

**EL ARTE EN MÉXICO:
AUTORES, TEMAS,
PROBLEMAS**

RITA EDER

COORDINADORA

BIBLIOTECA MEXICANA



*Modernismo, modernidad, modernización:
piezas para armar una historiografía
del nacionalismo cultural mexicano*

RITA EDER

EN LOS ÚLTIMOS VEINTE AÑOS, la disciplina de la historia del arte y en especial la definición de su objeto de estudio han sido cuestionadas. En el banquillo de los acusados ha estado omnipresente el sustrato conservador que defendía límites y exclusiones relacionados con la idea tradicional de lo artístico y sus métodos de análisis. Uno de los resultados de esta revisión crítica ha sido la apertura de sus fronteras disciplinarias, la ampliación del mundo de las imágenes para la historia del arte y una mayor riqueza en el campo de la interpretación.

Las artes visuales pueden decir hoy más de cómo se constituye lo individual, lo social y lo histórico en la medida en que la mirada se amplía y se ocupa de nuevas problemáticas apoyadas en una revaluación y renovación de sus bases teóricas y sus enfoques metodológicos. Mirar las imágenes como una construcción y no como una representación es lo que ha permitido enriquecer la articulación de significados y reconceptuar lo ideológico en su presentación ya sea de lo exótico, lo mitológico o lo nacional.

El quehacer de la historia del arte en México en tiempos recientes ha puesto en tela de juicio las restricciones del discurso nacionalista que definió el sentido de esta disciplina desde sus orígenes en nuestro país.¹ Como resultado de tal viraje, podríamos decir que está en ciernes una historia del arte que cuestiona la mirada unidimensional sobre el arte mexicano y opta por discernir entre la retórica de la historiografía del arte dominada por

¹ Juana Gutiérrez Haces, "Algunas consideraciones sobre el término *estilo* en la historiografía del arte en México" en este mismo volumen.

el nacionalismo —que conoció su momento más álgido entre 1925 y 1960— y la especificidad de los procesos artísticos.

La noción de un arte propio y su valoración son relativamente recientes en nuestro país. Los primeros atisbos se producen en la segunda mitad del siglo XIX, cuando se inicia la historiografía del arte en México con la propuesta de hacer una galería nacional formada por pintura colonial.² La euforia del descubrimiento de sí mismo en el campo estético influyó y fue influida por la idea de lo mexicano, sujeto de un debate que cubrió varias décadas y que se desarrolló en el campo histórico-filosófico.³

JOSÉ JUAN TABLADA: UN MODERNISTA
Y LA VOCACIÓN ARTÍSTICA DEL PUEBLO MEXICANO

La *Historia del arte en México*, escrita en 1923 por José Juan Tablada —un poeta de las filas del modernismo—, fue publicada en 1927.⁴ En este texto fundacional, escrito en tono emocionado, aparece la idea de un país signado por una ininterrumpida vocación por el arte y la belleza. En todos sus tiempos históricos,

² Juana Gutiérrez Haces, estudio introductorio, en Bernardo Couto, *Diálogos sobre la historia de la pintura en México*, México, Conaculta, 1995.

³ La bibliografía sobre lo mexicano es sumamente extensa; sólo mencionamos algunos de los textos básicos con la intención de señalar distintos puntos de vista. Habría que añadir la importancia de los textos de José Clemente Orozco y la poesía de López Velarde, así como las reflexiones de Jorge Cuesta; asimismo, los trabajos de José Gaos y su visión de la filosofía de la cultura según Ortega y Gasset. Entre los textos mencionamos: Luis Cabrera, "México y los mexicanos", en *Tres intelectuales hablan sobre México*, México, s. p., 1916; Antonio Caso, *El problema de México y la ideología nacional*, México, Editorial Cultura, 1924; "Psicología del pueblo mexicano", *Excelsior*, 8 y 15 de junio de 1925, "La tierra y la patria", *Repertorio Americano*, 16 (24 de marzo de 1928), 177; Daniel Cosío Villegas, *Ensayos y notas*, 2 vols., México, Hermes, 1966; Manuel Gamio, *Forjando patria*, México, Porrúa, 1950; Juan Gómez Quiñónes, *Social Change and Intellectual Discontent; The Growth of Mexican Nationalism 1890-1911*, tesis doctoral, UCLA, 1972; Juan Hernández Luna (ed.), *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962; Lucio Mendieta y Núñez, "El renacimiento del nacionalismo", *Ethnos* 1 (enero-febrero de 1925), 3-5; Andrés Molina Enríquez, *Los grandes problemas nacionales*, México, Ediciones del Instituto de la Juventud Mexicana, 1964; Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Cuadernos Americanos, 1950, y *Posdata*, México, Siglo XXI, 1970; Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Imprenta Mundial, 1934; José Vasconcelos, *La raza cósmica*, México, Espasa-Calpe, 1948.

⁴ José Juan Tablada, *Historia del arte en México*, México, Compañía Nacional Editora, 1927.

México, al igual que las grandes culturas de Oriente, ha tenido una constante tradición artística.

Desde el más remoto escultor prehispánico de Teotihuacán o de Chichén Itzá hasta los modernísimos artistas que decoran los edificios públicos; desde el oscuro alfarero de Casas Grandes que murió hace miles de años, hasta los humildes coroplastas jaliscienses Lucano y Jimon, Galván y Ortega, no ha habido un solo instante en la vida mexicana en que no haya producido objetos de arte y belleza.⁵

Tablada manifiesta aquí su conocimiento de William Ruskin, que incorpora a lo artístico las llamadas artes menores o la belleza en la vida cotidiana. Aquí hay también el reconocimiento del artesano y lo artesanal y una idea clara de la inoperancia de la división entre arte culto y popular, en concordancia con las ideas del manifiesto de la pintura mural que brindan amplio reconocimiento al pueblo mexicano y a su capacidad para crear belleza.

Es el arte de México lo que da al país su grandeza, originalidad e independencia, y es el nacionalismo lo que ha permitido —en palabras de Tablada— el “aquilatamiento de nuestros valores”: “Comenzamos a darnos cuenta de que si en algo no somos tributarios del extranjero es en cuestión de arte. Distinguimos que México, entre todas las naciones del continente, es la única que tiene una gran tradición artística, indígena, colonial y moderna”.⁶

Tablada tenía un notable conocimiento y curiosidad por otras culturas, síntoma de que hubo una primera modernidad internacionalista que se ve tamizada por este descubrimiento de lo propio. Al decir de Octavio Paz, Tablada experimenta la fascinación del viaje, de la fuga: “Fuga de sí mismo y fuga de México. Viajes: doble París, uno visto con los ojos de Baudelaire y el simbolismo, otro dadaísta y picassiano; un Japón modernista y otro más profundo y ascético, donde Basho dialoga con el árbol y consigo mismo; Nueva York de día y de noche; Bogotá, China, India y un México de fuegos de artificio”.⁷

El poeta viajero practicaba la crítica de arte, y puede decirse que su *Historia* es una de las primeras que intentan una historia

⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁷ Octavio Paz, *México en la obra de Octavio Paz*, tomo II, México, FCE, 1987, p. 315.

general escrita con el entusiasmo de quien descubre valores estéticos propios de su cultura y los legitima frente a una larga tradición de descalificación. Su predecesor en este sentido es Manuel G. Revilla,⁸ que tres décadas antes, en 1893, había escrito una historia del arte que abarcaba los periodos prehispánico y colonial. Tablada abre dos capítulos nuevos, uno dirigido al siglo XIX —o “arte moderno”— y uno más a sus contemporáneos.

Las contradicciones y ambigüedades de la modernidad aparecen en la manera como se usaron estos términos. Tablada⁹ llamó moderno al siglo XIX (y contemporáneo al momento que le tocaba vivir), sustrayéndole a la modernidad su sentido transformador y de actualidad. La idea de lo moderno en esta historia del arte de Tablada es errática. *Moderno* sirve para nombrar una época, el siglo XIX —que considera absolutamente decadente en pintura—, o para destacar la figura y la obra de Julio Ruelas, a quien califica de romántico y profundamente cercano a Boecklin. Conmocionado por corrientes artísticas europeas, este contacto hace de Ruelas un moderno.

No es en el uso del término donde puede advertirse la conciencia que Tablada tiene de la modernidad, sino en cómo estructura su historia del arte. La modernidad en México en ese tiempo es susceptible de entenderse como una nueva relación con el pasado y la necesidad de incorporar una noción de belleza disonante del canon clásico.

En el proemio a esta obra, Tablada expresa en forma radical su abierto rechazo a las religiones como fueron practicadas en las épocas prehispánica y colonial; es en sus convicciones modernistas donde se liberan las discusiones sobre la muerte de Dios y la visión del arte como aquello que dota de nuevo sentido a la vida. Un segundo factor en su abierto rechazo a lo religioso reside en el ideario liberal más radical. Para el liberalismo, la prioridad radicaba en la construcción de una nueva sociedad sin la religión, raíz del oscurantismo y la violencia. Pero sin duda también responde a una clave que el poeta deja en las últimas líneas de su *Historia del arte*, en la cual nos hace saber su identifi-

⁸ Manuel G. Revilla, *Arte en México*, Porrúa, 1923. Véase también el artículo de Angélica Velázquez, “Las Biografías de Manuel G. Revilla y los estudios del arte académico del siglo XIX”, en este libro.

