ISBN: 978-607-02-5094-1

desafío a la estabilidad 1952-1967 defying stability

desafío a la estabilidad

procesos artísticos en México **1952-1967** artistic processes in Mexico

defying stability

desafío a la estabilidad

procesos artísticos en México **1952-1967** artistic processes in Mexico

defying stability

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO / TURNER 2014

© de la edición: UNAM
© de los textos: sus autores

Editora / Editor
Rita Eder

Investigación / Research
Rita Eder, Pilar García, Angélica García Gómez, Cristóbal Andrés Jácome, Elva Peniche Montfort, Israel Rodríguez, Elisa Schmelkes, Álvaro Vázquez Mantecón

Apoyo a la investigación / Research support
Gabriela Álvarez, Daniel H. Escoto, Esteban King Álvarez

Ensayos / Essays
Gabriela Álvarez, Angélica Beltrán Trenado, Rita Eder, Daniel H. Escoto, George F. Flaherty, Marcela Itzel García, Pilar García, Angélica García Gómez, María García Holley, Daniel Garza Usabiaga, Cristóbal Andrés Jácome, Jennifer Josten, Esteban King Álvarez, Jesse Lerner, Marisol Luna Chávez, Elva Peniche Montfort, Javier Ramírez, Israel Rodríguez, Álvaro Vázquez Mantecón

Textos complementarios / Supplementary texts
Angélica García Gómez, Georgina García Gutiérrez Vélez, Ana Garduño, Daniel Garza Usabiaga, Julieta Giménez Cacho, Juan Hernández Islas, Jennifer Josten, Elisa Lozano, Ana Elena Mallet, Mauricio Matamoros Durán, Natalia de la Rosa, Jaime Soler Frost, Regina Tattersfield, Daniel Vargas Parra, Mireida Velázquez

Coordinación editorial / Publication coordinators
Jaime Soler Frost / IIE-UNAM
Beatriz Eugenia Mackenzie / Turner

Coordinación iconográfica / Iconographic coordinators
Elva Peniche Montfort, Lourdes Padilla Cabrera

Apoyo a la coordinación iconográfica / Iconographic support
Gabriela Álvarez

Traducción / Translation
Elisa Schmelkes

Corrección de la versión en español / Copyediting and proofreading of the Spanish version
Jaime Soler Frost, Rita Eder, Marisol Luna Chávez, Beatriz Eugenia Mackenzie, Gordana Ségota

Corrección de la versión en inglés / Copyediting and proofreading of the English version
Jaime Soler Frost, Donna Wingate, Chesley Hicks, Polly Watson

Diseño / Design
Claudia Rodríguez Borja

Asistencia de diseño / Design assistance
César Martín Caballero, Mabel Totolhua

Gestión ejecutiva / Executive management
Carmen Ruiz / MUAC-UNAM, Ekaterina Álvarez / MUAC-UNAM

Gestión de derechos de autor / Copyrights management
Lourdes Padilla Cabrera / IIE-UNAM

Fotomecánica / Reproduction Process and Color Separation
Firma Digital

Producción / Production
Artes Gráficas Palermo

Queda prohibido salvo excepción prevista por la ley, la reproducción (electrónica, digital, química, mecánica, óptica, de grabación o de fotocopia), distribución, comunicación pública y transformación de cualquier parte de esta publicación, incluyendo el diseño de la portada, sin la previa autorización de los titulares de la propiedad intelectual y de la institución editora.

Los autores y la institución editora de esta publicación tuvieron cuidado en obtener por escrito el derecho de reproducir todas las imágenes y obras de arte; sin embargo, debido a la naturaleza de este catálogo y a la proveniencia heteróclita de estos documentos gráficos, no siempre fue posible determinar quién es titular de su propiedad intelectual. En caso de no conformidad, sírvase comunicarse con la institución editora.

ISBN: 978-607-02-5094-1 (rústica) (UNAM)
ISBN: 978-607-02-5095-8 (tapa dura) (UNAM)
ISBN: 978-84-15832-39-3 (Turner)
Depósito Legal: M-1636-2014
Impreso en España */ Printed in Spain*

Distribuido en Latinoamérica por / Distributed in Latin America by:
Océano
info@oceano.com
www.oceano.com
Distribuido en España por / Distributed in Spain by:
Machado Grupo de Distribución
machadolibros@machadolibros.com
Les Punxes Distribuidora
punxes@punxes.es
www.punxes.es
Distribuido en Estados Unidos por / Distributed in the United States by:
DAP
orders@dapinc.com
www.artbook.com
Distribuido en Europa por / Distributed in Europe by:
IDEA BOOKS
webform@ideabooks.nl
www.ideabooks.nl
Distribuido en Reino Unido por / Distributed in United Kingdom by:
ART DATA
orders@artdata.co.uk
www.artdata.co.uk

desafío a la estabilidad

procesos artísticos en México **1952-1967** artistic processes in Mexico

defying stability

Editora / Editor Rita Eder

Siglas, acrónimos y abreviaturas Initials, Acronyms and Abbreviations

AHUNAM	Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México
Alad	Asociación Latinoamericana de Defensa
Asemex	Aseguradora Mexicana
Banobras	Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas
BID	Banco Interamericano de Desarrollo
BII	Banco Internacional Inmobiliario
C.U.	Ciudad Universitaria
CAPFCE	Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas
CBS	Columbia Broadcasting System
CDI	Centro Deportivo Israelita
Cenidiap	Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas
CIAM	Congrès internationaux d'architecture moderne
Cidoc	Centro Intercultural de Documentación
Citru	Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli
Conaculta	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Conafe	Consejo Nacional de Fomento Educativo
Conaliteg	Comisión Nacional del Libro de Texto Gratuito
CUEC	Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (antes Centro Universitario de Enseñanza Cinematográfica)
DGAC	Dirección General de Actividades Cinematográficas
DGAPA	Dirección General de Asuntos del Personal Académico
DGDC	Dirección General de Difusión Cultural
ENA	Escuela Nacional de Arquitectura
ENAP	Escuela Nacional de Artes Plásticas
FCE	Fondo de Cultura Económica
Fipresci	Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica
FNAP	Frente Nacional de Artes Plásticas
Fonart	Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías
GAM	Galería de Arte Mexicano
ICA	Ingenieros Civiles Asociados
IFAL	Instituto Francés de América Latina
IIE	Instituto de Investigaciones Estéticas
IIF	Instituto de Investigaciones Filológicas
IIH	Instituto de Investigaciones Históricas
IISUE	Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación
INAH	Instituto Nacional de Antropología e Historia
INBA	Instituto Nacional de Bellas Artes
ISSSTE	Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de Trabajadores del Estado
LSD	Dietilamida de ácido lisérgico
MAM	Museo de Arte Moderno
MNA	Museo Nacional de Antropología
MPBA	Museo del Palacio de Bellas Artes
MUAC	Museo Universitario Arte Contemporáneo
MUCA	Museo Universitario de Ciencias y Arte
Munal	Museo Nacional de Arte
OEA	Organización de Estados Americanos
OPIC	Organismo de Promoción Internacional de la Cultura (Sala de Arte)
p.n.i.	personaje no identificado
PRI	Partido Revolucionario Institucional
ProLitteris	Schweizerische Urheberrechtsgesellschaft für Literatur und bildende Kunst (Sociedad Suiza del derecho de Autor para la Literatura y las Artes Visuales)
Radio UNAM	Radio Universidad Nacional Autónoma de México
s.f.	sin fecha
SCOP	Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas
SEP	Secretaría de Educación Pública
Somaap	Sociedad Mexicana de Autores de las Artes Plásticas
SRE	Secretaría de Relaciones Exteriores
TWA	Trans World Airlines
UACM	Universidad Autónoma de la Ciudad de México
UAM	Universidad Autónoma Metropolitana
UdeG	Universidad de Guadalajara
UIA	Universidad Iberoamericana
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México
Unesco	Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura
UTEC	Unidad de Televisión Educativa y Cultural

Notas al lector Notes to the Reader

Los títulos de las obras aparecen en cursivas y en su lengua original, seguidos, cuando es necesario, de su traducción entre paréntesis. Los nombres de exposiciones aparecen entre comillas. En algunos casos, los autores proporcionan títulos descriptivos de obras y documentos, éstos aparecen en letras redondas. Los pies de ilustraciones con sus referencias y créditos completos se encuentran en la "Lista de ilustraciones", en las páginas 557-569. Ni los pies de foto ni las listas de ilustraciones y de obra han sido traducidas al inglés.

Las gráficas de las guardas corresponden al texto de Pilar García "La Zona Rosa, los espacios universitarios y la creación de nuevos museos", páginas 494-502.

The titles of artworks are given in the original language and in italics; they are followed, if necessary, by a translation in parentheses. Exhibition titles appear in quotation marks. In some cases, authors have given descriptive titles to works or documents, those appear in regular typeface. Complete caption and credits information for all illustrations is found in the "List of illustrations," pages 557–569. Neither captions nor the lists of illustrations and works have been translated into English.

The graphics in the endpapers correspond to Pilar García's text "A New Cultural Cartography: The Zona Rosa, University Spaces and the Creation of New Museums", pages 495–503.

Índice

Presentaciones 12

Introducción general 24
Rita Eder

Borramientos

Introducción 48
Rita Eder

Dos aspectos de la obra de arte total: experimentación y performatividad 64
Rita Eder

Nuevas estrategias narrativas: los trabajos de Salvador Elizondo 82
Marisol Luna Chávez y Esteban King Álvarez

Casa del Lago y Poesía en Voz Alta 96
Julieta Giménez Cacho

Dom art 100
Natalia de la Rosa

Poesía concreta 104
Jennifer Josten

Manuel Felguérez y Alejandro Jodorowsky 108
Angélica García Gómez

Imaginarios

Introducción 114
Israel Rodríguez

Un cine de autor para México 132
Israel Rodríguez

Variaciones. La pintura en México en los años cincuenta y sesenta 144
Rita Eder

Luis Buñuel, un cineasta universal en el cine mexicano 164
Javier Ramírez y Marcela Itzel García

El Primer Concurso de Cine Experimental 176
Israel Rodríguez

Crononauta 180
Mauricio Matamoros Durán

El Corno Emplumado 182
Marisol Luna Chávez

Películas psicodélicas 188
Elisa Lozano

Asumir el espacio 190
Elisa Lozano

René Rebetez 194
Regina Tattersfield

Los Hartos 198
Jennifer Josten

Corporalidades

Introducción 204
Angélica García Gómez

Emergencia del acontecimiento en el arte 220
Angélica García Gómez

El cuerpo en la revista S.nob 230
Elva Peniche Montfort

La representación femenina en la literatura mexicana de medio siglo: nuevos dilemas, nuevos paradigmas 246
Marisol Luna Chávez

Aníbal 5 260
Mauricio Matamoros Durán

Deformación y monstruosidad en la obra de José Luis Cuevas 264
Marisol Luna Chávez

Modernizaciones

Introducción 270
Cristóbal Andrés Jácome

Trayectos y ensamblajes 284
Cristóbal Andrés Jácome

El color como valor local e internacional en las esculturas arquitectónicas y urbanas de Mathias Goeritz 296
Jennifer Josten

La construcción del orden 314
Cristóbal Andrés Jácome

La imagen disidente. Discrepancias al proyecto modernizador en el cine y la fotografía de los años cincuenta y sesenta 328
Álvaro Vázquez Mantecón

Museos para la modernización 340
Gabriela Álvarez y María García Holley

Arquitectura y publicidad 354
Cristóbal Andrés Jácome

Jardines del Pedregal de San Ángel 358
Cristóbal Andrés Jácome

Arquitectura México 362
Cristóbal Andrés Jácome

Casas de plástico 366
Daniel Garza Usabiaga

Luis Barragán 370
Daniel Garza Usabiaga

Diseño de interiores 374
Mireida Velázquez

La región más transparente 378
Georgina García Gutiérrez Vélez

Yuxtaposiciones

Introducción 382
Álvaro Vázquez Mantecón

Tlatelolco inquietante, yuxtaposiciones incómodas 400
George F. Flaherty

La renovación del arte y la arquitectura religiosa durante los años cincuenta y sesenta 418
Daniel Garza Usabiaga

Resignificaciones del arte prehispánico 436
Jesse Lerner

La inserción de lo antiguo en el arte contemporáneo 450
Angélica Beltrán Trenado

Danza: la influencia internacional en el arte coreográfico de México 458
Juan Hernández Islas

Anahuacalli 462
Daniel Vargas Parra

Integración plástica 466
Gabriela Álvarez y María García Holley

1950-1960: la moda y sus contradicciones 470
Ana Elena Mallet

Fernando Gamboa y el arquetipo expositivo del arte nacional para consumo internacional 474
Ana Garduño

Nuevos circuitos

Introducción 480
Pilar García

La Zona Rosa, los espacios universitarios y la creación de nuevos museos 494
Pilar García

Nuevas estrategias artísticas: el caso del Mural efímero de José Luis Cuevas 504
Pilar García

El reino combatiente. Jaime García Terrés y la difusión cultural universitaria 516
Daniel H. Escoto

Museos dinámicos 528
Angélica García Gómez

"El cine y la crítica" de Radio UNAM 532
Daniel H. Escoto

El cine y la Universidad 534
Israel Rodríguez

Arnaldo Orfila Reynal y el Fondo de Cultura Económica 536
Jaime Soler Frost

Epílogo 540
Rita Eder

Apéndice

Fuentes 547
Lista de ilustraciones 557
Lista de obra 570
Índice onomástico 588
Sobre los autores 596
Agradecimientos 605
Créditos 609

Index

Presentations 13

General Introduction 25
Rita Eder

Blurrings

Introduction 49
Rita Eder

Two Aspects of the Total Work of Art: Experimentation and Performativity 65
Rita Eder

New Narrative Strategies: the Works of Salvador Elizondo 83
Marisol Luna Chávez and Esteban King Álvarez

Casa del Lago and Poesía en Voz Alta 99
Julieta Giménez Cacho

Dom art 103
Natalia de la Rosa

Concrete Poetry 107
Jennifer Josten

Manuel Felguérez and Alejandro Jodorowsky 111
Angélica García Gómez

Imaginaries

Introduction 115
Israel Rodríguez

An Auteur Cinema for Mexico 133
Israel Rodríguez

Variations. Painting in Mexico During the Fifties and Sixties 145
Rita Eder

Luis Buñuel, a Universal Filmmaker in Mexican Cinema 165
Javier Ramírez and Marcela Itzel García

The First Experimental Film Contest 179
Israel Rodríguez

Crononauta 181
Mauricio Matamoros Durán

The Plumed Horn 185
Marisol Luna Chávez

Psychedelic Films 189
Elisa Lozano

Assuming the Space 193
Elisa Lozano

René Rebetez 197
Regina Tattersfield

Los Hartos 201
Jennifer Josten

Corporealities

Introduction 205
Angélica García Gómez

The Emergence of Occurrence in Art 221
Angélica García Gómez

The Body in S.nob Magazine 231
Elva Peniche Montfort

Female Representation in Mid-Century Mexican Literature: New Dilemmas, New Paradigms 247
Marisol Luna Chávez

Aníbal 5 263
Mauricio Matamoros Durán

Disfigurement and Monstrosity in the Work of José Luis Cuevas 267
Marisol Luna Chávez

Modernizations

Introduction 271
Cristóbal Andrés Jácome

Journeys and Assemblages 285
Cristóbal Andrés Jácome

Color as Local and International Value in Mathias Goeritz's Architectural and Urban Sculptures 297
Jennifer Josten

Constructing Order 315
Cristóbal Andrés Jácome

The Dissident Image: Discrepancies to the Modernization Project in Cinema and Photography during the Fifties and Sixties 329
Álvaro Vázquez Mantecón

Museums for Modernization 341
Gabriela Álvarez and María García Holley

Architecture and Advertising 357
Cristóbal Andrés Jácome

Jardines del Pedregal de San Ángel 361
Cristóbal Andrés Jácome

Arquitectura México 365
Cristóbal Andrés Jácome

Plastic Houses 369
Daniel Garza Usabiaga

Luis Barragán 373
Daniel Garza Usabiaga

Interior Design 377
Mireida Velázquez

Where the Air Is Clear 379
Georgina García Gutiérrez Vélez

Juxtapositions

Introduction 383
Álvaro Vázquez Mantecón

Uncanny Tlatelolco, Uncomfortable Juxtapositions 401
George F. Flaherty

The Renovation of Art and Religious Architecture during the Fifties and Sixties 419
Daniel Garza Usabiaga

Resignifications of Pre-Hispanic Art 437
Jesse Lerner

The Infusion of the Ancient in Contemporary Art 451
Angélica Beltrán Trenado

Dance: International Influence in Choreographic Art in Mexico 461
Juan Hernández Islas

Anahuacalli 465
Daniel Vargas Parra

Plastic Integration 469
Gabriela Álvarez and María García Holley

1950–1960: Fashion and its Contradictions 473
Ana Elena Mallet

Fernando Gamboa and the Exhibitive Archetype of National Art for International Consumption 477
Ana Garduño

New Circuits

Introduction 481
Pilar García

The Zona Rosa, University Spaces, and the Creation of New Museums 495
Pilar García

New Artistic Strategies: the Case of José Luis Cuevas and his Mural efímero 505
Pilar García

The Combatant Kingdom. Jaime García Terrés and University Cultural Diffusion 517
Daniel H. Escoto

Dynamic Museums 531
Angélica García Gómez

Radio UNAM's "El cine y la crítica" 533
Daniel H. Escoto

Cinema and University 535
Israel Rodríguez

Arnaldo Orfila Reynal and the Fondo de Cultura Económica 539
Jaime Soler Frost

Epilogue 541
Rita Eder

Appendix

Sources 547
List of Illustrations 557
List of Works 570
Index of Names 588
About the Authors 596
Acknowledgments 605
Credits 609

Presentaciones

Presentations

La segunda mitad del siglo XX atestiguó la transformación de la colectividad mexicana en su paso a una sociedad moderna. El desarrollo industrial, el crecimiento económico y el nacimiento de numerosas instituciones hicieron posible la extensión de niveles de bienestar social a sectores más amplios de la población de nuestro país. Junto con ello, se edificaron grandes obras de infraestructura, se produjo el cambio de lo rural a lo urbano, se generaron mejores oportunidades de empleo y se posibilitó la movilidad social gracias a la ampliación de la oferta educativa.

