

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ENSAYAR LA MIRADA:

*NUEVE PINTORES MEXICANOS* DE JUAN GARCÍA PONCE

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

NOÉ CRUZ MARTÍNEZ

ASESORA: DRA. YANNA CELINA HADATTY MORA

CIUDAD UNIVERSITARIA, 2017

CDMX



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

*La relación del lenguaje con la pintura  
es una relación infinita.*

Michel Foucault

## Agradecimientos

Porque este trabajo no es sólo el resultado de unos meses de escritura y porque, directa o indirectamente, muchas personas se relacionan con él, mi entera gratitud:

A mis padres, por todo.

A mi asesora, Yanna Celina Hadatty Mora, por su apoyo y enseñanzas, que siempre superan lo que puedo imaginar.

A mis sinodales, María Andrea Giovine Yáñez, Hugo Alfonso Espinoza Rubio, Héctor Manuel Perea Enríquez y Édgar Daniel Vargas Parra, por su disposición para hacer esto posible y por el conocimiento que me ofrecieron en las aulas.

A mis compañeros de seminario, por sus comentarios y lecturas.

A Bulmaro Reyes Coria, cuyas palabras nunca dejarán de ser parte de mi formación académica y humana.

A mis amigos, especialmente Jonathan Rueda, por acompañarme siempre en este trayecto.

A Fernanda Marín, por mostrarme lo que son la perseverancia y el amor.

## ÍNDICE

Introducción	4
<b>1. LA ESCRITURA Y LA MIRADA. LA CRÍTICA DE ARTE Y EL ENSAYO</b>	<b>12</b>
1.1 La crítica como ensayo y el ensayo como crítica	15
1.2 La enunciación de un sujeto expectante	22
1.3 La estructura del ver y del decir	30
<b>2. POÉTICA DEL PENSAR, POÉTICA DEL MIRAR</b>	<b>37</b>
2.1 Ver a través de la estética en México	40
2.2 Afinidades teóricas y propuesta estética	46
2.3 El acto de ver en <i>Nueve pintores mexicanos</i>	53
<b>3. LA INSCRIPCIÓN CULTURAL DE <i>NUEVE PINTORES MEXICANOS</i></b>	<b>61</b>
3.1 Escritores que miran	64
3.2 El campo del arte y sus medios	72
3.3 <i>Nueve pintores mexicanos</i> , materialidad con sentido	80
Conclusiones	86
Fuentes	91
Apéndice 1	100
Apéndice 2	106

## Introducción

Juan García Ponce (Mérida, Yucatán, 1932-Ciudad de México, 2003), cuatro años mayor que Vicente Rojo, se encontraba en el estudio de éste un día del año 1972. Siempre fueron buenos amigos y solían compartir y comentar sus trabajos creativos. En esa ocasión, Rojo le mostraba algunos de los primeros cuadros de su serie *Negaciones* (1971-1974). Cuenta el escritor yucateco que los estaba contemplando cuando le ocurrió lo que varias otras veces: sintió la necesidad de escribir sobre ellos y casi era capaz de dejar de mirarlos para irse a hacerlo (García, 1988: 182). La descripción de este suceso como una de las experiencias que tuvo con la pintura como motivo de su escritura evidencia la relación que estableció entre ambas y que, además, se convertiría desde muy pronto en una de las principales vetas de su obra. Junto a su trabajo como narrador, por el cual es mayormente reconocido, el ensayo y la crítica de arte, casi siempre englobados en la categoría de ensayo sin distinción alguna, son los dos ámbitos que sobresalen dentro de su amplia producción.<sup>1</sup> A pesar de que esto es así, los estudios sobre la obra de Juan García Ponce han tendido a enfocar su narrativa y no los demás sectores de su escritura. Si el autor dedicó similar interés a otros géneros, éstos exigen igualmente ser estudiados y comprendidos en el marco de su obra pues, además, la importancia de García Ponce dentro de su horizonte cultural es reconocida por unanimidad y, desde un punto de vista menos restringido únicamente al aspecto literario, comprende también su intervención en ese campo desde

---

<sup>1</sup> Aunque el criterio cuantitativo sea insuficiente para comparar su importancia, si es que esto fuera necesario, basta recorrer su bibliografía para observar que el número de textos dedicados al arte es cercano al de los títulos de ensayo y los de ambos poco menores a los de novelas y cuentos.

múltiples áreas, como su trabajo editorial y periodístico o la discusión y valoración de la obra de sus contemporáneos, particularmente, para el caso de esta investigación, del cambiante ambiente artístico que se desarrollaba en nuestro país en las décadas inmediatamente posteriores al medio siglo.

La anécdota contada por García Ponce respecto de los cuadros de Vicente Rojo, por otra parte, nos permite también abrir una reflexión acerca del vínculo entre la mirada y la escritura en los textos sobre arte del escritor. Juan García Ponce, podemos leer en ese fragmento, escribe porque mira, en un fenómeno que describe casi como simultáneo o al menos inmediato, aunque no pueda serlo: el autor es, primero, un espectador; el paso de la mirada al de la escritura es posterior, pero no el único. El autor de un texto sobre una obra plástica se convierte también en un intérprete y comunicador de ésta, en un mediador entre ella y otros posibles espectadores,<sup>2</sup> de manera que la triada autor-texto-lector puede ser complejizada con los posibles roles de cada uno de los actores, que, incluso, pueden ser compartidos: espectador, intérprete, difusor, etc., y con la particular estructura de este tipo de textos que abordan otro lenguaje: el plástico. El problema, sin embargo, aunque sus implicaciones vayan mucho más allá de un solo ámbito de análisis, puede y debe ser abordado a partir del texto, pues es en él donde confluyen las distintas líneas que van del espectador al lector-espectador final.

En este sentido, puede resultar fructífero abordar los textos sobre arte de Juan García Ponce desde una perspectiva que permita abarcar su complejidad en el mayor grado

---

<sup>2</sup> Características todas que son mencionadas como indiscutibles de la crítica de arte como género por sus estudiosos (Argan). En los diferentes capítulos de esta investigación se tratarán de manera específica estos aspectos.

posible: desde la elección de sus referentes hasta su relación con sus lectores en circunstancias determinadas, pasando por los dispositivos teóricos que sustentan su enfoque interpretativo de las obras y la construcción textual misma en sus distintos niveles.

Los escritos de Juan García Ponce sobre arte, como ya se mencionó, suelen ser incluidos dentro de la categoría de ensayo de su producción literaria.<sup>3</sup> Este hecho no es gratuito, pues aunque la crítica de arte ha sido recientemente considerada y estudiada como un género literario, no ha gozado de haber alcanzado el estatuto que tienen la novela, el cuento, el ensayo o la poesía como tales, de manera particular dentro de los estudios literarios.

De modo más específico, en este ámbito se ha incluido a la crítica de arte como parte o como forma particular del ensayo, como la definen explícita o implícitamente varios autores que han dedicado investigaciones a este último género.<sup>4</sup> Aquellos que describen características generales de uno u otro de estos tipos de texto, sin embargo, no siempre lo hacen para defender o rechazar una postura acerca de su posible inclusión en un sistema de géneros, sino para buscar definir sus estructuras, patrones, medios, etc., que los hacen ser lo que son, más allá de su posible clasificación; de esta manera, se crean dispositivos teóricos que pueden contribuir a su mejor comprensión y al análisis de casos particulares. Las investigaciones recientes sobre ensayo y aquellas sobre crítica de arte considerados objetos de estudio autónomos, guardan, como intentaremos demostrar en esta tesis a

---

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, la bibliografía del escritor yucateco preparada para su página web oficial: <<http://www.garciaponce.com/bibliografia/>>.

<sup>4</sup> Jorge Terrones, por ejemplo, lo hace explícito al anotar: “he sugerido el propósito de mi discurso: defender la crítica como ensayo” (2014: 213). Liliana Weinberg, por otro lado, lo deja implícito al mencionar como ensayos textos sobre arte de algunos autores: “La lectura de los ensayos sobre pintura de Luis Cardoza y Aragón o Juan García Ponce nos lleva a asomarnos a estos maravillosos abismos en que la literatura se abre a la plástica.”, (2006: 107).



partir de un caso concreto, vínculos y similitudes que demuestran la relación entre ambas, de manera que, aunque sean independientes y en buena parte debido a ello, pueden establecer puentes que enriquecen las posibilidades de análisis e interpretación de sus respectivos campos.

Comprendido lo anterior, es posible proponer una lectura de una obra que suele ser considerada ensayo y crítica de arte a la vez, como la mayor parte de los escritos sobre arte de Juan García Ponce, desde esas dos mismas perspectivas: la teoría del ensayo y la de la crítica de arte, entendidas como disciplinas autónomas, pero haciéndolas converger en la aproximación a un texto particular. La no restricción a una de ellas posibilitará un registro amplio de lectura y permitirá crear los vasos comunicantes que nos lleven a su mejor comprensión. Cada una de las investigaciones que se han llevado a cabo en sendos campos en las últimas décadas, además, ofrece herramientas distintas para abordarla que, como veremos en los capítulos siguientes, son muchas veces coincidentes desde sus distintos enfoques y que pueden complementarse mutuamente.

Los escritos sobre arte de Juan García Ponce, por otro lado, se inscriben en su mayoría dentro de un marco cultural complejo caracterizado por la irrupción, en el ámbito artístico, de un grupo de pintores que renovaron la creación plástica mexicana posterior al medio siglo y que formaron parte de la llamada “Generación de la Ruptura”. Igualmente sabemos que García Ponce se convirtió en el principal crítico y promotor de la generación. Sin embargo, como ya quedó dicho, carecemos de estudios que aborden este tipo de textos que el escritor yucateco realizó durante el recorrido creativo de estos artistas, un estudio que dé cuenta de su concepción de obra artística, de la metodología que utilizó

para acercarse a ella, de las características de sus textos o de su repercusión cultural.<sup>5</sup> Entre el conjunto de escritos que pueden incluirse en esta faceta de la extensa obra de Juan García Ponce podemos definir, a grandes rasgos, tres vertientes: teoría y filosofía del arte, crítica de arte universal y crítica de arte mexicano.

La presente investigación tiene como objetivo estudiar una de las obras de este último grupo: *Nueve pintores mexicanos* (1968), que, además, sobresale por su contribución a construir y difundir el proyecto artístico de la Generación de la Ruptura. Al abordar esta obra representativa de este aspecto de la escritura de Juan García Ponce desde las teorías del ensayo y la crítica de arte al mismo tiempo, esta investigación buscará proporcionar un acercamiento a un género textual poco estudiado como tal en nuestro país, delimitando sus características propiamente ensayísticas, pero sin dejar de lado su injerencia en su sistema cultural y los presupuestos teóricos y estéticos que la sustentan, así como su inserción en la tradición mexicana de escritores que la han ejercido.

La hipótesis principal sobre la que se apoyará este trabajo, entonces, es que el libro *Nueve pintores mexicanos* de Juan García Ponce reúne las principales características de la crítica de arte y, al mismo tiempo, muchas que han sido consideradas para definir el ensayo; por lo que buscará demostrar que ambas perspectivas pueden resultar útiles para su estudio y la elucidación de la importancia que tuvo para el desarrollo del arte mexicano de la segunda mitad del siglo xx.

---

<sup>5</sup> Las investigaciones al respecto se reducen casi únicamente a algunas introducciones a antologías sobre sus textos sobre arte. Podemos mencionar, por ejemplo, un prólogo de Francisco Castro Leñero (2013), una nota de Alejandro Katz (1992), o la introducción de Miguel Ángel Echegaray para la reedición de *Nueve pintores mexicanos* (2006).

La organización de este trabajo, con lo anterior en mente, responde a una perspectiva de estudio aplicada al ensayo por Liliana Weinberg en varios de sus libros sobre el tema que puede ser resumida con sus propias palabras:

considero necesario emprender una relectura del ensayo apoyada en la posibilidad de superar el nivel de análisis que es el que frecuentemente preocupa a la crítica: el texto en sí mismo, el nivel que algunos especialistas llaman el de “descripción” del texto (y al que atienden fundamentalmente las lecturas de contenido, así como las estructuralistas, formalistas o retóricas), para asomarnos a su “inscripción” en un mundo social de sentido. Desde mi punto de vista, y sin dejar de reconocer que hay en el ensayo una organización artística de la prosa, una configuración, un ejercicio de coherencia intelectual, existe a la vez una cuestión axial que se relaciona con el *más allá* y el *más acá* del texto, dado por la poética del pensar propia del ensayo y por la inscripción del texto en un mundo social de sentido. Ese *más allá* y ese *más acá* del texto se encuentran a su vez, paradójicamente, fuera y dentro de él: son su punto de partida, su punto de referencia, su modo de inscripción [en] el mundo de sentido [sic], a la vez que aparecen representados en él. (Weinberg, 2007: 14-15, cursivas en el original)

Como veremos a lo largo de las siguientes páginas, tal enfoque resulta muy adecuado para abordar *Nueve pintores mexicanos* desde muchos de los ejes que se intersectan, para hacer de este libro un fenómeno cuando menos particular dentro de los escritos sobre arte de las últimas décadas en nuestro país.<sup>6</sup> El “más allá” y el “más acá” del texto nos servirán para profundizar en esta obra desde dos vertientes que, como menciona Weinberg, se encuentran al mismo tiempo fuera y dentro de él: una poética que, en este

---

<sup>6</sup> María Elena Arenas Cruz, desde un enfoque distinto, propuso una división similar a la de Liliana Weinberg para abordar las dimensiones de los textos del género argumentativo: “el ámbito del referente (base semántica y relación texto-realidad), el ámbito sintáctico-semántico (tipo de superestructura y modo de presentación lingüística) y el ámbito de la comunicación, en el que veremos el plano de la enunciación autorial (intención del enunciados y posición ante lo presentado) y el plano de la actitud recepcional” (1997: 30-31). Aunque para ella el ensayo es una clase de dicho género argumentativo, preferiremos para este trabajo, por tratarse específicamente del campo ensayístico, la terminología de Weinberg y sus alcances, sin negar que, efectivamente, el carácter argumentativo sea quizá la principal característica del ensayo; así, no dejaremos de tomar en cuenta la postura de Arenas Cruz cuando lo consideremos necesario.

caso, será no sólo del pensar sino también del mirar, y una inscripción del texto en su particular mundo de sentido que girará en torno a la renovación artística de la Generación de la Ruptura.

El primer capítulo de este trabajo, en ese orden de ideas, buscará definir el marco desde el cual será analizado este libro de Juan García Ponce a partir de los estudios recientes sobre ensayo y crítica de arte, enfatizando sus características en común para este caso y enfocando los rasgos específicos del texto en relación con aquéllas.

En el segundo capítulo, dedicado al “más allá” del texto, se propondrá un acercamiento a la concepción del autor respecto a las obras por él presentadas, rastreando su posicionamiento teórico y metodológico para abordarlas. Para esto, será necesario establecer los vínculos que guarda el autor con el pensamiento estético mexicano de medio siglo y aquellos que puede tener *Nueve pintores mexicanos* con un libro publicado por García Ponce en el mismo año y que es una colección de ensayos teóricos sobre arte y artistas: *La aparición de lo invisible* (1968).<sup>7</sup>

Finalmente, el tercer capítulo, destinado al “más acá” del texto, ofrecerá una lectura sobre la inserción y repercusión de *Nueve pintores mexicanos* en su horizonte cultural desde tres ejes distintos: el trabajo de Juan García Ponce dentro del ámbito de la escritura sobre arte realizada por escritores mexicanos; el ambiente artístico de los años anteriores a la publicación del libro; y la consideración del libro que nos ocupa como un objeto material con sentido, pues, además de su contenido, cuenta con un diseño por

---

<sup>7</sup> En lo que resta de este trabajo, las citas de las dos obras de Juan García Ponce abordadas, *Nueve pintores mexicanos* y *La aparición de lo invisible*, serán referidas entre paréntesis con sus siglas (NPM y AI, respectivamente) y números de páginas.

demás particular, a cargo de Vicente Rojo en la editorial Era, y que tiene sus propias implicaciones para comprender la obra en toda su complejidad.

## 1. La mirada y la escritura. Ensayo y crítica de arte

Una conclusión recurrente en los estudios sobre ensayo o crítica de arte, más o menos matizada, es que son dos tipos de textos que no permiten llegar a caracterizaciones definitivas. Aunque en muchos casos la problemática de los géneros, cualquiera del que se trate, llega a un fin similar, a un cuestionamiento acerca de la posibilidad de establecer parámetros comunes de identificación de un tipo de textos, llámese poesía, cuento, minificción, etc., los dos géneros que nos atañen para esta investigación rebasan esas discusiones hasta el grado de que son frecuentemente considerados en sí mismos como categorías tan irreductibles que en su definición pueden recibir los adjetivos de “proteicos”, “abiertos”, “heterogéneos”, entre varios otros (Weinberg, 2007: 11). Sin embargo, para el ensayo, coinciden en los distintos criterios de sus investigadores algunas características esenciales que, en conjunto y como rasgos generales, suelen ser funcionales: “escrito dedicado a ofrecer el punto de vista de un autor respecto de alguna cuestión; vínculo con la prosa; carácter no ficcional; perspectiva personal ostensible; apertura a un amplio espectro de temas y formas de tratamiento; concisión; contundencia; voluntad de estilo”, entre otros (Weinberg, 2007: 18). Para la crítica de arte, por su parte, incluso ha podido llegar a negarse un conjunto de parámetros medianamente estable: “it is not clear what criticism *is*, what it should address itself to, and what (if any) standards it should hold itself to” (Schreyach, 2008: 13, cursivas en el original); y, como intento más recurrente para definirla, se opta por el establecimiento de subgéneros: crítica académica y crítica literaria, principalmente (Houston, 2012: 8), o propuestas más elaboradas que

intentan abarcar múltiples características, pero que igualmente atomizan posibles clasificaciones:

If I were to draw a picture of current art criticism I'd make it a hydra, fitted with the traditional seven heads. The first head stands for the *catalog essay*, the kind commissioned for commercial galleries. (It has been said that catalog essays are not art criticism, because they are expected to be laudatory. But that begs the question: If they aren't art criticism, what are they?) The second head is the *academic treatise*, which exhibits a range of obscure philosophic and cultural references, from Bakhtin to Buber and Benjamin to Bourdieu. It is the common target of conservative attacks. Third is *cultural criticism*, in which fine art and popular images have blended, making art criticism just one flavor in a rich stew. Fourth is the *conservative harangue*, in which the author declaims about how art ought to be. Fifth is the *philosopher's essay*, where the author demonstrates the art's allegiance to or deviation from selected philosophic concepts. Sixth is *descriptive art criticism*, the most popular according to the Columbia University survey: its aim is to be enthusiastic but not judgmental, and to bring readers along, in imagination, to artworks that they may not visit. And seventh is *poetic art criticism*, in which the writing itself is what counts. (Elkins, 2008: 80)

En principio, así, podría parecer que la primera relación que podemos encontrar entre ambos ámbitos, la crítica de arte y el ensayo, es precisamente el carácter al parecer inasequible de sus naturalezas. Esto, sin embargo, no impide que los autores de los estudios al respecto lleguen a proponer maneras de leer y abordar estos textos, a intentar definir otro tipo de características o nuevas perspectivas teóricas para comprenderlos. El problema de la definición de este tipo de textos, en todo caso, parece deberse más a la imposibilidad de generalización por tratarse de géneros variables diacrónica y sincrónicamente, por su amplitud de registro en cuanto a temas y formas, por su aparición en diferentes medios y con distintas finalidades, etc., que a la ausencia de rasgos aprehensibles en casos concretos.

Si esto es así, podemos considerar que a partir de los rasgos teóricos generales que se les atribuyen a ambos, sean propuestos como esenciales, secundarios o extrínsecos, es posible abordar una obra más allá de intentar definirla como parte de uno u otro género, y utilizar para su estudio los recursos que los textos teóricos nos proporcionan, considerándolos unos entre otros dispositivos posibles de lectura, más que como una lista de características que un texto en particular deba cumplir. Ya que, como dijimos, las peculiaridades de los dos géneros que nos ocupan siguen siendo ampliamente discutidas por sus estudiosos y parece no haber un acuerdo en cuanto a su definición, esta investigación no intentará sugerir posibles respuestas a esos problemas sino, por el contrario, utilizar esa riqueza de interpretaciones para acercarse a un texto específico sin adscribirlo a una categoría determinada y poder así abrir sus posibilidades de lectura.

Con esto en mente, retomaremos algunas de las características mencionadas por distintos autores en sus trabajos sobre ensayo o sobre crítica de arte para buscar sus coincidencias o diferencias, de manera que nos proporcionen un marco de lectura para abordar *Nueve pintores mexicanos* de Juan García Ponce sin definir la categoría genérica a la que podría pertenecer. Esta obra del escritor yucateco, como quedó dicho ya en la introducción a este trabajo, suele ser considerada como ambas cosas a la vez o encasillada en la categoría de ensayo junto a otros de sus textos sobre arte y otros escritos, principalmente sobre literatura. Como veremos a continuación, muchos de los rasgos que, de manera discutible o no, forman parte de cada uno de esos géneros son coincidentes o vinculables a través de un texto tan particular como a lo largo del presente trabajo descubriremos que es éste de García Ponce.



### *La crítica como ensayo y el ensayo como crítica*

A lo largo de las poco más de veinte páginas —veintidós, para ser exactos— que contienen el texto de *Nueve pintores mexicanos* en su edición original,<sup>8</sup> Juan García Ponce diserta, en nueve fragmentos independientes,<sup>9</sup> sobre la obra de los artistas que decidió elegir, acompañados por una “Introducción”, un “Epílogo”, un “Índice de ilustraciones” y, por último, un “Fichero” con unas notas curriculares de cada uno de ellos al final del libro. Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Lilia Carrillo, Vicente Rojo, Roger von Gunten, Fernando García Ponce, Gabriel Ramírez, Francisco Corzas y Arnaldo Coen, colocados en estricto orden cronológico por sus fechas de nacimiento, comparten un espacio idéntico dentro de la obra, que comienza con estas palabras:

El espíritu que anima este libro no es el de la justicia, sino el del gusto. Quiere ser el resultado de una elección libre que no admite otras consideraciones que las de la pasión despertada en el escritor por las obras de unos cuantos pintores que trabajan en México. Antes que nada aspira, por tanto, a entablar un diálogo con esas obras. En la elección no se ha buscado en ningún momento conseguir un equilibrio entre las distintas tendencias ni encontrar acomodo para representantes de cada una de ellas. Por eso no está referida a la historia de nuestra cultura, sino a la de nuestro arte, que aparece vivo y cambiante en los cuadros de estos nueve pintores mexicanos [...]. Mi intención ha sido centrarme en la realidad única de las obras, porque ésta es la que me interesa fundamentalmente. (*NPM*: 6)

---

<sup>8</sup> Esta edición del libro, diseñada por Vicente Rojo en la editorial Era y publicada en 1968, será analizada en el tercer capítulo desde la perspectiva de su materialidad y sus implicaciones, lo que incluirá la relación del texto con las imágenes que lo acompañan y que ocupan la mayor parte de sus páginas, así como las diferencias que guarda con la edición más reciente, y única otra, realizada por la editorial El Equilibrista en coedición con la Universidad Nacional Autónoma de México en el año 2006. El texto utilizado y las citas transcritas en este trabajo serán extraídas y harán siempre referencia a la primera edición.

<sup>9</sup> Hasta donde esto puede ser posible, como comentaremos más adelante.

Hay en esta parte del discurso inicial de la voz que nos habla en el prólogo toda una serie de rasgos sobresalientes que nos llevan a hacernos otros tantos cuestionamientos acerca de sus posibles motivos y consecuencias. Primero, la narración de manera impersonal y en tiempo presente del contenido y la justificación del libro: no escuchamos al inicio a un *yo* que se atribuya las características que se describen sobre él, sino sólo hasta líneas después, donde la intención queda por fin concentrada en un “mi” que se impone como portador del discurso y agente de las decisiones que relató al comienzo.

En segundo lugar, la afirmación primera, antes que cualquier otra, de que lo siguiente responde a una cuestión de “gusto”, de “elección libre”, y no de algún tipo de justicia. A continuación, la presentación del objeto del libro y el origen de ella: la pasión que despiertan en el escritor las obras de nueve pintores que trabajan en México. Finalmente, el deslinde propuesto entre la historia de la cultura y el arte a través del enfoque de ese *yo* en “la realidad única de las obras” con el deseo de “entablar un diálogo” con ellas.

El arranque impersonal de la voz del discurso, podemos ver, es sólo provisional; pronto el *yo* lo asumirá como propio y desplegará la enunciación de todo lo siguiente. Como veremos en el próximo apartado de este trabajo, dedicado a esa enunciación a cargo de un sujeto particular, el establecimiento del discurso por parte de una primera persona es una característica esencial del género ensayístico y, al mismo tiempo, de la crítica de arte. Por ahora, sin embargo, resulta necesario mencionar que desde este breve fragmento inicial se nos muestra un voz que toma decisiones e interpreta, que comenta su propio hacerse en el texto, expone sus razones y objetivos. Todo esto no es sino la manera en que se expresa un *yo* ensayístico al que todos los investigadores del género concuerdan en

considerar como elemento central; en palabras de Liliana Weinberg, ese “yo meditativo y central” de “actitud comentativa” y que cuenta con su propia retórica, la “retórica del yo” (2006: 190-191).

El segundo aspecto que nos interesa del fragmento transcrito de *Nueve pintores mexicanos* es el de su afirmación como un texto que responde a una cuestión de “gusto” y no de justicia. Ya en su estudio de referencia sobre la historia de la crítica de arte, Lionello Venturi afirmaba que el gusto, determinado por sus condiciones de espacio y tiempo, pero al mismo tiempo esencialmente subjetivo, es parte primordial del proceso de interpretación de una obra artística (1982: 27). García Ponce lo hace explícito desde la primera línea de su trabajo, haciendo énfasis sobre su carácter personal y, al mismo tiempo, apelando a la empatía del lector y restringiendo sus probables críticas. Este comienzo del escritor yucateco puede ser emparentado también con el origen mismo del ensayo, en el que Michel de Montaigne iniciaba afirmando al mismo yo cuyas meditaciones eran encauzadas por razones similares a las de Juan García Ponce:

Es éste un libro de buena fe, lector.