⁹ J. J. Tablada, *op. cit.*, p. 229-239.

cación con la teosofía, opción espiritual que ganó muchos adeptos entre los pintores y poetas en las primeras tres décadas del siglo xx.¹⁰

Tablada expresa su visión del arte prehispánico como aquello que trasciende a una sociedad sangrienta dominada por la religión. Concibe al arte como una condición que surge de contraponer categorías, por ejemplo: la violencia religiosa y la belleza del arte. Para Tablada, el arte mexicano transcurre, en la época prehispánica, entre la fiera de Huitzilopochtli, que destroza el pecho de las víctimas humanas, y el tlacuilo, que pinta frescos monumentales y expresivos. "Aun bajo los terrores de la teogonía azteca, aun con los pies en la sangre humana, aun en medio del tumulto de las batallas sempiternas, aquellos artífices, poderosos escultores, arquitectos magníficos, sutiles pintores, admirables joyeros y mosaiquistas pudieron encantar la vida de los demás."¹¹ El mismo punto de vista opera para el mundo colonial, pues el poeta contrapone la crueldad de las instituciones religiosas a la belleza: "La Inquisición tortura y mata; el encomendero oprime, despoja; aun así, la belleza se produce y los artistas mexicanos continúan dando prestigio a la sombría religión católica, cada vez más lejana de Cristo".¹²

La construcción de la tradición artística que se nutre de sí misma, en especial de una visión peculiar de su propio pasado, se legitima como movimiento moderno en la medida en que revoluciona la manera de mirarse en términos culturales. Este proceso, que puede entenderse como una nueva conceptualización de lo artístico en una sociedad poscolonial, abrigaría en su interior su contrario, perceptible en la red de exclusiones que se manifestarían en la articulación de un nuevo canon más ideológico que formal sobre qué es y qué no es lo nacional en términos artísticos. Los recursos discursivos de la Escuela Mexicana son ejemplares en este sentido y a la larga distorsionarán la presencia de los modernismos más que de la modernidad, para confundirla con lo

¹⁰ Véase Fausto Ramírez, "Artistas e iniciados en la obra de José Clemente Orozco", en *Orozco, una relectura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, y Renato González, *La máquina de pintar*, tesis doctoral en historia del arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1999.

¹¹ J. J. Tablada, *op. cit.*, p. 8.

¹² *Idem.*

extranjerizante, lo ajeno, aquello que traiciona la construcción de una tradición nacional.¹³

EL NACIONALISMO CULTURAL Y LA MODERNIDAD

Aunque no se pretende hacer una crónica de cómo se incrusta el rechazo a la modernidad estética y el papel del nacionalismo cultural en este proceso, es importante advertir que esto ocurre a mitad del camino de la ambiciosa gestión (1921-1924) de José Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública. Este viraje es el más claro testimonio de cómo el proyecto cultural de raíces modernistas y espiritualistas se transforma. Nace en las postrimerías del porfiriato, impulsado por el grupo que integró el Ateneo de la Juventud, de orientación humanista, y continúa en los primeros años de la gestión de Vasconcelos; como bien lo ha demostrado Nicola Coleby,¹⁴ hacia 1923 adquiere un tono diferente. Aparece lo que puede tildarse de un discurso dominante que habrá de influir sobre el campo de la cultura en México durante más de 30 años.

En el notable trabajo de Claude Fell¹⁵ sobre Vasconcelos podemos entender su proyecto cultural como un proyecto de Estado que, como tal, traza la misión de los artistas al servicio del pueblo. Como dice Fell, "Vasconcelos ve en el acercamiento del escritor al pueblo una oportunidad para el fin de una incómoda dicotomía y que el intelectual entre en contacto con la vida y los paisajes del país real". La incómoda dicotomía se refiere a la discusión del papel del artista en la sociedad y tiene relación con el debate desatado en el siglo XIX entre el arte por el arte y el arte social.¹⁶

¹³ Sobre la discusión de modernismo y modernidad, véase Rita Eder, "El muralismo mexicano: modernismo, modernidad", en *Modernidad y modernización en el arte mexicano (1929-1960)*, México, Conaculta, 1991.

¹⁴ Nicola Coleby, *La construcción de una estética. El Ateneo de la Juventud, Vasconcelos y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria, 1921-1924*, tesis de maestría en historia del arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985. Su trabajo tiene como eje hacer una lectura no tradicional del muralismo y encuentra sus raíces en el proyecto cultural de los ateneístas.

¹⁵ Claude Fell, *José Vasconcelos, los años del águila, 1920-1925*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1989, p. 529.

¹⁶ Rita Eder y Mirko Lauer, *Teoría social del arte, una bibliografía comentada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.

Guillermo Sheridan será más incisivo y verá en la actuación de Vasconcelos en el Congreso de Artistas y Escritores de mayo de 1923 el lugar donde el ministro desarrolla la primera tentativa de crear una política cultural como instrumento de la Revolución. En el discurso que da en dicha reunión, las equivalencias entre arte y realidad nacional y entre revolución política y revolución estética se hacen más estrechas y se confunden.¹⁷

Por otra parte, en los mismos años y desde otro origen, el de las izquierdas que expresan su punto de vista en los primeros números de *El Machete*, hay un franco ataque a la conducción cultural vasconcelista, sin advertir que sus posiciones tenían en común la visión de una producción artística dirigida. *El Machete*, con una orientación política ligada al Partido Comunista Mexicano y dirigido por Xavier Guerrero, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, hace saber desde el primer número para quién es ese diario y contra quién está: "Este periódico es del pueblo y para el pueblo, está dedicado a los cambios de la hipocondría europea, distinguidos como falsos críticos e intelectuales de mala clase, que no conformes con su esterilidad son los enemigos más irreconciliables del pueblo de México".¹⁸ *El Machete* se dedicó sistemáticamente a atacar a los ateneístas y a los modernistas, poetas, escritores, pintores, arquitectos y músicos,¹⁹ y abanderó el rechazo al cosmopolitismo y a todo arte que no tuviera como prioridad al pueblo que se identifica con lo indígena.

El indigenismo verbal y visual se convirtió en la gran paradoja del arte mexicano y de la nación; "representar" al indio formará parte de la construcción de una imaginaria en la que surge una noción utópica del pasado, una invención de la historia en imágenes y un laboratorio de categorías para acercarse a los habitantes originarios del territorio mexicano que fluctúa entre los tipos ideales, el espíritu de la raza y la clase social.

Los problemas y las tendencias de un nacionalismo cultural restrictivo asomaron desde mediados de los veinte, pero se consolidaron en la década de los treinta. Guillermo Sheridan ha definido

¹⁷ Guillermo Sheridan, *México en 1932, la polémica nacionalista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 33.

¹⁸ Citado en Nicola Coleby, *op. cit.*, p. 167.

¹⁹ Entre ellos Antonio Caso, José Juan Tablada, Jaime Torres Bodet, el Dr. Atl, Alfredo Ramos Martínez, Germán Gedovius, Federico Mariscal, Manuel M. Ponce y todo aquel asociado a Vasconcelos.

los conceptos que fueron nutriendo el nacionalismo cultural, sus relaciones con el Estado y los intelectuales, "un Estado que en 1932 se declara el único autorizado para hablar, el único educador del país."²⁰

Lo moderno como apertura y provocación, cuestionamiento de ideas y valores cerrados, se inició en el campo de la literatura; en este contexto es indispensable nombrar a los Contemporáneos y su polémica con los nacionalistas. Sheridan hace una apreciación de este debate en los siguientes términos: no sucede tanto entre dos ideas encontradas, sino más bien entre una idea y una pasión, entre un razonamiento intelectual y la convicción nacionalista, "esa 'pasión sombría', 'impermeable a las ideas', que como señala Octavio Paz 'más que una idea es una máscara ideológica', su función no es tanto revelar la realidad, sino ocultarla. El nacionalismo cultural es una amalgama de odio hacia el extranjero, falsa suficiencia nacional y narcisismo".²¹

Sin embargo México, después del fin de la lucha armada y hasta poco antes del término de la segunda Guerra Mundial, fue un lugar de encuentro para fotógrafos, cineastas, pintores y poetas que venían de los Estados Unidos y Europa.²² La historia de la recepción de las vanguardias en este país aún está por hacerse cabalmente. Sin embargo, se cuenta con trabajos pioneros, y hoy el análisis del arte mexicano y su relación con los movimientos artísticos euronorteamericanos que le son contemporáneos se han constituido en un campo de investigación.²³

²⁰ G. Sheridan, *op. cit.*, p. 38.

²¹ *Ibid.*, p. 22.

