio de 1956, p. 4.

———, "Su mesa de redacción", *Diorama de la Cultura, Excélsior*, 12 de mayo de 1957, p. 4.

———, "Su mesa de redacción", *Diorama de la Cultura, Excélsior*, 15 de junio de 1958, p. 2.

———, "Un médico abstraccionista", *Tiempo*, 8 de abril de 1957; AFCG.

———, "Una colección fascinante: la de Carrillo Gil", *El Día*, sección Cultura de Hoy, 6 de noviembre de 1972, p. 13.

———, "Unos pintores se quejan ante el señor presidente", *Excélsior*, 26 de agosto de 1953, p. 22A.

Aranda, Julio, "Molesta Natasha Gelman rechazó la insistente oferta de Azcárraga por comprar la colección: su amiga Lucero Isaac la pide para Cuernavaca", *Proceso*, 5 de julio de 1998, p. 56-57.

Arte Popular. Museo Ruth D. Lechuga, número especial en *Artes de México*, 1998, núm. 42, 73 p.

Ashford, Gerald, "Carrillo Show Event of the Season", *San Antonio Express*, 15 de junio 1958, p. 5; AFCG.

———, "Exposición de obras pictóricas del Dr. Carrillo Gil", *Diario del Sureste*, 6 de julio de 1958; AFCG.

Asiain, Aurelio, "Polemizar", en *Vuelta*, enero de 1992, pp. 20-22.

Bambi, "El lío de los Cuatro y Pico. Lo que Dice Siqueiros", *Excélsior*, 8 de septiembre de 1958, pp. 1B y 2B

Basualto Jaramillo, E, "La Colección Carrillo Gil está en exhibición", *El Universal*, 26 de octubre de 1972, pp. 8 y 13.

Benítez, Fernando, "Alvar Carrillo Gil: la naturaleza maestra insuperable", *México en la Cultura, Novedades*, 18 de enero de 1959, p. 6; AFCG.

Benito Vélez, Sandra, "Boceto del Mural Patricios y Patricidas", *Memoria del Museo Nacional de Arte*, núm. 8, 2000, pp. 89-90.

Bertrán, Antonio, "Lucirá mejor en París la muestra 'México eterno'", *Reforma*, sección Cultura, 15 de enero de 2000, p. 2C.

Bertrán, Antonio, "Repartirán colección de Televisa. El acervo del Centro Cultural Arte Contemporáneo será donado en comodato a cinco museos", *Reforma*, sección cultural, 24 de marzo de 1999, p. 1C.

———, "Señalan abundancia de Siqueiros falsos", *Reform*a, 8 de septiembre de 2001, p. 3C.

Betancourt, Sara Elena, "La Colección Carrillo Gil, comprada por el Gobierno Federal", sin datos; ASAPS.

Blanco, Hugo Diego, "Filosofía de la enfermedad", *Milenio Diario*, 6 de abril 2001, sección Cultura, p. 49.

Boletín de Artes Visuales. Unión Panamericana, Washington, D.C. junio-septiembre de 1958, mayo-diciembre de 1959, núm. 5 y enero-diciembre 1964, núm. 12; AFCG.

Borger, Hugo, "Arte & Sponsoring. La política de los museos en la ciudad de Colonia", *Humboldt*, 1989, núm. 98, pp. 14-18.

Brown Baker, Richard, "Notes of the formation of my collection", *Art International*, v. 7, 20 de septiembre de 1961, pp. 40-47.

Camargo B., Angelina, "Las autoridades violan el convenio: las obras no conservan su unidad y el museo no es respetado. La viuda del Doctor Carrillo pide que su colección sea expuesta en su totalidad y en forma permanente" (parte I), *Excélsior*, 20 de junio de 1984, p. 14-15

———, "Resulta inexplicable que sostengan a Miriam Molina como directora del Museo Carrillo Gil" (parte II y última), *Excélsior,* 21 de junio de 1984, pp. 18 y 19.

Canaday, John, "Un Siqueiros apaciguante", *Excélsior*, sin datos, entre febrero y abril de 1979, p. 1, 15 y 16. Publicado originalmente en *The New York Times*; AGAM.

Cardona Peña, Alfredo, "Figuras: Alvar Carrillo Gil", revista sin datos, último trimestre de 1947; AFCG.

Cardoza y Aragón, Luis, "Nuevas notas sobre Alfaro Siqueiros", *México en el arte*, octubre 1948, núm. 4, s/p.

———, "Un eminente crítico de arte habla de la Bienal y de sus premios", *México en la Cultura, Novedades,* 25 de junio de 1958, pp. 1 y 3.

———, "Un siglo de México en caricatura", *México en la Cultura, Novedades,* 7 de agosto de 1955, p. 6.

Caso, Alfonso, "No es negando la realidad como haremos una buena defensa de nuestro país en la feria de Bruselas", *México en la Cultura, Novedades*, 27 de abril de 1958, p. 1.

Caso, Eugenia, "Arte de vanguardia, arte de retaguardia? Encuesta sobre las posibilidades de expresión artística (participan Ida Rodríguez, M. Felguérez, Siqueiros, Cuevas, Juan García Ponce, Adolfo Sánchez Vázquez y Juan Soriano)", *Siempre!*, 20 marzo 1968, p. II-VIII.

———, "Encuesta sobre las posibilidades de expresión artística", *La cultura en México, Siempre!*, 28 de marzo de 1968, p. V

Castillo, Fausto, "He aquí algo nuevo, los de Puerto Rico cantan loas al arte mexicano y niegan el arte abstracto", *México en la Cultura, Novedades,* 15 de junio de 1958, pp. 6 y 10.

———, "¡Qué hable el diablo!", *México en la Cultura, Novedades*, 1 de junio 1958, p. 6.

Castro, Rosa, "Antonio Rodríguez hace apasionado balance de la pintura", *Siempre!*, 19 de diciembre de 1953, pp. 44-45.

———, "5 de septiembre está anunciada la inauguración de la 'Segunda bienal Interamericana de México de Pintura, Escultura y Grabado'", *Siempre!*, 27 de abril de 1960, p. 67

———, "El caso Carrillo Gil", *Diorama de la Cultura, Excélsior*, 12 de mayo 1957, pp. 1 y 3.

———, "El increíble saqueo de Jaina. La isla sagrada de los muertos", *México en la Cultura, Novedades,* 10 de marzo de 1957, p. 6.

———, "Entrevista a Diego Rivera. Nuestros valores propios", *Excélsior*, tercera sección Modas, Clubes, Sociedad y eventos varios, 22 de octubre de 1950, p. 7.

———, "Hasta los equipajes ganaron un trofeo en la feria de Bruselas. Entrevista con Pedro Ramírez Vázquez", *México en la Cultura, Novedades*, 1 de septiembre de 1958, p. 1.

———, "Juicios sobre la Bienal. La crítica", *México en la Cultura, Novedades*, 29 de junio 1958, p. 7.

———, "Los coleccionistas", *México en la Cultura, Novedades,* 5 de mayo de 1957, p. 6.

———, "Seis personalidades responden a una encuesta sobre la pintura mexicana", *México en la Cultura, Novedades*, 27 de julio de 1958, pp. 1 y 8

———, "Retrato de Pío Baroja", columna Genios y figuras, *Excélsior*, 27 de junio de 1954

———, "Tres dedos en la llaga de la Bienal", en *México en la Cultura, Novedades,* 22 de junio de 1958, pp. 1 y 7.

Conde, Teresa del, "Los ímpetus de coleccionar", pp. 18-21, sin datos.

Coronel, Pedro, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, *et al*, "Carta abierta a Celestino Gorostiza. Graves anomalías en el INBA", *México en la Cultura, Novedades*, 3 de julio de 1960, p. 7.

Conzen, Brigitte, "¿Un mecenas anticuado? El círculo cultural de la Asociación Federal de la Industria Alemana", *Humboldt*, 1989, núm. 98, pp. 20-21.

Crespo de la Serna, J. J, "Ceferino Palencia, pintor", *México en la Cultura, Novedades*, 15 de enero de 1956, p. 4.

———, Columna "Por museos y galerías de arte", *Jueves de Excélsior*, 4 de agosto de 1955; AFCG.

———, "Dios los cría y ellos se juntan", *México en la Cultura, Novedades*, 8 de enero 1961, p. 10.

———, "Doce cuadros recientes del pintor Alfonso Michel", columna Artes Plásticas, *Excélsior,* 18 de abril de 1948, pp. 1 y 10.

———, "Edward G. Robinson gran coleccionista", *México en la Cultura, Novedades,* 6 de enero de 1957, p. 6.

———, "El pintor Ignacio Beteta", *México en la Cultura, Novedades*, 7 de abril de 1957, p. 6.

———, "Hay de todo como en botica", *México en la Cultura, Novedades,* 14 de diciembre de 1958, pp. 6 y 11.

———, "Ignacio Beteta, acuarelista", México en la Cultura, Novedades, Cenidiap-INBA/ Fondo Crespo de la Serna.

———, "La Colección Carrillo Gil I", *Novedades,* sección Editorial, 14 de noviembre de 1972, p. 5.

———, "La Colección Carrillo Gil II", *Novedades*, sección Editorial, 28 de noviembre de 1972, p. 5.

———, "La Colección Carrillo Gil III y último", *Novedades,* sección Editorial, 28 de diciembre de 1972, p. 5.

———, "La exposición de arte francés contemporáneo", *México en la Cultura, Novedades*, 4 de noviembre de 1956, p. 4.

———, "La exposición bienal de Venecia y el Arte en México", *Cuadernos Americanos*, septiembre-octubre de 1950, pp. 282-297.

———, "Las galerías de arte en 1957", *México en la Cultura, Novedades*, 13 de enero de 1957, p. 6; AFCG.

———, "Los elogios o los desdenes a la Bienal son prematuros", *México en la Cultura, Novedades*, 8 de junio de 1958, p. 6 y 7.

———, "Los pintores máximos de México en la Bienal", *México en la Cultura, Novedades,* 22 de junio de 1958, p. 6.

———, "Manifiesto plástico de David Alfaro Siqueiros", columna Artes Plásticas, *Excélsior*, tercera sección, 26 de octubre de 1947, p. 4; AGAM.

———, "Novedad: los pintores pagan con cuadros sus impuestos", *México en la Cultura, Novedades*, 11 de noviembre de 1957, p. 6.

———, "Nuestros artistas en la Bienal", *México en la Cultura, Novedades,* 13 de julio de 1958, p. 6.

———, "Pintura de animales", *México en la Cultura, Novedades,* 9 de febrero de 1958, p. 6.

———, "Por la Bienal: Pinturas de Cuba y Haití. Obras que merecen atención", *México en la Cultura, Novedades*, 3 de agosto de 1958, p. 6.

Cuadernos Americanos, año XIV, núm. 6, nov-dic de 1955.

Cuevas, José Luis, "Aclaración de José Luis Cuevas", Carta a *Diorama de la Cultura, Excélsior*, 27 de mayo de 1962, p. 2

———, "Con los ojos de mi tiempo. Dos Siqueiros: la luz y el ocaso", *Excélsior*, 29 de julio de 1967, pp. 3 y 6.

———, "Cuevas ataca el realismo superficial y regalón de la Escuela Mexicana. En respuesta a Henestrosa plantea el conflicto en el que se debate nuestra pintura", *México en la Cultura, Novedades*, 2 de marzo de 1958, pp. 1 y 2.

———, "Cuevas. Mi respuesta a Raúl Flores Guerrero", *México en la Cultura*, *Novedades,* 1 de marzo de 1959, p. 7.

———, "Desafiando la pistola cargada de piroxilina de Siqueiros. José Luis Cuevas arremete contra…", *México en la Cultura, Novedades*, 8 de febrero de 1959, pp. 1 y 5.

———, "Desde Caracas José Luis Cuevas satiriza la Bienal y traza con ácido corrosivo la caricatura de Siqueiros", *México en la cultura, Novedades*, 6 de julio de 1958, p. 6.

———, "Respuesta de Cuevas al Dr. Carrillo Gil. México no puede echar en saco roto un arte realista de 2, 000 años", *México en la Cultura, Novedades*, 17 de julio de 1960, pp. 7 y 8.

Churkin, Serguei, "Ocho días con David Alfaro Siqueiros", *Boletín de Información de la Embajada de URSS,* 15 de enero de 1968, pp. 4-10.

Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos. Ley Federal del Patrimonio Cultural de la Nación, 16 de diciembre de 1970.

Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos. Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, 6 de mayo de 1972.

Duhalt Krauss, Miguel, "La exposición de Alvar Carrillo", columna Arte, *Mañana*, 13 de abril de 1957; AFCG.

———, "Texturas Vegetales, columna Arte, *Mañana*, 17 de enero de 1959; AFCG.

Duval, Paul, "José Clemente Orozco, hombre–antorcha mexicano", Toronto, Canadá, [enero 1953], 3 páginas mecanoescritas; AFCG.

Eder, Rita, et al, "El público de arte en México: los espectadores de la exposición Hammer", *Plural,* julio de 1977, pp. 51-65.
F

Fergus, "José Chávez Morado", columna Entrevista dominical, *Excélsior*, 11 de diciembre de 1949, pp. 7-8.

Fernández Márquez, Pablo, "Abstraccionismo y cinetismo", *Revista mexicana de pintura*, suplemento dominical de *El Nacional,* 21 noviembre de 1971, p. 5; AFCG.

———, "El arte pictórico del Dr. ACG", columna Panorama de las Artes Plásticas, *El Nacional*, 7 de agosto de 1955, pp. 7 y 10

———, "La pintura 'hobby' de un gran coleccionista", columna De arte, 9 de octubre de 1955, pp. 21-22; AFCG.

———, "Un salón de acuarelistas", *El Nacional*, 14 de abril de 1957, p. 15.

Fernández, Justino, "Un artista y un coleccionista", *Artes de México*, abril de 1969, núm. 117, v. XV, pp. 78-83; AFCG.

———, "Un nuevo artista: el doctor Carrillo Gil", *Universidad de México*, Sección Artes Plásticas, 9 de mayo de 1957, vol. XI, núm. 9, pp. 21-22.

Flores Guerrero, Raúl, "La crítica de José Luis Cuevas levanta una tempestad de protestas", *México en la Cultura, Novedades,* 15 de febrero de 1959, p. 7.

———, "Una exclusiva: Los cuadros de Diego Rivera se vendieron como diamantes en N. York. En 27 minutos, 27 cuadros: 168 000 Dls.", *México en la Cultura, Novedades*, 8 de noviembre de 1959, pp. 1 y 9.

Foncerrada de Molina, "La alegría de pintar", *México en la Cultura, Novedades*, 1°. de septiembre de 1958, pp. 6 y 11; AFCG.

Frasquita. Columna Comadres, *Hoy*, 21 de julio de 1956, pp. 56-57; AFCG.

Furia, Roberto. Columna Pintores, pintorerías y pintoretes, *Excélsior*, 1 de enero de 1950, p. 7.

Gamboa, Fernando, Carta a Sylvia Pandolfi, 9 de noviembre de 1989, 6 p. mecanografiadas; ARGM.

Gámez, Silvia Isabel, "Todos quieren ganarle a la casa", *Reforma*, sección cultural, 7 de junio de 2003, www.reforma.com.mx

García, Socorro, "La galería de Antonio Souza: una lección a los burócratas del arte", *México en la Cultura, Novedades*, 1°. de septiembre de 1958, p. 6; AFCG.

García Ponce, Juan, "El centro secreto dicta la tormenta florida: Wolfgang Paalen", *Siempre!,* 18 octubre 1967, p. IX.

———, "La pintura en 1965", columna Artes Plásticas, *Universidad de México*, núm. 4, v. XX, diciembre de 1965, pp. 26-27.

Garduño, Ana, "Alvar Carrillo Gil: la pasión por el arte", *La Jornada*, sección Cultura, 6 de julio de 1998, p. 3

———, "Coleccionistas *versus* funcionarios, una vieja polémica; el caso María Izquierdo", en *Proceso*, Sección Cultural, núm. 1366, 5 de enero de 2003, pp. 68-69.

———, "Entre la novatez y la novedad. I Feria Internacional de Arte y Antigüedades", revista electrónica *Panoramas*, 2001. www.panoramas.org.mx; www.arts-history.mx/panoramas

———, "Hecho en México", *Luna Córnea*, núm. 23, marzo-junio de 2002, pp. 155-161

———, "La colección de un dandi posrevolucionario: Pascual Gutiérrez Roldán", en revista electrónica *Panoramas*, 2002, Cenidiap-INBA.

———, "Las elites, ignorantes del arte", en *La Jornada*, Sección Cultural, 30 de agosto 1999, p. 39

———, "Polémica, ¿por María Izquierdo?", en *Milenio Diario*, Sección Cultural, 2 de febrero de 2003, p. 42.

———, "Dolores Olmedo y el coleccionismo de Rivera", *Proceso*, 4 de agosto de 2002, núm. 1344, pp. 62-63.

Garduño Pulido, Blanca, "Lola Olmedo: voz de mando", *Proceso*, 4 de agosto de 2002, núm. 1344, pp. 64-65.

Garza R., Sonia. Entrevista con "Mauricio Fernández Garza", *Avance*, 2 de agosto 1999, pp. 82-85.

Goldman, Shifra M, "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965", *Plural*, núm. 85, octubre de 1978, p. 37.

———, "Mirándole la boca a caballo regalado. Arte latinoamericano en Estados Unidos", *La Jornada semanal*, 6 de octubre de 1991, pp. 39-44.

Gómez, Federico, "México tiene hambre", *México en la Cultura, Novedades,* 1 de diciembre de 1957, pp. 1 y 5.

González Ángulo, Gildo, "Alvar Carrillo Gil, su obra y la de sus amigos en el MACAY sólo para espectadores deslumbrados", *Por esto!*, Mérida, 15 de abril de 1997; AFCG.

González Mello, Renato, "Alvar Carrillo Gil, coleccionista", escrito para la inauguración de la exposición del aniversario número quince del MACG, 5 p. mecanografiadas, 1989; ARGM.

———, "Carrillo Gil, polemista", Gil, escrito para la inauguración de una exposición en el MACG, 4 hojas mecanografiadas, sin datos; ARGM.

———, "Disparos sobre Siqueiros", *El Alcavarán*, Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, abril-mayo-junio 1993, pp. 11-24.

———, "Rivera, Orozco y la conspiración de los realistas", *Saber ver*, septiembre-octubre de 1999, pp. 36-41.

González Porcel, "El pintor Cuevas, desterrado por la dictadura del INBA", en *Últimas noticias de Excélsior*, 20 de diciembre de 1960;. AMJLC.

González Tejada, Julio, "Alvar Carrillo Gil", columna Arte, *Mañana*, 24 de octubre de 1959, p. 52; AFCG.

———, "Alvar Carrillo Gil", columna Arte, *Mañana*, 4 de junio de 1960; AFCG.

———, "Alvar Carrillo Gil", columna Arte, *Mañana*, 15 de octubre de 1960; AFCG.

Gorostiza, Celestino, "Una carta del director del INBA. Punto final a una polémica", *México en la Cultura, Novedades*, 22 de enero de 1961, p. 4

Haro, Blanca. Inés Amor y su gigantesco trabajo de treinta años por la pintura mexicana", *Siempre!*, 3 de junio de 1965, núm. 623, pp. XIV-XV.

Helm, MacKinley, "Defendiendo al muralista Orozco", carta enviada al editor de *Los Ángeles Times*, 13 de julio de 1953, 3 páginas mecanografiadas; AFCG.

Henestrosa, Andrés, "Reflexiones sobre una exposición", *México en la Cultura, Novedades,* 9 de febrero de 1958, p. 6.

———, Sin título, columna Alacena de minucias, suplemento de *El Nacional*, 7 de diciembre de 1958; AFCG.

Hernández Brito, "Notas sobre el rescate de la colección José F. Gómez", *El Alcaraván*, julio-septiembre 1993, pp. 28-30.

Icaza Jr., Francisco A. de, columna "Pinceladas", *Mañana*, 13 de agosto de 1955, p. 43-45; AFCG.

Jiménez Bernal, Gabriela, "Coleccionista 'con alma de niña'. María Guadalupe López desea edificar en Zacatecas el museo del juguete; el recinto albergaría las más de 2 mil piezas que posee", *El Universal*, sección Cultura, 5 de enero de 2003, p. F4.

Jiménez, Isabel y Alfa Irina Caballero, "Quieren de norte a sur la colección Gelman", *Reforma*, sección cultural, 4 de mayo de 1999, p. 1C.

Jiménez, Víctor, "Museos a la mexicana", *Reforma*, 9 de julio de 2002

Jouffroy, Alain, "Tamayo declara en París: Los pintores abstractos le temen al hombre", *México en la Cultura, Novedades,* 30 de marzo de 1958, p. 1.

Jurado, José Manuel, "Compra el gobierno la pinacoteca Carrillo Gil", *Excélsior*, 13 de junio de 1972, pp. 1 y 18-A.

Kartofel, Graciela, "Coleccionismo, un camino de rosas y espinas", *Southward Art. Latin America Art Review*, año 2, núm. 3, marzo-mayo 2001, pp. 14-30.

Knopp, Werner, "La Fundación 'Preussischer Kulturbesitz', de Berlín, celebra sus bodas de plata", *Humboldt*, Francisco de A. Caballero (trad.), núm. 90, 1987, pp. 5-6.

Kother, Jutta, "Arte & comercio. Entrevista de Jutta Kother con Paul Maenz, galerista de Colonia", *Humboldt*, núm. 98, 1989, pp. 8-13.

Kuhn, Nicola, "Las visiones del mundo. En la nueva galería de pintura de Berlín se reflejan la historia de la colección, la historia del arte y más de seiscientos años de pintura occidental", *Humboldt*, núm. 125, 1998, pp. 36.

Leal, Fernando, "Fernando Leal tercia en la polémica: tacha a Carrillo Gil de egoísmo pueril", *México en la Cultura, Novedades*, 8 de junio de 1958, p. 6.

Leal Guzmán, Graciela, "Siqueiros", *El Universal*, 5 de febrero de 1967; ASAPS.

Lizardi Ramos, César, "Exposición de pintura en la Universidad Veracruzana", *Excélsior*, 23 de octubre de 1960, p. 14A.

Loeffelholz, Bernhard Freiherr von, "La economía alemana occidental, como mecenas", *Humboldt*, traducción de Antonio de Zubiaurre, 1987, núm. 90, pp. 34-45.

Lombardo Toledano, Vicente, "Crítica a la exposición de Arte Mexicano", *Siempre!*, 5 de diciembre de 1953, p. 13.

Louchheim, Alice B, "Exposición retrospectiva de Orozco en Boston. La del Instituto de Arte y la del Fogg Museum son reveladoras", en *New York Times*, sábado 7 de diciembre de 1952, traducida al español por J. A. G., 4 páginas mecanografiadas; AFCG.

MacMasters, Merry, "Casa Lamm, responsable del acervo del Grupo Televisa", *La Jornada*, sección cultural, 5 de mayo de 1999, p. 31.

Manrique, Jorge A, "Siqueiros, el desconocido", revista *Universidad*, septiembre de 1967, núm. 1, v. XXII.

Mármol, Pedro, "El ejemplo de Alvar Carrillo Gil", *Diario del Sureste*, 8 de septiembre de 1974, pp. 3 y 6.

Martínez Espinosa, Ignacio, "Rufino Tamayo", columna Artes Plásticas, *La Prensa,* 17 de septiembre de 1956, pp. 8 y 42.

Mateos, Mónica, "Treinta siglos de arte mexicano en París", entrevista con Gilles Chazal, *La Jornada*, 15 de enero de 2000, p. 23.

Matus, Macario, "Extraordinaria Colección de Orozco en el Museo de Arte Carrillo Gil", *El Día,* 3 de septiembre de 1974, p. 13.

———, "Otras caras intelectuales", *El Día*, 31 de enero de 1973; AFCG.

Millier, Arthur, "Controversy Rages over Art Exhibit Red Charges. Mexican Protest May End Showing of Orozco Paintings After UCLA to Pasadena Move", *Los Ángeles Times*, 13 de julio de 1953; AFCG.

Mirador, Sin título, columna Belvedere, *Novedades*, sección editorial ,13 de noviembre de 1971, p. 4; AFCG.

Montalvo, Alejandra, "20 mil piezas de la Colección García Olvera, para crear un museo", *Proceso*, sección Cultura, 6 de agosto de 2000, pp. 80-81.

Monterve, Francisco, Mariano Paredes, *et al*, "Una carta de la Asociación Mexicana de Críticos de Arte", *México en la Cultura, Novedades*, 15 de enero de 1961, p. 10.

Moreno Villarreal, Jaime, "Polémica y posteridad", *Vuelta*, enero de 1992, pp. 27-37.

Nelken, Margarita, "El surrealismo de Clemente Orozco", *Excélsior,* 27 de septiembre de 1953, p. 9C.

———, "Exposición Clemente Orozco", *Hoy,* 4 de noviembre de 1950, pp. 40-41.

———, "Exposiciones. La de Kishio Murata", *Excélsior*, sin datos; AGAM.

———, "Homenaje a Chagall", columna "Exposiciones", *Excélsior*, sección de Sociales, 2 de abril de 1965, p. 5 B

———, "Inquietudes. En torno al triunfo de Tamayo en París", *Excélsior,* 11 de febrero de 1951, p. 13B

———, "La Bienal", columna "Exposiciones", *Excélsior*, sección B Sociedad y eventos varios, 20 junio 1958, p. 13 B

———, "La de Carrillo Gil", columna "Exposiciones", *Excélsior*, 27 de julio de 1955, p. 5B

———, "La de Carrillo Gil", columna "Exposiciones", *Excélsior*, sección B Sociedad y eventos varios, 1 de abril de 1957, p. 7 B; AFCG.

———, "La de Carrillo Gil", columna "Exposiciones", *Excélsior*, 12 de agosto de 1958; AFCG.

———, "La de Carrillo Gil", columna "Exposiciones", *Excélsior*, 22 de enero de 1959; AFCG.

———, "La de Carrillo Gil", columna "Exposiciones", *Excélsior*, 30 de mayo de 1960; AFCG.

———, "La de Carrillo Gil", columna "Exposiciones", *Excélsior*, 6 de octubre de 1960; AFCG.

———, "La Segunda Bienal Interamericana de México", C*uadernos Americanos*, noviembre- diciembre de 1960, pp. 225-239.

Neuvillate, Alfonso de, "O la confrontación de Toño Souza", *Excélsior*, 9 de mayo de 1966, p. 7-B.

Oles, James, "Escenas en las minas: Notas sobre Siqueiros en el MUNAL", *Memoria del Museo Nacional de Arte*, Núm. 8, Año 2000, pp. 113-116.

———, "La colección Gelman-Littman en Phoenix", *Reforma*, columna El ojo breve, 20 de junio de 2001, sección cultural, p. 2

Olivo, Francisca, "El Museo de Arte Moderno ¿Tiene algo que ver con la pintura mexicana?", *México en la Cultura, Novedades*, 14 de diciembre de 1958, pp. 6 y 11.

Ortúzar Ximena, "Las huellas de Siqueiros y de México en las memorias de Blanca Luz Brum", *Proceso,* 8 de agosto de 1999, pp. 58-63.

Palencia, Ceferino, "Bienal primer balance: Cero originalidad" *México en la Cultura, Novedades*, 15 de junio de 1958, p. 6.

———, "Carrillo Gil dona hermosas piezas de arte maya", *México en la Cultura, Novedades*, 26 de enero de 1958, p. 6.

———, "El arte mexicano en París, Estocolmo y Londres", *México en la Cultura, Novedades*, 9 agosto 1953, p. 4.

———, "El bello y difícil arte de Carrillo Gil", *México en la Cultura, Novedades*, 31 de marzo de 1957, p. 6; AFCG.

———, "El coleccionista Degas", *México en la Cultura, Novedades,* 26 de junio de 1956, p. 5.

