



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

**LA *ESTRIDENTIZACIÓN* DEL SISTEMA DEL ARTE MEXICANO.
REVALORIZACIÓN DE LA PLÁSTICA ESTRIDENTISTA DURANTE
LOS AÑOS OCHENTA.**

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

PRESENTA:
ZYANYA ORTEGA HERNÁNDEZ

TUTOR PRINCIPAL
RENATO GONZÁLEZ MELLO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES
DAFNE CRUZ PORCHINI
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DANIELLA BLEJER EDER
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

CIUDAD DE MEXICO, ENERO, 2022



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.

"Las palabras tienen poder. Los nombres tienen poder. Las palabras son acontecimientos, hacen cosas, cambian las cosas. Transforman tanto al hablante como al oyente; suministran energía en el circuito y la amplifican"

Ursula K. Le Guin.

Para mi amada familia.

Agradecimientos

En primer lugar agradezco infinitamente a Renato, mi tutor, por apoyarme en mi interés por el arte moderno desde que estudiaba la licenciatura. Gracias por guiarme a través de la pandemia, con calidez y humanidad, para que la investigación pudiera realizarse en tiempo y forma.

A Dafne por tus excelentes consejos y tu apoyo invaluable. Estoy profundamente agradecida contigo por confiar en mí y abrirme puertas dentro del gremio. Gracias por estar siempre al pendiente y por ayudarme con entusiasmo, dedicación y amabilidad. Estoy muy feliz de que hayas sido mi sinodal.

A Daniella por cada uno de sus comentarios. Sin ellos el ensayo no habría mejorado tanto. A todo mi comité tutor, gracias por la paciencia con las múltiples transformaciones, los tropiezos y los retrasos que tuvo mi escrito debido a la contingencia.

A Katia Olalde por compartir conmigo su gran conocimiento sobre teoría del arte en los seminarios “De la ‘pura visualidad’ a la narrativa histórica ‘después del fin del arte’” y “Querellas entre antiguos y modernos. Disputas en torno al realismo 1850 – 1948”. Tus enseñanzas le dieron forma a este ensayo. Gracias por brindarme las herramientas necesarias para conceptualizar y teorizar sobre el arte moderno. Así mismo, a mis compañeros en estos seminarios y al Dr. Javier Ramírez por sus agudos comentarios, mismos que enriquecieron este escrito.

A mi familia que tanto amo por estar siempre conmigo para apoyarme, impulsarme y acobijarme en los momentos difíciles. Soy muy afortunada de tenerlos. Sin ustedes mi vida sería sombría. Gracias mami por tu inmenso amor, por tus palabras y tus abrazos. Gracias por siempre dar todo por nosotras. Sin ti no habría llegado tan lejos. A Sisi por continuar siendo la mejor hermana del mundo. Gracias por tu compañía y por tu complicidad. Muy especialmente

a Pirlipipí por ser mi gemela cósmica. Gracias por “ayudarme” con mis tareas y “explicarme” lo que no entiendo. Gracias por alegrar mis días con tus ocurrencias y nuestras “peleas”. A mi Boli por matarme de amor y ternura todos los días. Gracias por ser el motivo de que me levante cada mañana.

A papá por sus consejos y su dedicación en mi crianza. Estoy segura que estás conmigo todo el tiempo y estás feliz de que siga el camino que he elegido sin importar los obstáculos.

A Armando por ser como un padre para mí y estar dispuesto a ayudarme sin importar la hora.

A Esteban por su paciencia y tenacidad. Gracias por nuestras conversaciones intermitentes y discontinuas que me daban un respiro y alegraban los días pesados.

A Francisco Reyes Palma y a Judith Alanis Figueroa por acoger con entusiasmo mi trabajo y compartirme sus experiencias en el reinicio de la aventura estridentista.

Al Posgrado en Historia del Arte por brindarme la oportunidad de continuar mis estudios de lo que más me apasiona en la vida. Especialmente al Dr. Erick Velázquez por su enorme calidez y su gran preocupación por cada uno de los alumnos del posgrado. Gracias por siempre apoyarnos y alentarnos en éstos difíciles momentos. A Gabriela Sotelo y Héctor Ferrer por su disposición para guiarnos de la mano en cada trámite y resolver todas nuestras inquietudes con paciencia.

A la Biblioteca Lerdo, a la Justino Fernández y a la Hemeroteca Nacional por brindarme una excelente atención con todas las medidas de higiene necesarias. Por último, gracias a CONACYT por financiar los dos años de mi maestría.

Índice

Introducción.....	1
El inicio de la nueva historia del arte moderno mexicano: El Estridentismo se vuelve historia.....	4
• Cuestionando la narrativa histórica.....	6
• Olivier Debroye y <i>Figuras en el trópico</i>	8
• Serge Fauchereau <i>Les peintures révolutionnaires mexicaines</i>	10
El Estridentismo irrumpe en el museo para quedarse.....	13
• El movimiento estridentista comienza a resurgir en la Biblioteca Nacional de México.....	14
• El Estridentismo ataca de nuevo.....	15
• <i>Futurismo & Futurismi</i> en el Palazzo Grassi, 1986.....	18
• La donación Manuel Maples Arce al MUNAL.....	23
Revalorización de la plástica estridentista en la exposición “Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960”.....	24
• Estridentópolis en “Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960”.....	28
• Reescribiendo la historia.....	30
• La ciudad de México 20s-50s: Asamblea de ciudades.....	38
Consideraciones finales.....	41
Imágenes.....	46
Anexo 1: Lista de obra de las exposiciones sobre Estridentismo	54
Bibliografía.....	80

La estridentización del sistema del arte mexicano. Revalorización de la plástica estridentista durante los años ochenta.

Introducción.

En la actualidad es bastante común escuchar hablar sobre Estridentismo y ver sus obras en museos, en libros o en internet; sin embargo su estudio dentro de la disciplina de la Historia del arte es relativamente reciente. El Estridentismo fue un movimiento de vanguardia polifacético que duró de diciembre de 1921 a septiembre de 1927. En este breve periodo de tiempo fue criticado peyorativamente. Posteriormente la crítica del arte y de la literatura y los historiadores del arte no volvieron a mencionarlos por cuarenta años.

Quienes nos dedicamos a estudiar el Estridentismo solemos decir que Luis Mario Schneider fue el primero en estudiarlo académicamente y, por tanto, en rescatarlo del olvido con su tesis doctoral *El Estridentismo. Una literatura de la estrategia* defendida en 1968 en la Universidad Nacional Autónoma de México y publicada en 1970 por la misma institución. Si bien, sus esfuerzos por estudiar el Estridentismo fueron significativos lo hizo desde su disciplina: los estudios literarios. Aunque reconoce que el movimiento estuvo “estrechamente unido” al arte, cuando se refiere a Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Germán Cueto y a Leopoldo Méndez lo hace como “colaboradores estrechos” quienes ilustraron los libros de los poetas. Las palabras que eligió para denominar a los artistas minimizaron inconscientemente su trabajo en la vanguardia estridentista.

A partir de la década de los setenta el Estridentismo causó gran interés tanto dentro como fuera de la Academia. Se hicieron artículos de divulgación y de difusión, entrevistas, coloquios y tesis sobre la literatura del movimiento de vanguardia.¹ No obstante, la producción artística continuó apareciendo subordinada a la poesía y a las novelas, si es que se mencionaba.

¹ *La palabra y el Hombre*. núm. 40 (octubre-diciembre de 1981); Gabriela Becerra ed. *Estridentismo. Memoria y valoración*. México: Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública. 1983; Jorge Ruffinelli. “El Estridentismo: eclosión de una vanguardia”. En *México en el arte*. núm. 3 (invierno de 1984): 41-44.

Fue hasta 1984 cuando apareció el primer estudio de Historia del arte titulado *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940* de Olivier Debrouse en donde el Estridentismo tenía un lugar junto al Muralismo y a otros artistas y movimientos artísticos durante la década de los veinte.

No fue sino hasta finales de 1991 con la exposición “Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960” en el Museo Nacional de Arte que la plástica estridentista consolidó su lugar dentro de la narrativa del arte moderno mexicano. Por primera vez fue puesto a dialogar con el arte vanguardista y contemporáneo a su tiempo tanto de México como de Europa en un museo mexicano. De esta manera rompió en el ámbito mexicano con la noción de arte endémico y nacionalista que se había configurado en las seis décadas anteriores y cuestionó la creencia que el Estridentismo fue una “copia” desafortunada del futurismo italiano.

El presente trabajo tiene como objetivo analizar cómo es que la producción estridentista fue resignificada como arte en un lapso de aproximadamente diez años y cómo es que pasó de estar invisibilizada en las casas de sus creadores a formar parte de las exhibiciones tanto temporales como permanentes de los museos y ser reintegrada dentro de la historia del arte moderno mexicano. Para ello se retomó el concepto de sistema de arte moderno planteado por Larry Shiner en *La invención del arte: Una historia cultural* (2001). Me parece pertinente analizar de manera breve cada uno de los componentes del sistema del arte para comprender en su complejidad cómo es que se llevó a cabo dicho proceso.

De acuerdo con Shiner, el sistema está compuesto por instituciones como el museo y las galerías de arte, por la crítica de arte, el mercado del arte, la historia del arte, los artistas y por las prácticas artísticas como la producción, exposición, el consumo y recepción del arte. Todos ellos están interrelacionados entre sí e intervienen en la definición de lo que es o no el

arte. Para Shiner, las prácticas, los conceptos, las ideas y las instituciones van cambiando a lo largo del tiempo dentro del marco del sistema.²

A pesar de que Shiner está en contra del fin del arte en términos narrativos como lo anunciaron Hans Belting y Arthur Danto, me pareció pertinente problematizar la narrativa de la Historia del arte mexicano como pieza importante del sistema del arte mexicano para entender cómo es que éste cambió. Belting no pretendió hacer un epílogo de la historia del arte, sino estudiar si el arte y la Historia del arte eran aún compatibles entre sí y con lo que se estaba viviendo desde los años sesenta del siglo XX. Su argumento central era que se acercaba el final de la tradición que había nacido y se había consolidado durante la modernidad tanto en el arte como en el discurso de la Historia del arte. Esta tradición favorecía una lógica interna donde los cambios de estilo se daban de manera progresiva y coherente. Así, el fin de la historia del arte era el fin de las grandes narrativas maestras de progreso lineal que configuraron el marco que intentó explicar el desarrollo del arte y darle coherencia.³ La historia del arte dejó de ser una sola y surgieron múltiples historias del arte que coexisten entre sí.⁴

Por ello me pregunto ¿qué hace que el sistema del arte reconozca y valide dentro de su marco a ciertos artistas y expresiones artísticas y deje de lado otras? ¿Qué es lo que hace que cambie el sistema para permitir la entrada a aquello que excluyó, como es el caso del Estridentismo? ¿El sistema cambia internamente, mas no cambia su funcionamiento ni su poder, como sostiene Larry Shiner o el sistema en sí mismo se agota para dar paso a nuevos sistemas, como sostienen Arthur Danto y Hans Belting? Aunque las respuestas son complicadas considero que el sistema del arte mexicano cambió internamente fomentado por agentes tanto externos como internos. Gracias a la disputa entre “abstracción y figuración”, a las críticas cada vez más fuertes hacia el nacionalismo, las constantes crisis económicas,

² Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, (Barcelona: Paidós, 2004) 28-30.

³ Hans Belting, *La Historia del Arte después de la modernidad*, trad. Issa María Benítez Dueñas, (México: Universidad Iberoamericana, 2010), 32-34.

⁴ Hans Belting, *La Historia del Arte después de la modernidad*, 23.

políticas y sociales, así como a fenómenos como la globalización y el surgimiento de nuevas teorías del arte, el Estridentismo pudo ser revalorado como arte.

El inicio de la nueva Historia del arte moderno mexicano: El Estridentismo se vuelve historia.

Tras la lucha armada que se extendió por más de diez años y con la sociedad dividida en diversas facciones revolucionarias era imperioso hacer un proyecto de nación. Había que crear una identidad mexicana. Durante los años veinte el Estado se sirvió de la etnología, la antropología, la historia, la arqueología y del arte para crear la imagen de la nación mexicana. En el campo de las artes se reivindicó el arte indígena y se le dio una legítima y natural continuación en las artes populares y en el arte moderno. Se eligió al obrero y al campesino como los grandes héroes de la épica nacionalista. Se le concedió al arte el papel de educar a las masas en el nuevo proyecto de nación; por ello el arte debería ser público y monumental. Se consolidó la idea de una identidad nacional cimentada en una patria mestiza. Para la siguiente década, los símbolos, mitos y leyendas que se habían erigido en torno a lo “auténticamente mexicano” se habían arraigado en la producción artística oficial.

De manera paralela, a finales de los años veinte se comenzó a fabricar la imagen de México y lo mexicano para el extranjero, principalmente para el público estadounidense por razones económicas y políticas. Veinte años más tarde Fernando Gamboa se convirtió en “el rector del gusto estético oficial en México, y de México para el mundo.”⁵ Poco tiempo después realizó el guión museológico que rigió, salvo por ligeras modificaciones, las exposiciones

⁵ Olivier Debrouse, “El arte de mostrar el arte mexicano” en *El arte de mostrar el arte mexicano: Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*, (México: Promotora Cultural Cubo Blanco A.C., 2018), 48.

internacionales sobre arte mexicano hasta 1990.⁶ Esto provocó que tanto en México como en otras partes del orbe se construyera una visión hegemónica del arte moderno mexicano. Un arte figurativo, que en su mayoría expresaba un México tradicional y ancestral.

Las exposiciones organizadas por Gamboa empezaban con un enorme pabellón de arte prehispánico, sobre todo mesoamericano. Este era presentado como el origen del arte mexicano, cuyas formas y colores le otorgaban originalidad al arte moderno. En el segundo núcleo se encontraban retablos, pinturas y esculturas policromadas barrocas. Una pequeña sección la ocupaba el arte decimonónico compuesto por pinturas costumbristas de provincia y por obras de José María Velasco.⁷

El núcleo de arte moderno estaba conformado por un 70% de obras de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Rufino Tamayo. El 30% restante del núcleo era para obras de artistas jóvenes. Estas debían ser seleccionadas rigurosamente de acuerdo a su afinidad con el “sentido del nuevo *realismo*” que caracterizaba la producción artística de los cuatro grandes.⁸ La exhibición terminaba con un núcleo sobre arte popular. La delimitación institucional del arte moderno mexicano a los cuatro pintores hegemónicos y el énfasis en su carácter realista y en su origen mexicano y ancestral perpetuó y agudizó la marginalización del arte que salía de esos parámetros, como el estridentista.

Como sucede en el sistema del arte, la producción artística de raigambre nacionalista y su exhibición en el extranjero fue de la mano con el surgimiento y profesionalización de la Historia del arte como disciplina en México. Dicho surgimiento y desarrollo también tuvo un carácter nacionalista. Desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX la disciplina tuvo como objetivo contribuir a la consolidación de una identidad nacional a partir de buscar

⁶ Olivier Debroyse, “El arte de mostrar el arte mexicano” en *El arte de mostrar el arte mexicano*, 53

⁷ Ana Garduño, “Fernando Gamboa y el arquetipo expositivo del arte nacional para consumo internacional” en *Desafío a la estabilidad: Procesos artísticos en México 1952-1967 = Defying Stability: Artistic Processes in Mexico*, editado por Rita Eder, trad. al inglés de Elsie Schmelkes (México: UNAM-Turner, 2014), 474

⁸ Fernando Gamboa citado en Olivier Debroyse, “El arte de mostrar el arte mexicano” en *El arte de mostrar el arte mexicano*, 53. Las cursivas son más.

el arte original y propio de México en la producción artística mexicana desde la época prehispánica hasta la contemporánea a su tiempo.⁹ El arte se presentó tanto como un vehículo de las ideas sobre la nación mexicana como un reflejo de ella. La Historia del arte mexicano tuvo un discurso ambivalente. Su narrativa fue lineal ascendente al presentar el desarrollo continuo del arte pero que, al mismo tiempo, conservaba un carácter mexicano trascendente e intemporal, el cual formaba parte de la esencia de la nación mexicana.

Se utilizó principalmente la teoría y metodología formalista. Los historiadores analizaron, definieron y clasificaron las formas artísticas en estilos característicos de periodos de tiempo determinados y en cómo los artistas retomaron ese estilo para crear el suyo propio.¹⁰ El análisis iconológico e iconográfico también tuvo gran importancia durante el siglo XX.

Cuestionando la narrativa histórica.

Como parte de los esfuerzos por construir una nación mexicana fuerte y estable se construyó un relato nacionalista sobre el arte moderno en el cual el Muralismo era el gran protagonista y muchas veces el único. Se utilizó el término “Escuela mexicana de pintura” para referirse a la producción artística del periodo posrevolucionario. La cual tuvo como objetivo crear un arte que expresara la identidad mexicana mediante un lenguaje propio y nacionalista pero que al mismo tiempo fuera comprendido por todo el mundo. Además tuvo una predilección por el arte

⁹ Véase Federico Mariscal. *La patria y la arquitectura nacional*. México: Imprenta Stephan y Torres, 1915; Manuel Gamio. *Forjando Patria*. México: Porrúa Hermanos, 1916; Gerardo Murillo “Dr. Atl”. *Las artes populares en México*. México: Librería Cvltvra, 1921; Manuel G. Revilla. *El arte en México*. México: Librería Universal de Porrúa Hermanos, 1923; Gerardo Murillo. *Iglesias de México*. México: Secretaría de Hacienda, 1924; José Juan Tablada. *Historia del Arte en México*. México: Compañía Nacional Las águilas, 1927; Anita Brenner. *Idols Behind Altars*. New York: Payson & Clarke, 1929; Justino Fernández. *Estética del arte mexicano*. México: UNAM-IIE, 1972. Aunque *Forjando patria* de Manuel Gamio no es propiamente una Historia del Arte, el arte es para el autor un campo de estudio para crear la unificación nacional. Sus ideas repercutieron durante más de tres décadas en la producción artística, en el proyecto de nación del Estado mexicano, en las instituciones del arte y en la Historia del arte.

¹⁰ Para un análisis sobre el uso y la evolución del concepto de *estilo* y del término *carácter* véase Juana Gutiérrez Haces, “Algunas consideraciones sobre el término ‘estilo’ en la historiografía del arte virreinal mexicano” en *El arte en México: Autores, temas, problemas*, 90-193.

monumental debido a su compromiso social con el público.¹¹ Esta visión de la historia criticó y excluyó el arte que creyó que era extranjerizante, una “copia acrítica” del arte europeo o ajeno a la construcción de la tradición nacional.¹² En cambio, ensalzó los estilos que expresaron el arte auténtico de México como el Barroco dieciochesco. Las definiciones que se estaban construyendo de *lo mexicano* marcaban las pautas para aceptar ideas, actitudes o el propio arte. Fue así que la Historia del arte mexicano omitió la producción artística del Estridentismo por casi sesenta años. El llamado a la cosmopolitización del arte, a la destrucción de la tradición artística para crear un nuevo lenguaje, la experimentación con la abstracción y la elección de temas llevó a que fuera considerado como contrario al proyecto de nación que México necesitaba en un momento de crisis política y social.

