

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

*FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS*

EL UNIVERSO PICTORICO DE  
JESUS REYES FERREIRA



T E S I S

Que para obtener el título de

MAESTRIA EN HISTORIA

p r e s e n t a

LILY SHVADSKY GAJ

México, D. F.

1976



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.



**DON. JESVS REYES FERREIRA**

Esta tesis estuvo dirigida por la  
Dra. Ida Rodríguez Prampolini a quien  
expreso mi gratitud.

EXPRESO AQUI MI GRATITUD A HERBERT A QUIEN DEDICO  
MI TESIS

Deseo agradecer a las siguientes personas la ayuda que me proporcionaron para la realización de este trabajo: Dr. Raúl Bellon, - Dr. Mario Cárdenas, Teresa del Conde - - Nura Epstein, Dr. Sergio Fernández, Eugenia Meyer, José María, Julia Muría, Danilo Ongay, Francisco Núñez, Ricardo Nicola - yevsky, Diana Kassner, Miriam Kaiser, - - Susana Vázquez y Luz Ma. Gómez.

## I N D I C E

---

INTRODUCCION	7
CAPITULO I - EN BUSCA DE UNA IDENTIDAD EN LAS ARTES PLASTICAS.	12
CAPITULO II - BIOGRAFIA DE JESUS REYES FERRERIA.	46
CAPITULO III - PRINCIPALES INFLUENCIAS EXTERNAS EN LA OBRA DE JESUS REYES FERREIRA.	72
CAPITULO IV - EL UNIVERSO PICTORICO DE JESUS REYES FE- RREIRA .	87
CONCLUSIONES	121
APENDICE I - EXPOSICIONES DE JESUS REYES FERREIRA .	125
BIBLIOGRAFIA GENERAL .	129

I N T R O D U C C I O N

---

Es inexplicable pero, como sucede con tantos otros artistas mexicanos, la obra de Jesús Reyes Ferreira parece no haber atraído el interés de la crítica profesional. Aunque el propio Reyes Ferreira ha sido amigo, compañero y maestro de varias generaciones de artistas de toda índole en México, resulta sumamente desconcertante que se haya escrito tan poco en torno a la obra de este pintor. Los historiadores de arte más suspicaces llegan a mencionarlo en varios tratados de carácter general sobre la pintura mexicana, incluso reconociéndole, aunque sea parcialmente, la importancia que tiene en nuestro medio artístico; no obstante, salvo el Catálogo publicado con motivo de la exposición en el 80 aniversario del nacimiento del artista (1), y el libro de Raúl Flores Guerrero 5 pintores mexicanos (2), no existe a la fecha una monografía o investigación dedicada exclusivamente a estudiar la vida, obra e importancia de Jesús Reyes Ferreira en México.

Ante este abandono por parte de la crítica profesional y dada la gran admiración que profeso por la obra de Jesús Reyes Ferreira surgió, entre la doctora Ida Rodríguez y yo misma, la idea de realizar una investigación encauzada a estudiar los principales aspectos de la obra de este artista que sirviera simultáneamente, como un modesto tributo a su fecunda y aún poco apreciada tarea creadora.



Así pues he iniciado el presente ensayo con una visión histórica de la búsqueda de la identidad en las artes plásticas en México con el fin de poder ubicar a Reyes Ferreira dentro del contexto general de la pintura en nuestro país. Este capítulo intenta, meramente, replantear cómo los principales hechos históricos dieron lugar a una serie de teorías estéticas que parecen haber movido a los pintores mexicanos en sus diversas manifestaciones artísticas y de qué manera encaja Jesús Reyes Ferreira en todo este devenir histórico del arte.

El segundo capítulo en cambio, que es donde se incluye la biografía de Jesús Reyes Ferreira, requirió de una ardua investigación dado que no existía ninguna publicación que consignara los datos más importantes de la vida de Jesús Reyes de una manera veraz y completa. Esta información tuvo que ser recopilada, en consecuencia, mediante un programa de entrevistas con los familiares del pintor (su sobrino David Reyes y otros parientes de Reyes Ferreira), con los arquitectos Luis Barragán y Mathias Goeritz, con el doctor Manuel Morones así como con una serie de amigos y conocidos del pintor a quien expreso mi gratitud.

Con este mismo fin hice un viaje a la ciudad de Guadalajara en donde tuve varias entrevistas con el profesor José Cornejo Franco, con el señor José María Servín así como con tantas otras personas que gentilmente colaboraron con información para la consecución de este trabajo.

Sólo me queda mencionar que el propio Jesús Reyes Ferreira me abrió las puertas de su casa en México brindándome la oportunidad de revisar y admirar su gran colección de antigüedades que forma parte muy importante dentro de su carrera.

En el tercer capítulo he intentado señalar, aunque sea someramente, en qué sentido ha repercutido la influencia de Chagall y Rouault sobre la obra de Jesús Reyes dado que él fue un precursor entre los artistas latinoamericanos en la aceptación e integración de las corrientes de la pintura europea adaptándola a las necesidades de su pintura.

El cuarto capítulo lo he destinado a la apreciación crítica de la obra de Jesús Reyes. Para ello me serví de la valiosa ayuda de los señores Reyes Irigoyen, que me permitieron fotografiar la obra existente en casa del pintor, y de las dueñas de la Galería Pecanins quienes me facilitaron varias transparencias con las cuales complementé parte del conjunto de la obra de Reyes Ferreira. Estas fotografías fueron cuidadosamente revisadas y catalogadas por mí y, dado que muy pocas de entre las pinturas de Reyes tienen fecha o título, me permití agrupar los cuadros o "papeles" en función de los temas. De este modo consideré tres grandes grupos: el de las naturalezas muertas (que incluyen, como su nombre lo indica, bodegones, flores, frutas, etc.), el del bestiario (que incluye los animales favoritos

en el gusto del pintor) y el de sus figuras humanas y sobrehumanas que he dado por llamar apocalípticas.

En el capítulo que llamé "Conclusiones" intenté integrar los principales aspectos sobresalientes de cada uno de los capítulos anteriores relacionándolos en forma general con la obra de Reyes Ferreira de modo que pudiera tenerse una visión completa de la actitud, de la importancia y del legado que el pintor ha dejado para la pintura mexicana.

Por último he incluido dos apéndices que complementan la investigación realizada en esta tesis: la lista de exposiciones realizadas por el pintor a lo largo de su vida y una serie de cuadros que permiten ilustrar algunos de los comentarios vertidos en este trabajo.

N O T A S

---

- (1) Flores Sánchez, Horacio. El mundo de Jesús Reyes Ferreira, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1962.
- (2) Flores Guerrero, Raúl, 5 pintores mexicanos, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1957.

C A P I T U L O    I

---

EN BUSCA DE UNA IDENTIDAD EN LAS ARTES

PLASTICAS

A partir de la "invención de América" (1), de la creación del continente como un elemento de la cultura occidental, los artistas americanos no han dejado de cuestionarse sobre su identidad, sobre el sentido que debe tener el arte que profesan en relación al lugar y al momento histórico en el que viven. La pregunta de "quiénes somos" se ha suscitado una y otra vez dado que el artista latinoamericano ha sido perfectamente consciente de que la conquista alteró de raíz la cultura original de América y por lo tanto su relación con las otras culturas de Occidente. Los españoles llegaron a estas tierras a colonizar, a descubrir y a evangelizar; pero hicieron algo más: crearon una nueva raza étnica. Debido a que en América Latina el influjo cultural se inicia a través de las órdenes religiosas y como una tarea espiritual fincada en las ideas de la contrareforma, el origen americano del arte queda oculto, subyacente, manifestándose sólo como arte popular durante más de tres siglos. La herencia que nuestros artistas reciben de España durante ese tiempo es una cultura que lucha contra el espíritu del renacimiento, contra la concepción humanística del universo, contra la libertad de pensamiento, contra la razón y la sensibilidad romántica. De este modo, durante todo ese lapso que abarca más de

tres centurias, Latinoamérica comparte el destino de sus conquistadores. Este estado de cosas se ha de mantener más o menos inalterable en España. No así en América, a cuyas tierras llega la nueva marejada de cultura europea: las ideas de la Ilustración y la Revolución Francesa. En efecto, los criollos y mestizos de diversos países alimentaban sus anhelos políticos con ideas de libertad. Surgen así los movimientos de Independencia. México, luego de una cruenta lucha, logra finalmente su liberación de España en 1821. No obstante, el problema de identidad no sólo entre los artistas sino entre los políticos, intelectuales y pueblo en general, sigue aun sin resolverse. De aquí que la preocupación central de las primeras generaciones postindependientes fuera la de estructurar una nación que no sólo resolviera esta necesidad de definir al mexicano frente a aquello que no era sino que se enfrentara a aquellos problemas que impedían el desarrollo autónomos que le correspondía como nación recién gestada al mundo independiente.

Pero la directriz que la nación debía adoptar seguía siendo incierta y compleja dados los nexos socio-políticos y culturales que por tanto tiempo habían unido a México y España. Estos vínculos no podían disolverse de inmediato permitiendo que el país saliera del cuadro de provincias en que vivía, de modo que pudiera organizar un gobierno y una cultura estable, autóctona y acorde al momento histórico imperante.

De hecho, lo que sucede es que las perspectivas inciertas del país parecen irse desarrollando en dos direcciones, tanto en el ámbito político como en el cultural. De un lado se planteaba la tesis liberal que intentaba reivindicar la cultura indígena como verdadera esencia de nuestro pasado. Por el otro, los conservadores continuaban identificándose a pie de juntillas con el legado cultural y con las tesis políticas de España.

El problema no era en manera alguna sencillo. El arte indígena --siendo un gran arte-- era incomprendido por las normas culturales de los españoles y negado como tal, por lo que no se incorporaba fácilmente a los gustos estéticos en boga. El arte de la contrareforma, por su parte, se había manifestado en el gusto estético del país integrándose a él a través del barroco mexicano, formando de este modo una rara polaridad en torno al arte.

¿Cómo ha de resolverse esta dicotomía? Edmundo O'Gorman, que ha estudiado con especial interés, detenimiento y profundidad este problema, comenta en uno de sus ensayos (2) que los elementos para responder a la definición del ser mexicano pueden hallarse en Alfredo Chavero y Vicente Riva Palacio. De acuerdo a O'Gorman, la tesis de Chavero se identifica en gran medida con la de Fray Bartolomé de las Casas y con la de Francisco Xavier Clavijero en cuanto a que la sensibilidad visionaria de



1

estos dos religiosos les permitió apreciar el "signo positivo" de la cultura indígena con mucha antelación. No obstante, O'Gorman insiste en la innovación de la interpretación de Chavero en tanto que él no sólo aprecia la antigua cultura indígena sino que la considera "como algo propio de la historia mexicana moderna; como un devenir, pues, consubstancialmente vinculado al devenir nacional. Se trata de su primer gran capítulo. ¿Puede, pues, concluirse que el pueblo emancipado en 1821 es el mismo que el que fue conquistado en 1521, como pretende la vieja tesis indigenista? En modo alguno... El pueblo mexicano que advino a la vida moderna es otro; es la resultante de un proceso complicado que incluye al pasado precortesiano, pero también al pasado colonial." (3)

Ahora bien, de acuerdo al mismo O'Gorman, si Chavero reivindica el pasado indígena, Riva Palacio es el encargado de esclarecer cuál es el proceso que sufre el país desde el pasado virreinal hasta la Independencia. El autor resume las conclusiones a las que llega Riva Palacio, en los siguientes términos:

"Bien, ¿pero no se trata, acaso, de un devenir radicalmente ajeno a la Historia Nacional de México? Sí y no, contesta (Riva Palacio). Por una parte debe decirse que, propiamente hablando, el Virreinato no es historia mexicana; es un capítulo memorable de la historia española. Por otra parte, sin embargo, es durante esa época cuando, precisamente, se forma el pueblo

y, por consiguiente, debe decirse que la Colonia es parte entrañable de su pasado. En efecto, la Colonia (no el Virreinato) se revela como la época en que se inicia y desarrolla un proceso evolutivo que tiene por base el cruzamiento físico y espiritual de conquistadores y conquistados. Ese es el acontecimiento capital de nuestra historia, el que permite comprender cómo dos pasados ajenos son, sin embargo, propios. Porque, en efecto, de ese acontecimiento surge un nuevo pueblo que, durante el régimen colonial, aparece tan sólo bajo la especie de clase social, una clase intermedia entre el español y el indio, el elemento moderador que provoca la igualdad, prepara la emancipación y proclama y consume la Independencia. Ese nuevo pueblo empieza, por lo tanto, constituyendo una clase indeseable y extraña en el seno de la sociedad virreinal y, precisamente ésta, su condición de paria, es la circunstancia que amalgamó y obligó a reconocerse a sí misma como mexicana... En suma, la Independencia lograda por la lucha que empezó en 1807 con el incidente Iturrigaray, no es una vuelta a lo indígena, como quieren algunos, pero tampoco es una prolongación de la Nueva España, como pretenden otros; es el surgimiento entre las naciones libres del mundo de una nueva, joven y vigorosa república." (4)

Esto, que ahora resulta claro para nosotros gracias a la interpretación de O'Gorman no lo era para los artistas que surgen durante la época de la Independencia. De hecho, es la falta de conciencia sobre una identidad la que origina los escollos con los que tropezaban los artistas de inicios del siglo diecinueve para encontrar temas distintivos en sus cuadros.

En principio, y como consecuencia de una cultura que se ha fincado en la influencia del clero, se dio por

pintar temas religiosos y, aunque con ello se tenía una dudosa postura con respecto al momento de gestación y libertad al que se enfrentaba el país, la práctica del oficio daba lugar, con todo, a algunas posibilidades en cuanto al desarrollo técnico de la plástica en México.

No obstante, los intelectuales del país empezaban a inquietarse ante el estado de las artes. Ignacio Manuel Altamirano, por ejemplo, señala ya este problema. Su simpatía con respecto a la plástica se inclina definitivamente en favor de los temas patriótico-nacionalistas. Su inquietud por el estancamiento de México en el campo artístico queda expresado así en las siguientes palabras:

"¿Por qué tantos jóvenes, poseyendo un verdadero conjunto de cualidades artísticas, no han acometido la empresa de crear una escuela nacional, moderna y en armonía con los progresos incontrastables del siglo XIX? Los artistas mexicanos se han quedado en la admiración por la tradición renacentista, sin seguir lo que en otros países se ha logrado: formar escuelas con características nacionales, respetando siempre la fuente pura de la belleza antigua". (5)

Cuando Altamirano recorre, entre los años de 1878 y 1879 las salas de la Academia de San Carlos, donde se exponían las esculturas de los alumnos, no puede ocultar su desencanto y exclama:

"Ni un solo héroe de la Independencia, ni un solo mártir de la Reforma. Estos tipos no eran del agrado de los antiguos académicos, y parece que no lo son tampoco de los actuales". (6)

Ida Rodríguez (7) comenta al respecto de las opiniones de Altamirano:

"Altamirano sostiene que si los escultores se dedicaran a fundir en el bronce o realizar en el mármol a los padres de la Patria, habría en ello el doble mérito de rendir un homenaje que todos los mexicanos debemos a los que nos dieron patria, y de estudiar artísticamente algunas de aquellas cabezas enérgicas y hermosas con la hermosura del genio y del heroísmo".

Independientemente del chauvinismo y de lo panfletarias que nos puedan resultar hoy día las opiniones de Altamirano, es necesario hacer notar que la desesperación mostrada por él estaba en gran medida justificada. El asistía una y otra vez a las exposiciones de la Academia saliendo siempre con un hondo pesar a causa de que, en su opinión, los artistas no habían reaccionado ante el momento histórico en que vivían. No sólo no estaban a la altura de los acontecimientos nacionales, sino que mostraban una carencia total de imaginación.

Esta misma inquietud en torno a la naturaleza del arte latinoamericano, que parece haber ocupado a una gran parte de los pensadores de la época, se manifestó también en la figura de José Martí. Al tocar el tema de la escultura mexicana, Martí sostiene que debería ser la expresión del tiempo y no la continuadora de una tradición clasicista hueca y lejana; que debería llevar implícita la necesidad de expresar la realidad mediante la búsqueda de

una expresión propia surgida de las raíces mismas de lo mexicano. (8)

Como ya lo ha expuesto Ida Rodríguez, Martí les pide a los artistas que se ocupen de temas nacionales, que se inspiren del paisaje mexicano:

"Copien la luz en Cinantécatl y el dolor en el rostro de Cuauhtémoc; adivinen cómo se contraían los miembros de los que expiraban sobre la piedra de los sacrificios; arranquen, a la fantasía, los movimientos de compasión y las amargas lágrimas que ponían en el rostro de Marina el amor invencible a Cortés y la lástima de sus míseros hermanos. Hay grandeza y originalidad en nuestra historia." (9)

Martí está plenamente consciente de la diversidad de papeles que el arte ha desempeñado en la historia -- nos explica Ida Rodríguez-- así como del papel mercantil que la pintura juega en la mitad del siglo XIX. De ahí que su interés por alentar los temas populares mexicanos estuviera ligado, entre otras razones, con un sistema de comercialización a nivel internacional (principalmente para el mercado de los Estados Unidos) que permitiera, además del placer personal del artista, una remuneración de tipo económico.

Martí, basado en la idea de que la historia y las costumbres de México son parte de una rica fuente de inspiración, insiste en el éxito que tendrían en el extranjero

ro los cuadros que reflejaran el colórico y los temas típicos de nuestro pueblo. De este modo, vuelve una y otra vez, como en la carta que le escribe a Manuel Mercado en la que describe el paisaje de México a Veracruz, a la recomendación de que se admire y se pinte la naturaleza mexicana, que es donde él vislumbra el futuro del arte nacional.

No eran sólo Martí y Altamirano quienes sentían desasosiego ante las manifestaciones del arte que se producía en México en la segunda mitad del siglo XIX. Desde un crítico tipo clasicista como Felipe López López hasta los modernistas --introdutores de las tendencias cosmopolitas de la cultura-- como José Juan Tablada, manifestaban su descontento ante la situación de las artes plásticas. López López pedía temas diferentes de los que por entonces se explotaban. Así, en una arenga a los jóvenes artistas escribe:

"buscad inspiración gloriosa en la adversidad misma; pintad el hambre y la calamidad... y cual si fuera profeta, dijo: ... muchas cúpulas os esperan; muchos edificios públicos piden a vuestros pinceles, obras maestras que transmitan a las generaciones futuras los rasgos heroicos de nuestra historia..." (10)

Este anhelo, como se verá, no se vendría a satisfacer plenamente sino hasta el siglo veinte con el muralismo. Sin embargo, a esta época corresponde también par

te de la dictadura del general Porfirio Díaz. Con ello, la clase en el poder, haciendo alarde de sus falsos anhelos aristocráticos, vuelve los ojos a la cultura europea. A raíz de esto una buena parte de los pintores de la época se nutren de los cánones artísticos de otros países produciendo pobres imitaciones bajo la falacia de un supuesto buen gusto. La fuente de inspiración de estos pintores no sólo se halla en Francia sino también en Inglaterra. En sus memorias, Tablada (11) narra cómo la sociedad de entonces estaba constituida por grupos muy cerrados en donde unos se atribufan glorias a expensas de otros y los regidores de la cultura mantenían su poder y prestigio gracias a un cónclave de elogios mutuos. Asimismo, relata cómo la clase ascendente imitaba indiscriminadamente las modas y costumbres inglesas y francesas no obstante las diferencias sociales y culturales que esos países tenían con México. Evidentemente, el resultado obligado era la más rayana ridiculez, cursilería y presunción.

A la sazón todas estas fuerzas, unas progresistas y liberales, otras reaccionarias y conservadoras, se hallaban en pugna en el país. De aquí que no faltaran los puntos de vista pesimistas como el de Carlos Díaz Dufoo que decía:

"nuestra generación es una generación de

tristes... arrastramos dolores de muchos siglos... padecemos por todo, llevamos en nosotros esperanzas sin ideal." (12)

No obstante, en el año de 1887 algunos sucesos importantes tendrían lugar en el campo de las artes plásticas. Durante ese año, se inaugura el monumento a Cuauhtémoc de Miguel Noreña y, aunque la calidad escultórica no es de primer orden, el evento resulta importante en la medida en que por fin se había adoptado un tema netamente nacional. De manera similar, la escultura del general Ignacio Zaragoza de Jesús F. Contreras en Puebla, vendría a contribuir a abrir los caminos tan anhelados por Martí y Altamirano.

Pero como con las innovaciones europeas del siglo XIX no sería en el ámbito de la escultura en donde se abrirían los cauces definitivos para una plástica mexicana original sino en el de la pintura. Y así, aunque profesores de la Academia de San Carlos como José Salomé Pina y Santiago Rebull seguían aún con la tónica del neoclasicismo, algunos artistas europeos como el litógrafo italiano Claudio Linati o el inglés Thomas Eggerton, habían empezado a utilizar el paisaje y costumbres mexicanos como elementos preponderantes de su pintura, apareciendo como precursores del cambio que estaba por llevarse a cabo.