———, "El grabado en la Bienal", *México en la Cultura, Novedades,* 27 de julio de 1958, pp. 6 y 10.

———, "Ignacio Beteta, acuarelista", *México en la Cultura, Novedades*, 27 de mayo de 1956, p. 5.

———, "Kishio Murata: lirismo cromático del Oriente", *México en la Cultura, Novedades*, 24 agosto 1958, p. 6.

———, "Kishio Murata y Germán Horacio", *México en la Cultura, Novedades*, 14 de diciembre de 1956, p. 4.

———, "La estampa japonesa", *México en la Cultura, Novedades*, 22 de abril de 1956, p. 4.

———, "La exposición pictórica de Arturo Souto", *México en la Cultura, Novedades,* 22 de diciembre de 1957, p. 6.

———, "La exposición pictórica del Dr. Alvar Carrillo Gil", columna Artes Plásticas, *Novedades*, 9 de agosto de 1955, p. N-A.

———, "Los espejos de Goya", *México en la Cultura, Novedades,* 16 de febrero de 1958, p. 6.

———, "Psicología del filatélico", *México en la Cultura, Novedades,* 5 de agosto de 1956, p. 6.

———, "Rembrandt...Goya... Orozco...", *México en la Cultura, Novedades*, 12 de agosto de 1956, p. 4.

———, Sin título, *México en la Cultura, Novedades*, 17 de agosto de 1958, p. 7; AFCG.

———, "Una gran obra de difusión artística", *México en la Cultura, Novedades*, 20 de noviembre de 1955, p. 4.

Paz, Octavio, "Ocultación y descubrimiento de Orozco", *Orozco, el hombre en llamas*, Revista *RM*, Vol. XVI, núm. 10, diciembre de 1987, pp. 4-88.

Paz, Valeria, "Premio Marco. Estrategias en la construcción simbólica de un arte contemporáneo", *Curare. Espacio crítico para las artes*, enero-junio 2001, pp. 40-47.

Perella, Cristina, "Patrizia Sandretto Rebaudengo. Coleccionismo", sin datos, pp. 55-56.

Pérez Vizcaíno, María Cristina, "Arte y medicina", 1 p., sin datos; AFCG.

Plessix, Francine du, "William Copley, the Artist as Collector", *Art in America*, EUA, diciembre 1965 – enero 1966, pp. 65-75

Poniatowska, Elena, "La imagen de México en Bruselas", *México en la Cultura, Novedades*, 23 de marzo de 1958, p. 7.

———, "La juventud rebelde se erige en juez:... y entierra a los muertos", *México en la Cultura, Novedades*, 22 de junio 1958, pp. 7 y 9.

Pukc. Columna Cuándo y dónde, *El Universal*, primera sección La sociedad al día, 28 de julio de 1955, pp. 17 y 20.

Quiñones, Horacio, "Los ataques al Arte pictórico nacionalista, conspiración contra México", *El Día,* 21 de junio de 1972, p. 3.

Ramírez, Julio Manuel, columna "Desayuno", *Excélsior,* sección A, 13 de agosto de 1961, pp. 1 y 7.

Reuter, Jasmin, "Cuándo tendremos un verdadero Museo de Arte Moderno", *Siempre!*, 2 de febrero de 1966, p. XIX.

Rey, Esteban y Marissa V. de Bono, "Orozco, el hombre en llamas", *Orozco en hombre en llamas*, Revista *RM*, Vol. XVI, núm. 10, diciembre de 1987, pp. 72-177.

Reyes Palma, Francisco, "Aproximaciones: 50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984)", parte I, *Plural*, mayo 1998, núm. 200, pp. 34-41.

———, "50 años de artes plásticas y políticas en México (1934-1984)", parte II, *Plural*, junio 1998, núm. 201, pp. 26-41.

———, "Treinta siglos + X = México eterno", *Curare*, enero-junio de 1999, núm. 14, pp. 15-17.

R. L. M. [sic], "Imágenes e imaginaciones", *La Prensa,* 12 de agosto de 1984, p. 4.

Rodríguez, Antonio, "Al fin, un gran libro sobre las pinturas de San Carlos", columna Con tinta negra y roja, *El Día*, 14 de mayo de 1963, p. 9.

———, "Antonio Rodríguez rechaza la coincidencia con Salas Anzures", *México en la Cultura, Novedades*, 15 de enero 1961, pp. 8 y 10.

———, "¿Cómo quiere que le responda a Tamayo, en broma o en serio? Habla Orozco y ríe a carcajada batiente asegurando que no le gusta atacar a sus compañeros", *El Nacional*, 24 septiembre de 1947, pp. 1 y 4.

———, "El análisis de la obra de Kishio Murata, realizado por Antonio Rodríguez, constituye un texto espléndido", *Excélsior*, sección B, pp. 1, 8 y 9.

———, "El Dr. Carrillo Gil: coleccionista, crítico y pintor", columna Arte, *Impacto*, 27 agosto de 1958, pp. 59 y 60; AFCG.

———, "El doctor Carrillo Gil: coleccionista, critico y pintor", *Diario del Sureste*, Mérida, 31 de agosto de 1958; AFCG.

———, "La pintura mexicana estaba en decadencia, dice Tamayo", *El Nacional*, 22 de septiembre de 1947, pp. 1-2.

———, "No todo coleccionista es un saqueador ¡Diego no lo fue!", columna Con tinta negra y roja, *El Día*, 2 de julio de 1963, p. 9.

———, "Orozco no cambia, no investiga, siempre se repite. Tamayo está listo para defenderse. La controversia sigue su marcha", *El Nacional,* 26 de septiembre de 1947, pp. 1 y 4.

———, "Pintores mexicanos VI. Rufino Tamayo", *Voz*, 24 de agosto de 1950, p. 54.

———, "Posee todo un museo de Orozco, quiere darlo a México, pero no lo dejan", columna Con tinta negra y roja, *El Día*, 20 de junio de 1963, p. 9.

———, "Riquísima colección para el Estado", *El Universal*, sección Revista Cultural, 12 de noviembre de 1972, pp. 8, 9 y 14.

———, "Rufino Tamayo: sus opiniones y su exposición", en columna Panorama de las Artes Plásticas, *El Nacional*, p. 7, sin fecha; AGAM.

———, "Se hunde la pintura en el vacío de lo mediocre. Son muchos los culpables, pero todos deben ir ya a su rescate", *Siempre!*, 28 de mayo de 1958, pp. 24-25.

———, "Tamayo es de una ampulosa autosuficiencia, dice Siqueiros", *El Nacional*, 26 de septiembre de 1947, pp. 1 y 3.

———, "Una gran exposición de Jacques Callot en la Esmeralda", columna "Con tinta negra y roja", *El Día*, 10 de mayo de 1963, p. 9

Rodríguez, Ida, "Aspectos negativos del reciente pleito de realistas vs. abstractos", *México en la Cultura, Novedades*, 21 de febrero de 1965, pp. 5 y 7.

Rodríguez Lozano, Miguel G., "Hayden White: alcances de una propuesta conceptual", *Universidad de México*, noviembre – diciembre 1999, pp. 33-37.

Rojas Zea, Rodolfo, "La colección Carrillo Gil fue entregada anoche al INBA. Siqueiros 'Acontecimiento de trascendencia nacional'", *Excélsior*, 26 de octubre de 1972, p. 16.

Romero, Pepe, columna "Un momentito", *The News*, 2ª. Sección, ciudad de México, 10 de marzo de 1955; AGAM.

Ross, Betty, "José Clemente Orozco habla de la mujer en la pintura; la unidad humana no es la mujer ni el hombre separadamente, sino los dos combinados", columna Arte, *Mañana*, septiembre 1943, pp. 64-65.

Rubio, Eduardo, "El papel del coleccionista en el desarrollo cultural urbano", pp. 13-18, sin datos.

Robirosa, Arpegio, "Descarado saqueo de las joyas arqueológicas de Campeche", *El Día*, 25 de junio de 1963, p. 2.

Ruiz, Blanca, "La colección Gelman aún sin sede definitiva. Estudian propuestas para Hallarle casa", *Reforma*, sección cultural, 3 de mayo de 1999, p. 1C.

Sáenz, Armando, "Exposición: Orozco en la colección Carrillo Gil. Orozco bajo la lente de su curador", *Bellas Artes*, diciembre de 1999, pp. 16-17.

Salas Anzures, Miguel, "Carrillo Gil: lo reto a que el estado le haga una oferta sobre su pinacoteca", *México en la Cultura, Novedades*, 8 de enero 1961, p. 10.

———, "¿Hasta que grado es revolucionario el arte mexicano de este medio siglo? Un enfoque nuevo de 50 años de pintura, grabado y arquitectura crítica en México", *México en la Cultura, Novedades*, 19 de diciembre 1960, p. 5.

———, "El Museo de Arte Moderno de Nueva York", *México en la Cultura, Novedades,* 2 de septiembre de 1956, p. 5.

———, "Los murales de 1922 son de tema religioso", *México en la Cultura, Novedades*, 29 de enero de 1961, p. 8

Simone, Eliana de, "Una mirada brasileña. La colección artística de Gilberto Chateaubriand, expuesta en Berlín, abre al público alemán nuevas perspectivas, permitiéndole familiarizarse sensorialmente con lo desconocido", *Humboldt*, 1988, pp. 72-75.

Siqueiros, "Un artista habla de Yucatán", *Yucatán*, 1 de mayo de 1953, p. 21.

Schneider Enríquez, Mary, "Sergio Autrey: Patron Saint", *Art News*, verano de 1995, pp. 111-112.

Sloan, Sara, "Compro cuadros que suban de precio", Vida capitalina, Suplemento del sábado, *Novedades*, 29 de noviembre de 1969, p. 1.

Solana, José Luis, "Orozco en el Sanborns de los Azulejos. Francisco Sergio Iturbe contrata muralista", *Saber Ver*, septiembre-octubre de 1999, pp. 44-45

Solís Aznar, Francisco, "Breve resumen histórico sobre la evolución de la Pediatría en Yucatán", *Revista yucateca de Pediatría*, julio-agosto-septiembre de 1996, p. 5

Souza, Antonio, "El Dr. Alvar Carrillo Gil o el caminante del mar", *México en la Cultura, Novedades*, 16 de octubre de 1960, p. 7.

Stock, Wolfgang Jean, "Un puente entre la industria y las artes. El programa cultural de Siemens. Un modelo de fomento privado de la cultura", *Humboldt*, 1989, núm. 98, pp. 22-26.

Suárez, Luis, "El pabellón de México conquista en Bruselas el gran premio de arte", *México en la Cultura, Novedades*, 10 de agosto de 1958, pp. 1 y 4

———, "El primer día libre de Siqueiros", *Siempre!*, 29 de julio de 1964, p. XI; AFCG.

———, "Los artistas que México enviará al escenario de Bruselas deben sostener la fama conquistada por nuestro pabellón", *México en la Cultura, Novedades*, 22 de junio de 1958, p. 1.

———, "Siqueiros, 70 años", 1966, sin datos; AFCG.

Taibo, Paco Ignacio I, "El gobierno no es el único propietario de la patria", *El Universal*, sección cultural, 27 de octubre de 1999, p. 1

Tamayo, Rufino, "Carta de Tamayo desde París", *México en la Cultura, Novedades*, 8 de junio de 1958, pp. 1 y 7.

———, "Gangsterismo en la pintura mexicana", *Excélsior*, 14 de noviembre de 1950, p. 7

Taylor, Robert, "A Great Mexican Painter is Seen in Perspective, *Boston Sunday Herald*, 7 de diciembre de 1952, 4 páginas mecanografiadas; AFCG.

Thorn-Prikker, Jan, "La 'Querella de los cuadros' en Colonia", *Humboldt*, 1989, pp. 4-6.

Tibol, Raquel, "Catorce preguntas a Diego Rivera al regreso de la URSS", *México en la Cultura, Novedades*, 22 de abril de 1956, p. 4

———, "Crítica a los críticos de arte", *México en la Cultura, Novedades*, 2 de marzo de 1958, p. 7

———, "Cuatro críticos de arte opinan sobre el premio 'Westheim'", *México en la Cultura, Novedades*, 27 de abril de 1958, p. 6.

———, "De la crítica, los críticos y las artes plásticas", *México en la Cultura, Novedades*, 9 de febrero de 1958, p. 6

———, "De la crítica, los críticos y las artes plásticas 2", *México en la Cultura, Novedades,* 16 de febrero de 1958, p. 6.

———, "De la crítica, los críticos y las artes plásticas III", *México en la Cultura, Novedades*, 23 de febrero de 1958, p.6.

———, "Formalismo y formulismo. La polémica de Siqueiros en Europa", *México en la Cultura, Novedades*, 4 de diciembre de 1955, p. 4.

———, "Gamboa (museógrafo) enjuicia a Carrillo Gil (coleccionista)", *Diorama de la Cultura, Excélsior*, 2 de febrero de 1969, p. 3.

———, "Juicios sobre la Bienal. El público", *México en la Cultura, Novedades*, 29 junio 1958, p. 7.

———, "1956 en las artes plásticas", *México en la Cultura, Novedades*, 30 de diciembre de 1956, p. 6.

———, "Primeros truenos en la tormenta de la Bienal", *México en la Cultura, Novedades, 25* de mayo de 1958, p. 7.

———, "Respuestas a la carta de Cuevas", *México en la Cultura, Novedades*, 9 de marzo de 1958, p. 6.

———, "Riveras, Orozcos, Siqueiros, Tamayos... al mejor postor", *Proceso*, 6 de junio de 1977, pp. 8-13

———, "Se dispersa la colección Carrillo Gil", entrevista a Carrillo Gil, sin datos, pp. 7-9; AFCG.

———, "Siqueiros critica a los críticos de arte", *México en la Cultura, Novedades*, 2 de marzo de 1958, p. 7

———, "Son contados los críticos de arte en el mundo y México no tiene uno solo. Última entrevista con Diego Rivera", *México en la Cultura, Novedades*, 15 de diciembre de 1957, pp. 5 y 10

———, "Valiosas obras de precio secreto", sin datos; ASAPS.

———, "Vamos a la exposición", *México en la Cultura, Novedades*, 4 de noviembre de 1956, p. 4

Toscano, Salvador. "La Exposición Nacional José Clemente Orozco", *El Nacional*, suplemento dominical, sección Artes Plásticas, 6 de abril 1947, p. 7

Truitt, James, "Dos palabras con José Luis Cuevas", *Américas*, diciembre de 1954.

Turu, Fumiko, "Expondrá aquí el pintor japonés Murata", *Excélsior*, sección Sociedad y eventos varios, 4 de noviembre de 1955, p. 1B y 4B.

Urzáiz Jiménez, Carlos, "El doctor Carrillo Gil, médico pediatra", *Revista de la Universidad de Yucatán*, Mérida, enero-febrero 1978, núm. 15, año XX, Vol. XX, pp. 84-91.

Usigli, Rodolfo, "La crítica de arte en México", *México en la Cultura, Novedades*, 27 de septiembre de 1953, p. 3.

Valdés Peza, Armando, "Personas y lugares", *Esto*, sección B, 26 de julio de 1955, p. 8.

Villar, Mónica del, "La construcción del Museo Nacional de Antropología", entrevista a Pedro Ramírez Vázquez, *Arqueología Mexicana*, marzo-abril de 1997, pp. 12-21.

Westheim, Paul, "Augusto Rodin. El frenesí del hombre creador, a los 50 años de su muerte", *Siempre!,* 13 de diciembre 1967, pp. IX-XI

———, "Alvar Carrillo Gil. Un nuevo valor del arte mexicano", traducción de Mariana Frenk, *México en la Cultura, Novedades*, 21 de abril de 1957, p. 6

———, "Braque", en *México en la Cultura, Novedades*, 10 de noviembre de 1957, pp. 1y 5.

———, "Carrillo Gil es el gran coleccionista, el excelente conocedor, que demostró su experiencia del arte al coleccionar las obras de Orozco –uno de los primeros que se interesaba por él–", *Diario del Sureste*, Mérida, 7 de agosto de 1955; AFCG.

———, "El arte como placer espiritual. Con motivo de la exposición de Alvar Carrillo Gil", traducción de Mariana Frenk, *México en la Cultura, Novedades*, 31 de julio de 1955, p. 6; AFCG.

———, "Frank Lloyd, un artista de nuestro tiempo", *México en la Cultura, Novedades,* 17 de mayo 1959, p. 1.

———, "La obra de Carrillo Gil. Una breve melodía más grande que las ruidosas sinfonías de tantos otros", traducción de Mariana Frenk, *México en la Cultura, Novedades,* 17 de agosto de 1958, p. 7; AFCG..

———, "Siqueiros", *Exposición retrospectiva-Museo de Ciencias y Arte- Cd. Universitaria*, septiembre 1967, Núm. 1, Vol. XXII.

———, "Segunda Bienal Interamericana de México. 50 obras de Tamayo", *Artes de México*, traducción de Mariana Frenk, Vol. VI, año IX, 1961, núm. 35.

Wright, Frank Lloyd, "El error de los nuevos arquitectos", *México en la Cultura, Novedades*, 17 de mayo 1959, p. 1

Yarza, Joaquín, "Dalmau de Mur", columna Promotores y Mecenas, *Descubrir el arte*, España, 1 de marzo 1999, pp. 94-95.

Zabludovsky, Jacobo, "Tesoro oculto", columna "Clepsidra", sin datos; ASAPS.

Bibliografía general, catálogos y folletos

Acevedo, Esther, "Alteraciones de la historia. El paisaje en la obra de caballete de Siqueiros", en *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, Curare, INBA, 1996, pp. 63-73.

———, "Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias", en *El nacionalismo y el arte mexicano*, Memorias del IX Coloquio de Historia de Arte, IIE-UNAM, México, México, 1986, pp. 171-207.

Actitudes plásticas. Selección de artistas contemporáneos de Estados Unidos y México, catálogo de la exposición en la Galería Universitaria Aristos, UNAM, México, sin número de páginas.

Actualidad gráfica – Panorama artístico. Obra gráfica internacional 1971-1979, catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno, INBA-SEP, México, 1979.

Acuarelas de Rodin [facsímiles] de la Colección del Dr. Alvar Carrillo Gil, catálogo de la exposición en el Museo Universitario de Ciencias y Artes y la Casa del Lago, UNAM, México, 1962, sin número de páginas.

Alfonso Michel (1897-1957), catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno, junio-agosto 1991, México, INBA, 1991, 71 p.

Alonso, Martín, *Enciclopedia del idioma*, México, editorial Aguilar, 1991, 3 tomos.

Alvarez, Manuel F., *Las pinturas de la Academia Nacional de Bellas Artes. Su mérito artístico y su valor comercial*, 1917, 61 p.

Amor, Inés, "Los últimos días de Alfonso Michel", en *Alfonso Michel. El desconocido,* 1992, Conaculta-Era, 1992, pp. 128-129.

Anke te Essen y E. C. Spray, *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftgeschichtliche Bedeutung*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2001. (*Coleccionar como saber. El coleccionista y su importancia para la historia de la ciencia*).

Año de Rembrandt: grabados de Rembrandt, Goya y Orozco, folleto editado por el Museo Nacional de Artes Plásticas, INBA, julio-agosto de 1956, 8 páginas sin numeración.

Apollinaire, Guillaume, *Los pintores cubistas,* traducción de Lidya Vázquez, La balsa de Medusa, Madrid, 1994, 109 p.

Appadurai, Arjun, "Introducción: las mercancías y la política del valor", en *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, Conaculta-Grijalbo, colección Los noventa, México, 1991, pp. 17-87.

Arenal, Angélica, *Páginas sueltas con Siqueiros*, Grijalbo, México, 1976, 303 p.

Arnaldo, Javier, Francisco Calvo Serraller, Dolores Castillo, Vicente Jarque, Francisco José Martínez, Salvador Mas, Francisca Pérez Carreño, Esteban Pujals Gesalí, Tonia Raquejo, Delfín Rodríguez, Guillermo Solana, Antonio Valdecantos, Gerard Villard y J. F. Yvars, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2a. Edición, La balsa de Medusa, Madrid, 2000, 2 tomos.

Arnau, Frank, *El arte de falsificar*, editorial Noguer, 1961, publicado en la página electrónica de la casa de subastas Odalys, de Venezuela, www.odalys.com., consultada en abril de 2002.

Art mexicain Contemporain. Peinture et gravure, INBA, México, 1958, sin número de páginas.

Art mexicain. Du précolombien a nos jours, catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Arte Moderno, Museo Nacional de Arte Moderno, París, 1952, 2 Vols.

Arte contemporáneo de México en el Museo Carrillo Gil, catálogo de la exposición en el Museo Carrillo Gil, curador Osvaldo Sánchez, 2000, Américo Arte Editores, Conaculta-INBA, MACG, 203 p.

Arte Moderno en México 1900-1950, UNAM-Conaculta, Gobierno de la Ciudad de México, México, 2000.

Arte y recepción, VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1997, 311 p.

Autorretratos de pintores mexicanos. Homenaje a Marte R. Gómez, folleto de la exposición conmemorativa en el MAM, Sala Xavier Villaurrutia, del 6 de julio al 27 de octubre de 1996.

Ávila, Ignacio y Silvestre Frenk, "Apuntes para la historia de la pediatría en México desde la Independencia hasta nuestros días", en *Historia de la pediatría en México*, FCE, México, 1997, p. 333-447.

Baekeland, Frederick, "Psychological Aspects of Art Collecting", en *Interpreting Objects and Collections*, Susan M. Pearce (ed.), Routledge, Londres-Nueva York, 1994, pp. 205- 219 .

Barrio-Garay, José Luis, "Cultura S. A. Consumo, comercialización y producción como instrumentos de poder en el mundo del arte, en *Arte y coerción.* Primer coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte, IIE-UNAM, 1992, p. 253-264.

Basurto, Jorge, "Introducción", en *El fin del proyecto nacionalista revolucionario*, IIS-UNAM, México, 1992, pp. 1-11.

Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos,* Francisco González Aramburu (trad.), 15ª ed., Siglo XXI Editores, México, 1997, 229 p.

Bazin, Germain, *El tiempo de los museos*, traducción de P. Casanova Viamonte y M. D. Massot Gimeno, Daimon, Barcelona, 1967, 228 p.

Beaugrand, Andreas, "Kunst, Cocteau und Kunstverein". *Cocteau Jean. Die Sammlung Hall*, Bielefeld, Pedragon, 1993, pp. 7-14.

.

Belk, Russell W., "Collectors and collecting", en *Interpreting Objects and Collections*, Susan M. Pearce (ed.), Londres-Nueva York, Routledge, 1994, p. 317-326.

Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk*, 1982, Suhrkamp, Frankfort, 2 Vols, 1354 p.

Berger, John, *Modos de ver*, Justo G. Beramendi (trad.), 4a. edición, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, 169 p.

Blanco Prieto, María Elena. *Catálogo de la obra de José Clemente Orozco en la colección del Museo de Arte Alvar y Carmen Tejero de Carrillo Gil*, tesis de licenciatura en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, México, 1986, 210 p.

Blas Galindo, Carlos, "Comercio especulativo y colecciones del Estado", *Especulación y patrimonio,* 4o. Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico, IIE-UNAM, México, México, 1997, pp. 27-36. .

Blok, Car, *Historias del arte abstracto*, tercera edición, Cátedra, Cuadernos Arte, Madrid, 1992, 302 p.

Blom, Philipp, *To Have and To Hold. An Intimate History of Collectors and Collecting*, The Overlook Press, Woodstock-New York, 2002, 274 p.

Borràs, Marîa Luisa, *Fernando García Ponce*, Fomento Cultural Banamex, México, 1992, 265 p.

Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, María del Carmen Ruiz de Elvira (trad.), Taurus, Madrid, 1998, 597 p.

Brunner, José Joaquín, *América Latina: cultura y modernidad,* Grijalbo, México, 1992, 287 p.

Burke, Peter, *Historia y teoría social*, Stella Mastrangello (trad.), Instituto Mora, 2000, México, 225 p.

Cabello Carro, Paz, *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XIII*, Cultura Hispánica, Madrid, 1989, 191 p.

Cabrera de Tablada, Nina, *José Juan Tablada en la intimidad (Cartas y poemas inéditos)*, México, Imprenta Universitaria, 1954, 216 p.

Cadero Gillette, Jennifer, "Collecting Art and Constructing Art History: The Boisserée Brothers and their Medieval Paintings Collection", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes, Memorias del XX Coloquio de Historia del Arte*, IIE-UNAM, México, 1997, pp. 511-517.

Calvo Serraller, Francisco, "La política oficial y el arte contemporáneo entre 1980 y 1995", en *Mercado del Arte y Coleccionismo en España (1980-1995),* Agencia Financiera del Estado-Banco de Desarrollo, Madrid, pp. 67-80.

———, Giuseppe Panza di Biumo, *et al. Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*, Tusquets editores, Barcelona, 1993, 235 p.

Camp, Roderic Ai. *Biografías de políticos mexicanos. 1935-1985*, Roberto Ramón Reyes Masón (trad.), revisión de Federico Barrera Fuentes, FCE, 1992, 779 p.

———, *Los empresarios y la política en México: una visión contemporánea*, Eduardo L. Suárez (trad.), FCE, México, 1990, 290 p.

Cano de Gardoqui, José Luis, "Panorama de los museos en España desde la perspectiva de la dependencia administrativa", *Die Neuen Museen in Spanien*, Memorias del coloquio realizado en 1997, Carl Justi Vereinigung Ev. Mitteilungen, Bochum, 1998, pp. 108-113.

Cardoza y Aragón, Luis, "Gunther Gerzso", en *Gunther Gerzso*, catálogo de la exposición VIII Bienal de São Paulo, Brasil, INBA, México, 1965, sin número de páginas.

———, "Gunther Gerzso", en *Gunther Gerzso, exposición retrospectiva*, catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Arte Moderno, agosto–septiembre de 1963, INBA-SEP, México, 1963, sin número de páginas.

———, *La nube y el reloj (pintura mexicana contemporánea)*, México, UNAM, 1940, 138 p.

———, *Orozco: Obra de caballete, acuarela, dibujo y grabado*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana-Fundación Cultural San Jerónimo Lídice, 1983, 142 p.

———, *Pintura Contemporánea de México,* Era, México, 1988, 232 p.

———, *et. al., Orozco: una relectura*, IIE- UNAM, México, 1983, 225 p.

Carrillo Gil 59. Presencia del espacio (óleos recientes), folleto de la exposición en la Galería de Antonio Souza, 1 a 22 de octubre de 1959, sin número de páginas.

Carrión, Jorge y Alonso Aguilar M., *La burguesía, la oligarquía y el estado*, Editorial Nuestro Tiempo, México, 1972, 231 p.

Castañeda, Hermilo e Ignacio Ávila, "Los congresos nacionales de pediatría" en *Historia de la pediatría en México*, FCE, México, 1997, pp. 373-379

Castelnuovo, Enrico, *Arte, industria y revolución. Temas de historia social del arte*, Laura Silvani (trad.), Nexos, Barcelona, 1988, 205 p.

Catálogo de la exposición retrospectiva de Carlos Mérida, de noviembre de 1961 a enero de 1962, Museo Nacional de Arte Moderno, INBA, México, 30 páginas sin numeración.

Catálogo de la obra pictórica de Orozco, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña-Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1970, 132 p.

Catálogo de las pinturas y dibujos de la colección Pani, UNAM, México, 1921, 101 p.

Cerámica maya de la Colección Manuel Barbachano Ponce, catálogo de la exposición en la sala de exposiciones temporales del Museo Nacional de Antropología, noviembre a diciembre de 1969, INAH, 1969, sin número de páginas.

Cimet, Esther. *et al. El público como propuesta. Cuatro estudios sociológicos en museos de arte*, México, Cenidiap-INBA, México, 1987, Colección de Artes Plásticas, Serie: Investigación y documentación de las artes, núm. 3, 248 p.