De entrada te advierte que con él no me he propuesto otro fin que el doméstico y privado. En él no he tenido en cuenta ni el servicio a ti, ni mi gloria. No son capaces mis fuerzas de tales designios [...]. Si lo hubiera escrito para conseguir el favor del mundo, habríame engalanado mejor y mostraríame en actitud estudiada. Quiero que en él me vean con mis maneras sencillas, naturales y ordinarias, sin disimulo y artificio: pues píntome a mí mismo. (Montaigne, 2012: 39)

Hallamos, pues, el recurso de la *captatio benevolentiae* en ambos arranques. Antes que cualquier otra cosa, estos discursos empiezan por declarar sus posturas respecto a sí

mismos, proponiéndose como escrituras autoconscientes que son capaces de definir sus límites y sus motivaciones, que se enmarcan en ámbitos personales o privados de libre elección y gusto particular. Si el juicio crítico sobre los artistas y sus obras busca generalmente ser “justo” o adecuado a las obras mismas, García Ponce, mediante la inclusión de un recurso ensayístico, propone por el contrario un acercamiento distinto que, en realidad —como ya dijimos que afirmaba Venturi— es la esencia del proceso mismo de la crítica de arte, pero que rara vez se hace explícito en sus textos: el gusto.<sup>10</sup>

Este último rasgo va de la mano con lo dicho en el fragmento inicial de *Nueve pintores mexicanos* acerca del objeto del libro: las obras de nueve pintores que trabajaban entonces en México. Juan García Ponce propone abordarlos debido a la “pasión” despertada por ellos “en el escritor”. Es aquí que dos ámbitos se conjugan: la voz del texto se asume como la de un “escritor” y como apasionada de obras pictóricas. El escritor no sólo es el escritor de este texto, sino el escritor abstracto que practica la escritura más allá de las páginas de este libro y que se concretiza en la figura del autor, García Ponce, como narrador y ensayista. Acaso, incluso, presentarse como escritor en este inicio del texto, de los más tempranos en cuanto a su producción de crítica de arte,<sup>11</sup> es parte igualmente de la

---

<sup>10</sup> La idea de Venturi acerca del gusto como elemento esencial del *proceso* de la crítica de arte en el camino hacia la formulación de un juicio tiene su paralelismo con una idea de Liliana Weinberg respecto al juicio en el ensayo: “El juicio se convierte así ya no sólo en herramienta de conocimiento para el ensayo sino en constituyente del ensayo: el ensayo es un juicio. Pero no sólo eso: es necesario atender al *despliegue del juicio, a su hacerse y, más aún, a los propios valores juzgadores que se ponen en juego*” (2007: 143). Si la crítica de arte y el ensayo pueden caracterizarse a través de su intención de emitir un juicio, el proceso para llegar a él, según estos autores, está determinado por los “valores juzgadores” o el “gusto”; la única diferencia parece ser que, para la crítica, el despliegue textual de este proceso no resulta esencial, mientras que para el ensayo sí es definitorio.

<sup>11</sup> *Nueva visión de Klee* (1966) y *Rufino Tamayo* (1967), son los dos libros exclusivamente sobre arte inmediatamente anteriores a *Nueve pintores mexicanos*, aunque desde *Cruce de caminos* (1965), había dedicado ensayos al arte mexicano y extranjero. En el capítulo tercero de este trabajo haremos una breve revisión de sus textos sobre arte en publicaciones periódicas.

*captatio benevolentiae*, pues, como escritor, puede deslindarse del compromiso de un crítico “profesional” o académico. *Nueve pintores mexicanos* se presenta así como reacción a lo percibido en las obras de los artistas por un “yo” concreto que se caracteriza por su ejercicio de la escritura y que se dispone a ponerla en práctica alrededor de una disciplina que va más allá de ella, la de la pintura. El escritor que nos habla se define entonces como un espectador apasionado por ella que asume el compromiso de poner a disposición de su tema los materiales de la escritura, que es su actividad original y el medio mediante el cual verbalizará sus meditaciones respecto a lo que mira en las obras plásticas. Juan García Ponce, podemos decir, hace converger la veta ensayística del sujeto escritor y, por gusto y empatía con las pinturas de los artistas que elige, la de un crítico de arte, haciendo textual esta intención.

El último aspecto que es necesario subrayar del comienzo de *Nueve pintores mexicanos* es el del deslinde que propone entre “la historia de nuestra cultura” y la de “nuestro arte”, para “entablar un diálogo con esas obras” y centrarse en la “realidad única” de éstas. El escritor, en principio, apela a las circunstancias de sus lectores, los incluye en el *nosotros* de “nuestra cultura”, “nuestro arte”. Si bien nos dice que antes que nada pretende establecer un diálogo directo con las obras, lo hace también desde este inicio con nosotros, enfatizando dos de los rasgos propios del ensayo que, en este caso, pueden hacerse extensivos a la crítica de arte: la “situacionalidad” del discurso y el “dialogismo” que propone entre el sujeto enunciador y sus posibles lectores (Weinberg, 2006: 191).<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Francisco Calvo Serraller, por el lado de la crítica de arte, define el género en parte por la situación particular en la que se produce, por su actualidad y su pacto de legibilidad en ella: “la crítica de arte es un discurso sobre una actualidad publicitada, cuyos resultados de presentación y recepción crítica son

*Nueve pintores mexicanos*, sin embargo, tomará distancia del ámbito cultural en el que se inscriben sus dialogantes, enunciador y lector. Tomar como punto de arranque las obras mismas de los artistas, anotar que busca más que otra cosa entablar un diálogo con ellas, prepara el camino para los nueve textos que conforman el libro, pues son, como ejemplificaremos a lo largo de este trabajo, sumamente descriptivos y no incluyen más que algunas relaciones entre las pinturas que son su tema y otros ámbitos culturales u otros artistas mexicanos o extranjeros. La “realidad única de las obras” es presentada en los nueve fragmentos como independiente de cualquier factor extrínseco a ellas. En la misma “Introducción” al texto, Juan García Ponce explica por qué decidió hacer esto:

Mi libro es un libro voluntariamente fragmentario, en el que cada artista es visto como una isla unida a las demás sólo por la corriente común del mar de la pintura en el que existe. Mediante este sistema espero que sus obras aparezcan en toda su pureza como lo que son: afirmaciones individuales. Creo que el único carácter común de esas obras se encuentra en la voluntad expresa de que se les reconozca y, si es posible, se les ame, por la realidad misma que encierran y presentan. Y de ahí mi negativa a referirlas a cualquier otra realidad, ya sea la de la cultura nacional o la de la tradición plástica, a pesar de que es indudable que dentro de ellas las obras podrían tomar prestados algunos valores al tiempo que establecen nuevos. (*NPM*: 6-7)

Así, a pesar de que el autor determina no relacionar las obras con una realidad extrínseca a ellas, no niega tampoco su indisoluble vínculo, subrayado además por el *nosotros* que utiliza para referirse a los destinatarios de su discurso, pertenecientes a una misma realidad cultural. Leemos esos fragmentos como autónomos, pero conscientes de

---

temporales, aleatorios y relativos, desvelando, además, a través de ello ese sentido moderno de pronunciar y entender la verdad, que lo es siempre a tiempo y a espacio parciales” (1993: 67).

su unidad y sentido dentro de su contexto extratextual e, incluso, textual en la “Introducción” y el “Epílogo”. En contraste con los nueve fragmentos independientes, el marco definido por estos otros dos textos del libro sí ofrece un tono textual “apelativo-persuasivo” que conforma una “macroestructura argumentativa” (Arenas, 1997: 43) que abraza al resto y les da sentido.

Casi al final del libro, en este sentido, García Ponce hace todavía un recuento más profundo de la relación que sus nueve artistas elegidos guardan con su panorama cultural y plástico, haciendo referencia a la historia del arte mexicano de las décadas precedentes y a su generación inmediata anterior, a Juan Soriano, Agustín Lazo, María Izquierdo, Rufino Tamayo, José Clemente Orozco, entre otros, repitiendo la indisolubilidad de sus vínculos con esa historia, diciendo que se encuentran “dentro del panorama cultural nacional en el que forzosamente se inscriben y cuya fisonomía actual ya han contribuido en mayor o menor medida a determinar” (*NPM*: 99).

De esta manera, el autor le da coherencia al contenido descriptivo e interpretativo de las nueve partes independientes que abordan las obras de los nueve artistas, otorgándoles un marco concreto de lectura que incluye su relación dialógica con sus receptores y su lugar dentro del ámbito más amplio de la cultura mexicana de aquellos años. La lectura de esos nueve fragmentos se ve determinada antes, con la “Introducción”, y después, con el “Epílogo”, por su aclaración del juicio que tiene respecto a un panorama más amplio que engloba los cuadros individuales abordados individualmente de manera voluntaria.

Estas cuatro características que hemos analizados del inicio de *Nueve pintores mexicanos* —el cambio de una voz impersonal a un *yo* específico en tiempo presente, la afirmación del gusto sobre la justicia, la asunción del discurso por parte del escritor y crítico de arte, y el dialogismo y la situacionalidad explícitos—, y que vinculamos con la teoría del ensayo y de la crítica de arte, nos permiten observar que desde entonces aparecen rasgos propios de ambos géneros. Juan García Ponce despliega en el principio de su discurso esas marcas específicas que nos conducen hacia el resto del texto como receptores del ensayo de su mirada sobre los cuadros de los nueve artistas. El escritor, asumido como tal textualmente, y desde su particular punto de vista y gusto personal, reacciona ante ciertas obras plásticas que serán el objeto de su ejercicio y de las que nosotros, lectores, somos o podemos ser partícipes, pues se insertan en un horizonte espacial y temporal específico compartido, de manera que el despliegue autoconsciente del texto se convierte en un fenómeno apelativo y dialógico entre el sujeto del discurso, sus receptores y las obras mismas.

#### *La enunciación de un sujeto expectante*

El *yo* de la voz enunciativa, dijimos, se identifica directamente con el del propio autor, Juan García Ponce, quien además asume su rol como escritor autoconsciente en el despliegue del texto de *Nueve pintores mexicanos*. La perspectiva personal de esta triada, voz, autor, escritor, se enriquece en este caso por su focalización en las obras plásticas de los nueve pintores, que aparecen como un lenguaje diferente y que, por tanto, convierten



al discurso del escritor yucateco en una representación sobre ellas. El paso de la imagen al texto convierte al enunciador en un sujeto expectante en ese mismo instante en que desarrolla sus ideas acerca de esa experiencia; así, el tiempo presente de su enunciación es, a la vez, presente del fenómeno de su mirada sobre los cuadros, aunque esto haya tenido lugar con seguridad tiempo antes. En el texto, ambas situaciones se sobreponen para formar una única realidad enunciativa; la recepción de las obras plásticas por parte del yo enunciante, podemos decir, es diferida hasta convertirse en texto, pasa por el salto temporal y espacial que toda representación verbal implica, pero adquiere cuerpo en la actualidad de su forma discursiva. En el primer fragmento de *Nueve pintores mexicanos*, dedicado a Manuel Felguérez, por ejemplo, García Ponce nos habla así de su obra:

los cuadros de Felguérez resultan ejemplarmente revolucionarios por su carácter conservador, retraído de los llamados de la moda. En ellos sólo nos habla el mundo mismo de la pintura, el color, la forma, la cerrada armonía de cada composición, siempre extrañamente viva y directa en el encuentro de sus trazos envolventes, en la pareja vitalidad de los rojos, verdes, azules, negros y grises, en la súbita aparición de un ritmo sorprendente que, al inmovilizarse, se convierte en gesto. (*NPM*: 10)

Aunque el yo del sujeto expectante se nos muestra aquí detrás de un *nosotros* que incluye la situación del autor y el receptor —nuestra propia situación como lectores-espectadores—, la realidad de las pinturas es representada en un momento presente en que se nos muestra como visible: la pintura “nos habla”, como le habló al sujeto enunciator mismo que nos comparte su interpretación, actualizándola.

El yo del texto de *Nueve pintores mexicanos* no es entonces solamente el centro alrededor del cual gravita su discurso, sino que asume el rol de un mediador entre las obras

plásticas que aborda y los receptores de ese discurso y posibles espectadores de las pinturas. Aunque el *yo* aparezca sobre todo en el marco que envuelve a los fragmentos sobre cada pintor, es decir, en la “Introducción” y el “Epílogo”, mientras que en aquellos solemos encontrar un *nosotros* o una enunciación al parecer impersonal, ese *yo* del inicio y del fin condiciona cualquier otro contenido, pues nos dispone a leerlo como propio, como discurso de una persona individual, escritor, que mira ciertas obras y reflexiona sobre ellas: Juan García Ponce. Respecto al problema de esta indisolubilidad entre el sujeto enunciadador y el autor, y a pesar de las críticas a partir de las propuestas de teóricos como Barthes o Foucault sobre la “muerte del autor”, el ensayo *y*, como ya lo vimos en el apartado anterior, la crítica de arte, hacen descansar en esa relación buena parte de su especificidad, erigiéndose como “deíctico” del discurso, pues en ese *yo* queda anclada la referencia al sujeto que toma la palabra e interpreta (Weinberg, 2006: 79). Así, la propia descripción e interpretación de las obras plásticas queda de hecho subordinada a la conciencia de ese *yo* que nos habla desde un inicio.

Los elementos referenciales de *Nueve pintores mexicanos*, por otra parte, le dan consistencia a ese sujeto expectante que enuncia su interpretación: los nombres de los nueve pintores mismos, los títulos de sus obras, la realidad cultural mexicana a la que se alude mayormente en la “Introducción” y el “Epílogo”; pero, sobre todos ellos, el mismo *yo* del autor comprometido con su voz, ese *yo* que elige tales elementos para su acto discursivo. De esta manera, la realidad del texto está íntimamente ligada a la realidad extratextual, pero de una manera particular: bajo el punto de vista de ese sujeto que la

enuncia. Al respecto, acerca del texto argumentativo, que abarca el ensayo y la crítica de arte, como ya quedó mencionado, María Elena Arenas Cruz menciona que

el referente del texto argumentativo está formado por elementos tomados directamente de la realidad efectiva (tanto natural como cultural), que es la que rige su verdad o falsedad, pero también y sobre todo, por las *interpretaciones* que el autor hace de dicha realidad, las cuales no son ni verdaderas ni falsas, sino meramente verosímiles. (1997: 32, cursivas en el original)

Juan García Ponce nos presenta las obras de los nueve pintores desde su particular interpretación, haciéndolas verosímiles en el texto, aunque sean verificables en la realidad extratextual y hasta en la misma del libro, en sus ilustraciones (Apéndice 1).<sup>13</sup> El punto de vista del enunciador es, en el caso de *Nueve pintores mexicanos*, literalmente, una manera de ver el mundo referencial que elige, los cuadros que nos describe. La perspectiva personal filtra su mirada sobre ellos para otorgarnos una interpretación posible, de manera que no nos entrega sólo esos elementos reales tamizados por el lenguaje, sino el fenómeno estético entero de su expectación o, en palabras de Liliana Weinberg respecto a la crítica de arte como ensayo, “su experiencia misma, la forma de dársele el cuadro, que deja de ser estrictamente tal, esto es, un objeto, para irse convirtiendo en despliegue de una experiencia sensitiva, vívida” (2006: 107). Respecto a la obra de Lilia Carrillo, por ejemplo, la voz de este sujeto expectante nos dice que

---

<sup>13</sup> Acerca de estas imágenes, de su relación con el texto y del resto de la materialidad del libro se tratará en el tercer capítulo.

sus cuadros nos entregan algo más que lo que los ojos contemplan: la evocación — invocación— de un misterio. Y esta capacidad para comunicarnos la esencia oculta de la realidad, aparentemente sin tocarla, sin referirse directamente a ella, y también sin ningún artificio exterior, utilizando nada más los elementos de su oficio, renunciando a cualquier sugestión que no sea exclusivamente plástica, ignorando la anécdota y ciñéndose al poder de la forma y la capacidad de sugestión del color, es la que determina la naturaleza lírica, poética, de su obra. (*NPM*: 29)

García Ponce, voz enunciativa del escritor que mira una obra o una serie de ellas, nos muestra lo que “nos entregan” los cuadros, pero no sólo eso sino lo que está más allá: su interpretación de los mismos, lo que pueden “comunicarnos”. Así, entre su descripción y su interpretación, la voz se muestra primero como receptora de esa realidad pictórica que observa y sobre la cual reflexiona. En su enunciación, podemos decir, el sujeto despliega su propia experiencia ante las pinturas, experiencia que incluye en un mismo instante, el instante de su verbalización textual, su mirada sobre ellas y el acto de interpretarlas.

Por otro lado, aunque enfocarnos en la adopción de un punto de vista pueda parecer trivial o una característica obvia en el estudio de cierto tipo de textos como es el ensayo o la crítica de arte, sus implicaciones no dejan de ser importantes para comprenderlos. La crítica de arte, por ejemplo, particularmente la académica, puede pretender alcanzar el máximo grado de objetividad en su tratamiento de las obras, mientras que la llamada por muchos “literaria”, como es el caso de la realizada por Juan García Ponce, pretende desplegar por el contrario el mayor grado de subjetividad. Ya desde sus inicios como disciplina autónoma, los críticos escritores proponían esta personalización de sus juicios sobre las obras; Baudelaire comentaba en su *Salón de 1846* que “para ser justa, esto es, para estar fundamentada, la crítica debe ser parcial, apasionada y política; es

decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero un punto de vista que abra el máximo de horizontes” (Calvo, 1993: 36). ¿No es acaso lo que nos propone el yo de *Nueve pintores mexicanos* a lo largo de su “Introducción” y en el “Epílogo” al decir que lo que sigue es una cuestión de gusto y no de justicia? Y quizá Juan García Ponce lleva esto un paso más allá, asumiendo las posibles consecuencias de su elección de los nueve pintores que conforman el libro: “Por otra parte, queda pendiente la tarea de juzgar mi propia libertad, mi propio gusto, que ha determinado la elección de los pintores incluidos en este libro. Yo le cedo voluntariamente esa tarea a los críticos; pero me gustaría aclarar que rechazo de antemano la posibilidad de que este libro se vea a la luz de sus ausencias” (NPM: 7). El autor hace explícita la voluntad de abrir una crítica sobre su crítica, una segunda forma de mirar su mirada que se contraponga a su personal punto de vista.

El yo expectante de *Nueve pintores mexicanos* es entonces también, al momento de su enunciación, un yo intérprete de la realidad de las obras que en el texto son referencias representadas verbalmente, pero que, por extensión, son la realidad extralingüística misma en la que el discurso se realiza y recibe por parte de sus lectores. Esta situación, además, va de la mano con otra de las características del ensayo y la crítica de arte, su actualidad, que textualmente puede ser identificada en la recurrencia del tiempo presente como soporte, no sólo como tiempo verbal, sino como despliegue de la actividad misma del pensamiento en el discurso. En palabras de Liliana Weinberg: “En el ensayo *el que escribe es el que piensa*: el ensayo hace ostensible su despliegue interpretativo en el presente. Se trata además en su caso de la representación del acto mismo de producción: un hacer diciendo,

un decir haciendo, arraigado en el presente, y una reactualización del enlace entre situación enunciativa y horizonte de sentido a través de lo enunciado” (2006: 60).

En el caso de *Nueve pintores mexicanos*, sabemos, es en su presente donde se encuentra su situación enunciativa, en donde adquiere los elementos referenciales que son su razón de ser, y es también en el horizonte de sentido en el que se inscribe “a través de lo enunciado” donde esto puede tener algún sentido. Como veremos en el tercer capítulo de este trabajo, las particularidades de ese horizonte, principalmente en lo que corresponde al ámbito de la plástica y sus transformaciones, no sólo provocaron la recepción de este libro como respuesta o producto de las mismas, sino que posiblemente creo su necesidad.

La enunciación del sujeto en el libro de Juan García Ponce reúne por lo tanto distintos presentes en su desarrollo: aquel de su horizonte cultural, compartido por sus receptores y que le da su anclaje referencial; el de la experiencia estética ante los cuadros de sus pintores elegidos; y, por último, el de su proceso mismo de interpretación y enunciación. Todos ellos, sin embargo, se dan dentro del mismo plano discursivo y se combinan en un solo presente que, para nosotros, es también el presente de la lectura.

Que alrededor de ese *yo* portador de la palabra se reúnan y le den forma todas las características abordadas en los párrafos anteriores nos lleva a cerrar el círculo en su inicio: la identidad entre autor y sujeto enunciativo. El ámbito de la realidad se mezcla en el texto con su verbalización bajo los ojos de un intérprete, y, en ese instante, el discurso vuelve a incidir sobre la misma realidad, transformándola. El elemento en el que se conjuntan ambas esferas de manera más evidente es visualmente menor en la mayor parte de las ocasiones: la firma del autor, que es la bisagra en la cual giran el autor real y el sujeto

enunciador. En *Nueve pintores mexicanos*, como profundizaremos más adelante, la firma es elemento clave también para la materialidad del libro, se acentúa mediante ciertos elementos formales, como la firma real, no impresa sino caligrafiada sobre cierto número de ejemplares, o la huella digital del autor al final de la “Introducción”.

La firma en el ensayo forma parte del “principio de sinceridad del sujeto de la enunciación” (Arenas, 1997: 32) o, como lo desarrolla también Liliana Weinberg:

avala a la vez la buena fe, la responsabilidad de quien escribe y la responsividad por su discurso, ya que éste se piensa como respuesta implícita en la cadena infinita de un posible diálogo del cual ese texto en particular constituye un eslabón: cuando damos nuestra opinión estamos activando e instalando en un diálogo tácito o aun instaurando sobre nuevas bases un nuevo diálogo que de todos modos no será sino la parte de un gran diálogo ya empezado, ya siendo. Un ensayista puede así retomar una cuestión, una afirmación, un tema, ya muy debatidos y estudiados, para ofrecer su propio punto de vista, para seguir la discusión, para renovarla o incluso para revolucionarla, o puede también poner sobre la mesa un problema novedoso para el campo simbólico de debates en el que desea incidir, y que en muchos casos ya estaba latente, implícito (aunque todavía innombrado) en su comunidad. (2007:30)

En 1968, Juan García Ponce, una figura ya reconocida en el ambiente artístico mexicano por su crítica y por su participación en la organización de exposiciones o como juez en concursos —como profundizaremos en el tercer capítulo—, asume el compromiso que su toma de la palabra implica, pues su discurso no es aislado sino que forma parte fundamental de las discusiones sobre arte que en ese momento específico se tenían. Como joven crítico profesional, se adjudica el código de comportamiento propio de la esfera pública cultural mediante la inscripción de su firma, y adquiere con ello el compromiso ético que esto conlleva (Houston, 2012: 15), de forma que el sujeto enunciador, sujeto

expectante, difumina su distancia con la figura real del autor que toma la palabra dentro de cierto contexto.

### *La estructura del ver y el decir*

Acerca del ensayo, Liliana Weinberg menciona que “no sólo importa *qué se dice* sino *cómo se dice*”, no únicamente en el nivel sintáctico, sino en la “correspondencia estructural” entre éste, el semántico y el ideológico (2007: 32). De manera análoga, Kerr Houston menciona para la crítica de arte dos tipos distintos de elementos que deben ser considerados para el análisis de estos textos: los externos al mismo y los internos, que incluyen la sintaxis, la estructura, el tono, etc. (2012: 87). El texto de *Nueve pintores mexicanos*, así, puede ser analizado desde sus grandes rasgos estructurales.

Así, advertimos, por principio de cuentas, que el libro de Juan García Ponce cumple específicamente con la organización retórica clásica general de los textos argumentativos.

Según María Elena Arenas Cruz, a la que cito in extenso en este caso:

De las cuatro categorías o secciones de la superestructura argumentativa, las dos más importantes son la narración o exposición del asunto y la argumentación o defensa del mismo.

Estas dos secciones fundamentales se pueden complementar con el exordio o entrada en materia (que puede tener bien una mera función de preludeo para disponer el ánimo del lector, bien ser una introducción argumentativa), y con el epílogo (en el que, igualmente, puede aparecer un resumen de las conclusiones de la argumentación o simplemente estar dedicado a recabar la simpatía del receptor). [...]