En realidad, no sería sino hasta que José María



Velasco exhibiera en 1875 su gran panorama El Valle de México, cuando el cambio tan esperado se llevaría a efecto. El cuadro causa sensación y propicia la admiración del mismo Martí que, entusiasmado por la cristalización de su idea para la creación de un arte mexicano, exclama: "Detengámonos y admiremos este nobilísimo paisaje." (13)

Ya para 1877 José María Velasco había dado un paso más en su tratamiento de motivos nacionales con su cuadro México, que no sería tan sólo un paisaje sino toda una alegoría en torno a la fundación de Tenochtitlán. De este modo, Velasco fue integrando en su obra una gran variedad de temas de índole mexicano --paisajes, monumentos, efemérides-- constituyéndose así como el primer gran pintor de México.

Casi paralelamente a las tareas de Velasco, otros pintores como José Obregón y Rodrigo Gutiérrez, inscritos aún dentro de un acendrado academismo, empiezan a tratar el indigenismo en sus respectivos cuadros El descubrimiento del pulque y El senado de Tlaxcala. Estos artistas influenciarán a su vez a otros como Félix Parra y Leandro Izaguirre que, basándose en temas históricos, pintarán cuadros como Fray Bartolomé de las Casas y El suplicio de Cuauhtémoc que, en cierta medida, son el prelude de la pintura mural que estaba por surgir.

De esta suerte la pugna entre los artistas libera

les y conservadores se iba inclinando paulatinamente a favor de los primeros, que habían logrado asumir ya gran parte del espíritu de la independencia. La Academia empezaba a fenecer. No obstante, en su intento por subsistir a los embates de la historia pretendió cobrar nueva vida a partir de la contratación del pintor español Antonio Fabrés. Fabrés estuvo dando clases en San Carlos de 1903 a 1906. Era un buen maestro aunque no un innovador y sus métodos, estrictos y vigorosos, aportaron mucho bien a la formación en el oficio de los que entonces eran incipientes artistas, entre otros, Saturnino Herrán, Roberto Montenegro, Diego Rivera y José Clemente Orozco. Sin embargo, con la designación de Antonio Fabrés como director de la Academia de San Carlos, surgen también las primeras posiciones disidentes entre los alumnos.

Gerardo Murillo, que se haría famoso bajo el seudónimo de Dr. Atl (1875-1964), organiza a la entrada de Fabrés una manifestación que cuenta con el apoyo de numerosos estudiantes. En ella se desea mostrar la inquietud que tienen los alumnos por movimientos como el impresionismo, por técnicas como la divisionista y por pintores como Sorolla, Zuloaga y Whistler. Aunque esta manifestación no pasó en sí misma a mayores sembró, al menos, la semilla de una nueva inquietud en lo que era el combate en contra de la rigidez académica. Con esta visión se abrirán nuevos

horizontes para pintores como Francisco de la Torre, Alberto Garduño y Diego Rivera, en su búsqueda por una forma de expresión que se ajustara mejor a sus ideales.

En 1904, después de un viaje por Europa, el Dr. Atl regresa a México entusiasmado con la pintura renacentista y la propone como modelo a seguir para la creación de un arte nacional con sentido social. Su influencia resulta así decisiva en la búsqueda de la tan anhelada expresión artística de nuestra identidad.

En 1910 se organizan una serie de eventos culturales en conmemoración del Centenario de la Independencia. Como paradoja, el gobierno trae una exhibición de arte español ignorando a los artistas nacionales. Esto despierta la inconformidad de algunos artistas que, descontentos por la supeditación constante de los valores del país ante cualquier obra europea, deciden enviar un documento de protesta al director de la Academia. Encabezados por el Dr. Atl, la Sociedad Mexicana de Pintores pide además permiso para utilizar unos de los recintos de San Carlos, el salón de exhibiciones y el corredor del segundo piso para la realización de una exposición en la que los pintores nacionales conmemoren el Centenario de la Independencia. El Dr. Atl obtiene el permiso y algún dinero para montar la exposición.

La exhibición resulta un éxito, pues además de presentarle al público --acostumbrado a valorar sólo lo venido del extranjero-- un arte nuevo, fresco y de tema autóctono, significó el primer paso para la difusión de importantes obras. Es en esa exposición donde se presenta La leyenda de los volcanes de Saturnino Herrán, Anáhuac de Jorge Enciso, y las pinturas y dibujos de José Clemente Orozco.

Ante el éxito que se logra y siguiendo las ideas que se venían fraguando en torno al sentido e identidad del arte nacional, la Sociedad Mexicana de Pintores le pide al gobierno los muros de algunos edificios públicos para su decoración. El gobierno les concede el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria para que lleven a cabo su proyecto. Animados por el Dr. Atl, que como se ha mencionado ya, era un entusiasta admirador de los frescos del Quattrocento, de las obras de Tintoretto y de Miguel Angel, los pintores de la Sociedad se preparan para conjugar el sentimiento renacentista y el nacional a través de los murales. Con los andamios puestos y el pincel en la mano, Madero levanta en armas al país en contra del gobierno de Porfirio Díaz y estalla la Revolución. Así, el muralismo se queda relegado durante un tiempo como un mero proyecto.

Sin embargo, este primer intento marca ya las pautas que han de fructificar unos años después llevando a la plástica mexicana a uno de sus momentos culminantes. Con el ad-

venimiento de la Revolución, el Dr. Atl se marcha a Europa y deja los derroteros de la pintura mexicana en manos de Julio Ruelas y de Saturnino Herrán. Ruelas (1870-1907) es un dibujante de altos vuelos y de atormentada y fecunda imaginación. El es, en más de un nivel, un precursor en el campo de la pintura mexicana, ya que no sólo se muestra como un introductor de nuevos y originalísimos temas que no tienen nada que ver con lo que se había hecho hasta entonces en el país, sino que es, además, uno de los primeros artistas realmente "modernos" en el sentido en que lo fueron los pintores y poetas simbolistas.

Por su parte, Saturnino Herrán (1887-1918) abre también una nueva ruta en un sentido diametralmente opuesto al de Ruelas, ya que introduce temas nacionales que, lejos de la superficialidad y el folclorismo, sientan antecedentes para la creación de la ya latente pintura mural.

Paralelamente a esta efervescencia que empieza a manifestarse en las artes plásticas y en cuyo seno se gestan las bases para la creación de la pintura moderna mexicana, surge un grupo de jóvenes intelectuales que, en una actitud de rechazo ante el "positivismo científico" de los porfiristas, se lanza a la búsqueda de un arte y una filosofía que permitiera la creación de una auténtica cultura nacional. Este grupo inicia sus actividades en 1907 bajo el nombre de "Sociedad de Conferencias". Más tarde se convertirá en el "Ateneo

neo de la Juventud" (1909) y, por último en el "Ateneo de México". Lo forman, entre otros, intelectos tan distinguidos como José Vasconcelos, Pedro Enríquez Ureña, Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes y Antonio Caso.

Este es el momento también en el que se publica en México el libro Ariel (1908) del uruguayo José Enrique Rodó, el cual influye determinadamente en la ideología del Ateneo. En Ariel Rodó clama la vuelta a la hispanidad y pide que se recurra a los valores clásicos con objeto de que se descubra la identidad del ser latinoamericano para así protegerla del nuevo enemigo que asoma: Estados Unidos. Rodó bautiza a la civilización norteamericana con el nombre de Calibán, tomando la metáfora del grotesco personaje de La Tempestad de Shakespeare --utilizada también aunque en otro contexto por Renán-- con la intención de definir a Estados Unidos como una especie de engendro de las tierras de América. Con Ariel, el símbolo del espíritu sublime, Rodó identifica a América Latina. Aunque a la luz de los hechos contemporáneos la interpretación de Rodó resulta no sólo ingenua sino inexacta, como se ha encargado de probárnoslo Roberto Fernández Retamar (14), el libro fue de una influencia decisiva para toda Latinoamérica.

De este modo, siguiendo a Rodó, los Ateneístas se avocan a la búsqueda de una cultura nacional aun cuando entre el grupo sólo Vasconcelos y Martín Luis Guzmán toman

parte activa en la Revolución movidos por sus anhelos de cambios profundos en la cultura y en la política del país. Los demás miembros del Ateneo, que durante el porfiriato impugnan al positivismo a través de artículos y conferencias bajo la influencia de Schopenhauer, Hegel, Nietzsche y Menéndez Pelayo entre otros, durante la Revolución se mantienen ejerciendo presión intelectual amparados en los escritos de Platón y en la filosofía de Rodó, propugnando la creación de una cultura autóctona.

Mientras tanto, en el campo de las artes plásticas empieza a sobresalir la obra de José Guadalupe Posada (1852-1913), cuya parte más fecunda se había desarrollado en el famoso período de la "paz porfiriana". Liberal y rebelde, en la obra de Posada puede hallarse ya el advenimiento de la nueva conciencia que iba a cristalizar con la Revolución. Posada posee un vigor, una originalidad y una imaginación que lo distingue de todo cuanto se había realizado anteriormente en el país. El fue sobre todo un artista que expresó el sentir del pueblo. Su obra, que abarca tanto la crítica de la clase burguesa como la descripción y recreación de las costumbres de las clases populares, jugó, por lo tanto, un papel decisivo en la formación de la nueva generación de artistas.

Así las cosas, el cambio radical que debía sufrir la nación se hacía sentir en todos los ámbitos. El tipo de presión que ejercían los intelectuales del Ateneo para la

formación de una cultura original se dio en casi todas las disciplinas: arquitectura, música, literatura, filosofía. Esta actitud puede resumirse en las siguientes palabras de Enríquez Ureña:

"Atacamos y desacreditamos las tendencias de todo arte pompier; nuestros compañeros que iban a Europa no fueron ya a inspirarse en la falsa tradición de las academias, sino a contemplar directamente las grandes creaciones y a observar el libre juego de las tendencias novísimas; al volver, estaban en actitud de descubrir todo lo que daba de sí la tierra nativa y su glorioso pasado artístico". (15)

Después de la caída de Porfirio Díaz, la atmósfera de inconformidad que había estado reinando en la Academia de San Carlos finalmente estalla. La Academia, como el resto de las instituciones porfiristas, parecía no tener cabida en un medio donde el ambiente y los métodos didácticos ya no eran acordes con la realidad imperante. De ahí que el acontecimiento que desbordara el descontento general fuera el de imposición del método francés Pillet. Los alumnos, notando lo mecánico e impositivo del método, se lanzan a la huelga en 1911, encabezados por David Alfaro Siqueiros y Manuel Cahero. La lucha se prolongará hasta 1913, año en que una fundación particular hace posible la creación de la Escuela de Pintura al Aire Libre, en las calles de Hidalgo 45, en Santa Anita Ixtapalapa. El director será Alfredo Ramos Martínez y su sistema de enseñanza se basará en la idea de que los estudiantes entren en contacto directo con la vida y con la problemática del país. Ese mismo año, y



a causa de su compromiso con los sucesos nacionales, Ignacio Asúnsolo, Siqueiros, García Cahero, Mateo Bolaños y otros se unen en la lucha contra Huerta.

En aquellos momentos, el Dr. Atl se encontraba en Europa pero, al saber del derrocamiento de Huerta y del cauce de los acontecimientos de la Revolución, regresa a México para encabezar el Batallón Rojo de Soldados, uniéndose a la facción carrancista.

En 1914, a raíz del enfrentamiento entre Villa y Carranza y de la inminente entrada del primero a la Capital, Atl se ve en la necesidad de huír. Se le unen José Clemente Orozco, José Guadalupe Zuno, David Alfaro Siqueiros, así como otros artistas más, y los miembros de "La Casa del Obrero Mundial", a los que el Dr. Atl ha convencido con sus elocuentes discursos para que marchen al lado de Carranza. Es por entonces que el Dr. Atl funda "La Vanguardia", periódico dedicado a levantar el ánimo de los soldados y de ponerlos al tanto de los acontecimientos. Además, se imprimen panfletos y carteles con la misma finalidad. En este momento el papel de la plástica manifestado en las artes gráficas, resulta de gran importancia dentro del movimiento de la Revolución.

En 1916, cuando llega a su fin la actividad del Batallón Rojo de Soldados, las manifestaciones artísticas vuelven a darse aisladamente, perfilando el arte que sería

representativo de la Revolución.

De esta suerte, entre 1914 y 1915 Saturnino Herrán realiza el boceto del mural Nuestros dioses que, además de su gran calidad artística, es la primera obra que expresa plásticamente la idea del mestizaje tratada por los arielistas y por los miembros del Ateneo y que, posteriormente, se reflejaría en la obra mural de Orozco, Rivera y Rufino Tamayo.

Es también por este tiempo que Manuel Gamio funda el Departamento de Antropología en Teotihuacán abriendo nuevas perspectivas tanto para la cultura mexicana como para la mundial. Con sus ideas y descubrimientos Gamio se hace un difusor ejemplar del arte prehispánico y un visionario en el estudio de la antropología. Su ayudante para la ilustración del material arqueológico es Francisco Goitia, pintor excepcional que introduce el tema de la tragedia del pueblo y de su revolución en cuadros como El ahorcado y Danza de la Revolución.

En 1916, se lleva a cabo la exposición de las caricaturas de Orozco, publicadas en La Vanguardia y El Machete y en las que ejerció las más corrosivas críticas sociales gracias al uso de un humor negro sin par.

En 1918, el sentido nacional llega hasta la danza y la música con la presentación de un ballet interpretado por

Ana Pavlowa, con escenografía y vestuario de Adolfo Best Maugard.

Sin embargo, los años claves en el desarrollo de la plástica se da entre 1919 y 1922. 1919 es el año en que Roberto Montenegro y el Dr. Atl ponen una exposición de arte popular en el Museo Nacional de las Artes Plásticas. El evento resulta de una gran trascendencia, ya que contribuyó a afianzar la revalorización de lo popular en México, despertando el gusto de la gente y reafirmando el nacionalismo que había venido gestándose. Durante ese mismo año, bajo la dirección de José Guadalupe Zuno, se organiza el Congreso de Artistas Soldados en Guadalajara. Entre varios participantes se hallan José Clemente Orozco, Xavier Guerrero, Amado de la Cueva, Carlos Orozco Romero y David Alfaro Siqueiros.

El año de 1920, da lugar a la continuación de aquella idea que había quedado trunca en 1910. José Vasconcelos, entonces director de la Preparatoria Nacional, encarga el primer mural al Dr. Atl. El ejecutor es Roberto Montenegro con la ayuda de Xavier y Nicolás Guerrero, Hermilo Juárez y Gabriel Fernández Ledesma. El mural se lleva a cabo en el ex-convento de San Pedro y San Pablo a base de decoraciones al temple con motivos tomados del arte popular.

Así, en el curso de su desarrollo, la Revolución

de 1910 resultó como un movimiento que termina por objetivarse como una revolución nacional, contraria a la dominación imperialista extranjera; una revolución agraria que introduce e incrementa las relaciones capitalistas de producción en el campo; y una revolución que consolidada a la burguesía nacional como clase, la identifica en forma cada vez más completa con el Estado e impulsa el desarrollo industrial del país con la meta de obtener, para la burguesía mexicana, una independencia relativa, económica y política... (16) De modo que los rasgos particulares con que apareció el movimiento revolucionario, una vez que la "Revolución" fue "hecha gobierno", fueron: "a) una revolución con ideólogos pero sin programa ideológico; b) con caudillos, pero sin partido de clase; c) una superestructura ideológica, pero sin una infraestructura económica o sea... una revolución burguesa sin industria y sin burguesía industrial" (17).

En la pintura como en la política, no había en principio un programa a seguir; a pesar de que había algunos caudillos tampoco había una conciencia de clase. Tenían, es verdad, el odio común al imperialismo, a los abusos de la Iglesia y, sobre todo, un aliento de esperanza --a diferencia de los artistas europeos de la época-- en tanto que se sentían parte del pueblo vencedor que estaba en aras de asumir el poder.

En realidad no es sino hasta 1922 cuando los pintores expresan sus ideas como grupo a través del manifiesto del "Sindicato de Pintores y Escultores", redactado por Siqueiros. Este manifiesto, que está dirigido a los soldados, obreros, campesinos e intelectuales, puede resumirse, de acuerdo a la Autobiografía de José Clemente Orozco, en los siguientes puntos:

"Socializar el arte; destruir el individualismo burgués; repudiar a la pintura de caballete y cualquier otro arte salido de los círculos ultraintelectuales y aristocráticos; producir solamente obras monumentales que fueran del dominio público; crear en aquellos momentos que consideraban de transición de un orden decrepito a uno nuevo; crear obras artísticas al servicio del pueblo y no del placer individual; producir belleza que sugiera la lucha e impulse a ella". (18)

Para entonces Carranza había sido asesinado y Obregón había sido electo Presidente Constitucional. Obregón reúne varias características, entre otras, la de propiciar una especie de populismo y la de utilizar a la cultura como medio para la unificación del pueblo que permiten que haya un auge durante su régimen. Consciente de la ayuda que los intelectuales le pueden proporcionar en su tarea de reconstrucción de la educación y del arte, Obregón pone en manos de José Vasconcelos el Ministerio de Educación en octubre de 1921. En este sentido la figura de José Vasconcelos ocupará un lugar definitivo en la estructuración de la cultura mexicana. Sucesor de la generación arielis-

ta, dinámico visionario, Vasconcelos le concede al arte un peso decisivo ya que poseía la convicción de que ése era el camino más propicio para conducir a Hispanoamérica hacia un desarrollo propio y congruente. Con esta idea en mente Vasconcelos procuró el ambiente idóneo para que los artistas pudieran llevar a la práctica aquellos ideales que habían gestado a lo largo de diez años de guerra ininterrumpida, primero como rector de la Universidad y luego como Secretario de Educación Pública. De este modo, Vasconcelos permitió que los artistas tuvieran una participación real en la creación de la cultura de México. Fueron muchos los intelectuales y artistas que se unieron a su llamado. Entre ellos estaban los principales pintores muralistas que, por fin, pudieron poner manos a la obra.

De acuerdo a Justino Fernández (19) fue Diego Rivera quien realizó el primer mural, en el Anfiteatro Bolívar, en la Escuela Nacional Preparatoria (1922). A Orozco le correspondieron los muros del patio grande. Siqueiros pintó en el cubo de la escalera; también intervinieron Ramón Alva de la Canal y Fermín Revueltas en la ejecución de otros murales.

Por su parte, el Dr. Atl, Roberto Montenegro y Xavier Guerrero realizaron diversas obras de tipo mural en el antiguo Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo.

A estas manifestaciones plásticas siguieron un sinnúmero de obras murales como la de la Secretaría de Educación Pública, la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo, el antiguo Palacio de Cortés en Cuernavaca, de modo que el movimiento fue tomando forma internacional y varios artistas fueron llamados a realizar obras en el extranjero, especialmente en Estados Unidos. De este modo "el movimiento de pintura mural en casi una década había establecido una nueva expresión monumental diferente a cuantas novedades presentaba el siglo" --nos dice Justino Fernández. (20) Sin embargo, también es verdad que, como menciona Juan García Ponce:

"La Revolución mexicana muestra la necesidad de un arte nacional porque esa esencia nacional había sido negada hasta entonces en nombre de la civilización. Encontrar la identidad era hallar el camino de la rebelión contra lo conocido. Pero quizá el error de los muralistas mexicanos --Rivera, Orozco, a pesar de su nihilismo, Siqueiros, a pesar de su pretendida ideología marxista-- fue la rápida identificación de esa esencia nacional con el Estado. La celebración del mundo oculto, en la afirmación, en una historia nacional inmediata, esa historia se identifica con el Estado; la búsqueda de una tradición prohibida se hace nacionalismo cerrado, aún cuando dentro de él se critiquen las actuaciones del Estado y continuamente quieran corregirse sus interpretaciones de la historia. Es imposible negar la potencia creadora de algunas obras de Orozco y Rivera; pero su arte estaba condenado a convertirse en un arte oficial; la rebelión llega a ser institución y se anula". (21)

En el año de 1924, el general Plutarco Elías Calles es electo presidente. El apoyo que Vasconcelos le había dado a la pintura y el énfasis en la libertad de expresión que lo caracterizaron, ya no son afines con el nuevo gobierno que desea centralizar el poder en forma absoluta. El mismo Vasconcelos, con su dinamismo y su filosofía no tiene cabida en el nuevo gobierno. Este empieza a menguar su apoyo al muralismo, desintegrando a aquellos grupos que resultan peligrosos en la realización de sus planes y empiezan a haber ataques contra algunos murales. Mientras tanto Calles suspende los presupuestos para el Ministerio de Educación con la excusa de carencia de fondos, aun cuando la verdadera razón era la de destinar esos fondos al Ministerio de Guerra, que empezaba a combatir los levantamientos cristeros.