———, *Movimiento muralista mexicano,* México, 1992, 183 p.

Cinco años de pintura de Juan Soriano, catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Arte Moderno, 25 septiembre-25 octubre de 1959, INBA-SEP, México, 1959, sin número de páginas.

Cinco mujeres: Leonora Carrington, Frida Kahlo, María Izquierdo, Alice Rahon, Remedios Varo, catálogo de la exposición en la Galería Arvil, 28 junio a 22 julio 1995, México, 1995, sin número de páginas.

Cirlot, Juan Eduardo, *Arte del siglo XX,* Labor, Barcelona, 1972, 2 Vols.

Clifford, James, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 429 p.

Coelho, Teixeira, *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, María Noemí Alfaro, Olga Correa, Ángeles Godínez y Leonardo Herrera (trads.), Conaculta-Iteso-Secretaría de cultura del Gobierno de Jalisco, México, 2000, 502 p.

Coleccão Berardo Colection 1917-1999, Centro Cultural de Belém, 1993, 365 p.

Carrión, Jorge y Alonso Aguilar M., *La burguesía, la oligarquía y el estado*, Editorial Nuestro Tiempo, México, 1972, 231 p.

Castañeda, Hermilo e Ignacio Ávila, "Los congresos nacionales de pediatría" en *Historia de la pediatría en México*, FCE, México, 1997, pp. 373-379

Castelnuovo, Enrico, *Arte, industria y revolución. Temas de historia social del arte*, Laura Silvani (trad.), Nexos, Barcelona, 1988, 205 p.

Catálogo de la exposición retrospectiva de Carlos Mérida, de noviembre de 1961 a enero de 1962, Museo Nacional de Arte Moderno, INBA, México, 30 páginas sin numeración.

Catálogo de la obra pictórica de Orozco, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña-Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1970, 132 p.

Catálogo de las pinturas y dibujos de la colección Pani, UNAM, México, 1921, 101 p.

Cerámica maya de la Colección Manuel Barbachano Ponce, catálogo de la exposición en la sala de exposiciones temporales del Museo Nacional de Antropología, noviembre a diciembre de 1969, INAH, 1969, sin número de páginas.

Cimet, Esther. *et al. El público como propuesta. Cuatro estudios sociológicos en museos de arte*, México, Cenidiap-INBA, México, 1987, Colección de Artes Plásticas, Serie: Investigación y documentación de las artes, núm. 3, 248 p.

———, *Movimiento muralista mexicano,* México, 1992, 183 p.

Cinco años de pintura de Juan Soriano, catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Arte Moderno, 25 septiembre-25 octubre de 1959, INBA-SEP, México, 1959, sin número de páginas.

Cinco mujeres: Leonora Carrington, Frida Kahlo, María Izquierdo, Alice Rahon, Remedios Varo, catálogo de la exposición en la Galería Arvil, 28 junio a 22 julio 1995, México, 1995, sin número de páginas.

Cirlot, Juan Eduardo, *Arte del siglo XX,* Labor, Barcelona, 1972, 2 Vols.

Clifford, James, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 429 p.

Coelho, Teixeira, *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, María Noemí Alfaro, Olga Correa, Ángeles Godínez y Leonardo Herrera (trads.), Conaculta-Iteso-Secretaría de cultura del Gobierno de Jalisco, México, 2000, 502 p.

Coleccão Berardo Colection 1917-1999, Centro Cultural de Belém, 1993, 365 p.

Colección Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, adquirida para el pueblo de México por el C. Presidente de la República Luis Echeverría Álvarez, catálogo de la colección, SEP-INBA, México, 1972, sin número de páginas.

Colección arqueológica mexicana de Licio Lagos, textos de Ignacio Bernal, Pedro Ramírez Vázquez y Otto Schöndube, guardas originales de Carlos Mérida, edición de Licio Lagos, 1971, 21 p.

Colección Club de Industriales, A.C., catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno, Galería de Exposiciones Temporales, noviembre 1967, INBA, 1967, sin número de páginas.

Colección de arte maya del Dr. Alvar Carrillo Gil, catálogo de la exposición en el Palacio de Bellas Artes, SEP-INBA, 1958, 24 p.

Colección Eugenio López, folleto de exposición en el MACG, del 21 de abril al 4 de julio de 1999, INBA – Fundación Jumex, 4 p.

Colección Licio Lagos, Elisa García Barragán (coord.), Laboratorios Syntex, 1994.

Colección López Rocha. Promoción cultural Guadalajara, A.C., folleto de la exposición en el MACG, del 19 de mayo al 18 de julio de 1999, INBA, 4 páginas sin numeración.

Colección Marte R. Gómez. Obras de Diego Rivera, 1886-1957, INBA, 1973, 48 páginas sin numeración.

Colección Museo Carrillo Gil, folleto de la exposición en el MACG, 22 de julio al 1o de septiembre de 1993, Conaculta-INBA, México, sin número de páginas.

Colección Museo Würth. Exposición colectiva internacional, catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno, 23 de julio al 23 de agosto de 1994.

Colección Pascual Gutiérrez Roldán, textos de Xavier Moyssén y Teresa del Conde, ÁTAME Ediciones, México, 1995, 223 p.

Conde, Teresa del, "El coleccionismo narrado. Dos prototipos notables. El *cavaliere*, de Susan Sontag. *Utz* de Bruce Chatwin", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes. Memorias del XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, IIE-UNAM, México, 1997, pp. 595-605.

———,"El Renacimiento mexicano", *Tiempo y Arte*, XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, IIE-UNAM, México, 1991, pp. 389-407.

———, "Pintura de caballete y dibujo: principales muestras del siglo XX en el extranjero,

en *México en el mundo de las colecciones de arte, México Contemporáneo*, Conaculta, Vol. 1, 1994, pp. 15-20.

———, *Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría (1923-1972)*, IIE-UNAM, México, 1979, 164 p.

Cordero, Karen, "Jerarquía socio-cultural y la historia del 'Arte Popular'", *Arte y Coerción*, Primer Coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte, México, IIE-UNAM, México, 1992, pp. 237-242..

———, "*Mexican Folkways* y las lecturas de lo popular", *Tiempo y Arte*, XIII Coloquio Internacional de historia del Arte, México, IIE-UNAM, México, 1991, pp. 409-425.

Córdova, Arnaldo, *La ideología de la revolución mexicana. La formación del nuevo régimen*, Era, México, 1973, 508 p.

Coronel Rivera, Juan, "La Ruptura: una aproximación a sus orígenes", en *Tiempos de Ruptura. Juan Martín y sus pintores*, Landucci, México, 2000, pp. 17-31.

Cosío Villegas, Daniel, *La crisis en México*, en *Obras completas de Daniel Cosío Villegas*, Clío, México, 1997, pp. 15-46.

Crespo de Serna, J. J., *La clepsidra y los días*, Ediciones de la revista Bellas Artes, México 1958, 164 p.

Cuevas, José Luis, *Cuevas por Cuevas*, Era, México, 1965, 223 p.

———, *Gato Macho*, FCE, Colección Tierra Firme, México, 1994, 728 p.

Cultura y Comunicación en la ciudad de México, Néstor García Canclini (coord.), México, 1998, 2 tomos.

Culturas populares y política cultural, Museo de Culturas Populares, SEP, México, 1982, 137 p.

Charensol, Georges, *Los grandes maestros de la pintura moderna*, Madrid, Aguilar, 1969, 207 p.

Chefs d' oeuvre de l' art mexicain, Ministère d'Etat Affaires Culturelles, Paris, 1962, 420 p.

Danet, Brenda y Tamar Katriel, "No Two Alike: Play and Aesthetics in Collecting", en *Interpreting Objects and Collections*, Susan M. Pearce (ed.), Routledge, Londres-Nueva York 1994, pp. 220-239.

Daumier, Honoré, *La obra pictórica completa de Daumier,* (biografía y estudios críticos), Francisco J. Alcántara (trad.), Nouger, Barcelona, 1973, 119 p.

Davies, Enrica, "Un mundo de ensueño: la colección de antigüedades de Sigmund Freud" en *Sigmund Freud. Coleccionista*, Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 2000, pp. 35-39

David Alfaro Siqueiros. Paintings 1935-1967, catálogo de la exposición, Art Gallery, Center for Inter-Americans Relations, New York, 5 de febrero al 5 de abril de 1970, 27 p.

Debroise, Olivier, *Diego de Montparnasse,* SEP, México, 1979, 135 p. .

———, *Alfonso Michel. El desconocido*, Conaculta-Era, México, 1992, 139 p.

———, "Notas para un análisis del sistema de la cultura plástica en México", en *Política cultural del Estado mexicano*, México, CEE-GEFE-SEP, México, 1983, pp. 149-175.

Delacroix, Fernando Víctor Eugenio, *La obra pictórica completa de Delacroix,* (biografía y estudios), traducción de Francisco J. Alcántara, Nouger, Barcelona, 1973, 119 p.

Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem privatbesitz vom kaiserreich zur Weimarer Republik. Andre Pophanken y Félix Billeter (ed.), Akademia Verlag, Berlín 2001, serie Passgen Band 3. (*El modernismo y sus coleccionistas. Arte Francés en colecciones privadas alemanas desde el imperio [1870] hasta la República de Weimar*).

Diccionario Larousse de la pintura, Planeta-Agostini, México, 1987, tomo 1, 736 p.

Diccionario de la lengua española. Real Academia Española, 21ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1992, 2 vols.; 22ª ed., 2002

Diccionario de Medicina Mosby, Océano, Barcelona, 1993, 1437 p.

Diccionario Universal de Arte, Argos-Vergara, Barcelona, 1979, 5 tomos.

Diego Rivera, hoy, Simposio, INBA-SEP, México, 1986, 256 p.

Diego Rivera, arte y revolución, MAM –INBA, México, 2000, 449 p.

Diez pintores mexicanos y Alberto Misrachi, DDF, México, 1991.

Diseño antes del Diseño. Diseño Gráfico en México 1920- 1960. Estudio, notas y selección de imágenes por Cuauhtémoc Medina, MACG-INBA, México, 1991, 91 p. .

Dos años y medio del INBA, Dirección General, Subdirección Departamento Administrativo-INBA, México, 1950, 147 p.

Double Trouble. The Patchett Collection, Auditorio de Galicia Santiago de Compostela y Museum of Contemporary Art San Diego, 1998, 2 tomos.

Duarte Sánchez, Estela, "Los mecenas de Magaña", *Mardonio Magaña. El sentir de la tradición*, INBA-Museo Casa estudio Diego Rivera, 2003, en prensa, pp. 34-48.

Eberle, Josef y Friedrich Heer, *Maecenas,* Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1981, 47 pp.

Echegaray, Miguel Ángel, "El Chango García Cabral, humorista sin oficio diplomático", *Patrocinio, colección y circulación de las artes. Memorias del XX Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas,* IIE-UNAM, México, 1997, pp. 139-153.

Eder, Rita, "El esplendor de la superficie: la pintura de Gunther Gerzso", *Los discursos sobre el arte,* XV Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, IIE-UNAM, México, 1995, pp. 409-420.

———, *Gironella*, IIE-UNAM, México, 1981, 158, 39 pp. : il.

———, *Gunther Gerzso. El esplendor de la muralla*, Conaculta-Era, México, 1994, 187 p.

———, "Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano", en *El arte en México: autores, temas, problemas*, coordinación de Rita Eder, Conaculta-Lotería Nacional para la Asistencia Pública-FCE, 2001, p. 341-371.

———, "El muralismo mexicano: modernismo y modernidad", en *Modernidad y modernización en el arte mexicano. 1920-1960*, MUNAL-INBA, México, 1991, pp. 67-81.

———, "La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta", en *Historia del arte mexicano*, 2a. ed., SEP-Salvat, México, 1986, tomo 15, pp. 2133-2153.

———, Mirko Lauer (coords.), *Teoría Social del Arte. Bibliografía comentada,* IIE-UNAM, México, 1986, 313 p.

El arte en México: autores, temas, problemas, coordinación de Rita Eder, Conaculta-Lotería Nacional para la Asistencia Pública-FCE, México, 2001, 389 p.

El Arte entre lo Público y lo Privado, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1995, 389 p.

El consumo cultural en México, Néstor García Canclini (coord.), CNCA, México, 1993, 414 p.

El fin del proyecto nacionalista revolucionario, Jorge Basurto y Aurelio Cuevas, (coords.), IIS-UNAM, México, 1992, 145 p.

El Museo del Imaginario. Convergencias estéticas en la colección Blaisten, folleto de la exposición en el Museo Nacional de Arte, de noviembre 2000 a mayo 2001, Munal-INBA, México, 2000, 63 p.

El Nacionalismo y el arte Mexicano, IX Coloquio de Historia del Arte, México, IIE-UNAM, México, 1986, 410 p. .

Enciclopedia Universal Ilustrada Europea-Americana, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, tomo XVIII (Primera parte).

Enciclopedia Yucatanense, Mérida, sección Historia de las Artes Plásticas, 1980, tomo X

Encontrar su mirada. Dos visitas a la colección, documentación de la exposición del Museo Carrillo Gil, curadores Edgardo Ganado Kim y Conrado Tostado, 1995, sin número de páginas; AMCG.

Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1999, 475 p.

Epistolario selecto de Carlos Chávez, selección y notas de Gloria Carmona, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1109 p.

Espinosa, Elia, "María Izquierdo y la crítica (desde 1929 a nuestros días)", en *Tiempo y arte*. Coloquio Internacional de Historia del Arte, IIE-UNAM, México, 1991, pp. 327-68.

Estefanía, Joaquín, *El poder en el mundo*, Plaza & Janés Editores, Nuevas Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 2000, 172 p.

Exhibition of Mexican Art from Pre-columbian times to the present day, catálogo de la exposición en The Tate Gallery, The Arts Council, Londres, 1953, 103 p.

Exposición de arte mexicano, catálogo de la exposición en el edificio "La Crónica", junio de 1954, Lima, 185 p.

Exposición de arte mexicano, catálogo de la exposición, Tokio, 1955, sin número de páginas.

Exposición de arte mexicano. Antiguo y moderno, catálogo de la exposición en La Habana, INBA-SEP, México, 1948, sin número de páginas.

Exposición de arte mexicano. Guía del visitante, Museo de Artes Plásticas, INBA-SEP, México, 1953, 137 p.

Exposición de obras de Carrillo Gil. Serie de exposiciones de Artes Plásticas de Médicos Aficionados en el Hospital Infantil de México, Folleto de la exposición, Hospital Infantil de México, 13 noviembre a 31 diciembre [1955], sin número de páginas; AFCG.

Exposición Nacional Diego Rivera, 50 años de su labor artística, (catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Artes Plásticas, agosto-diciembre 1949), INBA, México, 1949, sin número de páginas.

Exposición Nacional. José Clemente Orozco, catálogo de la exposición, SEP, México, 1947, sin número de páginas.

Favela Fierro, Ma. Teresa, *La importancia de los salones y concursos de pintura del INBA en México durante los años sesenta*, Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, UIA, 1993, 402 p.

Fell, Claude, *José Vasconcelos. Los Años del águila,* México, 1989, 622 p.

Fernández, Miguel Ángel, *Coleccionismo en México*, Museo del Vidrio, Monterrey, 2000, 286 p.

———, *Historia de los museos de México*, 2a. ed, Promotora de Comercialización Directa, México, 1988, 248 p.

Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, El arte del siglo XX, IIE-UNAM, México, 1993, tomo II, 189 p.

———, "Catálogo de exposiciones de arte 1954", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 23, 1955.

———, "De una charla con José Clemente Orozco", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* IIE-UNAM, 1940, núm. 5, pp. 11-15.

———, "La trascendencia de la obra de Orozco", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1950, núm. 18, pp. 19-26.

———, *Orozco: forma e idea,* 2a. ed. Porrúa, México, 1975, 221 p.

———, Prólogo a Manuel Gamio, *Forjando Patria*, 3ª edición, Porrúa, México, 1982, pp. IX-XVI.

———, Prólogo, introducción y notas. *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, Alvar Carrillo Gil (ed.), 1949, pp. 9-59.

———, *Rufino Tamayo,* México, 1948, 42 p.

Fernández Arenas, José, *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*, Anthropos, 187 p.

Fernando Gamboa. Pensamientos, coordinación editorial de Tonatiuh Gutiérrez, México, Fomento Cultural Banamex, 1990, 82 p.

Fernando Gamboa. Embajador del arte mexicano, coordinación editorial de Carmen Gaitán, Conaculta, 1991, 115 p.

Ferras, Geraldo, "Alvaro Carrillo Gil", folleto de la exposición en la Galería Sistina, São Paulo, agosto-septiembre, sin datos. AFCG.

Flaubert, Gustave, *Bouvard y Pécuchet*, Aurora Bernárdez (trad.), Tusquets Editores, Barcelona, 1999, 287 p.

Flores Arauz, María Cristina, *La obra cubista de Diego Rivera*, México, 1965, 120 p.

Florescano, Enrique, *Orígenes y desarrollo de la burguesía en América Latina 1700-1955*, Editorial Nueva Imagen, México, 662 p.

Flores Guerrero, Raúl, *Cinco pintores mexicanos*, UNAM, México, 1957, 147 p.

Flores Sánchez, Horacio. "La pintura de José Luis Cuevas", en *José Luis Cuevas*, Michel Brient (ed.), París, edición en inglés, francés y español, 1955, 80 p.

.

———, (editor), *El retrato mexicano contemporáneo*, ensayos de Paul Westheim y Justino Fernández, MNAM-INBA, México, 1961, 117 p.

———, *et al.*, *José Luis Cuevas*, París, 1955, 80 p.

Folleto de creación del Museo Frida Kahlo, 1955, sin datos; AGAM.

.

Foucault, Michel, *Una arqueología de las ciencias humanas,* Elsa Cecilia Frost (trad.), vigesimocuarta edición, Siglo Veintiuno Editores, 1996, 53 p.

———, *El discurso del poder*, presentación y selección de Oscar Terán, Folio Ediciones, México, 1983, 245 p.

———, *Obras esenciales. Estrategias de poder,* Fernando Álvarez Uría y Julia Varela (trads.), Paidós, Barcelona, 1999, volumen II, 407 p.

———, *Las palabras y las cosas una arqueología de las ciencias humanas*, Elsa Cecilia Frost (trad.), Siglo XXI, México, 1996, 375 p.

.

———, *La verdad y las formas jurídicas*, Enrique Lynch (trad.), Gedisa, colección Hombre y sociedad, serie Mediaciones, Barcelona, 1980, 147 p.

Forntid Till Nutid, Från. *Mexikansk Konst*, Estocolmo, 1952, 73 p.

Franz Mayer: una colección, Bancreser, México, 1984, 323 p.

French and Other Modern Paintings from the Collection of Walter P. Chrysler, Jr., Nueva York, catálogo de la venta de Parke-Bernet Galleries, 1945; BMACG

French Paintings from the Chester Dale Collection, Washington, D.C., Gational Gallery of Art, 1946; BMACG

Frenk-Westheim, Mariana, "La colección de arte de Fernando Gamboa", en *Recordando a Fernando Gamboa*, México, Conaculta-INBA, 1995, p. 11-20.

Frérot, Christine, *El mercado del Arte en México. 1950-1976*, Cenidiap-INBA México, Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda época, 1990, 227 p.

Fuentes, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, Mondadori, Narrativa Mondadori, Barcelona, 1993, 240 p.

———, *La región más transparente*, Alfaguara, 1998, 546 p.

———, *Los años con Laura Díaz*, Alfaguara, México, 1999, 600 p.

Furió, Vicenç, *Sociología del arte*, Cátedra, Madrid, 2000, 392 p.

Gaehtgens, Thomas W., *Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche*, Deutscher Kunstverlag, München, 1992.

Galard, Jean, "Estetización de la vida: ¿abolición o generalización del arte?, en *La abolición del arte*, Memorias del XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte, IIE-UNAM, México, 1998, pp. 639-651.

Gamboni, Dario, "The Abolition of Art: Labels, Distinctions and History", en *La abolición del arte*, XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte, Alberto Dallal (ed.), IIE-UNAM, México, 1998, pp. 17-39.

Gamio, Manuel, *Forjando Patria*, 3ª. edición, Porrúa, 1982, 210 p.

Ganado Kim, Edgardo, *Siqueiros 1896-1996*, (folleto de la exposición *Siqueiros en la Colección del Museo Carrillo Gil*, 16 de octubre–1 de diciembre 1996), INBA, México, 1996, sin número de páginas.

García Barragán, Elisa, "Licio Lagos, coleccionismo ejemplar", en *Colección Licio Lagos*, Laboratorios Syntex, 1994, pp. 13-18.

García Canal, María Inés, *Foucault y el poder*, UAM, México, 2002, 110 p.

García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México, 1995, 214 p.

———, "Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano", en *Políticas culturales en América Latina*, 2a. edición, Grijalbo, México, 1987, pp. 13-61.

García Cortés, Adrián, *Siqueiros, Suárez y el Polyforum. Vidas paralelas, sin paralelo*, Polyforum Siqueiros A.C., México, 2000, 286 p.

García Felguera, María de los Santos, "Coleccionismo público en España. 1975-1995", *Die Neuen Museen in Spanien*, Memorias del coloquio realizado en 1997, Carl Justi Vereinigung Ev. Mitteilungen, Bochum, 1998, pp. 98-107. .

García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, Diana, 2002, 579 p.

Garduño, Ana, *Alvar Carrillo Gil y su colección. Homenaje*, (folleto de la exposición en Mérida, abril-mayo de 1997), INBA –MACAY, 1997, 15 p. .

———, "El coleccionista solitario de Orozco: Alvar Carrillo Gil", *Orozco en la colección del Museo Carrillo Gil*, INBA, 1999, pp. 18-31.

———, "Enfermedad fatídica e incurable: el coleccionismo de Alvar Carrillo Gil", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes. Memorias del XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, IIE-UNAM, México, 1997, p. 671-688.

———, "Siqueiros y Carrillo Gil. Breve crónica de una amistad", en *Siqueiros en la colección del Museo Carrillo Gil*, MACG-INBA, México, 1996, pp. 27-53.

Gay, Meter, "Texto introductorio" al catálogo *Sigmund Freud. Coleccionista*, Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 2000, pp. 19-22.

Gell, Alfred, "Los recién llegados al mundo de los bienes: el consumo entre los fondos muria", en *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, Conaculta-Grijalbo, colección Los Noventa, México, 1991, pp. 143-175.

Geller, Luis, *Alberto J. Misrachi. El galerista. Una vida dedicada a promover el arte de México,* Editorial Sylvia Misrachi, México, 1998, 201 p.

Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Paidós, Buenos Aires, 2001, 412 p.

Goldman, Shifra, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio,* IPN, Editorial Domés, México, 1989, 284 p.

Goldwater, Robert, *Rufino Tamayo*, The Quadrangle Press, New York, 1947, 129 p.

Gombrich, E. H., *La historia del arte*, Editorial Diana, decimoquinta edición, 1994, 654 p.

Gómez, Federico, "La atención al niño enfermo a partir de la Independencia", en *Historia de la pediatría en México*, FCE, México, 1997, p. 311-332.

Gómez, Marte R., *Vida Política Contemporánea. Cartas de Marte R. Gómez*, FCE, México, 1978, 2 Vols.

González, Luis. "El liberalismo triunfante", *Historia General de México*, 4a. Edición, El Colegio de México, 1998, Vol. 2, pp. 897-1016.

González Matute, Laura, coordinadora. *¡30-30! Contra la Academia de Pintura: 1928*, INBA, México, 1993, 105 p.

González Mello, Renato. "Alvar Carrillo Gil, coleccionista", 5 p. mecanografiadas, sin datos, 1989; ARGM.

———, "An Essay on the History of Ideas", en *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934*, Hood Museum of Art-WW Norton and Company, p. 22-61.

———, "Del caudillo al hombre fuerte: Orozco y el patrocinio del Estado", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes. Memorias del XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, IIE-UNAM, México, 1997, p. 389-407.

———, "Diego Rivera entre la transparencia y el secreto", *en Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Conaculta, México, 2002, tomo III, p. 39-64.

———, "Disparos sobre Siqueiros", *El Alcaraván*, Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Vol. IV, Núm. 13, abril-mayo-junio 1993, ediciones Toledo, pp. 11-24.

———, "El régimen visual y el fin de la Revolución", *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Conaculta, 2002, tomo III, pp. 275- 318.

———, *José Clemente Orozco*, catálogo de la obra del Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 1995, 135 p.

———, *La arqueología del régimen. 1910-1955. Los pinceles de la historia*, curador de la exposición y coordinador del catálogo, septiembre de 2003-febrero de 2004, Patronato del Museo Nacional de Arte, UNAM-IIE, Conaculta-INBA, 2003, 199 p.

———, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje*, Tesis de doctorado en Historia del Arte, FFyL-UNAM, México, 1998, 2 Vols

———, "La utopía y el cementerio, la victoria y los libros", *Orozco en la colección del Museo Carrillo Gil*, INBA, 1999, p. 52-81.

———, "Orozco frente al nacionalismo mexicano", en *Memoria del Museo Nacional de Arte*, núm. 4, 1991-1992, p. 109-121.

———, *Orozco ¿pintor revolucionario?*, IIE-UNAM, México, 1995, 97 p.

———, "Public Paintings and Private Paintings: Easel Paintings, Drawings, Graphic Arts and Mural Studies", en *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934*, Hood Museum of Art-WW Norton and Company, 2002, pp. 62-97.

———, Diane Miliotes (eds.), *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934,* Hood Museum of Art-WW Norton and Company, Nueva York-Londres, 383 p.

Grabados de Jaques Callot de la Colección del Dr. Alvar Carrillo Gil, (folleto de la exposición en la Escuela de Pintura, 30 de abril al 10 de junio 1963), INBA, México, 1963, sin número de páginas.

Grabados de Orozco, Rivera y Siqueiros, (catálogo de la exposición), Poder Ejecutivo del Estado-Dirección General de Bellas Artes, Mérida, septiembre de 1949.

Gual, Enrique. *Siqueiros*, traducción de Emma Gutiérrez, Galería Misrachi, México, 1965, 46 p.

Guerra, Francois-Xavier, *México. Del antiguo régimen a la Revolución*, Sergio Fernández Bravo (trad.), FCE, 1988, Vol. I 547 p.

Guggenheim, Peggy, *Una vida para el arte*, traducción de Clara Cabarrocas, 2a ed., Parsifal Ediciones, Barcelona, 1990, 399 p.

———, *Out of this century*, Dial Press, New York, 1946, 176 p.

Guilbaut, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, Biblioteca Mondadori, Madrid, 1990, 342 p.

———, *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte,* Carlos Buenfil (trad.), FONCA, México, 273 p. .

Gunther Gerzso, folleto de la exposición, GAM, mayo de 1950, sin número de páginas.

Gunther Gerzso, exposición retrospectiva, (catálogo de la exposición en el Palacio de Bellas Artes, agosto-septiembre de 1963), INBA-SEP, México, 1963, 34 páginas sin numeración.

Gunther Gerzso, (catálogo de la VIII Bienal de Sao Paulo), INBA, México, 1965, 16 páginas sin numeración.

Gunther Gerzso: Paintings and Graphics Reviewed, catálogo de la exposición en la Universidad de Texas en Austin, del 4 de abril al 23 de mayo de 1976, páginas sin numeración.

Gunther Gerzso. Pintura, gráfica y dibujo, 1949-1993, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, agosto-octubre de 1993, 32 p.

Gutiérrez, Juana, "Los inicios del grabado", en *Historia del arte mexicano*, 2a. ed., SEP-Salvat, México, México, 1986, tomo 13, pp. 1856-1873.

———, Nalda Leonardi y Jenny Stoopen, "La época de oro del grabado en México", en *Historia del arte mexicano*, 2a. ed., SEP-Salvat, México, México, 1986, tomo 14, pp. 2013-2036.