Igualmente, en los ensayos de gran extensión, aquéllos que incluso forman un libro independiente, las categorías de exordio y epílogo, mediante las que el autor contacta más directamente con el receptor, poniéndolo en conocimiento de



la materia para despertar su simpatía o benevolencia, pueden estar desgajadas del bloque argumentativo y estar confinadas en espacios paratextuales expresamente destinados para esta función. Nos referimos a las introducciones, prólogos o prefacios, que cumplen la función del exordio, y el epílogo como paratexto independiente del bloque argumentativo. (1997: 188-189)

El inicio de *Nueve pintores mexicanos*, como vimos en el primer apartado, marca una línea a seguir durante la lectura de los fragmentos restantes, hasta llegar al “Epílogo”, que finalmente hace un recuento y profundiza las ideas desarrolladas al inicio que dan la clave de lectura de la totalidad del discurso, cuyos nueve fragmentos independientes sobre los pintores son presentados como autónomos tan sólo en apariencia. La “Introducción”, como mencionamos, utiliza tópicos característicos para conseguir la simpatía del lector: presentación de motivos, *captatio benevolentiae*, señalamiento de la imposibilidad de tratar todos los aspectos del tema, presentación como novedad, etc.,<sup>14</sup> de modo que prepara todo lo que vendrá a continuación y que puede adecuarse igualmente a las categorías retóricas de narración y argumentación, aunque sea de un modo particular, pues no siempre es necesario que para hacerlo haya una adecuación rígida a estas categorías (Arenas, 1997: 190). Así, por ejemplo, podemos decir que es hasta el “Epílogo” donde García Ponce argumenta respecto de la interpretación final que hace de la obra de sus pintores elegidos, después de los nueve fragmentos descriptivos en que se lleva a cabo la *narratio*. El “Epílogo” comienza de esta manera:

Tal vez las páginas anteriores sugieran, como era mi intención, hasta qué punto cada artista tiene su propia manera de hacer posible el arte al entregarle la realidad

---

<sup>14</sup> Todos éstos son mencionados a lo largo de la obra de Arenas Cruz.

de su obra. La suma de los nueve pintores cuya tarea he tratado de examinar nos da un número igual de respuestas. En ellos, la tradición está siempre presente, pero también está continuamente olvidada y en varias ocasiones la relación con ella es de un franco rechazo, cuyo contenido crítico aspira, sin embargo, a seguir haciéndola posible. Así, todos los pintores incluidos en el libro pueden considerarse parte de una tradición cuya corriente es igualmente poderosa: la tradición de la ruptura. (*NPM*: 99)

Si cada fragmento sobre los pintores afirma y argumenta respecto a sus obras, el tema general por el que son agrupados nos es revelado hasta este punto, en que su suma adquiere sentido: como conjunto, los nueve pintores forman parte de esta nueva tradición, la de la ruptura.<sup>15</sup> Los nueve textos sobre cada uno de los pintores mexicanos, leídos de manera independiente, nos dice el autor, tenían la intención de mostrar precisamente la autonomía de sus obras para, finalmente, poder interpretarlas en conjunto. La recapitulación, entonces, da paso a una interpretación y argumentación global.

Si en el inicio las primeras líneas “orientan y colocan la cuestión”, en palabras de Weinberg acerca del género ensayístico (cuyo principio es para ella lo más importante), “indican el punto de partida y la forma de abordaje escogidos, sellan un pacto de lectura, dan la tonalidad, la tónica, el estilo, anticipan las reglas, las leyes, la modalidad interpretativa a seguir. Todo está en el principio, como en una semilla” (2007: 34), en el “Epílogo”, en cambio, se encuentra la resolución de esa tonalidad, el regreso a una tónica

---

<sup>15</sup> En *Los hijos del limo* (1974), Octavio Paz utilizaba esta frase (título incluso del primer capítulo) para hacer referencia a un ámbito más amplio de interpretación que el que aquí le atribuye el escritor yucateco. Mientras que Paz se servía de ella para abordar las diferencias entre modernidad y posmodernidad, García Ponce, al retomarla, la hace recaer en un ámbito específico de su tiempo: la pintura mexicana. Este último sentido es el que prevalecerá para designar en la historiografía del arte a la generación de pintores de los que estos nueve formarán parte durante ese periodo.

que se distendió a lo largo de nueve fragmentos necesarios para llegar a una conclusión que se pretende definitiva dentro de la realidad textual del libro.

Los nueve fragmentos acerca de la obra de los pintores, por su parte, responden a una organización y estilo argumentativo distinto del marco textual que acabamos de abordar. Como quedó señalado al inicio de este capítulo, un primer orden que les asigna el autor es el cronológico: por sus fechas de nacimiento; lo que demuestra la intención de no marcar ningún tipo de jerarquía entre ellos. Cada uno ocupa un espacio similar dentro del contenido total: dos páginas del libro, acompañadas por siete ilustraciones (Apéndice 1) de sus obras y una fotografía del pintor en cuestión.

La manera de presentar a estos pintores es también similar en todos los casos. La voz enunciativa adquiere un carácter impersonal y se elimina la aparición del *yo*, que se sustituye por un *nosotros* que generaliza lo que presenta, por lo que es frecuente la impresión de encontrarse ante textos con intenciones de difusión o catálogo, sin por ello dejar de lado la interpretación de las mismas y una voluntad de estilo coherente con las intenciones que ya conocemos por parte del autor. El inicio del texto referente a Roger von Gunten, por ejemplo, muestra algunas de estas características:

Pintar en un estado de inocencia, pintar con la difícil simplicidad del que cree que sólo pintó lo que vio, aunque la imagen que nos ofrece resulte personal y diferente, tal como ocurre con los niños, es una de las grandes aspiraciones de todo artista. Sin embargo, la misma condición de artista es una condición opuesta a ese estado de inocencia natural. El arte, y en especial el arte contemporáneo, es conciencia, sabiduría, recreación formal, con pleno conocimiento de las exigencias que la misma época impone sobre el oficio, que nunca puede reducirse a una mera artesanía, si aspira a algo más que quedarse en ella. Cuando un artista parece estarnos entregando en sus obras la imagen original, el producto de su inocencia,

ésta es una inocencia recuperada, es una inocencia a la que se llega mediante un riguroso ejercicio de la voluntad creadora. (*NPM*: 49)

El sujeto enunciador, vemos, emite juicios generales, afirma categóricamente ocultando su carácter individual. A pesar de esto, la aparición de enumeraciones, analogías, la complejidad sintáctica y hasta el oxímoron de la línea inicial, indican con claridad que se trata de un discurso, digamos, conscientemente estetizado, trabajado desde la perspectiva del mismo sujeto escritor que hablaba en la “Introducción”, que, observamos, combina sus reflexiones acerca de lo mirado con una intención poética intrínseca a su manera de decirlo.

La similar apariencia de las afirmaciones definitivas, pero a la vez generalizantes, aparece a lo largo de todo el texto, incluso en los fragmentos dedicados a la misma descripción de las obras. Pocas veces aparece ante nosotros la referencia a una pintura particular de alguno de los pintores; en la mayoría de las ocasiones, el enunciador agrupa toda una serie indeterminada de obras o una época de la producción del artista como objeto de su discurso. En el fragmento dedicado a Arnaldo Coen, como casi en cualquier otro que elijamos al azar de cualquier otro, podemos encontrar esto:

La pintura de Coen comunica de inmediato la sensación de un ámbito hirviente, en continuo movimiento, dentro del que los seres más extraños no sólo salen a la vida, nos hieren con su presencia, sino que también la ilustran con cada una de sus actitudes [...] En esos seres, hechos sólo de líneas, de formas y que en verdad sólo quieren ser líneas y formas, podemos encontrar una serie de metáforas [...] Si a primera vista Coen nos parece de inmediato un colorista natural, capaz de conseguir las más audaces combinaciones, de unir los tonos más aparentemente opuestos sin que se estorben, sino, al contrario, alcancen siempre una unión misteriosa, muy pronto vemos que el color nunca es un fin para él. (*NPM*: 89)

García Ponce generaliza las pinturas, busca el común denominador de las obras para hablar sobre éstas, sin por ello perder el eje de cada una en su individualidad. Mirar una sola de aquéllas, parece decirnos, nos llevará a encontrar esas mismas características que menciona. Ésa es su manera de invitarnos a contemplarlas. En este sentido, la generalización de las obras plásticas en su representación verbal pierde univocidad en favor de una mayor confluencia de rasgos observables en varias de ellas, a lo que Luz Aurora Pimentel ha llamado *écfrasis referencial genérica* (2003: 284). El recurso tradicional de la écfrasis, necesario para la crítica de arte, es abandonado por el autor, que elige aquel otro que complejiza la manera del decir respecto de una imagen, en este caso los cuadros de los nueve pintores, enriqueciéndolo a través de otros recursos como, en este ejemplo, la prosopopeya (“seres” en la pintura que “nos hieren”) y la metáfora (“la sensación de un ámbito hirviente”). Con esto, el escritor yucateco gana, además, en cuanto a otra característica de la crítica de arte: la búsqueda de colocar al lector en un estado de espera de las obras reales a partir de su descripción (Teixeira, 2006: 146).

La función referencial del lenguaje, como argumentan los autores que intentan definir la “crítica de arte literaria” desde una perspectiva lingüística estructural, se ve disminuida en este tipo de textos mientras se aumenta la poética mediante recursos estilísticos, como algunos de los que ya mencionamos en la escritura de García Ponce (Calle, 1995: 26).

Al observar todas estas características, podemos afirmar que Juan García Ponce se coloca ante esas obras como uno más de los críticos de arte que pertenecen a las filas de los escritores desde Diderot. En su escritura, en su argumentación y en la disposición y

organización misma del texto y de sus fragmentos, se evidencia una postura respecto a las obras de los nueve pintores mexicanos, pero, además, una manera de concebir la tarea misma que realiza: la verbalización, como escritor, de su experiencia en cuanto receptor de ciertas obras plásticas.

Si la organización estructural, como ya vimos, tiene un sentido, la manera del decir en ella lo complementa y subraya mediante recursos estilísticos y poéticos particulares. En este punto, nuevamente, resulta relevante señalar otra de las características ya mencionadas respecto de la crítica de arte no académica: el medio de representación, la escritura, puede decirnos tanto acerca de su materialidad, como sobre la realidad misma de las imágenes que representa (Schreyach, 2008: 6). Textualidad, referencialidad e interpretación, vemos, van de la mano y conforman una sola entidad de sentido en *Nueve pintores mexicanos*.

## 2. Poética del pensar, poética del mirar

**E**n 1968, el mismo año en el que salió a la luz *Nueve pintores mexicanos*, Juan García Ponce publicó también *La aparición de lo invisible*, conjunto de veinte ensayos sobre arte y teoría del arte que abarcan diversos temas y artistas mexicanos y extranjeros, como la relación entre arte y público, arte y religión, la obra de Paul Klee, Wassily Kandinsky, Rufino Tamayo, Juan Soriano, Vicente Rojo, entre otros. El hecho de que aparecieran casi al mismo tiempo, permite relacionar ambos libros en cuanto a las ideas que el autor tuvo en ese momento acerca del arte, pues en *La aparición de lo invisible* muchos de los textos desarrollan teorías estéticas de diversos autores que el escritor utiliza como puntos de partida para crear su propia visión respecto a la pintura y el aparato metodológico que le sirvió para abordar las obras de esos distintos artistas que aparecen en el mismo texto y, como intentaremos demostrar en este capítulo, también las de aquellos que ocupan un lugar en *Nueve pintores mexicanos*.

*La aparición de lo invisible*, además, nos muestra el vínculo y las afinidades que Juan García Ponce tenía entonces con las ideas filosóficas, particularmente estéticas, de ciertas figuras que reflexionaban sobre la manera de comprender la obra artística contemporánea, como Merleau-Ponty o Martin Heidegger. En este sentido, resulta pertinente rastrear la manera en la que el autor los leía y utilizaba para generar su propia propuesta. Esto nos llevará a tocar también el tema del estado de la estética en México y de la posible relación que el creador yucateco tenía con ciertos filósofos mexicanos que tuvieron una importancia capital en su pensamiento y, por lo tanto, en el desarrollo de su propio trabajo crítico sobre

el arte en nuestro país de su generación como lo encontramos en *Nueve pintores mexicanos*.

El estudio o la búsqueda de las ideas que es posible hallar detrás de los textos críticos sobre las obras de los nueve artistas mexicanos del libro de Juan García Ponce no es gratuito, y sí necesario, ya que, como quedó dicho al principio de este trabajo, el análisis de *Nueve pintores mexicanos* debe rebasar su ámbito meramente textual en aras de su mejor comprensión o, mejor dicho, debe combinar ese análisis textual con otros niveles de interpretación.

Como menciona Liliana Weinberg respecto del ensayo, debemos prestar atención también al “más allá” del texto, “descubrir aquella operación que en rigor precede al texto y que consiste en una poética del pensar que el lector deberá desentrañar después de escrito éste, aunque se encuentre antes que él” (2007: 14). El texto, según esto, es resultado o se encuentra un paso después de un estado de lo interpretable que tiene más que ver con las condiciones mismas de pensamiento en las cuales se encuentra su autor. De manera más desarrollada, la misma autora menciona que

cuando hablamos de algún tipo de ensayo en particular no nos referimos sólo a elementos intrínsecamente pertenecientes al texto, sino también al ámbito en que el ensayo se inscribe y en el que espera ser leído y evaluado: campo literario, intelectual, filosófico, político, científico, académico y otro. Ello a su vez conduce a la tradición estética, filosófica, crítica, en la que el autor se inscribe a través del texto, y a la genealogía estética, filosófica, crítica, a la que desea afiliarse y en la cual procura ser reconocido. Todo ello deja además una serie de marcas en el texto e implica una serie de compromisos de lectura y decodificación específicos. (2007: 33)



Así, en este “más allá” del texto, por el carácter de los libros que nos ocupan, referidos a una realidad visual y a lo que ella implica desde un enfoque teórico a través de la estética, *La aparición de lo invisible* nos servirá en las próximas páginas como punto de anclaje de esa “genealogía estética, filosófica, crítica, a la que [Juan García Ponce] desea afiliarse” y desde donde nos será posible mirar su trabajo en *Nueve pintores mexicanos*, aunque sus marcas textuales como obra autónoma no expliciten esas relaciones de forma transparente. A final de cuentas, es precisamente ésa la intención: desentrañar la “poética del pensar” de este libro del autor yucateco a través de su lectura en una clave que nos proporcionan sus otros escritos sobre el tema.

Y si por parte del ensayo, como lo hace Liliana Weinberg, es comúnmente referida, aunque con distintos nombres, esta característica contextual o de referentes que debe ser tomada en cuenta para su lectura,<sup>16</sup> para la crítica de arte también, por supuesto, es por unanimidad aceptada su superposición con otros ámbitos, como la filosofía del arte en particular, para llevarse a cabo (Houston, 2012: 7). La crítica de arte, sabemos, se encuentra siempre entre diversos sistemas de referencias estético-filosóficos, que serán los que busquemos en este capítulo, e histórico-culturales, que serán abordados en el siguiente (Calle, 1995: 27).

A partir de estas ideas, *Nueve pintores mexicanos* puede abrirse a los diferentes ámbitos que confluyen en su realidad textual de diferentes maneras. La “poética del

---

<sup>16</sup> María Elena Arenas Cruz, por ejemplo, habla sobre este carácter extratextual precedente a la obra ensayística desde el concepto de “plano semántico-referencial” del ensayo, en el que se encuentran los referentes de la realidad empírica: otros textos, objetos, ideas del campo cultural, etc. (1997: 160). Por su parte, Pedro Aullón de Haro menciona que el ensayo “sustenta un perspectivismo filosófico, en el sentido de que en sus consideraciones ejercita un determinado pensamiento y conocimiento” (1992: 45).

pensar” propia de Juan García Ponce debe ser examinada *en y detrás* del texto, en una especie de intertextualidad no definida, opaca.

En las siguientes páginas, entonces, la intención será desentrañar esa “poética del pensar” a través del análisis de *La aparición de lo invisible* y su comparación con lo que llamaremos, porque su asunto es específicamente la recepción de las obras plásticas, la “poética del mirar” en *Nueve pintores mexicanos*.

#### *Ver a través de la estética en México*

Hay un hecho particular en el texto de *La aparición de lo invisible*: a lo largo de la primera parte del ensayo inicial, “El arte y el público”, Juan García Ponce retoma las teorías del arte de Martin Heidegger y Wilhelm Worringer para ayudarse a definir el estatuto del arte contemporáneo; en algún momento del desarrollo de esas ideas, cerca del comienzo, menciona el comentario que el filósofo mexicano Samuel Ramos (1897-1959) hiciera respecto de la obra de Worringer en un lugar que no especifica. El nombre de Samuel Ramos aparece sólo una vez más en este ensayo, haciendo referencia a lo mismo, y durante el resto del libro no vuelve a nombrarse. La búsqueda del texto del filósofo mexicano acerca del teórico del arte alemán nos lleva directamente a sus *Estudios de Estética* (1991), cuya primera edición tuvo lugar en 1963 y en la que se incluye el artículo sobre Worringer que contiene lo referido por Juan García Ponce, junto con otros estudios

sobre Collingwood, Dewey, Heidegger y Hartmann organizados en un mismo apartado llamado “Estética contemporánea”.<sup>17</sup>

Que el inicio de *La aparición de lo invisible* nos lleve de forma directa a la obra de Ramos, publicada cinco años antes, no es un fenómeno fortuito. Leyendo con más cuidado “El arte y el público”, y comparándolo con la sección mencionada de los *Estudios de Estética* de Ramos, podemos también darnos cuenta de que Juan García Ponce utilizó el artículo sobre Heidegger del filósofo mexicano para realizar su ensayo. Las citas que el yucateco utiliza para ejemplificar el pensamiento de Worringer y de Heidegger —e incluso de Croce y de Collingwood, aunque sea para cuestionarlas— son exactamente las que Ramos incluye en estos textos.<sup>18</sup> Ninguna otra cita de ellos que no esté ahí aparece a lo largo de todo el ensayo e, incluso, una de las que encontramos contiene también los puntos suspensivos y el espacio vacío que decide dejar Ramos antes de su continuación:

“Dejar que una obra sea obra —dice [Heidegger]— es lo que llamamos la contemplación de una obra. Únicamente en la contemplación de la obra se da en su ser creatura [sic] como real...” Y todavía agrega: “Si una obra no puede ser, sin ser creada, pues necesita esencialmente los creadores, tampoco puede lo credo mismo llegar a ser existente sin la contemplación. (A/: 8)

Los marcadores discursivos fuera de las comillas, que no incluye Samuel Ramos al citar lo mismo, claro, sino que son propios del texto de García Ponce, evidencian que el escritor yucateco utiliza los *Estudios de Estética* para transcribir estas citas.

---

<sup>17</sup> La clasificación de los textos fue realizada póstumamente durante la edición de este libro, cuyos ensayos son inéditos, como el de Worringer, o publicados con anterioridad en otros medios.

<sup>18</sup> Menciono como ejemplo algunos de los lugares de los dos libros en los que esto sucede: Las citas de *La aparición de lo invisible* de las páginas 3, 4, 8 y 12 corresponden exactamente a las que incluye Ramos en *Estudios de Estética* (1991) en las páginas 167, 202, 199, 148, respectivamente.

Todo lo anterior, entonces, nos permite concluir que Juan García Ponce, al menos para el ensayo que abre *La aparición de lo invisible*, tiene el texto de Samuel Ramos en las manos y no los originales de los filósofos a los que ambos comentan. La libertad del género ensayístico que está practicando en este libro le permite a García Ponce decidir si mencionar o no las referencias que está utilizando. Aunque nombra a Samuel Ramos y cita un par de sus comentarios sobre el asunto y las teorías que trata, no lo hace así con las citas de los filósofos, de manera que durante la lectura del ensayo el lector puede pensar que en realidad se están citando directamente las obras que va mencionando el autor. Pero lo que en realidad es interesante destacar de este recurso es la pregunta a la que puede llevarnos: ¿cuál es la relación de Juan García Ponce con la filosofía mexicana, la estética en nuestro país, y en qué condiciones tuvo lugar?

Si bien, como veremos en el siguiente apartado, las ideas de Juan García Ponce se relacionan directamente con las de la filosofía continental que le sirven como fuente, éstas suelen estar filtradas por las condiciones de su recepción en México, como nos lo sugiere el uso que hace de ellas a través de Samuel Ramos.

Para que la afirmación anterior cobre sentido más allá de las comparaciones textuales que fueron remarcadas en los párrafos anteriores, es necesario también repasar a muy grandes rasgos, y subrayando sobre todo algunos aspectos que nos incumben, la situación específica de la filosofía mexicana en su vertiente estética durante el periodo contemporáneo a la aparición de *Nueve pintores mexicanos* y *La aparición de lo invisible*. Hacerlo así nos permitirá situar y definir de mejor manera el tamiz conceptual que opera el

escritor yucateco al momento de entregarnos en sus textos el desarrollo de ideas ajenas y su resolución en las propias.

Según Antonio Ziri6n Quijano, los principales intereses en el campo filos6fico mexicano de las d6cadas de los sesenta y setenta eran, por un lado, la filosofa anal6tica y, por el otro, la filosofa marxista (2003: 311). Sin embargo, los intereses de Juan Garcfa Ponce, segun lo que venimos diciendo, se mueven hacia otra parte, cuyas posturas responden m6s bien a la etapa inmediatamente anterior y a sus antecedentes.

Si hacemos una reducci6n necesaria, la historiograffa de la filosofa en M6xico menciona dos momentos importantes para su estudio que nos interesan: el exilio espaol y la conformaci6n, en el medio siglo, del Grupo Hiperi6n (Vargas, 2005: 84-85). El primero fue, quiz6 de manera indirecta, el que dej6 una huella m6s profunda, por razones que analizaremos en las pr6ximas p6ginas, en el pensamiento de Juan Garcfa Ponce a pesar de su desfase temporal, pues con ellos hubo un auge en M6xico de las nuevas ideas que estaban en boga en Europa en ese momento, entre ellas: el historicismo, la fenomenologfa y el existencialismo alem6n, aunque esto no quiera decir que no cuenten adem6s con su propia historia en nuestro pa6s (Ziri6n, 2003: 264).

Algunas de las principales aportaciones que realizaron, nos dicen sus especialistas, son la creaci6n de instituciones y medios culturales, la docencia e investigaci6n, sus propias obras filos6ficas y, la que le permiti6 a Garcfa Ponce de manera directa trabajar con textos no tan f6cilmente asequibles de la filosofa continental: la traducci6n (Vargas, 2005: 76), principalmente de textos alemanes y su edici6n local. Wenceslao Roces, por ejemplo, tradujo a Hegel, Cassirer, Luk6cs, Collingwood, entre otros; Eugenio Imaz a Dewey, Kant,

Cassirer, Dilthey; además de las múltiples realizadas por José Gaos y Juan David García Bacca, por mencionar a los principales (Vargas, 2005: 76-77).

En este sentido, es también necesario tomar en cuenta que antes de esto los estudios filosóficos en lengua alemana no gozaban de tantos especialistas que pudieran traducirlos y los filósofos, sobre todo aquellos relacionados directamente con la generación del Ateneo de la Juventud, se inclinaban más hacia la filosofía en lengua francesa (Hurtado, 2007: 142). El texto sobre Heidegger que utilizó Juan García Ponce para el primer ensayo de *La aparición de lo invisible* forma parte, de hecho, de esta, en ese momento joven, tradición de traducciones del alemán, pues es la introducción a dos textos de Heidegger inéditos en español y que preparó el mismo Samuel Ramos: “El origen de la obra de arte” y “Hölderlin y la esencia de la poesía”, publicados en 1958 bajo el título de *Arte y poesía*.

El siguiente periodo de la filosofía mexicana que nos interesa es el del Grupo Hiperión, que, por supuesto, está indisolublemente relacionado con el anterior. Conformado principalmente por filósofos profesores de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, entonces en la casona de Mascarones, tuvieron actividad como tal de 1948 a 1952, aunque sus obras individuales, en buena parte desprendidas de él, siguieron apareciendo en los años posteriores. Entre otros, estaban ahí José Gaos, Leopoldo Zea, Luis Villoro, Joaquín Sánchez MacGregor y Emilio Uranga. Las temáticas que los definieron como grupo pueden encontrarse claramente en los títulos de sus conferencias:

Su presentación tuvo lugar en la primavera de 1948 con un ciclo de conferencias sobre el existencialismo francés. En el otoño de ese año imparten otras conferencias sobre los “Problemas de la filosofía contemporánea”. Ya sobre el tema de lo mexicano, organizan los siguientes encuentros: “¿Qué es el mexicano?” en

1949, “El mexicano y su cultura” en 1951, y “El mexicano y sus posibilidades” en 1952. El Hiperión publicó la mayoría de sus trabajos en la revista *Filosofía y Letras* de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en la colección de libros México y lo mexicano, que se publicó entre 1952 y 1955 con el sello de Porrúa y Obregón. También aparecieron trabajos de los hiperioneros en otras revistas académicas como *Cuadernos Americanos* y en los suplementos culturales más importantes de la época, como *La Revista Mexicana de Cultura* de *El Nacional*. (Hurtado, 2007: 91)

Si su principal característica fue precisamente su enfoque en el problema del ser del mexicano y el existencialismo francés, que no son en especial los temas de Juan García Ponce, al menos para las obras que de él nos ocupan,<sup>19</sup> no podríamos negar que el impulso que tuvieron sus ideas en la cultura nacional, en sus medios y en la propia Facultad de Filosofía y Letras donde unos años después se encontraría el ensayista yucateco como oyente en clases de teatro<sup>20</sup> tuvieron una repercusión también en su pensamiento, aunque fuera de manera indirecta. ¿No podríamos relacionar acaso el ímpetu de comprensión y renovación del mexicano llevado a cabo por estos filósofos, con la defensa, a través de su escritura, de una nueva generación de pintores y artistas entre los que él mismo se encontraba y que, de igual manera, buscaban entender y transformar el estado precedente de las artes mexicanas?

Este somero panorama del ámbito filosófico mexicano de las décadas anteriores a 1968 nos permitirá a continuación entender mejor de dónde retomó Juan García Ponce

---

<sup>19</sup> Cabe mencionar que durante las primeras conferencias se abordaron temas diversos que son más afines a nuestro escritor, como el del pensamiento estético de Merleau-Ponty, que, como veremos en los siguientes apartados de este capítulo, Juan García Ponce hace suyo en otros ensayos de *La aparición de lo invisible*. Si estuvo o no cerca de ellas o pudo llegar a leerlas es algo que quizá no podamos saber, pero la repercusión que el pensamiento de este filósofo en este libro, aunque fuera tangencialmente, tiene ver con este ambiente en que sus ideas circulaban con frecuencia.

<sup>20</sup> Según dice él mismo, en su autobiografía *Personas, lugares y anexas*, llega a México en 1945 y, después de volver de su viaje a Europa, en 1953, aunque no especifica el año asiste a la Facultad de Filosofía y Letras para tomar clases con el fin de “aprender a escribir teatro” (1996: 107).

ciertas ideas sobre la obra de arte y cómo se insertaban en el campo de la estética en nuestro país.

Si bien el único eslabón que hemos presentado en este apartado entre ellas y el contexto descrito en los párrafos anteriores es el de las citas que el escritor hace de los *Estudios de Estética* de Samuel Ramos, el análisis de las afinidades teóricas y de algunas ideas particulares que desarrolla en *La aparición de lo invisible* mostrará el sentido de su importancia en ese ambiente y, finalmente, la posibilidad de una lectura más cuidadosa de *Nueve pintores mexicanos*.