Es así como por falta de recursos el grupo de muralistas se desintegra. Orozco pinta en su estudio hasta 1926, fecha en que se le permite volver a trabajar en sus destruidos murales de la preparatoria por un corto tiempo. Pero en el mes de agosto su trabajo se suspende oficialmente. Decepcionado y deprimido Orozco sale del país en 1927 hacia los Estados Unidos de donde no volverá sino hasta 1934. Por su parte, Xavier Guerrero se dedica a escribir para la Editorial "El Machete". Fermín Revueltas trabaja en una gasolinera americana. Jean Charlot, el joven artista francés



que también había pintado varios murales, se refugia en la pintura de caballete. De la Cueva y Siqueiros se van a Guadalajara. De todo el "Sindicato de Pintores y Escultores" que participaron en la creación de los murales de la preparatoria, sólo siguen contratados por el entonces Ministro de Educación, Antonio Pruneda, Roberto Montenegro, pintor netamente decorativo que prosigue sus labores en San Pedro y San Pablo y Diego Rivera que, con astucia excepcional, aprovecha los momentos de crisis para convertirse en el pintor favorito del callismo.

Es entre esta atmósfera de ebullición que origina el régimen de Calles que empieza a emerger la figura de Jesús Reyes Ferreira, paulatina, modestamente. Primero se manifiesta como coleccionista y anticuario; posteriormente incursiona en los terrenos de la plástica elaborando lo que él ha definido como sus "papeles embarrados". En principio trabaja a un nivel netamente artesanal pero, dotado de un gran sentido estético y de una exquisita sensibilidad, a medida que madura va alcanzando su estatura de verdadero artista.

Son los años de la guerra cristera. Sin armas, sin dinero y sin caudillos, los cristeros, así llamados peyorativamente a causa de su grito "¡Viva Cristo Rey!", emprenden una guerra de guerrillas en contra del anticlericalismo radical del presidente Calles. Desean defender la fe de la

que se han nutrido durante siglos, fe más allegada al paganismo, a la superstición y al paliativo moral que a una religión bien entendida. La primera etapa cubre de 1926 a 1929 y tiene como campo de acción las partes central y occidental del país. Jalisco es, durante ese período, el bastión del movimiento cristero. Curiosamente, Jesús Reyes no se ve afectado con esta guerra, y se mantiene al margen. Todo indica que él no sentía la necesidad de enjuiciar el conflicto social que estaba teniendo lugar en su propio Estado, a pesar de que provenía de una familia profundamente religiosa y de que incluso él mismo profesaba la fe católica. La guerra de los cristeros no le ha de perturbar o, por lo menos, no en tanto que crisis de conciencia. La cristiada ha de influir en él, sí, pero como un momento álgido que le permitirá concentrarse en su oficio de coleccionista. De modo que, cuando en plena guerra cristera, Jesús Reyes se enteraba de que alguien deseaba vender alguna obra de arte, ya fuera por las exigencias de la guerra misma, ya por el simple anhelo de vender, él se trasladaba, de día o de noche, a las respectivas iglesias, haciendas o rancherías y, a despecho de la contienda que se libraba, llegaba a rescatar o adquirir las obras de arte que eran de su interés.

Es precisamente durante esta época que tímidamen-

te y sin grandes aspiraciones Jesús Reyes empieza a pintar sus primeros "papeles de china". Al principio los utilizaba tan solo como envoltura para las antigüedades que vendía. Por entonces sus papeles eran poco elaborados, ya que se supeditaban a tres o cuatro colores como el verde, el amarillo, el magenta y el solferino; los temas y composiciones eran sencillos y se limitaban prácticamente a flores, pájaros, caballos y grecas, es decir, a los adornos típicos de los arreglos populares. Imbuído del espíritu de la fiesta que inflama a los pueblos mexicanos en sus celebraciones a la virgen, el santo patrón o a los muertos, Jesús Reyes captó el colorido, el material, el ambiente y el estado de ánimo que priva en dichas festividades. El ámbito de sus obras es, por consiguiente, el mismo de las ferias, el de las flores de papel, el de los mercados, circos y panteones.

Es en este sentido que Jesús Reyes buscará, de una manera espontánea y poco rebuscada, la identidad del arte mexicano. Es evidente que él no intenta captar una identidad nacional en base a una ideología previamente fijada o al folclorismo rampante en que cayeron muchos pintores en su búsqueda por la "verdadera naturaleza del arte mexicano".

Lo que sucede con Jesús Reyes es otra cosa. Ya en nuestra larga introducción se ha mencionado cómo el arte original de América quedó subyacente durante más de tres si-

glos y sus manifestaciones más auténticas se dieron sólo a través del arte popular y del barroco. Pues bien, éste es precisamente el punto de partida en la obra de Jesús Reyes. Dado que no concibe la pintura con más fin que el de la belleza, su acercamiento a las manifestaciones plásticas populares resulta un acto auténtico y sincero que expresa una identificación con una forma de cultura más que una condición utópica externa y sobreimpuesta. Hay en él una espontaneidad y una sensualidad que lo lleva a admirar los temas populares y a asimilarlos sin conflicto. Resulta paradójico, pero puede afirmarse, que el arte de Jesús Reyes encuentra una manifestación de la identidad del mexicano sin habérselo propuesto deliberadamente.

De esta forma podrá observarse que a estas alturas en el país se manifestaban dos tendencias dentro de lo que puede considerarse como la búsqueda de la identidad en la pintura. Por un lado está aquella tendencia que se desarrolla en función de una apologética deliberada y consciente que toma una tesis preconcebida; éste podría ser el caso de varios de los pintores identificados con la escuela mexicana de pintura, de los que ya se ha hablado. Por el otro, está la posición de aquellos artistas que desean mostrar el espíritu mexicano como parte integrada e inherente a su sensibilidad, sin condicionantes de índole teórica y sin las exageraciones que los llevan al folklorismo o al "exotismo".

Es evidente que, dentro de esta arbitraria y gruesa distinción, Jesús Reyes se halla dentro del segundo grupo. El no cree en el mito de la Revolución del mismo modo que no cree en el de Cristo Rey. Tal vez, el único mito del que se sirve, es el de la representación: el que le permite expresar su sensibilidad a través de sus obras, inspirándose en el mundo que lo rodea, transformándolo y recreándolo.

La asimilación que el pintor hace del pasado y --como se verá más adelante-- de los artistas contemporáneos, nutren su mundo mediante un proceso natural y acorde con los elementos originales de su pintura.

No es sino hasta hoy, medio siglo después de que Jesús Reyes empezó a "embarrar" sus primeros "papeles", que se puede apreciar la importancia de su obra y la definitiva influencia que ha ejercido sobre los pintores más jóvenes que supieron captar los descubrimientos y el sorprendente mundo interior reflejado en su pintura.

Es por ello que, situados en esta perspectiva, deseamos estudiar con más detenimiento la importante obra de Jesús Reyes, intentando esclarecer la magnitud y el lugar que realmente ocupa dentro de la plástica mexicana.

## N O T A S

---

- (1) Frase tomada del libro de Edmundo O'Gorman del mismo título en el que entre otras cosas se plantea que América fue inventada a imagen y semejanza de Europa. O'Gorman, Edmundo. La invención de América, Fondo de Cultura Económica, México, 1958., 132 p.p.
- (2) O'Gorman, Edmundo. Seis estudios históricos de tema mexicano, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 1960, México, p.p. 214-216.
- (3) ibid, p. 215.
- (4) ibid, p. 216.
- (5) Rodríguez Prampolini, Ida. La crítica de Arte en el Siglo XIX., Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM, México, 1964, Tomo I., p.p. 82 y 83.
- (6) ibid, p. 126.
- (7) ibid, p. 126.
- (8) ibid, p. 134.
- (9) ibid, p. 148.
- (10) Fernández, Justino. Arte moderno y contemporáneo de México, UNAM, México, 1952., p. 179.
- (11) Tablada, José Juan. La feria de la vida, Ediciones Botas, México, 1937. p. 370.
- (12) Díaz Dufoo, Carlos, Un problema fin de siglo, Revista Azul, México, 7 de octubre de 1894, p.p. 356-357.
- (13) Rodríguez Prampolini, Ida, op. cit. p. 159.
- (14) Fernández Retamar, Roberto, Calibán, Apuntes sobre la cultura en nuestra América, Editorial Diógenes, México, 1974, p.p. 23 y 24.
- (15) Reyes, Alfonso, Obras completas, Tomo XII: "Pasado Inmediato"., Fondo de Cultura Económica, México, 1960, p. 211.

- (16) Revueltas, José. Revista Espejo, Escuela mexicana de pintura y novela de la Revolución. Número 3, 1967, p. 17.
- (17) ibid, p. 14
- (18) Orozco, José Clemente, Autobiografía, Ediciones Occidente, México, 1945, p. 89.
- (19) Fernández Justino, La pintura moderna mexicana., Pormaca, México, 1964, p. 42.
- (20) ibid, p. 44.
- (21) Bayón, Damián, América Latina en sus artes' "Diversidad de actitudes", Siglo XXI Editores, México, 1975, p. 146.

C A P I T U L O    I I

---

BIOGRAFIA DE JESUS REYES FERREIRA



Jesús Reyes Ferreira nació en Guadalajara, Jalisco, en el mes de octubre del año de 1882. Sus padres fueron don Buenaventura Reyes y Zavala y doña Felipa Ferreira Flores. Su padre era originario de Atotonilco el Alto, Jalisco. Estudió en Guadalajara y en el año de 1853 se graduó de Bachiller en Filosofía en el Seminario Conciliar. Ingresó en la Universidad al año siguiente. En el año de 1862 obtuvo el título de abogado y, aunque ejerció la profesión durante algunos años, finalmente optó por dedicarse a la docencia impartiendo clases de historia en el Liceo de Varones de Guadalajara. En el año de 1870 contrajo matrimonio con doña Felipa Ferreira, de ascendencia gallego-portuguesa.

Dueño de una sólida formación intelectual, don Ventura Reyes y Zavala ocupó el cargo de rector del Liceo Católico de Guadalajara de 1879 a 1889. Además, escribió dos pequeños volúmenes, uno bajo el título de Apuntes para formar unos prolegómenos de la clase de historia, editado en el año de 1877, y otro, Apuntes para formar un catálogo, que después se reeditó con el título Las Bellas Artes en Jalisco, (1) en el que se esbozan las biografías de algunos artistas de la época en dicho Estado. Dejó además manuscritos inconclusos de una enciclopedia y de una Historia de México que nunca llegaron a publicarse.

Del matrimonio de Ventura Reyes y Felipa Ferreira nacieron cuatro hijos: María, Benjamín --que murió a la edad de cuatro años--, Jesús y Antonia.

El joven artista crece en un ambiente familiar que, influenciado por el fuerte y excéntrico carácter de su padre y su posición de único varón, se torna en ocasiones en severo, extraño y rígido. El nos contaría, años después, del recuerdo que guardaba de su padre durmiendo con cuatro gallos amarrados a las patas de la cama, en señal de ascetismo y disciplina, o del ojo que don Ventura había hecho pintar en el techo de su alcoba, exactamente arriba de la cama, con el fin de evocar la presencia de Dios, de un Dios inquisidor que lo miraba y lo juzgaba. No es difícil pensar que, ante tales circunstancias, la figura del padre se convertiría a su vez para el joven Jesús en el "ojo que siempre nos observa", de modo que, cuando él cometía alguna travesura, el castigo resultaba infalible e inevitable, como el que producen nuestros pecados ante la ira de Dios.

La familia Reyes vivía en una casa típica de Guadalupe, con su característico sabor provinciano, en las calles de Morelos y 8 de julio, frente a la Iglesia de Jesús María.

Jesús crece así en un ambiente un tanto enrarecido hasta que ingresa a un colegio particular donde completa

su educación primaria. Poco después trabaja de aprendiz en la Litografía e Imprenta de Loreto y Aneira. A los trece o catorce años, durante uno de sus períodos de vacaciones escolares, entra a trabajar en una tienda de chocolates. Empieza entonces a dar trazas de su ardiente imaginación y de su sensibilidad a partir de las ensoñaciones que le producían las manchas de grasa que los chocolates dejaban en el papel. Las manchas despertaban su fantasía y uno puede imaginarse al incipiente aprendiz cautivado por una forma indefinible, perfilándose para el artista que llegaría a ser, y haciendo de él, como sucede en gran parte de estos casos, un empleado distraído, ensimismado y chambón.

Siendo muy joven aún abandona sus estudios e ingresa como empleado de la Casa Pellandini de Guadalajara, tienda de materiales de arte, grabados y objetos Art Nouveau. El cambio representa para él un nuevo y más claro horizonte ya que la tienda lo pone en contacto con las novedades artísticas en boga, con los pintores y con un ambiente más afín con sus intereses. De entonces data, por ejemplo, su amistad con Alfredo Vázquez, "El Mago", joven amante de las antigüedades con quien posteriormente formará una sociedad independiente.

Trabajando en la Casa Pellandini, Jesús Reyes da las primeras muestras de su sensibilidad y gusto a través del

decorado de los aparadores. En un principio sus decoraciones causaron el desconcierto del dueño, acostumbrado a otro tipo de arreglo en sus vitrinas. Sin embargo, nos describe Reyes Ferreira no sin cierta añoranza, que él sentía un gran placer en el arreglo de esos escaparates: en la vívida y sensual experiencia de ver salir los colores nítidos y brillantes de los tubos de óleo para combinarlos en las telas y armar así sus composiciones junto con los otros objetos de arte que ocuparían las vitrinas. Es desde esos momentos juveniles y en apariencia intrascendentes que Jesús Reyes empezaría a desarrollar su gusto por la diversificación de materiales y por el colorido. No es de extrañar que, en un principio, el dueño de la tienda viera sus experimentos con cierto recelo. Sin embargo, al notar la atracción que causaban esos arreglos en los clientes y al ver incrementadas sus ventas no tuvo más que apoyar y apreciar la labor de su novel dependiente.

Fue por esta época, cuando Reyes Ferreira empezaba a trabajar como empleado de la Casa Pellandini, cuando sufrió una de las experiencias más determinantes de su vida. El porfiriato se hallaba en pleno apogeo. Guadalajara vivía la atmósfera tranquila y familiar de la provincia. Se respiraba el ambiente romántico de finales del siglo diecinueve, cuando accidentalmente Reyes Ferreira conoce a Amelia Rivas, joven de la sociedad jalisciense que lo cautiva por su belleza y refinamiento. Se enamora de ella y empie

za a visitarla todas las tardes, una vez que se desocupa de su trabajo en la Casa Pellandini. Con el tiempo se entera de que su admirada Amelia está gravemente enferma y que la tuberculosis la va consumiendo lentamente. Amelia fallece poco después dejando una honda impresión en el artista a quien su mórbida personalidad lo llevará a reflejar en su pintura una y otra vez el obsesivo tema de las "niñas muertas".

Estas primeras experiencias, en conjunto con el contacto cotidiano de Jesús Reyes con las celebraciones litúrgicas, con las fiestas del pueblo y con la recia y controvertida personalidad de su padre que, por si fuera poco, también lo inició en el gusto por la pintura, son las que formarán su intrincada personalidad.

En efecto, las experiencias familiares, la combinación de arte popular y barroco, la vida de provincia y su contacto con los artistas de la época son los elementos que definirán el mundo peculiar de Jesús Reyes. Sólo que habrían de transcurrir varios años antes de que él decidiera establecerse por su cuenta. En octubre de 1911, a los 75 años de edad, fallece su padre. Durante ese mismo año, Jesús Reyes Ferreira deja por fin la Casa Pellandini y se asocia con el "Mago" Vázquez. Al principio trabajan juntos comprando madera fina con la que fabrican muebles coloniales para su venta.

Mientras tanto, Jesús, su madre y sus dos hermanas, Antonia y María, se quedan como dueños de la casa de la calle Morelos con las pertenencias que dejó su padre y con los objetos que por entonces empieza a coleccionar Reyes Ferreira. El mismo artista nos ha hablado con gusto de sus satisfacciones de coleccionista. Caminando por las calles de Guadalajara o incluso desde algún autobús descubría los objetos antiguos existentes en las casas de la ciudad, ya fuera que estuvieran en el patio, ya que los viera a través de una ventana. Para él eran objetos preciosos y, dado que por lo general los dueños no sabían apreciar el verdadero valor de sus pertenencias, él intentaba entrar en tratos inmediatamente para adquirir aquella cabeza de Cristo barroca, la lámpara de estudiante, el pequeño librero de madera tallada. Sólo otro coleccionista podrá darse una idea de la satisfacción que implica el descubrimiento y adquisición de un objeto considerado como precioso para un anticuario. Otro de los rasgos curiosos y característicos de la personalidad de coleccionista de Jesús Reyes Ferreira era su interés por asistir a los entierros de personas conocidas de la familia. El no sólo hacía acto de presencia sino que se ofrecía a amortajar y embalsamar a los muertos. Generalmente la familia, agradecida por el gesto de Jesús Reyes, acababa regalándole alguna pieza de su interés personal.

Podrá notarse entonces que, además de su carácter acumulativo Jesús Reyes Ferreira mostraba fuertes tendencias hacia la necrofilia. No es el caso aquí hacer una evaluación de índole psicoanalítica de la personalidad del pintor. Sin embargo, con el fin de comprender mejor el sentido de su arte, deben hacerse notar algunos de los nexos existentes entre su actividad como coleccionista y como embalsamador. En términos psicoanalíticos, (2) el complejo de posesión resuelve los sentimientos de culpa existentes mediante la identificación con el padre, y esta identificación implica una transformación de la culpa en agresión. De este modo, el individuo posesivo se emancipa de sí mismo y pasa su esencia hacia las cosas, hacia sus propiedades. La acumulación de propiedades representa signos plausibles de una gracia interior y espiritual. Los objetos son la vida del hombre y así cobran vida y hacen lo que el hombre quisiera hacer. Las cosas se vuelven el dios, su propio padre, que el individuo desearía ser.

Por otra parte, Erich Fromm, en su definición del carácter necrofilico, dice:

"El individuo necrófilo ama todo lo que no crece, todo lo que es mecánico. La persona necrófila es movida por el deseo de convertir lo orgánico en inorgánico, de mirar la vida mecánicamente, como si todas las personas vivientes fuesen cosas. Todos los procesos, sentimientos y pensamientos de la vida se transforman en cosas. La memoria y no la experiencia; tener y no ser, es lo que cuenta". (3)

Resulta, pues, evidente la relación que existe entre el anhelo de posesión y la orientación necrofilia y el círculo que se cierra en la actitud de Jesús Reyes Ferreira en tanto que "embalsamaba" para "adquirir" y "adquiría", ya fuera para "vender" (carácter mercantil, asociado con el carácter anal de Freud) o para cambiar objetos. Todo esto tendría poca o ninguna importancia a no ser porque esta actitud se refleja no sólo en la actividad de coleccionista del pintor sino en muchos de los temas mórbidos y obsesivos de sus mejores cuadros, como se verá posteriormente.

La adquisición de objetos antiguos redundaría en que la casa de la calle Morelos se iría llenando de cuadros coloniales, retratos y retablos de santos, así como de sillas de bejuco, bancas de sacristía o infinidad de objetos más. Elías Nandino (4) hace una relación de la actitud de Reyes Ferreira como coleccionista:

"Chucho Reyes se movía en esa casa erguido y sonriente como si fuera un rey en medio de sus súbditos. Con el dedo índice señalaba el objeto sobre el cual quería llamar la atención y enseguida hacía la historia de cómo lo había conseguido. Todo le era familiar y lo consideraba como parte indivisible de su existencia. Conocía a ojo cerrado el lugar en donde estaba cada cosa y, sin titubear, ya sacaba de un cofre una mascarita de jade o de una alacena un tecolote de madera. Era contagiante la alegría con que hilaba la descripción de sus hallazgos, y hablaba con el mismo interés al mostrar una delicada figura de marfil, que al enseñar



un primitivo juguete de barro. Para él no había jerarquía entre sus objetos porque consideraba que cada uno de ellos poseía su especial belleza."

Posteriormente, Jesús Reyes acondicionó uno de los cuartos de la casa que daba a la calle a manera de tienda de antigüedades. En ella empezó a acumular objetos: marcos antiguos, lámparas, juguetes populares, frascos, máscaras, gallos de hojalata o faroles en apariencia sin valor artístico. Así, en una rinconera asomaba una virgen barroca; junto a la pared, un caballo de volantín; sobre una mesa había una cabeza de San Francisco y, en un rincón, se hallaba un judas de cartón que nunca había cumplido el cometido para el que había sido elaborado. Por esos tiempos eran ya famosas las incursiones que hacía Reyes Ferreira en Tlaquepaque, en donde iba seleccionando objetos con ojos de especialista: en la cuetería llamada "El rincón del diablo", donde se hacían esqueletos de carrizo y se pintaban "judas" con anilinas de colores estridentes o con los orfebres que trabajaban plata, a los que encargaba piezas que aún hoy día pueden admirarse en la casa que el pintor tiene en la ciudad de México.