²² La lista de quienes visitaron México y aquí trabajaron un tiempo es larga; entre ellos están Tina Modotti, Edward Weston, Paul Strand, Henri Cartier Bresson, Sergei Eisenstein, Antonin Artaud, Leonora Carrington, Benjamin Peret, Remedios Varo, César Moro, Alice Rahon, Wolfgang Paalen, Mathias Goeritz, Robert Motherwell, etc. Sobre este tema, consúltese la antología de textos periodísticos de Luis Cardoza y Aragón, "Tierra de belleza convulsiva", *El Nacional*, México, 1991. Da una idea de cómo fue la recepción del surrealismo y en especial se refiere a Artaud y Breton. Véase también Dúrdica Ségota, "Paul Westheim (1886-1963). Expresionismo: un potencial universal", en este mismo volumen.

²³ Éstos son algunos de los trabajos sobre el tema de las vanguardias que tratan las relaciones del arte mexicano con los movimientos de vanguardia en Europa: Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984; Olivier Debrouse, "Una incommunicable felicidad. Los dibujos eróticos de Sergei Eisenstein", en *XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Amor y desamor en el arte*, Universidad Nacional

En este contexto es necesario mencionar la actitud ambivalente ante lo extranjero que reinó durante los años del nacionalismo cultural; por un lado se advierten las políticas abiertas a las migraciones y a los refugiados de los distintos conflictos europeos, entre los que se encontraban artistas y críticos de arte; por el otro se muestran amplias reservas en cuanto a la recepción de su pensamiento y sus actividades. Las definiciones de lo que es o no es mexicano marcaban límites a la integración de las ideas, actitudes o legados en diversos campos de la cultura, uno de ellos el de las artes plásticas.

Octavio Paz enfocará con mayor precisión el tema de la modernidad, y su obra *Los hijos del limo* es reconocida y multicitada en todo ensayo fundamental sobre el tema.²⁴ Además de esta visión de la modernidad europea hay que añadir sus diversos artículos sobre México. En cuanto a la política, la democracia y el progreso social, es decir, desde los elementos de la modernización, hay que mencionar *Pequeña crónica de grandes días* (1989).²⁵ Sobre mo-

Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas (en prensa); *Mexicana. La fotografía en México en 1923-1940*, Generalitat de Valencia, 1998; *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, Conaculta, 1997; *Modernización y modernidad en el arte mexicano (1920-1960)*, México, Conaculta, 1991.

²⁴ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, México, Seix Barral, 1984. Es importante notar que la primera edición de este ensayo es de 1976. Esta obra ha sido de gran interés para trabajos posteriores sobre el tema de la modernidad, entre ellos Mathei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Durham, Duke University Press, 1996 (6ª ed.), quien lo cita en su capítulo sobre la muerte de Dios y reconoce su aportación en torno a la definición de las implicaciones paradójicas de ese mito romántico (p. 61). Más adelante, el tema de una tradición moderna está para Calinescu ejemplarmente tratado por Paz en la medida en que subraya la naturaleza paradójica de este concepto: "La edad moderna es una separación [...] La modernidad se inicia como un desprendimiento de la sociedad cristiana. Fiel a su origen, es una ruptura continua [...] como si se tratase de uno de esos suplicios imaginados por Dante (pero que son para nosotros una suerte de bienaventuranza; nuestro premio por vivir en la historia), nos buscamos en la alteridad, en ella nos encontramos y luego de confundirnos con ese otro que inventamos y que no es sino nuestro reflejo, nos apresuramos a separarnos de ese fantasma, lo dejamos atrás y corremos otra vez en busca de nosotros mismos, a la zaga de nuestra sombra" (p. 66). En *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1986, Jürgen Habermas lo cita en el capítulo sobre Nietzsche y la muerte de Dios, p. 121. Marshall Berman, en *All That is Solid Melts into Air*, Londres, Verso Editions, 1983, recoge las ideas de Paz sobre las posibles relaciones entre tradición y modernidad; los modernos del pasado pueden devolvernos una sensación de nuestras raíces modernas, dice Berman parafraseando a Paz; desarrolla el argumento del poeta mexicano sobre una modernidad vertiginosa que no puede enraizarse y renovarse (p. 35).

²⁵ Octavio Paz, *Pequeña crónica de grandes días*, México, FCE, 1990.

dernidad y pintura mexicana existen diversos ensayos, entre ellos *Repaso en forma de preámbulo*, que sirve de introducción a los *Privilegios de la vista*. En ese texto, Paz analiza la idea de modernidad y tradición. Las últimas líneas de la cita escogida anuncian una idea dinámica de tradición, no como un conjunto de manifestaciones culturales ancladas en el pasado, sino como algo que está vivo en el presente sujeto a interpretación.

Me di cuenta que la modernidad no es la novedad y que, para ser realmente moderno, tenía que regresar al comienzo del comienzo. Un encuentro afortunado confirma mis ideas. En esos días conocí a Rufino Tamayo [...] Ante su pintura percibí clara e inmediatamente que Tamayo había abierto una brecha. Se había hecho la misma pregunta que yo me hacía y la había contestado con esos cuadros a un tiempo refinados y salvajes. ¿Qué decían? Yo traduje sus formas primordiales y sus colores exaltados a esta fórmula: la conquista de la modernidad se resuelve en la exploración del subsuelo de México. No el subsuelo histórico y anecdótico de los muralistas y los escritores realistas, sino el subsuelo psíquico. Mito y realidad; la modernidad era la antigüedad más antigua. Pero no era una antigüedad cronológica, no estaba en el tiempo de antes, sino en el ahora mismo, dentro de cada uno de nosotros.²⁶

La valoración de la pintura de Tamayo que hace Paz como verdaderamente moderna en contraposición a los muralistas está estrechamente vinculada a la idea de la esencia de lo mexicano. Este subsuelo psíquico está alimentado en el caso de Tamayo de una peculiar construcción de la antigüedad mexicana. La pregunta es si el otro proceso, el vinculado a lo que se ha denominado *el Renacimiento mexicano*, no forma un capítulo distinto del de la modernidad estética en México, y si antes de la Revolución no había surgido ya una primera modernidad. Nuestra tarea es entonces ordenar el debate hoy y diferenciar distintas modernidades.

MODERNIDADES

En la última década, los estudios sobre arte en México han tratado el problema de lo que Mathei Calinescu ha denominado *las*

²⁶ Octavio Paz, *México en la obra de Octavio Paz*, tomo III, *Los privilegios de la vista*, México, FCE, 1987, p. 29.

dos modernidades. Una corresponde a un concepto de progreso en términos externos: crecimiento de las ciudades, transformación de hábitos de consumo, comportamientos urbanos, etc.; la otra es la modernidad estética, en la que se mezclan distintos ritmos, estados de ánimo y miradas críticas sobre ese progreso que en cierta medida es su equivalente social pero también su absoluto contrario. Además de la coyuntura económica y política por la que atravesaba el país a principios de los noventa, asunto al que me refiero más adelante, también influyó en la discusión mexicana sobre la modernidad estética la recepción de los numerosos libros que en la llamada *era posmoderna* se escribieron sobre la modernidad, entre ellos la traducción al español del libro de Habermas *El discurso filosófico de la modernidad* y, sobre todo, el de Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, a cuyo impacto también haré referencia.²⁷

Para puntualizar el surgimiento de este viraje —que ya hemos anunciado arriba— en el campo de la historiografía del arte mexicano y acerca de la particular relación entre modernización y modernidad, vale la pena citar y más adelante analizar dos trabajos clave: *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, de Fausto Ramírez,²⁸ y *Modernidad y modernización en el arte mexicano (1920-1960)*, publicado en 1991, catálogo de la exhibición del mismo nombre coordinado por Olivier Debroise.²⁹ A éstos habría que añadir otros estudios, como las memorias del simposio *Otras rutas hacia Siqueiros*³⁰ y el catálogo *Mexicana. Fotografía moderna en*

²⁷ Véase la nota 13 de este ensayo.

²⁸ Esta antología de textos de Fausto Ramírez reúne trabajos escritos y publicados a lo largo de dos décadas (1979-1998). En palabras de su autor: "Han tenido el propósito puntual de concretar, para el arte mexicano de entre siglos, ese 'carácter sustantivo e incuestionable' que Henares del Castillo descubre y postula en 'la mirada del 98' hispánico; he querido poner de manifiesto cómo nuestro modernismo plástico constituyó un tiempo de renovación estética, una edad intensa en el arte y la sensibilidad y plenamente moderna", *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (en prensa).

²⁹ *Modernidad y modernización en el arte mexicano (1920-1960)*, México, INBA, 1991, con textos de Olivier Debroise, Francisco Reyes Palma, Karen Cordero, Rita Eder, Ana Isabel Pérez Gavilán, Teresa del Conde, Luis Martín Lozano y Jorge Alberto Manrique.