En el campo del arte, el proceso de modernización supuso el replanteamiento del quehacer de los artistas. Surgieron formas novedosas para expresar visiones distintas de la realidad, de una realidad que incluyó con prioridad la posibilidad de explorar lo universal. Esta perspectiva no desconocía los valores estéticos y sociales promovidos por los artistas de la generación anterior, en particular por los grandes muralistas, pero implicó una postura crítica ante el nacionalismo como ideología y ante el realismo social como temática para la creación artística. Muchos de los virtuosos de esa época buscaron, mediante la ruptura con las convenciones estéticas de su tiempo, proponer un lenguaje plástico propio que transmitiera el carácter cosmopolita de la naciente modernidad.

Durante los años cincuenta y sesenta, en nuestro país ocurrió una verdadera revolución de la cultura. Las artes visuales, la narrativa, la poesía y la arquitectura; el cine, el teatro, la danza y la fotografía, entre otras expresiones, produjeron una interpretación y un imaginario distintos de la realidad mexicana y de su relación con lo internacional, de los cambios registrados en la sociedad, de las costumbres y las formas de vida.

Irrumpen con fuerza y presencia insospechadas las obras de, entre muchos otros, Juan Rulfo, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Elena Garro, Juan García Ponce y Carlos Monsiváis, al igual que la de creadores de la talla de Mathias Goeritz, Luis Barragán, Alberto Gironella, Remedios Varo y Leonora Carrington. Son tiempos de sorpresa y deleite gracias al trabajo de Seki Sano, Juan José Gurrola, Héctor Azar, Julio Bracho, Luis Buñuel, Gabriel Figueroa, Alejandro Galindo, Guillermina Bravo o Guillermo Arriaga. Todos ellos y muchos, muchos más contribuyeron con sus obras a delinear el perfil de un México moderno.

El movimiento se alimentó de escenarios igualmente novedosos. Se construyó la Ciudad Universitaria, proyecto de grandeza indiscutible; aparecieron museos maravillosos como el de Antropología o el de Arte Moderno, galerías independientes, cine clubes, nuevas revistas y suplementos culturales. En esos años se funda el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y se renuevan Radio UNAM y la *Revista de la Universidad de México*. Es una etapa en la que destacan por el impulso a la cultura universitarios sobresalientes como Mario Pani, Enrique del Moral, Ignacio Chávez, Javier Barros Sierra, Manuel González Casanova o Jaime García Terrés por citar sólo a unos cuantos.

La exposición *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos, 1952-1967* da cuenta de esa etapa extraordinaria y es el resultado de un trabajo de estudio y análisis realizado por investigadores y estudiantes del posgrado de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Su contenido explora con detalle el vínculo entre las artes y los procesos económicos y sociales en México en ese periodo. De esa manera se rinde cuenta de las transformaciones fundamentales en los procesos de creación artística que repercutieron en la cultura de nuestro país.

La exposición representa la posibilidad de conocer con detalle un periodo crucial en la historia reciente de nuestro país, a través de algunas de las creaciones artísticas más significativas, además de permitir al visitante apreciar el valor estético de las obras. El esfuerzo llevado a efecto por el Instituto de Investigaciones Estéticas, la Coordinación de Difusión Cultural y la Dirección General de Artes Visuales para hacer posible esta exposición queda como un ejemplo más del compromiso de la Universidad Nacional con la difusión de la cultura y las artes.

José Narro Robles
Rector
Universidad Nacional Autónoma de México

The second half of the twentieth century witnessed the transformation of Mexican society in its transition to modernity. Industrial development, economic growth, and the creation of scores of institutions made it possible to extend higher standards of living to a wider sector of the country's population. Along with this, major infrastructure projects were built, the rural gave way to the urban, better employment opportunities arose, and the broadening education system enabled social mobility.

In the art sphere, the modernization process induced artists to call into question their role in society. There was an emergence of new ways of expressing different visions of reality, a reality that prioritized the possibility of exploring the universal. Rather than disavowing the aesthetic and social values promoted by earlier generations—in particular the great muralists—this new perspective involved a critical view of nationalism as an ideology and social realism as a theme for artistic creation. Many of the virtuosos of the time sought, through a rupture with current aesthetic conventions, to propose their own visual language to convey the cosmopolitan character of the nascent modernity.

During the fifties and sixties, a full-fledged cultural revolution took place in Mexico. The visual arts, narrative, poetry, architecture, cinema, theater, dance, and photography, among other expressions, produced a different interpretation and vision of the changes registered in society, of traditions and lifestyles, of Mexican reality and its relationship with the universal.

Among the figures that burst onto the scene with surprising strength and presence were Juan Rulfo, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Elena Garro, Juan García Ponce, and Carlos Monsiváis, as well as artists of the stature of Mathias Goeritz, Luis Barragán, Alberto Gironella, Remedios Varo, and Leonora Carrington. This was a time of surprise and delight thanks to the work of Seki Sano, Juan José Gurrola, Héctor Azar, Julio Bracho, Luis Buñuel, Gabriel Figueroa, Alejandro Galindo, Guillermina Bravo, and Guillermo Arriaga. The works of these artists, along with many others, contributed to defining the profile of a modern Mexico.

This movement was nourished by equally innovative settings. Ciudad Universitaria was built—a project of indisputable greatness—along with the wonderful museums of Anthropology and Modern Art, numerous independent galleries, film clubs, magazines, and cultural supplements. The Centro Universitario de Estudios Cinematográficos was founded, and Radio UNAM and the *Revista de la Universidad de México* were renovated. This is a moment when university figures such as Mario Pani, Enrique del Moral, Ignacio Chávez, Javier Barros Sierra, Manuel González Casanova, and Jaime García Terrés, to name but a few, stand out for their support of university culture.

The exhibition *Defying Stability. Artistic Processes in Mexico, 1952–1967* recounts this extraordinary time, and is the result of rigorous study and analysis by researchers and students from the Graduate Art History Studies program of the Institute of Aesthetic Research of the UNAM. Its content explores in detail the link between the arts and the economic and social processes that Mexico was experiencing at the time. In short, the project renders an account of the fundamental transformations of artistic processes that reverberated throughout the country.

This exhibition presents an opportunity to delve deeper into a crucial period in our country's recent history through some of its most significant artistic creations, allowing the visitor to appreciate the aesthetic value of the works. The effort undertaken by the Institute of Aesthetic Research, the Cultural Diffusion Coordination and the General Direction of Visual Arts in order to make this exhibition possible is one further example of the National University's commitment to the promotion of culture and the arts.

José Narro Robles
Rector
Universidad Nacional Autónoma de México

El presente catálogo de la exposición *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*, corresponde a una amplia revalorización de una de las etapas más dinámicas en la historia del arte mexicano del siglo XX. La Generación de la Ruptura y sus coetáneos, artistas notables y propositivos, protagonizaron aquellos años de búsqueda y afirmación en los que se viró el rumbo de las artes en el país.

Diversos estudios analizan los acontecimientos que determinaron el desarrollo artístico en ese periodo, caracterizado por estar inmerso en vertiginosas transformaciones sociales y culturales (lo rural daba paso a lo urbano), y en el que tendría lugar una intensa polémica entre representantes de lo figurativo y lo abstracto. Esa disputa alentó otras discusiones no menos fundamentales para los años venideros, como la vigencia del arte público y comprometido, la función de los intelectuales y las instituciones culturales y educativas, la necesidad de crítica profesional, espacios y publicaciones alternativos, fomento de galerías universitarias (recuérdese la labor pionera del MUCA y la Casa del Lago de la UNAM) y circuitos de exhibición privados (los museos públicos tardaron en reconocer y dar cabida a las últimas tendencias); la utilidad del mercado, la revitalización del coleccionismo y el mecenazgo (público y privado), incidencia de lo universal y lo local en las obras, surgimiento de un vocabulario y lenguaje específicos, conjunción de disciplinas, entre otros aspectos que implicaron, junto al relevo generacional de la época, una alteración en las formas de hacer y pensar el arte.

"La década que va de 1929 a 1939 es la de la influencia mexicana; la que le sigue es la de la ruptura". Octavio Paz describió en 1963 las primeras manifestaciones que se rebelaron en contra del arte social y el nacionalismo a ultranza. Las causas: negación al sometimiento estético, rechazo al servilismo y la propaganda, fin de las ideologías, individualismo antes que Estado protector, las limitaciones de un arte *pseudohumanista* y *didactista*. "La ruptura con las tendencias del arte mexicano, que hasta entonces los había nutrido, fue completa y brusca". En los noveles talentos ello fue posible por el influjo de quienes comenzaron la pintura moderna mexicana y forjaron en los murales –rasgo incólume de la Revolución Mexicana– un relato visual a la medida de aquella gesta como una inmersión a nuestros orígenes para rescatarlos y vivificarlos, pero resulta que "la creación artística nunca es imitación pasiva: es lucha, pelea".

Si el muralismo hacia la década de 1920 anticipaba su consolidación como la primer vanguardia artística que construyó una imagen indeleble de los ideales del nacionalismo revolucionario, también es cierto que su legado constituye un impulso: los rupturistas, a decir de Carlos Monsiváis, mantienen frente a la tradición una distancia crítica no exenta de respeto admirativo. El impacto y las posturas que sostuvo la Escuela Mexicana de Pintura serían a la postre el referente que apuntalaría la voluntad y personalidad de los autores que renovaron la plástica mexicana mediante un estilo opuesto. "Hay un punto crítico en el desarrollo de un arte: el momento en que la necesidad principal para el artista es no hacer lo que ya ha sido hecho. Dejar atrás la necesidad y avanzar en lo arbitrario", precisó el poeta francés Paul Valéry.

Después de los grandes momentos del muralismo, figuras como Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Gunther Gerzso, Mathias Goeritz o Wolfgang Paalen produjeron obras ajenas a la ruta de la doctrina y el manto profético de la patria. Sus propuestas se despojarían de toda retórica, dando un golpe de timón al repertorio realista y sus moldes consuetudinarios de representación simple, modernizando así las vanguardias sin acotar el sentido de pertenencia: se mira dentro y fuera de nuestras fronteras. Habilitaron los caminos por donde transitarían los creadores emergentes: un tránsito entusiasta donde se asentaron el cosmopolitismo, las preferencias por composiciones etéreas y el desafío al canon.

La antesala de la Generación de la Ruptura (de la "apertura" para algunos o de la "consumación" de la ruptura para otros) es la radicación múltiple que permitió la asimilación de corrientes y escuelas que facilitaron la restauración de los paradigmas del arte en México. Los precursores y ejecutores posteriores al muralismo

The Rupture generation and their contemporaries, all notable and experimental artists, played a leading role in the exploration and affirmation of a new course for the arts in Mexico. *Defying Stability. Artistic Processes in Mexico, 1952–1967*—both the exhibition and this catalog—is the result of a broad reevaluation of one of the most dynamic periods in the history of twentieth-century Mexican art.

Several of the texts in this volume analyze key events that determined artistic development during this era, as characterized by fast-paced sociocultural transformations including the transition from a rural to an urban society and the intense controversy between proponents of figurative and abstract painting. This clash fueled the fire of critical discourse for years to come: a questioning of the validity of public and politically engaged art and the need for specialized criticism, alternative spaces and publications, the fostering of university galleries (such as the pioneering work of the UNAM's MUCA and Casa del Lago) and private exhibition spaces (museums were notoriously slow to embrace the vanguard), art market activity and the revitalization of public and private art collecting and patronage, the influence of global and local ideas in art the emergence of specific vocabularies and languages, and the confluence of myriad disciplines. These factors indicate a transformation in the ways of making and thinking about art.

"The decade which ran from 1929 to 1939 was the decade of Mexican influence; the one that followed was the decade of rupture," said Octavio Paz in 1963, describing the first manifestations of the rebellion against social art and staunch nationalism. The causes of this apostasy were complex: the rejection of aesthetic submission, subservience, and propaganda; the end of ideologies; individualism gaining ground over the welfare state and the limitations of a *pseudo-humanist* and *didacticist* art. "This rupture with the trends of the Mexican art that had heretofore nourished them was complete and abrupt." This was made possible by the influx of new talent in modern Mexican painting, artists who forged in their murals of the Mexican Revolution—a visual story as ambitious as the war that inspired it, a journey back to our origins, intended to rescue them and revitalize them—but, as it turns out, "artistic creation is never passive imitation: it is a struggle, a strife."

If 1920s muralism was anticipating its consolidation as the first artistic avant-garde to build an indelible image of the ideals of revolutionary nationalism, it remains true that its posthumous role was that of catalyst: The Rupturists, according to Carlos Monsiváis, gaze upon tradition with a critical distance full of admiring respect. The impact of the Mexican School of painting and its positions became the benchmark that would spearhead the will and personality of the innovators that revitalized the Mexican visual arts via an alternative style. "There comes a critical point in the development of an art: the moment in which the primary desire of the artist is not to do what has already been done. To leave his needs behind and advance into the arbitrary," as the French poet Paul Valéry declared.

After the high tide of muralism, figures including Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Gunther Gerzso, Mathias Goeritz, and Wolfgang Paalen produced works free of doctrine and the prophetic mantle of the fatherland. Their proposals would be stripped of all rhetoric, changing the course of the realist repertoire and its customary molds of simple representation, and modernizing the avant-gardes without limiting their sense of belonging, gazing both within and beyond our borders. They charted a course for a new generation, an inspired journey that would establish cosmopolitanism and the preference for ethereal compositions that would challenge the canon.

The prelude to the Rupture generation (the "opening" for some, or the "consummation" of the rupture for others) was marked by resettlement. Migration enabled the assimilation of international movements and schools, facilitating the restoration of the paradigms of art in Mexico. The precursors and successors of muralism established a dialogue between intuition and reflection that reveals an intimacy whose versatility of line aimed not for a plundering of reality or a visual epic, but for the deliberation of the experimental and the reinvention of the symbolic.

establecieron un diálogo entre intuición y reflexión que devela una intimidad cuya versatilidad de trazos no apostó por un saqueo de la realidad o una épica visual, sino por la ponderación de lo experimental y reinvención de lo simbólico.

Toda vanguardia artística es resultado de una reacción. Por tanto, sin importar su naturaleza y alcance, está cada una sujeta a variaciones de tiempo y forma; les corresponde periodos de auge, estabilidad y agotamiento. La realidad no es estática y la movilidad inherente a las sociedades conlleva la regeneración de valores y conductas.

Es más fácil pintar una utopía que la realidad, dijo Luis Cardoza y Aragón; de igual modo, el célebre crítico entendió la ruptura con lo anterior, como una nueva relación con el medio y sus problemas. Los solitarios, modernistas, rupturistas, todos los artistas que al mediar el siglo XX profesaban la libre creación como la revuelta inevitable que sobreviviría al inmediatismo, estaban convencidos, efectivamente, de que "nuestro realismo necesita renovación y lo abstracto llegar a ser de verdad. Las rupturas son una forma histórica de arraigo para revolucionar nuestro presente y proseguir".

Es momento pertinente para ordenar y reagrupar los momentos decisivos de esos 15 años en los que el arte mexicano se revolucionó a sí mismo para que lo moderno procreara lo contemporáneo.

Teresa Uriarte
Coordinadora de Difusión Cultural
Universidad Nacional Autónoma de México

Any artistic avant-garde is the result of a reaction. Hence, no matter its nature and reach, each is subject to variations of time and form, to periods of boom, stability, and exhaustion. Reality is not static, and the mobility inherent in societies implies the regeneration of values and behaviors.

According to Luis Cardoza y Aragón, utopia is easier to paint than reality. Similarly, the celebrated critic understood the rupture as a new relationship with the environment and its problems. The solitaries, modernists, rupturists—all of the artists who halfway through the century professed free creation as the inevitable revolt that would survive the short term were—indeed convinced that "our realism needs renovation, and abstraction needs to be real. Ruptures are a historical form of rooting ourselves to revolutionize our present and move on."

This is a relevant moment to order and regroup the decisive moments of those fifteen years in which Mexican art overturned itself in order for the modern to bring forth the contemporary.

Teresa Uriarte
Cultural Diffusion Coordinator
Universidad Nacional Autónoma de México

Para la Dirección General de Artes Visuales de la UNAM es un compromiso fundamental apoyar la investigación académica encaminada al estudio de los fenómenos artísticos y culturales que han marcado la historia reciente de nuestro país. Por ello, nos complace ser parte de un proyecto de más de tres años de trabajo que da como resultado la exposición *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967* y el libro-catálogo que la acompaña.

Las décadas de los años cincuenta y sesenta significaron uno de los periodos más complejos y ricos del siglo XX mexicano: en medio de un cuestionamiento al sistema político emanado de la Revolución, el arte se hizo eco de la necesidad de transformar los lenguajes y los contenidos para dar voz a una nueva generación. Jóvenes artistas e intelectuales buscaron espacios inéditos en los cuales tuvieran cabida sus ideas, sin los límites impuestos por la censura que marcaba a los museos y las instituciones culturales del Estado.

En este sentido, es importante señalar que dentro de las tres funciones sustantivas de la UNAM –inscritas en su Ley Orgánica de 1945– además de la docencia y la investigación, se encuentra la difusión de la cultura. Por ello, rebasando en muchas ocasiones las funciones que le corresponderían a un organismo de educación superior, la Universidad ha abrigado a lo largo de su historia reciente diversos proyectos que han demostrado ser sustanciales para el desarrollo del país, al tiempo que consecuentes con los procesos de resguardo y promoción de la cultura que se han abrigado en ella.

Así, hablar del significado y trascendencia que tuvo la UNAM en la difusión y producción cultural durante esta época de efervescencia significa remitirnos a lo más esencial del espíritu universitario: el pensamiento crítico y autónomo y la libertad de acción. *Desafío a la estabilidad* subraya el papel desempeñado por espacios universitarios, particularmente en las décadas que esta exposición aborda, frente a la propuesta nacionalista "oficial". Para los universitarios, se trata de una oferta cultural alterna, incluyente, abierta e intergeneracional, en la que se impulsa la crítica, la experimentación y el riesgo. Las opciones universitarias lograron sortear la censura de la época construyendo un terreno propicio para el surgimiento, en las décadas subsecuentes, de modelos noveles de gestión cultural y de museos. Como bien lo señaló Carlos Monsiváis, durante estos años "la vanguardia se concentró en la UNAM iniciándose así la democratización", es decir, se abrió la posibilidad de concebir discursos y propuestas que atrajeran a diversas audiencias, especialmente a las más jóvenes, al ámbito universitario.

Particularmente, refirámonos aquí a dos recintos: la Casa del Lago y el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), que abrieron oportunidades de diálogo e intercambio intelectual a través de la plástica, la literatura, la música, el cine y el teatro, en un momento de transición generacional que marcaría para siempre el sentido de la creación artística.