#### *Afinidades teóricas y propuesta estética*

En varios de los ensayos de *La aparición de lo invisible*, Juan García Ponce despliega un pensamiento que, más allá de obras individuales de ciertos artistas, pretende reflexionar sobre cuestiones comunes a todo arte y, particularmente, al contemporáneo. “El arte y el público”, “¿Punto muerto en las artes plásticas?”, “El arte y lo sagrado”, “El diálogo entre materia y espíritu” y “La pintura y lo otro”, que son cinco de esos veinte ensayos, cuyo resto se enfoca más a pintores específicos, representan, desde este punto de vista, el conjunto de mayor carga teórica del libro. A través de dichos textos puede entresacarse una serie de conceptos e ideas estéticas que el autor en cuestión desarrolla para hacerse comprensible el estatuto del arte. Para ello, García Ponce retoma las ideas de ciertos filósofos e incluso pintores, algunos de los cuales, ya vimos, están filtrados por autores mexicanos como Samuel Ramos, y, de manera más general, por el ambiente filosófico



particular que corresponde a los años inmediatamente anteriores en que *La aparición de lo invisible* fue escrito.

Podemos asegurar que, a lo largo de las páginas que componen esos cinco ensayos, hay tres filósofos, aunque no los únicos, cuyas ideas configuran el marco teórico en el que García Ponce intentará comprender la realidad de la pintura desde diferentes enfoques, no sólo por la cantidad de veces que aparecen mencionados y citados, sino por la afinidad con su pensamiento y el desarrollo que hace de sus respectivas teorías en la propia, combinándolas: Martin Heidegger, Wilhelm Worringer y Maurice Merleau-Ponty. De cada uno de ellos, el escritor yucateco abordará problemas y conceptos específicos que nosotros ejemplificaremos a continuación, como la relación entre pintura y verdad, pintura y corporalidad, voluntad de forma, entre otros; de manera que su propia concepción del arte se formula sobre éstos.

De Martin Heidegger, por ejemplo, veremos desde el inicio, en “El arte y el público”, que Juan García Ponce retoma su concepto de verdad en la obra de arte, pero no sólo eso:

No es un secreto que para algunos de los más grandes pensadores contemporáneos el arte ha llegado a ser casi exclusivamente el único método de conocimientos legítimo. Sobre la consideración de que “Siempre que el arte acontece... se produce en la historia un empuje y ésta comienza o recomienza”, Heidegger ha llegado a afirmar que “El arte es histórico y como tal es la contemplación creadora de la verdad en la obra” [...]. El artista alcanza, así, la libertad. La obra descansa básicamente sobre la voluntad de hacer arte y como consecuencia natural se basa también en la voluntad de forma, una voluntad que se practica en un terreno absolutamente libre, desligado de toda dependencia al modelo natural como punto de referencia dentro de la escala de valores de la creación artística. Éstos se alimentarán ahora de la capacidad de la obra para llegar, dentro de su libertad formal, a expresar, hacer comunicable la esencia de la realidad, obligando al espíritu, que es el que pone en movimiento a la historia, a encarnar en ella. (AI: 4)

En su desarrollo de la idea del arte como método de conocimiento, el autor yucateco agrega otros elementos que, además, determinarán su visión de la pintura contemporánea, particularmente de la mexicana. Si el arte es histórico y en estas condiciones el artista es libre, libre para crear, desligado de cualquier determinación formal, lo que desee comunicar, la esencia de la realidad, cabrá colocar a la pintura de su generación, como veremos que intenta hacerlo en *Nueve pintores mexicanos*, como producto de esta nueva concepción.

La “voluntad de forma”, mencionada en ese mismo párrafo es, por su parte, uno de los principales ejes de la teoría estética de Wilhelm Worringer, que, con sus diferencias, comparte con Heidegger también el concepto de la obra de arte como realidad histórica. En cierta forma, el filósofo alemán utiliza el primer término para proporcionar un sentido a la historia del arte, lo que Juan García Ponce, a través de Samuel Ramos, no dejará de aprovechar para sus propios intereses:

Al aceptar la realidad histórica del arte y colocarlo como un producto directo de ella, Worringer anuló totalmente la suposición de que la evolución de éste seguía una trayectoria estrictamente lineal y ascendente, mediante la cual se iba avanzando por un camino de perfección hasta llegar a la última meta, que consistiría en la fidelidad absoluta al modelo natural, tal como la había logrado el arte en Grecia, en Roma y durante el Renacimiento. Esta suposición que establecía la supremacía de un molde clásico fue sustituida por la certeza de la relatividad de los valores estéticos. Mediante ella, no sólo se descartó la fe en un desarrollo progresivo y lineal, dentro del que un estilo superaba al anterior, descartándolo [...], sino que también se rehabilitó el arte no europeo al aceptar que su legitimidad se aseguraba dentro de la voluntad de forma que se reconocía ya como principio fundamental de todo arte. (AI: 5-6)

La importancia de considerar la “relatividad de los valores estéticos” y el sentido histórico del arte que esto implica radica, para nuestro estudio, en que la posible linealidad histórica del arte, enfocada en el europeo, pierde fuerza ante el interés de las prácticas artísticas que en un momento pudieron considerarse marginales. El arte mexicano, en ese supuesto, y en particular el arte mexicano contemporáneo a García Ponce, ajeno a la figuración y el naturalismo en los casos de su interés, se coloca en un lugar preponderante y al mismo nivel que el resto de la plástica universal.

En el caso de Merleau-Ponty, por otra parte, García Ponce se enfocará en sus ideas acerca de los ámbitos de la creación y la contemplación de la obra de arte en “Diálogo entre materia y espíritu” y en “La pintura y lo otro”. Llevándolo de la mano de la visión de Heidegger, García Ponce se apropia del carácter corporal de la pintura: “La pintura”, nos dice, “no nos habla; la pintura, como su creador, está” (AI: 200). Desde su origen, la obra de arte se crea en íntima e inalienable relación con el acto físico que el artista realiza al hacerla:

Se le puede hablar a un ciego de nacimiento del color rojo; pero nunca lo *verá*. En cambio, en la pintura, el rojo siempre *es*. Ella es una realidad concreta producto de una acción concreta: la del pintor. En su realización éste, efectivamente, aporta su cuerpo. El espíritu se aloja en la pintura sólo como resultado de la acción de ese cuerpo. Entre el cuadro y su creador hay una serie de contactos reales, directos. La mano del pintor toma el pincel o la espátula, busca el color y lo aplica a la tela, su brazo vieja una y otra vez de la paleta al cuadro como un instrumento del ojo que concreta la visión y la obra nace como resultado de toda esa serie de actos físicos, como un producto de ellos que conserva el recuerdo de la relación. (AI: 199)

El cuerpo “alojado” en la obra no es, sin embargo, agrega después el autor, “su realidad última”, ésta se halla en otra parte, más allá de su apariencia, y es en sí misma la “manifestación del Ser” (AI: 200). Así, Juan García Ponce atribuirá a la realidad plástica del arte que le interesa el carácter corporal propio de toda pintura, como lo teoriza Merleau-Ponty. A través del análisis de ese elemento corporal en la obra, intenta llegar a desentrañar otra realidad, la manifestación del espíritu y del Ser. Esta característica de la postura teórica del escritor yucateco se emparentará directamente, también a través de Merleau-Ponty y del pensamiento de Heidegger, con el acto de la contemplación, que es siempre también un acto físico en principio: “Sólo a través del ojo, más concretamente del sentido de la vista, de la facultad visual, a través de la cual percibimos el mundo, podemos encontrar el espíritu. Pero ésta es una experiencia que parte del propio reconocimiento de nuestra realidad. Nos sentimos, vemos, y al ver nos reconocemos como el que ve” (AI: 203-204). El título mismo de *La aparición de lo invisible* parece ser una variación de uno de los títulos de Maurice Merleau-Ponty: *Lo visible y lo invisible*. Éste y *El ojo y el espíritu*, del mismo autor, pueden dar una idea, sólo con sus nombres, de lo que Juan García Ponce retoma de su pensamiento: partiendo de la realidad de la pintura, de su carácter inexorablemente físico, el contemplador accede a otra realidad, la realidad del espíritu.

La esencia corporal de la obra artística, así, se vincula directamente, y es indisoluble, de la contemplación de la misma, son las dos caras de un mismo fenómeno. El contemplador, al acceder a la obra, es consciente de su actividad misma como parte de ella. Citando a Heidegger, Juan García Ponce resume su propia postura al respecto: “Dejar que una obra sea una obra es lo que llamamos la contemplación de una obra” (AI: 8). Sin

embargo, piensa también que esta contemplación no se da inexorablemente ante la presencia de una obra, sino que debe ser estimulada, preparada mediante un trabajo crítico. Así, respecto a la crítica de arte misma, y citando a Maurice Blanchot, nos dice que su finalidad es “una búsqueda de la posibilidad de la experiencia” (A/: 85), de esa experiencia que va del acto físico de la contemplación a la revelación de otra realidad antes oculta. El crítico, así, sería uno de los sujetos que la viven esa experiencia, pero también un difusor y un estimulador de ésta.

Todo el dispositivo teórico de García Ponce, apoyado en las ideas de estos tres filósofos de forma preponderante, se enriquece también con el pensamiento de los pintores con los que es afín y que representan la línea de la tradición del arte contemporáneo que él desea seguir hasta llegar a sus propios pintores mexicanos, no sólo de la Generación de la Ruptura, sino de las décadas inmediatamente anteriores como precursores de la conformación de dicha generación.

Paul Klee, Wassily Kandinsky, Robert Delaunay, Pablo Picasso, Jackson Pollock, Gustav Klimt, entre algunos otros, se convierten en los referentes plásticos y teóricos de la postura del autor de *La aparición de lo invisible* a través de sus cuadros, pero también de los textos que escribieron de su propia obra o, en general, de sus ideas sobre el arte.

Todos ellos le permiten a García Ponce desplegar, alrededor de un problema en particular, el desarrollo de sus ideas: el abstraccionismo como camino de esa ya mencionada búsqueda formal y espiritual en la plástica contemporánea. Para él, la historia del arte del siglo XX que ha de desembocar en este punto es precisamente aquella que le da sentido a todas las ideas que desarrolla a lo largo de sus ensayos y para las cuales se

ayuda de Heidegger, Merleau-Ponty o Worringer, además de los escritos de los artistas ya mencionados que fueron sus protagonistas. Según García Ponce,

La búsqueda de ese mismo mundo espiritual, de acuerdo con lo que su época les daba o los obligaba a vivir, llevó a los artistas que podríamos llamar contemporáneos, los que empezaron a realizar su obra a partir de la última década del siglo pasado, como señala Worringer, a liberar sus medios expresivos de “una subordinación que en última instancia era sólo reproductora, para conferirles un autosentido productivo y un autoderecho productivo”, con esto, se aceptaba que la pintura era capaz de contenerse a sí misma, de expresarse a sí misma, era, en una palabra, autosuficiente, y al serlo, sus propios medios expresivos tomaban una importancia definitiva. El color, el plano, el ritmo, la línea era ya en sí mismos la pintura. (AI: 15)

Esa autosuficiencia, nos dice, es la que parece que ha sido alcanzada en el abstraccionismo contemporáneo, “la forma plástica más representativa de nuestro tiempo” (AI: 72).

Si, por otra parte, menciona en “¿Punto muerto en las artes plásticas?”, esta forma plástica ha provocado, por sus cualidades mismas, una escisión entre las obras y su público, el “supuesto problema” de ese “punto muerto”, es porque esos espectadores se encontraban “en un mundo esencialmente disperso, desprovisto de toda concepción espiritual unificadora” (AI: 75). Si el carácter profundo de las obras plásticas abstractas se encuentra, según Ponce y sus autores, en la realidad espiritual que éstas conllevan para ser tales, el desajuste espiritual del espectador moderno no le permite adecuarse a sus fines. Acaso con esto el autor yucateco también refuerza la idea de la necesidad de una crítica especializada que ayude a paliar esta falta a través de la verbalización de la experiencia

estética ante este tipo de cuadros, los más importantes para él. En este sentido, menciona que

La necesidad de contemplación que, de acuerdo con Heidegger, estas obras requieren para ser verdaderamente, no se realiza en función del número de espectadores, sino en la capacidad de unos cuantos para participar de su sentido y ser fecundado por ella. Condenado si se quiere a la parcial soledad de un público de especialistas, el arte ha alcanzado, sin embargo, un sitio privilegiado como depositario del espíritu y los valores eternos ante una sociedad mecanizada e incapaz de aceptar su verdadero rostro. (AI: 20)

Vemos que Juan García Ponce, entonces, dentro de su personal panorama artístico y de ideas estéticas, y a través de él, se sirve de diversos referentes para desarrollar sus propias ideas respecto a lo que es el arte de su tiempo y a lo que él mismo, como espectador, escritor y crítico, puede y debe hacer en ese contexto. Todo esto, a continuación, servirá para subrayar los elementos de *Nueve pintores mexicanos* que podemos leer en esta clave.

#### *El acto de ver en Nueve pintores mexicanos*

Las ideas de Juan García Ponce respecto al arte expuestas a lo largo de este capítulo encuentran en *Nueve pintores mexicanos*, aunque éste no sea un texto teórico, las correspondencias que el hecho de que sea contemporáneo a *La aparición de lo invisible*, que nos ha servido como fuente de ellas, nos permitió intuir o vislumbrar antes de estudiarlas y que ahora explicaremos con fragmentos del primero. Desde la asunción de la

obra plástica como medio de verdad, hasta el problema del abstraccionismo como el lenguaje artístico que define lo contemporáneo, entre las demás ideas estéticas que hemos mencionado en el apartado anterior, las posturas del escritor yucateco serán, implícita o explícitamente, el punto de partida del texto de *Nueve pintores mexicanos*. A la luz de ellas, como veremos, García Ponce abordará el trabajo de sus nueve pintores y propondrá con ello su propia visión de conjunto del arte nacional de su generación.

El hecho de que el autor de *Nueve pintores mexicanos* decida centrar su atención en las obras particulares de nueve pintores, y de que éstos sean separados por él en fragmentos autónomos, con el fin de enfocarse en la “realidad única de las obras” (NPM: 6), nos dice ya mucho de su concepción de la pintura en sí misma. Más allá de cualquier elemento extrínseco a ella, García Ponce pretende descubrir su esencia a partir de la propia materialidad de las imágenes, develar lo que está oculto tras ellas. El texto liminar de *La aparición de lo invisible* define lo que es la pintura, como ya vimos, para su autor:

La aparición de una última y alada verdad que permanece oculta en la densidad de la materia y que determina la realidad dándole sentido al mundo de las apariencias, transformando el caos representado en un orden que se alimenta de aquél y mantiene la tensión a través de la cual se manifiesta la vida es para mí, como para muchos más, el fenómeno que provoca la pintura al encontrar su propia imagen a través de esa misma materia. (AI: 1)

Con otras palabras, el autor apunta justo al final de *Nueve pintores mexicanos* esta misma idea respecto a las obras que ha analizado a lo largo del texto: “podemos encontrar [...] no sólo la posibilidad de un auténtico placer estético, sino también, a través de la verdad que éste es capaz de comunicarnos, una hermosa respuesta al problema de la



realidad y al sentido profundo de la vida, que al iluminarnos nos afirma en ella” (NPM: 100). Estas palabras finales, contrapunto de aquellas otras, nos permiten observar la afinidad de perspectivas de la pintura en ambas obras: la obra plástica es, antes que otra cosa, un método de conocimiento, de afirmación de un significado profundo, espiritual, de la vida, de una verdad que se oculta detrás de ella y que le da y nos da sentido en el placer de su contemplación.

Como sabemos ahora, García Ponce sigue aquí la concepción de la obra como verdad que conociera en Heidegger a través de Samuel Ramos. Sin embargo, en este punto, en el texto particular de *Nueve pintores mexicanos*, el concepto ha sido apropiado completamente por él; no es ya necesario citar al filósofo alemán ni al mexicano para desarrollar esa idea. La visión del autor yucateco, si partió de algún otro lugar, es ahora plenamente independiente y se transforma en la mirada genuina con la que son contemplados los trabajos de sus pintores.

El sentido que García Ponce atribuye a la pintura de sus nueve artistas fluctúa siempre entre esa verdad profunda de su realidad y la manera en la que ésta es manifestada en una forma específica; ambos ámbitos se relacionan y necesitan mutuamente. Hablando de la obra de Arnaldo Coen, por ejemplo, el autor dice lo siguiente:

Al sumergirse en su mundo interior, al intentar objetivizar en la realidad de la pintura ese sentimiento del mundo como un animal vivo, lo que el artista busca esencialmente es la manera de hacerlo posible cuando las puras apariencias, de las que ha escapado todo sentido propio, lo niegan. Así, no es el valor independiente de ese mundo interior el que cuenta, sino que en él nacen y viven el color y la forma. Pero, en pago, la pintura lo muestra también, vivo ante nosotros, como ocurre en la obra de Arnaldo Coen. (NPM: 90)

Como cuando en *La aparición de lo invisible* García Ponce retomaba las ideas de Heidegger y Merleau-Ponty acerca de la realidad última de la obra de arte, pero también de su especificidad material, de su corporalidad; el cuadro es mirado como ambas cosas a la vez, una como íntima resolución de la otra.

El estilo de cada pintor, también con esta idea, es descrito a partir de su estrecha relación con el cuerpo y los materiales de cada artista en el momento de su realización. Acerca de Francisco Corzas, por ejemplo, nos habla de su “amorosa delectación con que detiene cada pincelada en sus recreaciones del desnudo femenino” (*NPM*: 80); en Gabriel Ramírez, por su parte, nos dice que “El artista libera la energía para vencerla y no le interesa tanto la forma como la oportunidad que le brinda de repetir una y otra vez esta operación en la que la pintura se justifica a sí misma, dándole sentido al trato continuo del pintor con ella” (*NPM*: 69); mientras que en el texto sobre Lilia Carrillo menciona que la pintora trabaja “dejando que su mano reaccione ante diferentes estímulos” (*NPM*: 29).

El cuadro es, entonces, para el autor de estos textos, el espacio de encuentro entre el acto físico del pintor y la realidad de sus materiales, pero también el punto en el que todo ello puede ser contemplado en un instante por el espectador y dar paso a un sentido que trasciende su origen.<sup>21</sup>

Por otro lado, y aunque los nueve fragmentos de *Nueve pintores mexicanos* tienen características similares y, en general, en ellos predomina la descripción de las obras de

---

<sup>21</sup> La mano que pasa una y otra vez sobre el cuadro, el movimiento de cada pincelada, el trato del pintor con su superficie, quizá no puedan tener una mejor referencia visual afín a estos textos que el fragmento del documental de Juan José Gurrola acerca de la obra de Vicente Rojo, que, además, cuenta con un texto preparado por el mismo Juan García Ponce: Juan José Gurrola, *La creación artística: Vicente Rojo* (1965). Aunque en varias de las escenas el pintor está fuera de cuadro, los lienzos se transforman en *stop motion* con cada pincelada, hasta no parecerse en nada o, mejor dicho, ser la culminación completamente distinta del acto físico del pintor sobre ellos.

acuerdo a esta particular manera de contemplar los cuadros por parte del crítico, en los textos que los enmarcan como conjunto, es decir, en la “Introducción” y el “Epílogo”, García Ponce no deja de considerar los otros aspectos que hemos tratado al abordar sus afinidades y propuestas teóricas, en particular aquel que se refiere al abstraccionismo como punto culminante de una tradición artística que fue iniciada en Europa, pero que, como dijimos en párrafos anteriores, por sus mismas particularidades abrió el camino para que el arte de otras regiones emergiera como uno más entre todos los otros.

De esta forma, nuestro autor colocará a estos nueve pintores como ejemplo de ese fenómeno, aunque no todos ellos pertenezcan estrictamente a lo que él considera la pintura abstracta, pero sí a la tradición que le da pie y que él cree que se encuentra en el nacimiento del cubismo y del expresionismo alemán (AI: 72).

En México, el autor colocará a estos artistas como la cara opuesta a una tradición que no se adecua a esa otra y que responde a otros intereses, ajenos a su particular concepción de obra artística.

Desde la “Introducción” a *Nueve pintores mexicanos* el autor nos advierte acerca de una manera de mirar y de hacer la pintura en nuestro país y de su personal negación a seguirla:

La pintura en México se ha visto asociada durante demasiado tiempo a intereses ajenos a ella. Su estilo, incluso por el acento que sus propios creadores ponían en la necesidad de que se le juzgara así, no era admirado como un fin, una meta que encerrara ya la expresión y se bastara a sí misma, sino como un puente que la unía a otros valores, políticos o sociales. De este modo, la pintura en sí, la nueva realidad ordenada y creada dentro de la apariencia que nos entrega la obra, quedaba con mucha frecuencia oculta tras una multitud de supuestos que nos alejan de ella. (NPM: 6)

De este modo, García Ponce se opone a la tradición que, desde su punto de vista, imperaba en el arte mexicano de lo que hasta entonces había sido el siglo xx. De acuerdo con esta misma idea, en “El arte y lo sagrado” de *La aparición de lo invisible*, y hablando específicamente acerca del arte político de nuestro país, aborda el problema del carácter ancilar de la pintura y las dificultades que conlleva:

la pintura política, en México especialmente, está lastrada por una serie de exigencias representativas que no nacen de la obra, sino que se imponen desde afuera a ésta. Así, en el mejor de los casos, ella resulta una mera ilustración, más o menos efectiva, de acuerdo con los dones del realizador, pero siempre vuelta hacia afuera, hacia las intenciones exteriores del programa en vez de hacia dentro hacia la realidad misma de la pintura. Entonces, lo que la obra nos grita, cerrándole el camino a la voz del silencio, la voz del arte, es sólo la realidad del programa mismo y ésta podrá ser falsa o verdadera, pero debido a ella lo que sí resulta indudable es que las obras no tienen realidad estética y son incapaces por tanto de conducirnos hacia cualquier verdad en tanto que imágenes. Esto no quiere decir, sin embargo, que la obra fracase inevitablemente por culpa del programa exterior. Cuando el genio del creador es superior a sus propósitos, la imagen supera al programa y su poder estético, su realidad como obra, nos conduce más allá. (AI: 29-80)

El hecho de que el autor de *Nueve pintores mexicanos* se enfoque en las obras individuales en sus respectivos nueve fragmentos, sin considerar las relaciones extrínsecas a ellas, es entonces la respuesta que considera necesaria ante esa tradición de la pintura mexicana con la que no es afín y que aborda tangencialmente en su texto teórico, pero que nos da las razones profundas de esa decisión.

Si al elegir subrayar las características plásticas de las obras de sus nueve pintores sin referirlas a nada más, el autor despliega su idea estética respecto a la pintura como realidad material con un sentido que la trasciende pero que parte de ella, al mismo tiempo

se sirve de esta manera de verlas para combatir la postura opuesta, por lo que podríamos decir que además de ser tal postura estética, es una postura ideológica y política, en el sentido de que su repercusión, aunque no sea de manera explícita, va más allá de la interpretación de la obra en sí y se convierte en una oposición al estado de un ámbito cultural más amplio en el que la plástica mexicana era comprendida.

Con esto último, la cuestión del abstraccionismo, capital en *La aparición de lo invisible*, toma en *Nueve pintores mexicanos*, al tratarse de un libro exclusivo sobre la plástica nacional contemporánea a su autor, un sesgo hacia el problema de la tradición del arte programático al que nos dice que se opone, pero, en el fondo, no deja de ser, como ya vimos, una postura similar respecto a la importancia de la renovación del sentido de la pintura que García Ponce admira del arte abstracto y que encuentra su afinidad en los nueve pintores que elige. Si bien en *Nueve pintores mexicanos* esto no es dicho textualmente por su autor, sino sugerido en los párrafos introductorios y finales que acompañan los nueve fragmentos, el contrapunto con el otro texto nos ha permitido afirmar que es así y que existen razones más complejas para que suceda de esa manera. En última instancia, en la crítica de arte el silencio respecto a las obras plásticas o a su contexto es a un tiempo una decisión estética, ética y política que está a cargo de su autor (Elkins, 2008: 154).

Esto último, además, no permite concluir que todo el dispositivo teórico que Juan García Ponce tiene detrás de la escritura de *Nueve pintores mexicanos*, en el “más allá” del texto que menciona Liliana Weinberg, guarda un vínculo indisoluble con la realidad cultural mexicana y, en particular, con el pensamiento estético en el que se encontraba inmerso el

autor yucateco, ya sea a través de su conocimiento del arte europeo, del mismo mexicano, o de las ideas filosóficas de ambos lugares que se encontraban en contacto a través, como ya vimos, de algunos de los principales filósofos mexicanos de la época.

Al tanto de todo ello, y apropiándose para el desarrollo de sus propias ideas respecto a los problemas del arte que a él le interesaban, el escritor demuestra que su opinión acerca de la obra de sus pintores estaba muy lejos de ser oportunista o infundada, sino, por el contrario, que tiene pleno sentido en cuanto toma forma desde una poética de la mirada construida sobre una poética del pensar que estaba en consonancia con la realidad en la que ambas se inscribían.