³⁰ *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, Curare, INBA, 1998. Memorias de un simposio coordinado y editado por Olivier Debroise, es una revisión del artista, su obra, sus escritos, su actividad política y su presencia y sus trabajos realizados en América del Sur. La intención de su organizador era trascender el mito del Siqueiros político y propiciar un análisis de su trabajo artístico, la otra cara de un

México, 1923-1940, que complementó la exposición organizada por la Generalitat de Valencia en 1998.³¹

Empecemos por el conjunto de ensayos de Fausto Ramírez, quien se interesa por esa primera modernidad que en Hispanoamérica se conoce como *modernismo*. Estos trabajos, publicados a lo largo de veinte años (1979-1998),³² nos permiten ver que estamos frente a un producto distinto en nuestra historia del arte. La visión general, unificadora, ha sido sustituida por un examen cuidadoso de la producción artística en el lapso que va desde la Reforma de los liberales hasta el momento en que Orozco pintara la cúpula del Hospicio Cabañas. Ramírez ha cortado con las cronologías tradicionales, que separan por estilos o por siglos, y establece una continuidad a partir de un conjunto de problemáticas; más aún, no asume el quiebre entre el porfiriato y la Revolución. Según su punto de vista, hay en las artes un proceso que no se interrumpe de forma tajante, sino que continúa y se desarrolla en la medida en que el primer modernismo de carácter fundamentalmente urbano, como veremos en los ensayos dedicados a Casimiro Castro, José Guadalupe Posada y Julio Ruelas, dará

Siqueiros inserto en la modernidad por el carácter experimental de su obra, el uso de materiales inéditos en la pintura, la fotografía y el cine. La importancia de esta revisión en torno a Siqueiros, como en los otros trabajos aquí citados, es renovar la mirada sobre las visiones estéticas de la época del nacionalismo cultural y encontrar el vínculo con su tiempo artístico más allá de los encasillamientos del artista con los estereotipos fabricados por la Guerra Fría y con los cuales, a pesar de toda su inteligencia y versatilidad, el artista colaboró. De especial interés para nuestro tema es el ensayo de Maricarmen Ramírez, "El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros. Paradojas de un modelo excéntrico de vanguardia".

³¹ *Mexicana. La fotografía moderna de México, 1923-1940*, Generalitat de Valencia, IVAM, 1998. Esta exposición de fotografía se propuso mostrar las relaciones entre fotógrafos de los Estados Unidos y Europa, como Strand, Modotti, Weston, Catier Bresson y Bruhl con México, y a su vez destacar los trabajos de tres fotógrafos mexicanos, Emilio Amero, Agustín Jiménez y Manuel Álvarez Bravo, que se ocupaban de temas industriales y urbanos impulsados por Cementos Tolteca y sus concursos de arte. En especial el trabajo de James Oles, "La nueva fotografía y Cementos Tolteca: una alianza utópica", es de gran interés en la medida en que permite adentrarse en las relaciones entre modernidad y modernización. Es de notarse también cómo en los ensayos de este catálogo hay la presentación de un México plenamente vinculado con la modernidad artística en la medida en que se destacan los movimientos, obras y artistas que a pesar del clima radical de los años treinta que tenía sus diferendos y combates contra lo moderno, estaban inmersos en crear en los campos de la poesía (Cuesta, Villaurrutia y Novo), la música (Silvestre Revueltas) y la arquitectura (Luis Barragán).

³² Véase la bibliografía general.

lugar al modernismo nacionalista. Surgen en el segundo modernismo otros temas que juegan con el pasado y el presente. La historia se emblematiza en una concepción étnica y buscará escenarios alternativos en un paisaje que aparece en su esplendor precisamente como parte de esta idea del "alma nacional".

El autor hace una historia del arte en la que equilibra el análisis de la historia social con la construcción de un andamiaje complejo y multidimensional para exponer los elementos visuales e iconográficos de las obras y de sus autores y mecenas; utiliza todos aquellos instrumentos metodológicos que le son útiles, como el género, la noción de clase social y la etnicidad.

De sus ensayos del siglo XIX, ricos en lecturas de novelas y análisis de la prensa ilustrada, surge la ciudad de México como escenario de una sociedad en transición, transformada por la Reforma liberal y la amortización de los bienes del clero, que borraron los límites de la ciudad colonial. Para Ramírez, es ése el momento en que se inicia esta doble relación entre los primeros atisbos de modernización, que cada vez serán más acelerados, y el modernismo. Artistas y poetas se verán atraídos por ese aparador que es la ciudad y por la descripción de la vida moderna que aparece como tónica en las élites mexicanas. La renovación del arte mexicano parecería darse con mayor claridad en la gráfica, pues es ahí donde hubo libertad para hacer una experimentación antiacadémica compatible con una sociedad en transformación, llena de contradicciones, al mismo tiempo más rica pero también más empobrecida.

En varios ensayos, el *leitmotiv* son precisamente esas relaciones entre la burguesía, el acelerado proceso de industrialización y sus nuevas apariencias: los paseos y la moda, por ejemplo, pero también sus recursos represivos frente a las masas pobres.

En las páginas que siguen no pretendo dar una idea cabal de esta obra, que es demasiado compleja y rica, pero sí algunos ejemplos de cómo ha tratado el tema de las relaciones entre modernización y modernismo.

Fausto Ramírez ha sido reconocido desde hace tiempo por abrir una nueva mirada a un periodo complejo en las artes plásticas mexicanas. Se trata de los años del porfiriato (1877-1911), sobre los cuales la historia del arte del siglo XX —dice el autor— ha formado estereotipos y los ha considerado una época de transición. Ramí-

rez afirma que se trata de otra cosa. Sitúa en esta época el arranque de la modernidad, tema eludido o poco puntualizado en la historiografía del arte mexicano, como si el binomio nacionalismo/modernidad fuera irreconciliable. Ramírez ha escogido como metodología de trabajo un acercamiento a problemas, obras y artistas que contrastan con las visiones generales y las descalificaciones apresuradas. Pone bajo el microscopio una época que se va presentando ante nuestros ojos con sus diversos matices, sus necesidades espirituales y su concepción de lo artístico como función, estilo y visión del futuro.

La intención del autor es pensar en las dos modernidades, una inmersa en la lógica del capitalismo, el avance científico y tecnológico y la idea del progreso. La otra es el modernismo de fin del siglo XIX, respuesta de un proceso creativo a la modernización, que tuvo tintes de crisis espirituales. Su concepto de modernidad, como él mismo nos indica, ha sido tocado por el libro de Marshall Berman.³³

A Ramírez le interesa esta condición del hombre y la sociedad modernos que Berman describe como una serie de vivencias ambivalentes: por un lado, un optimismo y una excitación que vienen de la modernidad como cambio y transformación, y por el otro, esa sensación de que la modernidad amenaza con destruir todo lo que somos y sabemos. La vida moderna, dice Berman, se caracteriza por el desarrollo de la ciencia transformada por la producción industrial en tecnología que alienta un ritmo cada vez más acelerado. Somos testigos de la destrucción de modos de vida debido al crecimiento demográfico y urbano, y hemos visto comunidades enteras que abandonan sus hábitos ancestrales. Estos procesos en perpetua transformación constituyen la modernización, que a su vez ha nutrido gran variedad de visiones e ideas. En el último siglo, dice Berman, estas visiones y estos valores se han agrupado en forma suelta bajo el nombre de modernismo. En realidad, el modernismo es utilizado por este autor como equivalente de modernidad, como es usual en el mundo anglosajón desde 1920.³⁴

³³ F. Ramírez, *op cit.*, p. 6, manuscrito.

³⁴ Mathei Calinescu, en el ya citado libro *Five Faces of Modernity*, aclara el uso del término *modernismo*. Éste se empezó a utilizar después del siglo XVIII en forma peyorativa por los enemigos de lo moderno. Desde el punto de vista de la literatura, un modernista era el que corrompía el uso de la lengua. El primero en usar en forma aprobatoria el término *modernista* fue Rubén Darío, quien fundó el

Fausto Ramírez va construyendo el paradigma mexicano de modernización en torno a la ciudad y sus abismos de clase.³⁵ En cuanto a la modernidad estética, la problemática se centra en torno del modernismo hispanoamericano, que proviene de los estudios literarios y que, de acuerdo con nuestro autor, es aplicable a las artes plásticas de finales del siglo XIX en México. Un tiempo de "renovación estética, una edad intensa en el arte y la sensibilidad y plenamente moderna".

En el caso mexicano, Ramírez detecta cambios estilísticos notables que dan expresión al fenómeno de la modernidad como crisis espiritual y reacción a la modernización. La *Revista Azul* fue el foro para discutir los efectos psicológicos de la dinamización de la vida por el proceso industrial y los beneficios del progreso. Las afinidades con la percepción de Baudelaire se dejan sentir: "Nuestra generación es una generación de tristes". Estaba también presente el tema de la pérdida de Dios, ligada a una sensación de orfandad. Era la modernidad que se instalaba en las pugnas entre la duda y la fe. Erotismo y religiosidad forman los ejes iconográficos sobre los que gira una posición mayoritaria de la plástica del cambio de siglo, como puede verse en las obras de Montenegro, Zárraga y Ruelas.