Las aportaciones de estos recintos fueron muchas, especialmente en la oportunidad que brindaron de un acceso libre a la producción artística e intelectual más vanguardista y en su capacidad para incidir en la difusión de estas propuestas entre diferentes grupos de nuestra sociedad. En su momento, la Casa del Lago y el MUCA representaron la libertad de pensamiento y acción que definen al espíritu universitario.

La Casa del Lago, por ejemplo, contó entre sus directores a personajes tan destacados como Juan José Arreola, Tomás Segovia y Juan Vicente Melo. Bajo su resguardo se desarrolló una joven generación de escritores: la llamada Generación del Medio Siglo. También un grupo, el de pintores, entre los que se encontraban Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Lilia Carrillo, José Luis Cuevas y Alberto Gironella, que posteriormente sería designado como la Generación de la Ruptura.

De igual manera, Poesía en Voz Alta –cuyo objetivo era montar "espectáculos con poemas recitados a partir de una antología seleccionada por un director literario (Octavio Paz)"– brindó sentido y presencia a un proyecto universitario que llevó desde la Casa del Lago las expresiones artísticas más actuales en su tiempo a un público ávido por entrar en contacto con otras realidades, más allá de la mirada hegemónica y nacionalista del Estado mexicano.

The support of scholarly research exploring artistic and cultural phenomena that have influenced recent Mexican history is the primary commitment of the UNAM's Visual Arts General Direction. After more than three years of work, it is a pleasure to present this project, which has resulted in the exhibition *Defying Stability. Artistic Processes in Mexico, 1952–1967* and its companion publication.

The fifties and sixties were complex and rich periods in Mexico during the twentieth century. While questioning the post-Revolutionary political system, the art world revealed its desire to transform language and content, and gave voice to a new generation. Young artists and intellectuals sought out innovative spaces that could harbor their ideas without the limitations of censorship, which plagued the museums and state-owned cultural institutions at the time.

In this regard, it is important to note the UNAM's three substantive functions, as written into its 1945 Organic Law: teaching, research, and the promotion of culture. Throughout its recent history, the University has gone above and beyond the normal functions of a higher education system in order to facilitate a number of projects that support and promote national culture.

Hence, when referring to the meaning and transcendence of the UNAM in the cultural promotion and production of this effervescent time period, we are referring to essential elements of the university spirit, including critical, autonomous thought and freedom of action. *Defying Stability*… underscores the role of university spaces, particularly during the decades addressed in the exhibition, as it contrasted with the "official" nationalist proposal. University students during this time found an alternative, inclusive, and intergenerational openness, in which criticism, experimentation, and risk taking were encouraged. University alternatives managed to elude censorship, building a fertile terrain for the emergence of new cultural and museum management models throughout subsequent decades. In the words of Carlos Monsiváis, during these years, "the avant-garde concentrated in the UNAM, thus initiating democratization." That is to say, a new realm of possibilities opened up, enabling the creators of the time to conceive discourses and proposals that would attract a diverse audience, especially young students.

We shall refer here to two venues in particular: Casa del Lago and the Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA. These sites provided opportunities for intellectual dialogue and exchange through the visual arts, literature, music, film, and theater during a time of generational transition that would forever leave its mark on artistic creation.

The contributions of these venues were many, but most importantly, they provided free access to the most avant-garde intellectual and artistic productions, and they had an enormous impact on the promotion of these projects among diverse groups of Mexican society. At the time, Casa del Lago and the MUCA represented the freedom of thought and action that define the university spirit.

For example, Casa del Lago counted among its directors, influential figures such as Juan José Arreola, Tomás Segovia, and Juan Vicente Melo. Under their leadership, a new generation of young writers flourished: the so-called half-century generation. A group of painters also matured in this environment: Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, and Alberto Gironella, all of whom were part of a group that would later be dubbed the Rupture generation.

Likewise, Poesía en Voz Alta (Poetry Out Loud)—whose objective was to stage "spectacles with poems recited from an anthology selected by a literary director (Octavio Paz)"—brought meaning and presence to a university project based at Casa del Lago, which sought to take the most avant-garde artistic expressions of its time to an audience hungry for contact with other realms, beyond the hegemonic, nationalist view of the Mexican state.

For its part, the MUCA under Helen Escobedo was itself an avant-garde paradigm, encouraging experimentation in both curatorship and museography. Its exhibitions were not confined to art and national subjects, but explored

Por su parte, bajo la dirección de Helen Escobedo, el MUCA se constituyó en un paradigma de vanguardia, favoreciendo la experimentación museográfica y curatorial. Sus muestras no se circunscribieron al arte y a "lo nacional", sino que exploraban temáticas tan diversas como la arquitectura, la ciencia, las matemáticas, la ecología, la historia del arte, siendo un lugar abierto a las propuestas artísticas, las tradiciones y el conocimiento generado en diferentes latitudes.

No es posible construir la historia reciente de la cultura y el arte en México sin remitirnos a la Casa del Lago y el MUCA, pues en ellos no solamente se consolidó una transición generacional que incidió en todos los niveles de la producción artística e intelectual, sino que además se suscitaron experiencias creativas y de intercambio multidisciplinario que sentaron un precedente reproducido hasta el día de hoy.

Por ello, y siguiendo la vocación universitaria de ofrecer espacios abiertos a la discusión académica y el intercambio de ideas, el Museo Universitario Arte Contemporáneo se congratula por la publicación de este catálogo, que es el resultado de un trabajo interdisciplinario que tuvo como eje el análisis de un periodo en el que el arte, el cine, la fotografía, las artes escénicas y el diseño proyectaron la revolución sociocultural que transformó al mundo.

Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967, proyecto realizado en colaboración con el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, representa nuevamente una suma de esfuerzos institucionales y la oportunidad de reunir a un grupo de especialistas en diferentes áreas –académicos y curadores consolidados, así como nuevas generaciones de investigadores– con el objetivo de reconfigurar obras, artistas y procesos que delinearon los anhelos de modernidad en México.

Nuestra felicitación al Instituto de Investigaciones Estéticas y a la doctora Rita Eder por el papel relevante en la configuración de la muestra y la edición que la acompaña, a los co-curadores, el doctor Álvaro Vázquez Mantecón y la maestra Pilar García, pero también al equipo del Museo Universitario Arte Contemporáneo que por más de tres años acompañó el proceso de *Desafío a la estabilidad* y que hace posible materializar en las salas del MUAC y en este libro una investigación de la envergadura que les dio origen, viniendo a afianzar la tradición universitaria como generadora de referentes historiográficos de excelencia.

Graciela de la Torre
Directora General de Artes Visuales-MUAC
Universidad Nacional Autónoma de México

topics as diverse as architecture, science, mathematics, ecology, and art history, thus making the MUCA a place open to tradition, knowledge, and artistic proposals from other regions of the world.

It is impossible to reconstruct a recent history of art and culture in Mexico without referring to Casa del Lago and the MUCA. Not only did they consolidate a generational transition that influenced all levels of artistic and intellectual production, but they also encouraged creative and multidisciplinary experiences that set a precedent still relevant today.

Following the University mandate to provide space for scholarly discussion and the exchange of ideas, the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) lauds the publication of this catalog, the result of interdisciplinary work based on the analysis of a period in which art, film, photography, stage art, and design launched a socio-cultural revolution that transformed the world.

Defying Stability. Artistic Processes in Mexico, 1952–1967, a project carried out in collaboration with the UNAM's Instituto de Investigaciones Estéticas, represents the culmination of institutional collaboration between groups of specialists in different areas—scholars and prominent curators, as well as a new generation of researchers—with the objective of reconfiguring the works, artists, and processes that outlined the aspiration for modernity in Mexico.

We extend our congratulations to the Instituto de Investigaciones Estéticas and Doctor Rita Eder for their important role in the development of the exhibition and its accompanying publication; to the co-curators, Doctor Álvaro Vázquez Mantecón and Master Pilar García, but also to the team of the Museo Universitario Arte Contemporáneo who, for more than three years, oversaw the process of *Defying Stability*… and helped to materialize—within the halls of the MUAC and this book—a research project that confronts the ambitions and challenges of its moment, cementing the tradition of the University as a generator of historiographical touchstones of excellence.

Graciela de la Torre
General Director of Visual Arts-MUAC
Universidad Nacional Autónoma de México

Esta exposición es resultado de un intenso trabajo en equipo coordinado por Rita Eder, y del que formaron parte otros especialistas y alumnos de distintos posgrados de la UNAM. La exposición se refiere al proceso de una generación emergente que puso en jaque los presupuestos, prejuicios, consensos, a veces los logros del arte mexicano de la posrevolución. Ese examen lo hace otra generación emergente. Es una apuesta por una forma de trabajo posible en la Universidad, en la que se busca que los jóvenes participen en la articulación de un saber en renovación permanente.

Los años anteriores a 1968 fueron puestos entre paréntesis con bastante rapidez por quienes vieron en la rebelión juvenil un "parteaguas" que establecía un modelo nuevo e indispensable de participación en el espacio público. Este ejercicio retrospectivo no intenta mostrar "los antecedentes" de la era que se abrió en 1968, sino una época que vale por sus propios méritos, desacuerdos, discusiones, dudas, ensayos y aciertos. No es casualidad que la propia Universidad sea uno de los escenarios más importantes de este proceso: la autonomía y la libertad de las aulas eran, para el México de aquellas décadas, un espacio que permitía movimientos, expresiones, manifiestos y obras impensables en otros ámbitos de la vida pública mexicana. Más que culminarla, la era que se abrió después de 1968 en buena medida canceló el corte temporal que aquí aparece como si fuera parte de una estratigrafía muy reciente.

Agradezco a la Universidad y en particular al doctor José Narro Robles y al doctor Leopoldo Silva el respaldo brindado para este proyecto universitario, que además contó con el beneplácito de la Dirección General de Apoyo al Personal Académico, que estimula la colaboración entre investigadores y alumnos. La relación de trabajo entre el Museo Universitario Arte Contemporáneo, que dirige la maestra Graciela de la Torre, y el Instituto de Investigaciones Estéticas lleva varios años con excelentes resultados. *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967* es fruto de la intensa relación entre ambas instituciones, respaldadas por la Coordinación de Difusión Cultural y su coordinadora, la doctora María Teresa Uriarte. Es necesario añadir que en este sentido la generosa colaboración de la maestra Guadalupe Ferrer, al frente de la Dirección General de Actividades Cinematográficas, ha sido de gran valor para esta exposición multidisciplinaria en la que el cine tiene un papel fundamental. Finalmente, esta exposición muestra también la activa participación de jóvenes profesionales y estudiantes del Posgrado en Historia del Arte de la UNAM y esto acentúa el carácter universitario del proyecto. Exposiciones como ésta no sólo permiten la preparación e intervención de jóvenes profesionales y su desarrollo como autores de textos sobre temas y problemas del arte moderno y contemporáneo en México, también los capacita para ejercer el oficio de curador, una de las profesiones emergentes en el campo de las artes.

Renato González Mello
Director del Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional Autónoma de México

This exhibition is the result of years of extraordinary teamwork coordinated by Rita Eder, aided by the contributions of many specialists and students from a variety of Graduate Studies programs across the UNAM. Focusing on an emerging generation's processes that involved questioning the postulates, prejudices, understandings, and at times even the achievements of post-revolutionary Mexican art, this reexamination of the period is undertaken by yet another emerging generation, introducing a new way of working within the University whereby young people contribute to the construction of a body of knowledge in constant renewal.

The years preceding 1968 were quickly cast into limbo by those who viewed the youth insurrection as a "watershed" that established a new, indispensible model of participation in the public sphere. This retrospective exercise seeks not to lay out "the preamble" to the era that dawned in 1968, but to delve into a moment that was interesting in its own merits, disagreements, discussions, doubts, wavers, and accomplishments. It is no coincidence that our own University was one of the most important backdrops to this process: the autonomy and liberty of the lecture halls were, for our country at the time, a space that allowed for the flourishing of movements, expressions, manifestos and works heretofore unthinkable in other aspects of Mexican public life. Indeed, rather than culminating this period, the era that unfolded after 1968 cut short the ongoing processes that here appear as part of a very recent stratigraphy.

I would like to thank the University and, in particular, Drs. José Narro Robles and Leopoldo Silva for the support granted to this university project, undertaken with the endorsement of the Directorate-General of Academic Faculty Affairs, which encourages collaboration between researchers and students. The multi-year working relationship between the Museo Universitario Arte Contemporáneo—directed by Ms. Graciela de la Torre—and the Instituto de Investigaciones Estéticas has consistently delivered excellent results. *Defying Stability. Artistic Processes in Mexico, 1952-1967* is the fruit of this intense relationship between both institutions, backed by the Coordination of Cultural Promotion and its coordinator, Dr. María Teresa Uriarte. It should be noted that, in this regard, the collaboration of Ms. Guadalupe Ferrer at the helm of the Directorate-General of Film Activities has been invaluable for this multidisciplinary exhibition in which film plays a fundamental role. Finally, this exhibition includes the active participation of young professionals and students of the Graduate Art History Studies program at the UNAM, highlighting the academic nature of the project. Exhibitions such as this not only provide experience for young professionals and enhance their development as authors on issues of modern and contemporary art in Mexico, they also qualify them to work as curators, one of the emerging professions in the art sphere.

Renato González Mello
Director of the Institute of Aesthetic Research
Universidad Nacional Autónoma de México

Introducción general

Rita Eder

Preámbulo

La intromisión y la libertad de entrar y salir de un territorio creativo a otro, acciones que llevaron a formas diversas para apropiarse y experimentar con distintas disciplinas artísticas, determinaron la emergencia, en algunos países de América Latina y Europa, así como en Japón y Estados Unidos, de un viraje en los procesos creativos de los años cincuenta y sesenta que repercutió en el ámbito cultural mexicano. El arte como experiencia de vida y transformación de lo sensorial fue fundamental para muchos creadores de la época y corrió paralela a la inquietud de combinar e intentar otros modos de fracturar convenciones temáticas y estructurales.

Como resultado de aquellos tránsitos, emerge una renovación de la forma y el color, la imagen y el texto, la palabra y la voz, el movimiento y el sonido. Esta revolución de los materiales, de los soportes y los escenarios, de perspectivas visuales y enfoques, y también de nuevos vocabularios en términos textuales y de la imagen, entraña un complejo debate sobre cómo rehacer, después de la fractura, nuevas propuestas en torno al sentido y la función del arte, que incorpora preguntas sobre las relaciones entre el artista y el público en su dimensión subjetiva, y que busca dar un mayor espacio a lo espiritual, lo sensorial, lo corporal y lo lúdico, temas y problemas tratados a lo largo de los textos que aparecen en *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*.

Este proyecto responde a la complejidad artística, social y política que caracterizó a esa época. Hemos por ello diseñado una nueva estructura para diferenciar la diversidad creativa del periodo y los conceptos más sobresalientes que dieron lugar a la enorme riqueza experimental entendida mejor desde la perspectiva de los procesos del arte. Desde el principio se tuvo la intención de formular un armazón conceptual capaz de transformar la narrativa historiográfica prevaleciente hasta ahora e introducir nuevos enfoques de investigación en torno a las obras y los sujetos culturales.

Nuestro interés en este periodo, abordado desde distintas perspectivas, surgió en agosto de 2011, cuando organizamos por primera vez el seminario "Genealogías del arte contemporáneo en México", en el cual participaron investigadores con distintas formaciones y especialidades, además de estudiantes del Posgrado en Historia del Arte, cuyos trabajos se centraron en distintos fenómenos artísticos de esta etapa. En agosto de 2012 se realizó un simposio en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) en el que todos los participantes del seminario leyeron sus ponencias. Fue un momento crucial, pues permitió la exposición de nuestros diálogos, hasta entonces mantenidos dentro de las aulas, frente a un público diverso. Además, el simposio también permitió la intervención y retroalimentación de los moderadores y comentaristas, quienes contribuyeron con diferentes críticas, tanto metodológicas como conceptuales, a esta propuesta.

Este largo proceso ha dado origen al catálogo que ahora presentamos, el cual, sumado a la exposición, cierra un extenso ciclo en el que la participación institucional ha tenido un papel fundamental. La instalación de este proyecto en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), que recibió el apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA), destinado a fomentar los proyectos de investigación entre estudiantes y académicos, auspició entretejer diversas relaciones entre las artes basadas en el debate de las ideas y los archivos consultados. El título de este catálogo y de la exposición que acompaña, sugiere, por una parte, una tensión entre las artes y las iniciativas del Partido Revolucionario Institucional y los gobiernos en turno para promover una política económica estable, a la par que ampliaba la creación de instituciones educativas y culturales. Estas estrategias instrumentaron la creación de una poderosa imagen del Estado, cuya modernización corría a la par de la preservación de una identidad nacional en la que una escuela mexicana en las artes era aún de gran servicio. El mayor desafío

General Introduction

Rita Eder

Preamble

The fifties and sixties witnessed a shift in creative processes around the world, which surfaced in several places across Europe, Latin America, Japan, and the United States, and reverberated throughout the Mexican cultural world. This shift, characterized by intrusion and the freedom to move across borders from one creative territory to another, led to diverse forms of appropriation and experimentation across artistic disciplines. Many creators of the time saw art as life experience and sensorial transformation, and had an insatiable desire to innovate and combine ways of fracturing thematic and structural conventions.

These transformations led to a renewal of form and color, image and text, word and voice, movement and sound. The revolution of media, materials and scenarios, of visual perspectives and approaches, and of new textual and pictorial vocabularies is charged with the question of how, after the rift, to introduce new proposals around the meaning and function of art. This is the subject of a complex debate that examines the subjective relationship between artist and audience, and that seeks to give more relevance to the spiritual, the sensorial, the corporal, and the fanciful. These issues recur throughout the texts that comprise *Defying Stability. Artistic Processes in Mexico, 1952–1967*.

This project arises to evaluate the artistic, social, and political complexity that distinguishes the time period. We have thus devised a structure in an attempt to unravel both the creative diversity of this period and its most important concepts, so as to better understand its great experimental wealth from the angle of its artistic processes. From the beginning, the intention was to formulate a conceptual framework able to transform the historiographical narrative that has so far prevailed, and to introduce new investigative approaches to the artworks and cultural subjects.

Our interest in approaching this time period from a different perspective arose in August 2011, when we first organized the seminar "Genealogies of Contemporary Art in Mexico." This seminar brought researchers—from across disciplines and specialties—and art history graduate students together to research a variety of artistic phenomena of the time period. In August 2012, a symposium was held at the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), in which all seminar participants presented their papers. It was a crucial moment that it allowed us to present our ideas, hitherto confined to the lecture halls, to a diverse audience. The symposium also allowed a conversation to be established with the moderators and commentators, who contributed to the proposal with feedback and criticism—both methodological and conceptual.