Sería cerca de 1920 cuando en el Estado de Jalisco se empezaron a descubrir retratos de José María Estrada. Se dice que Carlos Orozco Romero y Roberto Montenegro empezaron a comprarlos por los pueblecillos.

Luego, como afirma José Guadalupe Zuno (5), el doctor Arce y el mismo Reyes Ferreira irían recolectándolos con el ardor y dedicación que le eran característicos a este último, levantando "una nueva cosecha"

Fue también por esa época que se formó en Guadalajara el Centro Bohemio, constituido con el esfuerzo de los propios artistas de la ciudad y en donde se reunían para organizar conferencias, discutir y comentar las ideas en boga. Fue en dicho Centro en donde empezaron a gestarse algunos conceptos y actitudes que influirían en el arte mexicano.

No será mucho después cuando Jesús Reyes empiece a viajar por los pueblos en plena guerra cristera, con la intención de conseguir piezas de iglesias y otros objetos de la gente que de algún modo, había resultado afectada con el conflicto bélico.

En este período de florecimiento cultural de Guadalajara, muchos artistas se daban cita en la tienda de antigüedades de Reyes Ferreira. Ya fuera que desearan vender o cambiar alguna pieza o que sólo quisieran conversar con él, el hecho es que su contacto constante con los artistas hizo que Jesús Reyes Ferreira empezara a expresar ese mundo interior que había ido cristalizando con los años espontánea y naturalmente, ese mundo labrado sin prejuicios de lo que debería o no ser el arte. Así, sus

primeros "papeles de china" los utiliza modestamente sólo con el fin de envolver las antigüedades que se vendían en su tienda. Eran muy poco elaborados. Con sistían, como ya se ha mencionado, de tres o cuatro colores y de tema y composición similar a la de las fiestas populares. Elaborando estos papeles, Jesús Reyes Ferreira empezó a dar rienda suelta a su imaginación paulatinamente. Y no fue poca su sorpresa cuando empezó a advertir que aquellos "papeles" que él había pintado por el gusto de hacerlos, empezaban a tener una demanda ya no como envoltura sino por sí mismos. Muchos de sus clientes, incluso extranjeros, volvían a la tienda ya no tanto por el anhelo de comprar otra pie za sino por conseguir alguno de los "papeles" que, ya enmarcados, poseían una gran belleza plástica. Empieza así lo que sería el inicio de una larga carrera pictórica que se prolonga hasta nuestros días.

Sin embargo, Jesús Reyes Ferreira manifestaba sus dotes plásticas a través de muy variadas formas. Poseedor de un indudable gusto estético, además de sus antigüedades y de sus primeros "papeles", el artista hacía arreglos para fiestas y bodas en Guadalajara. En ellos utilizaba los propios objetos de su tienda en combinación con flores y otros aderezos que formaban un armonioso y bello conjunto. Asimismo, empezaba a hacer trabajos de decora-

ción para lugares como el "Montparnasse", café muy concurrido de la época. Para ello, Jesús Reyes Ferreira solicitó la colaboración de los hermanos José María y Antonio Servín que, bajo su dirección, pintaron la decoración de los paneles del entonces famoso café. Este no fue el único trabajo que realizaron los Servín para Reyes Ferreira, ya que en innumerables ocasiones le llevaban a su tienda a cuarelas para su venta. Asimismo, por iniciativa de Reyes Ferreira, José María Servín pintó la fuente del "Torito" de Pátzcuaro, Michoacán, a base únicamente de las indicaciones de Reyes Ferreira, ya que aquel pintor no había visto jamás dicha fuente. Años después, el mismo Servín quedó sorprendido de la similitud de la fuente real con la que él había pintado.

Detrás de la penitenciaría de Guadalajara, en la colonia Reforma, Jesús Reyes Ferreira tenía una huerta a la que había bautizado con el nombre de Amada muerta. En ella tenía toda clase de árboles frutales; en el centro de la huerta había hecho construir un salón bellamente decorado con toda clase de muebles y objetos que su buen gusto caracterizaba. El baño tenía en el centro una gran tinaja rodeada de hierro con cristales azules; el techo era de madera con flores de jazmín enredadas. Esta huerta le servía para sus fiestas y reuniones. En algunos momentos sirvió también como refugio de amigos, como cuando en la época de la Revolución, resguardó al licenciado Zuno.

Del mismo modo, eran famosos los ya tradicionales altares de Dolores, conocidos como Los Incendios, que Jesús Reyes y sus hermanas decoraban año tras año. Los adornaban con toda clase y tamaños de esferas de colores, con cirios, cebada y grandes candelabros. No faltaba, por supuesto, el agua de jamaica, de chía, de limón y tamarindo, así como los polvorones de cacahuete. Para las fiestas de Día de Muertos hacían calaveras de azúcar y panes que luego convidaban a sus amigos.

Su vida empezaba a ofrecerle una serie de logros y hallazgos en distintos campos. Ixca Farías, por ejemplo, ya le permitía tener un cuarto en el Museo de Guadalajara, en donde Reyes Ferreira podía montar diversos objetos y arreglos. En el Baratillo, Antonio de la Peña lo reconocía como el anticuario con mejores piezas y de más gusto en Guadalajara. Jesús Reyes fue también un asiduo asistente a los escenarios teatrales. Conoció y fue amigo de Virginia Fábregas, de Markova, de la Pavlowa y de Pablo Casals. Era, en suma, un entusiasta espectador de obras de teatro, zarzuelas, ballets, conciertos y operetas.

Pero no sólo en el campo estrictamente cultural se movía Reyes Ferreira. Su entusiasmo comprendía también el mundo de los títeres y el del circo; incluso una de sus grandes aspiraciones consistía en trabajar algún día como payaso. Aunque nunca llevó a cabo su anhelo, la imagen del

hombre pintado para divertir a los niños, con sus faces que oscilan entre lo ridículo y lo cómico a lo melancólico, lo triste y, en ocasiones lo patético, ocupa un lugar primordial en sus "papeles". No hay duda de que todo el mundo del circo, no sólo los payasos, los caballos, los leones y las "ecuyères", sino el colorido y el ambiente festivo, forman una parte definitiva de su mundo pictórico. Acaso a estas visitas deba sus famosas cortinas o telones que, con su toque particular, cobrarían un nuevo sentido estético.

Así, en constante comunicación con el medio artístico, Jesús Reyes fue cobrando fama por sus sugerencias e indicaciones en el campo de la decoración y el arte. Su aguda intuición le permitía resolver los problemas más intrincados de composición y equilibrio así como expresar su buen gusto. No en balde el poeta Carlos Pellicer ha sintetizado las virtudes de Reyes en dos palabras: "ver y tocar".

Autodidacta y genio de la selección, Reyes Ferreira trabaja en base a los sentidos contando, además, con la cualidad de saber comunicar sus descubrimientos a terceras personas. De ahí que su influencia no quede en su obra sino que, como hemos mencionado, se extienda a los que entonces eran pintores más jóvenes, como Juan Soriano, Raúl Anguiano, José María Servín, Oscar Bernache, Xavier Guerrero, Jorge

Enciso y otros. En cuanto a la influencia que representó en la pintura mexicana, el mismo Soriano ha dicho:

"Lo popular le inventa a él y él inventa lo popular. Es, al mismo tiempo, fuente y mar. Jesús Reyes Ferreira ha sido un gran maestro para mí y para muchos otros jóvenes jaliscienses que, gracias a él, hemos aprendido a ver la pintura de nuestro país y la del mundo en una lección de sensibilidad auténticamente mexicana".

En el año de 1938, Jesús Reyes deja la ciudad de Guadalajara por razones personales para establecerse definitivamente en la ciudad de México. Durante algún tiempo vivió en casa de Francisco Yturbe. Posteriormente, se traslada a unos cuartos alquilados en el Palacio de Iturbide. La suerte le sonríe y, durante ese período, recibe dos herencias de parientes cercanos. Entre las propiedades que recibe --plafica el artista-- encontró una apreciable cantidad de dinero en monedas de oro, con la que compró la casa que habita hasta la fecha, a la cual se mudó en el año de 1941. Posteriormente se trasladan a México sus hermanas Antonia y María, trayendo con ellas la mayor parte de la colección de Reyes Ferreira. La nueva casa posee un ambiente y características muy similares a las de la casa de la calle Morelos en Guadalajara. Tiene un patio al centro adornado con enredaderas y circundado de pasillos. Hay varios cuartos que dan alojamiento a la rica colección de objetos y antigüedades. Una cochera y una pileta que se encuentra en el centro del jardín le sirven de taller de tra

bajo al pintor; en ese lugar pueden observarse tazas con residuos de colores, un banco, una mesa de trabajo, un sinnúmero de brochas de todos tipos y tamaños y los inevitables "papeles de china" esparcidos por todo el taller.

Para ese entonces, la formación estética de Jesús Reyes y su criterio artístico habían alcanzado ya su madurez pues, amén de su experiencia a lo largo de los años, había ido formando una extensa biblioteca de libros de arte que le han abierto los ojos a los pintores que ocupan los lugares preponderantes dentro de la plástica internacional contemporánea. En este momento de madurez, Jesús Reyes se entrega de lleno a la pintura. Así, con su intuición plástica innata, empieza a "embarrar" sus "papeles de china" de una manera más profesional. Se empieza a levantar muy temprano, trabajando con rollos de papel de china y empleando de cinco a diez colores. Cuando termina sus obras, va con un desprendimiento absoluto a casa de sus amigos a obsequiarlas. Con admirable modestia, Jesús Reyes se negaba a llamarse pintor. Se burlaba de él mismo considerándose como un mero aficionado. Empero, los que conocían sus cuadros sabían que sus afirmaciones, a pesar de ser sinceras, se hallaban muy lejos de la realidad. El mismo Paul Westheim comenta al respecto:

"Que me perdone Jesús que, a pesar de esto, lo considere yo como artista y uno muy original y creador". (6)



En realidad, el hecho de cómo y cuándo Reyes Ferreira deja de ser un artesano para convertirse en un artista es algo que carece de importancia. El hecho es que, independientemente de estas polémicas, la crítica y los coleccionistas empiezan a interesarse por sus obras. Su vida empieza así a tomar un cauce parecido al que tenía en Guadalajara. El dinero que obtiene con la venta de sus "papeles" lo invierte en la compra de sus objetos de arte. De este modo, llega a ser parte de la rutina de su vida el paseo dominguero por La Lagunilla, donde con ojo avizor seleccionaba y compraba aquellos objetos capaces de atraer su atención. Era ya tan conocido en el lugar, que rentaba un cuarto de un hotel de paso en donde daba cita a los vendedores. Allí, con una bolsa de mercado y su gran bastón, iba seleccionando o --para usar su propio término-- "enamorando" aquellos objetos de su gusto. Este jugueteo poseía una gran importancia para Reyes Ferreira que, posesionado de su oficio de anticuario, no quería que nadie le ganase alguna pieza que pudiera ser de su interés. El hecho de obtener o no el objeto de su gusto resultaba como una especie de premio o castigo, según fuese el caso. De ese tiempo data su amistad con Francisco González, con el "Canica" Sánchez Navarro y con Manuel Romero de Terreros; todos ellos conocidos anticuarios de México. No eran pocos los conflictos que tenía con per

sonas como Franz Mayer ya que, si alguno de ellos dos adquiría alguna pieza para desconsuelo del otro, se suscitaba una especie de discordia amistosa que terminaba en una acalorada discusión.

Parte de su círculo de amistades databa de mucho tiempo, de cuando viajaba de Guadalajara a la capital para cumplir con algún compromiso. Conocía a Ramón del Valle Inclán, a quien le tomó una foto que después pasaría a la historia; a la "Tórtola" Valencia --célebre "vedette" que aparecía con estrambóticos vestuarios, como ornamentos de iglesia o capas pluviales--, a la que Jesús Reyes le diseñaba la coreografía de sus espectáculos. Sin embargo, su grupo de amigos iba incrementándose con el tiempo. Luis Barragán, Carlos Pellicer, Edmundo O'Gorman, Justino Fernández e Ida Rodríguez lo frecuentaban con regularidad. A él le gustaba agasajarlos con comidas y cenas, en donde hacía alarde de buen comensal y de poseedor de piezas como una vajilla de la "Compañía de Indias", cuadros del período colonial, y donde el colorido de las viandas que ofrecía eran parte importantísima del banquete. Los recibía con la casa alumbrada con grandes velas sobre candelabros y arreglos a propósito del festejo. Siempre había algo nuevo que admirar en su casa. La cantidad de objetos que poseía era cada vez más voluminosa y más variada. Ya no eran sólo libros, muebles, esferas o esculturas; ahora su interés se había concentrado también en zapatos, bufan-

das, bastones, anclas, muelles de automóvil, tabones que recordaban los antiguos espejos flamencos, rieles, condensadores, corcholatas, lupas, tijeras y todo tipo de "chácharas".

En el año de 1942, cuando Marc Chagall vino a México para poner la escenografía del ballet Aleko, Jesús Reyes Ferreira tuvo la oportunidad de conocer personalmente al maestro ruso. Al verlo en persona, poco antes de que la función diera principio, Jesús Reyes se presentó con Chagall y le obsequió un conjunto de "papeles". Un tanto sorprendido, Chagall los desenvolvió, colocándolos sobre el piso. Fascinado ante el gesto de aquel humilde pintor y por la belleza de la obra que le ofrecía como muestra de su admiración, el pintor ruso lo abrazó dándole las gracias y diciéndole: "Tú eres el Chagall mexicano." Entre el vestuario que iba a usarse en el ballet, Chagall había incluido unos pantalones de mezclilla. Por sugerencia de Reyes Ferreira, los lijaron con el fin de que parecieran usados. Chagall le obsequiaría después, a modo de agradecimiento, una fotografía "al pintor y amigo mexicano". Con los años, la admiración de Jesús Reyes por Chagall fue creciendo y siempre estuvo al tanto de las nuevas obras del maestro cuyas pinturas, por sus temas y colorido, le resultaban tan afines. También conoció a André Breton que, maravillado ante la completísima colección

de Jesús Reyes, optó por comprarle un ex-voto mexicano. Asimismo, su amistad con pintores como Diego Rivera, David A. Siqueiros, Roberto Montenegro y Jorge Enciso era cada día más íntima. A casi todos ellos los había conocido en Guadalajara, cuando se había formado aquel famoso Centro Bohemio. Sin embargo, su máxima admiración estaba centrada en la figura y obra de José Clemente Orozco, por quien sentía un profundo respeto como pintor.

Con todo, el año de 1949 fue portador de varios pesares en la vida de Reyes Ferreira. Por principio, su hermana María, con quien había compartido tantos altibajos, gustos y sinsabores, murió repentinamente. Poco tiempo después, él tuvo una hernia que hubo que operar, y esto sucedió en el Hospital de Jesús. Era el momento de su máxima admiración por Orozco y lo único que parecía importarle era conseguir un cuarto desde el que se pudiera ver su maravilloso mural. Pasado algún tiempo y en plena convalecencia, le comunican la muerte de Orozco. Reyes Ferreira se traslada inmediatamente a la casa del maestro y, a insistencia de la esposa, amortaja los restos de José Clemente, colocándolo después sobre una cruz de ceniza, rodeado de cuatro gruesos cirios. A sugerencia de Jesús Reyes, el dibujante Héctor Xavier realizó un asombroso dibujo de Orozco muerto. La pérdida de su admirado maestro afectó enormemente a Reyes Ferreira.

A partir de este suceso Reyes Ferreira, que siempre había sido una persona religiosa, cae en una especie de raptó místico y establece una rutina que no rompió en muchos años. Asistía asiduamente a misa en la Iglesia de San Francisco, en las calles de Madero. Los domingos, después de asistir a la misa, iba a desayunar a Sanborn's de Madero o al de Paseo de la Reforma. Sus caminatas por las calles de Milán, Paseo de la Reforma, Amberes y Hamburgo se hicieron frecuentes, convirtiéndose en uno de los personajes legendarios en cafés, tiendas y librerías.

En el año de 1950, a raíz de su amistad con el arquitecto y artista Mathias Goeritz presenta su primera exposición en la galería Arquitac de Guadalajara. Expuso treinta y siete pinturas en papel de china y, a pesar de que asistieron los más connotados críticos e intelectuales, la exposición no tuvo el éxito esperado. No vendió una sola de sus obras.

Un año más tarde tiene lugar otro incidente que marca la influencia que el polifacético Jesús Reyes Ferreira ejerció en los campos de la arquitectura y el urbanismo. Siendo amigo cercano de Luis Barragán, que por entonces estaba planificando el fraccionamiento del Pedregal de San Angel, Jesús Reyes Ferreira empezó a participar en el proyecto como asesor. Así el pintor, haciendo alarde de su incomparable sentido artístico, hacía sugerencias, ajusta-

ba ideas y definía buena parte del proyecto que se estaba llevando a cabo. De este modo, gracias a su talento se empezaron a incorporar colores a la arquitectura y cobró efecto la nueva función panorámica de los jardines. Fue así que también dejó profunda huella en el campo de la arquitectura mexicana.

Sin perder el interés por sus otras actividades, en las que ya era conocido, Jesús Reyes continuó trabajando en la decoración de fiestas y bodas en México. Sus ya famosos altares de Guadalajara eran recordados a cada momento y no fueron pocas las bodas de personalidades de la capital que se celebraron en iglesias adornadas por el propio Reyes Ferreira.

Este período de su vida en México se caracterizó como uno de los más fructíferos de su carrera. Se dedicaba horas enteras a pintar. Desde muy temprano se le veía "embarrando" papeles en el patio central de la casa, que le servía de taller. Con los pinceles y ayudado de los dedos iba dando forma a sus creaciones, utilizando, además de sus papeles de china, cartón barato. Para el color usaba anilinas brillantes y de colores subidos preparadas por él mismo. Como resultado de toda esta experimentación un tanto alquímica, brotaban sus extraños personajes y figuras como de un alambique. Solferinos y magentas, naranjas y dorados, rojos y azules desfilaban por

su mesa de trabajo, encarnados en gallos, flores, cristos, niñas muertas, ángeles, prostitutas y payasos.

Trabajaba también a base de recortes de sus libros de arte de los que, dada su nueva inquietud, compraba dos o tres ejemplares, guardando en su biblioteca un volumen y utilizando los demás como material para recortar.

Resulta extraño que la sensibilidad plástica y la musical sean compatibles en una sola persona. Jesús Reyes no es aficionado a la música y, sin embargo, por aquella época empezó a comprar discos, no por la música en sí sino por la belleza plástica de las portadas.

Su inquietud no marca fronteras. En conjunto con Cynthia Sargent empieza a trabajar tapices, que jamás caen en la monotonía. Trabaja también en algunas piezas de es cultura. De este modo su arte, que había ido cobrando importancia poco a poco y cuyo destino no era --según el artista-- más que el de procurar su goce y un amor por la vida, empezó a ser solicitado para exhibiciones particulares y colectivas. Finalmente, en junio de 1962, se le hace justicia al incansable y polifacético artista con motivo de sus ochenta años. Se le organiza una magna exposición retrospectiva en el Palacio de Bellas Artes a manera de homenaje. Dicha exposición no constará tan sólo de pinturas sino de objetos que configuraban el propio ambiente de su casa; antigüedades, "chácharas", retablos, muebles, todo

ello coronado con un gigantesco gallo de cartón. Resulta paradójico pues, que la celebración del octagésimo aniversario del pintor haya dado mucho más la impresión de colorido, alegría y juventud que la de muchos pintores jóvenes.

Al paso de los años, menguado en sus fuerzas y sintiéndose cansado, Reyes Ferreira se aísla del mundo compartiendo su vida con su hermana Antonia. En el año de 1971 Antonia muere y Jesús Reyes queda al cuidado de su sobrino David.

En el año de 1972 se presenta otra exposición en la Galería que lleva su nombre, en la Casona de la Plaza de San Jacinto. Los organizadores son Mercedes y Jordi Giornella. La exposición resulta todo un "happening", pues Raúl Pereira --que le hacía los "judas" a Diego Rivera-- hizo varias obras en base a los principales temas pictóricos de Reyes Ferreira, mientras una banda de pueblo tocaba y en el aire brillaban las luces de los juegos pirotécnicos.

En 1972 Reyes Ferreira tiene la oportunidad de viajar al extranjero por vez primera. Conocerá viejos lugares que él ha admirado en libros y postales: París, Roma, Madrid, Londres, Marruecos y Nueva York. Es también durante ese año que se exhibe su primera exposición en Europa. Durante su estancia en Barcelona realiza cuatro litografías en los talleres de Polígrafa.