En el ánimo y las obras de los artistas finiseculares estaba la

movimiento en la última década del siglo XIX. En su base está la aceptación de la influencia francesa, que aglutinaba tendencias posrománticas como el parnasianismo, el decadentismo y el simbolismo. Fue Ramón del Valle-Inclán quien dio una definición más amplia del modernismo. Para él era la expresión de las necesidades de la época. En el modernismo estaba sugerida la idea de un estilo personal al que se podía llegar mirándose a uno mismo, no en los otros, que coincide con la vertiente nacional del modernismo en México. Más que una escuela, el modernismo fue visto como la liquidación de las escuelas, lo cual permitía la diversidad de iniciativas intelectuales por medio de una categoría crítica flexible. La discusión sobre el modernismo es compleja. Por un lado, la acepción peyorativa del modernismo fuera del mundo hispanoamericano persistió. Un ejemplo es cómo aparece registrado en *La teoría de la vanguardia*, de Renato Poggioli, en la que afirma que el modernismo es el lado frívolo de la modernidad, mientras que en el mundo anglosajón adquirió legitimidad en los años veinte y gradualmente se convirtió en equivalente de moderno. Sin embargo, el modernismo fue cuestionado como fenómeno dominante después de la segunda Guerra Mundial y su contraposición con el realismo. Para esto vale la pena leer el artículo de Raymond Williams, "When was Modernism" y el libro de Andreas Huyssen, *The Great Divide*. Ambos trabajos han sido ampliamente comentados en Rita Eder, "Muralismo mexicano. Modernismo, modernidad", en *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, México, Conaculta, 1991.

³⁵ M. Berman, *op. cit.*, pp. 86-120.

transformación de la ciudad de México, cuyo aspecto correspondía a la imagen de la gran urbe ecléctica y cosmopolita creada por la moderna sociedad burguesa para constituir su espacio de representación. Ramírez contrapuntea la visión optimista sobre la cual se construye la ciudad moderna con la destrucción de buena parte del pasado arquitectónico y los nuevos problemas sociales y morales que acentúan la degradación de las condiciones de vida de los trabajadores, la miseria de los desempleados, el vicio y la prostitución.

La nueva ciudad apareció en la ilustración de revistas y periódicos. Las láminas de esas publicaciones componen un rico y animado cuadro de la vida urbana en el tránsito entre los siglos XIX y XX; "ahí quedó captado el fluir cotidiano de la existencia de las calles, los teatros, los bailes, el circo, el hipódromo". Los artistas aprendieron a mirar y recrear aquellos elementos de belleza temporal y pasajera de la figura humana que tienen que ver directamente con la moda.³⁶

En su notable trabajo sobre Casimiro Castro (1826-1889), Ramírez observa cómo sus grabados atestiguan el tránsito visual de una ciudad con fuertes persistencias virreinales a la ciudad pos-reformista y laica. Y en pleno porfiriato, las imágenes de Castro descubren una ciudad embellecida y próspera. En la serie *México y sus alrededores* construye una nueva imagen urbana en correspondencia con un sentido modernizado de apropiación de la ciudad por sus habitantes. En esa serie, dice el autor, es sorprendente la supresión de referentes religiosos y la presencia de faroles y arbotantes, señales de la iluminación de gas. Ramírez concede cuidadosa atención a los cambios en los estilos de vida que introdujo el ferrocarril, y el Casimiro Castro grabador era en verdad el pintor de la vida moderna de Baudelaire, capaz de capturar "la belleza a la vez eterna y transitoria de la vida actual en la metrópolis".

Los nuevos semanarios del último cuarto de siglo asumen a plenitud el moderno carácter urbano de sus lectores. Su cuidadoso análisis de la *Patria Ilustrada* y del trabajo que en ese medio gráfico desarrolló José Guadalupe Posada se ocupan de este problema. Posada, por medio del grabado y diversos textos, nos lega

³⁶ Fausto Ramírez, "Signos de modernización en la obra de Casimiro Castro", en *Casimiro Castro y su taller*, México, Fomento Cultural Banamex, 1996, pp. 89-131.

la visión elitista que regulaba la representación de las distintas clases sociales que convivían en determinados espacios urbanos; ahí se despliegan las relaciones entre las élites dominantes y las clases subalternas, vistas éstas bajo la óptica de las primeras con toda su carga de prejuicios y temores. Visualmente, dice Ramírez, el grabador usó dos estilos distintos para representar: a unos, con un refinado estilo de ceñidos trazos lineales, y para la representación de los pobres se trata de un amasijo deliberadamente caótico de líneas muy sueltas.³⁷ En sus colaboraciones, Posada fue aumentando la presencia de las clases bajas:

Vemos comparecer ante nosotros a toda una legión de hombres y mujeres por lo común de las clases bajas, vomitando, orinando, defecando en plena calle o bien con los mocos colgándoles de las narices enrojecidas por el alcohol y de animales en situaciones análogas. Todo ello implica una abierta transgresión al código de buenas maneras que solía regir las imágenes de aquella revista, habida cuenta del público femenino e infantil al que presuntamente iba dirigido.³⁸

Poco después, Posada dejaría de colaborar en la *Patria Ilustrada*; nuestro autor especula sobre esa salida y se pregunta si la intención populachera de Posada, los tipos y las costumbres eran apreciados por el porfiriato modernizador y cosmopolita.

Sin duda, uno de los artistas más destacados del modernismo fue Julio Ruelas (1870-1907), considerado moderno por José Juan Tablada —era el único que realmente podía sugerir al poeta una definición de modernidad estética—. Ramírez concentra su interés en los casi 400 dibujos que Ruelas ejecutó para *La Revista Moderna* (1898-1907), marcados por un talante de agresión y violencia sexual. Con Ruelas, dice Ramírez, “toma carta de naturalización en el arte de México la iconografía decadentista típica del fin de siglo europeo, si bien llevada por el artista a niveles paroxísticos inusitados”.³⁹ En este ensayo sobre Ruelas, el autor se interesa por

³⁷ Fausto Ramírez, “Las ilustraciones de José Guadalupe Posada”, en la *Patria Ilustrada*; “Posada y la prensa ilustrada”, en *Signos de modernización y resistencias*, México, Museo Nacional de Arte, 1996, pp. 53-71.

³⁸ *Ibid.*, p. 70.

³⁹ Fausto Ramírez, “Crímenes y torturas sexuales, la obra de Julio Ruelas y los discursos sobre la criminalidad y la prostitución en el porfiriato” en *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas (en prensa).

la recepción de sus dibujos y se pregunta si la sexualidad y la criminalidad no perturbarían la consigna de orden y progreso que inspiraba el proyecto desarrollista. Analiza, desde la perspectiva del género, la posición débil de la mujer frente al hombre y su sometimiento a determinado discurso médico y a la vigilancia policiaca. Para explicarse esto, Ramírez recurre de nuevo al escenario central de la modernización: la ciudad de México, que se transformaría a partir de 1860 con la nacionalización de los bienes del clero y de las antiguas corporaciones que comprendía iglesias, conventos y múltiples propiedades. Entre 1860 y 1910 se quintuplicó en extensión y dobló su población (de 200 000 habitantes a 471 000). Los gobiernos autoritarios de Juárez y Porfirio Díaz, dice el autor, dieron a la capital su papel centralizador y se empezó a erigir la ciudad monumental y moderna que llegó a su plenitud para las Fiestas del Centenario. Con el crecimiento de la ciudad apareció la normatividad referente a salud, higiene y también a la moral pública.

El interés de este ensayo es adentrarse en la construcción de un discurso moralizador y diferenciador de las clases sociales; la embriaguez, la prostitución y la criminalidad, dice Ramírez, constituyeron espacios privilegiados para la construcción de estos discursos.⁴⁰

Estos tres ensayos, ubicados en el tiempo del porfiriato, ejemplifican la práctica de una historia social del arte que se construye a partir del análisis de las imágenes y las claves en ellas contenidas: temas, estilos, el público al cual van dirigidas y el medio gráfico en el que se desarrollan. La modernización en términos visuales aparece en los medios de difusión de la imagen propia del siglo XIX, la prensa ilustrada y las revistas.

El historiador del arte escoge como eje de análisis los conceptos de modernización, modernismo y modernismo nacionalista, sin los cuales no se articula la noción de una sociedad distinta que busca diferenciarse del dominio colonial. Surgen nuevas clases sociales, otros estilos de vida y una mirada crítica sobre lo religioso. Un mérito entre otros de los trabajos de Fausto Ramírez que hemos citado, es la recomposición de la historia de la segunda mitad del siglo XIX en México, y una valorización de las imá-

⁴⁰ *Idem.*

genes como espacio en el que se vierten significados sobre procesos de transformación. Enfocar la modernización y el modernismo ha sido la manera como Fausto Ramírez logra reconstruir la sociedad y el arte de un periodo, como él bien lo ha dicho, considerado de transición y de escaso valor estético. En sus escritos las imágenes nos conectan con un México cosmopolita y su sentido de actualidad. El autor se mueve con una gran libertad por el escenario del arte mexicano, de acuerdo con su concepción del modernismo como una categoría crítica flexible que le ha permitido otra mirada a los estereotipos de arte mexicano.