Durante la década de los ochenta se revaluó y se renovó la disciplina de la Historia del arte en México. Se abrieron las fronteras disciplinarias, se amplió el espectro del objeto de estudio y se problematizó la interpretación histórica.¹³ Historiadores tanto mexicanos como extranjeros desarrollaron y difundieron nuevas teorías y metodologías para la disciplina en el país, como la historia social del arte.¹⁴ Esto permitió que los historiadores del arte se encargaran de dejar al descubierto lo endeble de la pretensión de presentar el arte mexicano posrevolucionario como autónomo, autosuficiente y valioso por sí mismo.¹⁵

¹¹ Jorge Alberto Manrique, “La pintura en la historia mexicana reciente” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 46, (3 de agosto de 1976), 129-130. Recuperado de <http://orion.esteticas.unam.mx/anales/index.php/analesiie/article/view/1063>

¹² Rita Eder, “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano” en *El arte en México: Autores, temas, problemas*, 346.

¹³ Rita Eder, “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano” en *El arte en México: Autores, temas, problemas*, 341.

¹⁴ Olivier Debrouse, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*, (Barcelona: Ediciones Océano, 1984), 12-13.

¹⁵ Olivier Debrouse, “De lo moderno a lo internacional: los retos del arte mexicano” en *El arte de mostrar el arte mexicano*, 129.

Olivier Debroise y *Figuras en el trópico*.

El libro *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940* de Olivier Debroise se publicó en 1984 como fruto de una ardua investigación que había comenzado a finales de la década anterior.¹⁶ El libro tuvo como objetivo estudiar la búsqueda de un arte de vanguardia que emprendió la generación de artistas nacidos entre 1895 y 1907 y que se desarrollaron profesionalmente en la ciudad de México entre 1920 y 1940.¹⁷ Una de las grandes aportaciones de *Figuras en el trópico* es que hizo visible el trabajo de muchos artistas que habían sido olvidados por la Historia del arte mexicano.¹⁸ En esta investigación el Estridentismo fue estudiado por primera vez como parte del arte de los años veinte.

A lo largo del libro, Debroise hace énfasis en las relaciones de los artistas con las ideas de las vanguardias europeas y en cómo se va dando paulatinamente la aparición de la ciudad moderna en el arte hasta convertirse en un tema en sí mismo y en un espacio habitado, ya no como fondo.¹⁹

En el libro se hace patente con gran fuerza la distinción entre centro y periferia que deriva en si se imita o si se crea algo original. También la narrativa sigue siendo teleológica-lineal en donde el arte mexicano va buscando su expresión propia y original hasta llegar a la llamada “Escuela mexicana de pintura”. La diferencia es que complejiza dicho proceso al incluir nuevos actores y factores.²⁰

¹⁶ Para un estudio pormenorizado del libro y su repercusión en la Historia del arte véase Jaime Guillermo González Solís. “Otros relatos: Hacia la alternativa historiográfica de *Figuras en el Trópico* de Olivier Debroise”. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México. 2019.

¹⁷ Olivier Debroise, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*, (Barcelona: Ediciones Océano, 1984), 11.

¹⁸ Olivier Debroise, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*, 21.

¹⁹ Olivier Debroise, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*, 71.

²⁰ En aquel momento Debroise había estado estudiando el trabajo de Fernand Braudel, el cual le sirvió como base teórica. En una de sus notas sobre el historiador de la Escuela de los Anales escribió: “Nuestro presente está conformado por [una] sobreposición de pasados, y más que nada, por las ideas que nos conformamos de estos pasados, inmortalizados en una cronologías, que delimita etapas, momentos zonas.” Más adelante concluyó con: “F. Braudel introdujo en el flujo histórico la noción de ‘zonas de frenaje’ *sic.* y de ‘zonas de aceleramiento’ que dependen de reacciones muy diversas a la implantación de la modernidad, debidas a las características geográficas, climáticas y/o culturales. El tiempo histórico no es pues, tan homogéneo como ha querido ver la historia tradicional, sino que se conforma por múltiples articulaciones de tiempos diversos que entran muchas ocasiones

Para Debroise es más importante el espacio donde surgieron las vanguardias que los artistas que lo hicieron posible. Es la consciencia del medio en donde se desenvuelven los artistas lo que determina si una expresión artística tiene éxito o fracasa al no corresponder a la realidad.²¹ Esto es nodal en el discurso historiográfico de Debroise porque marca la pauta para catalogar al Estridentismo como un movimiento artístico que fracasó por haber imitado “indiscriminadamente” las formas de las vanguardias europeas en la ciudad de México. Los estridentistas parecieron no darse cuenta que México aún era mayoritariamente rural y no industrializado como los países del viejo continente.²²

Para Debroise, a pesar de su “artificialidad” y de su estética ambigua, lograron hacer un contrapeso al reivindicar lo urbano a diferencia del paisaje rural del arte oficial; más no son los únicos ni los primeros en hacerlo. Sin embargo, el Estridentismo tenía una enorme conciencia del tiempo y del espacio. Para ellos la modernización de la urbe y la ciudad moderna eran las soluciones más viables para el mejoramiento de la vida de los mexicanos, una promesa nodal de la Revolución.

Lo que más destaca del apartado sobre el Estridentismo es que puso su fin como un hecho que afirmó la victoria de la “Escuela mexicana de pintura” y como la razón de su consecuente marginalización.²³ Sin embargo fue el triunfo de la vertiente nacionalista a partir de la querrela de 1924 lo que supuso el “fracaso” del Estridentismo.

En contraposición, es a partir de 1921 que los artistas mexicanos se relacionaron con las expresiones plásticas y con las ideas del futurismo, el cubismo y el expresionismo pero que, al apropiarlos y adaptarlos al medio geográfico, a la circunstancia político-social y a su arte, logran crear medios de expresión que les eran propios. Estos artistas como Adolfo Best

en conflicto”. Citado en Jaime Guillermo González Solís, “Otros relatos: Hacia la alternativa historiográfica de *Figuras en el Trópico* de Olivier Debroise”, 15, nota 33.

²¹ Olivier Debroise, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*, 15.

²² Olivier Debroise, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*, 90.

²³ Olivier Debroise, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*, 91-93.

Maugard y Alfredo Ramos Martínez crearon formas por medio de su imaginación al unir lo que veían y lo que vivían en el mundo externo con lo que había en su mundo interno.

Serge Fauchereau, *Les peintures révolutionnaires mexicaines*.

El libro *Les peintures révolutionnaires mexicaines* de Serge Fauchereau se publicó en Francia en 1985. La edición estuvo a cargo de Éditions Messidor con la ayuda del Centre National de Lettres. Su objetivo principal fue “dar una idea de la originalidad de la cultura mexicana, a través de sus artistas” de la primera mitad del siglo XX, quienes supieron conciliar la revolución estética y la revolución social.²⁴ El libro está hecho, al igual que el de Debrouse, a partir de documentación, publicaciones, testimonios de los propios artistas y del análisis de las obras. Fauchereau consultó libros y revistas bastante recientes, como *La Palabra y el Hombre* de 1981, *Jean Charlot, estridentista silencioso* de Stefan Baciú de 1982 y *Diego Rivera: The Cubist Years* de Ramón Favela (1984).

Fauchereau comienza su libro preguntando: ¿México realmente forma parte de la cultura occidental? A lo cual responde que sí, pero sólo en lo que corresponde a los aspectos políticos e industriales, pero no en la parte cultural, pues esta proviene mayoritariamente de sus raíces prehispánicas. Tomando como punto de partida el caso del surrealismo, Fauchereau afirma que la idiosincrasia mexicana atraviesa y une al arte, la cultura y a la vida cotidiana, haciendo difícil discernir dónde comienza uno y dónde termina el otro. Esto da como resultado un arte completamente diferente y singular, aun cuando se inserte dentro de una corriente occidental.²⁵

En el capítulo “El Estridentismo y la vanguardia en México”, Fauchereau inicia con la afirmación: “el Estridentismo, más que un avatar del Futurismo es una creación

²⁴ Serge Fauchereau, *Les peintres révolutionnaires mexicains*, (Francia: Éditions Messidor, 1985), 10.

²⁵ Serge Fauchereau, *Les peintres révolutionnaires mexicains*, (Francia: Éditions Messidor, 1985), 14.

específicamente mexicana". Además menciona que probablemente es el primer movimiento latinoamericano en conjuntar la literatura, el arte y la música.²⁶ Por primera vez en décadas un académico estudiaba al Estridentismo en toda su complejidad y trataba de entender de qué manera habían elaborado sus bases estéticas y hecho sus experimentaciones. Además, Fauchereau simbólicamente volvió a unir a los estridentistas en un sólo grupo.

Fauchereau también apunta un hecho que ha marcado hasta la actualidad la forma en que se estudia al Estridentismo y que a mi juicio ha hecho que se le vea como una vanguardia literaria, restándole importancia al arte. Esto es que su historia, sus fundamentos teóricos y su difusión fueron hechos por los poetas Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide, los cabecillas del grupo. Por ello estudia la literatura vanguardista mexicana comenzando con José Juan Tablada.²⁷ A Fauchereau le interesa Tablada en tanto que retomó las corrientes europeas y el *haïku* como forma para hablar sobre temas mexicanos y, posteriormente, su trabajo impactó en la producción estridentista. También estudia, brevemente, la poesía de Ramón López Velarde y el ambiente vanguardista español.

Cuando estudia las obras de Maples Arce o de Tablada no se queda sólo en el texto, sino que analiza cómo se relaciona el poema con la tipografía, con la caricatura, el grabado, el retrato, los colores, etc. Fauchereau le concede mucha importancia a la colaboración artista-poeta, pues "el Estridentismo no separó los intereses de la literatura de los de la plástica, aquellos a los que Maples Arce siempre les consagró la más grande atención".²⁸ Además, analiza la manera en que retoman los postulados teóricos-estéticos de una vanguardia o de un vanguardista para la creación de sus obras. En este aspecto se detiene sobre todo en estudiar las semejanzas y las diferencias entre el Estridentismo y el Futurismo italiano pues así pudo esclarecer mejor la originalidad de la vanguardia mexicana.

²⁶ Serge Fauchereau, *Les peintres révolutionnaires mexicains*, 38. La traducción y las cursivas son mías.

²⁷ Serge Fauchereau, *Les peintres révolutionnaires mexicains*, 38.

²⁸ Serge Fauchereau, *Les peintres révolutionnaires mexicains*, 46. La traducción es mía.

Fauchereau cree que el Estridentismo rechazó la violencia belicosa de Marinetti debido a los horrores que se habían vivido durante la revolución y a que en el momento en que el Estridentismo nació se estaba tratando de pacificar y reconstruir al país. Esto fue fundamental para que el Estridentismo estuviera social y políticamente comprometido con los ideales de la Revolución.²⁹ Sin embargo, la relación que tuvo el Estridentismo con el Futurismo italiano es mucho más compleja, pues el distanciamiento y posteriormente la negación de cualquier lazo con el Futurismo fue tardío. En un primer momento los estridentistas estuvieron bastante interesados y entusiasmados por los postulados futuristas. Incluso Maples Arce entabló diálogo directo con Marinetti cuando éste ya era colaborador del régimen fascista italiano.

Posteriormente analiza el trabajo de Leopoldo Méndez, Fermín y Silvestre Revueltas, Ramón Alva de la Canal y Germán Cueto, centrándose en los dos últimos. Para Fauchereau Alva de la Canal es el artista más notable del grupo debido a que fue quien más obras produjo y a su maestría con la técnica, el color y las formas. De acuerdo con Fauchereau, Cueto “creó sus primeras esculturas originales” hasta que tuvo contacto con el Estridentismo. Cueto experimentó con técnicas, materiales, formas y colores a partir de su conocimiento directo de las vanguardias europeas y del arte popular mexicano para crear máscaras únicas.³⁰

El historiador y crítico de arte concluye el capítulo mencionando la importancia y trascendencia del Estridentismo. De acuerdo con Fauchereau, aunque los Contemporáneos ayudaron a arrojarlos al olvido no fue del todo así. Su convicción de la acción común repercutió en otros artistas como el SOTPE, aunque el sindicato se fundó cuando el Estridentismo todavía no se consolidaba como grupo.³¹

²⁹ Serge Fauchereau, *Les peintres révolutionnaires mexicains*, 44.

³⁰ Serge Fauchereau, *Les peintres révolutionnaires mexicains*, 48-50.

³¹ Serge Fauchereau, *Les peintres révolutionnaires mexicains*, 51.

El Estridentismo irrumpe en el museo para quedarse.

La fuerte crisis económica por la que atravesaba el país durante los años ochenta orilló a las dependencias del INBA, así como a los museos y galerías privadas y estatales, a revisar sus colecciones para realizar exposiciones ante la imposibilidad de importarlas del extranjero. En este contexto se realizaron diversas exposiciones con artistas y/o con obras que nunca antes habían sido mostradas o muy pocas veces; cabe destacar que en muchas de ellas participó Debroise como curador o como escritor en los catálogos.³²

Alrededor de 1990 el INBA mejoró sus políticas para el resguardo, manejo y préstamo de sus colecciones siguiendo el ejemplo de instituciones privadas como el Centro Cultural/Arte Contemporáneo de Televisa. Por ejemplo, el instituto introdujo formas de préstamos oficiales y el uso de guantes para el manejo de las piezas. Una vez que los coleccionistas privados se sintieron seguros de que sus obras no se dañarían o se perderían ya fuera por negligencia o a causa de leyes patrimoniales comenzaron a prestarlas al INBA más seguido y en mayor cantidad.³³

Una de las limitantes que pudo haber contribuido al tardío estudio del arte estridentista con respecto a la literatura, fue que las obras se encontraban guardadas en las colecciones particulares de los miembros del movimiento o perdidas. Casi la totalidad de piezas estridentistas que se conservaron se quedaron en manos de Manuel Maples Arce. Unas pocas fueron guardadas por sus otros compañeros del grupo, como Germán Cueto y Ramón Alva de la Canal. Hasta donde tengo conocimiento, las únicas piezas de la vanguardia que están en una colección privada ajena a los descendientes de los estridentistas, forman parte de la vasta

³² Jaime Guillermo González Solís, “Otros relatos: Hacia la alternativa historiográfica de *Figuras en el Trópico* de Olivier Debroise”, 20.

³³ James Oles, “El coleccionista reescribe la historia: una aproximación a la colección Blaisten” en *Arte moderno de México: Colección Blaisten*, 38, nota 28.

colección de arte moderno de Andrés Blaisten, quien fue uno de los primeros en volver a coleccionar arte moderno a mediados de los años ochenta.³⁴

El movimiento estridentista comienza a resurgir en la Biblioteca Nacional de México.

El 25 de octubre de 1971 se inauguró la exposición “El movimiento estridentista” en la sala José María Virgil de la Biblioteca Nacional. Fue planeada por el historiador Francisco Reyes Palma. Tenían como objetivo dar a conocer la vanguardia estridentista con motivo del cincuenta aniversario del lanzamiento de *Actual n. 1. Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce* en diciembre de 1921. Se exhibieron aproximadamente 100 publicaciones entre libros y revistas.³⁵ Una cantidad excesiva para la poca producción que tuvo la vanguardia en sus seis años de vida, en los cuales publicó 13 libros y dos revistas con un total de 13 números. Estas publicaciones fueron complementadas por libros y revistas que escribieron sus miembros después de que terminó el movimiento y aquellos que mencionaron al Estridentismo.³⁶

Reyes Palma se interesó por la vanguardia a partir del libro de Luis Mario Schneider, *El Estridentismo o una literatura de la estrategia* que se publicó el año anterior.³⁷ Fue así que le propuso a Ernesto de la Torre Villar, director de la Biblioteca Nacional, realizar una exposición sobre dicho movimiento. Debido a que había muy poca información en aquel momento sobre el Estridentismo, la exhibición fue realizada con la guía de Schneider, quien le proporcionó la información que había recabado durante la realización de su tesis doctoral.

³⁴ James Oles, “El coleccionista reescribe la historia: una aproximación a la colección Blaisten”, 34-35.

³⁵ Lamentablemente no se pudo localizar la lista de obra. Reyes Palma mencionó que sólo se hizo un pequeño folleto de la exposición.

³⁶ “Se inaugurará la exposición ‘El movimiento estridentista’” en *Gaceta UNAM*, núm. 24, (25 de octubre de 1971), 3.

³⁷ Luis Mario Schneider. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Departamento de Literatura, 1970.

Maples Arce prestó amablemente su colección de libros, revistas, documentos y algunas obras. De igual manera, Arqueles Vela, Germán List Arzubide y Ramón Alva de la Canal apoyaron la realización de la exhibición. Posteriormente la muestra se presentó en otros recintos, en los cuales Vela fue el encargado de supervisar la organización y el montaje.³⁸

Aunque la exposición presentó el trabajo literario de la vanguardia, Reyes Palma también estaba interesado en la parte artística. Sin embargo, no fue posible mostrar esa faceta debido a que la Biblioteca Nacional no contaba con el espacio para exhibir de manera óptima las pinturas, las esculturas y las máscaras. Además el recinto tenía un perfil más literario que artístico.³⁹ La parte literaria estuvo acompañada de 33 grabados y 8 litografías que, de acuerdo a Reyes Palma, fueron realizadas “con un estilo renovado que busca interpretar el arte popular” y representar temas de actualidad como la vida del campesino y la revolución. También mencionó que el gesto irreverente y *purificador* del Estridentismo y su manifestación artística provinieron del Dadaísmo y del Futurismo.⁴⁰ Se podría decir que esto fue la semilla que veinte años después germinó en la propuesta de Reyes Palma sobre “la nacionalización de la vanguardia”, como se verá más adelante.

El Estridentismo ataca de nuevo

El sábado 23 de abril de 1983 se llevó a cabo la inauguración de la exposición “El Estridentismo ataca de nuevo” en el Foro abierto de la Casa del Lago. Durante el evento los Hermanos Kaluris junto con malabaristas, acróbatas y bailarines hicieron una representación sobre el resurgimiento del Estridentismo mediante malabares y acrobacias al ritmo del *Jazz* mientras

³⁸ Francisco Reyes Palma, comunicación personal, 27 de septiembre de 2021.

³⁹ Francisco Reyes Palma, comunicación personal, 27 de septiembre de 2021.

⁴⁰ “Se inaugurará la exposición ‘El movimiento estridentista’”, 3.

recitaban poemas estridentistas. Los poemas que se recitaron fueron seleccionados y escritos personalmente por Germán List Arzubide.⁴¹

Fue una muestra interdisciplinaria planeada por el director del recinto Fernando Arechavala, la subdirectora Judith Alanís y el museógrafo y artista plástico Gabriel Ruiz Oteo. Tuvo como objetivo “valorar y difundir las aportaciones” del Estridentismo.⁴² Alanís estaba interesada en estudiar los movimientos de vanguardia en México y presentarlos a las nuevas generaciones a partir de nuevas perspectivas.⁴³

La exposición estaba dividida en dos grandes núcleos. Uno era “La plástica estridentista” en la Galería del Lago y el otro era “La literatura estridentista” en la Galería del Bosque. Si bien, era la primera vez que figuraba la plástica estridentista como protagonista en una exposición sobre el movimiento después de 59 años, el discurso museológico lo separó de su cómplice inseparable de vanguardia. Nuevamente la literatura y el arte eran producciones autónomas. Incluso la literatura volvió a ser la gran protagonista de la exhibición. Esto quedó claro en el nutrido programa público.