A finales de 1973 vuelve a Europa, ampliando su itinerario anterior y llegando hasta el Medio Oriente. Ante la fascinación del viaje regresará a México a pintar con nuevos bríos. Viaja a Oaxaca, Acapulco, Puerto Vallarta y a la ciudad de San Francisco, en California, lugares todos desconocidos para él. En San Francisco será uno de los encargados de hacer un programa de televisión sobre el folklóre mexicano.

En 1975 se presenta otra exposición en las Galerías Pecanins, la cual sirvió también como parte final de la película que el Fondo de Cultura Económica filmó en torno a la vida de este importante artista.

Ahora, en 1976, recorriendo a grandes rasgos la intensa vida de Jesús Reyes Ferreira, no queda sino admirarse del despliegue de energía, de tezhón y sobre todo de talento que ha mostrado el pintor en el curso de casi un siglo.

## N O T A S

---

- (1) Reyes y Zavala, Ventura. Las Bellas Artes en Jalisco, Suplemento de ET CAETERA., No. 13, Enero, Febrero de 1953.
- (2) Brown, Norman O. Life Against Death., Vintage Books, New York, 1959. p. 280.
- (3) Fromm, Erich. El corazón del hombre, Fondo do Cultura Económica, México, p.p. 40-41.
- (4) Nandino, Elías. Cuadernos de Bellas Artes, Enero de 1963, Año IV, Número 1, p. 60.
- (5) Zuno, José Guadalupe. Las Artes Plásticas en Jalisco, Ediciones ET CAETERA, Guadalajara, 1953, p. 100.
- (6) Westheim, Paul, El mundo de Jesús Reyes Ferreira, INBA México, 1962, p. 13.

C A P I T U L O     I I I

---

PRINCIPALES INFLUENCIAS EXTERNAS EN LA

OBRAS DE JESUS REYES

FERREIRA

En los capítulos previos se ha hecho hincapié en que la veta más importante de la que se nutre la obra de Reyes es la del arte popular. Gran parte de los temas y del colorido de sus pinturas están extraídos de los motivos de las fiestas, celebraciones y espectáculos a los que gusta de asistir el pueblo mexicano. Asimismo, se ha insistido en que la carrera de pintor que adopta Jesús Reyes se inicia sin afectación y sin falsas pretensiones. Ya se ha señalado cómo su vocación empieza a manifestarse dentro de la más absoluta modestia y autenticidad. A través del tiempo la obra misma irá superando las limitaciones que se advertían en sus inicios y, tal vez la razón de que Reyes Ferreira haya podido dar este salto cualitativo estriba en el gran amor que siempre muestra por el oficio en sí, germen, a fin de cuentas, de todo gran artista.

Ahora bien, todo esto no implica en modo alguno que además de la fuente del arte popular el pintor no haya recibido otras influencias para el enriquecimiento de su mundo pictórico. En lo que toca a los artistas nacionales ya se ha mencionado el influjo que las obras de José Guadalupe Posada y José Clemente Orozco tienen en su obra. Del primero no toma la parte de la crítica social sino la idea de sus calaveras, esa manera tan sin-

gular de representar a la muerte, a esa muerte de la que Octavio Paz dice que el mexicano "la frecuenta, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente." (1)

De Orozco, por otro lado, capta la vena expresionista, el trazo seguro y parte del color que le permiten dotar a sus figuras de esa combinación que oscila entre la alegría y el patetismo.

Sin embargo, además de estas influencias, que podríamos definir como de carácter nacional, en la obra de Jesús Reyes se palpa la influencia de dos pintores europeos que forman los otros dos vértices del triángulo de inspiración que alimenta a su pintura; ellos son Marc Chagall y Georges Rouault. Es curioso observar que independientemente de todo, entre estos dos pintores existe de por sí una línea que los une más allá del simple mote de "expresionistas" a través de la actitud mística que despliegan sus cuadros, de la similitud en algunos de sus temas y del tratamiento intenso del color. Por ello no es de extrañar que Reyes Ferreira se haya sentido atraído hacia sus respectivas obras simultáneamente, toda vez que su propia personalidad pictórica era muy afín a la de ellos. De aquí que si se observan con detenimiento las obras de estos dos pintores europeos pueda detectarse en qué sentido y en qué medida inin

fluyeron sobre la obra de un pintor de las características de Reyes Ferreira.

Por principio debe recordarse que ya desde su natal Guadalajara Jesús Reyes había estudiado las grandes corrientes artísticas europeas poniendo especial interés en la pintura de Chagall y Rouault. En cuanto a Chagall, qué duda cabe de que sus experiencias de la infancia y de su primera juventud formaron una parte decisiva en la creación de sus cuadros. La representación de un mundo mítico personal que tiene como escenario aldeas ya sea cubiertas de nieve, ya en noches azules con toda clase de objetos --gallos, candelabros, flores y vacas-- dispuestos arbitrariamente, puede darse gracias a una disposición que permite que el pintor mezcle en su fantasía sus recuerdos, sus gustos y sus símbolos personales.

Sin lugar a dudas un artista como Jesús Reyes captó esa actitud que caracteriza a la pintura de Chagall y la adoptó para sí mismo, reconociéndola como parte de su ser y como uno de los tantos rasgos de su admiración por el pintor ruso. Así como el mundo de Chagall está poblado de poesía popular, de leyendas y de juguetes, la pintura de Reyes Ferreira se servirá de elementos similares de modo que su obra resulte como un gran juego: con una simbología propia, con fe en el engendro de prodigios y con una vida propia y desbordante.

En su obra, Chagall parece diferenciar a los colores en dos grandes clases: los profanos y los sagrados. Los primeros están utilizados en los vestidos de los campesinos rusos, en los objetos, en sus particularísimos blancos de la nieve sucia, en el verde de los campos y en el ocre de las aldeas. Por otro lado, como parte de sus colores sagrados está el púrpura de los terciopelos, el oro de los candelabros, de las letras hebráicas y de las cúpulas, el blanco de los vestidos de novias y amantes, el rojo de sus fondos y el azul de sus cielos. Son estos últimos colores los que le dan el tono misterioso y esotérico a sus cuadros. Aunque, es obvio, para el artista es la asociación de los colores sagrados con los profanos los que permiten que exista una unidad en su pintura, unidad que recuerda simultáneamente el mundo cotidiano y el fantástico. Y es en esta mezcla --indisoluble-- entre lo profano y lo sagrado, en donde se forma el elemento plástico de Chagall, donde se realiza su sentimiento por las formas y por los colores, así como las relaciones de la imaginación en torno al objeto.

Chagall crece en una atmósfera de íntima religiosidad. En San Petersburgo se entusiasma por el viejo arte ruso de los pintores de iconos que descubre hacia 1905. En este punto también existe una comunión espiritual entre Reyes Ferreira y Chagall: Reyes Ferreira, como se ha

visto, se cría en un ambiente de intensa religiosidad y, desde muy joven, muestra gran admiración por las figuras religiosas de las que por cierto ahora posee imponente colección.

Chagall cuenta con un mundo de imágenes que provienen de una combinación del deseo con el recuerdo; mundo de una intrincada y emocionante subjetividad, de naturaleza similar a las imágenes que se originan en los sueños aunque cargados al máximo de ese control que pasa por desapercibido en las invenciones de un gran artista.

Si el arte de Chagall está en constante evolución, removido por las incesantes metamorfosis que su pintura le exige en el tratamiento de la forma y del color hay, no obstante, un fondo inmutable cuyo elemento capital es aquello que bien podríamos definir como su "realismo visionario". Para un artista como Chagall todo lo que es común es, al mismo tiempo, extraordinario o susceptible de convertirse en extraordinario, del mismo modo como ese mundo en que que refleja su pintura es una especie de mundo encantado. El mecanismo imaginativo de asociación de los elementos que maneja funciona de manera muy parecida al de los cuentos rusos. De tal forma que la fantasía de Chagall se mueve en base a una estrecha intimidad entre la realidad y la posibilidad. La evolución interior y exterior de su arte se encuentra así dentro de la misma



veta de la que se ha alimentado antes: en el ahondamiento de su imaginación visionaria, en el enriquecimiento de sus medios pictóricos. De aquí que toda su obra sea un juego de admirable seguridad, un esfuerzo supremo del refinamiento, de lo maravilloso, del color: lleno de matices delicados, de tornasoles exquisitos. Chagall no tiene que hacer esfuerzo alguno para reencontrar esa atmósfera sobrenatural y de misticismo que es la sustancia de su arte.

En los años de 1942 y 1945 respectivamente "decorará" para los norteamericanos Aleko y El Pájaro de Fuego, situación en la que Jesús Reyes tiene por fin la oportunidad de conocer personalmente al famoso pintor y de volcar su admiración por quien, ya desde hacía mucho tiempo, guardaba con él una hermandad en el colorido y en la temática de sus cuadros. Jesús Reyes, como Chagall, retiene el "bagaje" de sus emociones y de las imágenes de sus composiciones iniciales y esenciales a través de toda su obra, experimentando y ensayando, pero sin salirse nunca de sus temas obsesivos.

Si consideramos específicamente el problema de los "gouaches" y del color, se podrá observar que en la obra de Reyes Ferreira la cálida y sensual riqueza del material va siempre de acuerdo con la explosiva fuerza de los amarillos, de los rojos y de los azules, en una orquesta

ción cromática de una extraordinaria efectividad que bien se puede comparar con la obtenida en la obra de Chagall.

En Jesús Reyes, la evocación de las impresiones y las emociones pasadas logra transformar los hechos banales en fenómenos fantásticos, de la misma manera como teje sobre el ámbito de lo fabuloso e inaudito, aquello que ocurrió simplemente en el dominio de lo cotidiano.

Si buscamos las "fuentes" del vocabulario formal de Jesús Reyes, su modo de fabular y las imágenes en que descansa esa fabulación, podemos hallarlas en un mecanismo similar al de Chagall que semeja la trasmutación que se opera en la imaginación del niño: viva, abierta a todas las sensaciones e influida por una atmósfera religiosa que convierte aquellos objetos de los que se apodera su mirada en elementos capaces de ofrecer un "sortilegio" o un "hechizo".

Toda la fauna chagaliana proviene del establo y del corral; de ahí pasa a sus cuadros sin perder objetividad pero adquiriendo en cambio una transparencia que nos permite leer las inocentes almas de las bestias y entrever el misterio que las rodea. ¡Cuánto de esto admiró Jesús Reyes en Chagall! Cuántas veces dejó volar su imaginación al contemplar cuadros tan exquisitos como "La Amazona" (1931); "La muchacha a caballo" (1929); "El gallo" (1947), encontrando en ellos tantos puntos en común, que incluso incorporó a su propio arte: las figuras del caballo, el



gallo y las famosas ecuyères.

1

¡Cómo apreció Jesús Reyes la musicalidad del colorido de los cuadros de Chagall! Esa exuberancia de paleta que el mediodía francés ha hecho tan patente, tan delicadamente vibrante. Ese colorido responde, antes que nada, a una cierta armonía interior de donde brotan como del ensueño las "Flores rojas" (1959); el ramillete prodigioso de "La bella rusa" (1949) o el todavía más extraordinario "Pez volador" (1948). En "El gran circo" (1956) Reyes Ferreira admiró sin duda alguna la sinfonía de manchas coloreadas, magníficamente construida y equilibrada, que se eleva hasta la síntesis lírica de la fantasía y el color. Y cómo no había de admirarla si uno de los temas obsesivos de Jesús Reyes ha sido y es el fastuoso tema del circo, de ese mundo encantado, desbordante de color, de sorpresas y de suspenso. Reyes Ferreira también muestra una gran admiración por las flores chagalianas; las flores pintadas por el maestro ruso en cuadros tan exquisitos como "El ramillete en la jarra de vino" (1953-1954) o en "El gran desnudo de la canastilla" (1955) le proporcionaron la inspiración que se hace patente en sus grandes ramilletes de flores, tema tan amado por él.

Como se ha mencionado, el otro gran artista que sirve de inspiración a la pintura de Jesús Reyes es Georges Rouault. Así, si en Chagall encontró, a través de su admirable manejo del color, de la fantasía y del folklore, uno

de sus grandes modelos a seguir, en Rouault encontrará otra veta de inspiración aun cuando sea más dramática y dirigida a un mundo más oscuro y pesimista.

Ambos pintores --Chagall y Rouault-- cada quien en su estilo, es un colorista de primer orden. No obstante, el color de Rouault, en contraste con el de Chagall, no es utilizado en forma irónica. Más bien sus colores obedecen a una fe de tipo místico que dota a su obra de una gravedad y profundidad emotiva sin igual. Rouault encontró su medio de expresión en los juegos de vitrales. En sus pinturas estos círcos, a manera de montura, resultan de primordial importancia.

Sin duda, este pintor bretón fue digno de la admiración de Jesús Reyes, que advirtió en sus pinturas temas muy similares a los que captaban su interés. En Rouault hay una búsqueda que lo lleva a comprender diversas manifestaciones del sufrimiento del hombre; su talento para representar y definir las expresiones de la profunda corrupción de la humanidad lo llevó a temas tales como sus prostitutas, sus payasos y sus jueces. En este sentido el arte de Rouault es profundamente significativo, puesto que combina las cualidades de su espíritu imaginativo con el crudo realismo de los seres que toma como modelos.

En una carta, de Suarès a su gran amigo Rouault, aquél hace el siguiente comentario sobre su pintura que en cierto modo sintetiza la parte más importante de su

arte:

"Usted no busca sólo la forma sino la expresión. Desde el principio me dí cuenta de esa búsqueda que contiene todo el significado de su vida y de su obra. Usted cultiva la belleza material sólo con el propósito de crear un conducto para expresar sus sentimientos. Admiro la belleza de su pintura y su preocupación por la redención, en busca de la cual, usted llega al infierno mismo. Esto es lo que redime a sus vagabundos y a sus prostitutas, a sus pobres deshechos de la humanidad, del horror y de la escoria de sus vidas: la belleza de su pintura hace visibles sus almas brindándoles la esperanza de la salvación a pesar de sus miserables vidas." (2)

En sus payasos de sonrisa patética y en sus juegos malévolos, Rouault muestra algunos aspectos de la escoria de la humanidad tratándolos con una personalísima piedad. Asimismo, para lograr un efecto sobre alguna de sus figuras, exagera una mancha de color con el fin de obtener una sombra, por ejemplo, para así definir un contorno o profundizar un gesto.

Su inclinación hacia la caricatura se expresa a veces en una forma exagerada. No obstante, siempre acaba prevaleciendo su comprensión del sufrimiento humano. Son pocos los artistas que han asimilado con tal intensidad la pasión y la profunda compasión expresadas en las máscaras de Rouault como Jesús Reyes: esas enfermizas caras de sus esclavos y de sus verdugos. El logró encontrar en Rouault puntos afines a su sensibilidad tanto temáticos como de color, y esta influen

cia resulta particularmente clara en sus prostitutas, sus cristos y sus payasos.

En Rouault, Jesús Reyes encontró ese don para representar y definir la profunda realidad de los seres. Admiró el armonioso colorido de los profundos azules, de los rojos y de los negros así como la áspera línea y la técnica del pincel oscuro que, en varias de sus figuras cobran una renovada fuerza.

Rouault extiende la pintura sobre el lienzo como si fuera barro, trabajándolo con el cuchillo, con el pincel y con los dedos, para lograr texturas diferentes. A veces la pintura resulta brillante y lisa como esmalte recién aplicado. Más frecuentemente, está tocada y retocada sin piedad. El resultado es una aglomeración de tonos sobrepuestos con una textura rica, cálida y gruesa. Toda la superficie de la pintura vibra con el toque del pintor; el pigmento aplicado generosamente alcanza un grado de energía inconmensurable; cada forma, cada figura, cada color parece fluir directamente de la vigorosa mano del artista. De manera similar a Rouault, Jesús Reyes también crea su propia alquimia ayudado de la invención de sus "gouaches" y de sus indagaciones, para darle una característica de "antique". Inspirado en el acento de los contornos que Rouault da a su pintura, Reyes Ferreira le da mayor expresión a sus cristos, a sus niñas muertas, a sus

payasos.

Rouault reconoce que cada artista debe inventar su propia técnica y no supeditarse exclusivamente a la tradición. Al respecto decía:

"Antes de convertirse en artista, antiguamente uno debía de ser artesano adquiriendo a una edad temprana la destreza manual para expresar, sin dificultad, antes de concebir ideas, ya sean buenas o malas." (3)

Su reacción de artista hacia la naturaleza no llevaba el fin de copiarla, sino de enriquecerla en sus formas y colores, y afirmaba: "No percibo la belleza sino la expresión." (4)

Con una gran sencillez, Rouault incluía su rostro entre los cuadros de sus payasos y sus prostitutas, sus jueces y convictos, sus caracteres bíblicos y entre sus figuras del ciclo Ubu. Su fe religiosa, que era de vital importancia en su visión del mundo, fue siempre la justificación de su obra como artista. Para él la pintura representaba uno de los medios con los que un hombre dotado de talento puede elevar su propio espíritu y hacer del arte un método de conocimiento. Rouault poseía la impresión de que la humanidad tenía un destino trágico. Todo lo presentía desquiciado y consideraba que los valores espirituales estaban destruidos. A raíz de este sentimiento pinta su estupenda serie del "Miserere", que tanta repercusión y trascendencia tuvo en la obra de Jesús

Reyes. En esta obra Rouault combina muchos de los temas que lo inquietan: tanto aquellos que están basados en las Pasiones humanas, en la violencia y en el vicio, como los que tocan o emanan de una concepción de la gracia divina de la esperanza y de la misericordia. Todo está sintetizado: fe, amor y caridad; la vanidad, la crueldad, la hipocresía y el fariseísmo, la vida y la muerte. Es específicamente esta serie que Jesús Reyes admiró y que dejó honda huella en su sensibilidad, en donde se puede notar la principal influencia que Rouault ejercería sobre su arte.

La obra de Rouault está impregnada tanto de una presencia divina, como de una gran compasión por ese tipo de seres humanos que son los desarraigados, los marginados de la sociedad. La representación humana de la pena y el dolor, del sufrimiento que caracteriza y transfigura a sus obras, se combinan entre sí para manifestar diversos carices de un auténtico cristianismo. Este hijo de un ebanista bretón, supo interpretar el vertiginoso misterio de la coexistencia en este mundo con sus disparidades, tristezas y contradicciones. Su influencia fue definitiva en Reyes Ferreira. Su mensaje fue muy claro: hay que trabajar con armonías, con color, con texturas, con fuerza y refinamiento independientemente de que el tema pueda provocar horror. "El rey viejo" (1937);



"Equestrienne" (1925-1927); "Miserere No. 3" (1922); "Cristo en la Cruz" (1942); "El Divino Rostro" (1913); su serie de "Payasos" (1932-1937), son algunos de los testimonios de la influencia que Rouault ha tenido en la obra de Jesús Reyes.

De todo lo expuesto anteriormente podrá notarse que el triángulo que conforman las influencias que han repercutido sobre el arte de Reyes Ferreira está perfectamente equilibrado. Del arte popular y mexicano ha tomado la esencia de su pintura: los mitos, las fantasías, el color y los recuerdos de la infancia y la juventud. Chagall lo impulsa a dar rienda suelta a su imaginación, a que le pierda miedo a la "ingenuidad", al costumbrismo, al candor y al colorido. Por su parte Rouault lo influye en el tono trágico que se refleja en algunas de sus pinturas, en los rasgos "expresionistas", en el tono místico y --al igual que Chagall-- en la utilización del color. El resultado de todo esto es inefable, es la obra de Jesús Reyes Ferreira.

N O T A S

---

- (1) Paz, Octavio. El laberinto de la soledad, Fondo de Cultura Económica, México, 1959, p. 52.
- (2) Courthion, Pierre, Georges Rouault, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York., p. 192.
- (3) Ibid. p. 238.
- (4) Ibid. p. 240.

C A P I T U L O    I V

---

EL UNIVERSO PICTORICO DE JESUS REYES FERREIRA

Ver un cuadro --en su sentido profundo-- significa poder observar el universo a través de los ojos del pintor. ¿Hacia dónde miran los ojos de Jesús Reyes Ferreira? ¿Qué es lo que ven? ¿Desde dónde? Su mundo, es un mundo construido a base de contrastes en el que se combinan los más disímolos elementos: sabiduría sensual e inocencia intelectual, desdicha y frenesí, lo ingenuo y lo terrible, lo popular y lo exquisito, lo provinciano y lo cosmopolita. Las antípodas son, así, el primer elemento distintivo de su pintura. Por ello no es de extrañar que, en general, la crítica se haya aproximado a su obra con enfoques parciales, ya sea que lo llamen "candoroso", ya "alegre", ya "popular". La realidad es que la obra de Jesús Reyes, con sus marcadas irregularidades, inherentes a su método pictórico, constituye un universo cerrado en sí mismo, con una coherencia tal que le permite reunir sin conflicto una serie de elementos en apariencia contradictorios.