MODERNIDAD Y MODERNIZACIÓN EN LA ERA DE LA GLOBALIZACIÓN

La caída de la Unión Soviética (1989) causó un fuerte impacto entre las élites intelectuales de México. El autor de *Los hijos del limo* señaló entusiasmado la relación entre la muerte del bloque socialista y la aparición en el escenario mexicano de un presidente moderno. Lo que en algún momento esperanzó a Octavio Paz era la propuesta de Carlos Salinas de Gortari en torno a la reforma del Estado, y se hizo entonces una pregunta directa: "¿Los principios de la Revolución mexicana son compatibles con el proyecto modernizador?"⁴¹ Para Paz, la noción de modernización en el caso mexicano supone una restructuración de la función del Estado como propietario y el rescate de la idea primigenia de la Revolución mexicana, que en sus orígenes pretendía un Estado justo, es decir, un Estado moderno que estableciera un compromiso entre el intervencionismo estatal y la neutralidad del liberalismo. Esta posición, dice Paz, la adoptó Plutarco Elías Calles, mientras que su sucesor, Lázaro Cárdenas, impulsó el Estado protector. Después añade: "Gracias a los ideólogos y los profesores, Cárdenas y el Estado protector se convirtieron en el fondo y la figura más acabada de la Revolución mexicana". El fin de la Unión Soviética, dice Paz, debería permitir una revisión crítica de las interpretaciones sesgadas de la Revolución mexicana, y "aunque el proyecto de modernización viene del gobierno ha sido la respuesta a la demanda colectiva de cambio".⁴²

⁴¹ O. Paz, "México, modernidad y patrimonialismo", en *Pequeña crónica de grandes días*, p. 68.

⁴² O. Paz, *op. cit.*, p. 78.

La llegada de Salinas a la Presidencia fue empañada por la contienda con la oposición. El hijo del general, Cuauhtémoc Cárdenas, obtuvo una masiva votación a favor, tanto, que se ha dicho que si no ganó las elecciones por lo menos obtuvo mayoría en el centro, es decir, en el Distrito Federal. El episodio restó legitimidad al proceso electoral en que Salinas finalmente asumió la Presidencia. Este texto de Paz parecería una manera de respaldar el proceso con un recurso curioso; las iniciativas de Salinas rescataban los ideales verdaderos de la Revolución mexicana y ofrecían la modernización contra una construcción de la Revolución que impuso el Estado patrimonialista de Lázaro Cárdenas.

En este contexto, el de revisar los impulsos modernos y modernizadores de la Revolución mexicana y su proyecto cultural, surgió por petición del Estado una exposición que miraba de otra manera el nacionalismo cultural. El proyecto coordinado por Olivier Debrouse quería llamarse "El gran sueño: modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960". A última hora una intervención oficial descabezó la idea del sueño en el título para sólo dejar la segunda parte, "Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960", lo cual tiene sentido en el contexto de la ideologización de la modernidad como expresión de un nuevo proyecto de Estado en el sexenio de Carlos Salinas de Gortari.

EL CATÁLOGO

A principios de 1991, Olivier Debrouse convocó a un grupo de historiadores de arte a participar en el catálogo de la exposición *El gran sueño de la modernidad*. Debrouse tenía en mente el ya citado libro de Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, que influyó en este proyecto, lo abrió a otras lecturas e hizo repensar la cuestión de la modernidad en México. El nombre tentativo del proyecto coincide con las conclusiones de Berman en torno a uno de los capítulos más notables de su libro: "La modernidad del subdesarrollo."

Su modelo es la Rusia del siglo XIX, como arquetipo de lo que habría de pasar en el Tercer Mundo en el naciente siglo XX. La expresión más clara de la modernidad rusa era la ciudad de San Petersburgo; en particular el autor se concentra en la literatura

que se produjo alrededor de la vida que se desarrollaba en la avenida Nevsky, una de las tres radiales que daban a la ciudad su forma. En esa calle ubicada en el centro de un país subdesarrollado se abría un espacio que mostraba las promesas de la modernidad. Gogol escribió sobre Nevsky y concibió uno de los primeros temas de la modernidad: la ciudad y sus calles como el lugar en el que se actúan las fantasías. El narrador de Gogol observa un día en la vida de la ciudad y las cuantiosas metamorfosis que ocurren durante su transcurso. En la medida que la vida se intensifica, también lo hace su prosa. Los personajes y las actividades acrecientan su ritmo, los planos de la visión se rompen y la unidad de la forma humana se fragmenta. El autor compara la visión de Baudelaire con la de Gogol como forma de contraponer dos procesos de modernidad: una está en plena posesión de su nueva situación, apoyada en un proceso de modernización más integral en que la producción y el desarrollo político tienen una cierta equivalencia, y la otra es aquella modernización que surge del atraso y el subdesarrollo, los cuales la convierten en una modernización truncada que se construye sobre las fantasías y los sueños de modernidad. Esta otra modernidad, dice Berman, se distingue por una desesperación incandescente que el modernismo occidental no habrá de alcanzar.⁴³

Con estas ideas, la reflexión sobre los signos urbanos en las imágenes se abrió para iniciar una reconstrucción de la modernidad. Al mismo tiempo se preparaba una exposición paralela con el nombre de *Asamblea de ciudades*, que intentaba presentar con otros materiales, cine, fotoperiodismo, montaje e instalaciones, la vida de la ciudad de México, mientras que *El gran sueño* iniciaba el difícil trabajo de puntualizar en la pintura, la escultura y el grabado aquellos signos que revelarían temas y concepciones distintas de la Escuela Mexicana de Pintura. Trabajo complejo que enfrentaba una visión de valores esenciales: el mito, el paisaje, la etnicidad, la visión del pasado, la impresión de una historia petrificada. En estas otras imágenes fueron surgiendo los cables de luz, las tímidas chimeneas de la industrialización, la nueva expansión de la ciudad de México, y en el catálogo afloraron otras perspectivas acerca del arte mexicano y sobre todo una discusión inédita referen-

⁴³ M. Berman, *op. cit.*, pp. 195-206.

te a los años del triunfo del muralismo mexicano; como veremos, de esta revisión los muralistas salieron más fuertes y se inició una nueva mirada sobre su trabajo, sobre todo en el caso de Siqueiros.

La presentación del catálogo correspondió a Víctor Flores Olea, presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, quien dedicó parte de su vida a la academia y escribió acerca de la vida política mexicana. Su breve texto introduce la visión de la modernidad como "una expresión de la sensibilidad múltiple" y subraya la idea de un "México plural que aparece en la confluencia de las vanguardias artísticas [...]". La creación artística, dijo, encarna la lección suprema de la libertad y la conciencia de la voz plural de la nación, es decir, el germen verdadero de la democracia.⁴⁴

Sin duda, sus palabras son parte de un nuevo discurso impulsado por una necesidad de contar con una imagen más internacional en tiempos de la globalización, en que la noción de arte pero también de la política en cuanto modernidad se califica como diversidad, pluralidad y contradicción. Esto es coherente con la necesidad casi apremiante de una revisión del periodo posrevolucionario despojado de la mirada unívoca. La palabra *nacional* aparece una sola vez y la escena pertenece ahora a la diversidad, base de la democracia.

De los diversos escritos integrados al catálogo me ocuparé fundamentalmente de los de Olivier Debroise, su introducción al guión museográfico y su contribución a rearmar el rompecabezas de la modernidad en México. En su introducción al catálogo, Debroise afirma que la exposición estaba destinada a ser una muestra sobre la vanguardia. Concepto incómodo, ya que la mayoría de los artistas mexicanos había buscado diferenciarse de los modelos europeos "en aras de formas muy variadas y hasta encontradas de nacionalismo, si no de regionalismo".⁴⁵

Para Debroise, el problema mayor es el hecho de que las vanguardias en México aparecen en forma sutil y a destiempo, lo cual las despoja de su virulencia. Éstas son las ideas y las sensaciones de las cuales partía el proyecto: cómo definir la vanguardia en México. A medida que avanzaban sus reflexiones, Debroise abría puertas a nuevas interpretaciones y la idea de modernidad le era más propicia que la de vanguardia.

⁴⁴ Víctor Flores Olea, en *Modernidad y modernización*, p. 9.

⁴⁵ O. Debroise, *op. cit.*, p. 19.

Así, el proyecto se inició bajo la suposición de que una revisión llevaría necesariamente a desmontar la noción sólida de Escuela Mexicana y a asumir las contradicciones y subrayar las tensiones.

El método adoptado para la exposición fue contrapuntar cada movimiento con un lugar establecido en la historia del arte con su contrario, por ejemplo: el Movimiento 30-30 con los Contemporáneos, o el realismo socialista con el purismo plástico. Así, el guión museológico abre con el estridentismo; sin embargo, continúa después con unas categorías que acentúan términos provenientes del discurso de la modernidad, las nociones de paraísos perdidos y transformados, y de ciudades soñadas y de vanguardias añoradas, para acabar con ciertas alusiones a la reacción contra la modernidad de los años cuarenta como un apocalipsis y terminar con la búsqueda formal de los años cincuenta como introducción a la modernidad que se iniciaba con la posguerra. La última considerada era la obra fundamental de Mathias Goeritz, *El eco*, una visión diferente de arte público en el que se resumían numerosas propuestas de las vanguardias históricas, desde la arquitectura emocional del expresionismo hasta la obra de arte total de Kandinsky.⁴⁶

Olivier Debroise se sintió comprometido a establecer cuál era este terreno de la modernidad en el que todos habíamos accedido a trabajar. En su descripción de la modernidad decimonónica en México hay una visión tradicional más en la veta de José Juan Tablada y Justino Fernández.⁴⁷ Los trabajos recientes de Fausto Ramírez aún no habían revelado una manera más rica y consciente de trabajar el siglo XIX y las primeras décadas del XX. Para Debroise, la modernidad realmente se inicia después de la Revolución, cuando empiezan a surgir temas de actualidad en los dibujos y caricaturas de José Clemente Orozco y algunos cuadros de David Alfaro Siqueiros. En el estridentismo se depositó la idea de movimiento de vanguardia contemporáneo del Movimiento pro Arte Mexicano encabezado por Best Maugard, las Escuelas al Aire Libre y el incipiente muralismo promovido por Vasconcelos. "Cada uno a su manera jugaba la carta de la transformación. Reivindicaba la libertad de creación, se situaba en los confines de la

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 21-25.