### 3. La inscripción cultural de *Nueve pintores mexicanos*

**S**i más allá del texto de *Nueve pintores mexicanos*, aunque implícito en él, encontramos una poética del mirar que Juan García Ponce pone en juego al momento de realizar su discurso crítico, éste se inserta, en el instante mismo de su enunciación, en un panorama intersubjetivo que no incluye sólo a sus posibles lectores, sino al ámbito cultural y social entero en el que inevitablemente estará inscrito y que, tanto por su contenido como por sus condiciones de aparición, será particularmente el que gira entorno a los círculos artísticos de su época. Este otro plano del libro publicado en 1968 correspondería entonces a lo que Liliana Weinberg considera para el ensayo el *más acá* del texto, acerca del cual afirma que

apunta al momento mismo de la enunciación de un acto de intelección, al decir y al pensar, y a las condiciones en que se da esa producción enunciativa, así como a la inscripción del discurso ensayístico, en cuanto ejercicio de responsabilidad y responsabilidad, en un conjunto de prácticas, representaciones y procesos de simbolización [...]. Es también gracias a la pragmática que hemos comprendido que todo discurso es la celebración de un acuerdo, la firma implícita de un contrato, la actualización de una serie de papeles sociales y culturales. (2006: 59)

En este orden de ideas, en las siguientes páginas serán abordadas esas condiciones en las que *Nueve pintores mexicanos* se inscribe culturalmente. Esta tarea será llevada a cabo desde tres puntos de vista distintos, correspondientes a sendos apartados del capítulo: primero, por el lugar ocupado por su autor dentro del conjunto de escritores que practicaron la crítica de arte, enfocándonos en sus contemporáneos o afines, pues, antes

que crítico de arte, García Ponce era escritor, y su reconocimiento en la cultura mexicana ha sido principalmente debido a esto; segundo, a partir de las condiciones del campo cultural del que, de una u otra forma, el escritor yucateco formaba parte y que dio pie al nacimiento del texto; y, finalmente, desde la propia materialidad del libro como un elemento inseparable de su sentido y de las posibilidades de su recepción. Aunque estos tres aspectos serán tratados de forma independiente, veremos que conforman una sola realidad de la que el libro parte y a la que vuelve para adquirir su significación.

Las tres perspectivas propuestas para leer *Nueve pintores mexicanos* a la luz de su contexto cultural, nos llevan también a problematizar la cuestión de sus receptores, pues con lo anterior en mente se conformarían como parte de una comunidad reconocible en sus relaciones con los círculos que describiremos a lo largo de los tres apartados, de modo que, de nuevo siguiendo a Weinberg, podemos decir que al desarrollar su texto crítico sobre un referente compartido o con la posibilidad de serlo:

El autor del texto prepara a la vez que postula la existencia de este tipo de lector, capaz de atender a sus ideas, a su “firma”, y seguir sus menciones a las cosas de la cultura y del mundo sobre las que el ensayista abre un juicio: desde un punto de vista pragmático el ensayo crítico es la permanente ratificación de un contrato de diálogo y lectura en el seno de un espacio público habitado por grupos de debate, sectores intelectuales más o menos formalizados, estructuras de sentimiento, instituciones: el ensayo no es sólo el despliegue del texto sino la postulación de un recinto simbólico donde se reúne una serie de lectores dispuestos a dialogar y debatir en una atmósfera de sentimientos y opiniones plurales. (2007: 112-113)

Esos “grupos de debate” “dispuestos a dialogar” con *Nueve pintores mexicanos* serán precisamente los lectores implícitos en el texto y sus consumidores reales, pues éste



apunta al reconocimiento de las ideas expuestas por el autor yucateco respecto al arte contemporáneo que, como veremos, se encontraba en el centro de la cambiante realidad artística de la Ciudad de México y del que había una demanda por parte de ciertos sectores de la población, principalmente intelectuales. Así, es dentro de las redes de sentido que serán descritas en las próximas páginas que un posible lector abstracto se materializa en los vasos comunicantes que el libro, como realidad cultural, guarda con el mundo en el que se inscribe.

De este modo, la crítica de arte de Juan García Ponce muestra, además, otra de las características que se le atribuyen a estos escritos como género: su capacidad para insertarse en los sistemas culturales como catalizadores de nuevas formas de pensar y ver el arte para todo aquel interesado, pero particularmente para aquellos sectores que se encuentran en relación con los círculos artísticos de los que parte, de manera que las nuevas manifestaciones, plásticas en este caso, no queden fuera o arrinconadas en ese mismo sistema (Calle, 1995: 21).

Con esto, el discurso crítico despliega un “principio de reciprocidad” con las artes plásticas que está en su esencia misma: “por una parte, que las manifestaciones artísticas, en su potencial creativo, implican ya los correspondientes factores de criticidad, y paralelamente, por otro lado, que la propia existencia y el reconocimiento de toda propuesta artística reenvía, a su vez, a un discurso que la reconozca, fundamente y legitime como tal” (Calle, 1995: 22).

Así, entre la crítica de arte y el ensayo o, mejor dicho, mirado desde ambos puntos de vista al mismo tiempo, *Nueve pintores mexicanos* debe ser comprendido, en ese “más

acá” del texto, dentro del particular panorama en que Juan García Ponce se encontraba y desde el cual lo configuró para inscribirlo, e inscribirse él mismo, en las discusiones y maneras de ver contemporáneas.

### *Escritores que miran*

Históricamente, la crítica de arte ha sido una disciplina que por servirse del medio lingüístico como soporte fundamental tiende hacia una profesionalización de la escritura por parte de quienes la practican, sean o no autores que desarrollen otro tipo de trabajos con la pluma. Este fenómeno, especialmente marcado en los inicios de la crítica como mediadora entre las obras y el público, nos dice uno de los especialistas en el tema,

convirtió definitivamente al crítico de arte en un *escritor*, y, como tal, valorado en función de su capacidad retórica de sugestión literaria, al margen de su capacitación técnica para emitir juicios artísticos especializados [...]. Un consumado especialista en arte, si no sabe escribir bien, jamás podrá ser un crítico aceptable, pero, por contra, un excelente escritor, aun sin saber nada en especial de los vericuetos técnicos y materiales a través de los que se fabrica una obra artística, será siempre un muy influyente crítico de arte, con lo que, no hace falta ni decirlo, se puede imaginar el nivel de excelencia que podrá alcanzar, si, además, está en posesión de un penetrante gusto estético. (Calvo, 1993: 159-160)

Aunque quizá las afirmaciones anteriores hagan una reducción de la labor del crítico de arte y del escritor, que no podemos seguir al pie de la letra en cuanto que ser escritor no garantiza el hecho de poder hacer buena crítica, ni la buena crítica el de ser escritor, no cabe duda de que, a partir de ese momento, con mayor o menor fortuna dentro de su

sistema cultural particular, muchos de los críticos de arte más reconocidos a nivel mundial han sido, además de eso, importantes escritores. Baste mencionar a algunos de los más renombrados y ya clásicos en el género para confirmarlo: Charles Baudelaire, Émile Zola, Paul Valéry, Oscar Wilde, Eugenio d'Ors, Luis Cardoza y Aragón, Octavio Paz, entre tantos otros.

En nuestro país, este último autor parece ser el más conocido cuando se habla de esta relación con la actividad de la crítica; sin embargo, muchos más, y desde mucho antes, la han realizado igualmente y, con sus diferencias, lo mismo sigue ocurriendo el día de hoy. Desde Manuel Gutiérrez Nájera hasta, quizá, Alberto Blanco en la actualidad, pasando por algunos como José Juan Tablada, Xavier Villaurrutia, el mismo Paz, Salvador Elizondo o Rubén Bonifaz Nuño, los escritores mexicanos han implantado a lo largo de todas esas décadas, que van de finales del siglo XIX hasta nuestros días, una tradición de mirar el arte y publicar sobre éste.

La cantidad de estos autores mexicanos, y lo que su personal escritura sobre arte implica, impide realizar una generalización de sus características que nos permita hacer un recorrido por todos ellos de forma convincente. Es preferible, para los fines de este estudio, concentrarnos ahora en aquellos que comparten distintos elementos con el trabajo de Juan García Ponce. Cabe apuntar, a pesar de esto, que el recorrido de la crítica de arte realizada por escritores en nuestro país ha seguido una línea que ha ido siempre de la mano con los cambios, las institucionalizaciones, las polémicas, y todos los otros fenómenos que han transformado al arte mexicano durante ese tiempo (Callsen, 2016: 51). Al respecto, es permitente mencionar tan sólo un par de momentos importantes de un

primer periodo de la crítica en nuestro país que nos permitirán aproximarnos con más herramientas a la época que nos interesa.

Durante el periodo de la Revolución mexicana o, más específicamente, al terminar ésta, durante los primeros años de los veinte, el auge que tuvieron publicaciones periódicas como *Revista de Revistas* o *El Universal Ilustrado* favoreció que fueran convertidas en los medios propicios para que los críticos de arte, con discursos frecuentemente pedagógicos, emitieran su opinión respecto al arte cuyos ideales revolucionarios estaban consolidándose (Ibarra, 2015: 24); entre ellos, por ejemplo, y como escritores, se encontraban Manuel Toussaint y José Juan Tablada. Esta línea sería continuada por algún tiempo, pero los cambios en el país y en el arte mismo, no se harían esperar demasiado. Fernando Ibarra nos dice al respecto que

Habría que esperar unos cuantos años para que Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Julio Torri, Carlos Lazo y otros jóvenes artistas de la pluma o el pincel se manifestaran rotundamente contra las imposiciones oficiales posteriores a las iniciativas de José Vasconcelos —apelando a la validez del arte puro y a la benéfica adhesión de la cultura mexicana a la tradición estadounidense y francesa— y, sobre todo, contra las ideas acerca del rumbo que deberían tomar las artes propuestas por Manuel Maples Arce y el grupo de los Estridentistas, así como de las concepciones revolucionarias socialistas de Diego Rivera [...]. (2015: 31)

La generación de los Contemporáneos, según este investigador, será la que ponga en entredicho antes que nadie el sistema del arte revolucionario.<sup>22</sup> Es en este punto,

---

<sup>22</sup> Otro escritor mexicano sobresaliente que también realizó textos sobre arte y que queda fuera del panorama que deseamos enfocar para los fines de este estudio, e incluso del periodo que acabamos de abordar, es Alfonso Reyes. El lector interesado en su trabajo en este sentido puede consultar, de Héctor Perea, *Ojos de Reyes* (2009) o, del mismo autor, “Arte y Ateneo: los ojos de Reyes” (2000).

entonces, donde encontramos el origen de la crítica de arte que irá a desembocar durante los sesenta en el trabajo de Juan García Ponce. Lo mismo que menciona Ibarra sobre Torri, Novo o Villaurrutia, podemos decirlo del escritor yucateco: como hemos visto a lo largo de este trabajo y ahondaremos en el siguiente apartado, su crítica se inclina hacia un nuevo paradigma del arte que se aleja del nacionalismo institucionalizado, que aún en los años que nos incumben continúa relacionado con el Muralismo o la llamada Escuela Mexicana de Pintura, de la que piensa que representa, a pesar de haber sido necesaria y de tener características que considera positivas, un movimiento obsoleto que, por distintas razones, no permite los necesarios cambios de rumbo de la plástica nacional.<sup>23</sup>

Por otra parte, entre el grupo de Contemporáneos, la crítica de arte de Xavier Villaurrutia es la que más se emparenta con la de Juan García Ponce, por lo ya dicho y por razones que veremos a continuación. Principalmente a partir de la aparición de la revista *Contemporáneos* en 1928, Villaurrutia escribiría ahí y en otros medios una crítica de arte con pretensiones universalistas, aunque su cultura visual se debiera durante mucho tiempo casi exclusivamente a reproducciones de las obras de arte, principalmente europeas (Cruz, 1977: 93). Como García Ponce, escribiría casi en igual medida sobre los artistas mexicanos y del viejo continente de su tiempo, como George Braque, Giorgio de Chirico, Pablo Picasso, Agustín Lazo, Rufino Tamayo, Carlos Mérida e, incluso, sobre los muralistas, aunque la generación que intentara impulsar desde sus escritos fuera la siguiente a estos últimos, la

---

<sup>23</sup> El autor habla de esto en un artículo en el que llega a afirmar incluso que, por principio, “el problema de esta escuela es que no es una escuela” (1988: 136). Aunque en este mismo lugar dice valorar las características plásticas que él cree influyentes sobre las generaciones posteriores de pintores (relación con vanguardias internacionales, monumentalidad, experimentación con materiales, etc.), desvincula tajantemente su labor de esta escuela, que piensa que es la que no permite asumir su lugar preponderante a las nuevas generaciones.

del inicio de la llamada Transición (Callsen, 2016: 48), poniendo énfasis, como lo hace el autor de *Nueve pintores mexicanos*, en la realidad individual de las obras y no en el sistema cultural que las reduce a movimientos pertenecientes a grupos cerrados de artistas (Ibarra, 2004: 222).

El interés de Villaurrutia por vincular la poesía y la plástica, por otra parte, lo llevó a reflexionar sobre esto en sus escritos y a proponer su crítica de arte como un intento de hacer visible lo invisible (Ibarra, 2004: 222), tal como ya vimos que lo hace García Ponce desde *La aparición de lo invisible* y *Nueve pintores mexicanos*. Esta idea, compartida por ambos, hace que sean afines en cuanto a su concepción de la palabra como mediadora de otra realidad que sólo puede tener pleno sentido en las imágenes sobre las que discurre. Sin embargo, esto nos lleva también a encontrar una importante diferencia entre los dos: Juan García Ponce hace surgir este pensamiento de un aparato teórico complejo que se apoya en una filosofía del arte y que desarrolla en un corpus de ensayos específicamente teóricos; Xavier Villaurrutia, por su parte, menciona esta idea, pero no realiza ninguna sistematización de su pensamiento respecto al arte que pueda ser considerada cercana a la del autor yucateco, aunque en alguna ocasión comente las posturas estéticas de Antonio Caso (Cruz, 1977: 95).

Y si Xavier Villaurrutia fue el escritor crítico de arte más sobresaliente de su generación, Octavio Paz es muchas veces reconocido como tal dentro de la siguiente. Aunque fuera varios años mayor que Juan García Ponce e iniciara sus publicaciones sobre arte tiempo antes que él, sus escritos son contemporáneos en la mayoría de los casos, como lo son también los de José Revueltas, Salvador Elizondo o los pocos que elaboraron

Carlos Fuentes o Alf Chumacero (Callsen, 2016: 75). Octavio Paz, como Villaurrutia y García Ponce, pretende llevar a cabo una crítica del arte universal, en consonancia con el mexicano; en este sentido, continúa con la línea propuesta por el primero desde *Contemporáneos*. Sin embargo, el origen del cosmopolitismo de Paz parece ser que tiene otra fuente: el apetito enciclopédico que lo caracteriza en su ejercicio del ensayo.

Al respecto, una hojeada a la multiplicidad de temas que aborda en esta veta de su obra demuestra que escapa a cualquier pretensión que tuvieran Villaurrutia, Reyes o el mismo García Ponce:

La amplitud de los intereses artísticos de Octavio Paz reside evidentemente en la totalidad epistemológica ambicionada por el poeta. Un rápido vistazo a sus ensayos nos muestra que abarcaron tres corrientes. Y si el espacio abarcado fue ambicioso, no lo fueron menos los periodos cronológicos, los estilos y los temas de su interés. Del arte precolombino al mexicano contemporáneo, además del arte de la India, China y Japón, escribió con pasión y conocimiento no menos que acerca de las artes minoicas, la vanguardia europea y la Escuela de Nueva York, además de muchos otros temas tan diversos como Chardin, Richard Dadd y el arte de El Fayum. (Vera, 2006: 132)

Esta ambición de Paz por escribir sobre un arte universal y por colocar al mexicano a la altura de cualquier otro, como lo hicieran Villaurrutia y García Ponce, está marcado, sin embargo, por la estética que el autor defendía y que también como Villaurrutia no formulara explícitamente, sino de la que dejara atisbos en sus mismas críticas de artistas u obras particulares.

En buena medida, sus ideas parten de una conjunción de lo que también creían estos otros dos escritores sobre el arte como revelación de otro sentido del mundo y su

propio pensamiento acerca de la cultura de su generación como una coyuntura entre modernidad y posmodernidad (Acosta, 2011: 41 y ss.). Para poner esto en marcha dentro del panorama plástico mexicano, Paz escribe especialmente acerca de una larga tradición mexicana de pintura que tiene su origen conceptual en el arte prehispánico y que llega hasta algunos pintores de la Ruptura, pero siempre prefiere quedarse y reelaborar interpretaciones respecto al trabajo de Rufino Tamayo y de los muralistas, aunque sin considerarse nunca un defensor del arte instituido, sino un impulsor de las nuevas formas de hacer arte. En 1987, repasando lo que había pasado con la plástica y su crítica en el país, mencionaba:

Combatí por la libertad del arte cuando los dogmáticos y las diaconisas delirantes distribuían anatemas y excomuniones como pan maldito; defendí a Tamayo, a Gerzso [...] me negué a confundir la bandera tricolor con la pintura y a los catecismos del realismo socialista con la estética. Fue una pelea solitaria, pero a la mitad del camino aparecieron aliados inesperados: Alberto Gironella, José Luis Cuevas y, un poco después, los pintores que surgieron hacia 1960. Esta nueva generación tuvo la fortuna de encontrar un crítico generoso e inteligente: Juan García Ponce. Desde entonces hemos sido testigos de muchos cambios. No los apruebo todos. Incluso, lo confieso, algunos me aterran. (1987: 33)

Paz parece decirnos entonces que propuso una nueva manera de mirar el arte mexicano, no sólo el nuevo, sino el ya aceptado por la cultura mexicana. Sin embargo, y a pesar de que siguió escribiendo sobre arte todavía durante mucho tiempo, la generación de los sesenta quedó principalmente en manos del autor yucateco. A pesar de esto, y aunque en primera instancia sea posible pensar que recibió una batuta, su crítica no es tan afín con la de Paz como podría parecer, y acaso en parte por esto existió después de la



participación que nos describe en ese párrafo un arte que este último no termina por aprobar y que incluso lo aterra.

La ambición totalizante de Paz de abarcar el arte universal y toda la historia del arte mexicano en sus escritos, por ejemplo, está lejos de ser compartida por García Ponce. El vínculo entre poesía y plástica, por otra parte, ya defendido y trabajado por Villaurrutia, va en Paz un paso adelante. Para él hay una correspondencia entre todas las artes y todos sus distintos lenguajes que, si no permite trasladar uno en el otro, sí su mutua interpretación (Paz, 1987: 50) y, en ese sentido, su crítica de arte puede intentar ponerse a la altura de la obra tratada para comunicarla mediante los alcances de su prosa poética. Como vimos en el capítulo anterior, Juan García Ponce, por el contrario, apoya la postura opuesta, la de que el lenguaje del crítico sólo busca expresar la propia experiencia del escritor frente al cuadro, sin pretender emular mediante su medio, la lengua escrita, los efectos que la obra en sí pudiera provocar en un espectador.

Con todo esto, podemos asegurar que, aunque Xavier Villaurrutia y Octavio Paz podrían ser los dos escritores mexicanos que desarrollaron crítica de arte más afín a la de Juan García Ponce, y que quizá prepararon el camino para que apareciera en el momento preciso, el pensamiento y el ejercicio de él en los escritos de los tres es muy diferente. Si cada uno de ellos intentó con sus propios medios apuntalar el trabajo de los pintores de sus respectivas generaciones y estudiarlo al nivel del arte universal y en consonancia con él, la manera en la que lo realizaron es más bien divergente y conlleva sus propias características e implicaciones en todos los niveles en que puedan analizarse.

## *El campo del arte y sus medios*

En su artículo sobre la crítica de arte para la *Enciclopedia del Novecento*, Giulio Carlo Argan nos dice que la necesidad de la crítica de arte responde a la condición de crisis del contexto artístico contemporáneo (1975). Con esto en mente, podemos decir que Juan García Ponce formó parte del grupo que durante los años sesenta se encontraba en medio de una crisis y renovación del campo del arte mexicano que será descrita en las próximas páginas y que sus escritos sobre arte surgieron de esa red en la que resultaban imprescindibles. Las prácticas y las instituciones artísticas de nuestro país, sabemos, se encontraban todavía, de una u otra manera, bajo el signo del camino abierto por la Revolución. La pintura, como vimos en el apartado anterior de este capítulo, era dominada por el carácter nacionalista que en las instituciones era resguardado en la enseñanza y la exhibición; los pintores que no se avenían a esto, como sus críticos, debían remar a contracorriente con el deseo de alcanzar una legitimación extraoficial. Todo ello, sumado a la modernizada imagen que el gobierno mexicano quería dar rumbo a las Olimpiadas de 1968, lo cual condicionaba el ambiente en el que los pintores que aborda Juan García Ponce luchaban por obtener reconocimiento para su trabajo.

Recordemos, por ejemplo, que entonces existió una renovación del panorama del diseño y el arte en México con la inclusión de extranjeros en ambos ámbitos dentro de programas especiales, como es el caso de Lance Wyman y su trabajo con la imagen del transporte de la Ciudad de México, así como el proyecto escultórico de la Ruta de la Amistad. Como veremos en el siguiente apartado, aunque no precisamente de la mano de

programas gubernamentales, el trabajo de Vicente Rojo como diseñador y editor se inserta en este contexto. Los demás pintores de la Ruptura, por su parte, no trabajaron durante el inicio más que a la sombra de estos cambios, pero, podemos pensar, sí se sirvieron de la eclosión artística de esos años para mostrar su trabajo como creadores emergentes.

Sin embargo, hubo también múltiples factores positivos que permitieron que esta nueva generación de artistas consiguiera colocarse poco a poco como protagonistas del panorama plástico mexicano. La década de los cincuenta, por ejemplo, fue una época como ninguna en cuanto a la aparición de galerías de arte en el Distrito Federal. Algunas de las más importantes fueron inauguradas durante esos años, como, en 1952, la Galería Prisse; en 1954, la Galería Proteo; o, en 1956, la Galería Antonio Souza. Junto con la Galería Misrachi, que ya existía desde 1933, y la Galería Juan Martín, aparecida en 1961 y de la que hablaremos con mayor profundidad más adelante, éstas se convirtieron en las principales defensoras e impulsoras de los jóvenes, y no tan jóvenes, pintores de postvanguardia (Landucci, 2000: 36), exponiendo y comercializando sus obras pero también promoviendo reuniones y círculos de artistas e intelectuales.

Durante esos años y los posteriores, además, el gobierno mexicano impulsó la creación y consolidación de distintas instancias culturales que tendrían gran repercusión en la conformación de dichos grupos, aunque, en su mayoría no apoyaran directamente o en gran medida a los nuevos creadores que no se adecuaban a sus intereses. En 1951, por ejemplo, fue fundado el Centro Mexicano de Escritores; en 1959, la Casa del Lago, que significó uno de los principales puntos de encuentro para la llamada Generación de Medio Siglo o también Generación de La Casa del Lago, en la que se incluye a Juan García Ponce,

pasó a manos de la UNAM como centro cultural, bajo la Dirección de Difusión Cultural, entonces a cargo de Jaime García Terrés; tres años después, en 1962, junto al Paseo de la Reforma, y abrazando a las galerías mencionadas en el párrafo anterior y a otras más, es creado el proyecto de la Zona Rosa, que le da a este espacio la popularidad de la que gozó como principal espacio cultural de la ciudad (Segarra, 2012: 86).

Finalmente, en 1965, se inaugurarían también el Museo Nacional de Antropología y el Museo de Arte Moderno (MAM), que, junto a las galerías de la Zona Rosa, convertirían al Distrito Federal en una de las capitales referentes para el arte latinoamericano y una alternativa para las capitales del arte mundial, como París, Nueva York, Londres, Buenos Aires o São Paulo (Segarra, 2012: 81).<sup>24</sup>

Los cambios pueden seguir enumerándose si se trata de publicaciones periódicas, cuyo auge durante los sesenta es también de capital importancia para comprender el medio en el que la crítica de arte se difundía a través de los soportes en papel. Junto a escritores y todo tipo de intelectuales del país, los críticos de arte encontraban espacios adecuados para su trabajo en las principales revistas y diarios de la ciudad, entre las que se encontraban: la *Revista de la Universidad de México*, donde Juan García Ponce publicaría sus primeros textos formales sobre arte (Landucci, 2000: 36); *Cuadernos del Viento*, dirigida por Huberto Batis y Carlos Valdés; *La Palabra y el Hombre*; la *Revista de Bellas Artes*, también a cargo de Huberto Batis; la *Revista Mexicana de Literatura*; la revista *Artes Visuales*, del Museo de Arte Moderno; y los suplementos culturales de periódicos como *El*

---

<sup>24</sup> Para 1967, el número de exposiciones en el Distrito Federal, según Justino Fernández, se había duplicado en comparación con el anterior, con un total de 310, casi la mitad de las cuales fueron llevadas a cabo en galerías independientes (1968: 3).

*Día, Tiempo, El Universal y Novedades*, particularmente “México en la Cultura”, de este último, y “La cultura en México”, de la revista *Siempre!*. Críticos académicos y no académicos, como Margarita Nelken, Berta Tarracena, Pablo Fernández Márquez y, como ya dijimos, Juan García Ponce, entre muchos más, publicaban de forma regular en ellos (Segarra, 2012: 89). Todo ello, pues, manifestaba un auge cultural modernizador en nuestro país cuyo impulso se vería afectado, como todos los demás sectores, por los problemas que desembocarían en el movimiento estudiantil y la matanza de octubre de 1968, año de la publicación de *Nueve pintores mexicanos*.

Durante el periodo descrito, y junto al auge de las publicaciones periódicas, se crearon también nuevas editoriales independientes, como Era, en 1959, Joaquín Mortiz en 1962 y Siglo XXI en 1965. Juan García Ponce, sabemos, publicó *Nueve pintores mexicanos* en la primera y *La aparición de lo invisible*, que también ya vimos, en Siglo XXI. Su vínculo con ésta y las demás esferas culturales que hemos abordado en los últimos párrafos demuestra hasta qué punto éstas hicieron posible su consolidación como crítico y, en general, como escritor e intelectual dentro del campo mexicano.

Sin embargo, es su relación con la primera de aquéllas, la del circuito de galerías de la Zona Rosa, la que principalmente generó la oportunidad de que el libro que nos incumbe viera la luz. Una de estas galerías en particular fue la que lo acogió como crítico de sus pintores y a la que él, voluntariamente, dedicó sus esfuerzos, a través de la escritura, con el fin de consolidar a esos artistas que para 1968 llevaban ya varios años buscando un lugar en el medio de la plástica mexicana. Se trata de la Galería Juan Martín.