Dentro de la plástica estridentista figuraron grabados, pinturas, acuarelas, libros, dibujos, máscaras y esculturas de Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Germán Cueto, Leopoldo Méndez y Tina Modotti. Aunque en la actualidad la fotógrafa italiana es reconocida por su trabajo vanguardista, no es considerada como miembro “oficial” de la vanguardia aunque sí como una de sus simpatizantes y colaboradoras.

Las salas estuvieron ambientadas con escaleras que se cortaban, por enormes reproducciones de obras estridentistas como la portadilla del número 1 de la revista *Irradiador*.

[Fig. 2] Algo sorprendente si se toma en cuenta que este número se localizó hasta principios de

⁴¹ Raquel Tibol, “El Estridentismo al ataque en la Casa del Lago” en *Proceso*, (1° de mayo de 1983).

⁴² “Programa cultural en la Casa del Lago”, en *Excelsior*, (23 de abril de 1983), 17-C.

⁴³ Judith Alanís, comunicación personal, 16 de octubre de 2021.

los 2000 en la colección de Salvador Gallardo.⁴⁴ En la Galería del Bosque estaban dos máquinas que parecen rehiletes y que en cada una de sus aspas había una publicación estridentista. [Fig. 3] También había un aparato de radio y una ventana que se alquilaba para suicidarse. Los grabados y los dibujos fueron montados sobre recortes del periódico *Uno más uno*. Raquel Tibol criticó esta decisión porque contrastaba en sentido negativo y opacaba los trazos y la tipografía estridentista.⁴⁵

El mejor día para ir a ver la exposición era el sábado. Ese día el recorrido planteado iniciaba en el Foro Abierto a las 10:30. Ahí, malabaristas, acróbatas, bailarines, payasos y los Hermanos Kaluris estuvieron a cargo de “Corto-Circuito”, el cual consistió en un espectáculo circense con música en vivo donde se declamaban algunos poemas estridentistas. [Fig. 4 y 5] Tenían como telón de fondo un grabado de dos cabezas de elefantes que se publicó en el número 4 de la revista *Horizonte*.⁴⁶ Posteriormente los visitantes podían pasar a la Galería del Bosque y a la Galería del Lago para ver la plástica y la literatura estridentista. El último núcleo fue el foro de Estridentópolis.⁴⁷

Como parte de la propuesta de Luis de Tavira de llevar el teatro a los museos y a las galerías, el espectador podía encontrar a lo largo del recorrido de la Galería del Lago a actores que recitaban poemas estridentistas de manera corrida a lo largo del día. Rosa María Bianchi, Julieta Egurrola, Rogelio Rojas, Arturo Beristáin, Carlos Mendoza y José Luis Cruz interpretaron a los nuevos personajes que surgieron con la intensificación de la modernidad en la ciudad de México durante los años veinte, mismos que protagonizaron la producción estridentista. Estos fueron una pareja en motocicleta, el oficinista, el dueño de un café de

⁴⁴ Evodio Escalante, “El descubrimiento de Irradiador. Nueva luz sobre el Estridentismo” en *Irradiador. Revista de vanguardia*, edición facsimilar, (México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 2012), 11-13.

⁴⁵ Raquel Tibol, “El Estridentismo al ataque en la Casa del Lago” en *Proceso*, (1° de mayo de 1983).

⁴⁶ El grabado ilustra el artículo Richard, L. Gardner, “Semejanza del hombre en *sic*. las bestias de la selva” en *Horizonte. Revista mensual de actividad contemporánea*, núm. 4, (julio de 1926), 37.

⁴⁷ Raquel Tibol, “El Estridentismo al ataque en la Casa del Lago” en *Proceso*, (1° de mayo de 1983).

chinos, el poeta viajero y el enamorado obsesivo. [Fig. 6, 7, 8, 9 y 10] El espectáculo recibió el nombre de “Prisma”, como el primer poema de *Urbe. Súper-poema bolchevique en cinco cantos* de Manuel Maples Arce.

El programa público también contó con el audiovisual “Jalapa y el Estridentismo” que se presentaba en la Galería del Bosque los sábados y los domingos. Se transmitió la serie radiofónica “Estridentópolis ataca de nuevo” por Radio UNAM, la cual fue realizada por Joaquín Garrido y Jorge Rodríguez.⁴⁸ El domingo 24 de abril Elena Poniatowska entrevistó a Germán List Arzubide y a Ramón Alva de la Canal. La entrevista fue concurrida en su mayoría por jóvenes que estaban bastante interesados en conocer más de la vanguardia.⁴⁹

El sábado 30 de abril hubo una mesa redonda donde participaron los poetas Luis Mario Schneider, Esther Hernández Palacios y Jorge Ruffinelli. Debido a que el campo de estudio de los tres es la literatura, tal vez la plástica quedó en la periferia. No es raro siendo que aún no había un historiador del arte que estudiara el Estridentismo. Tanto Olivier Debrouse como Serge Fauchereau se encontraban posiblemente terminando de escribir sus respectivos libros o en procesos editoriales.

Futurismo & Futurismi en el Palazzo Grassi, 1986.

La exposición “Futurismo & Futurismi” que tuvo lugar en el Palazzo Grassi a finales de 1986 fue un hito al presentar arte mexicano de la vertiente cosmopolita en diálogo con la producción futurista de otras latitudes del mundo. Gae Aulenti fue el “arquitecto” de la muestra, posiblemente el museógrafo. Pontus Hultén, quien también era el Director artístico del Palazzo Grassi, fue el curador principal. Germano Celant fue el responsable del núcleo “Futurismo y la vida diaria”. Stanislas Zadora estudió y coordinó el área del futurismo en la Europa oriental

⁴⁸ “El Estridentismo ataca de nuevo”, en *Gaceta UNAM*, núm. 27, (21 de abril de 1983), 26.

⁴⁹ “La Casa del Lago, un centro de cultura para jóvenes” en *El Universal*, (25 de abril de 1983), segunda parte de la primera sección, 21-22.

que presentó artistas que eran muy poco conocidos en ese momento. Serge Fauchereau se encargó de la parte literaria; sin embargo tuvo un gran interés en mostrar el futurismo en países como Gran Bretaña y México.⁵⁰ De este último decidió presentar al Estridentismo debido a su gran interés por el movimiento y porque el capítulo dedicado a ellos en su libro *Les peintures révolutionnaires mexicaines* fue el que fascinó a los críticos.⁵¹

La exposición tuvo como objetivo principal presentar las diferentes formas que el movimiento futurista tuvo en diversos países del mundo mediante un complejo entrelazamiento de formas artísticas y lingüísticas. La exposición siguió las líneas de explorar las redes de vanguardia que hubo entre varios países a principios de siglo. Sus antecedentes inmediatos son las exposiciones “París-Nueva York”, “París-Berlín” y “París-Moscú”. Estas tres exhibiciones fueron comisionadas por Serge Fauchereau en el Centre George Pompidou en París de finales de los 70 y principios de los 80 cuando Hultén fungía como director del recinto. “Futurismo & Futurismi” fue la primera exposición en presentar al futurismo como una vanguardia internacional que incidió en todos los aspectos de la cultura: decoración interior, moda, pintura, escultura, tipografía, arquitectura, literatura, cine, teatro, etc.⁵²

La muestra contó con tres núcleos temáticos: “Hacia el futurismo”, una pequeña sección donde hubo obras hechas en diferentes países en las dos décadas previas al primer manifiesto futurista de 1909. En “Futurismo” se presentó la producción realizada por los futuristas italianos entre 1909-1918, el periodo de vida de la vanguardia de acuerdo a Hultén. Finalmente “Futurismi” trazó “la extraordinaria expansión de las ideas futuristas” desde 1909 hasta mediados de la década de los 20 en todo el mundo. Al final hubo un subnúcleo titulado

⁵⁰ “Agradecimientos” en *Futurismo & Futurismi: Futurism & futurisms*, trad. del italiano al inglés por Asterisco, Karin Winter Beatty, Andreana Emo Capodilista, Jean Chapman, Dorian Comerlati, Patrick Creagh, Jeane Dollman, Rosangela Fiori, Clive Howard Foster, Margaret Kunzle, Carol Lee Rathman, Anthony Shugar and Clive Unger-Hamilton, (Milan: Gruppo Editoriale Fabbri, 1986), 10.

⁵¹ Serge Fauchereau. “Recuerdos de Germán Cueto que no conocía”. En Germán Cueto: Una visión vanguardista. Publicado el 17 de abril de 2021. Consultado el 10 de septiembre de 2021. Recuperado de <http://www.museofedericosilva.org/cueto/articulos/recuerdos/>

⁵² *Futurismo & Futurismi: Futurism & futurisms*, página legal.

“Futurismo y la vida diaria” donde se mostró la penetración del futurismo en el diseño y el cine. El guión del recorrido del visitante fue lineal ascendente en cuanto al discurso presentado y a la disposición dentro del Palazzo Grassi. La primera sección estuvo en el sótano, la segunda en el primer piso y la tercera en el piso de arriba.⁵³

Marjorie Perloff y Pontus Hultén concuerdan en que el momento futurista se dio en dos países que se encontraban atrasados política, social, económica y culturalmente con respecto a las grandes potencias como Estados Unidos o Francia. Hultén señala que cuanto más se acercaban a la meca del arte (París), más fuerte era la burguesía y por tanto más fuerte era la resistencia que ellos oponían a las nuevas ideas artísticas. El futurismo sólo pudo haberse formado en Italia y Rusia. Dos jóvenes países donde la burguesía aún no se había consolidado y donde el contraste entre lo nuevo y lo viejo era aún más evidente que en otras partes y donde había una burguesía y una tradición más fácil de destruir. Ese contraste fue lo que estimuló “una estética del exceso, la violencia y la revolución”.⁵⁴ Una realidad similar a la que se vivía en México durante la década de los veinte, cuando las diferentes facciones revolucionarias se estaban disputando el poder y los gobiernos intentaban estabilizar, reconstruir y modernizar al país. No obstante el gusto burgués y el afán de retornar al arte del pasado para crear el arte del presente sí eran bastante fuertes y difíciles de erradicar.

Para Hultén el éxito del Futurismo en Italia se debió a que había un vacío cultural en Europa y los jóvenes tenían un fuerte sentimiento hacia los cambios que estaban viviendo gracias a la industrialización y a los medios de comunicación. La cultura italiana ya no era la misma que la de sus padres a su edad. Además la burguesía tenía un gusto y opiniones

⁵³ Pontus Hultén, “Futurism & Futurisms” en *Futurismo & Futurismi: Futurism & futurisms*, 14. La traducción es mía.

⁵⁴ Marjorie Perloff, *El momento futurista: La vanguardia de la ruptura antes de la primera guerra mundial*, 38 y Pontus Hultén, “Futurist Prophecies” en *Futurismo & Futurismi: Futurism & futurisms*, 15.

establecidas que les parecían rancias y restringidas. Hultén creía que algo similar a esto se vivió en los diferentes países donde se retomó el Futurismo como España, Japón y México.⁵⁵

Al final del catálogo hay un diccionario de nombres, lugares, conceptos y otros términos relacionados con el futurismo internacional, una cronología y una bibliografía para acercar a otras personas a su estudio. Lo que más destaca de la bibliografía referente a México son los tres escasos libros sobre Estridentismo; dos de los cuales son sobre literatura y sólo uno es de Historia del arte. En el primer grupo están el libro de Luis Mario Schneider y la edición especial sobre Estridentismo de la revista *La Palabra y el Hombre* de la Universidad Veracruzana.⁵⁶ Del segundo únicamente figura el libro de Serge Fauchereau *Les peintures révolutionnaires mexicaines*.

Serge Fauchereau fue el encargado de venir al país para platicar con las familias de los estridentistas y de hacer las diez entradas del Estridentismo, como “Actual” y “Manuel Maples Arce”. Sólo hubo dos artistas ajenos al movimiento: Dr. Atl y Marius de Zayas, los primeros artistas modernos según Fauchereau. Aunque llama la atención que Germán List Arzubide, Leopoldo Méndez y Arqueles Vela no estén en el glosario. En las doce entradas referentes a México Fauchereau destacó la relación que hubo entre la vanguardia y el nacimiento del Muralismo, no como escuela mexicana de pintura sino como experimentación artística. En ese sentido también se mencionó el uso de la técnica de grabado en madera.

El Estridentismo era para Fauchereau el primer movimiento organizado en América Latina, cuyo proyecto comprendió las artes plásticas, la literatura y la música, un puesto que fácilmente lo puede disputar el Ultraísmo argentino. Los estridentistas aunque no vieron las

⁵⁵ Pontus Hultén, “Futurist Prophecies” en *Futurismo & Futurismi: Futurism & futurisms*, 16.

⁵⁶ Desde la década de los ochenta, la Universidad Veracruzana ha jugado un papel preponderante en el estudio del Estridentismo. Ha realizado conferencias, seminarios, festivales, congresos, libros y revistas sobre la vanguardia; sobre todo de su etapa jalapeña. Cabe mencionar que los estridentistas pugnaron por la creación de la Universidad Veracruzana. Aunque no lo lograron por el golpe de Estado sí sentaron las bases del proyecto. Véase *La palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana*, (Octubre-diciembre de 1981).

propuestas artísticas futuristas sí conocían las ideas de Marinetti y de su círculo.⁵⁷ De esta afirmación se puede inferir que los estridentistas no copiaron el arte futurista; en cambio retomaron sus ideas para crear su propio arte.

Continuando con las ideas de su libro, Fauchereau consideró que el Estridentismo estaba más cerca del futurismo ruso que del italiano. En primer lugar porque rechazaron el culto a la guerra debido al clima político poco propicio de México y porque rompieron con el movimiento futurista cuando este se adhirió al fascismo. Cabe recalcar que Marinetti coescribió junto con Mussolini el “Manifiesto Fascista” en 1919 y el Estridentismo nació dos años más tarde. También porque los estridentistas eran militantes de izquierda que buscaron impactar en su presente mediante el activismo cultural del movimiento revolucionario.⁵⁸ De tal manera que el arte y la literatura del Estridentismo estaba ligada a su contexto político y social.

Con motivo de la exposición la revista italiana *Alfabeta* y la francesa *Quinzaine Littéraire* sacaron en colaboración una edición especial de “Futurismo & Futurismi”. Serge Fauchereau, Antonio Porta y Claudia Salaris fueron los editores a cargo. La historiadora del arte mexicana Judith Alanís Figueroa fue la encargada de escribir el artículo sobre el Estridentismo.⁵⁹

La gran importancia que tuvo “Futurismo & Futurismi” es que el Estridentismo fue dado a conocer en vivo por primera vez al público europeo no como una copia acrítica del futurismo italiano sino como una vanguardia mexicana que retomó los postulados futuristas para crear sus propias expresiones artísticas. Al Estridentismo como parte de los futurismos que surgieron durante las tres primeras décadas del siglo XX se le concedió un lugar dentro de

⁵⁷ Serge Fauchereau, “Estridentism” en “Futurist Prophecies” en *Futurismo & Futurismi: Futurism & futurisms*, 580.

⁵⁸ Robert Desnos citado en Serge Fauchereau, “Estridentism” en “Futurist Prophecies” en *Futurismo & Futurismi: Futurism & futurisms*, 580.

⁵⁹ Debido a la pandemia me fue imposible conseguir un ejemplar de la revista *Alfabeta-La Quinzaine littéraire: Futurismo futurismi*. Numero speciale curato da Serge Fauchereau, Antonio Porta e Claudia Salaris, (1986).

la vanguardia internacional en vez de un lugar en el banco de los acusados por traicionar a la patria y fracasar en el intento.

La donación Manuel Maples Arce al MUNAL.

Manuel Maples Arce murió en la Ciudad de México el 16 de julio de 1981. Su última voluntad fue que las obras de artistas mexicanos pertenecientes a su colección fueran donadas a un museo mexicano.⁶⁰ En 1985 la familia de Maples Arce comenzó el proceso de donación de una parte de su colección al Museo Nacional de Arte. A esto le siguieron dos momentos más: en 1992 cuando se donó la mayor cantidad de obras, un total de 77, y en 2015 con 43.⁶¹ La totalidad de la donación fue de 120 piezas, entre acuarelas, óleos, gouaches, dibujos, planchas, impresos, fotografías y mobiliario. Del total de la donación sesenta y dos obras corresponden al Estridentismo, si se toman en cuenta algunas pinturas y fotografías hechas durante este periodo pero que no pertenecen propiamente a la vanguardia.

De acuerdo a Reyes Palma, la segunda donación de la colección se dio gracias al acercamiento que tuvo el MUNAL con Blanca Vermeersch durante la planeación de “Modernidad y modernización en el arte mexicano”. Vermeersch estaba bastante temerosa de prestar la colección estridentista debido a que un museo mexicano que le había dañado una obra. Gracias a la gestión de Graciela de la Torre y Reyes Palma, Vermeersch se sintió segura de prestarla y al poco tiempo comenzó a hacer los trámites para la segunda donación.⁶²

El hecho de que las obras ya no estuvieran en una colección privada, sino en un museo público les dio mucha mayor visibilidad. Además permitió que fueran de más fácil acceso para ser estudiadas. El Estridentismo en un lapso de seis años había irrumpido en el museo para quedarse.

⁶⁰ María Estela Duarte Sánchez, “Una familia de donantes: Maples Arce Vermeersch” en *Donación Maples Arce: Museo Nacional de Arte*, (México: Museo Nacional de Arte-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016) 66.

⁶¹ Agustín Arteaga, (introducción), *Donación Maples Arce*, 12.

⁶² Francisco Reyes Palma, comunicación personal, 27 de septiembre de 2021.

Revalorización de la plástica estridentista en la exposición “Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960”.

“Modernidad y modernización en el arte mexicano” abrió sus puertas al público el 27 de noviembre de 1991 en el Museo Nacional de Arte. Contó con 267 obras en exhibición, tanto nacionales como extranjeras.⁶³ Presentó pintura, escultura, grabados, fotografías, dibujos y diversos impresos como revistas y libros. Olivier Debroise fue el curador de la exposición, Constantino Lameiras el museógrafo y Patricia Mendoza la coordinadora del proyecto.