⁴⁷ Justino Fernández, *Estética del arte mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1990.

vanguardia que definían los estridentistas, en el México nuevo que emergía de la Revolución, el ideal moderno parecía factible."⁴⁸

Debroise batalla con los atisbos de modernidad que se dan en los mismos artistas. El ejemplo que más le convence es la obra de Rivera, *Paisaje zapatista*, en la cual deposita las distintas modalidades que el artista absorbió del arte moderno en la medida en que se trata de una obra creadora de tensiones y se sitúa en el filo de la navaja entre la adopción de datos, rasgos y filiaciones extranjeras y las necesidades inherentes de una cultura nacional en proceso: "Característico del gran sueño sincrético del arte mexicano, el *Paisaje zapatista* abre la brecha a la apropiación y adaptación de formas e ideas, aunque tergiversando podemos aplicar el procedimiento del *Paisaje zapatista* tanto a las obras de Carlos Mérida del periodo 1917-1922 y las tentativas de reciclaje de las artes populares a la manera de Best Maugard".⁴⁹

Debroise incluye en su análisis sobre la modernidad artística mexicana un cambio fundamental que se esboza en los años treinta: la cercanía con los Estados Unidos en cuanto al mercado y a la recepción positiva y de formación de una idea de modernidad alternativa a la europea. Esa forma se asume en el vocablo *modernism*, que indica una tradición estética distinta de la de modernidad. Debroise documenta cómo se filtra el *modernism*, un vocablo asociado a los movimientos antifigurativos que optan por la abstracción extrema, o lo que también ha sido llamado *artepurismo*; estas nociones se dejan ver en la revista dirigida por Octavio Barrera, *El Hijo Pródigo*, particularmente en sus textos críticos sobre Tamayo.

Debroise valora el impacto de dos vanguardias diferentes en dos generaciones: la modalidad neoyorquina en Rufino Tamayo, María Izquierdo, José Clemente Orozco, Miguel Covarrubias, Frida Khalo, Julio Castellanos y Antonio Ruiz, la generación que Debroise ubica más cercana a Europa, la de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Carlos Orozco Romero, Roberto Montenegro, Agustín Lazo y Manuel Rodríguez Lozano. De este universo Debroise escoge a Rufino Tamayo y a David Alfaro Siqueiros para desarrollar su análisis sobre el vanguardismo de ambos.

⁴⁸ O. Debroise, "Sueños de modernidad", en *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, México, Conaculta, 1991, p. 31.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 33.

Rufino Tamayo había retomado de su contacto con los expresionistas abstractos el ecumenismo de la libertad creativa y la extrema modernidad, y logró en los primeros años después de la guerra lo que Siqueiros se había propuesto dos décadas antes. Para alcanzar el ideal, el sueño de extrema modernidad, Tamayo pretendió la unión de contrarios: el primitivismo de Picasso y Dubuffet agregando caracteres locales de la escultura prehispánica, portavoz de una pintura cuyo valor se deriva esencialmente de sus cualidades plásticas.

Aquí, sin embargo, es preciso separar la experiencia de Tamayo con lo que sería la nueva metrópoli del arte, su posibilidad de trabajar y de convertirse en un pintor coleccionable, de la noción del *modernism* y el *artepurismo*. Clement Greenberg, el teórico fundamental de este *modernism*, escribió en marzo de 1947 en el periódico *The Nation* —del cual era columnista— un texto sobre Tamayo. En él decía que si bien se trataba de un excelente pintor, sin embargo cometía los mismos errores en los que había caído el Picasso de los años treinta, un error que ya se había establecido como un canon entre los pintores franceses y que consistía en dar mayor importancia a la expresividad y el énfasis emocional en detrimento de la coherencia del estilo. Esto, prosigue Greenberg, ha llevado a Tamayo y a una nueva generación de artistas franceses a una trampa académica, que consiste en una incapacidad para disolver la emoción en los elementos abstractos de un estilo. El gran pecado mortal de Tamayo según este crítico es ignorar los problemas de la unidad plástica apelando, con lenguaje ajeno a la pintura, a la susceptibilidad del espectador por la vía literaria. El pintor, concluye, hoy piensa que debe hacer poesía épica, teatro, retórica. La pintura debe ser la bomba atómica o los derechos del hombre usando un lenguaje distinto del de la pintura. Tamayo, en opinión de Greenberg, equivocó el camino y en vez de montarse en el carro de la nueva vanguardia había optado por un humanismo trasnochado.⁵⁰

Aquí quizá sería importante añadir que Tamayo empezó su contacto con las vanguardias en Nueva York, pero optó por un

⁵⁰ Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2, University of Chicago Press, 1986, pp. 132-134. Véase también Rita Eder, "Tamayo en Nueva York", en *Homenaje a Tamayo en sus 70 años como pintor*, México, INBA-Conaculta, 1986, y "El espacio y la posguerra en la obra de Rufino Tamayo", en *XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y espacio*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996, pp. 237-256.

sesgo "conservador", cuyas razones pueden encontrarse en su obsesión por integrar sus absorciones vanguardistas a la necesidad de hacer en su pintura una nueva propuesta de lo mexicano, en total desacuerdo con la propuesta de los llamados Tres Grandes. Su cambio de residencia de Nueva York a París, en el inicio de los años cincuenta, indica su desencuentro con el ambiente neoyorquino, que optaría por un formalismo y una subjetividad que no tenían resonancia en él. En esos tiempos buscaría hacer pronunciamientos universalistas sobre el cosmos, los cataclismos y el hombre amenazado por la ansiedad de una nueva guerra. Es interesante observar la relación ambivalente de Tamayo y lo extraño y lo extranjero, a pesar de que pasó gran parte de su vida en Nueva York y París y de que es imposible entender su obra sin ese contacto. El mito lo quiere impoluto, en concordancia con la definición de Octavio Paz sobre Tamayo como revelador de la especificidad de la modernidad mexicana, es el sustrato de la *psique* mexicana, lo nuevo y lo antiguo. Lo mexicano tomó forma en las imágenes de Tamayo; ese sustrato psíquico se revela en una figuración alternativa que remite a otro sentido del pasado, en el que la historia no interviene.

En cuanto a Siqueiros, lo que más impresiona a Debroise es su experimentación con todo tipo de materiales: cemento, yute, henequén, acrílico y celulosa, productos industriales, utilización de accidentes plásticos, y su influencia en Antonio Berni y Jackson Pollock.

La búsqueda formal de Siqueiros no sólo apuntaba a una extrema modernidad evidente en su uso de materiales nuevos, también se ofrecía como punta de lanza del universalismo plástico que detonaba entre los nacionalistas mexicanos. La campaña de Siqueiros, si bien en efecto localizada en América Hispánica, se definía como síntesis de teorías y prácticas ecuménicas. Siqueiros, es obvio, hacía suyo el internacionalismo del marxismo-leninismo, pero lo llevaba al terreno en extremo fértil y al fin y al cabo difícil de cercenar con dogmas la creación de imágenes.⁵¹

Para Debroise, la extrema oposición de Siqueiros al arte abstracto se debe a un sentimiento de impotencia; las ideas y los estilos que había instaurado se le escapan de las manos y se encierra en sí mismo.

En la parte final de su artículo, Debroise piensa que se puede

⁵¹ O. Debroise, *op. cit.*, p. 42.

retomar la polémica de la modernidad en términos fáusticos, siguiendo en esto a Berman; en esa perspectiva, el pintor mexicano es el héroe trágico víctima de su propia imaginación. Siqueiros, dice Debroyse, es un escéptico y su visión de la modernización es pesimista; quizás esto explica sus actitudes suicidas y sus imágenes apocalípticas y hasta cierto punto proféticas como *Tren militar* (1931), *Accidente en la mina* (1931), *Explosión en la ciudad* (1936) y sobre todo *Suicidio colectivo* (1936). Siqueiros no creyó en las posibilidades renovadoras de la modernidad; era para él, por lo contrario, portadora de una maldad intrínseca. La otra postura, la de los sueños de la modernidad en Fermín Revueltas, en sus ensayos planistas de 1924-1927 y en el Tamayo de la posguerra, es donde podemos —dice Debroyse— situar el alma moderna.