H. Barr Jr., Alfred, *La definición del arte moderno*, Alianza Forma, Madrid, 1996, 347 p.

Hablando en plata, el arte como invención, coordinación editorial de Ercilia Gómez Maqueo, Landucci Editores, México, 237 p.

Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950), Esther Acevedo (coord.), Conaculta, México, 2002, tomo III, 438 p.

Hale, Charles, Introducción, selección y notas a *Justo Sierra: Un liberal del Porfiriato*, FCE, 1997, pp. 7-17.

Haskell, Francis, *Pasado y presente en el arte y el gusto*, Javier Migueléz García (trad.), Alianza Forma, Madrid, 1990, 349 p.

———, "El legado de Benjamin Altman" en *Pasado y presente en el arte y en el gusto. Ensayos escogidos*, Javier Migueléz García (trad.), Alianza Editorial, Madrid, 1989, pp. 261-286.

Heinz Holz, Hans, *De la obra de arte a la mercancía*, Joan Valls y Royo (trad.), Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979, 207 p.

Herrera, María, "El arte y la vida: el concepto de expresión en las artes", *Los discursos sobre el arte,* XV Coloquio Internacional de Historia del Arte, IIE-UNAM, México, 1995, pp. 461-474.

Herrero, Carlos, *Joaquín Suárez y Suárez y Manuel Suárez y Suárez. Una familia, varios caminos, muchas empresas*, Centro de Estudios Históricos Internacionales, México, 1999, 44 p.

Hers, Marie-Areti, "Manuel Gamio y los estudios sobre arte prehispánico: contradicciones nacionalistas", en *Arte en México: autores, temas y problemas, México*, Conaculta-Lotería Nacional para la Asistencia Pública-FCE, México, 2001, pp. 29-63.

Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968, (catálogo de la exposición), Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, diciembre de 2000-febrero 2001, 573 p.

Hess, Walter, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, edición actualizada de Dieter Rahn, José María Coco Ferraris (trads.), actualización de la traducción de Cristóbal Piechocki, Ediciones Nueva visión, Buenos Aires, 1998, 239 p.

Híjar, Alberto, Jorge Alberto Manrique y Luis Rius, *Alfonso Michel. Emoción plástica*, Universidad de Colima, 1996, 127 p.

Hiriart, Berta, *Colección de colecciones. Notas sobre nuestra afición a las cosas*, México, Piados, 2002, 101 p.

Historia de la pediatría en México, Ignacio Ávila Cisneros, Francisco Patrón, Silvestre Frenk y Mario Rodríguez (coords.) FCE, México, 1997, 486 p.

Historia general del arte mexicano, 2a. ed., SEP-Salvat, México, México, 1986, 16 tomos.

Homenaje a Alfonso Michel, catálogo de la exposición en la Galería Universitaria Aristos, UNAM, octubre 1963, sin número de páginas.

Homenaje a los artistas de Montparnasse, los contemporáneos de Diego Rivera en la colección de Petit Palais, Museo de Arte moderno de Ginebra, México, Museo Dolores Olmedo Patiño, 1998, 148 p.

Homenaje a Marc Chagall. 25 Collages de Alvar Carrillo Gil. Folleto de la exposición en el Instituto Cultural Israelí, A.C., 30 de marzo al 27 de abril de 1965, sin número de páginas.

Homenaje a Wolfgang Paalen, el precursor, (catálogo de la exposición Museo de Arte Moderno septiembre – octubre 1967), México, INBA, sin número total de páginas.

Huber, Gabriele, "La exposición *Generales*: Iconoclastas y censura durante las bienales de São Paulo de 1963 y 1964", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes. Memorias del XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, IIE-UNAM, México, 1997, pp. 691-707.

Hughes, Robert, *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*, Alberto Coscarelli (trad.), Anagrama, 2ª. Edición, Barcelona, 1997, 497 p.

Inagaky, Shinichi, "Ukiyo-e que viajaron a México", en *Ukiyo-e. Estampa japonesa*. Catálogo del Museo Carrillo Gil, INBA, México, 1993, P. 13-14.

Inauguración del Museo de Artes Plásticas, INBA, México, 1949, 37 p.

INBA. Memoria de labores. 1954-1958, SEP-INBA, 1958, sin número total de páginas.

Interpreting Objects and Collections, Susan M. Pearce (ed.), Routledge, Londres-Nueva York, 1994, 343 p.

Jiménez, Salvador, *et. al., Diccionario biográfico enciclopédico de la pintura mexicana,* México, 500 años Editores, 1979, 527 p.

José Clemente Orozco. Antología crítica, edición de Teresa del Conde, IIE-UNAM, Cuadernos de Historia del Arte, núm. 13, México, 1983, 158 p.

José Clemente Orozco, introducción de Justino Fernández, (catálogo de la exposición realizada en la Feria del Libro mexicano en La Habana), SEP, México, julio de 1945, sin número de páginas; AFCG.

José Clemente Orozco, catálogo de la Exposición Nacional de Homenaje a José Clemente Orozco con motivo del XXX Aniversario de su fallecimiento, INBA, México, 1979.

José David Alfaro Siqueiros. An Exhibition of Paintings, Drawings and Lithographs, Colección de Dr. y Sra. Carrillo Gil, (catálogo de la exposición 19 mayo-23 junio de 1968), Marion Koogler McNay Art Institute, San Antonio, Texas, 1968.

Joseph, Gilbert M., *La revolución desde afuera. Yucatán, México y los Estados Unidos, 1880-1924*, traducción de Eduardo L. Suárez, México, FCE, 1992, 381.

Juárez Reyes, América, "Pieza del mes. *Retrato de Carlos Orozco Romero*. José David Alfaro Siqueiros", *Museo Soumaya*, boletín, agosto de 2003, pp. 2-5

Julio Ruelas. Colección Morillo Safa, Rafael Matos. Galería de Arte, 1990, sin número de páginas.

Justo Sierra: Un liberal del porfiriato, introducción, selección y notas de Charles Hale, FCE, 1997, 120 p.

Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Elizabeth Palma (trad.), sexta ed., Ediciones Coyoacán, 1999, 134 p.

Kandinsky, Wassily, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, séptima ed., Coyoacán, 1999, 166 p.

Kishio Murata, Folleto de la exposición en la Galería de Arte Mexicano, 1956, 7 p.

Kishio Murata, pintor japonés. Riqueza y esplendor cromáticos en un abstracto, (catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno, enero –marzo 1977), INBA, 1977, sin número de páginas.

Kishio Murata. 30 años de un pintor japonés en México. Un abstracto que pinta palabras, (catálogo de la exposición, Museo de Arte Moderno, noviembre de 1988 a enero de 1989), México, INBA, 1988, sin número de páginas.

Klee, Paul, *Bases para la estructuración del arte*, Pedro Tanagra (trad.), segunda ed., Premia, México, 1980, 73 p.

———, *Diarios 1898-1918,* Jas Reuter (trad.), Era, México, 1970, 482 p.

Kloyber, Christian. "Wolfgang Paalen: la aventura de una biografía", *Wolfgang Paalen retrospectiva*, MACG-INBA, México, 1994, p. 161-196.

Kopytoff, Igor, "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso", en Arjun Appadurai, *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, Conaculta-Grijalbo, colección Los Noventa, México, 1991, pp. 89-142.

Krauze, Enrique, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1941-1996)*, Tusquets, Colección Andanzas, México, 1997, 510 p.

———, Prólogo a *La crisis en México*, en *Obras completas de Daniel Cosío Villegas*, Clío, México, 1997, p. 7-13.

La abolición del arte, XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte, Alberto Dallal (ed.), IIE-UNAM, México, 1998, 695 p.

La Colección Andrés Blaisten. Pintura moderna en México, catálogo de exposición, español, gallego e inglés, Edición de la Diputación provincial de Pontevedra, s/f, dos tomos.

La Colección Bernard y Edith Lewin, Juan Coronel Rivera (comp.), Conaculta-INBA, México, 1998, 90 p.

La colección de Jacques y Natasha Gelman, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 146 p.

La Colección Pascual Gutiérrez Roldán. Un retrato del siglo XX mexicano, folleto de la exposición en el Museo Nacional de Arte, de octubre 2001 a mayo 2002, Munal-INBA, México, 2001, 63 p.

La Gráfica de José Clemente Orozco en el Museo Carrillo Gil, folleto de la exposición en el Museo Carrillo Gil, del 28 de noviembre de 1991 al 22 de enero de 1992, sin número de páginas.

La Otra Cara de, folleto de la exposición en el Instituto Norteamericano de Relaciones Culturales, Galería "Nabor Carrillo", 1971, sin número de páginas.

La revolución mexicana. José Clemente Orozco, catálogo de la exposición, Salón de la Plástica Morelense, Cuernavaca, Morelos, 20 de noviembre al 16 de diciembre de 1969, Gobierno del Estado de Morelos, 1969, sin número de páginas.

La Segunda Colección Pani de Pinturas, catálogo descriptivo y comentado, Cultura, México, 1940, 107 p.

Lagos, Socorro, "Breve repaso de una vida", en *Colección Licio Lagos*, Laboratorios Syntex, 1994, pp. 29-34.

Le Goff, Jacques y Pierre, Nora, coord. *Hacer la historia*, Jem Cabanes (trad.), 2a. edición, Laia, Barcelona, 1985, 239 p. .

Le relief (2ª. Exposition), catálogo de la exposición, Galería XXª siècle, 1962; BMCG.

Leal, Fernando, *El derecho de la cultura*, Organización Cultural Mexicana, México, 1952, 170 p.

León, Aurora. *El museo. Teoría, praxis y utopía*, sexta edición, Cátedra, Colección Cuadernos Arte Cátedra núm. 5, Madrid, 1995, 378 p.

Leopoldo Méndez (1902-1969). Academia de Artes. Exposición Homenaje, catálogo de la exposición en el Palacio de Bellas Artes, febrero – marzo 1970, INBA, México, 1970, 122 p.

Lois and Walter Arensberg Collection, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1949; BMACG

Los grabados de Jacques Callot, catálogo de la exposición en la Escuela de pintura y Escultura del INBA, del 30 de abril al 10 de junio de 1963, sin número de páginas

Lothar Kestenbaum. Mai Onno. Obra reciente, catálogo de la exposición, diciembre de 1986 a febrero de 1987, MAM-INBA, sin número de páginas.

Lozano, Luis Martín, "La exposición de Tamayo de 1948 en la coyuntura de la política cultural alemanista", en *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, MUNAL-INBA, México, 1991, pp. 121-129.

Lozano Herrera, Rubén, *Las veras y las burlas de José Juan Tablada*, Universidad Iberoamericana, México, 1995, 319 p.

Luhmann, Niklas, *Poder*, Universidad Iberoamericana-Antropos, México, 1995, 177 p.

Luna Arroyo, Antonio, *Panorama de las artes plásticas mexicanas. 1910-1960. Una interpretación social*, sin datos editoriales, México, 1962, 46 p.

Maestros del Arte Contemporáneo en la colección permanente del Museo Rufino Tamayo, México, INBA, 1997, 891 p. .

Manrique, Jorge Alberto, "Alfonso Michel", en *Arte y artistas mexicanos del siglo XX,* Conaculta, México, 2000, pp. 96-105.

———, *Arte y Artistas mexicanos del siglo XX*, Conaculta, México, 2000, 168 p.

———, "Categorías, modos y dudas acerca del arte popular", *La dicotomía entre arte culto y arte popular*, Memorias del Coloquio Internacional de Zacatecas, IIE-UNAM, México, 1979, pp. 253-270.

———, "Colecciones privadas y mercado de obra", *Especulación y patrimonio,* 4o. Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico, IIE-UNAM, México, 1997, pp. 17-22.

———, "Contracorriente pictórica, una generación intermedia", en *Historia del arte mexicano*, 2a ed., SEP-Salvat, México, 1986, tomo 15, pp. 2154-2175.

———, "El mecenazgo", *Historia del arte mexicano*. Arte contemporáneo IV, segunda edición, SEP-Salvat, México, tomo 16, 1986, pp. 2405-2414.

———, "El proceso de las artes, 1910 - 1970", en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 1976, Vol. 2, pp. 1357-1373.

———, "Es 'pintura' la pintura moderna", en *Una visión del arte y de la historia*, IIE-UNAM, México, 2001, tomo IV, pp. 55-65.

———, "Introducción al arte contemporáneo de México", en *Historia del arte mexicano*, 2a ed., México, 1986, tomo 13, pp. 1813-1826.

———, "La pintura en la historia mexicana reciente", en *Una visión del arte y de la historia*, IIE-UNAM, 2001, pp. 97-107.

———, "Las galerías de arte", en *Historia del arte mexicano*, 2a ed., México, SEP-Salvat, México, 1986, tomo 15, pp. 2133-2153.

———, "Las nuevas generaciones del arte moderno", en *Una visión del arte y de la historia*, IIE-UNAM, México, 2001, tomo IV, pp. 67-74.

———, "¿Quien manda a hacer los monumentos?", *Monumentos mexicanos, de las estatuas de sal y piedra,* de. Grijalbo, Madrid, 1992, pp. 171-181.

———, *Una visión del arte y de la historia*, IIE-UNAM, 2001, tomo IV, 330 p.

———, Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, IIE–UNAM, 1987, Colección Cuadernos de Historia del Arte, núm. 37, 271 p.

Mardonio Magaña. El sentir de la tradición, catálogo de la exposición del mismo título en el Museo Casa estudio Diego Rivera, 2003, en prensa.

Marinelli, Lydia, "Las pasiones arqueológicas de un analista", *Sigmund Freud. Coleccionista*, Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 2000, pp. 46-51.

Martínez Assad, Carlos, "La ciudad de las ilusiones", en *Los inicios del México contemporáneo*, proyecto y edición de David Maawad, Conaculta-Fonca-INAH-Casa de las Imágenes, México, 1997, (Fototeca del INAH, edición conmemorativa 1976-1996), ed. bilingüe inglés-español, p. 73-104. .

———, *Revolucionarios fueron todos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, 341 p.

Mas, Magdalena, "Las instituciones y la vida cultural", *en Ensayos sobre la ciudad de México. Metrópoli cultural*, v. V, UIA-DDF-CNCA, 1994, pp. 35-61.

Matar el tiempo. La colección y el MACG. 1939-1989, documentación de la exposición del Museo Carrillo Gil, curador Renato González Mello, noviembre de 1989 a enero de 1990, sin número de páginas, AMCG.

Master Works of Mexican Art From Pre-Columbian Times to the Present, catálogo de la exposición, octubre 1963 - enero 1964, Los Ángeles County Museum of Art, 1964, 296 p.

Mercado del Arte y Coleccionismo en España (1980-1995), Agencia Financiera del Estado-Banco de Desarrollo, Madrid, 186 p.

Medin, Tzvi, *El minimato presidencial: Historia Política del Maximato 1928-1935*, Ediciones Era, México, 1998, 170 p. .

———, *El sexenio alemanista. Ideología y praxis política de Miguel Alemán*, Era, México, 1997, 207 p.

Medina, Cuauhtémoc, "Los abismos de Gunther Gerzso", en *Gunther Gerzso. Pintura, gráfica y dibujo, 1949-1993, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca*, agosto-octubre de 1993, pp. 5-12.

———, "El Dr. Atl y la aristocracia: monto de una deuda vanguardista", catálogo de la exposición *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, diciembre 2000-febrero 2001, pp. 76-83.

Memoria. Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas, Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 1999, 357 p.

Mediz Bolio, Antonio, *A la sombra de mi ceiba*, Botas México, 286 p.

Mercado del Arte y Coleccionismo en España (1980-1995), ICO, Madrid, 1996.

Mexican Art. From 1500 B.C. to the Present Day. The Arts Council of Great Britain, Suplemento al catálogo de la exposición en The Tate Gallery, Londres, 4 marzo a 26 de abril 1956, sin número de páginas.

Mexican Art, Pre-Columbian to Modern Times, catálogo de la exposición en la Universidad de Michigan, 1958-1959, 42 p.

México en las colecciones de arte, varios tomos, Azabache, México, 1994.

Micheli, Mario de, "David Alfaro Siqueiros, pintura del siglo XX", traducción de Ruth Solis Vicarte, México, SEP-CONAFE, 1985, 100 p.

———, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX,* versión castellana de Ángel Sánchez Gijón, Alianza editorial, Milán, 1966, 444 p.

Miguel Salas Anzures. Textos y testimonios, Myra Landau y Jorge Olvera (recop.), México, 1967, 132 p.

Modern Mexican Painters, Boston, 1941, 43 p.

Modernidad y modernización en el arte mexicano. 1920-69, MUNAL-INBA, México, 1991, 184 p.

Molnar, Michael, "El amor del coleccionista por la aventura", *Sigmund Freud. Coleccionista*, Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 2000, pp. 41-45.

Monsiváis, Carlos, "Muerte y resurrección del nacionalismo", *El nacionalismo en México*, VIII Coloquio de antropología e historia regionales, Cecilia Noriega Elío (ed.), Morelia, El Colegio de Michoacán, 1992, pp. 447-468. .

———, "La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas. (Notas sobre la historia del término cultura nacional en México)", *En torno a la cultura nacional*, SEP-FCE, México, 1982, pp. 160-228.

———, "Sobre tu capital, cada hora vuela", en el catálogo *Asamblea de ciudades. Años 20's/50's. Ciudad de México*. exposición en el Museo del Palacio de Bellas Artes, Conaculta-INBA, México, 1992, pp. 11-47. .

Morales García, Leonor. *Wolfgang Paalen, introductor del surrealismo en México*, tesis para optar por el grado de maestra en Historia de las Artes Plásticas, Universidad Iberoamericana, México, 1965.

———, *Wolfgang Paalen: introductor de la pintura surrealista en México,* IIE-UNAM, México, 1984, 142 p.

Morales Moreno, Luis Gerardo. *Orígenes de la museología mexicana,* Universidad Iberoamericana, México, 1994, 285 p.

Moran Miguel y Fernando Checa, *El coleccionismo en España*, Cátedra, col. Cuadernos Arte, Madrid, 1985, 283 p. .

Moyssén, Xavier, "Tamayo, Mérida, Paalen y Gerzso", en *Historia del arte mexicano*, 2a ed., SEP-Salvat, México, 1986, tomo 14, pp. 2086-2105.

———, "El período formativo de David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro, Diego Rivera y José Clemente Orozco", en *Historia del arte mexicano*, 2a ed., SEP-Salvat, México, 1986, tomo 13, pp. 1827-1837.

———, *La crítica de arte en México. 1896-1921,* México, IIE-UNAM, México, 1999, 2 tomos, 681 p. .

———, Teresa del Conde, Tessa Corona de Conde, Enrique Franco Calvo. *Colección Pascual Gutiérrez Roldán,* , ATTAME Ediciones, México, 1995, 223 p. .

———, (coordinador), *Cuarenta siglos de plástica mexicana. Arte moderno y contemporáneo*, Herrero, vol. 3, México, 1971.

Muensterberger, Werner, *Collecting. An Unruly Passion. Psychological Perspectives*, New Jersey, Princeton University Press, 1994, 295 p.

Murillo, Gerardo (Dr. Atl), "Introducción" al *Catálogo de las pinturas y dibujos de la Colección Pani*, Universidad Nacional, México, 1921, p. 9-12

Murray, Peter y Linda, *Diccionario de Arte y Artistas,* Instituto Parramon de ediciones, Barcelona, 1978, 597 p.

Museo de arte del Estado de Veracruz, Fomento Cultural Banamex, Instituto Veracruzano de Cultura, Universidad Veracruzana, Gobierno del Estado de Veracruz, 2001, 389 p.

Museo de arte latinoamericano de Buenos Aires, Landucci Editores, México, 2001, 479 p.

Museo Dolores Olmedo Patiño, México, 1994, 173 p. .

Museos: comunicación y educación, compilación, selección y comentarios de Graciela Schmilchuk, INBA-CENIDIAP, Colección Artes Plásticas, Serie: Investigación y Documentación de las artes, núm. 5, México, 1987, 571 p.

Museo Soumaya, folleto de la exhibición permanente, diciembre 1998, 15 p.

Museo Soumaya, boletín, agosto de 2003

Nandino, Elías, *Juntando mis pasos*, Editorial ALDVS, Colección La torre inclinada, 2000, 201 p.

Navarrete, Sylvia, "La colección Gelman: figuración, surrealismo y abstracción", en *La colección de pintura mexicana de Jacques y Natasha Gelman*, Fundación Cultural Televisa, México, 1992, pp. 9-35.

Nelken, Margarita, *El expresionismo en la plástica mexicana de hoy*, SEP–INBA, México, 1964, 297 p.

Neuvillate de Ortiz, Alfonso, *10 pintores mexicanos*, Galería del Arte Misrachi, México, 1974, 60 p.

Noehles-Doerk, Gisela, "El Museo de Arte Abstracto Español de las 'Casas Colgadas' de Cuenca", resumen en español, en *Kolloquiumsbeitrag "Die Neuen Museen in Spanien"*, realizado en 1997, *Carl Justi Vereinigung Ev. Mitteilungen.* Zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal, Bochum, 1998, pp. 92-93.

Novelo Quintana, María Luisa, "Un hallazgo excepcional", en *Mardonio Magaña. El sentir de la tradición*, INBA-Museo Casa estudio Diego Rivera, México, 2003, en prensa, p. 52-54.

Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, Conaculta, Colección Memorias Mexicanas, México, 1994, 746 p.

———, *La vida en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, Conaculta, Colección Memorias Mexicanas, México, 1994, 675 p.

———, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, México, Conaculta, Colección Memorias Mexicanas, México, 1994, 666 p.

———, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines*, México, Conaculta, Colección Memorias Mexicanas, México, 3 tomos, 1996.

———, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo López Mateos*, México, Conaculta, Colección Memorias Mexicanas, México, 2 tomos, 1997.

———, *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz*, México, Conaculta, Colección Memorias Mexicanas, México, 2 tomos, 1998.

———, *Nueva Grandeza Mexicana*, México, UNAM-DDE, México, 1986, 117 p. (Textos de Humanidades de la Dirección General de Difusión Cultural).

Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil, Alvar Carrillo Gil (ed.), 1949 y 1953, 2 Vols.

Obra gráfica de Georges Braque, catálogo de la exposición, Galería Universitaria Aristos, junio 1963), UNAM, México, 1963, 10 p.

Obra pictórica de Jean Charlot, (catálogo de la exposición, Museo de Arte Moderno, abril-mayo 1968), INBA, México, páginas sin numeración.

Obras del Doctor Alvar Carrillo Gil. Folleto de la exposición en la Galería del Médico, septiembre, 1957, sin número de páginas.

Ocampo Martí Peran, Estela, *Teorías del Arte*, Barcelona, 1993, 256 p.

Ochoa Sandy, Gerardo, *Política Cultural ¿qué hacer?*, Raya en el agua, México, 2001, 137 p.

Oles, James, "Colecciones disueltas: sobre unos extranjeros y muchos cuadros mexicanos", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes. Memorias del XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, IIE-UNAM, México, 1997, pp. 623-635

———, *México en la imaginación norteamericana,* 296 p.

———, "Orozco at War: Context and Fragment in Dive Bomber and Tank (1940)", en *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934*, Hood Museum of Art-WW Norton and Company, p. 186-205.

Olvera, Jorge, "Datos biográficos", en *Miguel Salas Anzures. Textos y testimonios*, recopilación de documentos por Myra Landau y Jorge Olvera, México, 1967, p. 111-130.

Olivier, Louis A., *Curieux, Amateurs and Connoisseurs*; *Laymen and the Fine Arts in the Ancien Régime*, The Johns Hopkins University, Baltimore, 1976, 287 p.

Orosa Díaz, Jaime, *Picheta*, Gobierno del Estado de Yucatán, Mérida, 1948, 53 p.

Orozco en la colección del Museo Carrillo Gil, MACG-INBA, México, 1999, 159 p.

Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, 2a ed., Era, México, 1981, 112 p.

———, *Cartas a Margarita,* presentación, selección y notas de Tatiana Herrero Orozco, Era, México, 1987, 362 p.

———, *Sainete, drama y barbarie,* INBA, México, 1945, 107 p.

———, *Textos de Orozco*, Estudio y apéndice por Justino Fernández, *Addenda* de Teresa del Conde, 2ª. edición, IIE-UNAM, México, 1983, 183 p.

Orozco Valladares, Clemente, *Orozco, verdad cronológica*, EDUG-Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1983, 629 p.

Orozco y la revolución, catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Historia. Castillo de Chapultepec, febrero a marzo de 1951, sin número de páginas.

Ortiz Gaitán, Julieta, "Políticas culturales en el régimen de Plutarco Elías Calles y en el Maximato", *Arte y Coerción*, Primer coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte, IIE-UNAM, México, 1992, pp. 193-204.

———, *Políticas Culturales del Estado en el México contemporáneo,* Tesis Facultad de Filosofía y Letras, México 1993, 105 p.

———, "José Juan Tablada: un poeta en el arte revolucionario", *Los discursos sobre el arte,* XV Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, IIE-UNAM, México, 1995, pp. 269-283.

Ortiz Macedo, Luis, *La Colección de Arte del Banco Nacional de México,* Fomento Cultural Banamex, México, 1983, 15 p.

Pacheco, Cristina, "Gunther Gerzso: Los tres mundos del arte", en *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*, Gobierno del Estado de Guanajuato, México, 1988, pp. 171-182.

———, "Kishio Murata: El arte como alegría y placer" en *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*, Gobierno del Estado de Guanajuato, México, 1988, pp. 243-249.

———, "Tamayo por Tamayo: la luz de México", en *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*, Gobierno del Estado de Guanajuato, México, 1988, pp. 341-355.

———, "José Luis Cuevas. Orozco y Dostoievsky", en *Orozco. Iconografía personal*, FCE, México, 1983, pp. 14-15.

———, "Héctor Javier. Ante un cadáver", en *Orozco. Iconografía personal*, FCE, México, 1983, pp. 23-24.

Pacheco, Marcelo E., "Introducción", en *Museo de arte latinoamericano de Buenos Aires,* Landucci Editores, Buenos Aires, 2001, pp. 15-39.

Palencia, Ceferino, *Picasso*, (s.l.), editorial Leyenda, 1945, 262 p.

———, *La colección Fleischman. Pintura estadounidense en Bellas Artes*, sin datos; SAPS.

———, *Rufino Tamayo*, Ediciones de Arte, Colección Anáhuac de Arte Mexicano, 1950, 60 p.

Pani, Alberto J. *Apuntes autobiográficos*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Colección Memorias y testimonios, 2003, edición facsimilar: tomo 1, 345 p., tomo 2, 446 p.

———, *La Segunda Colección Pani de Pinturas*, Catálogo descriptivo y comentado, Cultura, México, 1940, 107 p.

Panza di Biumo, Giuseppe, "Las motivaciones del coleccionismo", en *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*, Francisco Calvo Serraller (ed.), Tusquets editores, Barcelona, 1993, pp. 75-98.

Panofsky, Edwin, *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, Radamés Molina y Cesar Mora (trads.), Paidós, Barcelona, 251 p.

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.* Memorias del XX Coloquio internacional de Historia del arte, IIE-UNAM, México, 1996, pp. 637-669.

Parusel, Peter, "*Bildnis eines Sammlers*", en *Cocteau Jean. Die Sammlung Hall*, Pedragon, Bielefeld, 1993, pp. 25-33. ("Retrato de un coleccionista" en *Cocteau, Jean. La colección Hall*).

Pasztory, Esther, "El arte", en *Historia antigua de México*, Vol. 3, INAH-UNAM-Miguel A. Porrúa, México, 1994, pp. 459-472.

Patrocinio, colección y circulación de las artes. Memorias del XX Coloquio internacional de Historia del arte, IIE-UNAM, México, 1996, 826 p.

Paz, Octavio, "Ante la muerte de Wolfgang Paalen", *Wolfgang Paalen retrospectiva*, MACG-INBA, México, 1994, p. 13-14.