This long process has led to the creation of this catalog and exhibition. This process has been completed, thanks to the inestimable participation of some institutions. This project was made possible by the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), who thanks to the support of the Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA)—the branch of the University dedicated to promoting research projects between students and academics,—and enabled an interweaving of relationships within the arts based on free discussion of ideas and archive research. The title of this catalog and its accompanying exhibition suggests a tension between the arts and the "stabilizing development" initiative undertaken by the Institutional Revolutionary Party and its administrations, which sought to promote a stable economic policy while boosting the creation of educational and cultural institutions. These strategies enabled the creation of a powerful image of the state, whose modernization ran parallel to the preservation of a national identity—to which a "Mexican School" of arts was of great service. The greatest challenge was disrupting the prevailing canon in

fue desarticular el canon de tinte nacionalista o local en las artes y rebatir el valor de lo perdurable inscrito en la noción de identidad. Una nueva generación atendió la importancia de los procesos de la creación artística como signo del arte en tanto campo dinámico, crítico y alterable.

La Ruptura

Con frecuencia se ha identificado a esta época bajo el concepto de *ruptura*, y se ha pensado, quizá con cierta imprecisión, que esa ruptura se refería sobre todo a la pintura. Bien se sabe que Octavio Paz es el autor de este concepto que aparece, quizá por primera vez, en un artículo escrito en 1950 dedicado a la obra pictórica de Rufino Tamayo.[1] La Ruptura, según su autor, no suponía la negación de los valores plásticos de algunos integrantes del movimiento de pintura mural, sino más bien una actitud crítica ante el nacionalismo mexicano y el realismo social abanderado por algunos pintores. Sin embargo, este texto sirvió para identificar un movimiento de cambio y rompimiento con tradiciones visuales ya estancadas e identificadas con la Escuela Mexicana de Pintura. El cambio no provenía de un movimiento organizado, sino de la diversidad de lenguajes visuales y, como señala Paz, "a todos los impulsaba el deseo de encontrar una nueva universalidad plástica, esta vez sin recurrir a la ideología".[2]

Rufino Tamayo era, desde la mirada de Paz, el símbolo más claro de ese otro camino que definía como arriesgado e independiente, que desdeña lo narrativo y cuya pintura, caracterizada por sus altos valores plásticos, era ya "un mundo de poesía".[3] En 1963 produjo Octavio Paz otro ensayo, "El precio y la significación",[4] en el que integra la complejidad del concepto de Ruptura con la emergencia de lo contemporáneo, una revisión de aquel primer artículo sobre Tamayo. La segunda guerra mundial marca para Paz el fin de las ideologías y una vez más pareciera que redobla su posición contra el factor ideológico y el realismo trasnochado: "Desde hace años sostengo una pequeña e intermitente polémica, no contra este o aquel artista sino contra dos actitudes que me parecen gemelas: el nacionalismo y el espíritu de sistema. Ambos son estériles y ambos convierten en desierto lo que tocan".[5]

Es en este contexto en el que reaparece su redefinición de Ruptura planteada con más radicalidad y, sin embargo, quiere dejar claro, en cada instancia en que toca el tema, que no se trata de negar los valores de la tradición moderna mexicana y que no es necesario la homogeneización para pertenecer a la modernidad.[6] En "El precio y la significación", una diatriba contra el mercado del arte, marca hacia la mitad del artículo el surgimiento de un nuevo viraje donde la poesía abre un nuevo impulso. Paz se refería al movimiento Poesía en Voz Alta: "La poesía, *como siempre*, anuncia el cambio. Bastaron unos cuantos libros para transformar el desierto."[7]

Aunque el concepto de Paz abarcaba la poesía, el teatro y la narrativa (además de la pintura), y su concepto de las relaciones entre las artes queda de manifiesto en diversos textos,[8] el término *Ruptura* permaneció en la crítica y la historia del arte como categoría reducida; es decir, se convirtió en emblema para identificar a un conjunto amplio y diverso de pintores que se alejaron con brío de la vocación narrativa de lo mexicano en pintura para elaborar otros signos figurativos tensionados por una transformación de lo corporal y que exploraron en forma mixta y diversa las posibilidades de la abstracción.

La batalla ideológica imbricada con la del surgimiento de otros modos de pintar quizá conoció su momento más álgido a mediados de los años sesenta con el certamen "Confrontación 66", que se propuso abrir en abril de 1966 una exposición en Bellas Artes con el fin de hacer un balance de las diversas corrientes pictóricas en México. La historia detallada del evento aparece descrita en un largo artículo de Raquel Tibol[9] que contiene multitud de opiniones de críticos y artistas en torno al concurso y en el que se discute todo: la conformación del jurado, los límites de edad, el número de pintores, la noción de favorecer lo abstracto frente a los realismos y donde Siqueiros desempeñó un papel importante en acciones y discursos. Esta crónica, los pleitos y las opiniones que describe son una prueba más de aquello que Paz consideraba como el nacionalismo estéril, la interferencia de la ideología y, se podría añadir, se trataba también de la negación de las vanguardias en el arte.

Siqueiros ya había anunciado su disgusto con lo que podían llamarse nuevas tendencias, y alentó un año antes, en 1965, las polémicas del Salón Esso (creado por la Organización de Estados Americanos [OEA] y la Standard Oil), exposición que se abrió en el recién inaugurado Museo de Arte Moderno (MAM). Este indudable innovador de las técnicas y materiales en el campo pictórico y

1 Octavio Paz, "Tamayo en la pintura mexicana" (1950), *México en la obra de Octavio Paz*, vol. III, *Los privilegios de la vista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 323-334.

2 *Op. cit.*, p. 324.

3 *Ibid.*

4 Octavio Paz, "El precio y la significación" (1963), *México en la obra de Octavio Paz*, *op. cit.*

5 *Ibid.*, p. 385.

6 *Ibid.*, p. 381.

7 *Ibid.*, p. 386. Esa nueva era que Paz ubica al despuntar los años cincuenta la dibuja en su artículo citando autores (Rulfo, Sabines, Arreola, García Terrés), filósofos (Villoro y Xirau) y se refiere a la creación de nuevas revistas como la *Revista de la Universidad*, estudios innovadores sobre lo mexicano (Uranga), así como a Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, fundadores de la *Revista Mexicana de Literatura*, el poeta Tomás Segovia y Juan García Ponce. Aparecen, según el decir de Paz, "dos guerrilleros, dos cortadores de cabezas, Carlos Monsiváis y Luis Guillermo Piazza".

8 Octavio Paz, "Repaso en forma de preámbulo", *México en la obra de Octavio Paz*, vol. III, *Los privilegios de la vista*, *op. cit.*, p. 11.

9 Raquel Tibol, "Confrontación 66", *Confrontaciones: crónica y recuento*, México, Sámara, 1992, pp. 33-100.

the arts—which leaned heavily toward localism and nationalism—and refuting the value of what endures in the notion of identity. A new generation faced the importance of artistic creative processes as a sign of the dynamic, critical, and alterable qualities of art.

Rupture

This time period has often been identified with the concept of *rupture*, and it has been thought, perhaps somewhat imprecisely, that this rupture referred mostly to painting. As is well known, Octavio Paz was the author of this concept, which appears for the first time in a 1950 article dedicated to the pictorial work of Rufino Tamayo.[1] According to Paz, the Rupture did not pursue the denial of the artistic values upheld by some of the members of the mural painting movement, but rather fostered a critical attitude toward Mexican nationalism and social realism championed by some painters. Nevertheless, this text singles out a movement of change and dissension from stagnant visual traditions identified with the Mexican School of painting. This change sprang forth not from an organized movement, but from diverse visual languages, and, as Paz remarks, "they were all motivated by a desire to find a new plastic universality, this time without turning to ideology."[2]

To Paz, Rufino Tamayo was perhaps the clearest symbol of this alternative road he described as risky and independent, disdainful of narrative and whose painting, distinguished by its high artistic values, was already "a world of poetry."[3] In 1963, Paz produced another essay, "Price and Signification,"[4] in which he blends the complexity of the concept of Rupture with the emergence of the contemporary, in a review of his earlier article on Tamayo. World War II marked for Paz the end of ideology, and once again he seems to reinforce his position against ideology and anachronistic realism: "I have for years maintained a small and intermittent controversy, not against this artist or that, but against two attitudes that seem twin to me: nationalism and system spirit. Both are sterile and turn everything they touch into desert."[5]

It is within this context that his redefinition of Rupture is set forth with greater radicalism, but he nevertheless makes very clear, every time he touches the subject, that it's not about denying the values of the modern Mexican tradition, and that homogenization is not a necessary requirement for belonging to modernity.[6] In "Price and Signification," a diatribe against the art market, he writes toward the middle of the article on the emergence of a new shift in which poetry opens a new impulse. Paz was referring to the movement Poesía en Voz Alta (Poetry Out Loud): "Poetry, *as always*, is the harbinger of change. A few books were enough to transform the desert."[7]

Though Paz's concept extended beyond painting to poetry, theater, and narrative, and his concept of the relationships between the arts is manifest in several texts,[8] the term *rupture* remained in art criticism and history as a reductive category. It became an emblem to identify a broad and diverse set of painters that moved resolutely away from the narrative calling of Mexican identity in painting, in order to create new figurative signs tensioned by a transformation of the corporeal, exploring through a diversity of resources the possibilities of abstraction.

The ideological battle surrounding the emergence of new ways of painting perhaps reached its most critical point during the sixties with the contest "Confrontación 66" (Confrontation '66), which purported to open, in April 1966, an exhibition in Bellas Artes that would take stock of the diversity of pictorial movements in Mexico. The event is described in detail in a long article by Raquel Tibol[9] that contains myriad opinions of critics and artists regarding the contest, and which comments on everything: the conformation of the jury, the age limits, the number of painters, and the favoring of abstraction over realism—as well as Siqueiros's actions and speeches regarding this latter point. Her chronicle, the quarrels, and the opinions described are further proof of what Paz considered to be sterile nationalism, interference of ideology, and, it might be added, the denial of the avant-gardes in art.

Siqueiros had already announced his disgust with the new movements and, a year earlier, in 1965, had encouraged the controversy of the Esso Hall (created by the Organization of American States [OAS] and the Standard Oil Company), held at the newly opened Museo de Arte Moderno (MAM). This undoubted innovator in techniques and materials in the pictorial field

---

1 Octavio Paz, "Tamayo en la pintura mexicana" (1950), in *México en la obra de Octavio Paz*, vol. III, *Los privilegios de la vista*, (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1987), 323–34.

2 Paz, "Tamayo en la pintura mexicana,". 324.

3 Ibid.

4 Octavio Paz, "El precio y la significación" (1963), in *México en la obra de Octavio Paz*, vol. 3, *Los privilegios de la vista*.

5 Ibid., 385.

6 Ibid., 381.

7 Ibid., 386. In his article, Paz depicts this new age, which he locates in the early fifties, by quoting authors (Rulfo, Sabines, Arreola, García Terrés) and philosophers (Villoro and Xirau), and refers to the creation of new magazines such as the *Revista de la Universidad* (University Magazine), innovative studies on Mexican identity (Uranga), and Carlos Fuentes and Emanuel Carballo, founders of the *Revista Mexicana de Literatura* (Mexican Journal of Literature), poet Tomás Segovia, and Juan García Ponce. According to Paz, there appear "two guerillas, two headhunters: Carlos Monsiváis and Luis Guillermo Piazza."

8 Octavio Paz, "Repaso en forma de preámbulo," *México en la obra de Octavio Paz*, vol. 3, *Los privilegios de la vista*, 11.

9 Raquel Tibol, "Confrontación 66," in *Confrontaciones: crónica y recuento* (Mexico City: Sámara, 1992), 33–100.

autor de obras icónicas por su calidad e invención, libraba una lucha extemporánea, pero que tuvo una resonancia estridente en los medios, para sostener su batalla sobre lo que consideraba la verdadera función del arte, y por ende, la permanencia de los realismos. Dichos escándalos, el manejo de los medios desde sectores oficiales, y los seguidores de Siqueiros apoyados por críticos prominentes como Raquel Tibol y Antonio Rodríguez, contribuyeron a desviar la atención de un escenario complejo en lo creativo y fructífero en el cruce de disciplinas artísticas, algo que Raquel Tibol reconoció tiempo después en su ya citado libro *Confrontaciones*.[10]

La modernización y sus contradicciones

A primera vista, los años que abarca la exposición integran un periodo de acelerada transformación en la traza urbana de la capital del país. Una mirada a las vistas aéreas después de 1957 permite la apreciación de altas torres, edificios de nuevo diseño, e infinidad de nuevas construcciones y espacios para habitar. Se multiplica la cantidad de automóviles que transitan sobre las avenidas principales, surgen nuevos medios de comunicación como la televisión, y aparece una publicidad que anuncia flamantes estilos de vida para nuevos consumidores. En esa publicidad, casas y departamentos aparecen envueltos en formas novedosas, con un tipo de decoración que acompaña la mirada en torno a los gustos de una emergente clase media. Quizás una de las maneras de observar este cambio sea el filme *Despedida de casada* (1966; Juan de Orduña [dir.], Álex Phillips [fotografía]). Se trata de una película cuyo argumento es banal pero de interés para la imagen de la ciudad pues enfoca las nuevas construcciones señaladamente reticulares de inmensos ventanales con amplias vistas y cuyos interiores muestran el diseño de muebles de la época. La cámara enfoca con detenimiento un moderno edificio construido por Mario Pani, ubicado en la colonia Cuauhtémoc, y transita hacia el Pedregal de San Ángel, de formas combinadas, telúricas y ultramodernas; quizá se trate de una síntesis involuntaria de dos estilos de arquitectura moderna de carácter privado con ciertos contrastes en las formas de ser habitadas donde se señalan diferencias de género y clase, costumbres y modas.[11]

La industria, la técnica y el énfasis en las formas de la mecánica que emergen en documentales encaminados a divulgar el dinamismo de la nueva época son los sellos de la modernización plegada al llamado "desarrollo estabilizador" o la creación de las bases para un ritmo de crecimiento continuo de la economía mexicana. El "desarrollo estabilizador"[12] que intentaba estrategias para disminuir la pobreza y aumentar los salarios, estuvo lejos de avanzar sustancialmente ante el crónico problema de la desigualdad social. La imagen de progreso material se proyectó en los nuevos desarrollos urbanos de inversión privada como Ciudad Satélite y, en el plano de la arquitectura oficial, en la construcción de multifamiliares de interés social como la Unidad Habitacional Adolfo López Mateos, mejor conocida como el complejo Nonoalco-Tlatelolco, construida en una de las zonas más pobres de la ciudad y escenario del filme de Luis Buñuel de 1950, *Los olvidados*. En esa década, ocurrida entre la película de Buñuel y la construcción del gran multifamiliar, los olvidados fueron desplazados y en algunos casos desaparecidos.

Por otra parte, tuvo lugar la renovación de espacios institucionales, educativos y culturales como Ciudad Universitaria. Nuevos museos como el de Antropología, el de Arte Moderno y otros más, constituyeron un caso sorprendente, pues se inauguraron al mismo tiempo y su construcción duró, calculan algunos, menos de 19 meses, una muestra de fuerza organizativa y financiera. En el plano del capital privado y la emergencia de las clases medias aparecieron nuevas colonias y espacios, entre ellos la Zona Rosa, que sería lugar de reunión para la joven generación de escritores y artistas. El surgimiento de las galerías privadas —como la Prisse en 1952, pionera en tanto espacio de resistencia de los canales oficiales favorables a la Escuela Mexicana, y más tarde, las de Antonio Souza y Juan Martín— ofreció otros espacios para desplegar expresiones vanguardistas y albergar al grupo que Juan García Ponce denominó "la joven pintura mexicana". En contraste con el movimiento cultural que se desarrollaba en forma independiente, se advierte la ausencia de apoyo oficial para expresiones artísticas no interesadas en repetir y propagar la adhesión a los valores formales asociados con lo nacional.

El problema es abordado en el texto-manifiesto de José Luis Cuevas: "La cortina de nopal", en el que el joven artista, de escasos 22 años, hace una denuncia de estos procesos burocráticos que coartaban a los artistas visuales de ser exhibidos y reconocidos en los espacios oficiales.[13] Cuevas percibe con ingenio la herencia particular que las políticas culturales de los años cincuenta en

10 Raquel Tibol, *op. cit.*

11 Reparamos en este filme durante las presentaciones que Cristóbal Andrés Jácome hizo en mayo del 2012 en el seminario matriz de esta exposición: "Genealogías del arte contemporáneo en México". Poco después vimos la construcción visual que el artista canadiense Terence Grower había compuesto con este filme como parte de su interés por la arquitectura mexicana de los años sesenta.

12 El desarrollo estabilizador es un concepto ideado por Antonio Ortiz Mena, secretario de Hacienda durante los sexenios de Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz. Los estudiosos del tema atribuyen el inicio de un plan para un ritmo sostenido de la economía al gobierno de Adolfo Ruiz Cortines. Los límites cronológicos abarcan de 1952 a 1970, aunque hay quienes difieren y sitúan el inicio de dicho plan en 1954, año de una fuerte devaluación de la moneda, misma que a partir de entonces permaneció intocada durante algo más de dos décadas.