No fue sino hasta después de la segunda Guerra Mundial cuando los proyectos de modernización y la subyacente modernidad entraron en crisis, dice Olivier Debroyse, cuando a su vez entró en crisis lo moderno del arte mexicano. A la ruptura tocó inventar la modernidad mexicana; su camino estaba trazado 20 o 30 años por aquellos mismos que intentaban contradecir Revueltas, Rivera, Mérida, Siqueiros y Tamayo.

Aquí quisiera añadir algunas hipótesis que expresé en el texto del mismo catálogo "El muralismo mexicano: modernismo, modernidad". Las primeras discusiones sobre el carácter antimoderno del muralismo mexicano adquirieron fuerza a principios de los años cuarenta; en ese momento su fortuna crítica experimentó un fuerte revés, ligado al conflicto estético entre realismo y modernismo.

Si bien Marshall Berman optó por llamar *modernism* a la modernidad y Mathei Calinescu, como ya hemos visto, aclaró su uso en el mundo anglosajón a partir de 1920 también como equivalente de modernidad, la revisión desde la posmodernidad permitió otro tipo de análisis. En su artículo "When was modernism", Raymond Williams concibe el modernismo como movimiento que surge en los años cincuenta y que finalmente es una versión selectiva de lo moderno que después se apropia de toda la modernidad. El mismo espíritu anima el libro de Andreas Huyssen, *After the Great Divide*, que insiste en el *modernism* como la corriente teórica y artística que se instala en Nueva York hacia mediados de los años cuarenta y cuyo objeto es construir una esfera por completo independiente para el arte que equivalía en ese momento al expresionismo abs-

tracto. Así las cosas, resulta claro cómo el *modernism* afectó la noción de arte mexicano en la segunda parte del siglo xx: según los cánones de este subproducto de la modernidad, el muralismo representaba la antimodernidad.⁵²

El interés del escrito de Debroise consiste en transmitir la sensación de introducir al lector en un camino desconocido; si bien la modernidad y lo moderno estaban ahí, lo nuevo es cómo se estructura un discurso sobre esa modernidad, tan jaloneado por posturas y polémicas nacionalistas, con fuertes ambivalencias ante el término *vanguardia* por el temor de que contribuyera a la desmexicanización. Siqueiros prefirió utilizar, en su escrito *No hay más ruta que la nuestra*, el término *moderno* asociado a la renovación de la experimentación técnica.

Hay mucho que recorrer en la revaluación de la Escuela Mexicana de Pintura y su aspiración de modernidad que está inserta en las imágenes relacionadas con la ciencia y la técnica y aquellas en que se juega la idea de futuro y apocalipsis. Lejos de las contiendas heredadas de la Guerra Fría, de lo cual la llamada Ruptura es un buen ejemplo, ha empezado un proceso de revisión de este periodo del arte mexicano que hace un discernimiento entre los discursos incendiarios y a veces dogmáticos de los artistas y el análisis de las imágenes que nos llevan a otras conclusiones.

Ciertamente, la historia del arte en México ha cambiado en esta dirección; apenas hemos mencionado algunos estudios que se interesaron por la modernidad como forma de abrir una mirada unidimensional fascinada por el indigenismo, el arte popular y el contenido histórico que no era necesariamente sujeto de análisis, sino visto desde el mismo ángulo del artista y no atreviéndose demasiado a contravenir su discurso. Es innegable que en el proceso de establecer una distancia crítica, los poetas desempeñaron un papel fundamental, como Luis Cardoza en *La nube y el reloj*,⁵³ publicado en 1940, y los textos de Octavio Paz sobre el muralismo.⁵⁴ La generación de la Ruptura tuvo un papel impor-

⁵² Rita Eder, *op. cit.*

⁵³ Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1940. Una nueva edición a cargo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM está en prensa, con un estudio introductorio de Renato González.

⁵⁴ O. Paz, *México en la obra de Octavio Paz*, 3 vols., México, FCE, 1987.

tante en el enfrentamiento, y una joven generación de críticos de arte siguieron el camino, entre ellos el escritor Juan García Ponce y el historiador de arte Jorge Alberto Manrique. En la última década, un instrumento útil que ha permitido una nueva mirada o revisión ha sido el de pensar el arte mexicano desde la modernidad, esa categoría que nos hace pensar de diversas maneras a la vez y que tiene que vérselas con lo transitorio y frágil, y también con una reformulación o reinención de lo que siempre ha estado ahí, es decir, la tradición.

BIBLIOGRAFÍA

- Berman, Marshall, *All That is Solid Melts into Air*, Londres, Verso Editions, 1983.
- Cabrera, Luis, "México y los mexicanos", en *Tres intelectuales hablan sobre México*, México, 1916, s. p.
- Calinescu, Mathei, *Five Faces of Modernity*, Duke University Press, 1986.
- Cardoza y Aragón, Luis, *Tierra de belleza convulsiva*, México, *El Nacional*, 1991.
- Caso, Antonio, *El problema de México y la ideología nacional*, México, Editorial Cultura, 1924.
- , "Psicología del pueblo mexicano", *Excelsior*, 8 y 15 de junio de 1925.
- , "La tierra y la patria", *Repertorio Americano*, 24 de marzo de 1928, p. 177.
- Coleby, Nicola, *La construcción de una estética. El Ateneo de la Juventud, Vasconcelos y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria, 1921-1924*, tesis de maestría en historia del arte, UNAM, 1985.
- Cosío Villegas, Daniel, *Ensayos y notas*, 2 vols., México, Hermes, 1966.
- Debroise, Olivier, "Una incommunicable felicidad. Los dibujos eróticos de Sergei Eisenstein", en *XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Amor y desamor en el arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas (en prensa).
- Debroise, Olivier, *Mexicana. La fotografía en México, 1923-1940*, Generalitat de Valencia, 1998.
- , *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, Conaculta, 1997.
- Debroise, Olivier, et al., *Modernización y modernidad en el arte mexicano (1920-1960)*, México, Conaculta, 1991.
- Eder, Rita, "El muralismo mexicano: modernismo, modernidad", en *Modernidad y modernización en el arte mexicano (1929-1960)*, México, Conaculta, 1991.

- Eder, Rita, "Tamayo en Nueva York", *Homenaje a Tamayo en sus 70 años como pintor*, México, INBA-Conaculta, 1986.
- , "El espacio y la posguerra en la obra de Rufino Tamayo", en *XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y espacio*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.
- , y Mirko Lauer, *Teoría social del arte, una bibliografía comentada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.
- Fell, Claude, *José Vasconcelos, los años del águila, 1920-1925*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989.
- Fernández, Justino, *Estética del arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.
- Gamio, A. Manuel, *Forjando patria*, México, Porrúa, 1950.
- Gómez Quiñónez, Juan, *Social Change and Intellectual Discontent: The Growth of Mexican Nationalism, 1890-1911*, tesis doctoral, UCLA, 1972.
- Greenberg, Clement, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2, University of Chicago Press, 1986.
- Gutiérrez Haces, Juana, "Estudio introductorio, Bernardo Couto", en *Diálogos sobre la historia de la pintura en México*, México, Conaculta, 1995.
- Habermas, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, México, Taurus, 1986.
- Hernández Luna, Juan (ed.), *Conferencias del Ateneo de la Juventud México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.
- Mendieta y Núñez, Lucio, "El renacimiento del nacionalismo", *Ethnos* 1, (enero-febrero de 1925), pp. 3-5.
- Molina Enríquez, Andrés, *Los grandes problemas nacionales*, México, Ediciones del Instituto de la Juventud Mexicana, 1964.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Ediciones Cuadernos Americanos, 1950.
- , *Posdata*, México, Siglo XXI, 1970.
- , *Los hijos del limo*, México, Seix Barral, 1984.
- , *México en la obra de Octavio Paz*, tomo III, *Los privilegios de la vista*, México, FCE, 1987.
- Paz, Octavio, *México en la obra de Octavio Paz*, tomo II, México, FCE, 1987.
- , *Pequeña crónica de grandes días*, México, FCE, 1990.
- Ramírez, Fausto, "Crímenes y torturas sexuales, la obra de Julio Ruelas y los discursos sobre la criminalidad y la prostitución en el porfiriatto", en *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, Universidad

Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas (en prensa).

———, *Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México*, México, Museo Nacional de Arte, 1995.

———, "Las ilustraciones de José Guadalupe Posada", en *La Patria Ilustrada. Posada y la prensa ilustrada, signos de modernización y resistencias*, México, Museo Nacional de Arte, 1996.

———, "Signos de modernización en la obra de Casimiro Castro", en *Casimiro Castro y su taller*, México, Fomento Cultural Banamex, 1996.

———, *Posada y la prensa ilustrada. Signos de modernización y resistencias*, México, Museo Nacional de Arte, 1996.

———, *Un homenaje a Alfredo Ramos Martínez (1871-1947)*, Monterrey, Museo de Arte Contemporáneo, 1996-1997.

Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Imprenta Mundial, 1934.

Revilla, Manuel, *Arte en México*, México, Porrúa, 1923.

Rodríguez Prampolini, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

Sheridan, Guillermo, *México en 1932, la polémica nacionalista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

Tablada, José Juan, *Historia del arte en México*, México, Compañía Nacional Editora, 1927.

Vasconcelos, José, *La raza cósmica*, México, Espasa-Calpe, 1948.