El catálogo de la exposición y el guión museológico fueron el resultado de un seminario dirigido por Olivier Debroise que se realizó de mayo a agosto de 1990.⁶⁴ Participaron Francisco Reyes Palma, Karen Cordero Reiman, Jorge Alberto Manrique, Teresa del Conde y Rita Eder. Graciela de la Torre fungió como moderadora, mientras que Luis Martín Lozano del MUNAL, Pablo Ortiz Monasterio, Emma Cecilia García y Alfonso Morales del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) participaron como observadores.⁶⁵

Debroise sostuvo que el objetivo de la exhibición fue hacer una revisión crítica de la “mal llamada Escuela Mexicana de Pintura, cuya aportación principal será mostrar que esta escuela no fue una sola línea, sino una multiplicidad de puntos de vista y corrientes que crearon un movimiento más dinámico y rico de lo que se pensó”.⁶⁶ Se planteó mostrar cómo se estableció la modernidad en el arte mexicano durante el proceso de modernización del país.

⁶³ Según la fuente que se consulte varía el número de piezas. La publicidad menciona que son “más de 300 obras”, algunas notas periodísticas mencionan que son 226, mientras que en el catálogo de la exposición aparecen 267.

⁶⁴ Raquel Tibol menciona que el seminario se llevó a cabo entre marzo y agosto, pero Angélica Abelleira y Olivier Debroise lo sitúan entre mayo y agosto. Véase Angélica Abelleira, “Polémica, la muestra de Munal sobre modernidad (1920-1960)”, 41; Olivier Debroise, “Introducción” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano*, 20; y Raquel Tibol, “Cuatro décadas en el MUNAL”.

⁶⁵ Raquel Tibol, “Cuatro décadas en el MUNAL” en *Proceso*, núm. 792, (5 de enero de 1992).

⁶⁶ Olivier Debroise citado en Raquel Peguero, “Exposición sobre modernidad en el arte mexicano 1920-1960” en *La Jornada*, (26 de noviembre de 1991), 39.

Además de mostrar las diferentes apropiaciones de las vanguardias europeas y del modelo de asimilación norteamericano.⁶⁷

“Modernidad” y “modernización” fueron los conceptos claves de la exposición, los cuales conformaron cada uno de los siete núcleos. El primero fue “Estridentópolis” donde se recogió las expresiones del movimiento Estridentista. En “Paraíso perdido-paraíso transformado” se examinaron el Método Best Maugard, el Muralismo y el proyecto artístico de Álvaro Obregón y José Vasconcelos. En “La ciudad soñada” se dio cuenta de las exploraciones de los artistas en Nueva York en busca de trabajo y reconocimiento y cómo se convirtió en el modelo de urbe moderna.⁶⁸

En “Frente a Frente” se mostró la vertiente expresionista-realista en el arte de los años 30 y 40.⁶⁹ “Sueños de modernidad” mostró la continuación de las búsquedas vanguardistas iniciada por los estridentistas a través del primitivismo y el *picassianismo*.⁷⁰ En “Apocalipsis” se presentaron las obras mediante las cuales los artistas expresaron su desconfianza hacia la modernidad. Finalmente en “Apoteosis” se pudo observar las búsquedas de la abstracción y los proyectos urbanísticos que fueron una visión optimista de la modernidad.⁷¹

El equipo intentó que el recorrido de la exposición no fuera lineal, sino que el visitante fuera descubriendo las múltiples relaciones de las obras y que se diera cuenta de que “hubo una gran variedad de opciones plásticas cargadas de significados y conceptos dispares acerca de una misma idea de modernidad”.⁷² Por esta razón la museografía planteó diversos niveles de lectura como “correlaciones, discursos paralelos y cruces temáticos tangenciales” mediante

⁶⁷ Jorge Alberto Manrique, “El gran sueño de la modernidad” en *La Jornada*, (29 de enero de 1992), 25.

⁶⁸ Olivier Debrouse, “Introducción” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, (México: Museo Nacional de Arte, 1991), 23,

⁶⁹ Raquel Tíbol, “Cuatro décadas en el MUNAL” en *Proceso*, núm. 792, (5 de enero de 1992).

⁷⁰ Olivier Debrouse, “Introducción” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, 24.

⁷¹ Raquel Peguero, “Exposición sobre modernidad en el arte mexicano 1920-1960”, 39.

⁷² Jorge Alberto Manrique, “El gran sueño de la modernidad”, 25.

ventanas, arcos y oquedades cuando “las historias se tocan”.⁷³ Además hubo planos inclinados, laberintos, esquinas abruptas y se jugó con la colocación de las cédulas, los carteles y las gráficas. Algunas estaban colocadas a treinta centímetros del suelo y otras a más de dos metros de altura. Para Medina, la museografía quiso emular el arte estridentista pero fue contraproducente por lo confuso e incómodo.⁷⁴

Los involucrados en el proyecto resaltaron que “Modernidad y modernización” contó con piezas poco o nunca antes vistas tanto de artistas consagrados como de artistas “poco presentes en la conciencia del público”. Dicha presencia, junto con la de vanguardistas europeos como Picasso y Severini fue calificada por Manrique como “memorable” y como “un acto provocador”.⁷⁵ Manrique se refería al hecho de que la exposición estaba desmontando la narrativa de la historia del arte mexicano como estrictamente nacionalista, evidenciando que los artistas también tuvieron relaciones con colegas europeos. No obstante, la crítica no lo tomó así. En contraposición, Raquel Tibol y Cuauhtémoc Medina cuestionaron la presencia de las dos obras de Pablo Picasso: *Naturaleza muerta* de 1919 y *Busto de mujer* de 1909, *El tren en la ciudad* de Gino Severini (1915) y *Mis amigos orientales* de Giorgio de Chirico por no aclarar visualmente los intercambios formales con las obras mexicanas en los núcleos donde estuvieron exhibidas.⁷⁶

La presentación del catálogo se llevó a cabo el 28 de enero de 1992 a las siete de la noche en MUNAL. Días antes se había anunciado la participación de Raquel Tibol, Cuauhtémoc Medina, Rita Eder, Olivier Debrouse, Fausto Ramírez y Jorge Alberto Manrique, pero los tres últimos no asistieron. En el evento Tibol y Medina señalaron que la exposición era “ambiciosa”, la selección de obra y su museografía eran “caóticos” y que su montaje no “le

⁷³ Francisco Reyes Palma, “Dogmas: Ciudad de México 20s/50s. Memoria o nostalgia. Cuatro décadas de la ciudad de México” en *CURARE*, n. 2, (abril 1992), 57-58.

⁷⁴ Cuauhtémoc Medina, “La vanguardia cuestionada” en *CURARE*, núm. 2, (abril 1992), 60.

⁷⁵ Jorge Alberto Manrique, “El gran sueño de la modernidad”, 25.

⁷⁶ Cuauhtémoc Medina, “La vanguardia cuestionada”, 60. Raquel Tibol, “Cuatro décadas en el MUNAL”.

hizo justicia” a todas las ideas que tanto el curador como todo el seminario tenían y que sí se materializó en el catálogo de la muestra, como se verá más adelante.⁷⁷

Para Tibol fue la pluralidad de ideas de los investigadores lo que hizo que el objetivo de la muestra fracasara. Además, añadió a los errores del seminario el haberle dado poca importancia en el análisis histórico del arte mexicano a las luchas ideológicas, a los movimientos sindicales, a los frentes populares y a los proyectos políticos de los presidentes en turno.⁷⁸

Manrique respondió a las críticas de Tibol y de Medina al decir que el valor de exposición radicó en poner sobre la mesa la multiplicidad de expresiones artísticas y no en la puesta en escena de las obras. Reconoció que hubo un amontonamiento de piezas pero fue por la falta de espacio, más no por negligencia.⁷⁹ Contradiendo a Manrique, Eder explicó que el abigarramiento caótico de obras fue un mal que eligieron en favor de presentar ideas y plantear problemas. Ellos pretendieron preponderar la discusión sobre la narrativa del arte mexicano para intentar sacarlo del estancamiento en el que se encontraba desde hacía décadas. Esto era el privilegio de la Escuela mexicana de pintura sobre las demás expresiones artísticas, sobre todo aquellas consideradas “extranjerizantes”. A lo que Tibol le contestó que estaba de acuerdo pero le pidió que le dijera dos o tres puntos en los que ella considerara que habían logrado avanzar con su trabajo conjunto. Eder mencionó: “la definición de palabras y categorías como modernismo y modernidad; la manera de juntar y relacionar obras para dar una luz diferente;

⁷⁷ Angélica Abelleira, “Polémica, la muestra de Munal sobre modernidad (1920-1960)” en *La Jornada*, (30 de enero de 1992), 41. Veintidós años después Cuauhtémoc Medina alabó la exposición “Vanguardia en México, 1915-1940” que tuvo lugar en el MUNAL por la manera en que presentaron dicho periodo artístico. Para el curador fue un gran acierto que se mostrara las múltiples experimentaciones de la modernidad en México y el incesante movimiento más allá de las dicotomías o la fragmentación de grupos que tradicionalmente se habían hecho. La puesta en escena de la selección de obra, que abarcaba piezas bastante conocidas y otras inéditas, permitió contrastar el inmenso abanico de posibilidades de la imaginación modernista en una narrativa tanto diacrónica como sincrónica. Todo esto fue gracias al diálogo interdisciplinario del grupo de investigación que le dio forma a la exposición, a la búsqueda exhaustiva de fuentes y a la crítica que se hizo de ésta. Véase. Cuauhtémoc Medina, “Vanguardia (arrepentida)” en *Tzopilotl: Apuntes críticos*, (el 24 de junio de 2013). Consultado el 30 de agosto de 2021. Recuperado de <https://cuauhmedina.wordpress.com/2013/06/24/vanguardia-arrepentida/>

⁷⁸ Angélica Abelleira, “Polémica, la muestra de Munal sobre modernidad (1920-1960)”, 41.

⁷⁹ Jorge Alberto Manrique, “El gran sueño de la modernidad”, 25.

aclarar mejor el periodo 20-40; haber puntualizado mejor dónde estaban todos estos artistas en esta época y definir mejor qué es vanguardia y lo moderno en México.”⁸⁰

Estridentópolis en “Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960.

En “Estridentópolis” se pretendió hacer evidente la manera en que el Estridentismo se inspiró en las vanguardias europeas como el Futurismo, el Suprematismo soviético, el Vorticismo anglosajón y en la etapa cubo-futurista de Diego Rivera. Para lograrlo pusieron énfasis en mostrar los medios de difusión de las ideas vanguardistas como las revistas y los periódicos donde aparecieron diversos artículos sobre la escena vanguardista internacional; muchos de ellos ilustrados.

Se presentaron 32 piezas y 19 “materiales complementarios”. Entre los primeros estuvieron las máscaras de Germán Cueto, *El Café de Nadie* de Ramón Alva de la Canal, *El café de cinco Centavos* de Fermín Revueltas y el grabado *Cargador de tabiques* de Leopoldo Méndez. El equipo museológico y el museográfico las pusieron a dialogar con obras como *El tren en la ciudad* de Gino Severini, *Naturaleza muerta* de 1919 de Pablo Picasso y *El poste de telégrafo* de Diego Rivera.

En el “material complementario” hubo en su mayoría libros y revistas que los grupos artísticos hicieron en la década de los veinte, como las revistas *Horizonte*, *Vida Americana*: revista Norte Centro y *Sudamericana de Vanguardia* y *Ser: revista Internacional de Vanguardia*. Entre los libros estuvieron *El viajero en el vértice* de Germán List Arzubide, *Urbe: Súper-poema bolchevique en cinco cantos* de Manuel Maples Arce, *El Pentagrama eléctrico* de Salvador Gallardo y *Radio: Poema inalámbrico en trece mensajes* de Kyn Taniya.

⁸⁰ Merry Mac Masters, “Exposición en el MUNAL Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1950” en *El Nacional*, (30 de enero de 1992), 11.

El Estridentismo fue presentado como uno de los primeros movimientos de vanguardia en Latinoamérica y como “una minoría” en el panorama artístico mexicano que adquirió notoriedad gracias a sus vínculos con periódicos de la época como *El Universal Ilustrado*. No obstante, no se mostró ningún ejemplar del semanario. El grupo estridentista que se mostró en “Modernidad y modernización” estuvo conformado por Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Germán Cueto, Leopoldo Méndez, Kyn Taniya y Salvador Gallardo.⁸¹ Sólo estuvieron 7 de los 13 estridentistas, sin contar con sus simpatizantes como Diego Rivera, Fernando Leal y Tina Modotti. Sí hubo piezas de estos artistas pero no se establecieron, en lo que pude investigar, las estrechas relaciones y colaboraciones que hubo entre ellos.

A nivel curatorial y museográfico, el uso de dicotomías permitió clarificar para el espectador las ricas y diversas propuestas artísticas que surgieron frente a la modernización del país a partir de las complejas redes intelectuales tanto nacionales como internacionales que se tejieron.⁸² También fueron utilizadas por los integrantes del seminario para abrir el marco con el que era vista la historia del arte mexicano. Al resaltar dos vertientes de la modernidad como el nacionalismo y el cosmopolitismo que surgieron como respuesta a la modernización del país se pudo reintegrar dentro de la narrativa del arte movimientos que no coincidían con el proyecto de nación posrevolucionario.

Dentro de la muestra se pasó por alto varias cosas sobre el Estridentismo. Ellos también estaban fascinados por Nueva York y Chicago; las veían como las ciudades modernas por excelencia. En esa medida, la urbe moderna que representaron se configuró por los cambios tecnológicos y científicos que conocieron. Fue una ficción en el sentido que no representaron

⁸¹ El Estridentismo estuvo conformado por los poetas Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Miguel Aguillón Guzmán, Xavier Icaza, Luis Felipe Mena, Salvador Gallardo y Luis Quintanilla “Kyn Taniya” y por los artistas Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Germán Cueto y Jean Charlot.

⁸² Olivier Debrouse, “Introducción” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, 20.

miméticamente su realidad circundante, sino que le dieron forma a lo que percibieron de acuerdo a sus necesidades. La manera en que se presenta Estridentópolis como producto de un sueño de modernidad formaba parte de la teoría que el seminario debatió. Por ello la exposición se iba a llamar originalmente “El gran sueño de la modernidad”, pero por orden de los organismos institucionales superiores se eliminó el título principal dejando solamente el subtítulo.⁸³

Reescribiendo la historia.

A lo largo de los nueve ensayos que lo conforman el catálogo de *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960* los investigadores critican el uso de categorías como “modernidad”, “modernización”, “arte moderno” y “vanguardia” y las redefinen de acuerdo a una visión de la historia más abierta. El arte mexicano moderno es visto en función de los múltiples diálogos que entablaron los artistas con sus colegas vanguardistas europeos y norteamericanos a lo largo de cuatro décadas, sin dejar de lado las búsquedas que emprendieron para conocerse a sí mismos y crear un arte “auténticamente mexicano”.

Si bien “Modernidad y modernización en el arte mexicano” no fue el pionero en reformular dichos conceptos sí lo fue en el arte mexicano. Desde la década de los sesenta en la disciplina de la literatura se estaban cuestionando las nociones de “modernidad”, “modernización”, “modernismo”, “vanguardia”, “kitsch”, “decadentismo”, “momento” o “movimiento”.⁸⁴ Los miembros del seminario debatieron en sus ensayos con los nuevos

⁸³ Angélica Abelleira, “Polémica, la muestra de Munal sobre modernidad (1920-1960)”, 41.

⁸⁴ Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*. Trad. de Rosa Chacel. Madrid: Revolución de Occidente, 1964; Octavio Paz. *Los hijos del limo*. México: Seix Barral, 1984; T.J. Clark. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1985. Andreas Huyssen. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986; Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. Trad. de Andrea Morales Vidal. Madrid: Siglo XXI Editores, 1988; Jürgen Habermas. *El discurso filosófico de la modernidad: Doce lecciones*. Trad. de Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Taurus, 1989; Matei Calinescu. *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*. Trad. de María Teresa Beguiristain. Madrid: Tecnos, 1991.

teóricos de la modernidad y los retomaron para hacer sus propios conceptos.⁸⁵ Cuando Debrouse comenzó su proyecto de “El gran sueño de la Modernidad” tenían en mente el libro de Marshall Berman *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, particularmente el capítulo “San Petersburgo: el modernismo del subdesarrollo”.⁸⁶

Berman analiza el espacio, la manera de vivirlo y la forma en que fue representado en la literatura y problematizado en la filosofía por sus habitantes durante el siglo XIX. Esto le permitió darse cuenta de la manera en que la modernidad estaba incidiendo en la vida y en la mentalidad de las personas y cómo reaccionaban ante ella. Buscó evidenciar los cambios y las contradicciones que hubo en Alemania, Francia, San Petersburgo y Londres, pero sobre todo el deseo de las personas por transformar su mundo y hacerlo suyo. Si para Berman, la modernidad es un conjunto de experiencias vitales, esta es distinta en cada contexto espacio-temporal aun cuando compartan características similares.⁸⁷ Esto pudo incidir en el pensamiento de Debrouse para reconceptualizar las caras de la modernidad mexicana.

Berman menciona que los significados de la modernidad que se dan alrededor de las grandes potencias occidentales son escurridizas, más complejas y paradójicas, como es el caso de Rusia en el siglo XIX y de países de América Latina, África y Asia en el siglo XX. Los rusos experimentaron la modernidad como algo lejano, ambiguo o como una fantasía a pesar de que estaba ocurriendo de forma incipiente y vacilante en su país.⁸⁸ San Petersburgo fue un espacio contradictorio. Por un lado, fue el escenario de una modernización impuesta superficialmente por los zares sobre el subdesarrollo y el atraso de todo el imperio; es decir,

⁸⁵ Cabe mencionar que Matei Calinescu resalta en *Cinco caras de la modernidad* que la revisión y conceptualización de las cinco caras de la modernidad ya no se circunscribe al ámbito europeo, particularmente de Francia, Alemania e Inglaterra. Por el contrario, toma en cuenta las diferentes realidades así como las diferentes conceptualizaciones y sus usos.

⁸⁶ Rita Eder, “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano” en *El arte en México: Autores, temas, problemas*, 360.

⁸⁷ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*, trad. de Andrea Morales Vidal, (Madrid: Siglo XXI Editores, 1988), 1.

⁸⁸ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, 175-176.

fue un sueño de modernidad para Rusia. Por otro lado, fue una ciudad irreal, que emulaba la modernidad occidental, particularmente la parisina, cuya población tuvo una mentalidad y una actitud moderna desequilibrada y peculiar al chocar con la tradición rusa.

A partir de la propuesta de Berman, el seminario analizó los nuevos signos urbanos que poco a poco fueron tomando protagonismo en el arte mexicano de los años veinte y que persistieron en las décadas siguientes. Fue una labor compleja, pues iban en contra de los signos esenciales de la Escuela mexicana de pintura como la raza, la nacionalidad, la historia teleológica-trascendental, el paisaje tradicional, etc.⁸⁹

Los conceptos de “modernidad”, “modernización”, “modernismo” y “vanguardia” que se definieron durante la exposición fueron muy importantes para la renovación de la Historia del arte en México. Definir nuestros propios conceptos a partir de las circunstancias que gestaron las producciones artísticas de principio del siglo permitió que se revalorizara al Estridentismo y que se evidenciara la complejidad y la riqueza de procesos artísticos. Si bien esto sólo fue el inicio de un arduo camino que recorrería el Estridentismo para despojarse de los prejuicios que lo tildaron de ser solo una copia servil del futurismo italiano, sirvió para repensarlo y revisitarlo.