13 "La cortina de nopal" fue publicado por primera vez en *México en la Cultura*, suplemento del periódico *Novedades*. En 1959, el texto fue reeditado en inglés en la *Evergreen Review*. Puede consultarse también en el libro autobiográfico *Cuevas por Cuevas* (1965).

and author of iconic works for their quality and invention was fighting an outdated battle—which nonetheless had raucous resonance in the media—around what he considered to be the true function of art, and thus the permanence of realisms. These controversies, the official sectors' handling of the media, and the followers of Siqueiros supported by such prominent critics as Tibol and Antonio Rodríguez all drew attention away from a complex scenario around the creativity and fruitfulness of the interplay between artistic disciplines, something Tibol recognized some time later in her afore-quoted book *Confrontaciones* (Confrontations).[10]

Modernization and Its Contradictions

The years studied by the exhibition cover a time of accelerated transformation in the urban structure of Mexico's capital city. One look into aerial views after 1957 suffices to fill the gaze with tall towers, buildings with modern design, and myriad new constructions and spaces for habitation. The automobiles running along the main avenues multiplied, new media such as television became ubiquitous, and a new sort of publicity emerged, endorsing state-of-the-art lifestyles for emergent consumers. In this new advertising, houses and apartments appeared wrapped in novelty, shining with a new decoration that catered to the taste of an emergent middle class. This change is apparent, for example, in the film *Despedida de casada* (Divorce Party, 1966: Juan de Orduña [director], Álex Phillips [cinematographer]). Though the film's plot is trite and vapid, the portrayal of the city is striking, since it spotlights its distinctly grid-like new constructions with floor-to-ceiling windows and trendy interior furnishing. The camera focuses intensely on a new building recently constructed by architect Mario Pani in the Cuauhtémoc neighborhood, and then heads to the Pedregal de San Ángel and its combined, telluric, ultramodern forms; it may perhaps be an involuntary synthesis of the two styles of privately funded modern architecture, with its contrasts in modes of habitation, and its differences of gender and class, custom and fashion.[11]

The dynamism of the new age is publicized through documentaries that glorify industry, technology, and mechanics: the hallmarks of modernization as fostered by the so-called stabilizing development—the government project that sought to lay the foundations for the sustainable growth of Mexican economy. Though it advanced strategies to reduce poverty and increase wages, "stabilizing development"[12] hardly made a dent in the chronic social inequality that beleaguered the country. The new architecture projected an image of material progress, palpable both in private urban developments, such as Ciudad Satélite, and in state-built low-cost housing compounds like the Adolfo López Mateos Housing Unit. The latter, better known as the Nonoalco-Tlatelolco complex, was built in one of the poorest zones in the city, the setting of the 1950 Luis Buñuel film *The Young and the Damned*. In the decade between Buñuel's movie and the construction of the great housing complex, the young and the damned were forcibly displaced and, in some cases, disappeared.

Moreover, several institutional, educational, and cultural spaces underwent renovations, Ciudad Universitaria among them. Remarkably, a veritable frenzy of museum construction took place: In an unprecedented display of organizational and financial strength, the museums of anthropology, modern art, and others, all opened in the same week, having been under construction, according to some calculations, for less than nineteen months. Private capital and an emergent middle class enabled the creation of new neighborhoods and spaces, among them the Zona Rosa, which would become a rendezvous for the new generation of writers and artists. New private galleries offered alternative spaces in which to deploy avant-garde expressions. The Prisse gallery, founded in 1952, was a trailblazing resistance space that opposed the official channels that favored the Mexican School. Later, spaces like the Antonio Souza and Juan Martín galleries would also harbor the group that Juan García Ponce had christened "the young Mexican painting movement." Despite this flourishing independent cultural movement, there was a striking paucity of official support for artistic expressions that had no interest in repeating and propagating the formal values associated with national identity.

The problem is approached in "La cortina de nopal" (The Cactus Curtain), a text/manifesto by José Luis Cuevas in which the young artist—only twenty-two at the time—denounces the bureaucratic processes that limited visual artists from being exhibited and recognized in official spaces.[13] Cuevas cleverly detects in the Mexican cultural policy of the fifties an influence

10 Raquel Tibol, "Confrontación 66".

11 We became aware of this film through Cristóbal Andrés Jácome's presentations in May 2012, in the seminar that engendered this exhibition, "Genealogies of Contemporary Art in Mexico." Soon after, we came across the visual construction made by Canadian artist Terence Gower, which used the film as part of his composition centered around Mexican architecture of the 1960s.

12 Stabilizing development is a concept devised by Antonio Ortiz Mena, Treasury secretary during the terms of Adolfo López Mateos and Gustavo Díaz Ordaz. Experts on the subject attribute the launching of a plan for a sustained growth of the economy to the Adolfo Ruiz Cortines administration. The chronological boundaries are usually set in 1952 and 1970, although some differ and locate the beginning of this plan in 1954, the year in which the currency strongly devalued before remaining stable for a little over two decades.

13 "The Cactus Curtain" was first published in *México en la Cultura*, supplement of the *Novedades* newspaper. In 1959, the text was reedited in English in the *Evergreen Review*, and can also be read in the autobiographical book *Cuevas por Cuevas* (1965).

México recogen de los conflictos culturales que se presentaron durante la guerra fría entre Occidente y la Unión Soviética, y que produjo el insistente y, después de un tiempo, monótono debate entre realistas y abstractos. Otro ejemplo es la suerte con la que corrió el Ballet Nacional cuando su directora Guillermina Bravo dejó las pautas de un ballet con tintes nacionalistas para integrar un nuevo sentido del cuerpo y del movimiento que emerge de su acercamiento a la escuela de Martha Graham hacia 1960 y que se materializa en su ballet *El paraíso de los ahogados*. Por ello, y de forma inverosímil, Guillermina Bravo fue objeto de una prensa que casi la calificaba de traidora y las puertas de Bellas Artes se empezaron a cerrar para ella.[14]

Los procesos artísticos

Junto a la expansión de la ciudad y la creación de nuevas instituciones educativas y espacios alternativos para la cultura, surgió una élite intelectual y artística que propició la poesía, la narrativa, las artes visuales, el teatro, el cine independiente, la fotografía, la música, la danza, los programas radiofónicos y las revistas que contrariaron el imaginario de una identidad nacional basada en ideas establecidas y acríticas sobre la política, la familia, la sexualidad y la religión. La producción cultural que se desarrollaba en la nueva literatura, en revistas marginales y películas no vistas por muchos, como *Los bienamados* (1965)[15], revelaba un mundo privado que se articula en las relaciones amorosas de carácter incestuoso y en la fiesta que congregaba a las luminarias del mundo cultural con el acento en el clima cerrado y en relaciones interpersonales donde hay diversión y melancolía. La fiesta se convirtió en un ritual necesario como signo de distinción y pertenencia a una élite. Las grabaciones documentales y los filmes de la época muestran la transformación de la interacción social visible en la gestualidad y la conversación, la moda y la impronta de ritmos contemporáneos.

Pero quizás el reto mayor, en términos de proyectar plenamente una idea de vanguardia y el deseo de una expresión privada para unos cuantos, fuera la revista *S.nob*, que desde el título y su declaración de intenciones se afirma como un ensayo contra la idea de lo público, en la medida en que no desea ser comprendida y opta por producir en el medio mexicano lo más políticamente incorrecto: hacer una revista a la que muy pocos pueden acceder y comprender. La influencia de Bataille en esta generación de escritores y artistas no sólo incide en la importación de estructuras conceptuales, sino también formales. Los diques de la ruptura se quebraron hasta cierto punto, y la sintaxis en todos los discursos narrativos se fracturó a tal grado que permitió la utilización de otro tipo de lenguaje que describiera los universos interiores y exteriores emocionales, pero sobre todo sexuales. La exposición de la sexualidad puso énfasis en la ambigüedad y el vacío de todo tipo de relaciones, que casi siempre acababan en forma desastrosa al no poder ser incluidas dentro de los contextos rigurosamente tradicionales. El arribo de la influencia batailleana permitió la reconfiguración del lenguaje erótico, con nuevas simbologías que afectaban la descripción de la corporalidad.

Desde la otra orilla en términos de sensibilidad surrealista y aspiración de efectos sobre el receptor, en los que estaba sumamente interesado, Alejandro Jodorowsky concibe el cuerpo como dispositivo de una frenética acción que envuelve al espectador mediante efectos lumínicos y sonoros y la anulación de la linealidad en la narrativa. El deseo de este innovador escénico era desconcertar al espectador y provocar emociones que removieran su estabilidad.

Para Jodorowsky, el teatro no es una meditación existencial a la manera de Beckett, sino es euforia que conduce a la fiesta colectiva. El "efímero pánico", su contribución a la teoría de lo teatral, no tiene estilo, es capaz de absorber todas las contradicciones y se distingue por los tres ingredientes pánicos: la euforia, el humor y el terror.[16] En una sociedad pánica, los objetos se construirían, se destruirían y se volverían a hacer, siempre distintos, una alusión crítica a la perdurabilidad y la consagración del objeto artístico. Su noción del teatro como foco de atracción que concentra todas las artes lo llevó a involucrar en sus propuestas, particularmente en *La ópera del orden*, a músicos y pintores. Fue el caso de Lilia Carrillo, Vicente Rojo, Alberto Gironella y Manuel Felguérez, cuyas colaboraciones en lo escenográfico y su cercanía con Jodorowsky influyeron o coincidieron, sobre todo en el caso de Felguérez, en la expansión del uso de materiales cotidianos que provenían de encuentros azarosos, como sucede en el enorme mural del cine Diana (1962), un ensamblado de hierro compuesto por materiales de desecho, que el MUAC ha rescatado para la exposición.

Lo efímero fue objeto de reflexión y humor para Mathias Goeritz en la exposición "Los Hartos", organizada por el artista en la galería

14 Juan Hernández Islas presentó un trabajo al respecto en el coloquio de agosto de 2012, "Genealogías del arte contemporáneo en México", producto del seminario del mismo nombre. Los trabajos serán publicados en un libro electrónico bajo el sello del Instituto de Investigaciones Estéticas. Su ponencia sobre Guillermina Bravo: "El paraíso de los ahogados, pieza fundacional de lo universal y lo contemporáneo" analiza cómo transita a la danza contemporánea; también su estudio indaga en el rechazo de la crítica, un ejemplo entre varios. "Por lo que hace a los ballets de corte abstracto, creo que es uno de los errores mayores en que ha caído en nuestro tiempo [*sic*]: el deseo de no decir nada, de salirse por la tangente de los verdaderos problemas y escapar de ellos. No se pide que se hagan manifiestos sociales en cada obra de arte, pero sí que lleven un contenido, que se comprometan, en cualquier sentido, pero que se comprometan". "Noticiero Cultural", *Diario Mexicano*, 10 de octubre de 1960.

15 *Los bienamados* constaba de dos filmes: *Tajimara*, dirección de Juan José Gurrola, argumento de Juan García Ponce, y *Un alma pura*, dirección de José Luis Ibáñez y argumento de Carlos Fuentes.

16 Alejandro Jodorowsky, "Prólogo", *Hacia el efímero pánico, o ¡sacar al teatro del teatro!*, México, Ediciones Era, 1963 (col. Alacena), p. 12.

of the cultural Cold War between the Western Bloc and the Soviet Union, tracing back to this influence the insistent and, after a while, monotonous debate between realists and abstractionists. Another clear-cut case is the Ballet Nacional de México. After its director, Guillermina Bravo, became acquainted with Martha Graham's school around 1960, she decided to leave behind traditional nationalist ballet in favor of a style that conveyed a new sense of movement and the body. With this in mind, she produced the avant-garde ballet *El paraíso de los ahogados* (The Paradise of the Drowned). For her innovations, astonishingly, she was fiercely attacked by a press who all but labeled her a traitor, and gradually shut her out of Bellas Artes.[14]

Artistic Processes

As the city expanded and created new educational institutions and alternative spaces for culture, a new intellectual and artistic elite emerged, dedicated to creating poetry, literature, visual art, theatre, independent cinema, photography, music, dance, radio shows, and magazines that would go against the imaginary of a national identity based on established and uncritical ideas of politics, family, sexuality, and religion. The culture found in these new literary works, marginal magazines, and unknown films revealed a private world, and placed an emphasis on its closed environment and interpersonal relationships full of laughter and wistfulness. The film *Los bienamados* (The Beloved, 1965)[15] articulates this world through incestuous relationships and a party that gathers the luminaries of the cultural world. The party became a necessary ritual, a sign of prestige, of belonging to an elite. Documentary recordings and films of the time reveal a transformation of social interaction, perceptible in body language and conversation, fashion, and music.

But perhaps the greatest challenge to the established artistic world, in terms of fully projecting an idea of avant-garde and the desire for an almost elitist private expression, was offered by *S.nob* magazine. From its name and declaration of intent, *S.nob* sets itself against the public sphere. It didn't want to be understood, opting instead to produce the most politically incorrect thing conceivable in the Mexican art world: a magazine intended for the understanding of a few. The influence of Bataille on this generation of writers and artists affected the importation of not only conceptual, but also formal structures. The dams of rupture cracked, and the syntax of narrative discourse fractured to such a degree that a different sort of language emerged, able to describe not only external, but internal and, above all, sexual emotional universes. The new transparency of sexuality in narrative underscored the ambiguity and emptiness of all sorts of relationships, which usually ended in disaster due to their incompatibility with rigorous traditional contexts. Bataillean influence allowed for the reconfiguration of erotic language thanks to the new symbolic system for describing corporality.

By contrast, in terms of surrealist sensibility and desired effects on the receiver—in which he was extremely interested—Alejandro Jodorowsky conceived the body as a device for a frenzied action that sought to engulf the viewer through light, sound, and the annulment of narrative linearity. This scenic innovator intended to baffle his audience and trigger in them emotions that threatened their stability.

To Jodorowsky, theater is not an existential meditation in the style of Beckett, but rather a euphoria that leads to a collective celebration. The "panic ephemeral," his contribution to theater theory, has no set style, is capable of absorbing all contradictions, and is distinguished by three panic ingredients: euphoria, humor, and terror.[16] In a panic society, objects would be built, destroyed, and remade, ever changing, a critical reference to perdurability and the consecration of the artistic object. His notion of theater as a locus that congregates all the arts led him to involve painters and musicians in his stagings—in particular, *La ópera del orden* (The Opera of Order). This was the case with Lilia Carrillo, Vicente Rojo, Alberto Gironella, and Manuel Felguérez, whose set design and closeness to Jodorowsky influenced—or concurred with—their expanding use of everyday, serendipitous materials. Felguérez in particular made extensive use of this resource, as demonstrated by his enormous *Mural de hierro* (Iron Mural) built for the Cine Diana in 1962, an assemblage of scrap metal that the MUAC has recovered for this exhibition.

The ephemeral was a subject of reflection and humor in "Los Hartos" (The Fed-Ups), an exhibition Mathias Goeritz organized for the Antonio Souza Gallery in 1961. In "Los Hartos," an event that lasted only a few hours, the artist put into action, using irony and humor, his well-known manifesto "Estoy harto" (I Am Fed Up).

---

14 In this regard, Juan Hernández Islas presented a paper in the August 2012 symposium "Genealogies of Contemporary Art in Mexico," product of the eponymous seminar. The works will be published by the Instituto de Investigaciones Estéticas in an e-book. His paper on Guillermina Bravo, "*El paraíso de los ahogados*, Foundational Piece of the Universal and the Contemporary," analyzes how Bravo shifts toward contemporary dance. His study inquires into the reaction of the art critics, quoting for instance this example among many similar others: "Regarding the abstract ballets, I believe it is one of the greatest mistakes she has ever made in our time: the desire to say nothing, to evade the true problems we face today. Not to say that every work of art should be a social manifesto, but it is vital that art carries a meaning, that it commits to something, anything, but that it commits." In "Noticiero Cultural," *Diario Mexicano*, October 10, 1960.

15 *Los bienamados* was an edition of two films: *Tajimara*, directed by Juan José Gurrola and written by Juan García Ponce, and *Un alma pura* (A Pure Soul), directed by José Luis Ibáñez and written by Carlos Fuentes.

16 Alejandro Jodorowsky, "Prólogo," *Hacia el efímero pánico, o ¡sacar al teatro del teatro!*, México, Ediciones Era, 1963 (col. Alacena), 12.

de Antonio Souza en 1961. "Los Hartos" fue un evento que duró unas pocas horas en el que el artista puso en acción por medio de la ironía y el humor su conocido manifiesto: "Estoy harto", una crítica severa a la banalidad del arte que según Goeritz prevalecía en las corrientes neodadaístas y su contribución a la pérdida de una función trascendente para el arte.[17] Para el autor del Museo Experimental El Eco, inaugurado en México en 1953, y autor de la idea de una arquitectura emocional, nada más gratuito que la concepción desacralizadora de Jodorowsky proyectada sobre la religión (*La ópera del orden* y *Auto sacramental*). Muy desilusionado se habrá sentido cuando después de haber sido comisionado en 1961 para rehacer los vitrales de la Catedral Metropolitana, consumidos en un incendio, sus vitrales abstractos y expresivos despertaron una acre polémica que se prolongó durante los cinco años que le tomó hacerlos; otro signo de los tiempos, hostil a la abstracción y a la interferencia de lo moderno en lo antiguo.

En tiempos recientes, su papel como organizador de proyectos innovadores, así como el legado de su obra, han sido objeto de numerosas investigaciones que han puesto de relieve la importancia del artista alemán en el medio mexicano y el internacional. Una de sus contribuciones, además de haber influido en un viraje radical en el campo de la escultura, proyecto que se consolidó en la Ruta de la Amistad (1967), fue haber fundado, en 1956, la carrera de Artes Plásticas en la Universidad Iberoamericana. Este proyecto, influido por la Bauhaus y sus ideales de una nueva cultura visual de carácter abstracto y experimental, contribuyó a formar nuevas mentalidades entre futuros arquitectos y diseñadores, pintores y escultores.

El panorama mayor fue rico en muchos sentidos y se caracterizó por un dinamismo que se disparó a diversos ámbitos culturales. Las entrevistas a los actores y testigos de la época revelan la sensación de un momento de cambio y pasión por lo cultural como una forma de revolución de los sentidos y expansión del horizonte. No poco influyó en este proceso la llegada de refugiados de guerra de distinta procedencia, particularmente de la guerra civil española, que a la larga formaron parte de los diversos grupos, que en forma independiente o bajo las políticas culturales de la UNAM en ese momento, encontraron espacios para desarrollar con intensidad sus proyectos. El desafío a la estabilidad es de cierto modo el deseo de formar una república aparte que innovara la palabra y la imagen, lejos de prácticas discursivas oficiales monótonas y restrictivas.

La estructura

Para construir una perspectiva distinta sobre las artes en México durante estas dos décadas, apenas esbozada en la introducción, fue necesario intentar primero una mirada de gran angular en torno a las artes gracias a una intensa investigación en archivos de cine, teatro, fotografía, radio, danza, arquitectura, así como la reconstrucción de eventos, exposiciones, rebeliones, conflictos políticos y debates.

Ante el cúmulo de información y la necesidad de organizar su diversidad, fue necesario plantearnos algunas preguntas, por ejemplo: ¿cómo estructurar una narrativa de la época que permitiera enfocar los conceptos fundamentales en juego?, ¿de qué manera relacionar factores contextuales, tales como la modernización y su interacción con las propuestas artísticas experimentales y radicales?, ¿cómo explicar la diversidad de expresiones artísticas que cruzaron hacia el internacionalismo y desbordaron nociones de territorio y pertenencia?, ¿desde qué perspectiva analizar la innovación de los distintos géneros artísticos, no como campos aislados, sino, por el contrario, destacando su deseo y conveniencia de establecer una intensa interrelación entre las artes y los sujetos?, ¿qué representa la emergencia de lo corporal como punto de reflexión y creación y, cómo entender el significado, en ese tiempo de cambio para las artes, de la pervivencia de lo antiguo y la conformación de una nueva espiritualidad?