———, *Entre la piedra y la flor*, cuidado de la impresión de Carrillo Gil y Luis Correa Sarabia, Asociación Cívica Yucatán, 1956, 20 p.

———, *México en la obra de Octavio Paz: Los privilegios de la vista III*, México, FCE, 513 p.

Pearce M., Susan, *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, Routledge, London-New York, 1995, 440 p.

Peniche Barrera, Roldán, *La caricatura en Yucatán*, Universidad de Yucatán, 1979.

Peña Castillo, Agustín., "Arqueología en la península de Yucatán", *Descubridores del pasado en Mesoamérica*, Océano-DGE Ediciones-Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 2001, pp. 161-195. .

Pereda, J. Carlos y Martha Sánchez F. (eds.), *Los murales de Tamayo*, Fundación Olga y Rufino Tamayo-Américo Arte editores, Landucci editores-INBA, México, 1995, 215 p.

Peraza, Miguel y José Iturbe, *El arte del mercado en arte*, segunda edición, Universidad Iberoamericana-Miguel Ángel Porrúa, México, 1998, 140 p.

Pérez Martínez, Herón, "Nacionalismo: génesis, uso y abuso", *El nacionalismo en México*, VIII Coloquio de Antropología e Historia Regionales, edición de Cecilia Noriega Elío, Morelia, El Colegio de Michoacán, 1992, pp. 27-81.

Pérez Montfort, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos,* Ciesas, México, 2000, 149 p.

Pierre, José, *El surrealismo*, Aguilar, Pintura del Siglo XX. Historia, Madrid, 1969, 207 p.

Picasso Grabador, catálogo de la exposición, MUCA, 25 de octubre de 1961 a 25 de enero de 1962, UNAM, México, sin número total de páginas

Pintura mexicana contemporánea, catálogo de la exposición, Galería Mont-Orendáin, Guatemala, junio a julio de 1948, sin número de páginas.

Pintura mexicana del siglo XX. Celebración del Centenario de la victoria del 5 de mayo, (catálogo de la exposición en la Galería del Centenario, Plaza del Parián), INBA, Gobierno del Estado de Puebla, 1962, sin número de páginas.

Poli, Francesco, *Producción artística y mercado*, Jaume Forga (trad.), Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976, 141 p.

Política cultural del Estado mexicano, Moisés Ladrón de Guevara (coordinador), México, CEE-GEFE-SEP, 1983, 272 p. .

Políticas culturales en América Latina, Néstor García Canclini (ed.), 2a ed., Grijalbo, México, 1987, 217 p.

Pomian, Krzysztof, *Collectors & Curiosities,* Elizabeth Wiles-Portier (trad.), Polity Press, 1990, 348 p.

———, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, trad. del francés de Gustav Roßler, Klaus Wagenbach, Berlín, 1986, 108 p. (*El origen del museo. De coleccionar*).

Poniatowska, Elena, *Juan Soriano, niño de mil años*, Plaza Janés, Barcelona, 1998, 294 p.

Price, Sally, *Arte primitivo en tierra civilizada*, Victoria Schussheim (trad.), Siglo XXI, México, 1993, 176 p.

Prignitz, Helga, *El Taller de Gráfica Popular en México,* Elizabeth Siefer (trad.), México, 1992, 448 p.

Proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo, (catálogo de la exposición, inauguración 18 de febrero de 1955, en la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, organizada por la Dirección General de Difusión Cultural), UNAM, México, 1955, sin número de páginas.

Puga, Cristina, "Empresarios y política en México" en *Clases dominantes y estado en México*, Salvador Cordero y Ricardo Tirado (coords.), UNAM, México, 1984, pp. 185-201.

Raúl Anguiano presenta sus nuevas pinturas y una colección de dibujos, GAM, México, 1943, una hoja.

Ramírez, Fausto, "Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889", en *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte*, Memorias del XI Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, IIE-UNAM, 1988, pp. 201-253.

———, "'A río revuelto.' Una alegoría de la violencia social durante el alemanismo", en *Arte y violencia*, Memorias del XVIII Coloquio Internacional de historia del arte, IIE-UNAM, México, 1995, pp. 217-236.

———, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde. 1914-1921*, 218 p.

———, "La ciudad de México vista por Juan O'Gorman en 1949", *Memoria*, núm. 6, Munal.

———, "Los artistas y el poder", *Museo de arte del Estado de Veracruz*, Fomento Cultural Banamex, Instituto Veracruzano de Cultura, Universidad Veracruzana, Gobierno del Estado de Veracruz, 2001, pp. 149-168.

———, "El proyecto artístico en la restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881)", *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado. 1864-1919*, Patronato del Museo Nacional de Arte, IIE-UNAM, Conaculta-INBA, 2003, pp. 54-89.

———, "México a través de los siglos (1881-1910): la pintura de historia durante el porfiriato", *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado. 1864-1919*, Patronato del Museo Nacional de Arte, IIE-UNAM, Conaculta-INBA, 2003, pp. 110-149.

Ramírez, Mari Carmen, Presentación al simposio *Collecting Latin American Art for the 21st Century*, ICAA, MFA, Houston, 2002, pp. 11-29

Reed, Alma, *Orozco*, Jesús Amaya Topete (trad.), FCE México, 1955, 349 p.

Relación de la ciudad de Mérida. Hecha por el cabildo de la ciudad en 1579, cuidado de edición de Alvar Carrillo Gil y Conrado Magaña, Asociación Cívica Yucatán, 1957.

Renfrew, Colin, "Varna y el surgimiento de la riqueza en la Europa prehistórica", *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías,* Conaculta-Grijalbo, colección Los Noventa, México, 1991, pp. 179-209.

Reyes, Víctor M. y Adrián Villagómez, (edición), *Arte de Jalisco. De los tiempos prehispánicos a nuestros días*, catálogo de la exposición, MNAM-INBA, 1963, sin número de páginas.

Reyes Esparza, Ramiro, "La burguesía y el Estado", en *La burguesía mexicana*, 3a. Edición, Editorial Nuestro Tiempo, México, 1978, pp. 9-57.

Reyes Palma, Francisco, *Historia social de la educación artística en México (Notas y documentos). La política cultural de la época de Vasconcelos (1920-1924)*, Cuadernos del Centro de Documentación e Investigación, núm. 1, INBA-SEP, México, 1988, 47 p.

———, "Cuando Coyoacán tendió su sombra sobre París. El caso Siqueiros." En *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, INBA–CURARE, 1996, pp. 45-62.

———, "Exilios y descentramientos", *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Conaculta, México, 2002, tomo III, p. 251-272.

———, "El sueño de la Malinche. Tradición y modernidad cultural, 1921-1940", en *Los inicios del México contemporáneo*, proyecto y edición de David Maawad, CONACULTA-FONCA-INAH-Casa de las Imágenes, 1997, (Fototeca del INAH, edición conmemorativa 1976-1996), ed. bilingüe inglés-español, p. 151-175.

———, *Leopoldo Méndez, el oficio de grabar*, Era-Conaculta, México, 1994, 175 p.

———, "Otras modernidades, otros modernismos", *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Conaculta, México, 2002, tomo III, pp. 17-38.

———, "Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953", en *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (eds.), IIE-UNAM, 1994, tomo III, (Estudios de Arte y Estética 37), pp. 821-827.

———, "Transterrados, migrantes y guerra fría en la disolución de una escuela nacional de pintura", en *Hacia otra historia del arte en México*, Conaculta, México, Vol. IV, en prensa.

Richard, Lionel., *Del expresionismo al nazismo: arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, 279 p.

Rivera, Diego, *Textos de Arte,* reunidos y presentados por Xavier Moyssén, IIE-UNAM, México, 1986, 430 p.

———, *Textos Polémicos 1921-1949 [y] 1950-1957,* reunidos y presentados por Esther Acevedo *et al*, El Colegio Nacional, México, 1999, 2 tomos.

———, *Obras. Correspondencia*, reunida y presentada por Acevedo, Torres Carmona y Sánchez Mejorada, El Colegio Nacional, México, 1999, tomo III, 330 p.

.

Rivero Borrell M., Héctor. "Franz Mayer: un hombre renacentista", en *La grandeza del México virreinal: tesoros del Museo Franz Mayer*, The Museum of Fine Arts–Museo Franz Mayer, México, 2002, pp. 3-7.

Rivero Lake, Rodrigo. *La visión de un anticuario*, 2ª ed., Landucci Editores, México, 301 p.

Rodman, Selden, *Mexican Journal. The Conquerors Conquered*, The Devin-Adair Company, Nueva York, 1958, 298 p.

Rodríguez, Antonio, *El hombre en llamas: historia de la pintura mural en México*, Londres, Thames and Hudson, 518 p.

Rodríguez Prampolini, Ida, "Arte, mercado, tecnología", *La dicotomía entre arte culto y arte popular*, Memorias del Coloquio Internacional de Zacatecas, IIE-UNAM, México, 1979, pp. 231-247.

———, *Luis Nishizawa. Naturaleza exterior, Naturaleza interior*, ISSSTE, México, 2000, 84 p.

———, *Ensayo sobre José Luis Cuevas y el dibujo*, IIE-UNAM, México, 1988, 140 p.

———, "La pasión por coleccionar: antigua práctica vigente", en *México en el mundo de las colecciones de arte*, Vol. I, México contemporáneo, 1994, pp. 3-13.

Romero Keith, Delmari, *Historia y Testimonios. Galería de Arte Mexicano*, ediciones GAM, México, 1985, 553 p.

———, *Galería de Antonio Souza. Vanguardia de una época*, El Equilibrista, México, s/f edición, 118 p.

———, *Tiempos de Ruptura. Juan Martín y sus pintores*, Landucci, México, 2000, 215 p.

Rufino Tamayo. Exposición de sus obras recientes, catálogo de la exposición 25 de junio al 6 de julio de 1951), México, INBA, 1951, sin número de páginas.

Rufino Tamayo. Folleto de la exposición en la Galería Central de Arte Moderno Misrachi, 15 al 30 de julio de 1949, sin número de páginas.

Rufino Tamayo. 70 años de creación, catálogo de la exposición diciembre 1987-marzo 1988) INBA, Museo Internacional Rufino Tamayo–Museo del Palacio de Bellas Artes, México, 1988.

Ruptura 1952-1965, catálogo de exposición en el MACG, Museo Biblioteca Pape-MACG-INBA, México, 1988, 191 p.

Ruy Sánchez, Alberto, "Venturas y aventuras de la mirada 'La colección permanente', en *Maestros del arte contemporáneo en la colección permanente del Museo Rufino Tamayo*, INBA-Landucci-Fundación Olga y Rufino Tamayo, México, sf, pp. 30-39.

Salazar, Max II, *Testamento del optimista*, sin fecha, Asociación Cívica Yucatán; AFCP.

Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Anual de Invitados, catálogo de la exposición en el Palacio de Bellas Artes, 10 de marzo al 26 de mayo de 1978.

Sánchez Arteche, Alfonso, "Los motivos de un mecenas: Felipe Sánchez Solís", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes. Memorias del XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, IIE-UNAM, México, 1997, pp. 77-94.

Sánchez de Horcajo, J. J., *et al. Sociología del Arte. Los museos madrileños y su público*, Libertarias Prodhufi, Madrid, s/f, 186 p.

Sánchez, Osvaldo, ".Mejor cómprate otro avión. Dilemas del coleccionismo de arte contemporáneo en México, en *Hablando en plata, el arte como invención*, coordinación editorial de Ercilia Gómez Maqueo, Landucci Editores, México, pp. 90-124.

Sandoval Pérez, Margarito, "Lo cotidiano público y lo cotidiano privado en el arte mexicano según la revista *Mexican Folkways*, 1925-1937". *El arte y la vida cotidiana,* XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte, IIE-UNAM, México, 1995, pp. 253-266.

Savarino Roggero, Franco, *Pueblos y nacionalismo del régimen oligárquico a la sociedad de masas en Yucatán 1894-1925*, México, 1997, 457 p.

Schneider, Pierre, "El arte de coleccionar", en *México. Arte moderna e contemporánea, Colecão Gelman*, de Paco Imperial-Minc, IPHAN, 1999, pp. 15-17.

Scherer García, Julio, *Siqueiros la piel y la entraña,* México, 1996, 137 p.

Schöndube B., Otto, "El Occidente: tierra de ceramistas", en *México en el mundo de las colecciones de arte. Mesoamérica*, SRE-Conaculta- SEP, México, 1994, Vol. 2, pp. 83-135.

Ségota, Dúrdica, "Objeto cultural *versus* objeto artístico: un ejemplo de los debates actuales", *(In) Disciplinas. Estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, Memorias del XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, IIE-UNAM, México, 1999, pp. 40-46.

———, "Paul Westheim(1886-1963). Expresionismo, un potencial universal" , en *El arte en México, autores, temas, problemas,* Rita Eder (coord.), Conaculta-Lotería Nacional para la Asistencia Pública-FCE, México, 2001, pp. 321-341.

70 obras recientes de David Alfaro Siqueiros, catálogo de la exposición en el Palacio de Bellas Artes, 23 de octubre al 31 de diciembre de 1947, INBA, México, 1947.

Severin, Ingrid Leonie, "Re-collections: Facts and Fiction. Collecting Strategies After World War II in Germany", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes*. Memorias

del XX Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas, IIE-UNAM. México, 1997, pp. 463-487.

Sheridan, Guillermo, *México en 1932: la polémica nacionalista*, FCE, México, 1999, 506 p.

Sherman Daniel J. e Irit Rogoff (coord.), *Museum Culture. Histories, Discurses, Spectacles,* Media & Society, 1994, 287 p.

Sierra Carrillo, Dora, "El arte popular en México", *Museo Dolores Olmedo Patiño*, México, 1994, pp. 159-167.

Siete imágenes de la Revolución por J. C. Orozco, (catálogo de la exposición 20 de noviembre de 1934), SEP-INBA, México, 1934, sin número de páginas.

Sigmund Freud. Coleccionista, Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 2000, 161 p.

Siqueiros. Cincuenta años del mural Vida y obra del Gral. Ignacio Allende 1947-1997. Exposición Homenaje, Sala de Arte Mexicano, Centro Cultural El Nigromante, San Miguel de Allende, noviembre-diciembre de 1997, sin número de páginas.

Siqueiros en la colección del Museo Carrillo Gil, MACG-INBA, México, 1996, 130 p.

Siqueiros. Exposición retrospectiva, 1911-1947, catálogo de la exposición, UNAM - MUCA, agosto-septiembre de 1967, 46 páginas sin numeración.

Siqueiros/Pollock- Pollock/Siqueiros, catálogo de la exposición en la Galería Arvil, 17 de agosto al 9 de septiembre de 1995, México, 1995, sin número de páginas.

Siqueiros, David. *Me llamaban el Coronelazo (Memorias)*, Grijalbo, México, 1977, 613 p.

———, "Mi pintura en la cárcel en un marco retrospectivo", texto de presentación del catálogo de su exposición en la Galería Misrachi, del 3 de septiembre al 1°. de octubre de 1964, sin número de páginas.

———, *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana contemporánea*, México, 2ª. ed., 1978, 127 p.

———, *Palabras de Siqueiros*, selección, prólogo y notas de Raquel Tibol, México, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, 537 p.

———, Presentación a *Alvar Carrillo Gil. Exposición Homenaje*, folleto de la exposición, Sala de arte Público, extensión de la Escuela Taller Siqueiros, México, 9 de noviembre de 1971

Siqueiros. Vida y obra, DDF, México, 1974, 189 p.

Slikari Latinske Amerike (catálogo de la exposición), Galería Kulturnog Centra Beograda, 1963, BMCG.

Solís Aznar, Francisco, "La pediatría en los estados de la República: Yucatán", en *Historia de la pediatría en México*, FCE, México, 1997, p. 391-400.

Speck, Reiner. *Peter Ludwig Sammler*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1986, 342 p. .

Spooner, Brian, "Tejedores y comerciantes: la autenticidad de una alfombra oriental", *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, Conaculta-Grijalbo, colección Los Noventa, México, 1991, pp. 243-293.

Suárez, Luis, *Confesiones de Diego Rivera*, Era, Colección Biblioteca Era, México, 1962, 192 p.

Tablada, José Juan, *La feria de la vida*, Conaculta, Lecturas Mexicanas 22, México, 1991, 342 p.

———, *Las sombras largas*, Conaculta, Lecturas Mexicanas, 52, México, 1993,472 p.

Tamayo Recent Works, catálogo de la exposición, Knoedler y company, exposición del 19 noviembre al 15 diciembre de 1951, Nueva York.

Tamayo. 20 años de su labor pictórica (catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Artes Plásticas, junio de 1948), INBA-SEP, México, sin número de páginas.

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

The Frick Collection. A Guide to Works of Art on Exhibit, New York, 1998, 36 p. sin numeración.

The Museum as Muse. Artists Reflect, catálogo de la exposición, 14 de marzo a 1 de junio 1999, The Museum of Modern Art, New York, 1999, sin número de páginas.

The Rise of the Art World in America. Knoedler at 50, catálogo de la exposición 5 de diciembre 1996 a 12 de enero de 1997, Knoedler and Company, New York, 1996, 24 p.

Tibol, Raquel, *Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, FCE, México, 1974, 63 p.

———, *Confrontaciones. crónica y recuento,* México, 1992, 279 p. .

———, *David Alfaro Siqueiros. Un mexicano y su obra*, Empresas Editoriales, 1969, 325 p.

———, *Documentación sobre el arte mexicano*, FCE, Col. Archivo del Fondo, 11, México, 1974, 135 p.

———, "El indio en los murales de Orozco", en *Diversidades en el arte del siglo XX. Para recordar lo recordado*, Galileo Ediciones, México, 2001, pp. 79-89.

———, "El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo", en *El nacionalismo y el arte mexicano*, Memoria del IX Coloquio de Historia de Arte, IIE-UNAM, México, 1983.

———, "Mosaico de convergencias entre José Clemente Orozco y Alvar Carrillo Gil", *Orozco en la colección del Museo Carrillo Gil*, INBA, México, 1999, pp. 34-49.

———, *Historia general de México*, 1964, Hermes, México, pp. 181-182.

———, *Siqueiros. Vida y obra,* DDF, México, 1973, 189 p.

Torres, Ana, *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo de 1920-1960*, tesis de doctorado en Historia del arte, FFyL-UNAM, México, 2003, 369 p.

Torres Chibras, Armando, "Políticas culturales", *Educación artística*, núm. 7, nov.-dic. 1994, pp. 16-19.

Touraine, Alain, *Crítica de la modernidad,* FCE, México, 1994, 385 p.

Trabulse, Elías, "Historia del coleccionismo", *México en el mundo de las colecciones de arte*, Grupo Azabache, México, 1994, Vol. 1, pp. X-XIX.

30 años de pintura en México (catálogo de la exposición en el Salón de la Plástica Mexicana, 5 de septiembre al 5 de octubre de 1960), México, INBA, 1960, sin número de páginas.

30 pintores mexicanos. 100 obras. Artes de México, Vol. IV, año VI, marzo-junio 1958, sin número de páginas.

3 siglos de dibujo en México, 1700-1959 (catálogo díptico de la exposición en el Salón de la Plástica Mexicana 6 al 31 de mayo de 1959), México, INBA, sin número de páginas.

Twentieth Century Mexican Painting, catálogo de la exposición, enero de 1958, Koogler McNay Arts Institute, San Antonio, Texas, sin número de páginas.

Three Contemporary Painters, catálogo de la exposición, octubre a noviembre de 1948, Museum of Fine Arts de Dallas, 4 páginas sin numeración.

Ukiyo-E. Estampa Japonesa, Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. De Carrillo Gil México, 1993, 124 p.

Un tesoro del dibujo moderno. Colección Joan y Lester Avnet. Museo de Arte Moderno de Nueva York, catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno, agosto-octubre de 1978), INBA, México, 1978, 128 p.

Valdés, Carlos, *José Luis Cuevas*, México, UNAM, 1966, (Colección de arte 17), 37 p.

Vargas Salguero, Ramón, *Pabellones y museos de Pedro Ramírez Vázquez*, México, Limusa, 1995, 240 p.

Vázquez, Oscar, "Introduction: The Subject of Collecting", en *Inventing the Art Collection. Patrons, Markets, and the State in Nineteenth-Century Spain*, The State University Press, Pennsylvania, 2001, p. 1-29.

———, *Inventing the Art Collection. Patrons, Markets, and the State in Nineteenth-Century Spain*, The State University Press, Pennsylvania, 2001, 295 p.

Veinte siglos de arte mexicano, 1940, MOMA, Nueva York, 198 p.

25 años del Salón de la Plástica Mexicana. Homenaje a los miembros fundadores, INBAL, 1974, sin número de páginas.

Veintiún retratos no expuestos hasta ahora de Sequeiros, Folleto de la exposición en la Galería de Arte Mexicano, 22 de junio al 11 de julio 1953, sin número de páginas.

Venturi, Lionello, *Historia de la crítica de arte*, Rossend Arqués (trad.), 2ª. Edición, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, 403 p.

Vergara Zahar, Juana, *Historia de las librerías de la Ciudad de México. Una evocación*, UNAM-CUIB, 1995, XVII + 134 p.

Vicent, Manuel, *La novia de Matisse*, Alfaguara, México, 2000, 259 p.

Vida y obra de David Alfaro Siqueiros, Angélica Arenal (ed.), Mónica Lacouture y Ruth Solís (trads.), FCE, Colección Archivo del Fondo 44-45, México, 1975, 270 p.

Vigencia del pequeño formato, catálogo de la exposición, Galería Antonio Souza, 1958, p. sin numeración.

Villanueva Rivas, César. "El mercado del arte. Breve análisis semio-sociológico", en *Educación artística*, año 1, núm. 5, mayo-junio de 1994, pp. 25-32.

Villegas, Abelardo, "El sustento ideológico del nacionalismo mexicano", *El nacionalismo y el arte mexicano*, Memorias del IX Coloquio de Historia del Arte, IIE-UNAM, México, 1986, pp. 387-408.

Villoro, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, Ciesas-SEP, México, 1987, 248 p.

Visión de Yucatán, catálogo de la exposición en Galerías Chapultepec, septiembre-octubre de 1957, 104 p.

Warren, David B., "Los legados paralelos de tres coleccionistas: Franz Mayer, Irma Hogg y Henry Francis du Pont", en *La grandeza del México virreinal: tesoros del Museo Franz Mayer,* The Museum of Fine Arts-Museo Franz Mayer, 2002, pp. 69-75.

Westheim, Paul, *Pensamiento artístico y creación. Ayer y hoy*, Mariana Frenk-Westheim (trad.), Siglo Veintiuno Editores, México, 1997, 268 p.

Wolfflin, Heinrich, *Los conceptos fundamentales de la historia del arte*, José Moreno Villa (trad.), Calpe, España, 1985, 366 p.

Wolfgang Paalen retrospectiva, MACG-INBA, México, 1994, 277 p.

Wortmann, Johannes Kaiser, "Museos y reconstrucción urbana en la Barcelona democrática", *Die Neuen Museen in Spanien*, Memorias del coloquio realizado en 1997, Carl Justi Vereinigung Ev. Mitteilungen, Bochum, 1998, p. 152.

Yvars, J. F., "La formación de la historiografía", en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2ª. edición, Visor, Madrid, 2000, Vol. 1, 475 p.

Yucatán visto por los grabadores, catálogo de la exposición, Mérida, 1957.

Zuno, José Guadalupe, *Orozco y la ironía plástica*, México, Cuadernos Americanos, 1953, 85 p.

ANEXO

Lista de la colección Carrillo Gil

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

ARTISTAS INTERNACIONALES

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG	Observaciones	Fuente
Aris	*Troncos*	s/f			no	s/d	IFCG
Balla, Giacomo	*Sin título*	s/f	Serigrafia	31 x 47	si	Carpeta de 14 maestros del arte	
Bega	*Mestizas*	s/f			no	s/d	IFCG
Bodmer	*Toro*	s/f			no	s/d	AGAM
Bonnard	*Retrato de ...*	s/f			no	s/d	AGAM
Braque, Georges	*Estudio de desnudo*	1908	Aguafuerte	28 x 19.5	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	La Teogonía de Hesíodo	1932	Aguafuerte		no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Jarra con perfil	1949	Aguafuerte	55 x 40	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Pájaro I	1950	Aguafuerte	13 x 19	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Pájaro II	1950	Aguafuerte	16 x 20	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Pájaro III	1950	Aguafuerte	14 x 17.5	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Vase	1950	Aguafuerte	28.5 x 13	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Cabeza I	1950	Aguafuerte	15 x 17.5	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Cabeza grande	1950	Aguafuerte	36.5 x 30	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Cabeza griega	1951	Aguafuerte	18 x 22.5	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Florero	s/f	Aguafuerte	47.5 x 29	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	El nido verde	1938	Aguafuerte en color	23 x 31.5	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Cabeza verde	1950	Aguafuerte en color	33 x 21	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	El aquarium	1954	Aguafuerte en color	25 x 32	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Pájaro multicolor	1956	Aguafuerte en color	49.5 x 26	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Pichón negro	1956	Aguafuerte en color	41.5 x51	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Tetera con uvas	s/f	Aguafuerte en color	34 x 60	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Los pescados	s/f	Aguafuerte en color	34.5 x 45	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Carnets Intimes	1955	Ilustraciones		no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Ilustraciones para Braque	1958	Ilustraciones		no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Naturaleza muerta con ostras	1949	Grabado en madera, en color	26 x 32	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Bouquet verde	1951	Grabado en color	24 x 14.5	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Litografía cubista	1943	Litografía	13 x 16	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Ilustran la Lettera amorosa	1963	Litografía		no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Ilustran Derrière le miroir	1962-63	Litografía		no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Variación de la litigrafía de Souspente	1945	Litografía en 8 colores	25 x 22	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Poesie de mots inconnus	1949	Litografía en blanco y negro	17.5 x 14.5	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG	Observaciones	Fuente
	Vanitas	1940	Litografía en color	20 x 25	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Racimo de uvas	1942	Litografía en color	20 x 25	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Helios III	1946	Litografía en color	36 x 30	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Helios VI	1948	Litografía en color	36 x 30	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Litografía en color	1949	Litografía en color	38 x 28	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Torero	1952	Litografía en color	50.5 x 33	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	El pájaro y su nido	1956	Litografía en color	34 x 51	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Pájaro gris	1958	Litografía en color	37.5 x 123	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Pájaro azul	1958	Litografía en color	37.5 x 123	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Arado	1960	Litografía en color	30.5 x 48.5	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Los campos	1961	Litografía en color	28 x 45	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Marina	1961	Litografía en color	27 x 35	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Jarra y frutas	s/f	Litografía en color	35 x 46	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Tetera con limones	s/f	Litografía en color	50 x 65	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Cesta de frutas	s/f	Litografía en color	38 x 56	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Pájaro volando	s/f	Litografía en color	38 x 55.5	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Pájaro en vuelo	s/f	Litografía en color	27.5 x 20	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Vaso y jarra	s/f	Litografía en color	37 x 26.5	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Frutero	s/f	Litografía en color	37 x 28	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	La guitarra	1919	Reproducción	51 x 63.5	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Naturaleza muerta	1926	Reproducción	45.5 x 57.5	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Naturaleza muerta con uvas	1927	Reproducción	52 x 73	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	La pipa de barro	1931	Reproducción Facsimilar	27 x 34.5	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Naturaleza muerta con pescado	1942	Reprodución Aeply	44 x 59	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Naturaleza muerta con flores	1946	Reproducción Heliograbado	88 x 109	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Proyecto para vitral de la iglesia de Verengeville	1954	Reproducción	96.4 x 43	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Pájaro multicolor II	1956	Reproducción	34 x 51.5	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Naturaleza muerta con melón y pipa	s/f	Reproducción	49 x 69	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Naturaleza muerta	s/f	Reproducción	38 x 53.5	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Serie Espaces Au Vent d'Arles, París	1957			no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Tarjeta de felicitación	1958		11 x 13.5	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Ilustración para la Libertad de los Mares	1960		38 x 27.5	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	Cuádriga	s/f			no	s/d	AGAM
	Naturaleza muerta	s/f			no	s/d	AGAM
	Naturaleza muerta	s/f			no	s/d	AGAM
	Braque Graveur	1953	Cartel	76 x 51	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	G. Braque	1956	Cartel	65 x 52	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.
	G. Braque	1958	Cartel	74 x 51	no	*Obra gráfica de Georges Braque, 1963*	Cat/Foll.