De acuerdo con Olivier Debrouse en “Sueño de modernidad”, la modernización hace referencia a los cambios políticos, económicos y sociales que experimentó el país a lo largo de cuatro décadas y que alimentaron la creación artística: la industrialización, la urbanización, la consolidación del aparato gubernamental y el crecimiento demográfico y de la capital. Mientras que modernidad alude a las soluciones plásticas que los artistas realizaron como respuesta a la modernización del país durante un periodo de tiempo más o menos largo.

⁸⁹ Rita Eder, “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano” en *El arte en México: Autores, temas, problemas*, 361.

La vanguardia, aunque es un término problemático, denota algo efímero, beligerante y continuo. El arte de vanguardia anula el que le precede y posteriormente es anulado por la siguiente vanguardia; haciendo que pase a formar parte de la modernidad. La vanguardia es un término diacrónico que sólo hace referencia al presente de las formas artísticas. Además utiliza panfletos y manifiestos y está consciente del nuevo papel del arte en la sociedad.⁹⁰

Para Debroise hablar de apropiaciones de formas artísticas de otros lugares y de la búsqueda de ellas en el propio país en momentos distintos es maniquea, pues en un mismo artista pueden convivir simultáneamente ambas. También las dos vertientes pueden presentarse en obras de distintos artistas en un mismo contexto. Por ello ve la llegada de la vanguardia a México como un proceso gradual y natural. Debroise muestra que hubo diversas expresiones artísticas, varias de ellas antiacademicistas, que luchaban por una transformación y por libertad de acción, como el Estridentismo, el Movimiento Pro Arte Mexicano, las Escuelas de Pintura al Aire Libre y el Muralismo. También menciona que los propios artistas llegaron a soluciones distintas en un mismo periodo de tiempo.⁹¹ Se puede observar la evolución del pensamiento de Debroise a lo largo de los años que separan *Figuras en el trópico* y “Modernidad y modernización”.⁹²

Karen Cordero Reiman en “Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México, 1920-1930” encontró tres vicios que habían afectado el estudio del arte de dicho periodo en su relación con la modernidad. La primera era privilegiar la vertiente hegemónica de la Escuela mexicana de pintura en detrimento de las demás

⁹⁰ Olivier Debroise, “Sueños de modernidad” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, 29-30.

⁹¹ Olivier Debroise, “Sueños de modernidad” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, 30-31.

⁹² En sus escritos de finales de los 90 y principios de los 2000 Debroise se refiere al término de “vanguardia exótica” como obsoleto. En vez de ello se refiere a la “nacionalización de la vanguardia” en los términos definidos por Francisco Reyes Palma y Karen Cordero Reiman; es decir como un arte que mediante el intercambio artístico con Europa y el conocimiento de sí mismos logró crear un arte original y propio. Véase “This is not supposed to be here” y “De lo moderno a lo internacional: los retos del arte mexicano” en Olivier Debroise, *El arte de mostrar el arte mexicano: Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*.

propuestas artísticas que surgieron en los años veinte La narrativa lineal que se había tejido redujo la complejidad y las tensiones de los movimientos artísticos a un único proceso homogéneo; lo cual trajo como resultado el poco o nulo estudio sobre las demás propuestas artísticas.

El segundo vicio era estudiar el arte mexicano de los años veinte como cerrado en sí mismo y, por tanto, como antivanguardista y completamente figurativo. Esto fue consecuencia de aplicar las categorías “vanguardia” y “moderno” desde parámetros eurocéntricos, en vez de dar una definición de ellas desde y para los contextos latinoamericanos. La tercera debilidad era analizar el arte como mimético al creer que es figurativo en lugar de analizar sus formas y sus contenidos como creación dentro de sus propias circunstancias sociales y estéticas.⁹³ Consideraba que el análisis de las diversas propuestas artísticas debía hacerse a partir de ver cómo manifestaron su proyecto de modernidad de acuerdo a la realidad mexicana en que se desarrollaron y su relación con las vanguardias europeas con las que entablaron diálogos.

Cordero Reiman empleó la dicotomía centro-periferia de manera menos vertical para entender cómo es que México creó su propio concepto y proyecto de modernidad con base en la modernidad europea pero trasladada a las necesidades y anhelos del país. La historiadora del arte marcó una ruptura con Historia del arte tradicional al sostener que el Estridentismo, el Método Best Maugard y las Escuelas de Pintura al Aire Libre son vanguardias en tanto que se plantearon como estrategias político-estéticas frente a la actualidad del país, y con un lenguaje visual que “tiene *coincidencias*, en muchos casos, con los lenguajes de ‘vanguardia’ de Europa, pero se utilizan *selectivamente*, y en *función del contexto diverso al cual buscan responder*”. Esto es a lo que llamó la “nacionalización de las vanguardias”.⁹⁴ Enuncia que en el arte mexicano de los años veinte hay una tensión entre tradición y vanguardia.

⁹³ Karen Cordero Reiman, “Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México, 1920-1930” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, 53.

⁹⁴ Karen Cordero Reiman, “Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México, 1920-1930” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, 54. Las cursivas son mías.

Cordero Reiman vio al Estridentismo como una vanguardia combativa y cosmopolita, muy afín al Futurismo que innovó la plástica mexicana y miró la realidad nacional desde otro ángulo. A diferencia de sus colegas, Cordero Reiman menciona que el Estridentismo “adaptó” las formas futuristas y cubistas al contexto mexicano al incorporar el primitivismo en las xilografías y en las máscaras de Germán Cueto. Además menciona que los estridentistas promulgaron una utopía urbana y tecnológica tanto en la capital como en el interior del país.

Francisco Reyes Palma en "Arte funcional y vanguardia (1921-1952)" analizó las diferentes expresiones artísticas de vanguardia que surgieron a la par que el Muralismo se creó y consolidó. En la década de los veinte estudió el Estridentismo, el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, el grupo 30-30 y muy brevemente a los Contemporáneos. Reyes Palma continuó repitiendo los mismos tópicos que caracterizaron de manera desdeñosa al Estridentismo desde su gesto irruptivo a finales de diciembre de 1921. Comienza aseverando que el Estridentismo siguió "miméticamente" los cánones estéticos de los "centros" artísticos. Los estridentistas al pertenecer a la "periferia" a lo más que podían aspirar era a atraer la atención del centro por medio de sus características primitivas y exóticas.⁹⁵

El Estridentismo fue una vanguardia predominantemente literaria; cuya pretensión artística fue desarrollar una “estrategia” para impulsar el acceso a la modernidad a un país “periférico” como México. Es por ello que los estridentistas eligieron el Creacionismo y el Futurismo como modelos a seguir, pues ambos nacieron en países europeos subdesarrollados como España e Italia. Desde un inicio estuvo en desventaja frente al Muralismo pues éste contó con el patrocinio estatal y con “una propuesta original”.⁹⁶

⁹⁵ Francisco Reyes Palma, “Arte funcional y vanguardia (1921-1952)” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, 83.

⁹⁶ Tanto para Marjorie Perloff como para Pontus Hulten el futurismo ruso e italiano se desarrollaron en países jóvenes, que estaban conformándose a sí mismos y que se encontraban en “la periferia” de la cultura Europea como lo eran París y Londres. Véase Marjorie Perloff, *El momento futurista: La vanguardia de la ruptura antes de la primera guerra mundial*. Trad. Mariano Peyrou, (Valencia: Pretextos-Universidad Politécnica de Valencia, 2009), 38.

Para Reyes Palma la vanguardia en México se da a partir de la diferenciación de lo mexicano frente a lo extranjero y, a su vez, de las convergencias con la tradición europea. La fuerte herencia cultural del mexicano hizo que crearan una vanguardia nacionalista acorde a las circunstancias sociales y políticas que vivía el país; lo que le permitió encarar la irrupción de la modernización.

En 1925 el Estridentismo comenzó su institucionalización al trasladarse a Xalapa, bajo las órdenes del General Heriberto Jara. Ahí cambiaron su proyecto demoleedor por uno constructivo a partir del “atajo cultural probado por Vasconcelos” para llegar a las masas. Esto les permitió convertirse en un movimiento “real” integrado al proyecto cultural mexicano con una estética política.⁹⁷ Siguiendo a Reyes Palma, se podría decir que la vanguardia estridentista se nacionalizó en 1925. No obstante los estridentistas estaban políticamente comprometidos con la revolución desde mucho antes que se consolidara el movimiento. Sólo que su propuesta estética no era “evidentemente” nacionalista, pero sí iba encaminada a la destrucción del viejo orden y a la reconstrucción social y política.

Reyes Palma escribió otro ensayo titulado “Vanguardia: Año cero” como producto de su entusiasmo por la vanguardia, donde estudió la trascendencia de 1921 para la renovación artística en México.⁹⁸ Para Reyes Palma en 1921, artistas e intelectuales, motivados por la modernización del país, iniciaron la búsqueda de un arte mexicano “a través de la reformulación de antiguas tradiciones locales fusionadas con planteamientos de la vanguardia europea”.⁹⁹ El año fundacional cierra con el lanzamiento del *Actual N°1. Hoja de vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce*, el cual analiza de manera general. Para

⁹⁷ Francisco Reyes Palma, “Arte funcional y vanguardia (1921-1952)” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, 85.

⁹⁸ Francisco Reyes Palma, comunicación personal, 27 de septiembre de 2021.

⁹⁹ Francisco Reyes Palma, “Vanguardia: Año cero” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, 43.

1922 las relaciones entre el arte y el Estado, el arte y la sociedad cambiaron, así como la circulación del arte.¹⁰⁰

Ana Isabel Pérez Gavilán en “Utopía y realidad. La ciudad en la plástica (1902-1949)” analizó la manera en que el Estridentismo representó la modernización de la ciudad en sus obras. Para la historiadora, el proyecto moderno de los estridentistas guardó más relación con el proyecto de Porfirio Díaz para impulsar el progreso del país a la altura de las grandes capitales europeas. En la década de los veinte las representaciones de los avances tecnológicos y de la ciudad moderna no eran más que “un gran sueño”, una “ficción urbana” que construyeron.¹⁰¹

Pérez Gavilán señaló, brevemente, que los estridentistas debatieron las propuestas vanguardistas europeas y latinoamericanas para retomarlas en sus propios manifiestos.¹⁰² De esta manera el relato enfocado en las relaciones centro-periferia o México-París/Estados Unidos se rompe ligeramente para abrir la posibilidad a los intercambios entre periferia y periferia.¹⁰³

¹⁰⁰ Fausto Ramírez en *Modernización y modernismo en el arte mexicano* criticó el ensayo de Francisco Reyes Palma “Vanguardia: año cero” por haber continuado con la narrativa en donde se desdeñó e incluso se negó la producción artística del Porfiriato. A lo largo de los ensayos que conforman el libro, Ramírez intenta demostrar que desde finales del siglo XIX hubo en México una intensa renovación estética y artística, propiciada en parte por los diálogos que se entablaron con Europa. Es en este periodo que inició la vanguardia y el “modernismo” como respuesta a la modernidad que había llegado al país. De tal suerte que hubo un proceso continuo de cambios y experimentaciones artísticas que “dejaron la mesa puesta” para la construcción del arte posrevolucionario. Véase Fausto Ramírez. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008. Otro trabajo en donde se observa el mismo proceso es Fausto Ramírez. *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde. 1914-1921*. México: UNAM, 1990.

¹⁰¹ Ana Isabel Pérez Gavilán, “Utopía y realidad. La ciudad en la plástica (1902-1949)” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, 99

¹⁰² Ana Isabel Pérez Gavilán, “Utopía y realidad. La ciudad en la plástica (1902-1949)” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, 97.

¹⁰³ Las redes intelectuales que las vanguardias latinoamericanas tejieron en los años veinte para intercambiar ideas no era algo nuevo en los estudios literarios. Durante la década de los 80 varios investigadores realizaron antologías de dichos grupos o movimientos para poner en evidencia la circulación de ideas en el continente y también su originalidad. Hugo Verani señaló: “Durante la década de los veinte el florecimiento de los *ismos* fue más vasto de lo que usualmente se reconoce y respondió a particularidades propias de la realidad latinoamericana”. En el campo de la Historia del Arte el proceso fue más paulatino. Véase: Hugo Verani. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: Manifiestos, proclamas y otros escritos*. Roma: Bulzoni, 1986; Nelson Osorio. *Manifiestos proclamas y polémicas de la vanguardia literaria Hispanoamericana*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1988; Jorge Schwartz. *Las vanguardias Latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Trad. de Estela Dos Santos. Madrid: Cátedra, 1991.

Ciudad de México 20s-50s: Asamblea de ciudades.

La preparación de “Modernidad y modernización en el arte mexicano” tuvo cuatro momentos. La exposición comenzó a planearse a finales de 1989. Su objetivo original era mostrar las vanguardias en México. Sin embargo, Debroise mencionó que era un proyecto complicado debido a que los únicos que podrían considerarse como vanguardias mexicanas, eran el Estridentismo, el Surrealismo y la Ruptura y las actitudes personales de Rufino Tamayo y David Alfaro Siqueiros. Había otro problema: las ideas vanguardistas, sobre todo las futuristas, las surrealistas y las de abstracción, llegaron al país con gran retraso y desvinculadas de los contextos que las gestaron. Esto provocó que durante el proceso de asimilación perdieran su fuerza crítica e irreverente con las que trataron de subvertir el *status quo* del arte burgués. Posteriormente se conformó el seminario dirigido por Debroise.¹⁰⁴ Después el MUNAL hizo una investigación complementaria donde quedaron varios puntos fuera, pero que fueron incluidos en el catálogo. Finalmente quedó como parte del programa “Ciudad de México 20s-50s” organizado por el CNCA, el bastión de la política cultural salinista.¹⁰⁵

Durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari la cultura estuvo fuertemente ligada en el plano nacional a la modernización, la piedra angular de su Plan de Gobierno.¹⁰⁶ Mientras que en el plano local estuvo unido a los proyectos para revitalizar y reconstruir la ciudad de México por parte del Jefe del Departamento del Distrito Federal Manuel Camacho Solís.¹⁰⁷ Había que mostrar la identidad cultural de los capitalinos a partir de su pasado reciente, pues

¹⁰⁴ Olivier Debroise, “Introducción” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, 19.

¹⁰⁵ Angélica Abelleira, “Polémica, la muestra de Munal sobre modernidad (1920-1960)”, 41.

¹⁰⁶ El combate a la pobreza extrema, la ampliación de la democracia y, principalmente, la reestructuración y fortalecimiento de la economía fueron los ejes centrales de su Plan de Gobierno. Estos tres puntos eran, de acuerdo con Salinas, la síntesis de la modernización del país. Véase Alejandro Favela, “El gobierno salinista y la reforma del Estado” en *Estudios Políticos*, Época 3, Núm. 9, (1992), 55-56. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/48267>

¹⁰⁷ El Jefe del Departamento del Distrito Federal era designado por el presidente de la República en turno. Por primera vez en sesenta años el Jefe del Departamento fue “elegido” de forma indirecta por sólo el 27% de la población que votó por Salinas de Gortari.

el PRI había perdido el poder en la ciudad más importante del país y necesitaba recuperarla, por lo menos en el ámbito cultural.¹⁰⁸

A través de los cambios que había sufrido el Distrito Federal se creó un puente con la modernización salinista y la reestructuración del paisaje urbano como parte de las labores de reconstrucción y rescate del Centro Histórico, la Alameda Central y para resarcir los estragos que habían ocasionado el terremoto de 1985 y la severa crisis económica. No en vano “modernidad” fue la palabra clave que se repitió incesantemente en los discursos políticos y en la cartelera cultural del INBA y del CNCA de 1991-1992.¹⁰⁹ Por ello no era pertinente que una exposición del proyecto “Ciudad de México 20s-50s” llevara como título “Sueños de modernidad” pues contradecía las políticas de ambos mandatarios.

El magno programa titulado “Ciudad de México 20s-50s” organizado por el CNCA que se llevó a cabo desde octubre de 1991 hasta abril de 1992 fue creado para sustentar dichos planes.¹¹⁰ Durante el programa participaron galerías, museos, archivos, salas de espectáculos y medios de comunicación con alrededor de treinta exposiciones, mesas redondas, programas de radio, muestras de cine y ciclos de conciertos sobre el tema de la ciudad de México de 1920 a

¹⁰⁸ El crecimiento continuo de la inflación y del desempleo y la pérdida de capacidad adquisitiva de la gran parte de los mexicanos provocó que Salinas de Gortari “ganara” la presidencia de México con poco más del 50% de los votos; 20% menos que su antecesor Miguel de la Madrid. Por primera vez en décadas, el PRI obtuvo en el Distrito Federal casi la mitad de los votos que su contrincante. De igual forma perdió la mayoría absoluta en la Cámara de senadores y diputados y la senaduría por el Distrito Federal. Véase Irma Campuzano Montoya, “Las elecciones de 1988” en *Estudios de Historia moderna y contemporánea de México*, vol. 23, (2002). Consultado el 14 de octubre de 2021. Recuperado de <https://moderna.historicas.unam.mx/index.php/ehm/article/view/3052/68809>

¹⁰⁹ Olivier Debrouse era una persona antiacadémica y antisistema. Durante su vida no quiso utilizar la historia ni mucho menos su trabajo para sustentar las políticas del Estado. A principios de los años ochenta planeó un seminario sobre los años veinte que desembocaría en una exposición en el MUNAL. El programa incluía un catálogo de la exposición donde se abordaría la estética, la literatura, la música y el cine de esos años y mesas de diálogo con investigadores y testigos de la época. El proyecto no se llevó a cabo debido a que Debrouse se rehusó a las exigencias del entonces director del recinto Jorge Hernández Campos de hacer “una apología del PRI”. Si bien “Modernidad y modernización” no fungió de forma directa como propaganda del plan de gobierno de Salinas de Gortari y de Camacho Solís sí participó en un proyecto que desde el inicio lo era. A pesar de todo mantuvo cierta autonomía para discutir sobre el arte de los veinte. Además su idea sobre la modernidad en México como un *sueño* se mantuvo en el catálogo.

¹¹⁰ Véase: Bernardo Navarro Benítez, “Notas sobre Reforma del gobierno en el Distrito Federal” en *Política y Cultura*, núm. 7, (otoño de 1996). Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/267/26700708.pdf>; Héctor de Mauleón, “‘Lo que define a la oposición es el régimen’ una entrevista con Manuel Camacho Solís, en *Nexos*, (5 de junio de 2015). Recuperado de <https://www.nexos.com.mx/?p=25176>; Luis Fernando Granados, “Tovar de Teresa, Espejo de la Historia” en *El presente del pasado*, (13 de noviembre de 2013). Recuperado de <https://elpresentedelpasado.com/2013/11/13/tovar-de-teresa-espejo-de-la-historia/>.