Este universo, es obvio, se ha ido formando paulatinamente. Se ha ido, por decirlo de algún modo, destilando hasta llegar a su expresión más depurada. Lo primero que le atrae a Reyes Ferreira es la capacidad de sus temas para ser representados plásticamente. Ya se ha comentado que los primeros cuadros de Reyes Ferreira muestran una sencillez extrema. Construidos a base de líneas y de dibujo --en contraste

con el trazo fuerte y de expresivo color que lo definirá posteriormente-- en estas obras resaltan los elementos "naif" y decorativos que recuerdan los arreglos de papel cortado en tiras que se usan en las ferias. Nacen así sus primeras criaturas que, como ya se ha indicado también, se limitan todavía, en su mayor parte, a seres "inofensivos" aun cuando sean los mismos animales y figuras de su pintura ulterior. Estos cuadros son de composición y cromatismo simple, un tanto esquemáticos y los seres ahí reflejados no llegan a tener el soplo de vida requerido. Esta parte de su obra es la que se inicia en el año de 1930 y se estabiliza cerca de 1938, época en la que el pintor llegó a la capital desde Guadalajara. De entonces se extiende hasta cerca de 1950. Son los típicos años de búsqueda y no debe olvidarse que en este sentido Reyes Ferreira es un artista autodidacta y sin formación académica.

Desde el inicio de su obra el artista elige los materiales de trabajo que reflejan en buena medida la modesta actitud con que se dispone a pintar. En lugar de lienzos utiliza papel de china o de estraza preparado por él mismo así como cartón barato. No en balde sus primeras obras rememoran las festividades mexicanas, ya que son precisamente éstos los materiales de los que se sirve el pueblo para adornar las calles, las iglesias y los jardines en sus celebraciones populares. El color juega también desde el primer instante un elemento definitivo de su pintura, ya que en ella se refleja el azul cobalto de las ermitas indígenas, los tonos de las

flores de papel de los altares, las combinaciones de los trajes de danzantes y los motivos de la decoración del barro y la cerámica. En lugar de óleo su técnica es la del "gouache", que prepara combinando anilinas con agua hirviendo y cola vegetal. Como ya veremos posteriormente, muchos de sus papeles de china tienen un acabado que produce el efecto de "craquelado" o "antique" que el pintor logra a base de agregar blanco de España a la mezcla de anilinas, agua y cola. Asimismo, en sus obras maduras es posible observar cómo incorpora, haciendo alarde de imaginación, el polvo de oro y plata a sus pinturas. En cierto modo su técnica recuerda a la de los maestros antiguos que molfan ellos mismos sus colores trabajando en estofados y esgrafiados sus hojas de oro.

Al observarlo trabajar uno no puede evitar la asociación que ofrece Jesús Reyes con el tipo de artesano que se daba en el medioevo y que llega a transformarse en el renacimiento en lo que hoy día se conoce como "artista". Reyes Ferreira es, en más de un sentido, un artesano. Mas no porque sus obras no tengan conciencia de sí sino más bien porque su oficio se ejerce bajo una técnica un tanto ceremoniosa, llena de fórmulas y ritos, de habilidades y en base a una serie de procedimientos más que a un método fijo y seguro. De este modo Reyes Ferreira resulta un heredero de las viejas tradiciones no sólo del pasado colonial sino, en ocasiones, del prehispánico. Y aunque sus temas sean un tanto limitados y su disposición hacia el hecho

de pintar sea totalmente espontánea --al grado de que en más de una ocasión recuerda a la pintura infantil-- sus obras tienen el sello de la plena conciencia en torno al efecto que se buscó lograr.

Así, como fruto de una intensa disciplina consistente en haber pintado cientos y cientos de "papeles", el artista va encontrando las expresiones más afines con su personalidad. De sus "papeles" contruidos con líneas, con colores "simples" y con figuras decorativas y "naïf", el pintor asciende un pel daño más en su búsqueda y entra en una etapa de transición. Sus figuras empiezan a cambiar. Pierden su inocencia y encuentran su expresión entre la caricatura y el horror. Reyes Ferreira pinta durante este tiempo casi sin color, utilizando exclusivamente el café o el negro. Su interés se concentra en pintar las cabezas de unos seres un tanto extraños. Los ojos de esos seres acusan un tono un tanto desquiciado que se intensifica por la sonrisa burlona y las cabezas en forma de globo, que bien podrían evocar imágenes pictóricas de las ánimas del Purgatorio. Esas figuras recuerdan a las de la pintura infantil y a las de los perturbados mentales, característica que en adelante formará una parte fundamental de la obra del propio Reyes Ferreira. En estos "papeles" es posible percibir, además, un brochazo mucho más fino que implica un movimiento más libre de la mano del pintor y la asimilación de un juego plástico más delicado. Aunque ésta es sólo una fase en la

búsqueda de su pintura, los "papeles" de esta época marcan, sin embargo, el inicio de un despertar, de un manifestarse como artista reflejando un mundo subjetivo y particular.

Esta fase de transición desemboca, como es de imaginarse, en la parte madura de su obra, que es la que cubre los años de 1950 en adelante. En ella, sus "papeles" muestran ya una equilibrada composición, gran profusión en el colorido, ricas texturas. El pintor se manifiesta por fin como poseedor de un "estilo". Esta es la época en la que los diversos elementos que lo han estado rondando --el de los ritos populares, el del gusto por las antigüedades y la provincia, el de su amor por la muerte-- logran cristalizar formando su universo. Predomina entonces en su obra la sencillez y la unidad que le corresponde a todo arte. Con un marcado carácter expresionista Reyes Ferreira se sirve de enérgicas pinceladas de líneas rectas en tensión, de curvas que cierran, abren o mueven el espacio a su antojo y de un fuerte colorido para manifestar su mundo. Se denota ya en el pintor su gusto por las composiciones un tanto geométricas (o al menos con un acusado sentido de la simetría) en las que el triángulo juega una acción preponderante. La plasticidad del papel de china y su frágil transparencia son utilizados en la creación de fondos, de texturas y de colores. En ocasiones el pintor une dos o más papeles con el fin de ir alcanzando aquellos matices que en su continua búsqueda resultan más idóneos para sus



temas. Incluso una buena parte de sus pruebas y experimentaciones están encaminadas hacia la creación de nuevos efectos en el color y en la textura, de modo que el artista intenta sacar el máximo rendimiento de sus materiales. De esta suerte vemos cómo en muchos de sus cuadros existen varios planos, no espaciales, sino de color, entre los cuales el tono original del papel de china, ya sea que esté alterado por colores sobrepuestos, ya que se mantenga intencionalmente puro en alguna parte del espacio pictórico, siempre tiene una importancia capital.

Pero tal vez lo que resulta más apasionante en la obra de Jesús Reyes Ferreira --como en la de muchos otros pintores-- es el carácter obsesivo con que trata los principales temas que configuran su universo. En sus mejores obras, el tema --trátese de una naturaleza muerta, lo mismo que de alguna figura-- está interpretado, por así decirlo, dentro de un amplio espíritu de libertad que permite que el pintor se exprese con una pretendida inocencia incluso en los temas más difíciles y escabrosos. Sus personajes y sus composiciones, nacidas de una fecunda y extraña imaginación, viven a través del color, de la deformación intencionada de la figura, de la exageración, de la evocación de lo popular y de un profundo sentimiento provinciano. Sin embargo, es importante señalar que, a pesar de que el pintor es obsesivo en sus temas e incluso en sus técnicas, muy pocas veces cae en las fáciles simplificaciones. Sus mejores cuadros siempre logran

una nueva luz sobre el tema que el pintor se ha impuesto, trátase de un payaso, de un gallo o de un cristo.

Pero ahora, en el umbral de su obra madura, podemos volvernos a la pregunta, ¿hacia dónde miran los ojos de Jesús Reyes Ferreira? ¿Qué es lo que ven? ¿Desde dónde? Es indudable que su obra es limitada y compleja. Ya hemos visto que incluso desde un punto de vista de su vida privada el artista muestra un completo desdén por el curso de la historia y por sus repercusiones en el ámbito político y social. Es evidente el corolario de que en su pintura tampoco tendrán lugar alguno de estos temas, que resultan tan inquietantes en la obra de los muralistas. En la pintura de Reyes Ferreira no existe un amor por la vida o por la naturaleza como puede manifestarse en José María Velasco, Saturnino Herrán o Joaquín Clausell. Tampoco hay un sentido cósmico y universal como en Rufino Tamayo o una manifestación del sufrimiento humano como en Francisco Goitia o en Manuel Rodríguez Lozano. No hay narcisismo como en José Luis Cuevas aunque tampoco el objetivo desprendimiento de los aspectos más perentorios de la vida como en el arte abstracto. ¿Qué es lo que sucede en tonces? Tal parece que para Reyes Ferreira el mundo se nos entrega como un mero espectáculo, como una tragicomedia de la que somos simples observadores. Contrario a lo que sucede con la mayoría de los artistas, el valor que Reyes Ferreira le confiere a los temas u objetos de su pintura no provendrá de su utilidad, de su vivacidad, de su belleza intrínseca o de su

dolor y horripilancia sino de su capacidad de evocar, de llevarnos al pasado para contarnos cosas de la vida de antaño o simplemente para acercarnos a la muerte.

Así, la obsesividad temática del pintor --esa compulsión que lo lleva una y otra vez a los mismos temas-- su fijación hacia el pasado, que se manifiesta en su gusto por las alusiones a la provincia y a los objetos que descansan fuera del tiempo, el eterno descanso de algunas de sus inocentes figuras y el carácter masoquista de sus cuadros (principalmente sus cristos y payasos) están estrechamente relacionados con la inquietud principal del pintor: la de la muerte. El universo de Jesús Reyes Ferreira no es el del hombre de acción sino el del hombre contemplativo. El mundo como espectáculo, como grotesca representación. El artista como el eterno "voyeur" que mira no hacia lo prohibido sino a la vida desde la muerte. No en balde sus calaveras, que son el símbolo más plausible de la muerte, se encuentran siempre retorcidas, como burlándose del espectador. Con la cabeza entre las manos en posiciones más bien cómicas, a veces entre flores, muestran su ironía y su desprecio por el mundo cotidiano. En este sentido Jesús Reyes es, como Posada, un pintor profundamente mexicano. Ya Octavio Paz nos ha hablado con la suficiente lucidez sobre lo que significan las calaveras para nuestro pueblo:

"Por otra parte, la muerte nos venga de la vida, la desnuda de todas sus vanidada

des y pretensiones y la convierte en lo que es: unos huesos mundos y una mueca espantable. Pero afirmamos algo negativo. Calaveras de azúcar o de papel de china, esqueletos coloridos de fuegos de artificio, nuestras representaciones populares son siempre burla de la vida, afirmación de la nadería e insignificancia de la humana existencia. Adornamos nuestras casas con cráneos, comemos el día de los Difuntos panes que fingen huesos y nos divierten canciones y chascarrillos en los que ríe la muerte pelona, pero toda esa fanfarrona familiaridad no nos dispensa de la pregunta que todos nos hacemos: ¿qué es la muerte? No hemos inventado una nueva respuesta. Y cada vez que nos la preguntamos, nos encogemos de hombros: ¿qué me importa la muerte, si no me importa la vida?" (1)

Así pues, el universo de Reyes Ferreira está constituido en base a tres grandes dimensiones: el mundo de las naturalezas muertas, un bestiario y un mundo de figuras apocalípticas. Estas tres manifestaciones se entrelazan y se mezclan unas con otras formando la unidad que caracteriza a su obra.

Sus naturalezas muertas dan en muchas ocasiones la sensación de ser como un herbario, porque las flores, frutas, plantas y bodegones de los cuadros de Reyes Ferreira tienen, en principio, poco que ver con las flores reales. Sus composiciones de este tipo evocan más las flores de papel o las de los adornos artificiales, o bien las hierbas y plantas secas colocadas en libros o cartones, que las plantas "típicas" de una naturaleza muerta. Las flo

res de Reyes Ferreira, como las de Odilón Redón o Van Gogh, no son necesariamente flores inocentes. Si bien es verdad que para Reyes Ferreira el tema de las flores es, en varias ocasiones, un mero pretexto para ejercitarse en la composición y en el color, como en aquel cuadro en el que pinta un nopal --y en donde lo único que parece importar es la fuerza y la seguridad del trazo-- o en los que pinta pitahayas y sandías que, en una primera impresión, resultan todo colorido y alegría, también debe aceptarse que en otras ocasiones sus flores resultan una especie de "flores del mal". Esto se debe a que están como impregnadas de una angustia (mucho más sutil tratándose de un pintor como Redón) que las lleva más allá de su esencia de flor. Las flores rebozando de una vasija o los árboles de fantástico colorido tienen algo del patetismo de sus payasos. En otros cuadros sus flores recuerdan las flores del panteón, o aquéllas de sus arreglos para las bodas, constituyendo ramos estupendos en los que el remolino de los pétalos es logrado por la arbitrariedad de sus tonos. Esto se hace completamente evidente cuando pinta aquellas flores que circundan los rostros pálidos de sus niñas muertas y "amuñecadas", lo mismo que los ramitos que sostienen o adornan a las pequeñas difuntas y en particular en aquellos cuadros de maravillosa composición en donde se ve una calavera tachonada de flores. Muerte y flores: he ahí una de las ecuaciones que distinguen el universo de Reyes Ferreira.

Pero Reyes Ferreira no se limita a pintar flores; él extiende sus impulsos a la recreación del mundo colorido, fresco y jugoso de las sandías y de las granadas, de los plátanos y de las uvas el cual, a base de formas tanto geométricas como realistas y al conjuro de pinceladas con libertad de plena armonía, forma un alegre cónclave de bodegones y naturalezas muertas. Jugosa apariencia de frutos esmaltados, frutos colmados de cristalina expresividad, cuya frescura y fluidez no dejan de maravillarnos. Pero si tal es la apariencia que le da a sus frutas, sus otras naturalezas muertas se distinguen por llevar un marco de escena teatral. Muchos de sus bodegones poseen la característica típica de estar circundados por grandes cortinajes, creando el mismo ambiente que se ha de repetir una y otra vez en el marco de sus niñas muertas.

En cuanto a su bestiario es posible afirmar que las dos figuras que ejercen mayor atractivo sobre la imaginación de Reyes Ferreira son los gallos y los caballos. No son éstos los únicos animales que le atraen. El gusta también de los leones, de los tigres y de los toros. Como podrá notarse, todos son animales de espectáculo: de palenque, de circo, de feria. El pintor, como espectador del mundo, comparte con el pueblo y con los niños su amor por estas bestias. Como en el caso de las flores, el bestiario de Reyes Ferreira conjuga el atractivo plástico que tienen en sí los animales con un simbolismo que está a flor de

piel, una especie de presencia psicológica que atrae a su personalidad. Los gallos de sus cuadros, por ejemplo, llegan a ser una digna y feroz representación de la virilidad. Las cabezas parecen de fuego y en ellas se carga gran parte de la expresión. La cresta roja, el pico amenazante, el ojo fijo que no deja de mirar. El cuello de estos gallos está siempre alargado, deformado, acentuando su carácter alegórico de macho. Reyes gusta de los gallos giros de lúcido plumaje, erizados y aleteando. Al mirar estos gallos es prácticamente imposible sustraerse de la asociación que estas aves provocan en relación a las vivencias infantiles del pintor. No sólo --aunque sí las más determinantes-- con los gallos que su padre solía amarrar a las patas de su cama sino también con los gallos de pelea o con los de los grabados que veía en los libros de reproducciones que había en la biblioteca de su casa.

Sus gallos acusan así una angustia: revolotean desesperados o se mueven sobre el papel gracias al vistoso plumaje de color con los que los viste el artista. En casi todos ellos hay en enérgico movimiento que nos sugiere o bien la furia y desesperación del animal ante el combate o simplemente su vanidoso pavoneo ante las hembras. Sus gallos, contruidos por volutas de color y por vigorosas pinceladas, reflejan riña, angustia y desprecio; si bien es cierto que expresan sensualidad y colorido, difícilmente, me parece, producen alegría.

Los caballos de Reyes Ferreira, por otra parte, también están intencionalmente deformados en su representación. Están pintados en una escala heterogénea y la importancia de la figura recae en la cabeza, el cuello, la crin y la cola. En realidad, sus caballos recuerdan en gran medida a los caballos de cartón, de cerámica, de carrusel y de la fantasía popular. Están pintados con colores extravagantes, rosas, verdes, azules e incluso, en ocasiones, con colores combinados como semejando manchas de jirafa o estrellas sobre el lomo del animal.

Es curioso notar que en algunos de los caballos de Reyes Ferreira se siente más ese carácter de festividad y de alegría que en los gallos difícilmente se palpa. Pero lo que sucede de hecho con todas estas figuras es que el artista ha captado en sus cuadros los elementos antagónicos de los que están dotados estas bestias; él las ve, por decirlo de algún modo, como lo haría un niño: con fascinación y con terror. De esta suerte los caballos de Reyes Ferreira parecen asimismo estar extraídos de alguna historia fantástica, no sólo por su colorido sino porque el mismo pintor gusta de representarlos en un ambiente que recuerda a los animales de los cuentos de hadas. No son pocos los caballos de Reyes Ferreira que van cruzando el mar a la manera de las historias infantiles. Pero tampoco todos sus caballos son dulces e inocentes. Varios de ellos se muestran con los ojos desorbitados y con las crines semejando fuego de tal mo



do que llegan a sugerir más a algún animal de un cuento de horror, como extraído de los relatos de Edgar Alan Poe, por ejemplo, que de una historia del tipo fantástico infantil. En estos casos el uso indiscriminado de los colores fuertes en lugar de proporcionarle un tono festivo al cuadro le confiere un ambiente siniestro. Es claro que dentro de esta amplia gama de equinos no faltan los que por sus crines rizadas semejan a los animales de circo y de jaripeo o los que, por la expresión del trazo, rememoran el carácter primitivo de las pinturas rupestres.

De manera semejante, sus otras bestias acusan rasgos parecidos a los ya aludidos en los gallos y en los caballos. Sus leones de crespas melena tienen algo de los objetos de barro de Metepec. Sus toros poseen también la mirada de asombro y los grandes ojos fijos que caracterizan a su ofuscante fauna. Son toros que, como los gallos, se disponen a embestir, que de algún modo reflejan el espíritu de lucha, de sangre y de muerte y que, paradójicamente, recuerdan al mismo tiempo a las figuras artesanales, entre caricaturescas y llenas de asombro.

No obstante la inevitable fascinación que provocan tanto las naturalezas muertas como su bestiario, me parece que la pintura de Reyes Ferreira alcanza su máxima expresión y profundidad cuando toca los temas en donde, de algún modo, aparece la figura humana. En este caso nos volvemos a encontrar ante un tipo excéntrico de criaturas. Nunca nos ha-

llamos ante el hombre normal y común que refleja sus inquietudes vitales. Las figuras de Reyes Ferreira celebran el mundo de los parias y de los desclasados. Celebran a los seres marginados, igualmente llenos de alegría que de miseria: payasos, cirqueros, monjes y prostitutas. Por otro lado, existen otros seres que lo inquietan y lo cautivan: aquellas criaturas metafísicas y extraterrenales como son sus niñas muertas, sus cristos, sus ángeles, sus demonios y sus calaveras: todos ellos resultan seres de carácter un tanto apocalíptico en la medida en que representan un mundo simbólico de figuras extraterrenales y de carácter religioso.

Puede observarse entonces que sus figuras están encubiertas por un halo mitológico. Mas no el de la mitología convencional ya sea que se trate de un ángel o de Adán y Eva. La interpretación que el artista hace de cada una de sus figuras nace de una profunda mitología íntima y personal en donde se combinan los más variados elementos.

Ya hemos mencionado que Jesús Reyes ve el mundo como si se tratara de un espectáculo. Recordemos que tiene varios cuadros con la leyenda de "~~É~~ va a empezar la función". La función es la manera que el pintor tiene de ver la vida. Por ello, siempre que representa a sus seres --ya que sean humanos, ya suprahumanos-- los vemos bajo un encortinado o bien ante una escenografía (en el sentido literal de la palabra) que puede ser la de un circo, la de una alcoba o la de un arreglo de tipo religioso.

Como sucede con sus naturalezas muertas y con sus animales, lo primero que le atrae a Reyes Ferreira de estos seres es, una vez más, su capacidad para ser representados plásticamente, aunque no por ello sus figuras se hallen desprovistas de otros atractivos de índole psicológica y afines a su personalidad que hacen que cobren vida propia.