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG	Observaciones	Fuente
Carrington, Leonora	*Figura con tres ojos*	1951	Óleo s/tela	81 x 101.5	no	s/d	IFCG
	Figura en el balcón	s/f	Óleo s/tela	95 x 50	no	s/d	IFCG
	La hora del the	s/f	Óleo s/masonite	41.5 x 89.5	no	Vendido por Carrillo Gil	IFCG
	Tres figuras	1948	Pastel y tinta s/papel	49 x 53	no	s/d	IFCG
	The Swan (El cisne)	s/f	Gouache s/cartón negro	112 x 72	no	s/d	IFCG
Castellanos, Julio	*El soldado*		Litografía		no	Monografía de su obra 1905-1947	IFCG
	Desnudo				no	Monografía de su obra 1905/47 Col. R. Montenegro	IFCG
Castro Pacheco, Fernando	*Aquiles Serdán y su familia inician la Revolución*	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	Aquiles Serdán y su familia inician la Revolución	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	Asesinato del diputado Serapio Rendón	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	Asesinato del diputado Serapio Rendón	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	Asesinato del General Alvaro Obregón	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	Asesinato del General Alvaro Obregón	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	Carrillo Puerto, símbolo de la Revolución del sureste	1947	Grabado, linóleo	40 x 27	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	Carrillo Puerto,símbolo de la Revolución del sureste	1947	Grabado, linóleo	40 x 27	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	Epílogo a la huelga de Río Blanco	1947	Grabado, linóleo	40 x 27	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	Epílogo a la huelga de Río Blanco	1947	Grabado, linóleo	40 x 27	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	Epílogo a la huelga de Río Blanco	1947	Grabado, linóleo	40 x 27	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	La huelga de Río Blanco	1947	Grabado, linóleo	40 x 27	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	La intervención yanqui, 21 de abril de 1914	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	La intervención yanqui, 21 de abril de 1914	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	Las demandas del pueblo y la amenaza de la reacción	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	Las demandas del pueblo y la amenaza de la reacción	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	Los cristeros contra la enseñanza en el campo	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	Los cristeros contra la enseñanza en el campo	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	Victoriano Huerta abandona el país	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	Victoriano Huerta abandona el país	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	Victoriano Huerta, estandarte de la reacción	1947	Grabado, linóleo	40 x 27	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	Victoriano Huerta, estandarte de la reacción	1947	Grabado, linóleo	40 x 27	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	El abrazo	1940			no	*Visión de Yucatán octubre1957*	Cat/Foll.
	Cargadores de carbón	1946			no	s/d	IFCG
	El almich	1946			no	s/d	IFCG
	Madre mestiza	1946			no	s/d	IFCG

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG	Observaciones	Fuente
	Maguey	1946			no	s/d	IFCG
	Sacrificio indio	1950			no	s/d	IFCG
	Dos mestizas	1951			no	s/d	IFCG
	En la hamaca	1951			no	*Salón de pintura 1945* (No indica col.)	Cat/Foll.
	El niño enfermo	194?			no	s/d	IFCG
	Peones con pala	194?			no	s/d	IFCG
	Pescadores	194?			no	s/d	IFCG
	La plataforma				no	s/d	IFCG
	Jarana				no	s/d	IFCG
	Mestizas cocinando				no	s/d	IFCG
	Madre peinando				no	s/d	IFCG
Charlot, Jean	*Familia / Madre e Hijo*	1946	Óleo		no	s/d	IFCG
	Niño con sombrero de Cinta Roja	s/f	Óleo s/tela	41 x 30	no	s/d	IFCG
	Niños / Tres Niños	s/f	Acuarela		no	s/d	IFCG
Climent, Enrique	*Mosaico Marino*	1953	Cera	22 x 49	no	GAM registró la obra como Col. de C. G.	AGAM
	Cazador de Mariposas	s/f	Dibujo		no	GAM registró la obra como Col. de C. G.	AGAM
	Carroussel (Circo)	s/f	Dibujo y gouache		no	GAM registró la obra como Col. de C. G.	AGAM
Cortés Juárez, Erasto	*Abeja*	1950	Grabado, linóleo	18 x 13	si	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
	Águila	1950	Grabado, linóleo	10 x 13	si	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
	Avestruz	1950	Grabado, linóleo	13 x 10	si	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
	Borrego	1950	Grabado, linóleo	10 x 13	si	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
	Buey	1950	Grabado, linóleo	10 x 13	si	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
	Burro	1950	Grabado, linóleo	10 x 13	si	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
	Caballo	1950	Grabado, linóleo	10 x 13	si	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
	Camello	1950	Grabado, linóleo	10 x 13	si	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
	Caracol	1950	Grabado, linóleo	10 x 13	si	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
	Cebra	1950	Grabado, linóleo	10 x 13	si	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
	Cenzontle	1950	Grabado, linóleo	18 x 13	si	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
	Cerdo	1950	Grabado, linóleo	9 x 13	si	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
	Conejo	1950	Grabado, linóleo	10 x 13	si	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
	Elefante	1950	Grabado, linóleo	13 x 10	si	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74
	Gallina	1950	Grabado, linóleo	10 x 13	si	Carpeta de Erasto Cortés Juárez	MACG74

ARTISTAS INTERNACIONALES

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG	Observaciones	Fuente
Gleizes, Albert	*Sin título*	1945	Serigrafía	46 x 34	si	Carpeta de 14 maestros del arte / Firmado	MACG74
Goya	18 grabados (del libro *Los Proverbios*, 1864)				no	*Exposición homenaje Año de Rembrandt 1956*	Cat/Foll.
	2 grabados con motivos de toros				no	*Exposición homenaje Año de Rembrandt 1956*	Cat/Foll.
	50 dibujos(de un libro editado en 1927)				no	*Exposición homenaje Año de Rembrandt 1956*	Cat/Foll.
Hayter Stanley, William	*Sin título*	1952	Buril, aguatinta y barniz suave	41 x 33	si	Firmado	MACG74
	Combate	1953	Buril, aguatinta y barniz suave en color	31 x 20	si	Firmado	MACG74
	Danae	1954	Buril, aguatinta y abrniz suave en color	42 x 30	si	Firmado	MACG74
	Sin título	1954	Buril, aguatinta y barniz suave en color	41 x 30	si	Firmado	MACG74
	La noyée	1955	Buril, aguatinta y barniz suave en color	37 x 48	si	Firmado	MACG74
	La noyée	1955	Buril, aguatinta y barniz suave en color	36 x 47	si	Firmado	MACG74
Hecht	*Palomas*	s/f			no	s/d	AGAM
Helier, Julio	*Francisco I. Madero, candidato popular*	1947	Grabado, linóleo	40 x 27	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	Francisco I. Madero, candidato popular	1947	Grabado, linóleo	40 x 27	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
Heribin, Auguste	*Sin título*	1953	Serigrafía	49 x 33	si	Carpeta de 14 maestros del arte abstracto	
Kandinsky, Vassilly	*Sin título*	s/f	Litografía a color		no	s/d	AGAM
	Sin título	1912	Reproducción	51 x 52	si	s/d	MACG75
	Sin título	1913	Reproducción	41 x 44	si	s/d	MACG74
	Sin título	1919	Reproducción	36 x 46	si	s/d	MACG74
	Sin título	1920	Reproducción	39 x 28	si	s/d	MACG74
	Sin título	1922	Reproducción	38 x 35	si	s/d	MACG74
	Sin título	1923	Reproducción	36 x 38	si	s/d	MACG74
	Sin título	1923	Reproducción	38 x 28	si	s/d	MACG74
	Sin título	1924	Reproducción	32 x 20	si	s/d	MACG74
	Sin título	1924	Reproducción	50 x 34	si	s/d	MACG74
	Sin título	1924	Reproducción	51 x 35	si	s/d	MACG74
	Sin título	1924	Reproducción	62 x 43	si	s/d	MACG74
	Sin título	1924	Reproducción	36 x 28	si	s/d	MACG74
	Sin título	1925	Reproducción	37 x 55	si	s/d	MACG74
	Sin título	1925	Reproducción	38 x 31	si	s/d	MACG74
	Sin título	1925	Reproducción	41 x 31	si	s/d	MACG74
	Sin título	1925	Reproducción	43 x 38	si	s/d	MACG74
	Gris	1931	Reproducción	64 x 49	si	s/d	MACG74

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG	Observaciones	Fuente
	Sin título	1931	Reproducción	38 x 28	si	s/d	MACG74
	Sin título	1934	Reproducción	54 x 33	si	s/d	MACG74
	Sin título	1938	Reproducción	36 x 46	si	s/d	MACG74
	Sin título	1939	Reproducción	31 x 50	si	s/d	MACG74
	Sin título	1940	Reproducción	39 x 24	si	s/d	MACG74
	Sin título	1940	Reproducción	31 x 28	si	s/d	MACG74
	Sin título	1940	Reproducción	35 x 21	si	s/d	MACG74
	Galerie Maeght París bauraus de dessau	s/f	Reproducción	72 x 45	si	s/d	MACG74
	Galerie Maeght París oevures innconnves	s/f	Reproducción	70 x 52	si	s/d	MACG74
	Musee National D art Moderne	s/f	Reproducción	72 x 51	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Reproducción	31 x 23	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Reproducción	37 x 29	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Reproducción	38 x 56	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Reproducción	43 x 32	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Reproducción	59 x 48	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Reproducción	40 x 51	si	s/d	MACG74
Kestenbaum, Lothar	*Torso*	1956	Madera	130	no	*Esculturas de L.K. Palacio de Bellas Artes*	Cat/Foll.
	Torso de Guerrero	1956	Madera	150	no	*Esculturas de L.K. Palacio de Bellas Artes*	Cat/Foll.
	Cabra	1956	Terra cota	25 x 40	no	*Esculturas de L.K. Palacio de Bellas Artes*	Cat/Foll.
	El Momento de la Verdad	1956	Terra cota	22 x 25	no	*Esculturas de L.K. Palacio de Bellas Artes*	Cat/Foll.
	Toro	1957	Fierro con cemento	60	no	*Esculturas de L.K. Palacio de Bellas Artes*	Cat/Foll.
	Pájaro extraño	1957	Terra cota	30	no	*Esculturas de L.K. Palacio de Bellas Artes*	Cat/Foll.
	Piedad	1957	Terra cota	26	no	*Esculturas de L.K. Palacio de Bellas Artes*	Cat/Foll.
	Mujer en la Playa	1957	Terra cota	20	no	*Esculturas de L.K. Palacio de Bellas Artes*	Cat/Foll.
	La Pelea	1957	Terra cota	25	no	*Esculturas de L.K. Palacio de Bellas Artes*	Cat/Foll.
	Gato	1958	Terra cota	32	no	*Esculturas de L.K. Palacio de Bellas Artes*	Cat/Foll.
	Mujer avergonzada	1958	Terra cota	20	no	*Esculturas de L.K. Palacio de Bellas Artes*	Cat/Foll.
	Mujer Peinándose	1958	Terra cota	28	no	*Esculturas de L.K. Palacio de Bellas Artes*	Cat/Foll.
	Herido	1959	Terra cota	40	no	*Esculturas de L.K. Palacio de Bellas Artes*	Cat/Foll.
	Perro con Hueso	1959	Terra cota	40	no	*Esculturas de L.K. Palacio de Bellas Artes*	Cat/Foll.
Klee, Paul	*Mujer con jarra botellón y flores*	1910	Reproducción	23 x 18	si	s/d	MACG74
	Hammamet con la mezquita	1914	Reproducción	23 x 21	si	s/d	MACG74
	Jardín	1914	Reproducción	18 x 22	si	s/d	MACG74
	Pirámide en azul	1915	Reproducción	15 x 22	si	s/d	MACG74
	Cacodemonico	1916	Reproducción	20 x 24	si	s/d	MACG74

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG	Observaciones	Fuente
	La columna	1916	Reproducción	20 x 16	si s/d		MACG74
	Paisaje	1917	Reproducción	18 x 11	si s/d		MACG74
	Sin título	1917	Reproducción	24 x 17	si s/d		MACG74
	Paisaje (arco con ojo)	1918	Reproducción	15 x 22	si s/d		MACG74
	Dos casas campestres	1918	Reproducción	30 x 26	si s/d		MACG74
	Los irregulares	1919	Reproducción	32 x 29	si s/d		MACG74
	Plano de un grupo de máquinas	1920	Reproducción	25 x 33	si s/d		MACG74
	Hombre bajo el peral	1921	Reproducción	37 x 25	si s/d		MACG74
	Viaje invernal	1921	Reproducción	38 x 27	si s/d		MACG74
	Análisis de diversos perversido	1922	Reproducción	32 x 25	si s/d		MACG74
	Mensajero de otoño	1922	Reproducción	18 x 22	si s/d		MACG74
	Tres casas	1922	Reproducción	22 x 32	si s/d		MACG74
	Lomolann	1923	Reproducción	25 x 17	si s/d		MACG74
	Porcelana china	1923	Reproducción	17 x 21	si s/d		MACG74
	Escenografía	1924	Reproducción	24 x 30	si s/d		MACG74
	Festival oriental	1924	Reproducción	40 x 77	si s/d		MACG74
	Jardín con pájaro	1924	Reproducción	16 x 22	si s/d		MACG74
	Caracol	1924	Reproducción	15 x 22	si s/d		MACG74
	Jardín	1924	Reproducción	13 x 18	si s/d		MACG74
	Jardín de Orfeo	1925	Reproducción	32 x 29	si s/d		MACG74
	Pájaro pep	1925	Reproducción	18 x 22	si s/d		MACG74
	La bestia	1925	Reproducción	32 x 29	si s/d		MACG74
	Cristo	1926	Reproducción	32 x 29	si s/d		MACG74
	Sin título	1926	Reproducción	24 x 19	si s/d		MACG74
	Cheerful ghost	1927	Reproducción	32 x 29	si s/d		MACG74
	Partie aus g	1927	Reproducción	22 x 16	si s/d		MACG74
	Ciudad	1927	Reproducción	17 x 24	si s/d		MACG74
	Flora en la arena	1927	Reproducción	17 x 21	si s/d		MACG74
	Barcos en un canal	1928	Reproducción	32 x 29	si s/d		MACG74
	Perspectiva fantasmagórica	1929	Reproducción	25 x 31	si s/d		MACG74
	Kojen	1930	Reproducción	18 x 23	si s/d		MACG74
	Seis especies	1930	Reproducción	15 x 22	si s/d		MACG74
	Sordera de un poeta	1933	Reproducción	38 x 30	si s/d		MACG74
	Kult	1934	Reproducción	32 x 29	si s/d		MACG74
	Primera y segunda figura	1934	Reproducción	32 x 29	si s/d		MACG74
	Figura en jardín	1937	Reproducción	19 x 16	si s/d		MACG74
	Pájaro azul	1939	Reproducción	26 x 41	si s/d		MACG74
	Grupo de siete	1939	Reproducción	39 x 30	si s/d		MACG74

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG		Observaciones	Fuente
	Cuando yo estaba montando en burro	1949	Reproducción	38 x 30	si	s/d		MACG74
	Cartel expo-galería bergghen París	1955	Reproducción	76 x 51	si	s/d		MACG74
	Cartel expo-junsthalle baden badeu	1962	Reproducción	42 x 59	si	s/d		MACG74
	Actriz	s/f	Reproducción	32 x 24	si	s/d		MACG74
	Amor	s/f	Reproducción	32 x 29	si	s/d		MACG74
	Angel	s/f	Reproducción	32 x 29	si	s/d		MACG74
	Angel vigilante	s/f	Reproducción	31 x 21	si	s/d		MACG74
	Barcos	s/f	Reproducción	32 x 29	si	s/d		MACG74
	Bride	s/f	Reproducción	32 x 29	si	s/d		MACG74
	Cabeza	s/f	Reproducción	71 x 61	si	s/d		MACG74
	Castillo	s/f	Reproducción	54 x 84	si	s/d		MACG74
	Castillo	s/f	Reproducción	41 x 53	si	s/d		MACG74
	Ciudad	s/f	Reproducción	22 x 13	si	s/d		MACG74
	Ciudad	s/f	Reproducción	32 x 29	si	s/d		MACG74
	Ciudad	s/f	Reproducción	42 x 53	si	s/d		MACG74
	Claros	s/f	Reproducción	15 x22	si	s/d		MACG74
	Composición	s/f	Reproducción	89 x 64	si	s/d		MACG74
	Con el huevo	s/f	Reproducción	22 x 14	si	s/d		MACG74
	Escena de la opera crónica (el marinero)	s/f	Reproducción	24 x 32	si	s/d		MACG74
	Figuras	s/f	Reproducción	61 x 32	si	s/d		MACG74
	Flor	s/f	Reproducción	22 x 12	si	s/d		MACG74
	Flora sobre la roca	s/f	Reproducción	28 x 22	si	s/d		MACG74
	Formas	s/f	Reproducción	18 x 20	si	s/d		MACG74
	Juego amable	s/f	Reproducción	23 x 26	si	s/d		MACG74
	Lluvia	s/f	Reproducción	32 x 29	si	s/d		MACG74
	Lucha armoniosa	s/f	Reproducción	20 x 31	si	s/d		MACG74
	Lugar milagroso o 112	s/f	Reproducción	25 x 34	si	s/d		MACG74
	Mensaje cifrado	s/f	Reproducción	30 x 39	si	s/d		MACG74
	Mujer	s/f	Reproducción	76 x 46	si	s/d		MACG74
	Muñeca de teatro	s/f	Reproducción	33 x 24	si	s/d		MACG74
	Naturaleza muerta del 20 de febrero	s/f	Reproducción	20 x 30	si	s/d		MACG74
	Orientación	s/f	Reproducción	25 x 25	si	s/d		MACG74
	Paisaje	s/f	Reproducción	26 x 32	si	s/d		MACG74
	Paisaje	s/f	Reproducción	37 x 34	si	s/d		MACG74
	Paisaje	s/f	Reproducción	28 x 39	si	s/d		MACG74
	Paisaje con columnas negras	s/f	Reproducción	49 x 38	si	s/d		MACG74
	Paisaje nocturno	s/f	Reproducción	21 x 63	si	s/d		MACG74
	Paisaje urbano	s/f	Reproducción	33 x 24	si	s/d		MACG74

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG	Observaciones	Fuente
	Pareja	s/f	Reproducción	51 x 41	si	s/d	MACG74
	Peces	s/f	Reproducción	37 x 66	si	s/d	MACG74
	Peces	s/f	Reproducción	39 x 27	si	s/d	MACG74
	Por la ventana	s/f	Reproducción	30 x 38	si	s/d	MACG74
	Portada del álbum	s/f	Reproducción	51 x 40	si	s/d	MACG74
	Proyecto	s/f	Reproducción	30 x 20	si	s/d	MACG74
	Retrato de un joven	s/f	Reproducción	45 x 28	si	s/d	MACG74
	Ritmos	s/f	Reproducción	29 x 21	si	s/d	MACG74
	Serpiente	s/f	Reproducción	22 x 30	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Reproducción	14 x 24	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Reproducción	28 x 40	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Reproducción	18 x 24	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Reproducción	25 x 16	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Reproducción	24 x 18	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Reproducción	19 x 23	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Reproducción	18 x 19	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Reproducción	19 x 18	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Reproducción	26 x 17	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Reproducción	19 x 24	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Reproducción	30 x 22	si	s/d	MACG74
	Sol	s/f	Reproducción	17 x 22	si	s/d	MACG74
	Stilleben	s/f	Reproducción	30 x 24	si	s/d	MACG74
	Suburbia de beride	s/f	Reproducción	32 x 29	si	s/d	MACG74
	Temperamentos	s/f	Reproducción	32 x 29	si	s/d	MACG74
	Velador celeste	s/f	Reproducción	30 x 21	si	s/d	MACG74
	Ventrílocuo	s/f	Reproducción	40 x 28	si	s/d	MACG74
	Yellow donkey (burro amarillo)	s/f	Reproducción	53 x 66	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Serigrafía	36 x 53	si	Carpeta 14 maestros del arte abstracto	MACG74
Kokochka	*La zorra y las uvas*	s/f			no	s/d	AGAM
Kupa, Franz	*Sin título*	s/f	Serigrafía	35 x 32	si	Carpeta 14 maestros del arte abstracto	
Leger, Fernando	*Sin título*	s/f	Serigrafía	46 x 32	si	Carpeta 14 maestros del arte abstracto	MACG74
	Naturaleza muerta	s/f			no	s/d	AGAM
Lucrat	*Hojas*	s/f			no	s/d	AGAM

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG	Observaciones	Fuente
Magnelli	*Sin título*	s/f	Serigrafía	43 x 32	si	Carpeta 14 maestros del arte abstracto	
Marini	*Caballero y caballo (verde y negro)*	s/f			no	s/d	AGAM
	Jinete (negro y rojo)	s/f			no	s/d	AGAM
	Caballo	s/f			no	s/d	AGAM
Matisse	*Cabeza*	s/f			no	s/d	AGAM
	Odalisca (color)	s/f			no	s/d	AGAM
	Odalisca (negro)	s/f			no	s/d	AGAM
Miró	*19685*	s/f			no	s/d	AGAM
	17591	s/f			no	s/d	AGAM
Nelly y Theo Van Doesburg	*Sin título*	s/f	Serigrafía	39 x 33	si	Carpeta de 14 maestros del arte abstracto	
Periam, Jorge Agustin	*El diluvio (según Coghetti)*	1947	Grabado	17 x 19	si	s/d	MACG74
	La repulsa	s/f	Grabado	11 x 7	si	s/d	MACG74
Picabia, Francis	*Sin título*	s/f	Serigrafía	52 x 36	si	Carpeta de 14 maestros del art abstracto	
Picasso, Pablo	*Los pobres*	1905	Aguafuerte		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Hombre y mujer	1927	Aguafuerte		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Escultor y su modelo	1930	Grabado aguafuerte	22 x 27	si	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	MACG74
	Toro y caballo	1931	Aguafuerte		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Serie metamorfosis de Ovidio	1931	Aguafuerte		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	La obra maestra desconocida, de Balzac	1931	Aguafuerte		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Minotauro moribundo	1933	Aguafuerte		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Suite Vollard	1934	Aguafuerte		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Sátiro y durmiente	1936	Aguafuerte		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Sin título	s/f	Aguafuerte		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	La madreselva	s/f	Aguafuerte		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Tres mujeres / Tres estudios	1950	Buril	27 x 40	si	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	MACG74
	Hombre desnudo sentado	s/f	Buril	33 x 26	si	s/d	MACG74
	Mujer desnuda poniéndose un zapato	s/f	Buril	32 x 26	si	s/d	MACG74
	El gran búho	s/f	Buril	0 x 0	si	s/d	MACG74
	Paloma de la paz	1952	Cromolitografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Pequeño fauno	1956	Cromolitografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Naturaleza muerta		Cromolitografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG	Observaciones	Fuente
	Los luchadores	1921	Litografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	El pintor y su modelo	1930	Litografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	La pulga	1942	Litografía	38 x 28	si	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	MACG74
	Durmiente y mujer sentada	1942	Litografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Historia natural, de Buffon	1942	Litografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Las dos tortolitas	1946	Litografía	55 x 66	si	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	MACG74
	Las dos tórtolas, I	1946	Litografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Las dos tórtolas, II	1946	Litografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Serie mujeres y faunos	1947	Litografía	40 x 49	si	s/d	MACG74
	Serie mujeres y faunos	1947	Litografía	48 x 65	si	s/d	MACG74
	Serie mujeres y faunos IV	1947	Litografía	40 x 49	si	s/d	MACG74
	Serie mujeres y faunos VIII	1947	Litografía	40 x 49	si	s/d	MACG74
	Centauro y bacante con fauno	1947	Litografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Pichón y sus pequeños	1947	Litografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	El gran palomo	1947	Litografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Inés y su hijo	1947	Litografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	David y Betsabé	1947	Litografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Centauro danzante	1948	Litografía	66 x 50	si	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	MACG74
	Composición	1948	Litografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Fauno músico, nº 4	1948	Litografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	El centauro danzante	1948	Litografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Corrida "el picador"	1949	Litografía	57 x 76	si	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	MACG74
	La paloma	1949	Litografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Pasta del tomo I de Picasso litógrafo	1949	Litografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	La pequeña paloma	1949	Litografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Las banderillas	1949	Litografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	La gran corrida	1949	Litografía		si	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	MACG74
	Juventud	1950	Litografía	50 x 65	si	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	MACG74
	Paloma y Claude	1950	Litografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	La juventud	1950	Litografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	La paloma en vuelo	1950	Litografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Flores en un vaso	1950	Litografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Paloma volando al arcoiris	1952	Litografía	51 x 65	si	s/d	MACG74
	Bacanal	1957	Litografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Payasos	1958	Litografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Cabeza de payaso	1964	Litografía	74 x 55	si	s/d	MACG74
	Serie mujeres y faunos	s/f	Litografía	41 x 50	si	s/d	MACG74

Autor	titulo (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG	Observaciones	Fuente
	Serie mujeres y faunos II	s/f	Litografía	41 x 50	si	s/d	MACG74
	Serie mujeres y faunos IV	s/f	Litografía	41 x 50	si	s/d	MACG74
	Serie la guerra y la paz	s/f	Litografía	37 x 27	si	s/d	MACG74
	Con las manos apretadas	s/f	Litografía	51 x 66	si	s/d	MACG74
	Corrida de toros	s/f	Litografía	56 x 77	si	s/d	MACG74
	El asno	s/f	Litografía	33 x 26	si	s/d	MACG74
	El torero y la corrida	s/f	Litografía	50 x 66	si	s/d	MACG74
	Buffon y dos desnudos	s/f	Litografía		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Pequeño fauno	1956	Litografía a colores		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Joven desnuda sentada	1961	Grabado mezzotinta y buril	33 x 26	si	s/d	MACG74
	Retrato de Vollard, II	1937	Procedimiento al azúcar		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	En el circo	1905	Punta seca		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Pareja	1936	Punta seca		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Desnudo de pie	s/f	Punta seca		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Hombre y mujer	1927	Grabado puntaseca	22 x 29	si	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	MACG74
	Pareja en azul	1903	Reproducción	60 x 45	si	s/d	MACG74
	Maternidad	1905	Reproducción	73 x 56	si	s/d	MACG74
	The lovers	1922	Reproducción	72 x 56	si	s/d	MACG74
	Pareja	1936	Reproducción	50 x 65	si	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	MACG74
	Desnudo femenino	1940	Reproducción	41 x 30	si	s/d	MACG74
	Dora mar	1943	Reproducción	37 x 56	si	s/d	MACG74
	Mujer egipcia	1949	Reproducción	65 x 50	si	s/d	MACG74
	Paloma	1949	Reproducción	51 x 66	si	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	MACG74
	La paloma en vuelo	1950	Reproducción	60 x 80	si	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	MACG74
	Don Quijote y Sancho Panza	1955	Reproducción	64 x 50	si	s/d	MACG74
	Rama tallo negro	1956	Reproducción	49 x 40	si	s/d	MACG74
	Interior de la plaza	1957	Reproducción	27 x 37	si	s/d	MACG74
	Interior de la plaza	1957	Reproducción	27 x 37	si	s/d	MACG74
	Portada 1946	1957	Reproducción	50 x 66	si	s/d	MACG74
	Amazona	1959	Reproducción	27 x 37	si	s/d	MACG74
	Amazona	1959	Reproducción	27 x 37	si	s/d	MACG74
	Amazona	1959	Reproducción	27 x 37	si	s/d	MACG74
	Amazona	1959	Reproducción	27 x 37	si	s/d	MACG74
	Amazona, caballos	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d	MACG74
	Amazonas	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d	MACG74
	Amazonas	1959	Reproducción	27 x 37	si	s/d	MACG74
	Amazonas	1959	Reproducción	27 x 37	si	s/d	MACG74
	Amazonas	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d	MACG74