1960.¹¹¹ Pablo Ortiz Monasterio fue el coordinador general del proyecto. Alfonso Morales fue el coordinador del diseño de investigación. Mientras que Carlos Monsiváis, Olivier Debroise, Sergio Pitol, Guillermina Bravo, Jorge Alberto Manrique, Guillermo Bonfil Batalla y Manuel Elías fungieron como asesores. Durante aproximadamente año y medio el equipo multidisciplinario investigó y reflexionó sobre los cambios que hubo en la urbe y en la forma de vida de sus habitantes.¹¹² “Ciudad de México 20s-50s” tuvo como objetivo:

...propiciar, a todas las generaciones, la reflexión colectiva acerca del desarrollo cultural de cuatro décadas del siglo XX en la ciudad de México, a partir de una época, la de la posrevolución, en las que se empezaron a formar las instituciones de todo tipo, y cuando se empezaron a dar canales y medios propios de expresión.¹¹³

Instituciones públicas y privadas patrocinaron generosamente el proyecto. De acuerdo con Raquel Tibol, contó con un presupuesto que osciló entre 180 y 200 mil millones de viejos pesos, una cifra bastante elevada para la época si tomamos en cuenta la grave crisis económica que aquejaba al país.¹¹⁴ La exposición más importante del proyecto fue “Asamblea de ciudades” que se inauguró en el Museo del Palacio de Bellas Artes el 10 de enero de 1992. Fue curada por Alfonso Morales Carrillo, quien, junto con Carlos Trejo y Ricardo de León Banuet, realizó el concepto museográfico. También tuvo un presupuesto exorbitante. De acuerdo a Francisco Reyes Palma, costó 1500 millones de viejos pesos.¹¹⁵

¹¹¹ Raquel Tibol, “Cuatro décadas en el MUNAL”.

¹¹² “Ciudad de México años 20-50, programa sin precedente” en *Excélsior*, (28 de noviembre de 1991), 4-C.

¹¹³ Víctor Flores Oleo citado en “Anuncia el CNCA *Ciudad de México de los años 20 a los 50*, amplio programa” en *La Jornada*, (27 de noviembre de 1991), 25.

¹¹⁴ “Anuncia el CNCA *Ciudad de México de los años 20 a los 50*, amplio programa” en *La Jornada*, (27 de noviembre de 1991), 25. La suma destinada al proyecto debe ser verificada con fuentes de archivo.

¹¹⁵ Francisco Reyes Palma, “Dogmas: Ciudad de México 20s/50s. Memoria o nostalgia. Cuatro décadas de la ciudad de México” en *CURARE*, n. 2, (abril 1992), 57. El presupuesto debe ser cotejado con fuentes de archivo.

Consideraciones finales.

Es difícil saber cuál de todos los componentes del sistema del arte tuvo mayor injerencia en la revalorización del Estridentismo pues son interdependientes entre sí; es decir una afecta y/o impulsa a la otra. Sin embargo, sí puedo afirmar que hubo una figura clave en el proceso; alguien que estuvo directa o indirectamente en cada uno de los componentes del sistema: Olivier Debrouse. Ya fuera como historiador, curador, investigador, periodista, asesor cultural o amigo, Debrouse fomentó la reconfiguración del sistema del arte mexicano para que artistas excluidos y olvidados fueran revisitados, repensados y revalorados. *Figuras en el trópico* fue el inicio más certero del análisis de la plástica estridentista en México y “Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960” marcó su consolidación como movimiento artístico de los años veinte. El tiempo les dio la razón a los participantes del seminario encabezado por Debrouse. La exposición, pero sobre todo el catálogo se convirtió en un referente para estudiar el arte mexicano de la década de los veinte. Sin embargo, para mí el análisis más completo del Estridentismo al estudiar la plástica y la literatura como parte de un trabajo conjunto fue el realizado por Serge Fauchereau en *Les peintures révolutionnaires mexicaines* y que, junto con “Futurismo & Futurismi”, desmontó el mito de la nula originalidad del Estridentismo; aunque lamentablemente no tuvo mucha repercusión en el país más que en un grupo reducido del arte y la cultura.

El museo es un espacio en donde el curador teje discursos sobre el arte, subvierte las narrativas oficiales y/o añejas y propone nuevas formas de mirar las obras de arte al resemantizarlas y resignificarlas.¹¹⁶ La figura del “curador independiente” que apareció a principios de los noventa, permitió que nuevos artistas y nuevas manifestaciones artísticas que

¹¹⁶ Medina, Cuauhtémoc. “Vanguardia (arrepentida)”. En *Tzopilotl: Apuntes críticos*, (24 de junio de 2013). Consultado el 30 de agosto de 2021. Recuperado de <https://cuauhmedina.wordpress.com/2013/06/24/vanguardia-arrepentida/>

estaban excluidas de los circuitos oficiales tuvieran un espacio de exhibición y fueran visibles y tomados en cuenta. Judith Alanís, Olivier Debrouse y su equipo guiaron al público mexicano, acostumbrado a ver obras nacionalistas y aparentemente realistas, a que observaran desde un nuevo vértice la propuesta de los estridentistas.

De igual forma, el historiador del arte interpreta las obras, los movimientos artísticos o un periodo dentro de la historia. A partir de la reflexión, el estudio y la crítica genera significados y dota de sentido y de coherencia a aquello que yace inerte entre los vestigios del pasado. El historiador del arte como un demiurgo elige qué retoma y cómo configura la historia mediante la narrativa que crea. Así, una obra o un grupo de artistas puede ser el inicio, en otras narrativas eso mismo puede ser la continuación de algo y en otras puede marcar el final. Las posturas teóricas y filosóficas y el presente desde donde el historiador del arte mira hacia atrás constituyen nuevos significantes que reconfiguran el pasado constantemente.

Gracias a que la historia no es algo cerrado y definitivo el Estridentismo fue rescatado de entre las ruinas que dejó el nacionalismo mexicano durante su construcción como la directriz del arte y la cultura posrevolucionaria. Los curadores y los historiadores del arte revisitaron el periodo posrevolucionario y cuestionaron las narrativas y las estructuras tradicionales del arte a la luz de lo que ocurría en México y el mundo: el fin de la guerra fría y con ello de la bipolaridad de la orbe, la globalización, el aceleramiento nunca antes visto de los avances científicos y tecnológicos y la crisis económica, política y social que se vivió internamente en el país. Durante el periodo salinista los renovados anhelos de modernidad y modernización fomentaron que el Estridentismo fuera visto y aceptado con mayor facilidad.

Los diversos componentes del sistema cambiaron sus cimientos y sus mecanismos de funcionamiento ante la crisis que comenzó a sufrir desde mediados de los años cincuenta y que alcanzó su clímax en la segunda mitad de la década de los sesenta cuando la abstracción le “ganó” la disputa a la figuración. El surgimiento de espacios alternativos de exhibición durante

este periodo como la Casa del Lago permitió que el Estridentismo fuera dado a conocer a una nueva generación.¹¹⁷

Resulta interesante que, a pesar de que México se encontraba en un periodo de apertura en el último tercio del siglo XX, todos los investigadores que se interesaron en estudiar al Estridentismo hayan sido extranjeros residentes en México. La revalorización de la vanguardia en su vertiente literaria fue iniciada por el argentino Luis Mario Schneider, el rumano Stefan Baciu, el norteamericano Kenneth Monahan y el chileno Roberto Bolaño. Mientras que el cosmopolita Olivier Debroyse¹¹⁸ y el francés Serge Fauchereau fueron quienes comenzaron el estudio de la plástica estridentista.¹¹⁹ Quizás haya sido que al venir de otros países no estuvieron tan permeados por la noción del arte nacionalista que dominó el sistema del arte mexicano por décadas.

El estudio del Estridentismo ha cobrado cada vez más fuerza, sobre todo a raíz de los festejos del centenario de la Revolución mexicana en 2010. Infinidad de estudios desde diversas disciplinas se han hecho sobre la vanguardia mexicana más irreverente.¹²⁰ Algunos de ellos

¹¹⁷ Para un análisis más detallado de este proceso véase: Shifra M. Goldman. *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*. Trad. Rosa María Núñez. México: Instituto Politécnico Nacional-Editorial Domés, 1989 y Rita Eder ed. *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*. México: UNAM-Turner, 2014.

¹¹⁸ Encasillar a Olivier Debroyse en una nacionalidad única es impreciso y sesgado. Debroyse nació en Jerusalén, pero debido al trabajo de su padre como diplomático francés, su infancia y adolescencia la pasó en diversos países. Sin embargo, Debroyse eligió México como país de residencia. Véase James Oles, “Olivier Debroyse (1952-2008)” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 30 (93), 228.

¹¹⁹ Luis Mario Schneider. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Departamento de Literatura, 1970; Stefan Baciu. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México: J. Mortiz, 1974; Stefan Baciu. *Jean Charlot: estridentista silencioso*. México: Editorial El Café de Nadie. 1981; Stefan Baciu. *Estridentismo estridentistas*. Pról. de Jorge Lobillo. Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura. 1995; Kenneth Monahan. *Manuel Maples Arce and Estridentismo*. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1979 (tesis doctoral sustentada en la Northwestern University en 1972); Roberto Bolaño se interesó en el Estridentismo y entrevistó a Maples Arce, List Arzubide y Arqueles Vela. Sus artículos y entrevistas fueron publicadas en la revista *Plural. Crítica, Arte, Literatura* en los años 70. Cabe mencionar que en una entrevista Germán List Arzubide dice que Jean Charlot fue quien le dio a conocer el Estridentismo a Stefan Baciu en Hawai y por ello decidió venir a México a estudiarlos y entrevistarlos. Habrá que confirmarlo. Olivier Debroyse. *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*. Barcelona: Ediciones Océano, 1983; Serge Fauchereau. *Les peintures révolutionnaires mexicaines*. Paris: Messidore, 1985.

¹²⁰ Silvia Pappe. *Estridentópolis: Urbanización y montaje*. México: UAM-Unidad Azcapotzalco, 2006; Tatiana Flores. *Mexico's Revolutionary Avant-gardes: From Estridentismo to ¡30-30!* New Haven: Yale University Press. 2013; Anthony Stanton ed. *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*. México: El Colegio de México-Centro Katz de Estudios Mexicanos, 2014; Elisa J. Rushkin. *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*. México: FCE-Universidad Veracruzana-Universidad Autónoma Metropolitana. 2014; Daniar Chávez y Vicente Quirarte coords. *Nuevas vistas y visitas al Estridentismo*. Toluca,

forman parte de las exposiciones donde el Estridentismo ha figurado.¹²¹ En las nuevas perspectivas se destaca que el relato del Estridentismo se ha ido poco a poco descentralizando, aunque se sigue cayendo en lugares comunes. Ya no son sólo Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide los que cuentan la historia a nombre de todos sus compañeros; sino que se han rescatado figuras como la de Arqueles Vela, Germán Cueto, Fermín Revueltas y Xavier Icaza.¹²² Con el paso del tiempo se han ido redescubriendo obras que se creían perdidas o de las que no se tenían registros. Lynda Klich es a mi parecer la que ha logrado hacer la más completa historia del arte del Estridentismo, pues aún en muchos trabajos la parte literaria eclipsa a la artística.¹²³

A cien años del lanzamiento de *Actual n. 1. Hoja de vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce* el estridentismo está más vivo que nunca y aún hay mucho que estudiar. Como lo dijo Germán List Arzubide, parafraseando un pasaje del *Movimiento estridentista*, cuando le preguntaron si el Estridentismo había muerto:

Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2014; *Unidiversidad. Revista de pensamiento y cultura de la BUAP*. Número especial dedicado al Estridentismo. N. 15, (octubre-diciembre 2014); Marco Frank y Alexandra Pita González. “El Café de nadie como espacio de sociabilidad del movimiento estridentista”. *Estudio sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. XXIII, (2017): 51-77; Anaid Hernández González. *Estridentismo: Una estrategia para entrar a la modernidad*. Veracruz, México: Instituto Veracruzano de Cultura-Secretaría de Cultura, 2018; Christian Gerzso. “Estridentistas de Estado: La colaboración de la vanguardia posrevolucionaria con el gobierno de Veracruz, 1925-1927”. En *Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*. Vol. 16. (Diciembre de 2018) 83-99; Ángel José Fernández y Estela Castillo Hernández edits. *Estridentópolis y la vanguardia*. Xalapa, Veracruz, México: Universidad Veracruzana, 2020.

¹²¹ Carla Zurián. *Fermín Revueltas: Constructor de espacios*. México: INBA-Museo Mural Diego Rivera-Editorial RM, 2002; *Vanguardia Estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*. México: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA-CONACULTA, 2010; Anthony Stanton ed. *Vanguardia en México 1915-1940*. México: CONACULTA-Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Nacional de Arte-Instituto de Investigaciones Estéticas 2013; Matthew Affron, Mark A. Castro, Dafne Cruz Porchini y Renato González Mello edits. *Pinta la Revolución. Arte moderno mexicano 1910-1950*. México: Secretaría de Cultura-Philadelphia Museum of Art-Museo del Palacio de Bellas Artes, 2016; Beverly Adams y Natalia Majluf edits. *Redes de vanguardia: Amauta y América Latina, 1926-1930*. México: INBAL-Museo del Palacio de Bellas Artes, 2019. *Germán Cueto: Una visión vanguardista*. San Luis Potosí: Museo Federico Silva Escultura Contemporánea, 2021.

¹²² Yanna Hadatty. “Literatura de instantes e infinitos: estridentismo y modernidad en Arqueles Vela”. *Literatura Mexicana*. XVIII, (2007), 161-175; Yanna Hadatty. *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 2009. Kyn Tanya. *Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes*. Intr. de Alejandro Palma. México: CONACULTA-FONCA-Malpaís Ediciones, 2014; Nieves María Concepción Lorenzo. “Ramón Gómez de la Serna y Arqueles Vela: La novela-esponja”. *Revista de filología*. N. 34 (marzo 2016): 73-95; Rose Corral ed. *La Señorita Etcétera. Facsímil de la primera edición*. México: El Colegio de México, 2020.

¹²³ Klich, Lynda. *The Noisemakers*. Oakland, California: University Of California Press-The Phillips Collection, 2018.

[El Estridentismo] aún vive: “Los hombres han puesto la brújula del oriente hacia Estridentópolis. Las multitudes oyen pasar un galope de alas y embarcan su recia amplitud hacia la palpitación de las voces insomnes, que divergentes del pasado, se abren hacia los universos insospechados”.¹²⁴

¹²⁴ Alejandro Ortíz Bullé Goyri, “Don Germán List Arzubide: El último estridentista. (Una entrevista con el escritor)” en *Tema y variaciones. Literatura testimonial hispanoamericana del siglo XX hasta nuestros días: Testimonios*, n. 26, (primer semestre de 2006), 333.

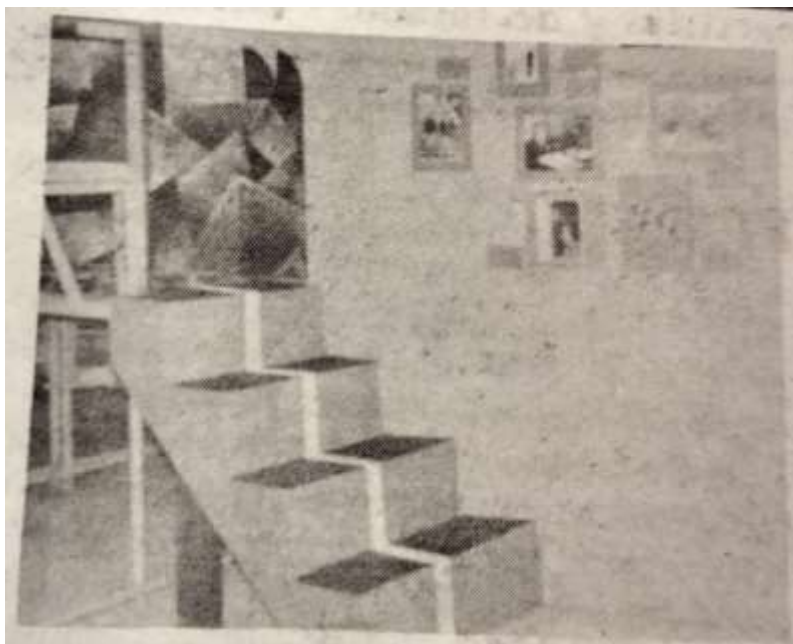
Imágenes

Fig. 1.



Camión de bomberos con los Hermanos Kaluris arribando a la Casa del Lago el sábado 23 de abril de 1983. Reproducido en “El Estridentismo contribuyó a modificar los conceptos artísticos tradicionales” en *Gaceta UNAM*, n. 29, (28 de abril de 1983), 16.

Figura 2.



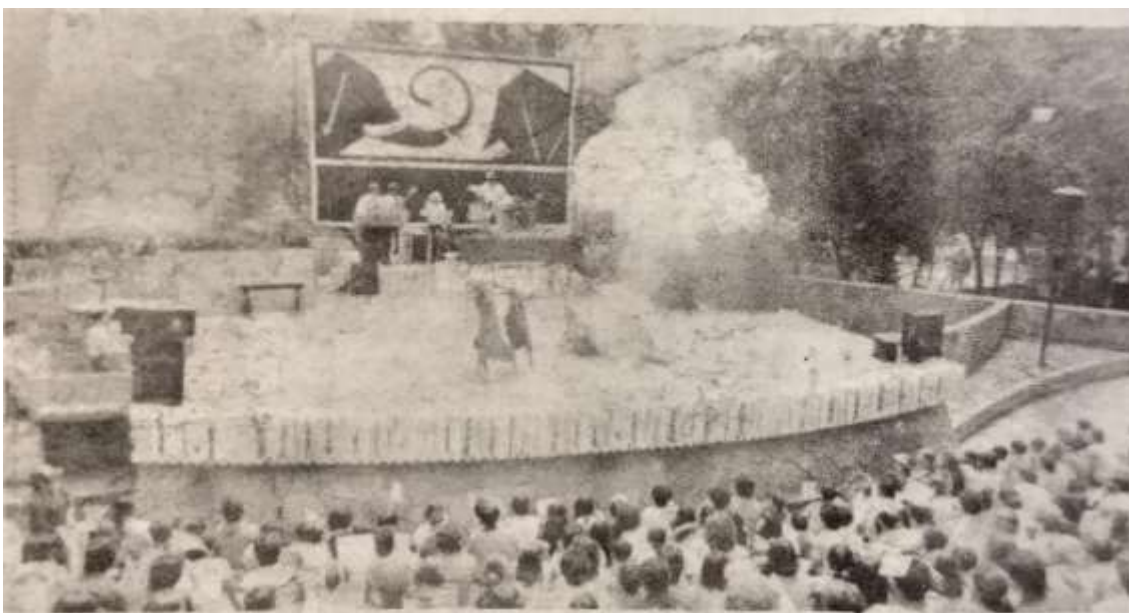
Una de las salas de “El Estridentismo ataca de nuevo”. Reproducido en “El Estridentismo contribuyó a modificar los conceptos artísticos tradicionales” en *Gaceta UNAM*, n. 29, (28 de abril de 1983), 16.

Figura 3.



Una de las salas de “El Estridentismo ataca de nuevo”. Reproducido en “El Estridentismo contribuyó a modificar los conceptos artísticos tradicionales” en *Gaceta UNAM*, n. 29, (28 de abril de 1983), 16.