Al llegar a México a principios de los cincuenta, el bilbaíno Juan Martín, comenzó a trabajar en la *Revista de la Universidad*, donde conoció a Juan García Ponce ya como un consolidado crítico de arte. Su relación se estrecharía años después, cuando, en 1961, decide abrir su galería en la calle de Hamburgo con una exposición en la que participan Leonora Carrington y Remedios Varo, entonces relativamente consolidadas en el panorama artístico con su relectura del surrealismo (Landucci, 2000: 43). A partir de ese momento, la figura de Juan Martín se convierte en la del representante oficial y mayor promotor de los pintores que más tarde García Ponce incluirá en *Nueve pintores mexicanos*. Cuando la galería se traslada a la calle de Amberes, en 1966, la exposición inaugural, con un texto preparado por el autor yucateco, es nada menos que con los nueve pintores que dos años más tarde conformarán el libro y uno más, llamado Felipe Orlando (Landucci, 2000: 45).

Este hecho demuestra, por sí mismo, la importancia que para el galerista bilbaíno adquirieron durante esos años estos artistas e, igualmente, él para ellos. Durante toda la década, muchas de las principales exposiciones de estos nueve pintores fueron realizadas precisamente en ese espacio.

La labor de Juan Martín como galerista, no se limitaba a la elección y exposición de las piezas, sino a la difusión y comercialización de las obras de sus artistas, por lo que la galería, poco a poco, fue convirtiéndose en un lugar de encuentro de coleccionistas, pero también de intelectuales interesados en su trabajo y el de los pintores que lo complementaban, o viceversa. A la galería asistían, por ejemplo, escritores como José Emilio Pacheco, José de la Colina, Octavio Paz, Tomás Segovia, Juan Rulfo, José Luis Martínez, Salvador Elizondo, entre tantos más y otros muchos pintores y críticos (Segarra,

2012: 87 y Landucci, 2000: 61). Esto nos revela, también, cuáles podrían ser los posibles receptores que *Nueve pintores mexicanos* iba a encontrar dentro de la galería, que es el lugar donde fue presentado.<sup>25</sup>

La amistad entre los dos Juanes, por otra parte, y su relación profesional tan íntima durante todo ese periodo de tiempo, hizo que García Ponce escribiera la mayoría de los textos que acompañaban las exposiciones de la Galería, lo que, sin duda, allanó el camino para que el escritor preparara sus opiniones respecto a los pintores que conformarían su libro y también sobre el panorama del arte mexicano en general. La admiración y el agradecimiento de Juan García Ponce por este trabajo realizado por Juan Martín se deja ver en el texto inaugural del cambio de sitio de la galería en 1966, en cuyo fragmento que vale citar por extenso podemos conocer mejor la postura del recinto, subrayar algunos de los aspectos que ya mencionamos y encontrar un adelanto de lo que mostrará en *Nueve pintores mexicanos*:

Centro de reunión natural de la mayor parte de nuestros más notables pintores, cumple una auténtica función cultural en el sentido de que no se limita a exponer cuadros, sino que aspira a ser un punto de contacto, con propósitos perfectamente definidos, entre un grupo de creadores y el público. La Galería ha definido su carácter eligiendo que el crecimiento de ésta sea paralelo al de los artistas que la hacen posible. Por esto es esencialmente una Galería de pintores jóvenes, en todos los sentidos del término, de pintores cuya obra crece, cambia y se desarrolla continuamente, mostrando en cada nueva exposición los rasgos que van a firmando su definitiva madurez. La aventura de la Galería tiene de este modo un carácter más arriesgado, pero también más fascinante. Es el centro aglutinador de una serie de expresiones individuales que, en su seno, toman un carácter colectivo y pueden transformarse en un movimiento que sin ninguna necesidad de definición general ni

---

<sup>25</sup> En la "Introducción" a la edición de DGE Equilibrista y la UNAM de *Nueve pintores mexicanos* en 2006, ya mencionada al principio de este trabajo, Miguel Ángel Echegaray menciona la posibilidad de que fuera el mismo Juan Martín el que impulsara a Juan García Ponce a realizar el libro. Lo que, conociendo más de cerca su relación, no sería del todo infundado, aunque no podamos saberlo con seguridad.

ninguna liga artificial y ajena a la obra misma, encuentra su realidad en el propio ámbito de la Galería [...]. Su rasgo fundamental y colectivo más característico es la voluntad de realizar un arte absolutamente individual, abierto, en el que el único centro es el creador y su particular manera de sentir y comunicar la realidad, una realidad que no pretende estar circunscrita al ámbito nacional como único medio de referencia sensible, sino que se extiende sobre todos los posibles caminos que ofrece la tradición plástica universal y la conciencia de las exigencias y las fuentes de inspiración de nuestro tiempo. (García, 1974: 193-194)

La idea de una expresión artística individual unida al carácter colectivo dentro de una tradición plástica universal que aparece aquí es, como hemos visto analizando *Nueve pintores mexicanos*, quizá el mejor resumen de la postura de su autor respecto al arte mexicano que defiende y que también promovía la Galería Juan Martín. En este sentido, la publicación de este libro podría considerarse la consolidación de un manifiesto individual de García Ponce, pero fraguado en este lugar bajo el amparo de Juan Martín.

Su presentación en la galería una semana después de la masacre de Tlatelolco puede darnos también muchas pistas sobre su inscripción en este contexto. Los meses y años inmediatamente anteriores,<sup>26</sup> el ambiente artístico había sufrido algunos eventos sobresalientes, si no escandalosos, que tuvieron relación de forma directa con varios de los artistas de la Galería Juan Martín.

En 1965, para inaugurar el Museo de Arte Moderno, se convoca al Salón Esso, a un concurso entre artistas emergentes. Los jueces son Rufino Tamayo, Justino Fernández, Rafael Anzures, Orozco Romero y Juan García Ponce. El primer premio es otorgado a Fernando García Ponce y el segundo a Lilia Carrillo, lo que provoca acusaciones de

---

<sup>26</sup> Teresa del Conde describe el periodo que va de 1965 a 1968 como los años cúspide del movimiento de la Generación de la Ruptura (1991: 191).



nepotismo hacia este jurado (Driben, 2012: 31). El año siguiente, para paliar esto, el INBA convoca a la muestra *Confrontación 66*, que, de nuevo, significa un triunfo para los pintores de Juan Martín, pues son ellos quienes ocupan la mayor parte de la exposición (Driben, 2012: 31).

Posteriormente, ya en 1968, en respuesta a la convocatoria al Salón Solar de Bellas Artes, fue organizado el Salón Independiente que aglutinó a los artistas que se oponían a este sistema, entre los cuales estaban nuevamente varios de los que se reunían alrededor de la Galería Juan Martín.

Estos hechos no fueron los únicos ocurridos durante ese tiempo, pero sí algunos de los más importantes para comprender el ambiente que se vivía en cuanto a la plástica del momento se refiere. Junto con todos los demás datos acerca del panorama cultural mexicano de los años anteriores a 1968 que pudimos describir en este apartado, resulta claro que la inscripción cultural de *Nueve pintores mexicanos* se complejiza en sus relaciones con distintos ámbitos de ese contexto, desde las personales y laborales, como en el caso de Juan Martín y el escritor, hasta otras menos transparentes como su relación con las editoriales en las que publicaría, entonces de reciente aparición. Bajo esta mirada que coloca al libro sobre una red de sentido, encontramos que algunas de las particularidades de su texto mencionadas en los capítulos anteriores cobran ahora especial significación, sea el conjunto de los pintores que aborda, su postura respecto al arte nacional, la estructura textual misma, el hecho de su publicación en esa fecha específica, y muchos otros aspectos.

## Nueve pintores mexicanos, *materialidad con sentido*

Uno de los nueve pintores del libro de Juan García Ponce fue su diseñador. Con esto, el libro da vuelta sobre sí mismo: la práctica artística que nos describe el autor en el texto interviene directamente, a través de uno de sus protagonistas, la materialidad de su escritura. El diseñador fue Vicente Rojo, quien podría considerarse, desde el punto de vista material, tan responsable de *Nueve pintores mexicanos* como Juan García Ponce. Las características físicas del libro van de la mano con el discurso que contiene, de manera que son indisolubles y casi impensables el uno sin el otro (Apéndice 1).

Resulta oportuno para tratar este tema, citar por principio de cuentas a Roger Chartier hablando acerca del libro:

es necesario acercarse lo que la tradición occidental alejó en forma duradera: por un lado, la interpretación y el comentario de las obras; por otro lado, el análisis de las condiciones técnicas o sociales de su publicación, circulación y apropiación. Existen varias razones para esta disociación: la permanencia de la oposición entre la pureza ideal de la idea y su inevitable corrupción por la materia, la definición del *copyright*, que establece la propiedad del autor sobre un texto considerado siempre idéntico a sí mismo, sea cual fuere la forma de su publicación, o incluso, el triunfo de una estética que juzga las obras independientemente de la materialidad de su soporte [...]. Contra semejante abstracción de los discursos, es conveniente recordar que la producción, no sólo de los libros, sino de los propios *textos*, es un proceso que, más allá del gesto de la escritura, implica diferentes momentos, diferentes técnicas, diferentes intervenciones: las de los copistas, los libreros editores, los maestros impresores, los cajistas (o componedores en la lengua del Siglo de Oro), los correctores. Las transacciones entre las obras y el mundo social no consisten únicamente en la apropiación estética y simbólica de objetos comunes, lenguajes y prácticas rituales o cotidianas [...]. Conciernen más fundamentalmente a las relaciones múltiples, móviles, inestables, anudadas entre el texto y sus materialidades, entre la obra y sus inscripciones. El proceso de publicación, cualquiera que sea su modalidad, siempre es un proceso colectivo, que implica a numerosos actores y que no separa la materialidad del texto de la textualidad del

libro. Por lo tanto, es vano querer distinguir la sustancia esencial de la obra, considerada para siempre semejante a sí misma, y las variaciones accidentales del texto, consideradas sin importancia para su significación. (2006: 2-3)

Si hasta este punto ha parecido que hemos tratado a *Nueve pintores mexicanos* como un “texto” y no como una “materialidad textual”, debemos ahora partir de esto último para comprender otra de las aristas de su sentido. Una descripción y comparación superficial entre la edición original de la que hablamos y la más reciente de 2006 nos puede hacer conscientes de este fenómeno (Apéndice 2). La primera, de 1968, organiza el texto y las imágenes de manera proporcional entre todos los artistas e, incluso, hace lo mismo con la “Introducción” y el “Epílogo”, dedicándole dos páginas, recto y vuelta, a cada uno, mientras que en la vuelta de la anterior, es decir, haciendo par con el libro abierto en el comienzo de cada uno de los nueve fragmentos, se encuentra una fotografía del artista en cuestión y, después de cada texto, siete imágenes a página completa de siete obras suyas, la primera de las cuales es una impresión a color que se encuentra superpuesta a la página y que puede retirarse de ella.

La edición de 2006, en cambio, aunque no incluye el “Fichero” ni todas las ilustraciones y por tanto tampoco su índice, respeta el texto original pero no el diseño, de acuerdo a la separación mencionada por Chartier: el texto es considerado el contenedor del sentido y ni siquiera las imágenes originales son reproducidas en él, de manera que, casi de corrido, el texto es presentado en un libro de un formato menor para ser leído como tal únicamente, lo cual es comprensible, ya que las condiciones de su producción son distintas y elaborar uno medianamente parecido superaría los costos que para estas

ediciones son recuperables. En 1968, *Nueve pintores mexicanos* fue publicado como un libro “de aparador”, coleccionable, mientras que la nueva edición cumple otros fines, como el de la difusión, ya agotado desde tiempo aquél.

La configuración material del libro reúne otras características que lo hacen especial, más aún en el contexto editorial en el que fue publicado. Su parecido con un catálogo de arte contemporáneo a nosotros debe hacernos pensar en el valor, no monetario únicamente, que en ese momento pudo haber tenido. Producido por una editorial entonces con apenas casi diez años de haber nacido, Era, fundada en 1959, el libro debió representar todo un reto para sus editores e impresores, entre los cuales, por supuesto, se encontraba el mismo Rojo, cofundador del sello. Entre las dificultades que pudieron haber encontrado y que adivinamos teniendo el libro en las manos, se encuentran la de trabajar en dos tipos distintos de papel, uno para los textos y otro para las imágenes; también, el de la inclusión de las nueve imágenes desprendibles en los 2000 ejemplares de los que constó el único tiraje; el trabajo mismo de Rojo en la recolección y diseño de las nueve huellas digitales de los artistas que aparecen en las contratapas y en la portada; la colaboración de Héctor García, entonces ya reconocido fotorreportero y ganador durante ese mismo año de su segundo Premio Nacional de Periodismo, como el fotógrafo de los pintores, etc.

Todo el trabajo que con seguridad implicó la publicación de *Nueve pintores mexicanos* no hubiera podido llevarse a cabo, como bien apuntó Chartier respecto a cualquier libro, sin la colaboración de todas las instancias que lo hicieron posible, desde el autor mismo hasta los impresores. En este sentido, es útil mencionar que fue terminado en la ya entonces prestigiada Imprenta Madero, propiedad de Tomás Espresate Pons, que, al

igual que Vicente Rojo, llegó a México a raíz del exilio español, por lo que el artista contaba con una excelente relación de amistad con su equipo de trabajo (Elizalde, 2005: 82).

El resultado de este proceso, como podemos verlo aún, derivó en una sintaxis visual ideal para el texto que, además, fue pensado bajo los parámetros del futuro diseño que lo complementaría. Todo parece indicar que la generalización de las descripciones de Juan García Ponce respecto a las obras de sus artistas tuvo que ver precisamente con el conocimiento de que cada uno de los nueve fragmentos estaría acompañado de varios cuadros. Si un conjunto de imágenes estaría disponible para el lector inmediatamente después o al mismo tiempo de su lectura del comentario del autor yucateco, resultaba innecesario describir obras individuales minuciosamente, hecho que va de acuerdo con el cambio de paradigma de la crítica literaria ante la aparición y difusión de las imágenes: mientras que antes se requería un comentario para una obra, ahora se requieren buenas ilustraciones para un texto que no necesariamente debe describirlas e incluso debe evitarlo, pues la imagen habla por sí misma (Schreyach, 2008: 68). Así, texto y diseño trabajan en conjunto para ofrecer un sentido que se encuentra no en la abstracción del discurso contenido, sino en el acto mismo de leer todo el objeto que se nos ofrece a la vista. La legibilidad se revela como suceso material.

Todas esas características, más el hecho de que 100 de los 2000 ejemplares estuvieran numerados a mano y llevaran una décima huella digital, la de García Ponce, hacen que no quepa duda acerca del carácter de objeto de culto que *Nueve pintores mexicanos* asumía desde su confección. Sin embargo, esta impresión se acentúa si

repasamos brevemente el contexto del diseño editorial en nuestro país alrededor de 1968, así como el papel de Vicente Rojo en ese campo.

Hacia la mitad del siglo XX, nos dicen los especialistas, la producción editorial de nuestro país “se señalaba por la rigidez tipográfica y la pobreza del diseño editorial. El principio del diseño moderno en el plano formal y conceptual se debe al trabajo de Vicente Rojo, y que para él debe mucho a las enseñanzas de su maestro Miguel Prieto” (Andión, 2010: 706). En buena medida, esto se debía a que hasta la década de los cincuenta no había siquiera una escuela formal de diseño en nuestro país (Becerra, 1991: 9).

En este contexto, Vicente Rojo se colocó rápidamente como el principal diseñador de las publicaciones periódicas más importantes de la época<sup>27</sup> y, desde Era, realizó aventuradas ediciones en las que evidenciaba su talento como diseñador y como artista. En 1968, como ejemplo de esto último, no sólo publicaría *Nueve pintores mexicanos* sino sus colaboraciones en libros objeto con Octavio Paz: *Marcel Duchamp, libro maleta* y *Discos visuales*. Estas aventuradas ediciones forman parte también de un fenómeno editorial de esos años.<sup>28</sup>

Las jóvenes editoriales, Era, Joaquín Mortiz y Siglo XXI, principalmente, luchaban por un lugar frente a los grandes sellos institucionales que dominaban el mercado. La edición de libros como éstos y de varios otros que estaban abiertos a tomar en cuenta a escritores jóvenes y a nuevas ideas en cualquier campo, era una de las armas principales con las que podían conseguir atención y prestigio (Añón, 2012: 22). Así, durante toda la década de los

---

<sup>27</sup> Mencionadas en el apartado anterior.

<sup>28</sup> Recordemos que, seis años después, Ulises Carrión publicaría en *Plural* “El arte nuevo de hacer libros” (1974), ápice de esta renovación de las prácticas editoriales y creativas (Ramos de Hoyos, en prensa).

sesenta se llevaban a cabo distintas innovaciones formales, principalmente tipográficas, dentro del campo del diseño editorial mexicano (Ramos de Hoyos, en prensa), por lo que el hecho de que fuera posible producir *Nueve pintores mexicanos* no es un hecho aislado, ya que Vicente Rojo era uno de los principales creadores de proyectos afines desde Era.

Siguiendo esa línea, podemos asegurar que su edición respondía a un fin de innovación editorial que tenía al mejor diseñador del panorama mexicano a su cargo. Con la ambición que un texto de este tipo representaba y del que además formaba parte, realizado entre amigos y colegas, con la experiencia elaborando libros objeto, con la ventaja de dos firmas reconocidas en el medio cultural, y en un ambiente artístico en ebullición, la publicación de este libro por parte de Rojo no pudo haber sido más significativa.

Las condiciones materiales de este libro, en conclusión, junto con su inscripción en su panorama artístico y editorial, y el inteligente posicionamiento de Juan García Ponce respecto de todo ello, desde la relación colaborativa con Vicente Rojo, con los artistas y con Juan Martín, hacen de *Nueve pintores mexicanos* una obra de capital importancia para la comprensión de nuestra historia cultural de las décadas pasadas en muchos de sus niveles; pero también, y sobre todo, permiten e invitan al goce de la lectura de un objeto único.

## Conclusiones

**A** lo largo de los tres capítulos que componen esta investigación y a partir del marco teórico elegido, esencialmente apoyados en la idea de Liliana Weinberg acerca de otras dimensiones posibles de abordar el ensayo, en un “más allá” y un “más acá” del texto, fue posible colocar a *Nueve pintores mexicanos* de Juan García Ponce bajo diversas perspectivas de estudio. Los resultados de este ejercicio fueron más que satisfactorios y reveladores.

Si en un principio el análisis más ceñido a la mera textualidad del libro permitió poner en relación dos teorías de género, la del ensayo y la de la crítica de arte, su simbiosis y las implicaciones que podía tener nos llevaron inmediatamente a descubrir en el texto del escritor yucateco una serie de características compartidas por ambos tipos de discurso y a revelar con ello la necesidad de evitar clasificarlo como alguno de ellos. Esto permitió abrir sus posibilidades de lectura desde los dos enfoques y orientar hacia uno u otro lado las interpretaciones de pasajes específicos, muchos de los cuales hubieran podido pasar desapercibidos vistos bajo un solo paradigma.

En el primer capítulo de este trabajo, el ver y el decir se entremezclaron para dar cuenta del fenómeno complejo que significa pasar de un lenguaje a otro, de la plástica a la lengua escrita. Juan García Ponce, asumido como escritor y como la mano detrás de la voz del *yo* enunciador, revela en distintos niveles del texto una arquitectura discursiva pensada para formar un conjunto con sentido definido, aunque no lo parezca en principio por la autonomía de los nueve fragmentos principales que componen el libro. A partir del análisis



de su “Introducción” y su “Epílogo”, quedó claro por qué decidía utilizar esta estructura y cuáles eran las particularidades de su estilo y su modo de representación de las obras plásticas en el texto.

Estudiar el “más allá” del texto, en segundo término, a partir de una obra contemporánea a *Nueve pintores mexicanos*, *La aparición de lo invisible*, resultó sumamente productivo en tanto que pudimos pasar del análisis de algunas ideas estéticas que circulaban en nuestro país, a la comparación de los textos mismos, para abrir aún más la lectura de *Nueve pintores mexicanos*. En el camino, esto significó un hallazgo, ya que se pudo vincular directamente a través de la comparación de sus citas a Juan García Ponce con Samuel Ramos, y de ahí a ambos con el contexto de la estética mexicana.

Los *Estudios de Estética* de Samuel Ramos, particularmente en sus textos del apartado de “Estética contemporánea”, sirvieron a García Ponce para desarrollar su pensamiento, pero además, en *La aparición de lo invisible* demuestra tener dominio de varios otros sistemas filosóficos que considera afines con su propia postura acerca del arte, entonces ya bien definida. Las ideas de Martin Heidegger, de Wilhelm Worringer y de Maurice Merleau-Ponty, entre los filósofos, y de pintores como Paul Klee o Wassily Kandinsky, estuvieron presentes en la descripción de su pensamiento y en el rastreo de éste a partir de algunos pasajes de *Nueve pintores mexicanos*.

Así, este capítulo superó las expectativas de atisbar una “poética del pensar”, poética del mirar, en García Ponce; en la conjunción entre *La aparición de lo invisible*, la filosofía a la que este mismo nos llevó y la ahora evidente carga teórica que está detrás de *Nueve pintores mexicanos*, encontramos todo un complejo sistema de relaciones

conceptuales e ideas sobre el arte dentro de las que insertó su propia postura el escritor yucateco.

Finalmente, el tercer capítulo, dedicado al “más acá” del texto, a su inscripción cultural, requirió de una selección de datos que fueran útiles para encontrar el lugar en el que *Nueve pintores mexicanos* hallaba su sentido al ser publicado. La compilación de estos datos, para los tres apartados, superaba la extensión que cada uno podría contener: el contexto rebasaba las expectativas. Esto no ocurría porque la recolección de hechos históricos o cualquier otro dato fuera poco cuidadosa, sino porque la red que Juan García Ponce tejía con su medio cultural a través de *Nueve pintores mexicanos* parecía no tener fin.

De esta manera, en el primer apartado, dedicado al lugar del ensayista yucateco entre los escritores mexicanos que practicaron la crítica de arte, tuvimos que elegir sólo a algunos, particularmente a dos, que guardaban más relación con el ejercicio crítico de García Ponce, que eran más sobresalientes dentro de este ámbito y que, por lo tanto, les habían sido destinados más estudios específicos. La falta de éstos para otros autores demuestra que es necesario que se realice una historia de la crítica del arte del siglo xx en nuestro país que tome en cuenta a los escritores o, incluso, un estudio de conjunto de los escritores que la han practicado. Las investigaciones que han aparecido al respecto hasta ahora, en su mayoría en formato de tesis y que se enfocan en las figuras principales, como las que hemos abordado, son ya un primer paso para llevar esto a cabo.

Si en un principio creíamos que entre los escritores que elegimos habría más similitudes que diferencias, nos encontramos pronto con lo contrario. Después de conocer

el posicionamiento teórico de García Ponce en el capítulo anterior, resultaba ahora contrastante con lo indicado por los investigadores de la crítica de arte de los Contemporáneos o de Octavio Paz. Descubrir esto sirvió para comprender mejor el verdadero papel del escritor yucateco en su generación plástica y como sucesión de otros escritores que buscaban, aunque de otras maneras, alcanzar fines similares.

El apartado segundo de este último capítulo fue quizá el más productivo en cuanto a conocimiento del campo cultural. Desde los cambios culturales más generales, como la inauguración del Museo de Arte Moderno (MAM) en 1965, hasta detalles muy particulares, como encontrar que un año antes de la publicación de *Nueve pintores mexicanos* se duplicaron las exposiciones en la ciudad y la mitad fueron realizadas en galerías como la de Juan Martín, nos permitieron dar una mirada panorámica por los grandes y pequeños fenómenos que pudieron en conjunto hacer posible la transformación del paradigma de las artes plásticas durante un periodo de agitación en todos los sentidos. En ese sentido, conociendo el resto del panorama, el libro de Juan García Ponce entra sin duda como uno de los elementos preponderantes en ese proceso.

Por último, los principales aspectos de la materialidad de *Nueve pintores mexicanos* fueron descritos para proponer una lectura que, como lo planteamos durante toda la investigación, fuera más allá de un análisis meramente textual. De la mano de Chartier, entonces, intentamos desentrañar el sentido que la edición diseñada por Vicente Rojo tenía si la considerábamos desde el punto de vista de una “materialidad textual”. El ejercicio, afortunado porque el libro es en verdad una pieza única del diseño y todo el

proceso de edición, nos llevó también a completar el estudio del campo cultural con el trabajo editorial de Rojo.

Así, todos estos resultados, muchas veces no esperados en un principio, apoyan la hipótesis con la que arrancamos este trabajo: que *Nueve pintores mexicanos* podía reunir características de los géneros de la crítica de arte y del ensayo y que, debido a ello, ambas perspectivas teóricas podían ser operativas para abordarlo y enriquecer con ello su lectura con el fin comprender su importancia cultural, específicamente dentro del panorama de la plástica mexicana de la época.

Estudiado desde diversas perspectivas que, sin embargo, parten o vuelven indefectiblemente a su materialidad textual o textualidad material, *Nueve pintores mexicanos* se nos muestra como un libro en el que convergen realidades culturales y géneros discursivos. Ni ensayo ni crítica de arte, o ambos; determinarlo no es lo importante. Sí lo es, en cambio, observar que reúne características de ambos géneros y que éstas nos permitan leerlo desde puntos de vista que abren su horizonte de comprensión, colocándolo en la situación específica a la que pertenecía y de la que con el paso del tiempo vamos perdiendo el sentido. Leerlo en el texto, en el objeto, desde el más acá y el más allá, es una buena manera de recuperarlo.

## Fuentes

ACOSTA DE ARRIBA, RAFAEL

2011 “La crítica de arte de Octavio Paz”, *Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí*, Núm. 1, pp. 41-73.