En la pintura de Jesús Reyes hay por consiguiente una estrecha relación entre el elemento plástico inherente al tema en sí, el elemento popular y el psicológico. Estos dos últimos se hacen patentes a través de un ámbito que circunda a toda la obra de Reyes Ferreira: el de la provincia. La provincia y lo popular resultan así como una manifestación espiritual del pintor. En este, así como en otros sentidos, la obra de Jesús Reyes recuerda en más de una ocasión otro universo en otra disciplina: el del poeta Ramón López Velarde, para quien el mundo se le convierte en "un enamorado mausoleo".

Pero examinemos más de cerca las figuras restantes que componen la obra del pintor. En principio hemos visto que el artista se inclina por el aspecto fúnebre del espectáculo. Sus payasos, por ejemplo, a pesar de ser un tema tan socorrido de la pintura, resultan seres trágicos y grotescos. En ellos rige un patetismo auténtico logrado a través de la distorsión de los rostros o de las excéntricas

composiciones que adoptan en el cuadro (como el payaso que se está mordiendo la mano). Hay algo en ellos del misterio del mimo y de la androginia del transvestista. La manera como Reyes Ferreira caracteriza a sus criaturas tiene como principio la desproporción: el color negro aplicado en los ojos y en la boca enfatiza la expresión de tragedia y de desprecio que tienen sus payasos: la risa desquiciada, los brazos levantados por los codos, el cuerpo triangular; todo contribuye al extraño efecto que causan sus pinturas. A esto hay que agregar el color "fauve" que acentúa el elemento trágico. Algunas otras de sus figuras como sus alquimistas están concebidos bajo los mismos principios. En ocasiones, sin embargo, debido al método pictórico que sigue Reyes Ferreira, sus personajes de circo suavizan sus gestos proporcionando una imagen más alegre. Tal vez éste sea el caso de algunas de sus ecuyères cuyas extrañas posturas sobre el caballo no dejan de asombrarnos. En estos cuadros la composición es más compleja dado que incluye en el mismo espacio, además de la ecuyère y del caballo, a otros seres del circo que se encuentran ejecutando gracias, maromas y actos de equilibrio. La conjunción que ofrecen estas pinturas no deja de evocarnos a Chagall, aun cuando los elementos simbólicos en Reyes Ferreira sean ostensiblemente menores y sin tanta complejidad como en las obras del pintor ruso. Sin embargo, las figuras femeninas de la pintu

ra de Reyes Ferreira, a partir de las ecuyères, poseen una especie de ingenuidad y de candidez que, por su marcado rasgo caricaturesco y convencional, pocas veces se tornan en figuras eróticas o desafiantes.

Del mundo del circo, Reyes Ferreira salta al mundo del lupanar, al de la zona roja de la provincia. El gusta de pintar a las clásicas prostitutas recargadas sobre los umbrales de las puertas invitando a los adolescentes a pasar para hacer el amor. Pasa güero, dice la leyenda de los cuadros de Jesús Reyes para evocar la conocida frase con que las mujeres públicas intentan convencer a los muchachos que se pasean por la zona de tolerancia con la intención de hacerlos pasar a sus cuartuchos.

Las prostitutas de Reyes Ferreira no poseen ni el abandono ni la fuerza de las de Orozco así como tampoco el patetismo o la tristeza de las de Rouault. Ellas son, una vez más, un híbrido que conjuga los elementos del payaso y de la prostituta; de la caricatura y del espíritu cándido de la niña muerta; la tragedia y la comedia. De aquí que sus famosos "pasa güero" no estén muy alejados de ese tema que forma parte muy importante de su pintura y que él ha bautizado con el nombre de "niñas muertas".

El tema de las "niñas muertas" lo obsesionó desde su juventud y muy posiblemente se recrudeció al entrar en contacto con las pinturas de José María Estrada durante

aquellas interminables incursiones que Jesús Reyes Ferreira hizo por el Estado de Jalisco, para rescatar la parte existente de la obra del pintor.

Jesús Reyes adopta este tema tan cercano a su naturaleza de embalsamador, a la provincia y a sus recuerdos infantiles y juveniles y lo explota pictóricamente con particular ingenio. Sus "niñas muertas" representan una parte original e importantísima de su obra. Por lo general en estos cuadros el artista pinta una niña de pie que lleva en las manos un pequeño ramo de flores y, a veces, una guirnalda en el pelo. La vestimenta de estas niñas es totalmente infantil y recuerda a la de la provincia del siglo XIX. Usan calzones largos, faldas de color con holanes y unas curiosas botitas que recuerdan los dibujos de los "comics". El vestido de las niñas parece entre tiroles y turco. Es muy común que tras las niñas haya un encortinado, como de una alcoba de provincia, que en ocasiones tiene el mismo diseño de la falda, y que da la impresión de ser un telón abierto o un arreglo de altar. Esto se acentúa por el hecho de que en estas composiciones el pintor coloca a los lados de estas "niñas" unos floreros a manera de ofrenda.

Es evidente que al pintar estas imágenes Reyes Ferreira no muestra ninguna preocupación de índole realista, lo cual es una de las constantes de su pintura. Esto se

hace claro con el solo hecho de que la mayor parte de sus "niñas muertas" se hallan de pie. Incluso en varias ocasiones el pintor ni siquiera se ocupa de darles un rostro o de ponerles pelo que, en cierto modo, es el rasgo que ca racterizaría, junto con el vestido, lo femenino de la figu ra. Tal parece como si el artista tratara de representar una figura abstracta y anónima para encarnar el ideal de su niña muerta. Sin embargo, cuando les pinta una fisonomía ésta tiene las características de una muñeca: la coloración de las mejillas está representada por dos círculos rojos, la postura es como de aparador; muchas veces sus "niñas" no tienen manos ni pies (rasgos que desde el punto de vista psicoanalítico pueden resultar muy interesantes). La coloración del rostro de estas "niñas" es blanco, intentando evocar la palidez del muerto que contrasta con el colorido de los vestidos y cortinas que tienden a ser rojos, amarillos y azules. No cabe duda que con estas pinturas Reyes Ferreira ha logrado expresar la ambivalente sensación que produce el conocimiento de la muerte de algún niño. La intuición que tiene para tocar este tema es en este sentido sorprendente, dado que sus cuadros poseen serenidad, pureza, ternura, ingenuidad y horror, todo al mismo tiempo. Este efecto está logrado a base de puras evocaciones de tipo pictórico que parecen surgir del inconsciente del artista y que tocan precisamente en el inconsciente del espectador. ¿cómo sucede este fenómeno? El mismo trazo, diseño y color de las figuras nos recuerdan constantemente el mundo infan-

til, la manera de ver y de expresar el mundo que tienen los niños. A esta primera sensación hay que agregarle el uso deliberado del pintor por prendas de vestir que nos transportan a los pueblos así como a tiempos pasados y un tanto indefinibles; hay que añadirle además el decorado que --hay que insistir-- nos lleva a observar la muerte de la criatura como un espectáculo. Todo esto, relacionado con el propio tema del que se ocupan sus cuadros, es decir, la expresión espiritual de una niña muerta, es lo que produce la ambigua sensación del espectador. En este caso el pintor está trabajando con sus medios y con sus inquietudes más auténticas. Los elementos que hemos mencionado como más característicos de su pintura están aquí de algún modo bien asimilados al tema que quería tratar. Viendo sus niñas muertas, cómo puede uno olvidar los versos del poema "Muerta" de Ramón López Velarde, amante, curiosamente, como Reyes Ferreira, del lujo fúnebre, de la provincia, de lo popular y de las niñas:

Por débil y pequeña,  
oh flor del paraíso,  
cabías en el vértice  
del corazón de fiesta que te quiso.

(Muerta)

Nótese cómo el poeta juega con un elemento de las flores en relación con la muerte de manera similar al pintor:

Se derramó tu espíritu  
cual vaso de ambrosía  
y en tu mano difunta  
puso mi amor una azucena pía.

(Muerta)



O como López Velarde dice con palabras que Jesús  
Reyes dice con la pintura:

Sorda estás para siempre  
el recuerdo me abraza  
y al tocar en la puerta  
turba el ruido el silencio de la casa

(Muerta) (2)

Al igual que muestra también un amor por la provin-  
cia muy parecido al del pintor:

Noble señora de provincia: unidos  
en el viejo balcón que ve al poniente,  
hablamos tristemente, largamente,  
de dichas muertas y de tiempos idos.

(Mientras muere la tarde..)  
(3)

Es curioso hacer notar que varias de las niñas "muertas" de la pintura de Reyes Ferreira se hallan acostadas e incluso alguna está pintada dentro de un ataúd azul. El pintor ve a estas niñas como el condolente al que se le abre por última vez el féretro antes del entierro. Por ello, siguiendo la mitología pictórica de Jesús Reyes Ferreira, de la "niña muerta" al querubín o al demonio hay tan solo los cambios propios a una metamorfosis. La composición sigue siendo básicamente la misma aun cuando se hayan tenido que agregar los elementos que, en la sensibilidad de Reyes Ferreira, caracterizarán a sus nuevas criaturas. En lugar de tener como escenario una alcoba de provincia sus querubines se hallan apoyados sobre una nube, con caritas de ángeles a los pies. Los ropajes pueblerinos y del siglo pasado han sido trocados por el pintor en vestimentas extra

vagantes como de santos de iglesia, de caballero medieval o de odalisca, que no se hallan exentos de un toque vodevilesco. Son vestidos de colores intensos en donde el color rosa juega una importancia preponderante.

La ausencia de rostro o el semblante supuestamente inocente que tenían sus niñas muertas permanece muy pocas veces en los querubines. Muchas veces se convierte en un gesto de estupefacción, otras en una deformación que causa cierto horror y otras más en una mueca de mofa. En efecto, los ángeles de Reyes Ferreira tienen más un carácter profano que religioso. Esto no sólo se debe a que sus figuras nos remiten a la condición pagana con la que el pueblo inviste a sus santos y que el pintor capta con tanta precisión que, en ocasiones, da la impresión de haber tomado como modelo una figura barroca de alguna iglesia de pueblo, un judas de papel o cualquier otra figura del arte popular. Pero no es sólo eso. No olvidemos que Reyes Ferreira es un pintor marcadamente expresionista y que sus modelos le sirven sólo para transformarlos. Así podemos observar que tanto los ángeles como los demonios de Reyes Ferreira tienen una expresión un tanto andrógina que se intensifica por los rostros pintados, a veces ojerosos, con pechos o sin ellos, que evocan simultáneamente al payaso, a la ecuyère, y a la ramera. Los brazos se hallan prolongados con las manos suprimidas o convertidas en "otra cosa": flores, bordones o

simplemente unos dedos raquíuticos y simplificados. Es de suponer que entre las figuras de Reyes Ferreira el carácter del ángel se reconocerá mediante las exuberantes y potentes alas que parecen saltar sobre sus hombros y, en ocasiones, ocupan el lugar que le correspondería a los brazos. De manera similar, sus demonios se reconocerán más que por los cuernos o por la cara diabólica, por una lengua cola. En sí el diablo y el ángel de Reyes Ferreira son --como en la Biblia-- figuras muy similares.

Tal vez a esto obedezca el que uno reconozca en sus ángeles una expresión que oscila entre el bien y el mal, entre el desprecio y la inocencia, entre lo profano y lo sagrado.

Cabe entonces recalcar, una vez más, que así como el plumaje de los gallos iba a ser el pretexto ideal para que el artista iniciase su juego plástico, en el caso de los ángeles y de los demonios este juego estará dado principalmente por las gigantescas alas de expresivos trazos: ángeles negros o rosas de alas doradas o amarillas. Alas que tienen la apariencia y el movimiento del torbellino y que se conjugan con el resto de la estrafalaria imagen un tanto "disfrazada" y repleta de color de sus "papeles". Los ángeles y los demonios de Reyes Ferreira van un paso más allá en el aglutinamiento de sus obsesiones tanto plásticas como psicológicas. Por lo mismo no me parece exagerado decir que son los cuadros más representativos de su arte. En ellos se combina el mundo

del espectáculo y el religioso, es decir, circo e iglesia. Se combina también la pureza y la corrupción, la "niña muerta" y el "pasa güero", el elemento recargado de color con las alusiones a la provincia y al arte popular.

Sus otros dos grandes temas son sus muertes y sus cristos. Ambos están fuertemente arraigados tanto en la sensibilidad del artista como en la del pueblo. De las primeras ya se ha comentado en qué sentido forman parte del amor por la muerte que tiene el mexicano: es importante recalcar también que estas figuras representan una manifestación más del carácter necrofílico de Jesús Reyes que tanto gustaba de frecuentar panteones, del rito de amortajar y de las celebraciones del día de muertos. Su representación de la muerte a través del arte es una de las maneras que posee el pintor para explorar su ser y para construir un mundo en función de la experiencia estética. Sus calaveras heredan gran parte de la tradición de las figuras populares y del arte de José Guadalupe Posada. Pero como sucede con sus otros temas el artista integra estas influencias ofreciéndonos una visión renovada de los temas que trata. En relación con Posada la primera diferencia que se descubre es el uso del color que hace que las calaveras de Jesús Reyes adquieran una expresión más fuerte e impresionante. De otra parte, los cuadros de Reyes Ferreira son menos anecdóticos que los de Posada. Y aun cuando muestren un gesto de ironía que recuerda al grabador, la suya es una mordacidad de tratamiento más sutil. La burla

que el espectador siente al observar las calaveras de Reyes Ferreira se sustenta en las poses elegidas por el pintor; en la cabeza con la que la muerte juega entre las manos; en los moños que el pintor le pone en el hueso del cuello; en el colorido carnavalesco; en las composiciones en que la muerte se representa como retorciéndose o desintegrándose; en danzas macabras en composiciones cuadradas o en el simple hecho de que una calavera esté devorando una sandía. Posada, con sus muertes catrinas o revolucionarias, tiene una intención distinta que es más paródica que irónica en torno a la muerte. Sus calaveras resultan así, más bien, una especie de diatriba en contra de la sociedad. Reyes Ferreira por su lado representa a la muerte con taimada ironía ya sea como el ateo que en su lucha contra Dios no puede dejar de invocarlo o bien como el ser que condena a su objeto de amor al tratamiento del sarcasmo. No, las calaveras de Jesús Reyes tampoco pueden considerarse como una simple manera de pintar calaveras jubilosas y felices. Eso sería demasiado ingenuo de nuestra parte. No debemos olvidar que casi toda la pintura moderna está construida en base a un simbolismo --no siempre obvio, ni necesariamente claro-- en que las formas llegan a representar los sentimientos más profundos del artista. De modo que una pintura suele ser una máscara distorsionada hasta que llega a mostrar el terror, el éxtasis o, menos deliberadamente, la proyección de una sombra que puede o no estar oculta en la personalidad del pintor. Detrás del colorido y de la festivi-

dad de las calaveras de Jesús Reyes Ferreira y a pesar de la soltura y aparente benevolencia de algunas de ellas, hay algo más que es lo que le confiere verdadera dimensión a sus pinturas. De otro modo no lograrían ir más allá de las manifestaciones del arte popular o del de Posada. La singular sensibilidad de Reyes Ferreira descansa entonces en las relaciones de tono y color, en el desparpajo que muestra en el tratamiento que le da a sus "papeles" en el que, mediante signos plásticos, nos presenta su mórbido mundo interior lleno de fantasmas y alucinaciones.

En cuanto al tema de los cristos, uno de los motivos más populares del arte de la colonia, Reyes Ferreira lo integra a su pintura dado que resulta muy afín con su personalidad pictórica en tanto que refleja una figura popular cargada de un halo religioso y patético. Son varios los rasgos distintivos de los cristos de Jesús Reyes; y así como la imagen de la crucifixión permitió que los indígenas pudieran canalizar parte de su rito ancestral por la sangre, de modo similar el signo más característico de los cristos de Reyes Ferreira es la abundancia con que fluye la sangre de sus crucificados que le proporciona una violencia y una plasticidad única a sus "papeles". Llamam también la atención sus raras composiciones en donde Cristo aparece sentado como en cuclillas o en donde se representa con una manzana de color escarlata. Las otras características forman parte muy arraigada de su estilo y son, en cierto modo, típicas del expresionismo:

la distorción de las formas visibles para subrayar la fuerza de los sentimientos. En sus cristos, Reyes Ferreira logra este efecto mediante la aplicación de vivos colores en donde los principales contornos se limitan con fuertes pinceladas negras, técnica que, como se ha mencionado, muestra la influencia que sobre su obra ha ejercido la figura de Georges Rouault.

Uno de los aspectos interesantes del método pictórico de Reyes Ferreira consiste en tratamiento exhaustivo que el pintor hace de cada uno de sus temas. El resultado de este método se hace patente de un modo muy particular en la diversidad de cristos que él ha producido: cristos de color blanco y verde pintados sobre un papel de china de fondo rojo que, mediante la técnica del craquelado utilizada por el artista, producen la sensación de estar viendo las llagas logrando un efecto como de tercera dimensión. Cristos de caña de madera que recuerdan las esculturas lastimosas, agónicas, téticas pero magníficas del arte colonial. Cristos de color negro o rosa, martirizados, flagelados, que dejan ver la huella de los latigazos y el correr de la sangre. Sus cristos tienen como constante empero el conjugar una actitud mística con un sentimiento de masoquismo cuyo resultado final es de patetismo, el de la representación del sufrimiento y el de una profunda expresión pictórica.

La sangre corriendo a borbotones resulta así una manifestación del recargamiento al que nos tiene acostumbrados Je-

sús Reyes que se compagina con el espíritu barroco y religioso del arte de la colonia. Pero es también un signo personalísimo que le sirve al pintor para realzar su interpretación sobre el oscuro sentido de la tragedia del drama divino. Plásticamente la sangre contribuye al movimiento del cuadro y en más de una ocasión recuerda al expresionismo abstracto logrando una violenta textura de manchas y escurridos, sobre la figura principal.

Los temas antes mencionados son los que a nuestro parecer reflejan lo mejor del arte de Jesús Reyes. No obstante, existen todavía un sinnúmero de figuras sobre las que el artista ha volcado alguna vez su imaginación. Este es el caso de los monjes, que pinta en colores blancos y cafés y que reflejan el sentido místico del artista. En esta dirección vale la pena mencionar un maravilloso cuadro en el que el rostro del fraile no existe sino que es una pura mancha blanca craquelada. Tal parece como si el pintor hubiera intentado reflejar algún desquebrajamiento ya fuera en el alma ya en el físico del monje.

Otro de los temas que gozan de su especial predilección es el de Adán y Eva. Estas pinturas se hallan de nuevo más cerca de la caricatura que de un auténtico expresionismo y, en cierto modo, carecen de la fuerza de sus cristos, de sus calaveras o de sus ángeles. Símbolos un tanto simples, como el de la serpiente (que en los cuadros de Reyes Ferreira son inmensas



y ocupan un importante lugar) nunca llegan a cobrar una fuerza tal que logren integrarse al "papel" formando un símbolo en sí mismo como sucede en sus mejores pinturas. Algo semejante sucede con el tratamiento que le da a lo que él ha titulado sus "eróticos" donde se ocupa de siluetas humanas y desnudos que nunca logran alcanzar la sensualidad, el enigma o la cachondería de los pintores realmente eróticos. Definitivamente, no es en este sentido en el que la pintura de Jesús Reyes alcanza sus mejores proyecciones.

A pesar de su tardía incursión en el oficio profesional de las artes plásticas, la longevidad, el vigor y el entusiasmo de Jesús Reyes lo han permitido cubrir en sus pinturas figurativas una enorme diversidad de temas que sería imposible tratar en detalle: palomas, piñatas, gatos, quimeras, en fin, casi cualquier cosa, animal o figura humana que ofrezca algún juego plástico. Pero sus indagaciones en este campo han sido mucho más ambiciosas. Ha trabajado con cuadros de tipo abstracto así como con manchismos y chorreados que, en una especie de "expresionismo abstracto", llevan su singular búsqueda más allá de toda frontera. En esta modalidad empieza experimentando en cartón, papel de china o triplay usando los más variados materiales como plastilina, clara de huevo y gouaches, en una extraña combinación que de alguna manera traen a la memoria los cuadros de Jackson Pollock en donde la pintura se ha "chorreado" en supuestas manchas y trazos inconsecuentes. Con esta misma técnica Jesús Reyes combina colores fríos y cálidos, a veces sólo manchas blancas sobre un fondo rosa

logrando innovaciones tanto en el plano netamente técnico como en el efecto general que logra con sus creaciones.

Su interminable inquietud lo ha llevado también a trabajar sus temas sobre tapices en colaboración con Cynthia Riggs-Sargent. En ellos sus figuras enriquecen su valor plástico logrando una textura más rica al plasmarlas en la lana bellamente tejida por Riggs-Sargent.