Figura 4.



“Corto-Circuito” de los Hermanos Kaluris en el Foro Abierto de la Casa del Lago. Reproducido en *Gaceta UNAM*, n. 29, (28 de abril de 1983), 16.

Figura 5.



“Corto-Circuito” de los Hermanos Kaluris en el Foro Abierto de la Casa del Lago. Reproducido en *Gaceta UNAM*, n. 29, (28 de abril de 1983), 16.

Figura 6.



Una pareja en motocicleta de la obra de teatro *Prisma*.
Reproducido en *Gaceta UNAM*, n. 29, (28 de abril de
1983), 16.

Figura 7.



El oficinista de la obra de teatro *Prisma*. Reproducido en *Gaceta UNAM*, n. 29, (28 de abril de 1983), 16.

Figura 8.



El dueño de un café de chinos de la obra de teatro *Prisma*.
Reproducido en *Gaceta UNAM*, n. 29, (28 de abril de 1983),
16.

Figura 9.



El poeta viajero de la obra de teatro *Prisma*. Reproducido en *Gaceta UNAM*, n. 29, (28 de abril de 1983), 16.

Figura 10.




El enamorado obsesivo de la obra de teatro *Prisma*.
Reproducido en *Gaceta UNAM*, n. 29, (28 de abril
de 1983), 16.

Anexo 1: Lista de obra de las exposiciones sobre Estridentismo




Nota: Algunas obras no pudieron ser identificadas debido a la falta de registro visual de las exposiciones y a que muchas de ellas fueron nombradas y datadas para la exhibición donde se presentaron. Con el paso del tiempo la información cambió.



Futurismo & futurismi

Ficha técnica original	Ficha técnica actual	Imagen
1) Ramón Alva de la Canal, <i>List Arzubide</i> , 1925, grabado en madera, 17x16 cm, colección Fernando Leal.		

<p>2) Ramón Alva de la Canal, grabado para la portada del <i>El pentagrama eléctrico</i>, 1925, 20,5 x 18 cm, colección Familia Alva de la Canal.</p>		
<p>3) Ramón Alva de la Canal, <i>Retrato de Salvador Gallardo</i>, 1925, grabado en madera, 17 x 20 cm, colección Familia Alva de la Canal.</p>		
<p>4) Ramón Alva de la Canal, portada para <i>El viajero en el Vértice</i>, 1926, grabado en madera, colección Familia Leal.</p>		
<p>5) Ramón Alva de la Canal, <i>Composición abstracta</i>, 1926-1928, grabado en madera, 26x23 cm, colección Familia Leal.</p>		



<p>6) Ramón Alva de la Canal, <i>Exhibición 30x30 en Puebla</i>, 1928, grabado en madera, 19x 19 cm, colección Fernando Leal.</p>		
<p>7) Ramón Alva de la Canal, <i>Composición abstracta</i>, grabado en madera, 46x29 cm, colección Familia Fernando Leal.</p>		
<p>8) Ramón Alva de la Canal, <i>Todo el poder</i>, tinta, 11x17,5 cm, colección Familia Leal.</p>		
<p>9) Ramón Alva de la Canal, <i>Composición espiral</i>, tinta, 9,5x22 cm, colección Familia Alva de la Canal.</p>		
<p>10) Ramón Alva de la Canal, <i>Composición abstracta</i>, 17,5 x 17 cm, colección Familia Leal.</p>		
<p>11) Ramón Alva de la Canal, <i>Maples Arce</i>, 1924, grabado en madera, 24 x 22 cm, colección Fernando Leal.</p>		


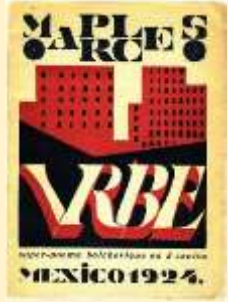

<p>12) Ramón Alva de la Canal, <i>Maples Arce</i>, lápiz, 18 x 18 cm, colección Blanca de Maples Arce.</p>	<p>Ramón Alva de la Canal, Sin título (cabeza de Maples Arce), lápiz, 18 x 18.2 cm, colección Blanca de Maples Arce. Donación Maples Arce 1992, MUNAL-INBA</p>	
<p>13) Ramón Alva de la Canal, <i>Retrato de Maples Arce</i>, 1924, 19,5x17 cm, grabado en lino, colección Familia Alva de la Canal.</p>		
<p>14) Ramón Alva de la Canal, <i>Maples Arce en el Café de Nadie</i>, 1924, lápiz, 41 x 29 cm, colección Blanca de Maples Arce.</p>	<p>Ramón Alva de la Canal, <i>Maples Arce en El Café de Nadie</i> o <i>Retrato estridentista del poeta Manuel Maples Arce</i>, ca. 1924, lápiz sobre papel, 47.5 x 29.7 cm, Donación Maples Arce 1992, MUNAL-INBA.</p>	



<p>15) Ramón Alva de la Canal, <i>El Café de Nadie</i>, óleo, 79,5 x 64,5 cm, colección Blanca de Maples Arce.</p>	<p>Ramón Alva de la Canal, <i>El Café de Nadie</i>, 1930, óleo y collage sobre tela, 78 x 64 cm, Donación Maples Arce 1992, MUNAL-INBA.</p>	
<p>16) Ramón Alva de la Canal, <i>La ventana</i>, tinta, 12x20 cm, colección Alva de la Canal.</p>		
<p>17) Ramón Alva de la Canal, <i>Paisaje imaginario</i>, tinta, 11,5 x 23,5 cm, colección Familia Alva de la Canal.</p>		
<p>18) Ramón Alva de la Canal, <i>Ciudad</i>, tinta, 15x12 cm, colección Familia Alva de la Canal.</p>		


<p>19) Ramón Alva de la Canal, <i>Ciudad en V</i>, tinta, 9 x 17 cm, colección Familia Alva de la Canal.</p>	<p>Ramón Alva de la Canal, <i>Ciudad en V</i>, tinta sobre papel, 9 x 17 cm, colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.</p>	
<p>20) Dr. Atl, <i>Composición</i>, ca. 1914, lápiz y tinta, 31 x 48 cm, colección Lic. L. Araujo Valdivia.</p>	<p>Dr. Atl, <i>Composición</i>, ca. 1914, lápiz y tinta, 31 x 48 cm, colección Lic. L. Araujo Valdivia.</p>	
<p>21) Dr. Atl, <i>El cerebro</i>, ca. 1914, lápiz, 26,5 x 28 cm, colección Lic. L. Araujo Valdivia.</p>	<p>Dr. Atl, <i>El cerebro</i>, ca. 1914, lápiz, 26,5 x 28 cm, colección Lic. L. Araujo Valdivia.</p>	
<p>22) Dr. Atl, <i>El hombre es molécula</i>, ca. 1914, tinta y gouache, 47,5x55 cm, colección Lic. L. Araujo Valdivia.</p>		

<p>23) Dr. Atl, <i>La gran galaxia</i>, tinta china, 48,5x57 cm, colección Lic. L. Araujo Valdivia.</p>		
<p>24) Dr. Atl, <i>Curvas cósmicas</i>, ca. 1914, lápiz y tinta, 28,5 x 36 cm, colección Lic. L. Araujo Valdivia.</p>		
<p>25) <i>Retrato de Fermín Revueltas</i>, colección Ingeniero Revueltas.</p>		
<p>26) <i>Grupo estridentista</i>, Ciudad de México, 1926, colección Blanca de Maples Arce.</p>	<p><i>Maples Arce con los estridentistas en Xalapa</i>, 1926, plata sobre gelatina, impresión de época, 9 x 26 cm, Donación Maples Arce 1992, MUNAL.</p>	
<p>27) Jean Charlot, <i>Hombre cargando plátanos</i>, 1923, grabado en madera, colección Blanca de Maples Arce.</p>	<p>Jean Charlot, <i>Cargador de plátanos</i>, 1925, revista nunca publicada a cargo de José Vasconcelos (1882-1959), plancha de madera, 26.5 x 2.5 cm, Donación Maples Arce 1992, MUNAL-INBA.</p>	

<p>28) Jean Charlot, <i>Placa para Irradiador</i>, 11 x 9 cm, colección Blanca de Maples Arce.</p>		
<p>29) Germán Cueto, <i>Máscara de List Arzubide</i>, 1926, terracota policromada, altura 25 cm, colección María Galán de Cueto.</p>	<p>Germán Cueto, <i>Germán List Arzubide</i>, ca. 1923, terracota policromada, 28 x 18 x 13 cm, Colección Ysabel Galán.</p>	
<p>30) Germán Cueto, <i>Máscara de bronce de Germán List Arzubide</i>, 1926, altura 20 cm, colección Germán List Arzubide.</p>		
<p>31) Germán Cueto, <i>Diseño para el monumento a la Revolución</i>, 1928-1934, madera, altura 45 cm, colección María Galán de Cueto.</p>	<p>Germán Cueto, <i>Maqueta para Monumento a la Revolución</i>, 1936, madera, 47.8 x 37.5 x 37.7 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.</p>	


<p>32) Manuel Maples Arce, <i>Andamios interiores</i>, Ciudad de México, Cultura <i>sic.</i>, 1922, portada de Vargas, colección Blanca de Maples Arce.</p>	<p>Manuel Maples Arce, <i>Andamios interiores</i>, Ciudad de México, Cultura <i>sic.</i>, 1922, portada de Vargas.</p>	
<p>33) Manuel Maples Arce, <i>Urbe sic.</i>, Ciudad de México, Botas, 1924, ilustrado por Jean Charlot, colección Blanca de Maples Arce.</p>	<p>Manuel Maples Arce, <i>Revista Urbe. Super-poema bolchevique en 5 cantos</i>, Portada Jean Charlot, Casa Editorial Andrés Botas e Hijos, México, 1924, impreso, 23 x 17 cm, Donación Maples Arce 1992, MUNAL-INBA.</p>	
<p>34) Manuel Maples Arce, <i>Metropolis</i>, Ciudad de México, 1929, traducido por John Dos Passos, ilustrado por Jean Charlot <i>sic.</i>, Colección Fernando Leal.</p>	<p>Manuel Maples Arce, <i>Metropolis</i>. Trad. John Dos Pasos. Ilustrado por Fernando leal. 1929. Colección Maples Arce, MUNAL-INBA.</p>	




<p>35) Fermín Revueltas, <i>Composición con arcoíris</i>, 1921, óleo, 75 x 84 cm, colección Fernando Leal.</p>		
<p>36) Fermín Revueltas, <i>Día de la Santa Cruz</i>, acuarela, 27,5 x 34,5 cm, colección Ingeniero Revueltas.</p>	<p>Fermín Revueltas, <i>Día de la Santa Cruz</i>, acuarela, 27,5 x 34,5 cm, colección Ingeniero Revueltas.</p>	
<p>37) Fermín Revueltas, <i>Tema abstracto</i>, grabado en madera, 25 x 19,5 cm, colección Fernando Leal.</p>		
<p>38) Fermín Revueltas, <i>Tema abstracto</i>, grabado en madera, 25 x 21 cm, colección Fernando Leal.</p>		




39) Fermín Revueltas, <i>La ciudad</i> , 24 x 21 cm, colección Fernando Leal.		
40) Fermín Revueltas, <i>Composición abstracta</i> , grabado en madera, 28 x 24 cm, colección Fernando Leal.		



Modernidad y Modernización en el arte mexicano. Núcleo 1: “Estridentópolis”.




- Las obras listadas a continuación están ordenadas alfabética y cronológicamente.
- Los títulos atribuidos durante la planeación de la exposición están marcados con un asterisco (*).




Ficha técnica original	Ficha técnica actual	Imagen
1) David Alfaro Siqueiros, <i>Retrato de sastre W. Kennedy</i> , 1919, lápiz sobre papel, 50 x 39 cm, colección Permanente Sala de Arte Público Siqueiros, INBA.	David Alfaro Siqueiros, <i>Retrato de sastre W. Kennedy</i> , 1919, lápiz sobre papel, 45.5 x 35.9 cm, colección Sala de Arte Público Siqueiros, INBA.	




<p>2) Ramón Alva de la Canal, <i>Maples Arce en el Café de Nadie</i>, ca. 1924, lápiz sobre papel, 47.5 x 29.7 cm, colección particular.</p>	<p>Ramón Alva de la Canal, <i>Maples Arce en el Café de Nadie</i>, ca. 1924, lápiz sobre papel, 47.5 x 29.7 cm, Donación Maples Arce 1992, MUNAL.</p>	
<p>3) Ramón Alva de la Canal, <i>La ventana</i>, 1925, tinta sobre papel, 12 x 20 cm, colección Familia Alva de la Canal.</p>		
<p>4) Ramón Alva de la Canal, <i>*Casas en perspectiva</i>, ca. 1925, plumón y acuarela sobre papel, 23 x 35.5 cm, colección Familia Alva de la Canal.</p>		
<p>5) Ramón Alva de la Canal, <i>Radiópolis</i>, ca. 1925, grabado en madera, 21 x 20 cm, colección Familia Alva de la Canal.</p>	<p>Ramón Alva de la Canal, <i>Radio estridentista</i>, Grabado en madera 20.5 x 19.5 cm, colección Familia Alva de la Canal.</p>	




<p>6) Ramón Alva de la Canal, <i>Todo el poder de la Asamblea Constituyente</i>, ca. 1925, tinta sobre papel, 11 x 17.5 cm, colección Familia Alva de la Canal.</p>		
<p>7) Ramón Alva de la Canal, <i>El movimiento estridentista</i>, 1927, grabado en madera, 27.4 x 20.4 cm, colección Francisco Reyes Palma.</p>		
<p>8) Ramón Alva de la Canal, <i>El Café de Nadie</i> (segunda versión), 1930, óleo y collage sobre tela, 78 x 64 cm, colección particular.</p>	<p>Ramón Alva de la Canal, <i>El Café de Nadie</i>, 1930 (tercera versión), óleo y collage sobre tela, 78 x 64 cm, Donación 1992, MUNAL</p>	



<p>9) Germán Cueto, <i>Máscara de Germán List Arzubide</i>, ca. 1927, terracota, 30 x 19 x 15 cm, colección particular.</p>	<p>Germán Cueto, <i>Germán List Arzubide</i>, ca. 1923, terracota policromada, 28 x 18 x 13 cm, Colección Ysabel Galán.</p>	
<p>10) Germán Cueto, <i>Máscara de Germán List Arzubide</i>, ca. 1927, Bronce, 14 x 9 x 3.5, colección particular.</p>		
<p>11) Germán Cueto, <i>*Forma abstracta</i>, esmalte sobre malla metálica, 21.5 x 16.5 cm, colección particular.</p>		
<p>12) Germán Cueto, <i>Tehuana</i>, láminas de bronce, 109 x 40 x 33 cm, Museo de Arte Moderno-INBA.</p>	<p>Germán Cueto, <i>Tehuana</i>, lámina de cobre, latón y madera sobre pedestal de madera, 109,5 x 40,5 x 32,6 cm, Museo de Arte Moderno-INBA.</p>	
<p>13) Germán Cueto, <i>*Tres perfiles</i>, acuarela sobre cartón, 14 x 11 cm, colección particular.</p>		

<p>14) Manuel Maples Arce, <i>Actual N° 1. Hoja de vanguardia</i> (Comprimido estridentista), 1921, impreso a dos vistas, 59.5 x 40 cm, colección particular.</p>	<p><i>Actual No. 1. Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce</i>, Ciudad de México, 1921, hoja volante, 59.5 x 40 cm, Donación Maples Arce 1992, MUNAL.</p>	
<p>15) Leopoldo Méndez, <i>*Huapango</i>, serigrafía, 22 x 19.8 cm, colección Pablo Méndez.</p>		
<p>16) Leopoldo Méndez, <i>*Cargador de tabiques</i>, grabado en linóleo, 9 x 9.5 cm, colección Pablo Méndez.</p>		
<p>17) Carlos Mérida, <i>La muchacha del perico</i>, 1917, óleo sobre tela, 107 x 64 cm, colección particular.</p>	<p>Carlos Mérida, <i>La muchacha del perico</i>, 1917, óleo sobre tela, 107 x 64 cm, colección particular.</p>	

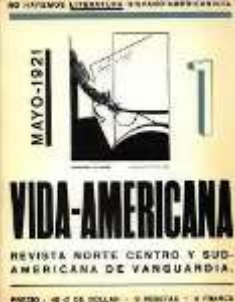


<p>18) Tina Modotti, <i>Tanque de gasolina N° 1</i>, ca. 1925, plata sobre gelatina, 25.3 x 20 cm, MUNAL-INBA.</p>	<p>Tina Modotti, <i>Tanque de gasolina N° 1</i>, ca. 1925, plata sobre gelatina, 25.3 x 20 cm, MUNAL-INBA.</p>	
<p>19) Pablo Picasso, <i>Naturaleza muerta</i>, 1919, serigrafía, 26.7 x 21.6 cm, colección particular.</p>		
<p>20) Fermín Revueltas, <i>El árbol</i>, ca. 1922, óleo sobre tela, 68 x 77 cm, colección Fernando Leal Audirac.</p>		
<p>21) Fermín Revueltas, <i>Andamios exteriores</i>, 1923, acuarela sobre papel, 26.5 x 32.5 cm, colección particular.</p>	<p>Fermín Revueltas, <i>Andamios exteriores</i>, 1923, acuarela sobre papel, 34 x 27.3 cm, Donación Maples Arce 1992, MUNAL.</p>	
<p>22) Fermín Revueltas, <i>*Entierro obrero</i>, ca. 1924, grabado en madera, 33.5 x 23.5 cm, colección Fernando Leal Audirac.</p>		



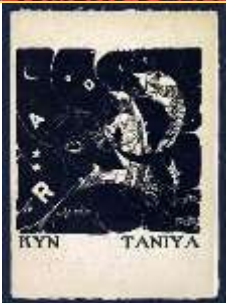
<p>23) Fermín Revueltas, <i>El café de cinco centavos</i>, ca. 1924, acuarela sobre papel, 34 x 27.3 cm, colección particular.</p>	<p>Fermín Revueltas, <i>El café de cinco centavos</i>, 1930, acuarela sobre papel, 34 x 27.3 cm, Donación Maples Arce 1992, MUNAL.</p>	
<p>24) Fermín Revueltas, <i>La cruz de mayo</i>, 1931, acuarela sobre papel, 35 x 28 cm, colección Silvestre Revueltas.</p>	<p>Fermín Revueltas, <i>La cruz de mayo</i>, 1931, acuarela sobre papel, 35 x 28 cm, colección Silvestre Revueltas.</p>	
<p>25) Fernando Reyes (Movimiento estridentista en Jalapa), <i>*Techos jalapeños</i>, ca. 1926, óleo sobre cartón, 39.5 x 40.5 cm, colección particular.</p>	<p>Fernando Reyes, <i>Techos jalapeños</i>, ca. 1926, óleo sobre cartón, 39.5 x 40.5 cm, Donación Maples Arce 1992, MUNAL.</p>	