ANDIÓN GAMBOA, EDUARDO

2010 “Factores y condiciones en la conformación del periodismo cultural”, en *Anuario de investigación 2010*. México: UAM Xochimilco, pp. 691-716.

AÑÓN, VALERIA

2012 “Ediciones Era y Joaquín Mortiz: de los comienzos al catálogo”, *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, La Plata, Argentina, pp. 16-26.

ARENAS CRUZ, MARÍA ELENA

1997 *Hacia una teoría del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 480 pp.

ARGAN, GIULIO CARLO

1975 “Crítica d’arte”, en *Enciclopedia del Novecento*, en http://www.treccani.it/enciclopedia/critica-d-arte\_(Enciclopedia-del-Novecento)/>, consultada el 7 de diciembre de 2016.

AULLÓN DE HARO, PEDRO

1992 *Teoría del ensayo: como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*. Madrid: Verbum, 139 pp.

BECERRA P., GONZALO

1991 "Tradición gráfica y producción editorial en México", *Síntesis*, vol. 1, pp. 5-10.

CALLE, ROMÁN DE LA

1995 "Creatividad y crítica de arte", *Recerca: revista de pensament y anàlisi*, vol. 17, núm. 5, pp. 20-39.

CALLSEN, BERIT

2016 "Entrever y escribir: la crítica de arte en Paz, Revueltas y García Ponce", *iMex. México interdisciplinario/Interdisciplinary Mexico*, año 5, núm. 10, pp. 47-62.

CALVO SERRALLER, FRANCISCO

2000 "Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte", en Valeriano Bozal, ed., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I, 2ª ed. Madrid: Visor, pp. 155-171.

1993 "La crítica de arte", en Francisco Calvo Serraller, ed., *Los espectáculos del arte: Instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Barcelona: Tusquets, pp. 13-73.

CASTRO LEÑERO, FRANCISCO

2013 “Prólogo”, en *De la pintura: antología de ensayos sobre arte y pintura de Juan García Ponce*. Sel. y pról. de Francisco Castro Leñero. México: Ficticia, 157 pp.

CHARTIER, ROGER

2006 “Materialidad del texto, textualidad del libro”, *Orbis Tertius*, núm. 12, pp. 1-15.

CONDE, TERESA DEL

1991 “La aparición de la ruptura”, en Gerardo Jaramillo y Soileh Padilla, eds., *Un siglo de arte mexicano 1900-2000*. México: Conaculta-Landucci, pp. 187-212.

CRUZ MIJANGOS FERNÁNDEZ, GABRIELA DE LA

1977 “La crítica plástica como factor de la modernidad en México. El caso de Xavier Villaurrutia”. México: FCPYS, UNAM, tesis de Licenciatura en Sociología, 156 pp., en <http://132.248.9.195/ppt2002/0255045/Index.html>.

DRIBEN, LELIA

2012 *La generación de la ruptura y sus antecedentes*. México: FCE, 64 pp.

ELIZALDE VALDÉS, LIDIA

2005 “Intención gráfica en Vicente Rojo”, *Escritos: Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 32, pp. 79-94.

ELKINS, JAMES

2008 "On the Absence of Judgment in Art Criticism", en James Elkins y Michael Newman, eds., *The State of Art Criticism*. Nueva York: Routledge, 410 pp. (The Art Seminar, 4).

FERNÁNDEZ, JUSTINO

1968 "Catálogo de las exposiciones de arte en 1967", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 37, Suplemento. México: UNAM, 177 pp.

GARCÍA PONCE, JUAN

2006 *Nueve pintores mexicanos*. México: UNAM, DGE-El Equilibrista, 105 pp. [México: Era, 1968, 94 pp.].

1996 *Personas, lugares y anexas*. México: Joaquín Mortiz, 165 pp.

1988 *Imágenes y visiones*. México: Vuelta, 296 pp.

1968 *La aparición de lo invisible*. México: Siglo XXI, 218 pp.

GROYS, BORIS

2008 "Critical Reflexions", en James Elkins y Michael Newman, eds., *The State of Art Criticism*. Nueva York: Routledge, 410 pp. (The Art Seminar, 4).

GURROLA, JUAN JOSÉ

1965 *La creación artística: Vicente Rojo*. México, 29 min. Disponible en línea: <<http://www.filmoteca.unam.mx/cinelinea/videos/video40.html>>.



HEIDEGGER, MARTIN

1958 *Arte y poesía*. Trad. y prólogo de Samuel Ramos. México: FCE, 148 pp.

HOUSTON, KERR

2012 *An Introduction to Art Criticism: Histories, Strategies, Voices*. Nueva York: Pearson, 352 pp. (Art Criticism, 1).

HURTADO, GUILLERMO

2007 *El búho y la serpiente. Ensayos sobre la filosofía en México en el siglo xx*. México: IIF, UNAM, 274 pp.

IBARRA CHÁVEZ, FERNANDO

2015 “Notas sobre la crítica de arte en el México revolucionario”, *Discurso Visual. Revista Arbitrada de Artes Visuales* (enero-junio), pp. 24-33.

2004 “Escritores de imágenes y pintores de discursos: literatura y crítica de arte en México de inicios del siglo XX a Contemporáneos”. México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, tesis de doctorado, 308 pp.

KATZ, ALEJANDRO

1992 “Nota”, en *Las formas de la imaginación: Vicente Rojo en su pintura*. Sel. y nota de Alejandro Katz. México: FCE, 75 pp.

LANDUCCI-INSTITUTO OAXAQUEÑO DE LA CULTURAS-AMÉRICO ARTE

2000 *Tiempos de ruptura: Juan Martín y sus pintores*. Patricia Rubio Ornelas (cuidado de textos). México: Landucci-Instituto Oaxaqueño de la Culturas-Américo Arte Editores, 215 pp.

MALLET, BRIAN J.

1997 “La crítica del arte latinoamericano y la crítica de arte en América Latina: el dado cargado”, *Historia crítica*, núm. 13, pp. 16-20.

MONTAIGNE, MICHEL DE

2012 *Ensayos I*. Trad. de Almudena Montojo. Madrid: Cátedra, pp. 424.

PALAZÓN MAYORAL, María Rosa

2006 *La estética en México. Siglo xx. Diálogos entre filósofos*. México: FCE-FFYL, UNAM, 452 pp. (Filosofía, 537)

PAZ, OCTAVIO

1974 *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 224 pp. (Biblioteca Breve, 367. Ensayo)

1987 *Los privilegios de la vista. Arte de México*. T. 3. México: FCE, 513 pp.

PEREA, HÉCTOR

2000 “Arte y Ateneo: los ojos de Reyes”, *La palabra y el hombre*, núm. 113, pp. 35-41.

2009 *Ojos de Reyes*. México: UNAM, 179 pp.

PIMENTEL, LUZ AURORA

2003 “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, núm. 4, p. 205-218.

RAMOS DE HOYOS, MARÍA JOSÉ

En prensa “Ruptura visual e innovación en la composición tipográfica de la narrativa mexicana (1960-1980)”, en María Garone Gravier y María Andrea Giovine, eds., *Recorridos iconotextuales: las relaciones entre imágenes y textos a lo largo del tiempo*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas.

RAMOS, SAMUEL

1991 *Estudios de estética*. 2ª ed. México: UNAM, 302, pp.

SCHREYACH, MICHAEL

2008 “The Recovery of Criticism”, en James Elkins y Michael Newman, eds., *The State of Art Criticism*. Nueva York: Routledge, 410 pp. (The Art Seminar, 4).

SEGARRA LAGUNES, MARGARITA

2012 “Arte y galerías de México en la segunda mitad del siglo xx”, en Silvia Segarra Lagunes y Argelia Castillo, eds., *Crítica de arte en México. Antología de textos 2011-2012*. México: Sección Mexicana de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), pp. 81-119.

TEIXEIRA, LUCIA

2006 “Razão e afeto: a argumentação na crítica de arte”, *Alfa* (São Paulo), vol. 50, núm 1, pp. 145-158.

TERRONES, JORGE

2014 “Boxeador y referee: el crítico”, en Geney Beltrán Félix, ed., *Contorno del aire*. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes-Conaculta, pp. 212-221.

VARGAS LOZANO, GABRIEL

2005 *Esbozo histórico de la filosofía en México (siglo xx) y otros ensayos*. México: Conaculta-UANL, 323 pp.

VENTURI, LIONELLO

1982 *Historia de la crítica de arte*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili (Punto y Línea).

VERA, LUIS ROBERTO

- 2006 “Discurso pétreo: aproximación a los textos de Octavio Paz sobre arte”, *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 33, pp. 131-162.

WEINBERG, LILIANA

- 2007 *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI-UAS-El Colegio de Sinaloa, 225 pp. (Lingüística y teoría literaria) (Premio Internacional de Ensayo 2006).
- 2006 *Situación del ensayo*. México: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM, 346 pp. (Literatura y Ensayo en América Latina, 1).

ZIRIÓN QUIJANO, ANTONIO

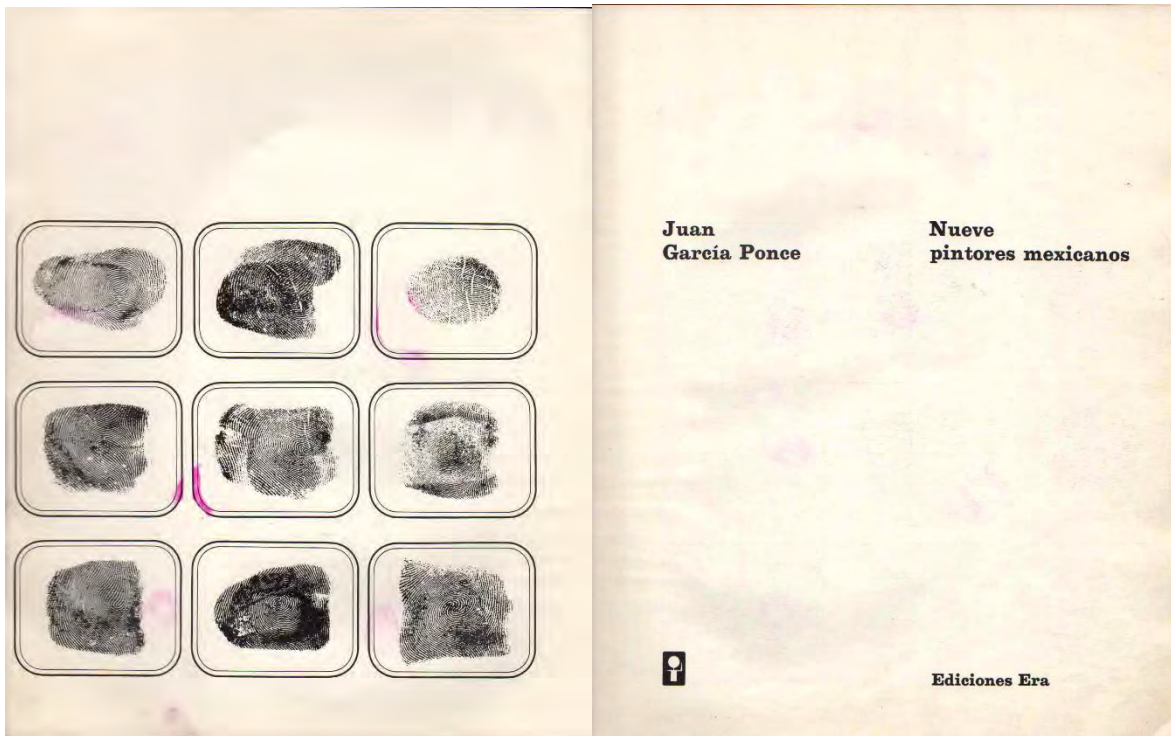
- 2003 *Historia de la fenomenología en México*. México: Red Utopía-Jitanjáfora Morelia, 479 pp.

## Apéndice 1

Selección de imágenes de Juan García Ponce, *Nueve pintores mexicanos*. Diseño de Vicente Rojo. México: Era, 1968, 94 pp. (26.9 x 22.2 cm)



Portada (Original en color)



Interiores

3	Introducción	99	Epílogo
		101	Índice de ilustraciones
		102	Fichero
3	Manuel Felguérez	16	Alberto Gironella
		26	Lilia Carrillo
3	Vicente Rojo	4	Roger Von Gunten
		5	Fernando García Ponce
3	Gabriel Ramírez	7	Francisco Corzas
		8	Arnaldo Coen
	Retratos de Héctor García		

Índice

## Introducción

El espíritu que anima este libro no es el de la justicia, sino el del gusto. Quiere ser el resultado de una elección libre que no admite otras consideraciones que las de la posición despertada en el escritor por las obras de unos cuantos pintores que trabajan en México. Antes que nada aspira, por tanto, a entablar un diálogo con esas obras. En la selección no se ha buscado en ningún momento conseguir un equilibrio entre las distintas tendencias ni encontrar acomodo para representantes de cada una de ellas. Por eso no está referida a la historia de nuestra cultura, sino a la de nuestro arte, que aparece vivo y cambiante en los cuadros de estos nueve pintores mexicanos. En ningún momento he tratado de buscar una explicación para las distintas formas que toma ese arte en los antecedentes plásticos que lo determinan, tanto dentro de la historia de la pintura mexicana como dentro de la pintura a secas, aunque, sin duda, esta tarea podría realizarse con justicia. Mi intención ha sido centrarme en la realidad única de las obras, porque ésta es la que me interesa fundamentalmente. Dejo a la misma historia del arte y sus intérpretes la tarea de inscribirlos dentro de un contexto más amplio, pero que también generaliza la realidad de esas obras. Lo que a mí me interesa, en esta ocasión al menos, es su individualidad. La pintura en México se ha visto asociada durante demasiado tiempo a intereses ajenos a ella. Su estilo, incluso por el acento que sus propios creadores ponían en la necesidad de que se le juzgara así, no era admirado como un fin, una meta que encerrara ya la expresión y se bastara a sí misma, sino como un puente que la unía a otros valores, políticos o sociales. De este modo, la pintura en sí, la nueva realidad ordenada y creada dentro de la apariencia que nos entrega la obra, quedaba con mucha

frecuencia oculta tras una multitud de supuestos que nos alejan de ella. Sería absurdo pensar que el artista, y con mayor razón que nunca el artista contemporáneo, no tiene una conciencia histórica. Al contrario, creo que hoy todos los verdaderos pintores realizan su obra tomando como base la misma historia del arte; son conscientes de ella y sienten y sufren su propio peso. Esta característica crea una nueva unidad. El arte es ya el mismo en todos lados y para todos. Y su comprensión depende en gran parte del conocimiento y el reconocimiento de esta exigencia. De ella sale una nueva forma de belleza que el arte a su vez impone sobre la historia del arte. Pero para que éste llegue a ser posible debemos buscarlo en la soledad de cada cuadro. De otro modo, el artista y su creación son amañados dentro de las vagas generalizaciones de los juicios colectivos. Terminamos reconociéndolos por sus semejanzas, cuando lo que debe importarnos son sus diferencias, porque estas diferencias son las que hacen posible el carácter intranquilizador del arte, son las que acentúan su negativa a ver la realidad como un orden y señalan como, al contrario, cada artista busca un nuevo orden, que debe nacer de la aceptación y la transformación dentro del imperio de la forma del caos de la realidad. Lo que yo he buscado es el sentido de ese nuevo orden, la verdad que nos comunica, en las obras de los nueve artistas elegidos. Por esto, aunque también esa tarea sería posible, no he tratado ni siquiera de relacionarlos entre sí. Mi libro es un libro voluntariamente fragmentario, en el que cada artista es visto como una isla unida a las demás sólo por la corriente común del mar de la pintura en el que existe. Mediante este sistema espero que sus obras aparezcan en toda su pureza como lo que son: afirmaciones individuales. Creo que el único

6

carácter común de esas obras se encuentra en la voluntad expresa de que se les reconozca y, si es posible, se les ame, por la realidad misma que encierran y presentan. Y de ahí mi negativa a referirlas a cualquier otra realidad, ya sea la de la cultura nacional o la de la tradición plástica, a pesar de que es indudable que dentro de ellas las obras podrían tomar prestados algunos valores al tiempo que establecen nuevos. Aunque es cierto que los artistas están ligados a esa cultura y esa tradición con lazos indisolubles, me parece que la diferencia entre el artista contemporáneo y el artista de otras épocas se encuentra precisamente en que no son la cultura ni la tradición las que ofrecen una posibilidad de continuidad, sino la conciencia de su historia y la necesidad de romper con ella para seguir haciéndola posible. Sólo así la tradición podrá seguir viva, en vez de convertirse en un objeto muerto, cerrado en sí mismo. Por esto toda deuda con el pasado sólo es válida cuando se expresa como un rompimiento que hace posible el presente y se abre a un posible futuro hecho de nuevos rompimientos. En las obras de varios de los nueve pintores incluidos en este libro es posible reconocer estas deudas; pero cuando me ocupo de ellas es sólo para señalar como han sido pagadas con el abandono. Mientras esta operación no se realiza no tienen ningún valor y lo que me interesa señalar en las obras de estos nueve pintores es su carácter positivo. Sólo así puede ser la crítica un ejercicio de libertad. Por otra parte, queda pendiente la tarea de juzgar mi propia libertad, mi propio gusto, que ha determinado la elección de los pintores incluidos en este libro. Yo lo hago voluntariamente la responsabilidad de esa tarea a los críticos; pero me gustaría aclarar que rechazo de antemano la posibilidad de que este libro se vea a la luz de sus ausencias. La elección de una

posibilidad no implica, al menos para mí y dentro del nivel de libertad en que quiero colocarme, el rechazo de otra. Otras muchas presencias pueden reclamar y reclaman a mi gusto dentro de la pintura mexicana. En varias ocasiones me he ocupado ya de ellas. Pero ahora no se trata de establecer el panorama de alguna etapa de la pintura nacional, ni de fijar una imagen de nuestro desarrollo cultural. Por esto, quiero que el libro se vea sólo a la luz de sus presencias. Cualquier otro juicio sobre el traicionaria sus propósitos.



7

## Introducción



### Gabriel Ramírez

Gabriel Ramírez ha declarado que llegó a la pintura a través del deslumbramiento que le produjo van Gogh. Sin embargo, en su obra, precisa y definida desde su primera exposición, no es posible encontrar rastros que nos conduzcan al gran pintor holandés o al menos, señalen su presencia. La naturaleza del deslumbramiento de Ramírez tenía un carácter distinto. Tal vez sea legítimo suponer que se encuentra en la posibilidad de someter y encerrar la violencia natural de la realidad a un orden formal, dentro de la que ésta adquiere otro valor y otro sentido, que la dolorosa tarea de van Gogh le sugirió. En cualquier forma, es indudable que la pintura de Ramírez se dirige hacia esa dirección y en muchas ocasiones llega a su meta. En sus cuadros, los colores parecen picarse entre sí, se muestran incapaces de renunciar a su propia naturaleza y no se unen a los demás, sino que los enfrentan, creando planos y rompimientos en continua tensión. Entre ellos algunas figuras aparecen de pronto, desgarradas y brutales, dejándonos escuchar el eco de sus gritos. El abigarramiento de formas y colores muestra un horror al vacío y entre ellos unas cuantas líneas duras, incisivas, hechas sólo de color también, van de un lado a otro cerrando planos, buscando correspondencias dentro del mismo voluntario aislamiento de cada fragmento del cuadro. Y sin embargo, al final, la sensación que los cuadros producen es la de un orden absoluto, de un equilibrio difícil pero real, hecho de encuentros y contraposiciones, pero en el que todo se somete al imperio de la forma, a su poder abarcante y totalizador, sin perder su carácter individual. De ahí el impacto duro y directo de sus obras. Estas no parecen tener profundidad. En ellas todas las luchas se realizan en la superficie y a la vista de todos, son en sí mismas la expresión, pero su

superficialidad es sólo una apariencia; detrás de ella se encuentra una profunda y dramática voluntad de orden. El artista libera la energía para vencerla y no le interesa tanto la forma como la oportunidad que le brinda de repetir una y otra vez esta operación en la que la pintura se justifica a sí misma, dándole sentido al trato continuo del pintor con ella.

Sin duda, en la obra actual de Ramírez es perfectamente posible encontrar presencias, resonancias de otras obras y pintores. En primer lugar, habría que mencionar al grupo Cobra. Pero también podría hablarse de James Ensor, que aparece en la continua voluntad del pintor de convertir en máscaras a los rostros vociferantes que aparecen en sus cuadros y en la violenta seducción que el color ejerce sobre él. Sin embargo, me parece que estas presencias no tienen mayor importancia. La pintura de Ramírez es demasiado obsesiva y no puede dejar de tener un carácter personal, no puede dejar de pertenecerle por completo, precisamente por esta misma circunstancia en la que, contradictoriamente, se encuentra quizás su más obvia limitación exterior y su más profunda justificación.

Gabriel Ramírez parece estar pintando siempre el mismo cuadro. Sus obras cambian muy poco, difieren sólo mínimamente entre sí, pintadas una al lado de la otra muestran una continuidad extraña y difícil de explicar, porque de alguna manera ésta nunca es monótona. Si es cierto que en ellos las semejanzas son mucho más notables que las diferencias, si es fácil advertir que sus variaciones se limitan a abrir o cerrar un poco más el espacio, a hacerlo más o menos respirable entre el abrumador peso de las opuestas conjunciones de colores, si es obvio que éstos tienen una cierta monotonía cromática producto de la decisión del pintor de

69

Fotografía y primera página de dos que contienen el texto sobre Gabriel Ramírez



dejando que el verde sea sólo verde, el azul azul dejando que el verde sea sólo verde, el azul, el rojo rojo, y que entre ellos siempre emerjan figuras semejantes apesadas por la invariable fuerza del color y el empaste, apenas distinguibles entre el poderoso impacto de estos, no es menos cierto que en esa continuidad, esa manía de repetición, se encuentra uno de los secretos de la obra.

Si ante un solo cuadro de Ramírez sentimos una doble sensación, primero de rechazo por la excesiva simplicidad de la concepción, por la relación demasiado primitiva del pintor con sus materiales; de atracción, después, por el innegable poder de su impacto directo; ante un grupo más matizado, se diluye en la obsesiva continuidad de los cuadros y poco a poco nos obliga a advertir sus valores ocultos. Entonces se nos revela el profundo dominio de la forma que encierran, el salido manejo que hace que el color no pierda jamás su fuerza a pesar de la inmediatez con que es enfrentado a su opuesto y, sobre todo, el ritmo secreto que permite que todos los estallidos, toda la violencia encerrada en las telas se mantenga en un perfecto equilibrio entre el desbordamiento de la forma y su contención. Cada cuadro de Ramírez encierra una lucha continua por mantener ese equilibrio, porque el pintor sabe que sólo él puede justificar y darle sentido a su pasión por la capacidad liberadora de la pintura, gracias a su poder para propiciar la manifestación de una pura fuerza instintiva que se apropia de los materiales pontificados a su servicio.

Así, la pintura de Ramírez es siempre el escenario de una lucha entre el rigor formal y la fuerza expansiva de los instintos que quieren desbordarlo e imponer su violencia liberada. Al obligar a cada color a mantenerse encerrado en el

estricto ámbito que el mismo le crea, sin enturbiar su pureza, al relacionar y armonizar cada uno de los planos que abigarran sus cuadros, sin hacerles perder su independencia, y al propiciar la aparición entre ellos de unas figuras creadas sólo con el ritmo nervioso de la pincelada y cuyo carácter dramático es un espejo del espíritu que anima toda la composición, Gabriel Ramírez parte siempre desde el principio. Es un artista que no aprende nunca la lección que él mismo se enseña y tiene que volver a ponerse a prueba continuamente. Por eso no le importa parecer que se repite. En esa repetición se encuentra su verdad, una verdad que comprende una y otra vez el viaje desde los orígenes, desde la pura energía contenida en las formas y colores que no reconocen ningún otro orden y valor que su propia vitalidad, hasta la expresión de esa fuerza en una totalidad armónica, que la encierra y la domina, obligándola a reflejarse en su serena contención sin perder su carácter dramático.