Asimismo, entre sus aportaciones a la plástica deben comentarse sus famosos "murales portátiles" que consisten en varias piezas de cartón o papel de china elaboradas en función de una o varias figuras para armar, de modo que los diversos componentes, como son las cabezas, alas, piernas, etc., pueden cambiarse a voluntad del espectador, dándole a éste, como es la tendencia en muchas disciplinas del arte moderno, un papel más activo en la interpretación de la obra.

Aunque su producción escultórica ha sido sumamente reducida, en ellas puede apreciarse la concepción espacial que Reyes Ferreira tiene de sus temas; en este sentido es interesante notar como sus figuras poseen la misma esencia que los "judas" y los esqueletos de carrizo que el pintor admiraba en su natal Guadalajara aun cuando su conciencia de artista le permita llevar estas esculturas más allá del simple arte popular.

Como ya se mencionó en la parte correspondiente a su biografía los consejos y asesorías que Reyes Ferreira le ha

dado a diferentes pintores, decoradores y arquitectos es inapreciable. Gracias a él se incorporó el colorido a la arquitectura; su concepción de los volúmenes, del cubo y el paralelepípedo en especial fueron de suma trascendencia en la arquitectura del Pedregal de San Angel. El sugirió también grandes innovaciones en lo que toca a las rejas de las mansiones, al tipo de escaleras, a las ventanas de madera, cuadradas y labradas con original toque criollo, a la utilización de la piedra en las bardas con una coloración que da un efecto señorial y vetusto, a la distribución de los espacios, en fin, en torno a las más diversas manifestaciones del diseño.

Por último cabe mencionar que en los últimos años Reyes Ferreira ha seguido en la búsqueda de nuevas técnicas para la manifestación de su pintura.

Así tenemos que no es sino hasta el año de 1974 que el artista se animó por fin a trabajar en óleo pintando cinco cuadros (una sandía, dos de flores, un payaso y un cristo). Es también por esta época que Reyes Ferreira elaboró algunas obras sobre lino y madera de entre las cuales resalta el "Retrato del Rey Hippie" que es un cuadro que llama la atención por la modernidad del tema y por su elevado valor pictórico.

De este modo nos hemos adentrado al rico y complejo mundo de Jesús Reyes Ferreira, universo lleno de matices, de contradicciones y de irregularidades, universo cerrado en sí mismo.

El polifacético mundo del pintor se nos entrega engañosamente. Atraídos por un rico colorido nos acercamos a sus pinturas con un sentimiento de felicidad, misma que se acrecienta por el estilo que evita la perspectiva, la sombra, los espacios profundos, es decir, un estilo que recuerda la ingenuidad infantil hacia el arte. Sus mismas imágenes están basadas en las memorias de la infancia y de la juventud. Sin embargo, a medida que nos adentramos en su obra nos damos cuenta que detrás del feliz recuerdo de la niñez están los miedos, las frustraciones y los fantasmas del pintor. Sucede así que, como en algunos cuentos de terror, el carácter bello, inocente e infantil que refleja en primera instancia un personaje --en nuestro caso un cuadro-- se vuelve en contra de sí mismo haciéndonoslo mucho más siniestro que si fuera algo monstruoso. Esa es la sensación final que producen las obras de Reyes: un sentimiento que oscila entre lo ingenuo y lo terrible. Arma así su universo entero a manera de un gran "collage" cuyos elementos --el color, lo popular mexicano, el misticisismo, la presencia obsesiva de la muerte, sus influencias externas-- están de tal modo integrados a la personalidad del pintor que el resultado no puede ser sino el del arte, el arte de Jesús Reyes Ferreira.

N O T A S

---

- (1) Paz, Octavio, op. cit. p.p. 52,53.
- (2) López Velarde, Ramón, "Primeras poesías", Poesías completas y el minuterero, Editorial Porrúa, México, 1968, p. 40.
- (3) ibid. "La sangre devota" p. 87.

## CONCLUSIONES

---

En el curso de este ensayo se habrá podido observar que la obra de Jesús Reyes Ferreira posee varios atributos que nos llevan a identificar su pintura dentro de aquellas manifestaciones que --conciente o inconscientemente-- han marcado los derroteros del arte en nuestro país en tanto que expresión de la sensibilidad mexicana. Afortunadamente, esto que se ha comentado como "la búsqueda de una identidad en las artes plásticas" ha mostrado en México, en los últimos cincuenta años, una amplísima gama de interpretaciones que van, desde la pintura de tipo realista que se sirve de temas y motivos netamente mexicanos hasta las más avanzadas experimentaciones que incluirían, entre otras, las del arte surrealista, el arte pop, el op, el abstracto y todo tipo de expresionismos. En este sentido tan mexicano se considera el arte de Remedios Varo, Pedro Friedeberg, Juan Soriano o Vicente Rojo como el de Orozco, Rivera, Tamayo o Toledo. Este fenómeno no es, evidentemente, privativo de nuestro país. En general, el artista latinoamericano ha establecido un doble mecanismo en su proceso creativo. De una parte ha empapado su sensibilidad en el mundo que lo rodea llegando incluso a volcarse sobre su pasado y sobre sus orígenes en su búsqueda por una manifestación pictórica.

Por otra parte, ha buscado expresarse, como corresponde a todo artista, de acuerdo con su propio tiempo, con los medios técnicos y de difusión que le ofrece el mundo en el que

vive. En muchas ocasiones, sobre todo los grandes artistas, han de utilizar estos medios para negar lo establecido, para buscar las innovaciones que les permitan hablarle al receptor con un nuevo lenguaje, con una nueva luz. Desde este punto de vista Carlos Mérida, Wilfredo Lam, Armando Reverón o Emilio Pettoruti son todos artistas típicamente latinoamericanos que, sin embargo, no han perdido el toque de universalidad y de innovación que los hace igualmente apreciados en México, Buenos Aires, Nueva York o París.

Está ya muy atrás en el tiempo aquella época, tal vez necesaria en el proceso evolutivo para la creación de un arte con arraigo en lo nacional, en que la pintura tenía que servirse de alusiones históricas y simplificada-mente "mexicanas" para considerarse como pintura representativa del país. Ahora el arte está marcado por un solo signo: el de su calidad en tanto objeto, en tanto que sea capaz de interpretar el mundo estéticamente.

Esto es lo que sucedió sin lugar a dudas con la pintura de Jesús Reyes Ferreira. En una aproximación superficial, su obra no parece incurrir en características "típicamente" mexicanas. Sin embargo, al observarla con más detenimiento uno empieza a percatarse de un colorido, de una temática y de las influencias que indefectiblemente nos remiten al mundo de la provincia y el arte popular mexicano:



al circo, a la feria, a los adornos religiosos y a las festividades. Esta presencia de un ámbito nacional está matizada en el pintor a través del elemento psicológico. Es ahí donde descansan sus propias experiencias personales: sus recuerdos, sus miedos, sus obsesiones, mundo del que el artista no puede sustraerse en sus cuadros. Así, la influencia del medio ambiente y los rasgos propios de la personalidad del artista nos ofrecen ese primer germen que ilumina a la obra de Reyes Ferreira. Posteriormente se hace claro proceso de "culturización", el desarrollo de su gusto pictórico y la asimilación de la influencia de otros pintores, tanto mexicanos como extranjeros, que se hallan cerca de su sensibilidad, de sus inquietudes básicas y que le sirvieron a Jesús Reyes para expresarse de modo más acorde con la época.

Pero es obvio que todo lo anterior en sí mismo, sería insuficiente para hacer de un pintor un artista. Sin talento toda conjunción no pasaría de ser, en el mejor de los casos, un vano juego artesanal. No obstante, es gracias a la alquimia de todos estos factores, más la innegable contribución del talento de Jesús Reyes Ferreira que se ha formado la armónica integración que constituye su arte.

Jesús Reyes Ferreira se inscribe así, qué duda cabe, dentro de una de las más vivas manifestaciones del arte mexicano contemporáneo. Su búsqueda es también una búsqueda de la identidad. Pero esa indagación no se limita al mero juego de saberse mexicano. El asimila "el alma romántica del pueblo"

y "el arte popular" a la pintura "seria", en efecto. Pero además extiende ese problema de identidad hasta el lado psicológico de su personalidad como individuo, al lado técnico en tanto artesano, al lado imaginativo en tanto creador. De todo esto está constituido su universo. Y si bien es verdad que por la amplitud de su obra y lo singular de su técnica su pintura acusa marcados rasgos de heterogeneidad y disparidad, también hay que aceptar que, trabajando con los temas más afines a su sensibilidad y a sus medios de expresión, Reyes Ferreira ha sido de aquellos artistas que han logrado arrojar una nueva luz en el campo del arte.

A P E N D I C E I

EXPOSICIONES DE JESUS REYES FERREIRA

---

- 1942 - Estados Unidos. Helena Rubinstein organizó una exposición de Jesús Reyes Ferreira en sus salones.
- 1942 - Boston, Mass. E.U. Museo Fogg.
- 1945 - Londres, Inglaterra. Exposición individual con veintidos pinturas en la Galería de Arte Moderno de Hay Market.
- 1948 - (Julio 14). México, D.F., Colectiva. Galería Mont-Orendáin.
- 1948 - (Diciembre 2). México, D.F., Colectiva. Galería de Arte Moderno.
- 1950 - (Marzo 17). México, D.F., Colectiva de grabado y pintura religiosa moderna. Subsecretariado de Pax Romana.
- 1950 - (Mayo 11). Guadalajara, Jalisco, México. Galería Arquitecta. Exposición organizada por el arquitecto Mathias Goeritz.
- 1950 - (Junio) México, D.F., Colectiva. Galería de Arte Moderno.
- 1950 - (Septiembre) Guadalajara, Jalisco, México. Colectiva. Exposición corolario de la pintura contemporánea de Jalisco. Galería Romano y Editora Jalisco, S.A.
- 1950 - Kentucky, E.U. Exposición en la Universidad de Kentucky. New Art Gallery.
- 1951 - (Agosto) México, D.F., Colectiva presentada por "Decoraciones exclusivas mexicanas".
- 1951 - (Diciembre) México, D.F., Colectiva. Galería de Arte Moderno.
- 1952 - (Diciembre) México, D.F., Colectiva. Galería de Arte Contemporáneo.
- 1953 - (Noviembre 18) México, D.F., Exposición en la Galería San Angel.
- 1955 - (Septiembre 8) México, D.F., Exposición en el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales.
- 1955 - (Noviembre 10) Guadalajara, Jalisco, México., Exposición en el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales.

- 1957 - (Agosto) México, D.F., Exposición Colectiva en el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales.
- 1957 - (Diciembre) México, D.F., Colectiva. Galería de Arte Contemporáneo.
- 1958 - (Diciembre) México, D.F., Exposición de Tapices de Jesús Reyes Ferreira en la Galería Riggs-Sargent.
- 1959 - (Marzo 20) México, D.F., Colectiva. Exposición de Altares y pinturas de Semana Santa, presentada en las Galerías Argos y Chanekes.
- 1959 - (Julio 2) México, D.F., Colectiva en el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales.
- 1959 - (Octubre 15) México, D.F., Exposición de popes de Jesús Reyes Ferreira en el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales.
- 1960 - (Octubre 25) México, D.F., Exposición colectiva de pinturas y altares para muertos. Galería Kamffer.
- 1960 - (Diciembre 9) México, D.F., Colectiva de pinturas, nacimientos y piñatas en la Galería Kamffer.
- 1961 - (Abril 6) México, D.F., Subasta de pintura, escultura y grabado en los salones de la Academia San Carlos, con obras de Jesús Reyes Ferreira y otros.
- 1961 - (Noviembre 30) México, D.F., Exposición Los Hartos. Otra confrontación internacional de Hartistas contemporáneos. Jesús Reyes participó como Hembarrador. Galería Antonio Souza.
- 1962 - (Junio 12) México, D.F., Exposición en el Palacio de Bellas Artes -Museo de Arte Moderno-. El Mundo de Jesús Reyes Ferreira.
- 1962 - (Octubre 17) México, D.F., Exposición en las Galerías Chapultepec.
- 1963 - (Noviembre 30) México, D.F., Exposición en la Casa del Lago, de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1964 - (Marzo 6) Guadalajara, Jalisco, México., Colectiva: El Dibujo Mexicano de 1847 a Nuestros Días.
- 1964 - (Septiembre) Guadalajara, Jalisco, México., Exposición de Pintura y Escultura Jalisciense Contemporánea. Museo de Arte Moderno.

- 1966 - (Agosto 10). Akron, Ohio, E.U. Premio al mejor pintor del Hemisferio Occidental, en el Concurso Mundial de Pintura, efectuado en esa ciudad.
- 1966 - (Octubre) México, D.F. Premio otorgado por la Compañía Goodyear Oxo, S.A.
- 1966 - (Octubre 14) México, D.F., Exposición en la Galería Sagitario.
- 1967 - (Julio 11) México, D.F., Colectiva. Surrealismo y Arte Fantástico en México. Galería Universitaria Aristos.
- 1968 - (Julio 8) Guadalajara, Jalisco, México., Exposición presentada por Financiera General, S.A. Casa de la Cultura Jaliscience.
- 1968 - (Octubre 8) México, D.F., Exposición presentada en la Tienda de Arte del Instituto Nacional de Bellas Artes.
- 1971 - (Octubre 26) México, D.F., Exposición-Homenaje. Sala Nabor Carrillo del Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales.
- 1972 - Barcelona, España. Exposición en la Galería Pecanins.
- 1972 - México, D.F., Homenaje a Jesús Reyes Ferreira y apertura de su Centro Artesanal de "La Casona".
- 1973 - (Mayo 28) Guadalajara, Jalisco, México, Exposición en el Instituto de Bellas Artes.
- 1973 - (Junio 7) México, D.F., Exposición en la Galería Mer-Kup.
- 1973 - México, D.F., Exposición en el Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes.
- 1973 - Exposición viajera por ciudades de Estados Unidos, Canadá y Europa.
- 1973 - Madrid, España. Colectiva en la Galería Carmen Waug.
- 1973 - Sitges, España.
- 1973 - Guadalajara, Jalisco, México. Exposición en el Ex-Convento del Carmen, Casa de la Cultura.
- 1973 - México, D.F., Colectiva. Galería de Arte Misrachi.

- 1974 - (Febrero 26) México, D.F., Exposición en la Galería G.D.A.
- 1974 - (Abril 9) México, D.F., Exposición para visitar el tradicional Altar de Dolores de Jesús Reyes, Galería Pecanins.
- 1975 - (Junio 9) Barcelona, España. Exposición organizada por el Instituto Catalán de Cultura Hispánica y la Colonia Mexicana.
- 1975 - (Junio 20) México, D.F. Exposición en la Galería Pecanins.

#### EXPOSICIONES NO FECHADAS

Nueva York: Exposición en la Kleeman Gallery.

Guadalajara, Jalisco, México: Colectiva. Tres Siglos de Pintura Jalisciense.

California: Exposición.

**BIBLIOGRAFIA DE JESUS REYES FERREIRA**



- Atl, Dr. Las Artes populares en México, Editorial Cultura, México, 1922.
- Bayón, Damián. América Latina en sus artes, Siglo XXI Editores, México, 1975.
- Brown, Norman O. Life Against Death, Vintage Books, New York, 1959.
- Brion, Marcel. Chagall, Librería Editorial Argos, S.A., Barcelona, 1961.
- Cardoza y Aragón, Luis. México: pintura activa, Editorial Era, México, 1961.
- Cardoza y Aragón, Luis. México: pintura de hoy, Fondo de Cultura Económica, México, 1964.
- Cassou, Jean. Chagall, Frederick A. Praeger, Publishers, New York, 1965.
- Cervantes, Enrique. Loza blanca y azulejos de Puebla, México, 1939.
- Chagall, Bella. Burning Lights, Schocken Books, 1974.
- Chagall, Marc. Les Peintres Français, Nouveaux No. 31, Librairie Gallimard, 1928.
- Chagall, Marc. Ma Vie, Librairie Stock Delamain et Boutelleau, Paris, 1931.
- Córdova, Arnaldo. La ideología de la Revolución Mexicana, Ediciones Era, México 1974.
- Courthion, Pierre. Georges Rouault, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York,
- Cuarenta siglos de plástica mexicana, arte moderno y contemporáneo, por Edmundo O'Gorman, Justino Fernández, Luis Cardoza y Aragón... Editorial Herrero, México, 1971.
- Díaz Dufoo, Carlos. Un problema fin de siglo, Revista Azul, México, 7 de octubre de 1894.
- Fernández, Justino. El arte moderno en México, Siglos XIX y XX. Editorial Robredo, Porrúa e hijos, México, 1937.
- Fernández, Justino. Prometeo. Ensayo sobre pintura contemporánea, Editorial Porrúa, México, 1945.

- Fernández, Justino. Catálogo de las exposiciones de arte. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, años 1945 a 1970.
- Fernández, Justino. Arte moderno y contemporáneo de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1952.
- Fernández, Justino, Arte mexicano de sus orígenes a nuestros días, Editorial Porrúa, México, 1958.
- Fernández, Justino. La pintura moderna mexicana, Editorial Pormaca, México, 1964.
- Fernández, Justino. El arte del Siglo XIX en México. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1967.
- Fernández Retamar, Roberto. Calibán, apuntes sobre la cultura en nuestra América, Editorial Diógenes, México, 1974.
- Flores Sánchez, Horacio. El mundo de Jesús Reyes Ferreira, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1962.
- Flores Guerrero, Raúl. 5 pintores mexicanos, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1957. (Colección de Arte No. 5).
- Franco Fernández, Roberto. La pintura en Jalisco, Ediciones de la Casa de la Cultura Jalisciense, Guadalajara, 1970.
- Francastel, Pierre. Historia de la pintura francesa, Alianza Editorial, Madrid, 1970.
- Fromm, Erich. Ética y Psicoanálisis, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México 1957.
- Fromm, Erich. El miedo a la libertad, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1958.
- Fromm, Erich. El corazón del hombre, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
- Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y el arte, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.
- Hauser, Arnold. Introducción a la historia del arte, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1973.
- Hernández, Francisco Javier. El juguete popular en México, Ediciones Mexicanas, México, 1950.

- Jiménez, Guillermo. Fichas para la historia de la pintura en México. Ediciones de la Universidad Nacional, México, 1937.
- López Velarde, Ramón. Poesías completas y el minuterero, Editorial Porrúa, México, 1968.
- Meyer, Jean. La cristiada, Siglo XXI Editores, México, 1974.
- Montenegro, Roberto. Pintura mexicana (1800-1860), México, 1934.
- Nandino, Elías. Cuadernos de Bellas Artes, Enero de 1963, Año IV, Número 1.
- Nelken, Margarita. El expresionismo mexicano, Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública, México, 1964.
- O'Gorman, Edmundo. La invención de América, Fondo de Cultura Económica, México, 1958.
- O'Gorman, Edmundo. Seis estudios históricos de tema mexicano, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México, 1960.
- Orozco, José Clemente. Autobiografía, Ediciones Occidente, México, 1945.
- Paz, Octavio. El laberinto de la soledad, Fondo de Cultura Económica, México, 1959.
- Revueltas, José. Revista Espejo. Escuela mexicana de pintura y novela mexicana, Número 3, México, 1967.
- Reyes, Alfonso. Obras completas, Tomo XII: "Pasado inmediato" Fondo de Cultura Económica, México, 1960.
- Reyes y Zavala, Ventura. Las Bellas Artes en Jalisco, Suplemento de ET CAETERA, Número 13, Enero, Febrero de 1953.
- Roziere, Sonia de la. Moysen, Xavier. México, angustia de sus cristos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1967.
- Rodríguez Prampolini, Ida. El arte contemporáneo, Editorial Pormaca, México, 1964.
- Rodríguez Prampolini, Ida. La crítica de arte en el Siglo XIX, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1964.

- Rodríguez Prampolini, Ida. El surrealismo y el arte fantástico en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1969.
- Tablada, José Juan. Historia del Arte en México, Editora Aguilar, México, 1927.
- Tablada, José Juan. La feria de la vida, Ediciones Botas, México, 1937.
- Velázquez Chávez, Agustín. Índice de la pintura mexicana contemporánea, Ediciones Arte Mexicano, México, 1935.
- Westheim Paul, La calavera, Antigua Librería Robredo, México 1953.
- Zuno, José Guadalupe. Las artes plásticas en Jalisco, Ediciones ET CAETERA, Guadalajara, 1953.
- Zuno, José Guadalupe. Las artes populares en Jalisco, Ediciones Centro Bohemio, Guadalajara, 1957.
- Zuno, José Guadalupe. Don José María Estrada, Guadalajara, 1957.
- Zuno, José Guadalupe. Posada y la ironía plástica, Biblioteca de autores jaliscienses modernos, Guadalajara, 1958.
- Zuno, José Guadalupe. Historia de la ironía plástica en Jalisco, Guadalajara, 1958.