<p>26) Diego Rivera, <i>Paisaje zapatista</i>, 1915, [Reverso: <i>La mujer del pozo</i>, 1913], óleo sobre tela, 145 x 125 cm, MUNAL-INBA.</p>	<p>Diego Rivera, <i>Paisaje zapatista</i>, 1915, [Reverso: <i>La mujer del pozo</i>, 1913], óleo sobre tela, 145 x 125 cm, MUNAL-INBA.</p>	
<p>27) Diego Rivera, <i>El poste de telégrafo</i>, 1916, óleo y collage sobre tela, 100 x 85 cm, Fundación Dolores Olmedo Patiño.</p>	<p>Diego Rivera, <i>El poste de telégrafo</i>, 1916, óleo y collage sobre tela, 102 x 81.5 cm, Fundación Dolores Olmedo Patiño.</p>	
<p>28) Diego Rivera, <i>Ferrocarril de Montparnasse</i>, 1917, óleo sobre tela, 72.7 x 60 cm, Gobierno del Estado de Veracruz.</p>	<p>Diego Rivera, <i>Ferrocarril de Montparnasse</i>, 1917, óleo sobre tela, 72 x 60 cm, Gobierno del Estado de Veracruz.</p>	




<p>29) Gino Severini, <i>The Train in the City</i>, 1915, carbón sobre papel, 49.9 x 64.8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, The Alfred Stieglitz Collection, 1949.</p>	<p>Gino Severini, <i>The Train in the City</i>, 1915, carbón sobre papel, 49.9 x 64.8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, The Alfred Stieglitz Collection, 1949.</p>	
<p>30) Edward Weston, <i>Barco anclado</i>, ca. 1922, plata sobre gelatina, 24 x 19 cm, colección particular.</p>		
<p>31) Ángel Zárraga, <i>El circo</i>, 1915, óleo sobre tela, 108 x 83.5 cm, colección particular.</p>	<p>Ángel Zárraga, <i>El circo</i>, 1915, óleo sobre tela, 108 x 83.5 cm, colección particular.</p>	
<p>32) Ángel Zárraga, <i>La tejedora</i>, 1916, óleo sobre tela, 100 x 81 cm, colección particular.</p>	<p>Ángel Zárraga, <i>La tejedora</i>, 1916, óleo sobre tela, 100 x 81 cm, colección particular.</p>	

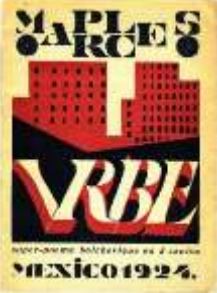

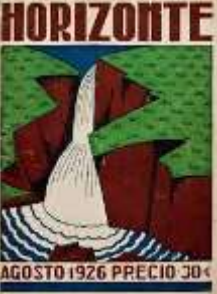
Material complementario de “Estridentópolis”




<p>33) David Alfaro Siqueiros, <i>Vida Americana: revista Norte Centro y Sudamericana de Vanguardia</i>, [Ilustración para la portada de Mario de Zayas], núm. 1, mayo de 1921, colección Susan Ribnick.</p>	<p>David Alfaro Siqueiros, <i>Vida Americana: revista Norte Centro y Sudamericana de Vanguardia</i>, [Ilustración para la portada de Mario de Zayas], núm. 1, mayo de 1921.</p>	
<p>34) Ramón Alva de la Canal, fotografía de la primera versión de <i>El Café de Nadie</i> [hoy destruida], ca. 1925, colección Francisco Reyes Palma.</p>	<p>Ramón Alva de la Canal, <i>El Café de Nadie</i>, ca. 1926, óleo sobre tela, perdido.</p>	
<p>35) Ilya Ehrenburg. El relato de la vida de una tal Nadienka... [Grabados en madera de Diego Rivera]. París, 1916, colección particular.</p>	<p>Ilya Ehrenburg. El relato de la vida de una tal Nadienka... [Grabados en madera de Diego Rivera]. París, 1916.</p>	

<p>36) Gabriel Fernández Ledesma. <i>Forma: Revista de artes plásticas</i>. Núm. 4, 1927, Colección Biblioteca de Arte Mexicano-Ricardo Pérez Escamilla.</p>	<p>Gabriel Fernández Ledesma. <i>Forma: Revista de artes plásticas</i>. Núm. 4, 1927.</p>	
<p>37) Salvador Gallardo. <i>El pentagrama eléctrico</i> [Portada de Ramón Alva de la Canal]. Germán List Arzubide ed. Puebla, ediciones del Movimiento Estridentista, 1925, colección particular.</p>	<p>Salvador Gallardo. <i>El pentagrama eléctrico</i> [Portada de Ramón Alva de la Canal]. Germán List Arzubide ed. Puebla, ediciones del Movimiento Estridentista, 1925.</p>	
<p>38) Kyn-Taniya [Luis Quibtanilla]. <i>Radio: Poema inalámbrico en trece mensajes</i> [Portada de Roberto Montenegro]. México, Editorial Cvltvra, 1924, colección Francisco Reyes Palma.</p>	<p>Kyn-Taniya [Luis Quibtanilla]. <i>Radio: Poema inalámbrico en trece mensajes</i> [Portada de Roberto Montenegro]. México, Editorial Cvltvra, 1924.</p>	

<p>39) Germán List Arzubide. <i>El movimiento estridentista</i> [Ilustración <i>Edificio estridentista</i> (1915) por Ramón Alva de la Canal]. Jalapa, Ediciones Horizonte, 1927, colección particular.</p>	<p>Germán List Arzubide. <i>El movimiento estridentista</i>. Jalapa, Ediciones Horizonte, 1927.</p>	
<p>40) Germán List Arzubide. <i>El viajero en el vértice</i> [Portada de Ramón Alva de la Canal]. Puebla, ediciones List Arzubide-Colón-Gallardo, 1926, colección particular.</p>	<p>Germán List Arzubide. <i>El viajero en el vértice</i> [Portada de Ramón Alva de la Canal]. Puebla, ediciones List Arzubide-Colón-Gallardo, 1926.</p>	
<p>41) Manuel Maples Arce [diseño] <i>Mesa estridentista</i> *, madera, 75.5 x 129 x 111.5, colección particular.</p>	<p>Ramón Alva de la Canal, Mobiliario estridentista de Manuel Maples Arce, ca. 1921-1927. Mesa triangular de madera con esquinas romas, 75 x 129 x 111.5 cm. Sillón individual de madera y tapiz, 84 x 78 x 59.5 cm. Sillón individual de madera y tapiz, 84 x 78 x 59.5 cm. Sillón de tres plazas de madera y tapiz, 85 x 156.6 x 58.5 cm, Donación Maples Arce 1992, MUNAL.</p>	

<p>42) Manuel Maples Arce, <i>Metrópolis</i>, (Metrópolis) [Ilustración de Fernando Leal]. Trad. de John Dos Passos. New York, T.S. Book Co., 1928, colección Fernando Leal Audirac.</p>	<p>Manuel Maples Arce, <i>Metrópolis</i>, (Metrópolis) [Ilustración de Fernando Leal]. Trad. de John Dos Passos. New York, T.S. Book Co., 1928.</p>	
<p>43) Manuel Maples Arce, <i>Metrópolis</i>, (Metrópolis) [Ilustración de Fernando Leal]. Trad. de John Dos Passos. New York, T.S. Book Co., 1928, colección particular.</p>	<p>Manuel Maples Arce, <i>Metrópolis</i>, (Metrópolis) [Ilustración de Fernando Leal]. Trad. de John Dos Passos. New York, T.S. Book Co., 1928.</p>	
<p>44) Manuel Maples Arce. <i>Urbe: superpoema bolchevique en cinco cantos</i> [Ilustración de Jean Charlot]. México, Andrés Botas e hijo, 1924, colección particular.</p>	<p>Manuel Maples Arce. <i>Urbe: super-poema bolchevique en cinco cantos</i> [Ilustración de Jean Charlot]. México, Andrés Botas e hijo, 1924, colección particular.</p>	

<p>45) Manuel Maples Arce. <i>Urbe: superpoema bolchevique en cinco cantos</i> [Ilustración de Jean Charlot]. México, Andrés Botas e hijo, 1924, colección particular.</p>	<p>Manuel Maples Arce. <i>Urbe: súper-poema bolchevique en cinco cantos</i> [Ilustración de Jean Charlot]. México, Andrés Botas e hijo, 1924, colección particular.</p>	
<p>46) <i>Horizonte</i> [Portada de Leopoldo Méndez]. Germán List Arzubide ed. Núm 4, julio de 1926, colección particular.</p>	<p><i>Horizonte. Revista Mensual de Actividad Contemporánea</i>, Portada Leopoldo Méndez, año I, n. 4, julio de 1926, Ediciones del Gobierno de Veracruz, Xalapa, impreso, 29 x 21.5 cm, Donación Maples Arce 1992, MUNAL</p>	
<p>47) <i>Horizonte</i> [Portada de Ramón Alva de la Canal]. Germán List Arzubide ed. Núm. 5, agosto de 1926, colección particular.</p>	<p><i>Horizonte. Revista Mensual de Actividad Contemporánea</i>, Portada Ramón Alva de la Canal, año I, n. 5, agosto de 1926, Ediciones del Gobierno de Veracruz, Xalapa, impreso, 29 x 21.5 cm, Donación Maples Arce 1992, MUNAL.</p>	

<p>48) <i>Horizonte</i> [Portada de Ramón Alva de la Canal para el poema revolución de Manuel Maples Arce]. Germán List Arzubide ed. Núm. 8, noviembre de 1926, colección particular.</p>	<p><i>Horizonte. Revista Mensual de Actividad Contemporánea</i>, Portada Ramón Alva de la Canal, año I, n. 8, noviembre de 1926, Ediciones del Gobierno de Veracruz, Xalapa, impreso, 29 x 21.5 cm, Donación Maples Arce 1992, MUNAL.</p>	
<p>49) <i>Manifiesto estridentista</i>. Puebla, 1° de enero de 1923, cartel impreso, 32.5 x 22.6, colección particular.</p>	<p><i>Manifiesto estridentista ¡Viva el mole de Guajolote!</i> Puebla, 1° de enero de 1923, cartel impreso, 32.5 x 23, Donación Maples Arce 1992, MUNAL.</p>	
<p>50) <i>La revista de América</i> [Portada de Ramón Alva de la Canal]. Tomo I, 1928, colección particular.</p>	<p><i>La revista de América, periódico mensual de acción iberoamericana</i>. Portada de Ramón Alva de la Canal. Tomo I, 1928, impreso, 30.7 x 23 cm, Donación Maples Arce 1992, MUNAL.</p>	

51) *Ser: revista internacional de Vanguardia* [Portada de Jean Charlot: Retrato psicológico de Manuel Maples Arce]. Gilberto Bosques ed. Núm. 7-8, Puebla, 1921, colección particular.

Ser: revista internacional de Vanguardia. Portada de Jean Charlot, núm. 7-8, Puebla, 1923, 32.4 x 23 cm, Donación Maples Arce 1992, MUNAL.



Fuentes consultadas

Bibliografía:

- Belting, Hans. *La Historia del Arte después de la modernidad*. Trad. Issa María Benítez Dueñas. México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. Trad. de Andrea Morales Vidal. Madrid: Siglo XXI Editores, 1988.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*. Trad. de María Teresa Beguiristain. Madrid: Tecnos, 1991.
- Debroise, Olivier. *El arte de mostrar el arte mexicano: Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*. Prólogo de Cuauhtémoc Medina. México: Promotora Cultural Cubo Blanco A.C., 2018.
- Debroise, Olivier. *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*. Barcelona: Ediciones Océano, 1983.
- *Donación Maples Arce: Museo Nacional de Arte*. México: Museo Nacional de Arte-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016.
- Eder, Rita ed. *Desafío a la estabilidad: Procesos artísticos en México 1952-1967 = Defying Stability: Artistic Processes in Mexico*. Trad. al inglés de Elsie Schmelkes. México: UNAM-Turner, 2014.
- Eder, Rita coord. *El arte en México: Autores, temas, problemas*. México: CNCA-Lotería Nacional para la Asistencia Pública, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Fauchereau, Serge edit. *Germán Cueto*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Editorial RM, 2005.

- Fauchereau, Serge. *Les peintres révolutionnaires mexicains*. Francia: Éditions Messidor, 1985.
- *Futurismo & Futurismi: Futurism & futurisms*. Trad. del italiano al inglés por Asterisco, Karin Winter Beatty, Andreana Emo Capodilista, Jean Chapman, Doriana Comerlati, Patrick Creagh, Jeane Dollman, Rosangela Fiori, Clive Howard Foster, Margaret Kunzle, Carol Lee Rathman, Anthony Shugar and Clive Unger-Hamilton. Milan: Gruppo Editoriale Fabbri, 1986.
- Goldman, Shifra M. *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*. Trad. Rosa María Núñez. México: Instituto Politécnico Nacional-Editorial el domés sa, 1989.
- González Solís, Jaime Guillermo. “Otros relatos: Hacia la alternativa historiográfica de Figuras en el Trópico de Olivier Debroise”. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México. 2019.
- *Historia general de México. Versión 2000*. México: Centro de Estudios Históricos-El Colegio de México, 2000.
- *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*. México: Museo Nacional de Arte, 1991.
- Oles, James ed. *Arte moderno de México: Colección Blaisten*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Perloff, Marjorie. *El momento futurista: La vanguardia de la ruptura antes de la primera guerra mundial*. Trad. Mariano Peyrou. Valencia: Pretextos-Universidad Politécnica de Valencia, 2009.
- Ramírez, Fausto. *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde. 1914-1921*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- Ramírez, Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: UNAM-IIE, 2008.

- Rashkin, Elisa. *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, Trad. Víctor Altamirano y Daniel Castillo. México: Fondo de Cultura Económica- Universidad Veracruzana- Universidad Autónoma Metropolitana, 2014.
- Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004.

Hemerografía:

- Abelleira, Angélica. “Polémica, la muestra de Munal sobre modernidad (1920-1960)”. En *La Jornada* (30 de enero de 1992). 41.
- “Anuncia el CNCA Ciudad de México de los años 20 a los 50, amplio programa”. En *La Jornada*. (27 de noviembre de 1991). 25.
- Campuzano Montoya, Irma. “Las elecciones de 1988” en *Estudios de Historia moderna y contemporánea de México*. Vol. 23, (2002). Consultado el 14 de octubre de 2021. Recuperado de <https://moderna.historicas.unam.mx/index.php/ehm/article/view/3052/68809>
- “Ciudad de México años 20-50, programa sin precedente”. En *Excélsior*. (28 de noviembre de 1991). 4-C.
- “El Estridentismo ataca de nuevo”. En *Gaceta UNAM*, n. 27, (21 de abril de 1983), 26.
- “El Estridentismo contribuyó a modificar los conceptos artísticos tradicionales”. En *Gaceta UNAM*, n. 29, (28 de abril de 1983), 16-17.
- “El Estridentismo modificó la expresividad poética y plástica de los años veinte”. En *Gaceta UNAM*, n. 28, (25 de abril de 1983), 7-25.
- Fauchereau, Serge. “Recuerdos de Germán Cueto que no conocía”. En *Germán Cueto: Una visión vanguardista*. Publicado el 17 de abril de 2021. <http://www.museofedericosilva.org/cueto/articulos/recuerdos/>

- Favela, Alejandro. “El gobierno salinista y la reforma del Estado”. En *Estudios Políticos*, Época 3, Núm. 9, (1992). 55-56. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/48267>
- Granados, Luis Fernando. “Tovar de Teresa, Espejo de la Historia”. En *El presente del pasado*, (13 de noviembre de 2013). Recuperado de <https://elpresentedelpasado.com/2013/11/13/tovar-de-teresa-espejo-de-la-historia/>.
- *Irradiador. Revista de vanguardia*. Edición facsimilar. Presentación de Evodio Escalante y Serge Fauchereau. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 2012.
- “La Casa del Lago, un centro de cultura para jóvenes”. En *El Universal*, (25 de abril de 1983), segunda parte de la primera sección, 21-22.
- List Arzubide, Germán. “El Estridentista Jean Charlot”. En *Excélsior*. (12 de abril de 1994), sección cultural.
- Mac Masters, Merry. “Exposición en el MUNAL Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1950”. En *El Nacional*. (30 de enero de 1992). 11.
- Manrique, Jorge Alberto. “El gran sueño de la modernidad”. En *La Jornada*. (29 de enero de 1992). 25.
- Manrique, Jorge Alberto. “La pintura en la historia mexicana reciente”. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 46, (3 de agosto de 1976), 127-139. Recuperado de <http://orion.esteticas.unam.mx/anales/index.php/analesiie/article/view/1063>
- Mauleón, Héctor de. “‘Lo que define a la oposición es el régimen’ una entrevista con Manuel Camacho Solís. En *Nexos*, (5 de junio de 2015). Recuperado de <https://www.nexos.com.mx/?p=25176>

- Medina, Cuauhtémoc. “La vanguardia cuestionada”. En *CURARE*, n. 2, (abril 1992), 58-61.
- Medina, Cuauhtémoc. “Vanguardia (arrepentida)”. En *Tzopilotl: Apuntes críticos*, (el 24 de junio de 2013). Consultado el 30 de agosto de 2021. Recuperado de <https://cuauhmedina.wordpress.com/2013/06/24/vanguardia-arrepentida/>
- Navarro Benítez, Bernardo. “Notas sobre Reforma del gobierno en el Distrito Federal”. En *Política y Cultura*, n. 7, (otoño de 1996). Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/267/26700708.pdf>
- Oles, James. “Olivier Debroise (1952-2008)”. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 30 (93).
- Ortíz Bullé Goyri, Alejandro. “Don Germán List Arzubide: El último estridentista. (Una entrevista con el escritor)”. En *Tema y variaciones. Literatura testimonial hispanoamericana del siglo XX hasta nuestros días: Testimonios*. N. 26, (primer semestre de 2006).
- Peguero, Raquel. “Exposición sobre modernidad en el arte mexicano 1920-1960”. En *La Jornada*. (26 de noviembre de 1991). 39.
- “Programa cultural en la Casa del Lago”. En *Excélsior*, (23 de abril de 1983). 17-C.
- Reyes Palma, Francisco “Dogmas: Ciudad de México 20s/50s. Memoria o nostalgia. Cuatro décadas de la ciudad de México”. En *CURARE*, n. 2, (abril 1992). 55-58.
- “Se inaugurará la exposición “El movimiento estridentista”. En *Gaceta UNAM*, n. 24, (25 de octubre de 1971), 3.
- “Se inauguró muestra”. En *Excélsior*. (26 de enero de 1992). 18-B.
- Tibol, Raquel. “Cuatro décadas en el MUNAL”. En *Proceso*, n. 792, (5 de enero de 1992).

- Tíbol, Raquel. “El Estridentismo al ataque en la Casa del Lago”. *En Proceso*. (1º de mayo de 1983).

Fuentes orales:

- Alanís Figueroa, Judith. Comunicación personal, 16 de octubre de 2021.
- Reyes Palma, Francisco. Comunicación personal, 27 de septiembre de 2021.