La respuesta a todos estos cuestionamientos fue estructurar la investigación en seis ejes conceptuales: "Borramientos", "Imaginarios", "Corporalidades", "Modernizaciones", "Yuxtaposiciones" y "Nuevos circuitos", útiles para hacer un corte y conformar otro orden en el amplio panorama de las artes en esa época. Estos ejes conceptuales han sido descritos con mayor amplitud por diferentes autores al interior del catálogo. Aquí resumo brevemente cada uno de estos apartados con el fin de que el lector pueda tener un mapa del recorrido propuesto en el catálogo.

Borramientos tiene por objetivo trazar los caminos de una actividad creativa fundada en un desvanecimiento de los límites de las prácticas artísticas. Desde el pensamiento utópico en las artes, la noción de la obra de arte total desempeña un papel fundamental. El reto es y ha sido explorar con mayor rigor cuál es el sentido que los artistas de diversas procedencias y disciplinas quisieron darle a esta interacción de las artes y cuáles eran los objetivos frente al público y la creación artística.

Rita Eder aborda el tránsito y la reconfiguración de distintas modalidades generadas en la interrelación entre las artes, donde los conceptos de experimentación y lo performático se perfilan como agentes de transformación de las propuestas artísticas. Su trabajo se acerca a la noción de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) que Mathias Goeritz mencionara en sus escritos. Este concepto de resonancia wagneriana retomado por la Bauhaus proyecta un ideal y también una premisa teórica que este artista habrá de introducir en el medio mexicano. El texto intenta un enfoque comparativo a partir de una posición opuesta en torno a un arte total que se condensa en el *Teatro pánico* de Alejandro Jodorowsky.

17 Para una idea más completa y compleja de Los Hartos, véase el texto de Jennifer Josten. Josten presentó su trabajo sobre este tema en el referido coloquio "Genealogías del arte contemporáneo en México" y será publicado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, junto con los otros textos presentados allí, en el libro electrónico al que ya hemos hecho referencia al inicio de esta introducción.

His text severely criticized the banality of the art that, according to Goeritz, prevailed in "neo-dadaist" movements, and chastised its contribution to the waning of the transcendental function of art.[17] For the creator of the Museo Experimental El Eco—opened in Mexico City in 1953—and author of the idea of an emotional architecture, nothing was more gratuitous than Jodorowsky's desecrating position toward religion (*La ópera del orden* and *Auto sacramental*). He must have felt very disenchanted when, after having been commissioned in 1961 to remake the stained glass in the Metropolitan Cathedral—which had been destroyed in a fire—his abstract, expressive stained glass triggered a sour controversy that lasted the full five years it took him to complete it: another sign of the times and their hostility toward abstraction and the interference of the modern in the ancient.

In recent times, the legacy of Goeritz's work and his role as organizer of innovative projects have been subject of a number of investigations that have brought to light his importance in the Mexican and international art spheres. In addition to having influenced a radical shift in architecture through the Ruta de la Amistad (Route of Friendship) in 1967, in 1956 he founded the visual arts degree program at the Universidad Iberoamericana (UIA). This project, influenced by the Bauhaus and its ideals of a new abstract and experimental visual culture, contributed to forming new mind-sets in future architects and designers, painters, and sculptors.

The big picture was rich in many ways, distinguished by a dynamism that spread to several cultural fields. As revealed in interviews with the figures and witnesses of the time, the air was charged with the feeling of momentum, of imminent change, and of passion for culture as a revolution of the senses and expansion of the mind. This process of change was greatly influenced by the arrival of war refugees from overseas. The refugees from the Spanish Civil War in particular would form part of the diverse groups that, independently or through the Universidad Nacional Autónoma de México, found spaces to develop their projects intensely. Their burning desire to form a republic that was set apart, innovative in ink and image, and free from official, monotonous, restrictive discursive practices, was their way of defying stability.

The Structure

In order to understand the new perspective on the arts that developed in Mexico during the fifties and sixties it was necessary to undertake a wide-lens view of the arts through an intense investigation in film, theater, photography, radio, dance, and architecture archives, and a thorough reconstruction of events, exhibitions, rebellions, political conflicts, and debates.

Faced with this wealth of information and the need to organize its diversity, it was necessary to raise a few questions: How to structure a narrative of the time that allows us to focus on the fundamental concepts at stake? How to correlate contextual factors like modernization and its interaction with experimental and radical artistic proposals? How to explain the diversity of artistic expressions that crossed into internationalism and overflowed notions of territory and belonging? Whence to analyze the innovation of artistic genres, not as isolated fields, but as a thriving territory of interrelationships between arts and subjects born out of desire and convenience? What does the emergence of the corporeal represent as a point of reflection and creation? How to understand the meaning, in this time of artistic transition, of the persistence of the ancient and the conformation of a new spirituality?

In order to answer all these questions, we decided to structure the investigation in six conceptual sections: "Blurrings," "Imaginaries," "Corporealities," "Modernizations," "Juxtapositions," and "New Circuits," as a meands to create a cross-sectional view and shape a different order in the broad panorama of the arts of this time period. These conceptual sections have been described in more detail by different authors in their respective parts of the catalog. I shall briefly summarize each of them, so that the reader might have a road map of the journey proposed by this catalog.

Blurrings aims to trace the paths of a creative activity based upon a blurring of the limits of artistic practices. Regarding utopic thought in the arts, the notion of the total work of art plays a crucial role. The challenge here is to more rigorously explore the meaning that the artists of diverse backgrounds and disciplines meant to give to this interaction between the arts, and to understand their objectives toward the audience and the artistic creation.

Rita Eder discusses the shift and reconfiguration of the modalities generated in the interrelationship of the arts, where the concepts of experimentation and the performatic take shape as agents of transformation of artistic proposals. Her work approaches the notion of *Gesamtkunstwerk* (total work of art) mentioned in the writings of Mathias Goeritz. This Wagnerian concept, which had been revisited by the Bauhaus, projects a categorical ideal and theoretical premise that the German artist went on to introduce in Mexico. The text attempts a comparative approach, setting Goeritz's total art against Alejandro Jodorowsky's panic theater.

In "Blurrings," a few writers carry particular importance. Salvador Elizondo is subject of an extensive analysis by Marisol Luna and Esteban King Álvarez. The authors faced the challenge

17 For a more complete and complex revision of "Los Hartos," see Jennifer Josten's text. Josten presented her paper on the subject in the aforementioned symposium "Genealogies of Contemporary Art in Mexico." It will be published by the Instituto de Investigaciones Estéticas, along with other texts there presented, in the electronic book mentioned *supra*.

En "Borramientos" cobran importancia escritores como Salvador Elizondo, quien es objeto de un análisis incisivo en el texto de Marisol Luna y Esteban King Álvarez. El reto para ambos autores fue plantear los modos en que Elizondo se conecta con la imagen por medio del desarrollo de estrategias de composición como la dislocación y el montaje. El surrealismo de Bataille tiene un papel fundamental en la obra de Elizondo y se filtra a través de la imagen del *leng t'ché*, un tipo de tortura que repercute también en varias obras del pintor Alberto Gironella. Aquí se discute el surrealismo en México desde una perspectiva diferente a la que fijó la noción de lo surreal como el reino de lo fantástico.

Los textos complementarios aluden a la Casa del Lago y Poesía en Voz Alta, tema abordado por Julieta Giménez Cacho. En medio del Bosque de Chapultepec se abrieron opciones para las nuevas propuestas teatrales y de las artes visuales en forma particular. Se describe el proyecto Poesía en Voz Alta como un planteamiento que combinaba la recuperación de la poesía y el primer drama español con el teatro contemporáneo de Ionesco. La propuesta literaria fue de Juan José Arreola y después transformada por Octavio Paz. Esta iniciativa asombró a toda una generación acostumbrada a las convenciones de cómo difundir la poesía. El movimiento es considerado por muchos como un parteaguas en el medio cultural y tuvo la virtud de ser ejemplo de un trabajo interdisciplinario entre actores, escritores y artistas visuales.

Angélica García se aproxima a las colaboraciones, iniciadas en 1960, entre Alejandro Jodorowsky y Manuel Felguérez, al necesitar el primero un escenógrafo para la puesta en escena de dos obras: una de Jean Tardieu y la otra de Eugène Ionesco, un programa doble presentado en el Teatro de la Esfera. La relación se prolongó en otras puestas en escena y más tarde el pintor y escultor participó en las acciones escénicas conocidas como "efímeros pánicos". La autora se detiene en dos obras escultóricas realizadas por Felguérez con materiales de desecho e intervenidas por Jodorowsky: se trata del mural de hierro en el cine Diana (1962) y otra más, un año después, de gran tamaño también, construida sobre la base de conchas marinas que instaló en el Deportivo Bahía.

El *dom art* de Gurrola convocó a Natalia de la Rosa a analizar esta propuesta que se establece en un territorio indeterminado entre el *pop* estadounidense y una versión mexicana de la repercusión de lo mediático en nuevos estilos de vida. Gurrola intenta anular la obra artística y posicionarla en lo efímero o lo eventual; así, utiliza recortes de revistas, apariciones en televisión o un desfile de modas.

Jennifer Josten ha escrito sobre las incursiones de Mathias Goeritz en la poesía concreta, la cual se caracteriza por integrar las nociones de ritmo y rima a lo espacial y lo visual. La poesía concreta de Goeritz escoge como soporte muros de grandes dimensiones e inscribe en ellos letras y palabras de diseño diverso que se encadenan desde la coherencia del sonido. De nuevo, la intención de este artista es irrumpir en la monotonía de la arquitectura reticular para imprimir un mensaje.

Imaginarios. En su acepción actual, el concepto de *imaginario* surge en primera instancia con la aparición de la reflexión posmoderna sobre el Estado-nación. El libro de Benedict Anderson *Comunidades imaginarias* plantea las ideas de nación y comunidad como abstracciones en la medida en que la interacción real entre personas que en teoría componen esas identidades territoriales tiene un carácter imaginario. El concepto detonó la mirada crítica en torno a la fabricación de los grandes relatos que han alimentado las historias nacionales. En particular promovió una profunda revisión de cómo se narra y escribe la historia, e hizo tornar la mirada hacia la noción de comunidad de subjetividades. En un sentido actual los imaginarios son tan móviles y dinámicos como las imágenes que se suceden en nuestro proceso de pensamiento. Son elaboraciones simbólicas diferenciadas de lo empíricamente observable, una manera de salir de lo definido y fabricar una idea deseada de extraterritorialidad.

En su ensayo "Un cine de autor para México", Israel Rodríguez analiza la forma en que las propuestas de la Nueva Ola francesa, fundamentalmente aquellas que ponderaban la representación del universo personal de sus creadores, fueron recibidas en el ambiente cinematográfico nacional. A partir de la revisión de textos teóricos y filmes de la época, Rodríguez observa las dificultades que tuvo este tipo de cine cuando se enfrentó a una industria cerrada a cualquier tipo de experimentación temática o formal, y que, sin embargo, produjo filmes experimentales de gran interés, como *La fórmula secreta* de Rubén Gámez, película compleja que alude a los contrastes culturales y a los problemas sociales por medio de un relato discontinuo y eficiente. *La fórmula secreta* contiene una crítica original al colonialismo que asoma, por un lado, en la absorción de hábitos alimenticios que vienen de Estados Unidos y, por el otro, en la ácida crítica a la religión como sumisión.

La pintura tiene un lugar protagónico en los años cincuenta y sesenta, época en que surgió una nueva generación que exploró distintos estilos y lenguajes. Rita Eder retoma esta diversidad que no se afilió a ningún radicalismo pictórico y que sin embargo exploró de forma original los movimientos modernos. No se trata de un recuento del amplio y heterogéneo panorama de la pintura, más bien es una selección de propuestas y conceptos clave que toma en cuenta las preguntas que se hacían algunos artistas. Un ejemplo es el caso de Gunther Gerzso cuando se interroga qué es ser un pintor en México, otro es Manuel Felguérez, pintor y destacado cronista de su época, cuando discute la disyuntiva de si en ese tiempo hubo pintura abstracta.

Javier Ramírez y Marcela Itzel García han escrito un artículo sobre Luis Buñuel en México. El director de cine es considerado por los autores como un estandarte de aquella generación que buscaba la renovación de la industria fílmica nacional a finales de la década de los años cincuenta. Buñuel, en ese tiempo, supo introducir temáticas novedosas y redimensionó la producción

of formulating the ways in which Elizondo connects with the image through composition strategies such as dislocation and montage. Bataille's Surrealism was highly influential in Elizondo's work, surfacing in the use of the image of *leng tch'e*, a form of torture that also features in several works by painter Alberto Gironella. Surrealism in Mexico is here discussed from a new perspective, diverging from the notion that fixes the surreal squarely in the realm of the fantastic.

Among the complementary texts, we have Julieta Giménez Cacho's review of Casa del Lago, the venue set in the middle of Chapultepec Forest that opened its gates to innovative theatrical and visual proposals, most particularly Poesía en Voz Alta (Poetry Out Loud). The new way of communicating poetry to the audience is described as a project that recovered poetry and early Spanish drama and combined it with Ionesco's contemporary theater. The concept was proposed by Juan José Arreola and later transformed by Octavio Paz. This initiative astounded a generation used to conventional ways of presenting poetry. It is considered by many a watershed movement, and serves as a prime example of interdisciplinary work between actors, writers, and visual artists.

Juan José Gurrola's Dom art is the subject of Natalia de la Rosa's text. This proposal lies somewhere between American pop and a Mexican interpretation of the impact of the media in the new modern lifestyles. Gurrola attempts to void the work of art and position it in the realm of the ephemeral or eventual, using resources such as magazine cutouts, appearances on television, and a fashion show.

Jennifer Josten writes about Mathias Goeritz and his venture into concrete poetry, characterized by integrating the notions of rhyme and rhythm to the realm of the spatial and visual. Goeritz's concrete poetry is placed on immense walls, on which he writes designed letters and words linked by the coherence of sound. Again, the intention of the artist here is to burst into the monotony of the grid-like architecture and convey his message.

Angélica García analyzes the collaboration between Alejandro Jodorowsky and Manuel Felguérez. They first worked together in 1960, when the Chilean artist was looking for a set designer for two plays: one by Jean Tardieu and another by Eugène Ionesco, a double program presented at the Teatro de la Esfera. The relationship proved fruitful and extended to later stagings. Felguérez would play a role in Jodorowsky's stage actions known as "panic ephemerals." García talks of two sculptural murals made by Felguérez with scrap materials and intervened on by Jodorowsky: his *Mural de hierro* (Iron Mural) at the Cine Diana (1962) and another, monumental work made with seashells, unveiled a year later at the Deportivo Bahía.

Imaginaries. The concept of *imaginary* acquires its current meaning with the emergence of the postmodern reflection on the nation-state. Benedict Anderson's book *Imagined Communities* advances the ideas of nation and community as abstractions in view of the fact that the real interaction between people that conforms these territorial identities has an imaginary character. The concept triggered a critical insight into the fabrication of the great stories that nourish national histories. In particular, he promoted a deep revision of how history is narrated and written, and turned his gaze to the notion of a community of subjectivities. In a modern sense, imaginaries are as mobile and dynamic as the succession of images that compose our thought processes. They are symbolic contrivances distinguished from the empirically observable, a way of leaving the realm of the defined and creating a desired idea of extraterritoriality.

In his essay "An Auteur Cinema for Mexico," Israel Rodríguez analyzes the way in which the proposals of the French New Wave—in particular those that ventured to portray the personal universes of their creators—were received in national film circles. Parting from a revision of theoretical texts and films of the time, Rodríguez observes the difficulties this cinema had when it confronted an industry unwilling to accept any sort of thematic or formal experimentation. Nonetheless, a few immensely interesting experimental films were produced, such as Rubén Gámez's *La fórmula secreta* (The Secret Formula, 1965), a complex film that approaches cultural contrasts and social problems through a discontinuous and efficient narration. *La fórmula secreta* contains a twofold criticism of colonialism, examining the Mexican adoption of American dietary habits, and the stranglehold of a religion that demands submission.

Painting plays an important role during the fifties and sixties due to the emergence of a new generation that explored different styles and languages. Rita Eder reviews this diversity, which wasn't affiliated with any pictorial radicalism but nonetheless ingeniously explored the modern movements. Rather than an inventory of the broad and heterogeneous panorama of painting, Eder's text is a selection of key proposals and concepts that takes into account the questions being posed by some of the prominent artists. An example is the case of Gunther Gerzso and his ponderings on how to be a painter in Mexico. Then there is Manuel Felguérez, painter and prominent chronicler of his time, who considered the dilemma of whether abstract painting existed during that period.

Marcela Itzel García and Javier Ramírez review Luis Buñuel's time in Mexico. The authors consider the filmmaker a guiding light of that generation, having sought to rejuvenate the national film industry during the late fifties. Buñuel introduced innovative subjects and renewed national production through his visual poetics and his cosmopolitan vision. Buñuel was crucial to the inspiration of a new film culture, and heavily influenced the creation of the magazine *Nuevo Cine*, edited by Salvador Elizondo, which gathered the pens of a wide group of film critics, among them Emilio García Riera and José de la Colina.

nacional al incorporar la poética de la imagen y su visión cosmopolita. Buñuel fue capital en la inspiración de una nueva cultura cinematográfica que influyó en la creación de la revista *Nuevo Cine* dirigida por Salvador Elizondo y en la que participó un amplio grupo de críticos, entre ellos Emilio García Riera y José de la Colina.

Los textos complementarios incluyen el análisis de Israel Rodríguez acerca del cine experimental y el intento por incorporar otras narrativas en el ambiente cinematográfico nacional. También destaca la importancia de los cine-clubes que se convirtieron en una ventana a las distintas manifestaciones del cine contemporáneo en otros países. Elisa Lozano se aproxima en su contribución "Asumir el espacio" a la producción escenográfica en el cine pánico de Alejandro Jodorowsky que asume, según Lozano, una relación orgánica entre los personajes y el espacio que habitan. Este personaje de múltiples habilidades y experimentos se perfila como un cineasta que interviene en el proceso total de sus filmes: escribe, dirige, actúa, compone la música y proyecta la escenografía y el vestuario. Por otra parte, Lozano analiza en el texto complementario "Películas psicodélicas" las correspondencias entre cierto tipo de cine mexicano y la estética de la psicodelia intervenida por el consumo de drogas psicotrópicas (como el LSD) y el consecuente despliegue de efectos ópticos.