70



Ramírez | 43 | La tierra murmura con su sentido

Segunda página del texto sobre Gabriel Ramírez e ilustración desprendible en color



Corzas | 51 | Diva intemporal



Corzas | 52 | Camino a la mancha

Primeras dos ilustraciones de seis en blanco y negro de Francisco Corzas

## Epílogo

Tal vez las páginas anteriores sugieran, como era mi intención, hasta qué punto cada artista tiene su propia manera de hacer posible el arte al entregarle la realidad de su obra. La suma de los nueve pintores cuya tarea he tratado de examinar nos da un número igual de respuestas. En ellos, la tradición está siempre presente, pero también está continuamente olvidada y en varias ocasiones la relación con ella es de un franco rechazo, cuyo contenido crítico aspira, sin embargo, a seguir haciéndola posible. Así, todos los pintores incluidos en el libro pueden considerarse parte de una tradición cuya corriente es igualmente poderosa: la tradición de la ruptura. Dentro de la continuidad de la creación, romper significa volver a empezar y el verdadero artista está siempre en los comienzos. Ninguno de estos nueve pintores pretende señalar un camino ni establecer un programa. Su obra permanece solitaria, pero también queda abierta. Estoy seguro de que todos ellos tienen todavía mucho que decir y lo que digan puede tomar aún los rumbos más inesperados; pero en cualquier caso nunca se tratará de un regreso a lo establecido, al menos mientras quieran seguir siendo mercedores del grave título de artistas, porque hoy el artista es el único que verdaderamente fundamenta y hace posible la realidad. En este sentido, las obras que han hecho posible este libro son un presente, pero también son, sobre todo, una ventana abierta al futuro. Es en él donde cada uno de estos nueve pintores alcanzará su altura definitiva, en tanto que su obra está todavía en movimiento. Sin embargo, dentro del panorama cultural nacional en el que forzosamente se inscriben y cuya fisonomía actual ya han contribuido en mayor o menor medida a determinar, las obras de Lilia Carrillo, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Francisco Corzas,

Arnaldo Coen, Fernando García Ponce, Alberto Gironella, Roger von Gunten, Gabriel Ramírez, están cerca, no por el estilo, o al menos no como una condición necesaria, sino por el espíritu general que las anima, de la acre voluntad de negación de una realidad inaceptable que alimenta aún de una manera inconsciente la obra de José Clemente Orozco, de la original capacidad de síntesis dentro de la que la pintura de Rufino Tamayo se alinea a la gran corriente de la pintura universal cerrándose sobre su propio pasado y el sentido secreto de sus mitos en una continua sacralización de lo cotidiano, de los sorprendentes caminos que toma el continuo ejercicio de la libertad creadora en Juan Soriano y que le permite ser siempre diferente sin dejar de ser el mismo, del extremado rigor que ha hecho posible el perfecto equilibrio entre la pasión y la inteligencia que anima la obra de Gunther Gerzso y se encierra en la ardiente frialdad de sus cuadros, del firme propósito de seguir su propio camino que hizo posibles las obras diferentes de Alfonso Michel, de Agustín Lazo, de María Izquierdo y que todavía encuentra expresión en la inagotable riqueza de las mágicas geometrías danzantes de Carlos Mérida y de las obras de algunos artistas de la misma generación que esos nueve pintores. Pero también, del mismo modo que los artistas mexicanos que los precedieron y de los cuales varios siguen enriqueciendo con sus obras nuestro panorama pictórico, esos nueve pintores están abiertos al mundo, se reconocen como parte de una tarea común en la que la nacionalidad es un accidente y la expresión artística, tal como nos lo demuestran sus obras, una elección. Sin embargo, la naturaleza de esa elección, las formas diversas dentro de las que se expresa en las obras, permite suponer la existencia de una voluntad común. Frente a los

99

continuos intentos del arte contemporáneo de renunciar al lenguaje natural de la pintura y sustituirlo por la elaboración de objetos que rechazan o niegan la realidad cotidiana mientras duran cada vez más de la del arte que ellos mismos pueden hacer posible, frente a la continua aparición de movimientos colectivos cuya expresión se encuentra más en la teoría que en la práctica que hiciera encarnar esa teoría, frente a las exigencias de la moda y las presiones de un mercado que se rige por la novedad y pide un cambio continuo, todos estos pintores han escogido precisamente el camino contrario. Su tarea está presidida por una clara conciencia de que encierra la fidelidad al concepto de la obra como búsqueda y encuentro de un lenguaje que se cifra a las exigencias de la pintura; pero ninguno cede ante esta dificultad. Aceptando que el artista contemporáneo se enfrenta a una confusión de valores que amenaza con invalidar todo gesto positivo y anular toda realización individual, obligándolos a inscribirse en la multiplicación de gestos colectivos que convierten la tarea artística en el hallazgo de sistemas, ellos han tomado la posición contraria. Su elección es también una apuesta y hace más amplia y definitiva su aceptación de la ruptura, convirtiéndola en afirmación de su fe en la creación como aventura personal, en la que el artista se juega a sí mismo y tiene como único refugio la realidad de su obra. La consecuencia lógica de esta actitud es la soledad. Sin duda, como todos los artistas contemporáneos, los nueve pintores que forman este libro están solos. La posibilidad de agruparlos representa la posibilidad de agrupar un conjunto de soledades que se caracterizan por sus diferencias. No vacilo en afirmar que éste es uno de sus mayores méritos; pero también me parece necesario

aclear que esta virtud no puede contribuir a aumentar la calidad de sus obras. La mera aceptación de un destino no lo justifica. Lo importante es lo que se haga con él. Yo sólo he tratado de aclarar de qué manera ese destino se ha manifestado positivamente en la realidad de las obras. Pero la última palabra no me corresponde. Esa la tiene cada uno de los cuadros cuya imagen recoge este libro como una muestra forzosamente limitada de la imagen original, que debe sumarse a todas las otras muestras ya existentes y a las que seguirán dentro de la trayectoria personal de cada pintor. Son ellos los que creciendo en el tiempo o perdiéndose en él nos darán finalmente su auténtica dimensión. Y es también en ese sentido en el que este libro debe considerarse una obra abierta; no afirma ni niega nada que no pueda encerrarse en las obras que lo hicieron posible. Sin embargo, creo que desde ahora podemos encontrar en ellas no sólo la posibilidad de un auténtico placer estético, sino también, a través de la verdad que éste es capaz de comunicarnos, una hermosa respuesta al problema de la realidad y al sentido profundo de la vida, que al iluminarnos nos afirma en ella.

100

## Índice de ilustraciones

### Manuel Felguérez

- 1 Doctor Caligati  
Óleo sobre tela, 1966  
192 x 115  
Gal. Lluís Molins
- 2 La sigüeta casa  
Óleo sobre tela, 1966  
115 x 102  
Gal. Carlos García Ponce
- 3 Uvula  
Óleo sobre tela, 1967  
115 x 125  
Galería Juan Martín
- 4 Ser que se define  
Óleo sobre tela, 1967  
125 x 145  
Galería Juan Martín
- 5 Hadaly, Tríptico  
Óleo sobre tela, 1967  
122 x 238  
Gal. Carlos García Ponce
- 6 Seta en el centro  
Óleo sobre tela, 1967  
115 x 125  
Galería Juan Martín
- 7 T.V. Cador, Versión II  
Bolígrafo plasmado, 1968  
70 x 100 x 10  
Galería Juan Martín

### Alberto Gironella

- 8 El obrador de Francisco Lezama  
Óleo sobre tela, 1964  
114 x 136  
Gal. Carlos García Ponce
- 9 Puzo desmontado a la Reina  
Técnica mixta, Cuadro modificado, 1963  
180 x 160  
Gal. particular, París  
Galería Juan Martín
- 10 Reina con pallos  
Técnica mixta, Fotografía modificada,  
de Nacho López, 1964  
182 x 122  
Gal. Vicente Rojo

### Lilia Carrillo

- 11 Gran obrador  
Técnica mixta, 1964  
133 x 182  
Galería Juan Martín
- 12 Obrador de Francisco Lezama  
Óleo sobre tela, Cuadro modificado,  
1964  
80 x 100  
Gal. particular, París  
Galería Juan Martín
- 13 Leng. T.V.  
Óleo sobre tela, Cuadro modificado,  
1968  
54 x 45,5  
Galería Juan Martín
- 14 Reina Mariana  
Óleo sobre tela, 1967  
100 x 80  
Galería Juan Martín

### Roger von Gunten

- 15 El astrónomo  
Óleo sobre tela, 1965  
100 x 120  
Gal. Ramón Comandó
- 16 Mujer serena  
Óleo sobre tela, 1966  
100 x 120  
Gal. Robert W. Lenzor
- 17 Leyenda olvidada  
Óleo sobre tela, 1967  
80 x 100  
Gal. Jesús Calvo Muñoz, col.  
Gal. Fernando Silvestrini
- 18 Compañía cotidiana  
Óleo sobre tela, 1966  
88 x 59  
Gal. Fernando Silvestrini
- 19 Vigia  
Óleo sobre tela, 1967  
100 x 80  
Galería Juan Martín
- 20 Sábados aturales  
Óleo sobre tela, 1968  
100 x 75  
Galería Juan Martín

### Vicente Rojo

- 21 El comienzo de los ritos  
Óleo sobre tela, 1968  
70 x 100  
Gal. Lluís Davidoff
- 22 Sábado número 10  
Óleo sobre tela, 1966  
100 x 80  
Gal. Jacobo Nicolayevsky
- 23 Sábado número 2  
Óleo sobre tela, 1966  
100 x 80  
Gal. Antonio Raso
- 24 Sábado antiguo  
Óleo sobre tela, 1966  
120 x 120  
Gal. Carlos García Ponce
- 25 Sábado de la ciudad  
Óleo sobre tela, 1966  
110 x 80  
Gal. particular, Bogotá
- 26 Tierra herida número 2  
Óleo sobre tela, 1966  
80 x 110  
Gal. Luis González Barquera
- 27 Sábado con marco  
Óleo sobre tela, 1967  
115 x 85  
Gal. Gabriela C. de Brochmann
- 28 Marca pintada en rojo y negro  
Óleo sobre tela, 1967  
115 x 85  
Gal. Lily de Nicolayevsky

### Roger von Gunten

- 29 La conquista de Tampico  
Óleo sobre tela, 1966  
80 x 100  
Galería Juan Martín
- 30 Mujer con medallas  
Óleo sobre tela, 1964  
80 x 60  
Gal. Carlos García Ponce

101

Fichero

Manuel Felguérez

Nació en Zamora, México, 1928.  
Estudios:  
1949/50/51/55 Con Gusto Zedillo, París.

Exposiciones individuales:  
1951 Instituto Francés de América Latina, México, D.F.  
1953 Casa de México, París.  
1957 Galería Antonio Saura, México, D.F.  
1958 Galería Antonio Saura, México, D.F.  
1959 Galería Bartha Shaffir, Nueva York.  
1960 Galería Bartha Shaffir, Nueva York.  
1960 Unión Panamericana, Washington.  
1961 Instituto de Arte Contemporáneo, Lima.  
1963 Galería Juan Martín, México, D.F.  
1965 Casa del Lago, México, D.F.  
1966 Casa de las Américas, La Habana.  
1966 Galería Juan Martín, México, D.F.  
1967 Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.  
1967 Club Deportivo Iberoá, México, D.F.  
1968 Galería Juan Martín, México, D. F.

Principales exposiciones colectivas:  
1958 Salón Nacional, Museo Nacional de Arte Moderno, México, D.F.  
1959 I Bimil de Joveron, París.  
1960 II Bimil Interamericano de México.  
1961 VI Bimil São Paulo.  
1961 II Bimil de Joveron, París.  
1961 VI Bimil de Tokio.  
1962 Arte Actual de América y España, Madrid.  
1962 Salón ESSO, Museo de Arte Moderno, México, D.F.  
1962 Artistas Plásticos, Selección de Artistas Contemporáneos de Estados Unidos y México, Galería Universitaria Artistas, México, D.F.  
1962 Pintura Contemporánea de México, Casa de las Américas, La Habana.  
1962 Confutación en Palabra de Bellas Artes, México, D.F.  
1966 México: The New Generation, Gallery of Fine Arts, San Diego, Cal. / Portland Art Museum / University of Nebraska Art Museum / The University Art Museum of Texas.  
1967 Tendencia del Arte Abstracto en México.

Museo Universitario de Ciencias y Arte, México, D.F.  
1967 Euro 67, Pabellón de México, Montreal.  
1968 I Bimil de la India, Nueva Delhi, India.  
1968 Hunderia, Pabellón de México, San Antonio.

Publicaciones:  
Segundo premio, II Salón Anual de Pintura, Barranquilla, Colombia, 1950.  
Segundo premio de pintura, I Tíriat de la India, Nueva Delhi, 1968.  
Crítico (sistema de arte), Universidad de Cornell, Estados Unidos, 1969.  
Bibliografía:  
- Luis Cardesa y Aragón, México: pintura actual, Ed. Era, México, 1961.  
- Luis Cardesa y Aragón, México: pintura de hoy, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1964.  
- Pintura actual, México, 1966, Ed. Actas de México y del Mundo, S.A. México, 1966.

Alberto Gironella

Nació en México, D.F., 1928.  
Estudios:  
1948 Filosofía y Letras, Universidad de México.

Exposiciones individuales:  
1952 Galería Ponce, México.  
1953 Galería El Gallo Pragmático, Guanajuato, México.  
1957 Galería Ponce, México, D.F.  
1958 Unión Panamericana, Washington.  
1960 Universidad Veracruzana, Xalapa, México, D.F.  
1967 Galería Bellas Artes, París.  
1963 Galería Juan Martín, México, D.F.  
1964 Galería Juan Martín, México, D.F.

Principales exposiciones colectivas:  
1958 Art Mexicana Contemporánea, Salón Contemporáneo, Museo "Art Moderne de la Ville de París.  
1959 I Bimil de Joveron, París.  
1959 Exposición de dibujo latinoamericano, Santhornton Institution, Estados Unidos.

1960 Gráfico Mexicano Contemporáneo, Museo de Arte Moderno, Komakura, Japón.  
1960 II Bimil Interamericano de México.  
1961 Salones de Tiempo, Galería de Bachelard, París.  
1961 Osmar Lantieri de la Biennale de París, Galería Lantieri, París.  
1961 VI Bimil de São Paulo.  
1962 Pintura Latinoamericana, Museo de Arte Moderno, París.  
1963 Exposición Ponce, Galería de Universidad, París.  
1963 XIX Salón de Mayo, París.  
1964 XX Salón de Mayo, París.  
1964 Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires.  
1965 Alternative Attuali II L'Aquila, Cereola, Spagnoli, Italia.  
1965 Exposición Surrealista Internacional, Galería L'Orlé, París.  
1966 XXI Salón de Mayo, París.  
1966 Confutación de Palabra de Belle Arts, México, D.F.  
1966 México: The New Generation, Gallery of Fine Arts, San Diego, Cal. / Portland Art Museum / University of Nebraska Art Museum / The University Art Museum of Texas.

Principales exposiciones colectivas:  
1958 Art Mexicana Contemporánea, Salón Contemporáneo, Museo "Art Moderne de la Ville de París.  
1959 I Bimil de Joveron, París.  
1959 Exposición de dibujo latinoamericano, Santhornton Institution, Estados Unidos.

Publicaciones:  
Premio de la Unión Mexicana de Arte I Bimil de Joveron, París, 1959.

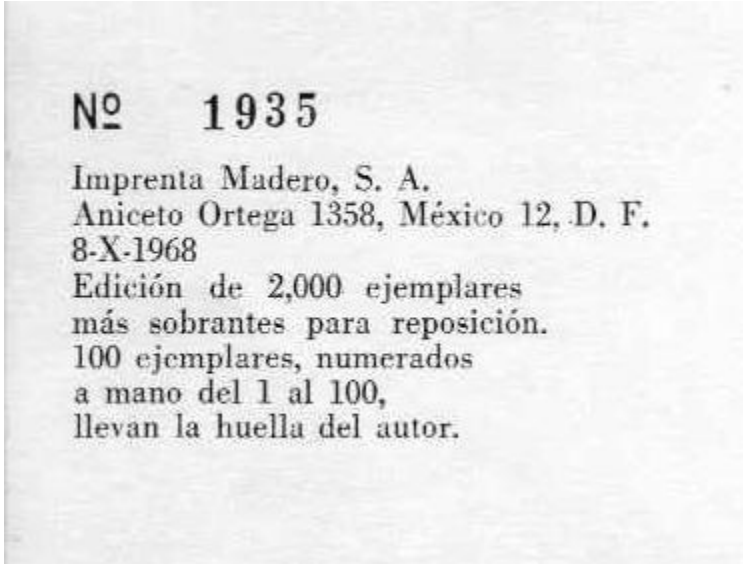
Bibliografía:  
- Edward Jagger, Gironella, Ed. Era, México, 1964.  
- Luis Cardesa y Aragón, México: pintura de hoy, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1964.  
- André Breton, Le Surrealisme et la Peinture (1928/1933), Ed. Gallimard, París, 1962.  
- José Pierre, Le Surrealisme, Ed. Neveuville-Lausanne, París, 1966.

Lilia Carrillo

Nació en México, D.F., 1938.  
Estudios:  
1957 "Escuela de Pintura y Escultura "La Esmeralda", México, D.F.  
1953/54 Academia La Grande Chaumière, París.

101

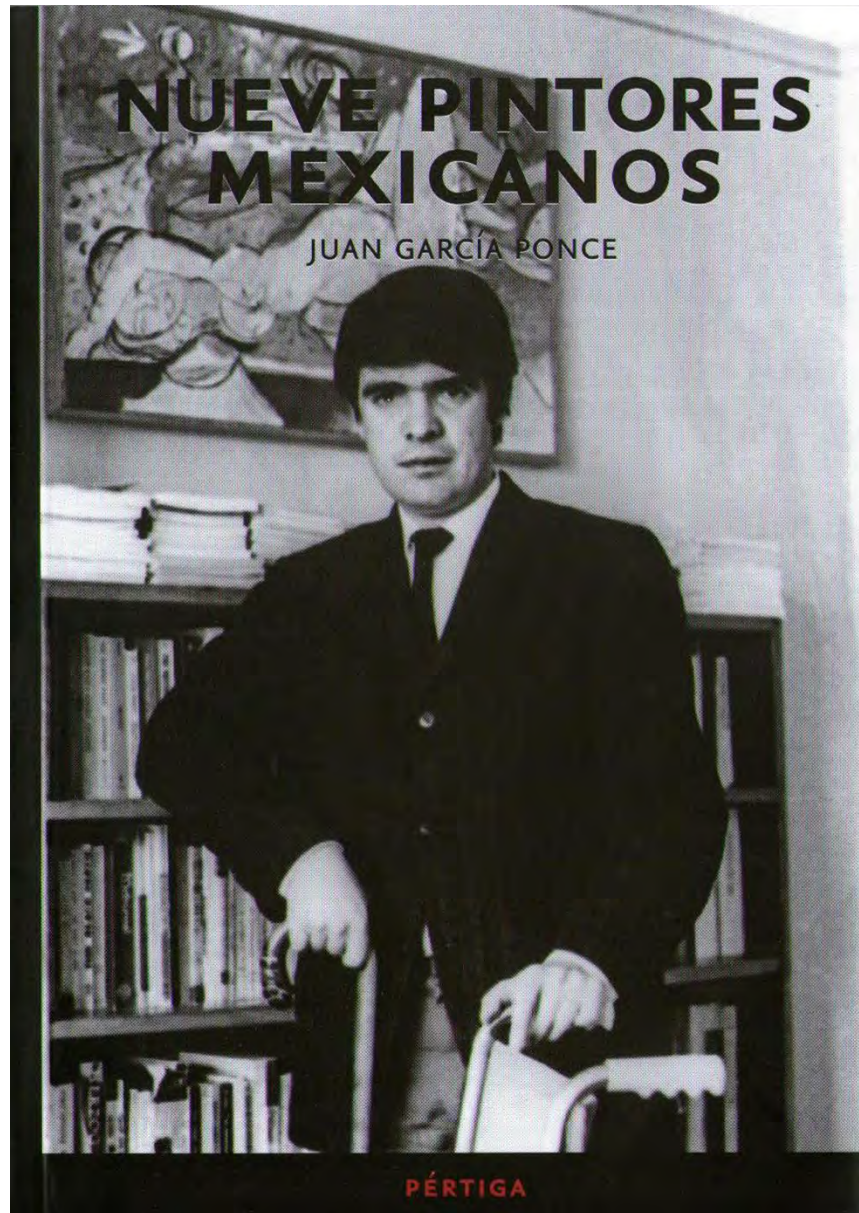
Fichero



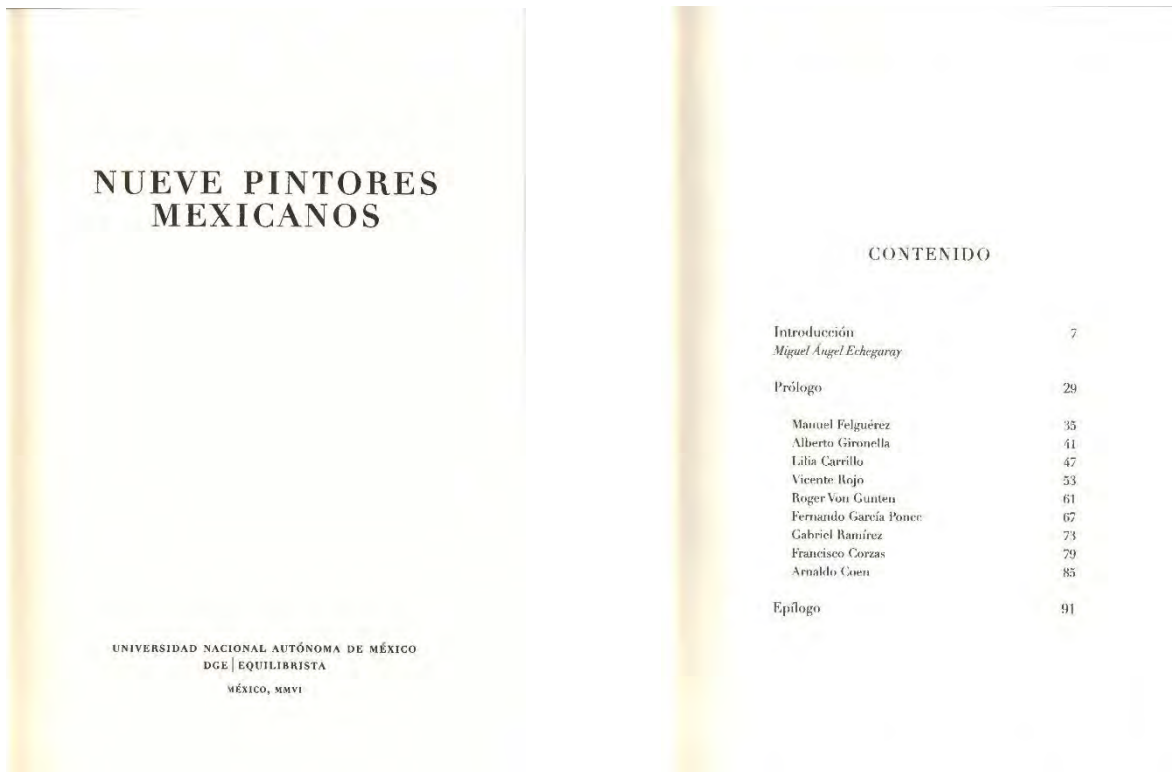
Detalle del pie de imprenta

## Apéndice 2

Selección de imágenes de Juan García Ponce, *Nueve pintores mexicanos*. México: UNAM, DGE-El Equilibrista, 2006, 105 pp. (21 x 15 cm)



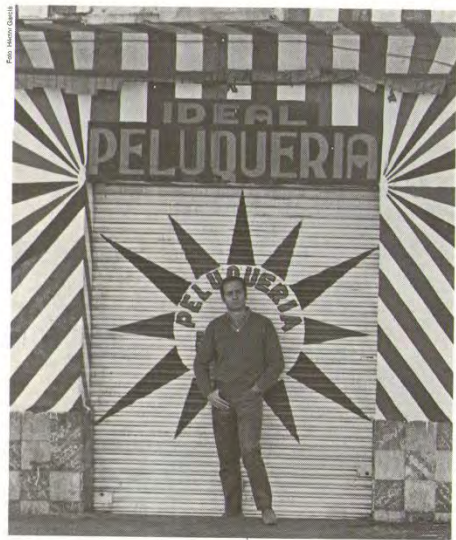
Portada



Portada interior e índice



Primeras dos páginas de cuatro que contienen el Prólogo



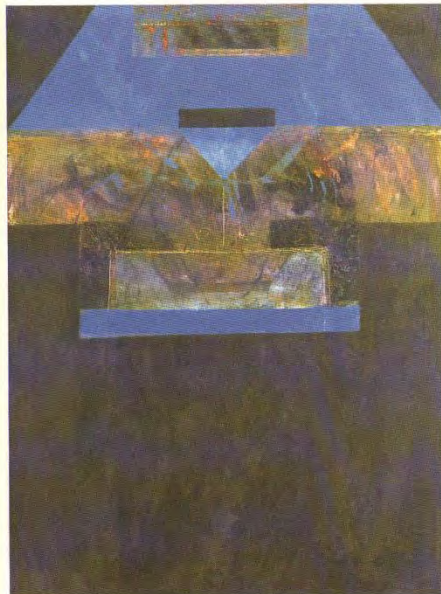
## VICENTE ROJO

Vicente Rojo pertenece, por intuición y por necesidad tanto como por convencimiento razonado, al grupo de los grandes destructores que realizan su obra poniendo en crisis los fundamentos mismos de la pintura. Asentados en su propia naturaleza problemática, sus cuadros están marcados con el signo del radicalismo y son el resultado de una voluntaria sumisión a la necesidad de atacar el concepto tradicional de obra para hacer posible otra vez la creación a partir de sus propias ruinas.

En la apariencia exterior que nos entregan las obras de madurez de Rojo, destaca de inmediato un excepcional desprecio por la imagen como forma de belleza. Acercarse a ellas tratando de adecuarlas a los conceptos establecidos resulta imposible. Rojo renuncia con un gesto definitivo a toda forma de expresión que pueda calificarse no sólo en términos de su relación con la naturaleza o la realidad inmediata, sino también en aquellos que permitirían referirlos a un determinado sistema de valores plásticos dentro del que se podría hablar de matices del color, equilibrio de la composición y otras sutilezas semejantes. Sus cuadros son, antes que nada y por encima de todo objetos que

53

Inicio del texto sobre Vicente Rojo (Fotografía también incluida en la primera edición)



Única imagen que acompaña el texto sobre Vicente Rojo (Original en color)

## EPÍLOGO

Tal vez las páginas anteriores sugieran, como era mi intención, hasta qué punto cada artista tiene su propia manera de hacer posible el arte al entregarle la realidad de su obra. La suma de los nueve pintores cuya tarea he tratado de examinar nos da un número igual de respuestas. En ellos, la tradición está siempre presente, pero también está continuamente olvidada y en varias ocasiones la relación con ella es de un franco rechazo, cuyo contenido crítico aspira, sin embargo, a seguir haciéndola posible. Así, todos los pintores incluidos en el libro pueden considerarse parte de una tradición cuya corriente es igualmente poderosa: la tradición de la ruptura. Dentro de la continuidad de la creación, romper significa volver a empezar y el verdadero artista está siempre en los comienzos. Ninguno de estos nueve pintores pretende señalar un camino ni establecer un programa. Su obra permanece solitaria, pero también queda abierta. Estoy seguro de que todos ellos tienen todavía mucho que decir y lo que digan puede tomar aún los rumbos más inesperados; pero en cualquier caso nunca se tratará de un regreso a lo establecido, al menos mientras quieran seguir siendo merecedo-

91

Primera página de seis que componen el Epílogo