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG		Observaciones	Fuente
	Amazonas	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d		MACG74
	Arrastrando el toro	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d		MACG74
	Arrastrando el toro	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d		MACG74
	Banderillas	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d		MACG74
	Cabezas	1959	Reproducción	50 x 65	si	s/d		MACG74
	Cabezas	1959	Reproducción	51 x 65	si	s/d		MACG74
	Capotazo	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d		MACG74
	Capotazo, banderillas	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d		MACG74
	Cristo, rostro	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d		MACG74
	Crucifijo	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d		MACG74
	Crucifijo, toro caballo	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d		MACG74
	Crucifijo, toro caballo	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d		MACG74
	Cuadrillo	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d		MACG74
	Mujer con silla	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d		MACG74
	Puyazo	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d		MACG74
	Puyazo	1959	Reproducción	31 x 27	si	s/d		MACG74
	Puyazo	1959	Reproducción	37 x 27	si			
	Puyazo	1959	Reproducción	32 x 27	si			
	Puyazo	1959	Reproducción	33 x 27	si	s/d		MACG74
	Picador	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d		MACG74
	Picador	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d		MACG74
	Picador	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d		MACG74
	Picador	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d		MACG74
	Picador	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d		MACG74
	Picador y torero	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d		MACG74
	Picador y torero	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d		MACG74
	Picador y torero	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d		MACG74
	Virgen	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d		MACG74
	Amantes	s/f	Reproducción	41 x 30	si	s/d		MACG74
	Cabeza de hombre con bigotes	s/f	Reproducción	50 x 41	si	s/d		MACG74
	Cabeza de sátiro	s/f	Reproducción	50 x 65	si	s/d		MACG74
	Centauro, mujer, músico	s/f	Reproducción	50 x 65	si	s/d		MACG74
	Centauro, mujer, músico	s/f	Reproducción	50 x 65	si	s/d		MACG74
	El abrazo	s/f	Reproducción	52 x 55	si	s/d		MACG74
	Florero y frutero	s/f	Reproducción	46 x 61	si	s/d		MACG74
	Hombre y cabra	s/f	Reproducción	46 x 59	si	s/d		MACG74
	Mujer y sátiro	s/f	Reproducción	50 x 65	si	s/d		MACG74
	Mujer y sátiro	s/f	Reproducción	50 x 65	si	s/d		MACG74

ARTISTAS INTERNACIONALES

Autor	titulo (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG	Observaciones	Fuente
	Músico mujer y centauro	s/f	Reproducción	50 x 65	si	s/d	MACG74
	Músico mujer y centauro	s/f	Reproducción	51 x 62	si	s/d	MACG74
	Músico mujer y centauro	s/f	Reproducción	50 x 65	si	s/d	MACG74
	Músico y cabra	s/f	Reproducción	50 x 65	si	s/d	MACG74
	Músico, mujer y cabra	s/f	Reproducción	50 x 65	si	s/d	MACG74
	Músico, mujer y cabra	s/f	Reproducción	50 x 65	si	s/d	MACG74
	Músico, mujer y cabra	s/f	Reproducción	50 x 65	si	s/d	MACG74
	Naturaleza muerta	s/f	Reproducción	41 x 48	si	s/d	MACG74
	Naturaleza muerta y guitarra	s/f	Reproducción	54 x 65	si	s/d	MACG74
	Pareja con fondo negro	s/f	Reproducción	66 x 51	si	s/d	MACG74
	Pasta de libro (toros y toreros)	s/f	Reproducción	38 x 58	si	s/d	MACG74
	Pasta del libro (cara interna escudo de París)	s/f	Reproducción	38 x 59	si	s/d	MACG74
	Serie mujeres y faunos	s/f	Reproducción	50 x 40	si	s/d	MACG74
	Soles	s/f	Reproducción	51 x 66	si	s/d	MACG74
	Texto	s/f	Reproducción	37 x 27	si	s/d	MACG74
	Exposición, maisson de la pensee Francaise	1952	Cartel	76 x 58	si	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	MACG74
	Exposición, Galerie Louise Eires París	1953	Cartel	66 x 47	si	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	MACG74
	Exposición, Museo de Arte Moderno París	1953	Cartel	74 x 51	si	s/d	MACG74
	Exposición, suite de 180 dessins	1954	Cartel	61 x 40	si	s/d	MACG74
	Exposición, toros en vallauris	1954	Cartel	76 x 59	si	s/d	MACG74
	Exposición, toros en vallauris	1955	Cartel	76 x 58	si	s/d	MACG74
	Exposición, Galeria Beyeler, mastres de art moderne	1955	Cartel	74 x 50	si	s/d	MACG74
	Exposición, Galeria 65 cannes	1956	Cartel	69 x 49	si	s/d	MACG74
	Exposición, Galeria 65 cannes	1957	Cartel	58 x 45	si	s/d	MACG74
	Exposición, toros en vallauris	1957	Cartel	77 x 59	si	s/d	MACG74
	Exposición, toros en vallauirs	1958	Cartel	76 x 58	si	s/d	MACG74
	Exposición, flores manos	1958	Cartel	61 x 50	si	s/d	MACG74
	Exposición, maison de la pensee francaise ceramiques	1958	Cartel	65 x 48	si	s/d	MACG74
	Exposición, maison de la pensee Francia	1959	Cartel	66 x 49	si	s/d	MACG74
	Exposición, galerie louse leires de hemines	1959	Cartel	66 x 48	si	s/d	MACG74
	Exposición, galerie louse lecris dessins	1960	Cartel	66 x 50	si	s/d	MACG74
	Exposición, Museo Ulm	1961	Cartel	79 x 61	si	s/d	MACG74
	Exposición, biblioteca nacional	s/f	Cartel	57 x 45	si	s/d	MACG74
	Exposición, cerámica y flores, perfumes vallauris	s/f	Cartel	60 x 40	si	s/d	MACG74
	Exposición, cerámica, flores y perfumes	s/f	Cartel	61 x 40	si	s/d	MACG74
	Exposición, Galeria Beyer	s/f	Cartel	78 x 56	si	s/d	MACG74
	Exposición, Galeria Beyer	s/f	Cartel	70 x 46	si	s/d	MACG74
	Exposición, Galeria louse levis París	s/f	Cartel	73 x 54	si	s/d	MACG74

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG	Observaciones	Fuente
	Pierrot	s/f	Serigrafía	52 x 34	si	s/d	MACG74
	Toro torero en el aire	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d	
	Toro torero en el aire	1959	Reproducción	37 x 27	si	s/d	
	Toros	1959	Reproducción	31 x 27	si	s/d	
	La amazona	1960	Reproducción	55 x 69	si	s/d	
Cartel	*Exposición UNAM México Picasso*	1961	Reproducción	70 x 48	si	s/d	
	Tres desnudos de pié				no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Le cubisme	1907-14	Cartel		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Picasso, oeuvres recentes. París	1953	Cartel		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Toros	1954	Cartel		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Toros	1955	Cartel		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Toros	1957	Cartel		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Toros	1958	Cartel		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Maitres de L'Art Moderne Bale	1955	Cartel		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Peintures	1955-56	Cartel		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Galerie 65, Cannes	1956	Cartel		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Galerie 65	1957	Cartel		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Picasso	1958	Cartel		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	A Maison de la Pensée Francaise	1958	Cartel		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	A Maison de la Pensée Francaise	1958	Cartel		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Affiches Originales, París	1959	Cartel		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Les Menines	1959	Cartel		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Galerie Louise Leiris	1950-60	Cartel		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Picasso, Nice	1960	Cartel		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Exposition Poteries		Cartel		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Exposition Poteries		Cartel		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Exposition Poteries		Cartel		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Picasso Litógrafo	1919-47	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	La obra maestra desconocida	1931	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	La obra maestra desconocida	1931	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	8 Dibujos de la serie de 180 dibujos para Verne	1933-34	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Lysistrata de Aristófanes	1934	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Picasso. Sueño y mentira de Franco	1937	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Carnet de dibujos de Picasso	1940	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Poemas diversos del libro abierto	1941	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	La madreselva	1943	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Gracia y movimiento	1943	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Picasso, 15 dibujos	1946	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG	Observaciones	Fuente
	5 sonetos de Petrarca	1947	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Dos cuentos	1947	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	20 poemas de Góngora	1948	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Picasso litógrafo	1947-49	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	De mémoire d'homme	1950	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	La maigre	1952	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Les cavaliers d'ombre	1954	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	La guerra y la paz	1954	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Picasso. Carnet de la Californie	1955	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Picasso 20. "Pochoirs" originales	1955	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Picasso. Mujeres y faunos	1956	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Crónica de los tiempos heroicos	1956	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Picasso litógrafo	1949-56	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	40 dibujos de Picasso al margen de Buffon	1957	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Mis dibujos de Antibes	1958	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Carnet catalán	1958	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Picasso. Las meninas y la vida	1958	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Toros	1960	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	Toros y toreros	1961	Libros		no	*Homenaje a los 80 años de Picasso*	Cat/Foll.
	14 dibujos originales grabados sobre cobre	s/f	Libros				
Pignon	*El olivar*	s/f			no	s/d	AGAM
Rembrandt	*Autorretrato*	s/f	Grabado		no	*Exposición homenaje Año de Rembrandt*	Cat/Foll.
	Jan Lutman el viejo	s/f	Grabado		no	*Exposición homenaje Año de Rembrandt*	Cat/Foll.
	El triunfo de Mardoqueo	s/f	Grabado		no	*Exposición homenaje Año de Rembrandt*	Cat/Foll.
	Paisaje	s/f	Grabado		no	*Exposición homenaje Año de Rembrandt*	Cat/Foll.
	Retrato de un personaje	s/f	Grabado		no	*Exposición homenaje Año de Rembrandt*	Cat/Foll.
	Aparición de un ángel a los pastores	s/f	Grabado		no	*Exposición homenaje Año de Rembrandt*	Cat/Foll.
	El retorno del hijo pródigo	s/f	Grabado		no	*Exposición homenaje Año de Rembrandt*	Cat/Foll.
	Autorretrato	s/f	Grabado		no	*Exposición homenaje Año de Rembrandt*	Cat/Foll.
	21 grabados	s/f	Aguafuerte		no	*Exposición homenaje Año de Rembrandt*	Cat/Foll.
	2 grabados de Schmidt (discípulo de Rembrandt)	s/f			no	*Exposición homenaje Año de Rembrandt*	Cat/Foll.
	108 reproducciones (realizadas entre 1888 y 1890)				no	*Exposición homenaje Año de Rembrandt*	Cat/Foll.
Rodin, Auguste	*Sin título (dos mujeres desnudas sentadas)*	s/f	Acuarela s/papel	20 x 18	si	Firmado	MACG74
	Sin título (bailarina desnuda)	s/f	Acuarela s/papel	26 x 21	si	Firmado	MACG74

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG		Observaciones	Fuente
	Mujer negra	1908	Reproducción	35 x 23	si	s/d		MACG74
	Acaríciame, querida	s/f	Reproducción	30 x 11	si	s/d		MACG74
	Bailarina	s/f	Reproducción	28 x 18	si	s/d		MACG74
	Con sus gestos lentos y graciosos	s/f	Reproducción	30 x 21	si	s/d		MACG74
	Conviene privarte de la comida	s/f	Reproducción	17 x 31	si	s/d		MACG74
	Desnudo	s/f	Reproducción	25 x 32	si	s/d		MACG74
	Dos mujeres	s/f	Reproducción	32 x 24	si	s/d		MACG74
	Dos mujeres abrazadas	s/f	Reproducción	31 x 22	si	s/d		MACG74
	Dos mujeres bailando	s/f	Reproducción	27 x 20	si	s/d		MACG74
	El nombre de Clara caía de sus labios	s/f	Reproducción	31 x 21	si	s/d		MACG74
	Ella estaba suspendida en los puños	s/f	Reproducción	30 x 21	si	s/d		MACG74
	Ella parecía venir de un largo y angustioso sueño	s/f	Reproducción	31 x 25	si	s/d		MACG74
	En la espalda una abundante cabellera	s/f	Reproducción	32 x 25	si	s/d		MACG74
	Es aquella que ama	s/f	Reproducción	28 x 24	si	s/d		MACG74
	Es necesario que los demonios salgan de su cuerpo	s/f	Reproducción	23 x 32	si	s/d		MACG74
	Frontispicio serie jardín de los suplicios	s/f	Reproducción	32 x 25	si	s/d		MACG74
	Jamás nos conoceremos	s/f	Reproducción	30 x 19	si	s/d		MACG74
	Joven desnudándose	s/f	Reproducción	32 x 23	si	s/d		MACG74
	Joven desnuda	s/f	Reproducción	31 x 21	si	s/d		MACG74
	La gitana	s/f	Reproducción	32 x 24	si	s/d		MACG74
	La invulnerable belleza de su cuerpo	s/f	Reproducción	25 x 23	si	s/d		MACG74
	La sombra desciende sobre el jardín	s/f	Reproducción	24 x 31	si	s/d		MACG74
	Mañana de los genios quieren	s/f	Reproducción	30 x 22	si	s/d		MACG74
	Mujer arrodillada	s/f	Reproducción	27 x 19	si	s/d		MACG74
	Mujer bailando	s/f	Reproducción	24 x 32	si	s/d		MACG74
	Mujer bailando	s/f	Reproducción	34 x 26	si	s/d		MACG74
	Mujer bailando con manto	s/f	Reproducción	30 x 15	si	s/d		MACG74
	Mujer bailando desnuda	s/f	Reproducción	38 x 21	si	s/d		MACG74
	Mujer con vestido amarillo	s/f	Reproducción	32 x 21	si	s/d		MACG74
	Mujer de pie vestida	s/f	Reproducción	33 x 25	si	s/d		MACG74
	Mujer desnuda	s/f	Reproducción	32 x 24	si	s/d		MACG74
	Mujer desnuda acostada	s/f	Reproducción	25 x 36	si	s/d		MACG74
	Mujer desnuda acostada	s/f	Reproducción	29 x 39	si	s/d		MACG74
	Mujer desnuda con cabellera	s/f	Reproducción	40 x 25	si	s/d		MACG74
	Mujer desnuda con manto negro	s/f	Reproducción	30 x 19	si	s/d		MACG74
	Mujer desnuda de espaldas	s/f	Reproducción	30 x 24	si	s/d		MACG74
	Mujer hincada	s/f	Reproducción	30 x 25	si	s/d		MACG74
	Mujer hincada	s/f	Reproducción	30 x 40	si	s/d		MACG74

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG		Observaciones	Fuente
	Mujer inclinada	s/f	Reproducción	29 x 19	si	s/d		MACG74
	Mujer hincada con vestido azul	s/f	Reproducción	25 x 16	si	s/d		MACG74
	Mujer semidesnuda	s/f	Reproducción	32 X 24	si	s/d		MACG74
	Mujer sentada con manta	s/f	Reproducción	32 x 15	si	s/d		MACG74
	Mujer sentada con traje azul	s/f	Reproducción	28 x 20	si	s/d		MACG74
	Mujer sentada vestida	s/f	Reproducción	33 x 23	si	s/d		MACG74
	Pequeña amiga de mis senos y de mi alma	s/f	Reproducción	28 x 24	si	s/d		MACG74
	Por las ventanas iluminadas	s/f	Reproducción	23 x 25	si	s/d		MACG74
	Portada en piel por Henry Boules	s/f	Reproducción	47 x 35	si	s/d		MACG74
	Transportada	s/f	Reproducción	31 x 28	si	s/d		MACG74
	Tú no dirás que no esta noche	s/f	Reproducción	33 X 25	si	s/d		MACG74
	Tus piernas tendidas y vibrantes	s/f	Reproducción	28 x 21	si	s/d		MACG74
	Una espléndida criatura	s/f	Reproducción	31 x 20	si	s/d		MACG74
	Yo no soy el primero que llega	s/f	Reproducción	24 x 21	si	s/d		MACG74
Rouault, Georges Henry	*Hombre*	s/f	Grabado	61 x 43	si	Firmado		MACG74
	Figuras en el mar /Familia ante el mar	1939	Grabado, aguatinta	63 x 45	si	Firmado		MACG74
	Bailarina	s/f	Grabado, aguatinta	44 x 34	si	Firmado		MACG74
	Crucifixión	s/f	Grabado, aguatinta	66 x 49	si	Firmado		MACG74
	Desnudo con paisaje	s/f	Grabado, aguatinta	53 x 36	si	Firmado		MACG74
	Dos figuras	s/f	Grabado, aguatinta	33 x 21	si	Firmado		MACG74
	Figura	s/f	Grabado, aguatinta	32 x 22	si	Firmado		MACG74
	Figura satírica	s/f	Grabado, aguatinta	61 x 42	si	Firmado		MACG74
	Figuras y mar	s/f	Grabado, aguatinta	39 x 51	si	Firmado		MACG74
	Mujeres desnudas	s/f	Grabado, aguatinta	52 x 66	si	Firmado		MACG74
	Payaso	s/f	Grabado, aguatinta	33 x 21	si	Firmado		MACG74
	Perfil femenino	s/f	Grabado, aguatinta	53 x 36	si	Firmado		MACG74
	Perfil masculino	s/f	Grabado, aguatinta	56 x 41	si	Firmado		MACG74
	Sol	s/f	Grabado, aguatinta	53 x 37	si	Firmado		MACG74
	Cristo	s/f	Grabado, aguatinta y aguafuerte	45 x 43	si	Firmado		MACG74
	Cristo	s/f	Grabado, aguatinta y aguafuerte	57 x 40	si	Firmado		MACG74
	Hombre	s/f	Grabado, aguatinta y aguafuerte	61 x 43	si	Firmado		MACG74
	Bailarines	s/f	Reproducción	66 x 50	si	Firmado		MACG74
	Crucifixión	s/f	Reproducción	34 x 24	si	Firmado		MACG74
	Desnudo	s/f	Reproducción	35 x 24	si	s/d		MACG74
	Desnudo	s/f	Reproducción	35 x 26	si	Firmado		MACG74
	Flores	s/f	Reproducción	38 x 25	si	Firmado		MACG74
	Flores	s/f	Reproducción	51 x 41	si	s/d		MACG74

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG	Observaciones	Fuente
	Mujer	s/f	Reproducción	35 x 26	si	s/d	MACG74
	Retrato	s/f	Reproducción	54 x 45	si	Firmado	MACG74
	Cabeza de mujer	s/f			no	s/d	AGAM
	Cabeza (color)	s/f			no	s/d	AGAM
Rubio, Honorato	*La sagrada familia (según Rafael)*	1874	Grabado	14 x 10	si	s/d	MACG74
Saenz, Saint	*Toro*	s/f			no	s/f	AGAM
Soulages, Pierre	*Sin titulo*	s/f	Serigrafía	34 x 31	si	Carpeta de 14 maestros del arte abstracto	
Tauber, Sophie Arp	*Sin titulo*	s/f	Serigrafía	44 x 33	si	Carpeta de 14 maestros del arte abstracto	
Villon, Jacques	*Femme, gina plie*	s/f	Grabado, aguafuerte a color	23 x 14	si	Firmado	MACG74
	La mort du reve	s/f	Grabado, aguafuerte	12 x 28	si	Firmado	MACG74
	Francis Stagmuller	1935	Grabado, aguafuerte	28 x 21	si	Firmado	MACG74
	L'usine	1951	Grabado, aguafuerte	22 x 27	si	Firmado	MACG74
	Figuras	s/f	Grabado, aguafuerte y puntaseca	24 x 28	si	Firmado	MACG74
	Quartir de Beuf	s/f	Grabado, aguafuerte y puntaseca	21 x 14	si	Firmado	MACG74
	La main qui Punit	s/f	Grabado, aguatinta puntaseca	21 x 26	si	Firmado	MACG74
	La pouppe	1951	Grabado, aguatinta y aguafuerte a color	28 x 20	si	Firmado	MACG74
	Caliban	s/f	Grabado, burii	22 x 18	si	Firmado	MACG74
	Jeune fille	s/f	Grabado, buril	30 x 21	si	Firmado	MACG74
	La mondiene a bathe	s/f	Grabado, buril	15 x 24	si	Firmado	MACG74
	Mi hermano Marcel (retrato de Marcel Duchamp)	s/f	Grabado, buril	34 x 25	si	Firmado	MACG74
	Moisson	s/f	Grabado, buril	28 x 34	si	s/d	MACG74
	La retape	s/f	Grabado, buril y puntaseca	24 x 15	si	Firmado	MACG74
	Tete	s/f	Grabado, buril y puntaseca	26 x 20	si	Firmado	MACG74
	Tablero de ajedrez	s/f	Grabado, mezzotinta	23 x 18	si	Firmado	MACG74
	Nu se coiffant	1933	Grabado, puntaseca	31 x 21	si	Firmado	MACG74
	Au bois-lili boa non	1967	Grabado, puntaseca y mezzotinta 3 tintas	37 x 23	si	Firmado	MACG74
	Sin titulo	1951	Grabdo, aguatinta y puntaseca 6 tintas	26 x 28	si	Firmado	MACG74
	Sin titulo	1957	Litografía, 10 tintas	53 x 44	si	Firmado	MACG74
	Sin titulo	1951	Litografía	50 x 30	si	Firmado	MACG74
	Sin titulo	1959	Litografía, 14 tintas	50 x 33	si	s/d	MACG74
	Mujer	s/f	Litografía	46 x 30	si	Firmado	MACG74
	Mujer	s/f	Litografía, varios colores	41 x 28	si	Firmado	MACG74
	Sin titulo	s/f	Litografía	51 x 34	si	Firmado	MACG74

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG		Observaciones	Fuente
	Sin título	s/f	Litografía	52 x 37	si	Firmado		MACG74
	Sin título	s/f	Litografía	29 x 47	si	Firmado		MACG74
	Sin título	s/f	Litografía	41 x 55	si	Firmado		MACG74
	Sin título	s/f	Litografía	32 x 45	si	Firmado		MACG74
	Sin título	s/f	Reproducción	60 x 71	si	Firmado		MACG74
	Sin título	s/f	Serigrafía	31 x 24	si	Firmado		MACG74
	Sin título	s/f	Serigrafía	49 x 32	si	Firmado		MACG74
Zhao Wuji (Zao Wou-ki)	*Sin título*	1951	Grabado, aguafuerte	16 x 25	si	Firmado		MACG74
	Sin título	s/f	Grabado, aguafuerte	18 x 24	si	Firmado		MACG74
	Les rasisonnettes	1951	Grabado, aguafuerte y puntaseca	34 x 41	si	Firmado		MACG74
	Sin título	s/f	Grabado, aguafuerte y puntaseca	31 x 24	si	Firmado		MACG74
	Sin título	s/f	Grabado, aguafuerte y aguatinta	41 x 44	si	Firmado		MACG74
	Sin título	s/f	Grabado, puntaseca	33 x 50	si	Firmado		MACG74
	La hune	1953	Litografía	56 x 38	si	s/d		MACG74
	Paisaje	1954	Litografía	45 x 59	si	Firmado		MACG74
	Sin título	1954	Litografía	46 x 58	si	Firmado		MACG74
	Sin título	1955	Litografía	41 x 49	si	Firmado		MACG74
	Entre dos ciudades	1955	Litografía	49 x 63	si	Firmado		MACG74
	Plano rosa	1956	Litografía	46 x 65	si	Firmado		MACG74
	Sin título	1956	Litografía	38 x 49	si	Firmado		MACG74
	Sin título	1956	Litografía	41 x 64	si	Firmado		MACG74
	Sin título	1958	Litografía	41 x 62	si	Firmado		MACG74
	Sin título	1959	Litografía	52 x 46	si	Firmado		MACG74
	Sin título	1961	Litografía	59 x 46	si	Firmado		MACG74
	Barcos	s/f	Litografía	38 x 50	si	Firmado		MACG74
	Nocturno	s/f	Litografía	39 x 49	si	Firmado		MACG74
	Sin título	s/f	Litografía	50 x 47	si	Firmado		MACG74
	Sin título	s/f	Litografía	31 x 45	si	Firmado		MACG74
	Sin título	s/f	Litografía	34 x 49	si	Firmado		MACG74
	Sin título	s/f	Litografía	34 x 50	si	Firmado		MACG74
	Sin título	s/f	Litografía	59 x 36	si	Firmado		MACG74
	Bouqut de fleurs	1953	Litografía	56 x 47	si	Firmado		MACG74
	Sin título	1953	Litografía	45 x 59	si	Firmado		MACG74

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG	Observaciones	Fuente
	Composición de colores	1959	Óleo s/tela	42 x 33	si	*Homenaje a Wolfgang Paalen el precursor 1967*	MACG74
	Migración de Yucatán	1959	Óleo s/tela	110 x 120	si	*Homenaje a Wolfgang Paalen el precursor 1967*	MACG74
	Las Mariposas	1959	Óleo s/tela	228.5 x 202	no	*Homenaje a Wolfgang Paalen el precursor 1967*	IFCG
	Composición	1958	Óleo s/tela	46.5 x 33.2	no	*Homenaje a Wolfgang Paalen el precursor 1967*	IFCG
Paredes, Mariano	*Sin título*	s/f	Grabado, linóleo	23 x 17	si	Carpeta de Mariano Paredes	MACG74
	Sin título	s/f	Grabado, linóleo	17 x 11	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Grabado, linóleo	17 x 14	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Grabado, iinóleo	16 x 17	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Grabado, linóleo	14 x 10	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Grabado, linóleo	14 x 10	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Grabado, linóleo	17 x 11	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Grabado, iinóleo	18 x 15	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Grabado, linóleo	24 x 17	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Grabado, linóleo	25 x 23	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Grabado, linóleo	20 x 18	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Grabado, linóleo	23 x 29	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Grabado, linóleo	22 x 17	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Grabado, linóleo	28 x 19	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Grabado, linóleo	20 x 14	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Grabado, linóleo	23 x 17	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Grabado, linóleo	23 x 17	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Grabado, linóleo	22 x 17	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Grabado, linóleo	19 x 23	si	s/d	MACG74
	Sin título	s/f	Grabado, punta seca	21 x 17	si	s/d	MACG74
Peña, Feliciano	*Peluquero*	s/f			no	s/d	IFCG
Peña, J.	*Campesina (según La Guillermin)*	1884	Grabado	19 x 14	si	Carpeta de grabados del siglo XIX de la A. de S.C.	MACG74
Peña, Tomas de la	*Santa Cecilia (según Domenichino)*	1864	Grabado	18 x 14	si	Carpeta de grabados del siglo XIX de la A. de S.C.	MACG74
	Un cazador inglés (según Wilkie)	1862	Grabado	14 x 11	si	Carpeta de grabados del siglo XIX de la A. de S.C.	MACG74
Periam, Jorge Agustín	*El diluvio (según Coghetti)*	1947	Grabado	17 x 19	si	Carpeta de grabados del siglo XIX de la A. de S.C.	
	La repulsa	s/f	Grabado	11 x 7	si	Carpeta de grabados del siglo XIX de la A. de S.C.	