Mauricio Matamoros dedica su texto a *Crononauta*, revista fundada por Alejandro Jodorowsky y René Rebetez. Sólo dos números aparecieron, pero fueron suficientes para trascender como un espacio de interés para la ciencia-ficción por la calidad y heterogeneidad de los narradores y artistas visuales que en ella colaboraron. Regina Tattersfield se ocupa del escritor René Rebetez, quien permaneció en México entre 1961 y 1981. Describe la tareas e iniciativas del colombiano como fundador de *Crononauta*, que apareció por primera vez en 1964. Esta revista también fue de interés para el grupo de la revista *S.nob*. Unos años más tarde, Rebetez publicó con frecuencia en el suplemento cultural de *El Heraldo de México*, en donde desarrolló un espacio para este género literario que atrajo la atención de artistas visuales y escritores en México. Marisol Luna escribe sobre una revista mexicana emblemática de esta generación, independiente y experimental, *El Corno Emplumado*, de producción bilingüe (inglés-español), dedicada a la poesía de vanguardia internacional, involucrada en la defensa de la Revolución cubana y favorable a los movimientos de resistencia en Estados Unidos, particularmente, a la protesta contra la guerra de Vietnam. Entre los colaboradores gráficos destacan José Luis Cuevas y Felipe Ehrenberg, este último diseñó varias portadas.

Corporalidades. En este tiempo, el cuerpo asume una gran importancia en las propuestas visuales y literarias que llevan al encuentro de lo corporal como aquello que se hiere, se distorsiona, se interviene y se lastima con intención sádica. El encuentro con otro cuerpo desmonta los valores circunscritos dentro de una idea homogénea de la sexualidad. Surgen otros discursos sobre lo femenino y el deseo que se revelan en la transformación de los géneros discursivos y en una exploración de lo visual que desplaza en el fragmento un distinto orden simbólico.

Elva Peniche examina el tratamiento del cuerpo en la revista *S.nob* e identifica cuatro tendencias principales: la formación de fetiches de inspiración surrealista, la relación entre erotismo y muerte, la creación de narraciones e ilustraciones de humor negro y la búsqueda de mecanismos para superar los límites de lo corpóreo. Así, logra perfilar la existencia de varios grupos dentro del surrealismo existente en los años sesenta y avanza en forma original una propuesta distinta de cómo reconsiderar el surrealismo en México como una corriente intelectual, no sólo un movimiento pictórico que influyó en modificar la reflexión sobre la sexualidad.

Angélica García concentra su atención en el acontecimiento y lo performático. Su texto "Emergencia del acontecimiento ", intenta analizar la relevancia y diferencia de ambos conceptos en las propuestas teatrales de Alejandro Jodorowsky y Juan José Gurrola. Traza los pasos del primero antes de su llegada a México, se detiene en su experiencia chilena al lado del poeta Enrique Lihn y después describe su experiencia parisina, momento en que se interesa por el teatro de la crueldad de Artaud como planteamiento del cuerpo y ejercicio de sanación. En cuanto a Gurrola, Angélica García se refiere a la corporalidad como un elemento de menor intensidad en las obras e ideas de este personaje. El acontecimiento, en cambio, es para Gurrola y su cómplice Juan García Ponce un ejercicio intelectual que se proyecta en acciones de carácter conceptual.

A su vez, Marisol Luna plantea el tema de la representación de la figura femenina en la literatura de este periodo, ahondando en los fenómenos sociales, económicos y culturales que dieron lugar a la modificación de la figura femenina heredada desde principios de siglo. En este ensayo también utiliza diferentes paradigmas, como la mujer-fetiche y la mujer-metáfora, a manera de modelo para explicar la transición entre los tipos de personajes femeninos que poblaron la narrativa mexicana, escrita por autores y autoras pertenecientes a la generación del medio siglo mexicano.

Dentro de los textos complementarios, podemos mencionar el de Marisol Luna dedicado a la deformidad y monstruosidad en la obra de José Luis Cuevas, en la cual se explica la distorsión del cuerpo como un medio para expresar la ruina moral y existencial de los seres dibujados.

Mauricio Matamoros trabaja el tema de *Aníbal 5*, una propuesta que el autor considera como "uno de los actos más subversivos" en la trayectoria de Alejandro Jodorowsky. Destaca el uso del cómic y la historieta para elaborar ficciones desbordadas y mezcladas. Así, crea un género literario mixto a partir de la estética del cómic y la interferencia del psicoanálisis, el surrealismo y ciertos resabios del superhombre de Nietzsche que empatan de forma creativa con la idea del superhombre de la tira cómica.

Complementary texts include Israel Rodríguez's analysis of experimental film and the attempt to integrate alternative narratives in national cinema. He underscores the relevance of film clubs as windows into the different manifestations of contemporary film in foreign countries. In "Assuming the Space," Elisa Lozano delves into the scenic production in Alejandro Jodorowsky's panic cinema, which, according to her, assumes an organic relationship between the characters and the space they inhabit. The multifaceted, experimentalist Jodorowsky gets involved in every element of his films: He writes, directs, acts, composes the music, and designs the set and wardrobe. In a different text, "Psychedelic Films," Lozano analyzes the correspondences between some Mexican films and the aesthetic of psychedelics, influenced by the visual patterns that emerge with the consumption of LSD and other psychotropic drugs.

Mauricio Matamoros dedicates his text to *Crononauta*, a magazine founded by Alejandro Jodorowsky and René Rebetez. Only two issues were published, but the quality and heterogeneity of the writers and visual artists in its pages were enough for the publication to transcend as a space of interest for science fiction. Regina Tattersfield approaches the writer René Rebetez, who settled in Mexico between 1961 and 1981. After publishing *Crononauta* in 1964—to the great delight of the *S.nob*s—Rebetez created a visual space for science fiction in the cultural supplement of *El Heraldo de México*, where his periodical contributions would draw the attention of several writers and visual artists in Mexico. Marisol Luna writes about an emblematic, independent, and experimental Mexican magazine of the time, *El Corno Emplumado* (The Plumed Horn), a bilingual publication in English and Spanish, dedicated to international avant-garde poetry, involved in the defense of the Cuban Revolution, and favorable to resistance movements in the United States, in particular the protests against the Vietnam War. The magazine also featured visual contributions by such artists as José Luis Cuevas and Felipe Ehrenberg, the latter of whom also designed several covers for the publication.

Corporealities. With this generation of artists, the body assumed great importance in the visual and literary proposals that regard the flesh as something to wound, to distort, to intervene on, to sadistically harm. The encounter with another body threatens the values circumscribed in a homogeneous idea of sexuality. A variety of discourses around femininity and desire take shape, revealed in the transformation of discursive genres and an exploration of the visual that shifts, through fragmentation, to a different symbolic order.

Angélica García focuses on the occurrence and the performatic. Her text, "The Emergence of Occurrence in Art," attempts to analyze the relevance and difference of both concepts in the stage proposals of Alejandro Jodorowsky and Juan José Gurrola. She traces the steps of the former before his arrival in Mexico, analyzing his experience in Chile next to poet Enrique Lihn, and describing his later settlement in Paris, where he first became interested in Artaud's theater of cruelty as an understanding of the body and a healing exercise. She further examines Gurrola's less intense use of corporeality and broader use of the occurrence, in which Juan García Ponce acts as an accomplice to his intellectual exercises projected on conceptual actions.

Elva Peniche examines the treatment of the body in *S.nob* magazine and identifies four main tendencies: the formation of Surrealist-inspired fetishes, the relationship between eroticism and death, the adoption of black humor in narrations and illustrations, and the search for methods to surpass the limits of the body. Thus, she outlines the existence of several groups within the Surrealism of the sixties, and advances a novel proposal around reconsidering Surrealism in Mexico as an intellectual, not just pictorial, movement that contributed to modifying the reflection around sexuality.

Marisol Luna, for her part, brings forth the issue of the representation of the female figure in the literature of the time, delving into the social, economic, and cultural phenomena that prompted the changes that distinguish mid-century female figures from their early-century counterparts. This essay also deploys different paradigms, such as the woman-fetish and the woman-metaphor, to explain the transition between the sort of female characters that populated Mexican narrative at the time, authored by male and female writers of the mid-century generation.

Complementary texts to this section include Mauricio Matamoros's review of *Aníbal 5*, a project he considers "one of the most subversive acts" in Alejandro Jodorowsky's trajectory. He underlines the use of the comic book to formulate overblown and heterogeneous fictions. Jodorowsky thus created a mixed literary genre through the aesthetic of comic books and the interference of psychoanalysis, surrealism, and certain aftertastes of Nietzche's Übermensch that creatively overlap with the superhero in the comic strip.

Marisol Luna examines deformity and monstrosity in the work of José Luis Cuevas. Here, the distortion of the body is explained as a medium to express the existential and moral ruin of the depicted beings.

Modernizations construes this era through the remarkable transformation undergone by Mexico City. This metamorphosis, a result of the feverish construction of housing units, private real estate developments, and cultural venues, projected a time of economic stability. The image of harmony and strength that the state took efforts to project was based on the control of political dissent and social protest. Modernization is made

Modernizaciones toma como punto de partida la notable transformación de la ciudad de México debida a la febril actividad en el campo de la construcción de multifamiliares, fraccionamientos privados, instituciones culturales que proyectan una época de estabilidad económica. La armonía y la fuerza que el Estado se esforzaba en proyectar estaban sustentadas en el control de las divergencias políticas y la protesta social. La modernización se hace presente por medio de la construcción de vías de comunicación, el auge del automóvil en el paisaje urbano, la emergencia notable de nuevos hábitos de consumo y la construcción de nuevas instituciones culturales.

En "La construcción del orden", Cristóbal Andrés Jácome aborda el problema de la vivienda en México y la utilización de la construcción de los complejos habitacionales como instrumento de propaganda. En forma puntual el autor de este texto explica la construcción del orden como un modelo urbano que se imponía sobre terrenos informes y el peligro que representaba para la nueva arquitectura el crecimiento anárquico de zonas no reguladas. Jácome analiza, mediante las impecables fotografías de Salas Portugal y conceptos como *transparencia*, *flujo* y *resplandor formal*, el servicio que la imagen fotográfica proporcionó a aquellos proyectos arquitectónicos al eliminar factores que interferían con lo reticular como limpio y moderno.

En un segundo artículo, para referirse a otros aspectos de la modernización, Cristóbal Andrés Jácome articula un texto desde dos conceptos: *trayectos* y *ensamblajes*. El primero le sirve para aproximarse a la construcción de vías de comunicación auspiciada por el Estado con la participación de empresas particulares. Su análisis se centra en objetos de estudio acotados como programas de televisión, revistas y también se refiere a estas nuevas vialidades y al auge del automóvil desde las acciones de Vicente Rojo en el filme documental de Juan José Gurrola: *La creación artística*. "Trayectos y ensamblajes" aborda el arte y la arquitectura desde el contexto industrial y se concentra en las plantas ensambladoras de autos que surgieron en los años cincuenta y sesenta. El interés de Jácome se deposita en el programa artístico y mediático que auspiciaron estas empresas, un lugar para percibir conceptos ligados a sus particulares nociones de progreso, velocidad, innovación tecnológica y la promoción de nuevos y sofisticados hábitos de consumo. En ese sentido la producción de automóviles representó una renovación en la cultura visual y material de la vida cotidiana.

Jennifer Josten ha escrito una interpretación del uso del color en Mathias Goeritz como el acento de la modernidad y un factor relevante para la proyección de sus obras. El punto de partida es la integración plástica y el trabajo conjunto de artistas y arquitectos. Su ensayo considera la integración del color en la expansión urbana de la ciudad de México y en particular las Torres de Ciudad Satélite y su proyecto propagandístico. Josten analiza la recepción de las Torres que fueron consideradas como un hito en el quiebre del funcionalismo y donde el color tendrá protagonismo en el ejercicio de proporcionar "drama y textura". Más aún, estas enormes estructuras coloridas aparecieron en diversas publicaciones internacionales como una especie de modelo para una planeación urbana modernista y cívica de posguerra. A partir de entonces, sus subsecuentes proyectos monumentales utilizarán el color hasta culminar en 1967 con la Ruta de la Amistad.

Gabriela Álvarez y María García Holley han escrito sobre la formación de una política de museos que acompaña los procesos de modernización. En este artículo destaca el plan de alfabetización y educación de Jaime Torres Bodet, intelectual y escritor, además de haber sido secretario de Educación durante los sexenios de Ávila Camacho y López Mateos. Para Torres Bodet, la idea de museo corría paralela a la idea de alfabetizar y por ello impulsa museografías innovadoras y nuevas tecnologías para auspiciar dioramas y otros recursos museográficos de carácter teatral. El otro protagonista del auge de los museos en esta época es Pedro Ramírez Vázquez, quien impulsa la construcción del Museo de Antropología y el Museo de Arte Moderno.

Álvaro Vázquez Mantecón se concentra en las resistencias al proyecto modernizador en el cine y la fotografía de los años cincuenta y sesenta del siglo XX. Lejos de la glorificación del proceso modernizador emprendido por el Estado, fotógrafos como Nacho López, Héctor García y Rodrigo Moya documentaron una visión crítica al poner énfasis en los desplazados, marginados o reprimidos del momento. El surgimiento del cine independiente en los años sesenta también aportaría una mirada específica sobre ese proceso.

Los textos complementarios de "Modernizaciones" a cargo de Cristóbal Andrés Jácome incluyen una investigación de la publicidad en relación con la arquitectura que promueve estilos de vida y valores emergentes. En este texto el autor cita varios ejemplos, entre otros, la fábrica de Ron Bacardí diseñada por Félix Candela en 1958 y los anuncios que utilizaban las formas paraboloides para difundir esta "bebida de buen gusto". Otras formas de publicidad que se apoyaron en la arquitectura moderna fueron Duelas y Parquets Alfer al utilizar el Museo de Arte Moderno como fondo para su publicidad. El texto enfoca los usos de la arquitectura contemporánea para anunciar bienes de consumo como un síntoma más de la relación entre el capital y la industria privada y la cultural.

Mario Pani fue el editor de la revista *Arquitectura México*, la cual constó de 119 números (1938-1978). Cristóbal Jácome analiza la práctica editorial de la revista y su función como órgano difusor de los productos de la industria de la construcción. *Arquitectura México* sirvió a Pani para dar a conocer los grandes proyectos comisionados por el Estado y a la vez promover, por medio de la arquitectura, diversos aspectos del "milagro mexicano".

Los nuevos estilos de vida que emergen alrededor del fraccionamiento Jardines del Pedregal de San Ángel conforman otro texto complementario a cargo de este autor. El Pedregal, concebido

present through the construction of roads, the boom of the automobile in the urban landscape, the remarkable emergence of new consumption habits, and the construction of new cultural institutions.

In "Constructing Order," Cristóbal Andrés Jácome tackles the problem of housing in Mexico and the use of housing complexes as propaganda tools. The author explains the construction of order as an urban model imposed on shapeless territories in an attempt to subdue the threat to new architecture represented by the anarchic growth of unregulated zones. Jácome analyzes, through the impeccable photography of Armando Salas Portugal and such concepts as *transparency*, *flow*, and *formal radiance*, the service provided by the photographic image to the architectural projects through the elimination of factors that interfered with the cleanliness and modernity of the grid.

In a second article, covering other aspects of modernization, Jácome develops an essay from two concepts: *journeys* and *assemblages*. The first is used to approach the construction of new roads sponsored by the state and private entities. His analysis focuses on specific elements, such as television programs and magazines, and approaches new roads and automobiles from the actions of Vicente Rojo in Juan José Gurrola's documentary film *La creación artística* (The Artistic Creation, 1965). In "Journeys and Assemblages" Jácome analyzes art and architecture from an industrial context, focusing on the car-assembly plants that emerged in the fifties and sixties. Jácome's interest centers on the art and media programs these enterprises sponsored, which reveals concepts linked to their particular notions of progress, speed, technological innovation, and the promotion of new, sophisticated consumption patterns. In this sense, the production of automobiles represented a renovation of the visual and material culture of everyday life.

Jennifer Josten interprets the use of color in the oeuvre of Mathias Goeritz as an accent of modernity and a relevant factor for the projection of his works. Setting out from a review of plastic integration and the joint work of artists and architects, her essay considers the integration of color in urban expansion in Mexico City, in particular the Torres de Satélite (Satélite Towers) and their propaganda project. Josten analyzes the reception of the towers, which were considered a milestone in the dismantling of functionalism, and in which color took the role of providing "drama and texture." Further, these enormous colorful structures appeared in several international publications as a sort of model for modernist postwar civic urban planning. Goeritz's subsequent monumental projects prominently featured color, culminating in 1967 with the Ruta de la Amistad.

Álvaro Vázquez Mantecón focuses on the resistance to the modernizing project in the cinema and photography of the fifties and sixties. Far from glorifying the state's modernizing process, photographers, including Nacho López, Héctor García, and Rodrigo Moya documented a critical vision that emphasized the displaced, outcast, and repressed. The emergence of independent cinema in the sixties provides a specific vision of the process.

Gabriela Álvarez and María García Holley discuss the museum policy that accompanied the modernization process. Their article places an emphasis on the literacy and education program promoted by Jaime Torres Bodet, intellectual, writer, and secretary of education under Manuel Ávila Camacho and Adolfo López Mateos. For Torres Bodet, the idea of museum ran parallel to the idea of literacy. He thus promotes innovative museologic designs and uses new technologies to host dioramas and other stagelike resources. The other protagonist of this museum boom is Pedro Ramírez Vázquez, at the helm of the construction of the anthropology and modern art museums.

The complementary texts in "Modernizations," written by Cristóbal Andrés Jácome, include an investigation of publicity as it relates to architecture and promoting emergent lifestyles and values. The author cites, among other examples, the Bacardi rum factory designed by Félix Candela in 1958 and the advertisements that employed its paraboloid forms to endorse this "drink of good taste." Duelas and Parquets Alfer was another company that deployed modern architecture in its promotional material, by using the Museo de Arte Moderno (MAM) as background for its advertisement. The text delves into the uses of contemporary architecture to announce consumption goods as one more symptom of the relationship between capital, private industry, and culture.

The new lifestyles that emerge around the Jardines del Pedregal de San Ángel real estate development are the subject of a second complementary text by this author. The Pedregal, conceived by architect Luis Barragán, is scrutinized from a mixed perspective that contemplates architectural values and the symbolic content of the successful strategies used to sell it. The text emphasizes the Pedregal's architectural modernism and location atop volcanic rock, as well as the propaganda apparatus that promoted the Pedregal as the ideal place to live in "good taste and comfort."