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG	Observaciones	Fuente
Portillo, Miguel	*Sin título*	s/f	Grabado	30 x 17	si	Carpeta de grabados del siglo XIX de la A. de S.C.	
Posada, José Guadalupe	*La calavera qui tue*		Gravure su plomb	14.5 x 26	no	*Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962*	Cat/Foll.
	Calavera du jarabe d'outretombe		Gravure su plomb	14 x 20	no	*Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962*	Cat/Foll.
	Les pèchès mortels		Gravure su plomb	10 x 16	no	*Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962*	Cat/Foll.
	Exécution		Gravure su plomb	15 x 24	no	*Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962*	Cat/Foll.
	Calavera de Don Quichote		Zincographie	15 x 27	no	*Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962*	Cat/Foll.
	Calavera du XXe siècle		Zincographie	15 x 26	no	*Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962*	Cat/Foll.
	Calavera des crieurs de journaux		Zincographie	15 x 23	no	*Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962*	Cat/Foll.
	La calavera catrina		Zincographie	12 x 16	no	*Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962*	Cat/Foll.
	La comète		Zincographie	9 x 14	no	*Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962*	Cat/Foll.
	Don chepito s'amuse		Zincographie	10 x 9	no	*Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962*	Cat/Foll.
	Don chepito torero		Zincographie	10 x 16	no	*Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962*	Cat/Foll.
	Le jaloux		Zincographie	9 x 13.5	no	*Chefs d'oeuvre de l'art mexican, 1962*	Cat/Foll.
	Calavera Killer		Lead engraving	5" 3/4 x 10" 1/4	no	*Master works of mexican art, 1963-1964*	Cat/Foll.
	Calavera of Jarabe beyond the tomb		Lead engraving	5" 1/2 x 7" 7/8	no	*Master works of mexican art, 1963-1964*	Cat/Foll.
	The capital sins		Lead engraving	3" 7/8 x 6" 1/4	no	*Master works of mexican art, 1963-1964*	Cat/Foll.
	The martyr		Lead engraving	6" 3/4 x 5" 7/8	no	*Master works of mexican art, 1963-1964*	Cat/Foll.
	Son killing his mother		Lead engraving	5" 1/2 x 7" 7/8	no	*Master works of mexican art, 1963-1964*	Cat/Foll.
	Calavera of news-sellers		Zincograph	5" 7/8 x 9"	no	*Master works of mexican art, 1963-1964*	Cat/Foll.
	The jealous one		Zincograph	3" 1/2 x 5" 3/8	no	*Master works of mexican art, 1963-1964*	Cat/Foll.
	The entry of Madero		Zincograph	4" 3/8 x 5" 7/8	no	*Master works of mexican art, 1963-1964*	Cat/Foll.
	Calavera maderista		Zincograph	6" 1/4 x 3" 1/8	no	*Master works of mexican art, 1963-1964*	Cat/Foll.
	The rope		Zincograph	3" 1/8 x 4" 7/8	no	*Master works of mexican art, 1963-1964*	Cat/Foll.
Rámirez, Everardo	*El plan de San Luis aterroriza a la dictadura*	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	El plan de San Luis aterroriza a la dictadura	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	Mucho pulque y poca tinta, el método del caciquismo	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	Mucho pulque y poca tinta, el método del caciquismo	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
Reyes Ferreira, Jesús	*Muerte*	s/f	Anilina s/papel de china	73 x 40	no	s/d	IFCG
	Cristo	s/f	Anilina s/papel	73 x 48	no	s/d	IFCG
Rivera, Diego	*Portrait synthétique*	1915	Óleo s/tela	129 x 163	no	*Chefs d'oeuvre de l'art mexican 1962*	Cat/Foll.
	El pintor en reposo	1916	Óleo s/tela	130 x 96	si	s/d	MACG74
	Retrato de un poeta	1916	Óleo s/tela	130 x 95	si	s/d	MACG74

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG	Observaciones	Fuente
	El arquitecto	1916	Óleo s/tela	142 x 115	si	s/d	MACG74
	Maternidad	s/f	Óleo s/tela	131 x 86	si	s/d	MACG74
	Mujer en verde	s/f	Óleo s/tela	128 x 88	si	s/d	MACG74
	Mujer sentada en una butaca	s/f	Óleo s/tela	129 x 96	si	s/d	MACG74
	Retrato de Maximiliano Volonchine	s/f	Óleo s/tela	110 x 91	si	s/d	MACG74
	Mujer con rebozo	s/f	Acuarela		no	s/d	IFCG
	Desnudo de mujer	1939	Acuarela s/papel	38 x 26	no	s/d	IFCG
	Familia campesina	s/f	Acuarela s/papel	45.5 x 59	no	s/d	IFCG
	Pueblo olvidado	1921	Crayón s/papel	21.5 x 29.5	no	s/d	IFCG
	Paisaje con casas	s/f	Crayón s/papel	27.5 x 37	no	s/d	IFCG
	Molino	1927	Carbón s/papel	28.5 x 31	no	s/d	IFCG
	Insurrección Chichimeca	1932	Carbón	84.5 x 101.5	no	s/d	AGAM
	Desnudo de hombre	s/f	Lápiz	61 x 44	no	s/d	IFCG
	Día de muertos	1944	Lápiz, acuarela	18.5" x 23.5"	no	Vendido a Canadá, vía GAM, s/f	AGAM
	Día de muertos	1944	Lápiz, acuarela	18.5" x 23.5"	no	s/d	AGAM
	Retrato de hombre	1918	Lápiz s/papel	32 x 24	si	s/d	MACG74
	Retrato de hombre	1918	Lápiz s/papel	32 x 24	si	s/d	MACG74
	Cabeza hombre elegante	1918	Lápiz s/papel	31.5 x 24	no	s/d	IFCG
	Hombre con bombín (ir al museo para checar)	1918	Lápiz s/papel	32 x 24	no	s/d	IFCG
	Retrato de hombre	1919	Lápiz s/papel	32 x 24	si	s/d	MACG74
	Hombre con	1919	Lápiz s/papel	31.5 x 24	no	s/d	IFCG
	Cabeza de mujer	1920	Lápiz s/papel	25 x 21	si	s/d	MACG74
	Moisés	1920	Lápiz s/papel	25.5 x 21	no	s/d	IFCG
	Desnudo	1920	Lápiz s/papel	32 x 23.5	no	s/d	IFCG
	Paisaje griego	1920	Lápiz s/papel	30 x 21.5	no	s/d	IFCG
	Mujer con collar	1920	Lápiz s/papel	24.5 x 20.5	no	s/d	IFCG
	Mujer de pie	1921	Lápiz s/papel	31 x 22	si	s/d	MACG74
	Paisaje	1921	Lápiz s/papel	22 x 31	si	s/d	MACG74
	Paisaje urbano	1921	Lápiz s/papel	22 x 28	si	s/d	MACG74
	Figura piernas largas	1921	Lápiz s/papel	27 x 21.5	no	s/d	IFCG
	Silueta	1921	Lápiz s/papel	30.5 x 20.5	no	s/d	IFCG
	Estudio para escritor	1921	Lápiz s/papel	29.5 x 21	no	s/d	IFCG
	Hombre sentado	1925	Lápiz s/papel	42 x 36	si	s/d	MACG74
	Hombre sentado con racimo	1925	Lápiz s/papel	32 x 25	no	s/d	IFCG
	Chicas y	1926	Lápiz s/papel	33 x 20	no	s/d	IFCG
	Corrido de la Revolución	1932	Lápiz s/papel	11.5 x 9.5	no	Vendido a EU, vía Inés Amor, 1960	AGAM

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG	Observaciones	Fuente
	Cabeza de hombre	1921	Lápiz s/papel	29 x 22	si	s/d	MACG74
	Cabeza de un hombre	s/f	Lápiz s/papel	25 x 21	si	s/d	MACG74
	Niño desnudo	s/f	Lápiz s/papel	32 x 24	si	s/d	MACG74
	Retrato de hombre	s/f	Lápiz s/papel	32 x 24	si	s/d	MACG74
	Cabeza de hombre	s/f	Lápiz s/papel	30 x 22	si	s/d	MACG74
	Desnudo de Mujer	s/f	Lápiz s/papel	31.5 x 23.5	no	s/d	IFCG
	Cabeza	s/f	Lápiz s/papel	25 x 21	no	s/d	IFCG
	Palermo	s/f	Lápiz s/papel	21 x 29.5	no	s/d	IFCG
	Hombre con barba	s/f	Lápiz s/papel	28.5 x 21.5	no	s/d	IFCG
	Fiesta Palné	s/f	Lápiz s/papel	30.5 x 22.5	no	s/d	IFCG
	Zapata	s/f	Lápiz s/papel		no	Vendido a EU, vía Inés Amor, 1960	AGAM
	Informe tres	s/f	Tinta		no	s/d	IFCG
	Autoportrait	1930	Litografía	40 x 27	no	*Chefs d'oeuvre de l'art mexican 1962*	Cat/Foll.
	Desnudo (Frida Khalo)	1930	Litografía	44 x 28	si	s/d	MACG74
	Desnudo (Lola Olmedo)	1930	Litografía	46 x 24	si	s/d	MACG74
	Marché	1930	Litografía	27 x 39	no	*Chefs d'oeuvre de l'art mexican 1962*	Cat/Foll.
	Mercado de flores	1930	Litografía	26 x 40	si	s/d	MACG74
	Mercado de tehuantepec	1930	Litografía	31 x 41	si	s/d	MACG74
	Nu	1930	Litografía	41 x 27	no	*Chefs d'oeuvre de l'art mexican 1962*	Cat/Foll.
	Emiliano Zapata	1932	Litografía	40.5 x 35	no	*Chefs d'oeuvre de l'art mexican 1962*	Cat/Foll.
	La maitresse d'ecole rurale	1932	Litografía	32 x 41	no	Catálogo, tomo II. *Les presses artistiques 1952*	Cat/Foll.
	Le "taco"	1932	Litografía	41 x 30	no	*Chefs d'oeuvre de l'art mexican 1962*	Cat/Foll.
	Le rêve des pauvres	1932	Litografía	40.5 x 30	no	*Chefs d'oeuvre de l'art mexican 1962*	Cat/Foll.
	L'institutrice rurale	1932	Litografía	41.5 x 30	no	*Chefs d'oeuvre de l'art mexican 1962*	Cat/Foll.
	Women	1934	Litografía	16 x 13" 3/4	no	*Master works of mexican art, 1963 - 1964*	Cat/Foll.
	Nude	1934	Litografía	15" 3/4 x 10" 5/8	no	*Master works of mexican art, 1963 - 1964*	Cat/Foll.
	Obreros	1928			no	*Three Contemporary Mexican Painters 1948*	Cat/Foll.
	Premier mai a Moscou	1928		57.5 x 44.5	no	Catálogo, tomo II. *Les presses artistiques 1952*	Cat/Foll.
Rubio, Honorato	*La sagrada familia (según Rafael)*	1874	Grabado	14 x 10	si	Carpeta de grabados del siglo XIX de la A. de S.C.	
Siqueiros, David Alfaro	*Madre proletaria*	1931	Óleo	188 x 51	no	s/d	AGAM
	Hombre arrodillado	1921	Óleo s/tela		no	s/d	IFCG
	Mujer recostada	1932	Óleo s/tela	40 x 55	no	s/d	IFCG
	Retrato de Alvar Carrillo Gil	1951	Óleo s/tela	91 x 70	si	*21 retratos de Siqueiros no expuestos hasta ahora*	MACG74
	Hoja regia	1951	Óleo s/tela	56 x 66	no	Exposición retrospectiva. 1911/1967	IFCG

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG	Observaciones	Fuente
	Desfile del primero de mayo	1952	Óleo s/tela	81 x 101	si	Exposición retrospectiva. 1911/1967	MACG74
	Tres figuras	1963	Óleo s/tela		no	s/d	IFCG
	Guerrilleros	1931	Óleo s/tela de yute	100 x 59.5	no	Exposición retrospectiva. 1911/1967	IFCG
	Explosión en la ciudad	1935	Piroxilina s/madera comprimida	76 x 61	si	Exposición retrospectiva. 1911/1967	MACG74
	Niña madre	1935	Piroxilina s/madera comprimida	90 x 75	no	s/d	AGAM
	Guardián de la paz	1940	Piroxilina s/madera comprimida	40 x 50	no	*30 años de pintura en México*	IFCG
	Agonía del centauro colonial	1942	Piroxilina s/madera comprimida	86 x 108	no	*70 obras recientes de Siqueiros*	IFCG
	Desnudo (La guitarra)	1946	Piroxilina s/madera comprimida	121 x 91	si	Exposición retrospectiva. 1911/1967	MACG74
	Formas policromadas / Terminos / Abtracción	1946	Piroxilina s/madera comprimida	122 x 99.5	si	*70 obras recientes de Siqueiros*	IFCG
	Formas turgentes (abstracción)	1946	Piroxilina s/madera comprimida	66 x 74	si	Siqueiros en la colección del MACG	MACG74
	Intertrópico	1946	Piroxilina s/madera comprimida	91 x 121	si	*70 obras recientes de Siqueiros*	MACG74
	Nueva resurrección	1946	Piroxilina s/madera comprimida	120 x 91	si	*70 obras recientes de Siqueiros*	MACG74
	Pedregal	1946	Piroxilina s/madera comprimida	98 x 122	si	*70 obras recientes de Siqueiros*	MACG74
	Retrato de Carmen T. de Carrillo Gil	1946	Piroxilina s/madera comprimida	125 x 104	si	*70 obras recientes de Siqueiros*	MACG74
	Tres calabazas	1946	Piroxilina s/madera comprimida	91 x 121	si	*70 obras recientes de Siqueiros*	MACG74
	La fe	1946	Piroxilina s/madera comprimida	122 x 91	no	*70 obras recientes de Siqueiros*	IFCG
	Formas en la montaña / Rocas	1946	Piroxilina s/madera comprimida	74 x 60	no	*70 obras recientes de Siqueiros*	IFCG
	Caín en los Estados Unidos	1947	Piroxilina s/madera comprimida	77 x 93	si	Siqueiros en la colección del MACG	MACG74
	Barrancas (paisaje veracruzano)	1947	Piroxilina s/madera comprimida	77 x 100	si	*70 obras recientes de Siqueiros*	MACG74
	Formas policromadas (abstracción)	1947	Piroxilina s/madera comprimida	122 x 100	si	s/d	MACG74
	Pedregal con figuras	1947	Piroxilina s/madera comprimida	100 x 122	si	*70 obras recientes de Siqueiros*	MACG74
	Retrato de José Clemente Orozco	1947	Piroxilina s/madera comprimida	122 x 100	si	*70 obras recientes de Siqueiros*	MACG74
	Autorretrato	1948	Piroxilina s/madera comprimida	120 x 91	no	s/d	IFCG
	Abstracción / Monumento al sonido	1948	Piroxilina s/madera comprimida	76 x 93	si	Exposición retrospectiva. 1911/1967	MACG74
	Cabeza de caballo	1948	Piroxilina s/madera comprimida	122 x 96	si	Exposición retrospectiva. 1911/1967	MACG74
	Chichen-Itzá / Chichén Itzá flamante	1948	Piroxilina s/madera comprimida	92 x 73	si	Exposición retrospectiva. 1911/1967	MACG74
	Maclovio Herrera	1948	Piroxilina s/madera comprimida	98 x 122	si	Exposición retrospectiva. 1911/1967	MACG74
	Antenas estratosféricas	1949	Piroxilina s/madera comprimida	100 x123	si	Exposición retrospectiva. 1911/1967	MACG74
	Casa mutilada	1950	Piroxilina s/madera comprimida	146 x 123	si	*70 obras recientes de Siqueiros*	MACG74
	Aeronave atómica / Sputnic	1956	Piroxilina s/madera comprimida	98 x 122	si	Exposición retrospectiva. 1911/1967	MACG74
	Zapata / El revolucionario (Estudio para mural)	1966	Piroxilina s/madera comprimida	123 x 92	si	Exposición retrospectiva. 1911/1967	MACG74
	Martirio de Cuauhtémoc	s/f	Piroxilina s/madera comprimida	53 x 85	no	Vendido a EU, vía Inés Amor, s/f	AGAM
	Retrato de la Srta. Gaby Carrillo	s/f	Piroxilina		no	*21 retratos no expuestos hasta ahora 1963*	Cat/Foll.
	Torso femenino / Paisaje humano	1945	Piroxilina s/madera comprimida	114 x 94	si	s/d	MACG74
	Primera nota temática para el mural de Chapultepec	1956-1958	Mixta s/p adherida a tela s/madera	77 x 170	si	Siqueiros en la colección del MACG	MACG74
	Ruinas Mayas	s/f	Acuarela		no	s/d	IFCG

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG	Observaciones	Fuente
	Menina	s/f	Acuarela	33 x 41.5	no	s/d	IFCG
	Igualdad racial (croquis)	1942	Crayón s/papel	93 x 76	no	Exposición retrospectiva. 1911/1967	IFCG
	Mural hospital de la Raza (croquis)	1952	Crayón s/papel	72 x 82.5	no	s/d	IFCG
	Mural hospital de la Raza (croquis)	1952	Crayón s/papel	95.5 x 122	no	s/d	IFCG
	Cuauhtémoc, croquis	1950	Crayón s/papel	121 x 184	no	Siqueiros en la colección del MACG	MACG74
	Desnudo de espaldas	1922	Lápiz	18.5 x 0.26	no	Exposición retrospectiva. 1911/1967	IFCG
	Menina (Dibujado en Madrid)	1920	Lápiz s/papel	21 x 21	no	Exposición retrospectiva. 1911/1967	IFCG
	Una mano (de Sr. Siqueiros)	1920	Lápiz s/papel		no	s/d	IFCG
	Mujer con rebozo	1922	Lápiz s/papel	33 x 49	no	s/d	IFCG
	Apuntes para la preparatoria	1922	Lápiz s/papel	48 x 68	no	Exposición retrospectiva. 1911/1967	IFCG
	Brazo (de Sr. Siqueiros)	1941	Lápiz s/papel	21 x 21.5	no	Exposición retrospectiva. 1911/1967	IFCG
	Nota para el pedregal	1946	Lápiz s/papel	42 x 55.5	no	Exposición retrospectiva. 1911/1967	IFCG
	Tormento de Cuauhtémoc (Croquis)	1950	Lápiz s/papel	122 x 183	si	Exposición retrospectiva. 1911/1967	MACG74
	Los centauros (Croquis)	1956	Lápiz s/papel	154 x 121	si	s/d	MACG74
	Perro furioso	s/f	Lápiz s/papel		no	s/d	IFCG
	Yucatán visto por los grabadores	1950	Gouache s/papel	95 x 69	si	s/d	MACG74
	Cabeza de un preso	1962	Gouache s/papel, s/madera	61 x 49	si	Dedicada por Angélica Arenal a Carmen Tejero	MACG74
	Cartel	1960 - 196	Gouache s/cartón	111 x 71	si	s/d	MACG74
	Cabeza	1924	Litografía	42 x 29	si	Dedicada por Siqueiros para Carrillo Gil	MACG74
	Dos mujeres frente a la vía	1930	Xilografía	10 x 14	si	Siqueiros en la colección del MACG	MACG74
	Bañista	1930	Litografía	54 x 32	si	Siqueiros en la colección del MACG	MACG74
	Mujer desnuda acostada	1930	Litografía	43 x 58	si	Siqueiros en la colección del MACG	MACG74
	Retrato de Moisés Sáenz	1930	Litografía	58 x 41	si	Dedicada por Siqueiros para Carrillo Gil	MACG74
	Cabeza de mujer negra	1956	Lápiz, tusche y escariador	59 x 38	si	Dedicada por Siqueiros para Carrillo Gil	MACG74
	Dos cabezas	1956	Litografía	82 x 58	si	Dedicada por Siqueiros para Carrillo Gil	MACG74
	Niña cargando a su hermanita	1956	Litografía	85 x 58	si	Dedicada por Siqueiros para Carrillo Gil	MACG74
	Mujer sentada	1967	Litografía	73 x 53	si	Dedicadicatoria de Siqueiros Carrillo Gil y esposa	MACG74
	Autorretrato	1936	Litografía, lápiz	58 x 40	si	s/d	MACG74
	Emiliano Zapata	1930	Litografía, lápiz	55 x 43	si	s/d	MACG74
	La hiena sobre latinoamérica	1945	Litografía	33 x 25	si	s/d	MACG74
	El centauro herido	1944	Reproducción (Offset)	78 x 60	si	Dedicada por Siqueiros para Carrillo Gil	MACG74
	Familia	1930	Xilografía	10 x 14	si	s/d	MACG74
	Copia lito Zapata	1930	s/t		no	s/d	IFCG
	Tehuanas	1949	s/t	70 x 72.5	no	s/d	IFCG
	Cabeza de Cuauhtémoc	s/f	s/t		no	s/d	IFCG
	Proyecto mural revolución	s/f	s/t	73.5 x 1.66	no	s/d	IFCG

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG	Observaciones	Fuente
	Cartel (?) exp., Mérida	1950	s/t		no	"Yucatán visto por los grabadores". Nov. 1959	IFCG
	Cartel de los 70 años	s/f	s/t		no	s/d	IFCG
	Lote de 8 litografías	s/f	s/t		no	s/d	IFCG
Soriano, Juan	*Tarde de primavera*	1944	Óleo s/madera	60 x 51.5	no	s/d	IFCG
	Las Voces No. 1	1958	Óleo s/tela	95 x 95	no	s/d	IFCG
Suria, Tomas de	*Retrato de Don Jerónimo Antonio Gil*	s/f	Grabado	26 x 16	si	Carpeta de grabados del sgiglo XIX de la A. de S.C.	
Tamayo, Rufino	*Mujer caminando*	1947	Óleo s/tela	100 x 74.5	no	s/d	AGAM
	Las niñas o niños	1929	Óleo s/tela	79 x 99	no	s/d	AGAM
	Retrato de la Sra. Carmen Carrillo Gil	1951	Óleo s/tela	144 x 119.5	no	*Chefs d'oeuvre de l'art mexican. 1962*	AGAM
	Músicos cantores	1949	Óleo s/tela	85 x 70	no	s/d	AGAM
	Fábrica	1925	Óleo	68 x 88.5	no	s/d	AGAM
	Ritmo obrero	1935	Óleo	29.5' x 39.5'	no	s/d	AGAM
	Pintura académica	1935	Óleo	23 x 21	no	s/d	AGAM
	Retrato de Olga	1941	Óleo	121.5 x 85.5	no	*Chefs d'oeuvre de l'art mexican. 1962*	AGAM
	Mujer temblorosa	1949	Óleo	100 x 81	no	R. T. Exposición de sus obras recientes, 1951	AGAM
	La fuente	1951	Óleo		no	s/d	AGAM
	El Doctor	1939	Gouache	18" x 23.1/4"	no	*Rufino Tamayo* , R Goldwater, N.Y. 1947	
	Fumador	1947	Crayón	29.5 x 21.5	no	s/d	AGAM
	Frontón neoclásico	1932	Gouache	32 x 47	no	s/d	AGAM
	El reloj / Nube y reloj	1934	Gouache	32.5 x 45.5	no	s/d	AGAM
	Aviación	1934	Gouache	32.5 x 50	no	s/d	AGAM
	Avión en nube blanca	1936	Gouache	35 x 52	no	s/d	AGAM
	Mujer viendo las estrellas	1947	Gouache	73 x 57.5	no	s/d	AGAM
	Armonía en blanco	1932	Gouache s/papel	32 x 48	no	s/d	AGAM
	Aviones de guerra	1932	Gouache s/papel	32 x 36.5	no	s/d	AGAM
	Bañista	s/f	Acuarela		no	s/d	AGAM
	Homenaje a Juárez	1932		66 x 74	no	s/d	AGAM
	Naturaleza muerta con sandía	1948	Oleo s/tela	121 x 100	no	*Chefs d'oeuvre de l'art mexican. 1962*	
	Comedor de sandías	s/f			no	s/d	AGAM
	Comedor de sandías	s/f			no	s/d	AGAM
	Comedor de sandías	s/f			no	s/d	AGAM
	Comedor de sandías	s/f			no	s/d	AGAM
	Hombre con pájaros	s/f			no	s/d	AGAM

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG	Observaciones	Fuente
	Hombre con pájaros	s/f			no	s/d	AGAM
	Hombre en la noche	s/f			no	s/d	AGAM
	Hombre en la noche	s/f			no	s/d	AGAM
	Hombre en la noche	s/f			no	s/d	AGAM
	Hombre en la noche	s/f			no	s/d	AGAM
	Hombre en la noche	s/f			no	s/d	AGAM
	Hombre en la noche	s/f			no	s/d	AGAM
	Hombre en la noche	s/f			no	s/d	AGAM
	Perro aullando	s/f			no	s/d	AGAM
	Personajes en la noche	s/f			no	s/d	AGAM
	Paisaje del Norte	1932	*gouache*		no	fotografia de Carrillo con su colección	AFCG
	Paisaje nocturno (Caballo)	1934		31.8 x 37.8	no	fotografia de Carrillo con su colección	AFCG
Yampolski, Mariana	*Asalto al tren de Guadalajara dirigido por el cur*	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	Asalto al tren de Guadalajara, dirigido por el cur	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	La juventud de Emiliano Zapata: lección objetiva	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	Viva de Revolucionarios	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
	Viva de Revolucionarios	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampas de la Revolución Mexicana	MACG74
Zalce, Alfredo	*Cortadores de Henequén / Henequén*	1944	Óleo s/tela	59.9 x 50.5	no	s/d	IFCG
	Carranza promotor de la Constitución	1947	Grabado, linóleo	40 x 27	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	Carranza promotor de la Constitución	1947	Grabado, linóleo	40 x 27	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	Choferes contra "camisas doradas"	1947	Grabado, linóleo	40 x 27	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	Choferes contra "camisas dòradas"	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	El criminal Victoriano Huerta se adueña del poder	1947	Grabado, linóleo	40 x 27	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	El criminal Victoriano Huerta se adueña del poder	1947	Grabado, linóleo	40 x 27	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	El Ipiranga	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	El Ipiranga	1947	Grabado, linóleo	27 X 40	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	El traidor Saturnino Cedillo	1947	Grabado, linóleo	40 x 27	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	El traidor Saturnino Cedillo	1947	Grabado, linóleo	40 x 27	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	Escuelas, caminos, presas	1947	Grabado, linóleo	40 x 27	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	Escuelas, caminos, presas	1947	Grabado, linóleo	40 x 27	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	La decena Trágica 9-18 de febrero de 1913	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	La decena Trágica 9-18 de febrero de 1913	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	La dictadura porfiriana exalta demagógicamente al	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	La dictadura porfiriana exalta demagógicamente al	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74

Autor	título (s)	Año	Técnica	Medidas cms. / pulg.	MACG	Observaciones	Fuente
	La prensa y la Revolución Mexicana	1947	Grabado, linóleo	40 x 27	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	La prensa y la Revolución Mexicana	1947	Grabado, linóleo	40 x 27	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	La Revolución y los estrategas	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	La Revolución y los estrategas	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	La soldadera	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	La soldadera	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	"Mátalos en caliente", 25 de junio de 1879	1949	Grabado, linóleo	40 x 27	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	"Mátalos en caliente", 25 de junio de 1880	1947	Grabado, linóleo	40 x 27	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	¡Quitemos la venda! (campaña de alfabetización)	1947	Grabado, linóleo	40 x 27	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	¡Quitemos la venda! (campaña de alfabetización)	1947	Grabado, linóleo	40 x 27	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	Trabajos forzados en el Valle Nacional 1890-1900	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	Trabajos forzados en el Valle Nacional 1890-1900	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	Una manifestación antirreeleccionalista es disuelta	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	Una manifestación antirreeleccionalista es disuelta	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	Victoriano Huerta clausura las cámaras	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	Victoriano Huerta clausura las cámaras	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
Zalce, Alfredo y Méndez, Leopoldo	*México, en la Guerra: los braceros se van a Estados*	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	México, en la Guerra: los braceros se van a Estados	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	Plutarco Elías Calles es deportado	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
	Plutarco Elías Calles es deportado	1947	Grabado, linóleo	27 x 40	si	Carpeta de estampa de la Revolución Mexicana	MACG74
Zerpa, Carlos	*Sin título (Acordeón Moto)*	s/f	Mixta	51 x 19 x 14	si	s/d	MACG74