Mario Pani was the editor of the magazine *Arquitectura México*, which published 119 issues between 1938 and 1978. Jácome analyzes the editorial practice of the magazine and its function as promoter of construction industry products. *Arquitectura México* allowed Pani to broadcast the great projects commissioned by the state, while promoting through architecture diverse aspects of the so-called Mexican miracle.

Daniel Garza Usabiaga examines the integration of new materials in Díaz Infante's plastic houses, associated with the ideas of developmentalism and ultramodernity. The author highlights Díaz Infante's production as unique for its speculative, experimental, and utopic qualities, and expands on his theory of

por el arquitecto Luis Barragán, es analizado desde una perspectiva mixta que contempla los valores arquitectónicos y el contenido simbólico de sus exitosas estrategias de venta. El modernismo arquitectónico y el emplazamiento sobre piedra volcánica es destacado así como el aparato propagandístico en los medios que promovieron El Pedregal como el sitio ideal para vivir en "el buen gusto y el confort".

Daniel Garza Usabiaga examina la integración de nuevos materiales como las casas de plástico de Díaz Infante, ligadas a las ideas del desarrollismo y de ultramodernidad. El autor de este texto destaca la producción de Díaz Infante como única por su carácter especulativo, experimental y utópico. Se detiene en su teoría *kalikosmia* ("casa unida al cosmos", palabra de raíz náhuatl y griega), que propuso la producción de casas de plástico y grandes edificios de estructuras ligeras. Su *Casa prefabricada de Tequesquitengo*, "un espacio habitación celular de forma esférica construida con módulos metálicos", es un ejemplo, entre varios más, del carácter experimental y único de su arquitectura. En otro texto, Garza Usabiaga se refiere a la arquitectura de Luis Barragán o cómo habitar dentro de una propuesta de arquitectura moderna que se relaciona en forma sugerente con las concepciones espaciales de modelos vernáculos como la hacienda o el convento. Sin embargo para Garza Usabiaga ha sido la insistencia en las raíces tradicionales de Barragán lo que ha opacado su alto sentido plástico y su relación con las propuestas modernistas del concretismo, una de las vertientes de la abstracción.

Dentro de estos trabajos se considera al diseño de interiores que caracterizó los años cincuenta y sesenta y que se adaptó a los nuevos complejos habitacionales y al auge de la arquitectura moderna. El diseño de interiores analizado por Mireida Velázquez permite apreciar los modos de habitar los espacios domésticos y el surgimiento de la transformación del gusto en las clases emergentes de distinto signo y acercarse a los modos de habitar los nuevos espacios. En este texto destaca el proyecto de Clara Porset para el Multifamiliar Presidente Miguel Alemán (1949), basado en su interés por lograr muebles resistentes y agradables que pudieran fabricarse a bajo costo. Los diseños de Porset configuran una reinterpretación del mobiliario vernáculo para lo cual utilizó maderas y tejidos locales. Otros diseñadores de muebles incluidos en este texto son Michael van Beuren y su Línea Danesa (1958), influida por los preceptos de la Bauhaus, y Arturo Pani, creador de entornos para un sector de alto poder adquisitivo, cuyo gusto y concepto del diseño contrasta con las ideas de Porset y Van Beuren.

Georgina García Gutiérrez Vélez analiza la relación que la novela de Carlos Fuentes *La región más transparente* establece con la modernidad. Según la autora, este texto, que causó conmoción cuando fue publicado por primera vez en 1958, "presenta a México en la modernidad, con una forma artística moderna". *La región…* es una novela apegada al pulso de una ciudad en plena transformación que necesita de una "nueva novela" que establezca una correspondencia con la complejidad de la urbe mexicana. *La región…* emplea técnicas y procedimientos de varios modelos literarios, entre ellos, el de Dos Passos y su invención de la novela mural.

Yuxtaposiciones identifica a la sociedad mexicana como intensamente mixta, diversificada y en las redes de una complejidad en la que los tiempos históricos se superponen; en ocasiones como una condición de las distintas capas sociales y étnicas que la forman, en otras se constituye a partir de los símbolos articulados por una política de Estado que apunta hacia la modernización desde la unidad. Puede decirse que en aras de la unificación de la diferencia las instituciones públicas integraron programas artísticos y símbolos prehispánicos en sus frontispicios y muros. La yuxtaposición es un concepto coherente con las contradicciones de una sociedad lanzada a las formas reticulares de los complejos habitacionales mientras en sus entrañas aún sobrevive un cuerpo social que ha sido movido o desaparecido para establecer un orden urbano artificial. "Yuxtaposiciones" supone también la apreciación de los valores sensibles de lo prehispánico y de lo espiritual.

George Flaherty, en su texto "Tlatelolco inquietante, yuxtaposiciones incómodas", exploró las diversas aristas de la expansión urbana de la ciudad de México, su recepción en la prensa y el aspecto de la mediación y las conexiones políticas entre los arquitectos y el poder del Estado. Flaherty profundiza en la expansión del dominio profesional de la arquitectura y la emergencia del espacio urbano "como sitio crítico para negociar la ciudadanía dentro de la modernidad capitalista". Su objeto de estudio es el conjunto habitacional López Mateos, un poco más tarde conocido como Nonoalco-Tlatelolco. Flaherty se detiene en este espacio como un fenómeno cultural complejo, lugar del proceso de modernización arquitectónica caracterizado por la superposición de valores y relaciones incompatibles y contradictorias entre sí.

Daniel Garza Usabiaga aborda el tema de una nueva espiritualidad ocurrida en México a partir de la recepción del Concilio Vaticano II. Garza hace un análisis de la arquitectura religiosa moderna en la que intervinieron Ricardo de Robina, Luis Barragán, Mathias Goeritz y Félix Candela. Su texto gira hacia fray Gabriel Chávez de la Mora y la concepción y práctica de este arquitecto que formó parte del grupo constituido por Lemercier en el convento benedictino de Cuernavaca, y que causó escándalo por haber incorporado el psicoanálisis como práctica necesaria para la renovación de la Iglesia.

Jesse Lerner contribuyó al análisis de "Yuxtaposiciones" con un estudio de los usos de lo prehispánico en la modernidad que arranca con los coleccionistas norteamericanos, como la familia Rockefeller, interesados en transformar la idea de lo prehispánico de objetos arqueológicos a objetos artísticos. En un ir y venir, su artículo cruza las fronteras entre Estados Unidos y México y revisa la apropiación de lo prehispánico desde el coleccionismo privado,

Kalikosmia ("House united with the cosmos," a word with Nahuatl and Greek roots), which proposes the production of plastic houses and great buildings with lightweight structures. His *Casa prefabricada de Tequesquitengo* (Tequesquitengo prefabricated house), "a spherical cellular habitation space built with metallic modules," is but a single example of his experimental and unique architecture. In another text, Garza Usabiaga refers to Luis Barragán's architecture, wondering how to inhabit a modern architectural proposal that suggestively relates to the spatial conceptions of such vernacular models as the hacienda or convent. However, for Garza Usabiaga, Barragán's insistence on traditional roots overshadowed his high plastic sensibility and his relationship to the modernist proposals of concrete art, one of the branches of abstraction.

Mireida Velázquez analyzes in her text the particular interior design styles of the fifties and sixties and their adaptation to the new housing units and the boom of modern architecture. Her inquiry follows the ways of inhabiting domestic spaces and the transformation of taste in emergent social classes. This text delves into Clara Porset's project for the Multifamiliar Presidente Miguel Alemán, built in 1949, and her intention to create low-cost furniture that was also resistant and beautiful. Porset's designs configure a reinterpretation of vernacular furniture, making use of local woods and textiles. Other designers mentioned in the text are Michael van Beuren, with his Bauhaus-influenced Danish line (1958), and Arturo Pani, creator of environments for a sector with high purchasing power, whose taste and design concept contrast with Porset and Van Beuren's.

Georgina García Gutiérrez Vélez analyzes the relationship established between Carlos Fuentes's novel *La región más transparente* (Where the Air Is Clear) and modernity. This text, which was controversial when first published in 1958, "presents modern Mexico through a modern literary form." *Where the Air Is Clear* is a novel that follows the pulse of a city during a full-blown transformation process, a city that needs a "new novel" to establish a correspondence with its complexity. This novel deploys techniques and procedures from several literary models, among them Dos Passos's Mural Novel.

Juxtapositions identifies Mexican society as intensely mixed, diversified, and held in the grasp of a palimpsest of historical times. This overlap is sometimes a quality of the different social and ethnic layers that compose it, and sometimes a compound formation of the symbols articulated by a state policy that leans toward achieving modernization through unity. For the sake of unifying differences, public institutions integrated artistic programs and pre-Hispanic symbols in their façades and walls. Juxtaposition is a concept coherent with the contradictions of a society in love with the grids of housing units, but holding in its entrails a social body that has been moved or disappeared to establish an artificial urban order. "Juxtapositions" also supposes an appreciation of the sensitive values of the pre-Hispanic and the spiritual.

In his text "Uncanny Tlatelolco, Uncomfortable Juxtapositions," George Flaherty explores the diverse angles of urban expansion in Mexico City, its reception in the press, and the mediation and political connections between the architects and the power of the state. Flaherty delves into the expansion of the professional territory of architecture and the emergence of urban space "as a critical site for negotiating citizenship in a capitalist modernity." His text brings under examination the López Mateos housing unit, later known as Nonoalco-Tlatelolco. Flaherty construes this space as a complex cultural phenomenon, home to an architectural modernization process characterized by a superposition of mutually incompatible and contradictory values and relationships.

Daniel Garza Usabiaga broaches the subject of a new spirituality in Mexico around the time of the Second Vatican Council. Garza analyzes modern religious architecture and its figures: Ricardo de Robina, Luis Barragán, Mathias Goeritz, and Félix Candela. His text examines the ideas and practice of architect Fray Gabriel Chávez de la Mora, part of the group formed by Lemercier in his Benedictine convent in Cuernavaca, controversial for having introduced psychoanalysis as a necessary practice for the renovation of the Church.

Jesse Lerner contributes to this section with a study on the uses of the pre-Hispanic in modernity. American collectors like Rockefeller were interested in transforming the understanding of pre-Hispanic pieces as objects not for archaeological study, but for aesthetic contemplation. Lerner's article goes back and forth across the Mexican-American border, reviewing the appropriation of the pre-Hispanic by private collectors, artists, and public institutions. His analysis is critical of the diverse aspects and appropriations of the pre-Hispanic through public and private institutions, particularly through the actions and policies of museums. Lerner concludes with the Museum of Anthropology, built in 1964 as an emblem of a modernization that absorbs cultural identity symbols to further an official image.

Angélica Beltrán devotes her analysis to an innovative gaze on pre-Hispanic art heavily influenced by Paul Westheim. The German art critic, according to art historian Wilhelm Wörringer, draws from the pioneering work of Eulalia Guzmán, who back in the thirties had proposed an analytic aesthetic perspective around the fundamental principles of pre-Hispanic art. Trained as a specialist in modern art, Westheim became interested in the work of those artists who, like Rufino Tamayo and Gunther Gerzso, ventured into the issue of the insertion of the ancient into contemporary art.

The complementary texts examine plastic integration as it pertains to an analysis of Ciudad Universitaria and the

los artistas y las instituciones públicas, particularmente con las acciones y las políticas de los museos. Jesse Lerner concluye con el Museo de Antropología construido en 1964 como emblema de la modernización que atiende a símbolos culturales de identidad con fines oficiales.

Angélica Beltrán dedica su trabajo al análisis de una mirada innovadora sobre el arte prehispánico, a la que contribuyó Paul Westheim. El crítico de arte alemán, desde la perspectiva estética del historiador del arte Wilhelm Wörringer, avanzó sobre el trabajo pionero de Eulalia Guzmán, quien ya en los años treinta había propuesto una perspectiva estética analítica en torno a los principios fundamentales del arte prehispánico. Como especialista en arte moderno que era de origen, Westheim se interesó por la obra de aquellos artistas que, como Rufino Tamayo y Gunther Gerzso, abordaron la problemática de la inserción de lo antiguo en el arte moderno.

Los textos complementarios abordan la integración plástica circunscrita al análisis de Ciudad Universitaria, y la relación entre los edificios modernos de corte funcionalista y la necesidad de referirse en su decoración a lo que Gabriela Álvarez y María García Holley denominan "el sentido nacionalista posrevolucionario" a cargo de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros y varios epígonos del muralismo. Fue Juan O'Gorman quien contribuyó en forma original a esta integración plástica al introducir una narrativa que parte de la estética del códice prehispánico y una materialidad (mosaicos de color) que modifica la percepción. Las autoras señalan la impronta prehispánica en el contexto de la arquitectura por medio del uso de plataformas y escalinatas que remiten a los centros ceremoniales del México antiguo.

La semblanza de Fernando Gamboa a cargo de Ana Garduño se concentra en este personaje destacado del mundo cultural como el artífice del espectáculo de la cultura mexicana. En ello influyó su talento como museógrafo y su comprensión de la mentalidad de las ferias universales como lugar de visibilidad y difusión. En efecto, Gamboa tuvo, además de un profundo conocimiento de su oficio, la capacidad de articular una imagen de México en el extranjero que satisficiese las expectativas del Estado y su imagen como moderno y tradicional, y los imaginarios de exotismo del público visitante a esos espectáculos masivos que son las ferias universales.

El texto de Ana Elena Mallet está dedicado al tema de la moda femenina y aquellos modelos creados para producir una combinación entre lo tradicional y lo moderno; asimismo, subraya la relación entre un nuevo mexicanismo que emerge de recuperar textiles tradicionales con diseños y adaptaciones modernas en las que contribuyeron la promotora cultural Alicia de la Peña y el modisto Manuel Méndez. La modelo es Luz del Amo, fotografiada por Kati Horna, quienes ya habían colaborado juntas para la revista *S.nob*.

Juan Hernández explica la yuxtaposición en el territorio de la danza. En su texto describe las innovaciones de Guillermina Bravo, quien adopta las técnicas de Martha Graham y al mismo tiempo incorpora referencias al mural prehispánico "Paraíso de los ahogados" que se encuentra en Teotihuacán y sirve de título a esta presentación innovadora. La investigación de Hernández remarca el viraje dancístico que supuso para Bravo dejar temas y técnicas de corte nacionalista.

Daniel Vargas se ocupa del Anahuacalli, propuesta de un museo para albergar las colecciones prehispánicas de Diego Rivera o, como lo describió el artista en 1945, una "casa para los ídolos" que a su vez contenía la ambición, que no llegó a materializarse, de levantar una "ciudad para la artes" dedicada a fomentar las artes mexicanas. Vargas entiende este museo como un ejercicio de integración plástica de Rivera, empeñado en rescatar la auténtica arquitectura prehispánica y, sin embargo, revela la fuerte huella de la interpretación que Frank Lloyd Wright hizo de las antiguas culturas de México.

Nuevos circuitos. La pluralidad y multiplicación de los espacios de gestión cultural, tanto privados como del Estado, es una de las manifestaciones de la modernización. Los nuevos circuitos fueron propiciados sobre todo por la Coordinación de Difusión Cultural bajo la dirección de Jaime García Terrés y, como bien lo ha descrito Cristóbal Andrés Jácome en su artículo "Trayectos y ensamblajes", texto que forma parte de este catálogo en la sección "Modernizaciones", la empresa privada es un factor en la diversificación e imagen de la cultura. "Nuevos circuitos" alude a la transformación de la ciudad y el surgimiento de nuevos desarrollos urbanos, particularmente la Zona Rosa, lugar de reunión de diversos sectores de la sociedad y espacio para el surgimiento de las galerías que expondrán las nuevas tendencias en la pintura, el grabado, el dibujo y la escultura.

Pilar García examinó en su texto: "La Zona Rosa, los espacios universitarios y la creación de nuevos museos", el surgimiento de nuevos sitios culturales en la ciudad de México a partir de un análisis de los factores que determinaron esta posibilidad, entre ellos la aparición de nuevos barrios, estilos de vida y el notable crecimiento de nuevas instituciones culturales. Su estudio abarca una cartografía sustentada en un registro exhaustivo de los artistas que exhibieron en las nuevas galerías de estos recién creados circuitos. Esta base de datos pone en tela de juicio la división radical y el clima de exclusiones, casi una guerra, entre la Escuela Mexicana y las nuevas expresiones artísticas. Un segundo artículo de Pilar García está dedicado al *Mural efímero* de José Luis Cuevas. La autora inserta esta obra en el contexto de otras experiencias internacionales de corte parecido a la iniciativa de llevar Cuevas su mural a la calle como si se tratase de un anuncio espectacular. El análisis del evento-espectáculo, el día de la inauguración, le permite situar todos los elementos promocionales y mediáticos que hicieron de esta experiencia un acontecimiento cultural urbano que en su momento fue también una manera de confrontar

relationship between modern functionalist buildings and the need to refer in their decoration to what Gabriela Álvarez and María García Holley call "nationalist post-revolutionary thought," epitomized by Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, and the other muralists. Juan O'Gorman became the most original contributor to this plastic integration, by introducing a narrative based on the aesthetics of pre-Hispanic codices, and a materiality—mosaics in colored stone—that modifies perception. The authors refer to the pre-Hispanic impression in plastic integration's architecture, revealed in the use of platforms and staircases that bring to mind ancient ceremonial centers.

Ana Garduño's profile of Fernando Gamboa focuses on this prominent figure of the cultural world as the craftsman of Mexican culture as spectacle. Gamboa had talent as a museographer paired with an understanding of the mentality of the world's fair as a place for visibility and promotion. Indeed, Gamboa had, alongside a deep knowledge of his field, the capacity to articulate overseas an image of Mexico that satisfied both the state's expectations of a modern and traditional country and the exoticism that populated the imaginary of the public that attended the massive spectacles that were the world's fairs.

Ana Elena Mallet's text is dedicated to female fashion and the clothing designed to combine tradition and modernity. She underlines the new Mexicanism that emerges in a project carried out by cultural promoter Alicia de la Peña and tailor Manuel Méndez, in which they interspersed traditional Mexican textiles with modern designs and adaptations. The model, Luz del Amo, is photographed by Kati Horna in a collaboration that echoes their previous work together in *S.nob* magazine.

Juan Hernández explains juxtaposition as it took place in dance. In his text, he describes the innovations of Guillermina Bravo, who adopted Martha Graham's techniques while drawing from a Teotihuacan mural called *The Paradise of the Drowned*, which lent its name to the resulting choreography. Leaving behind nationalist topics and techniques had huge implications for Bravo, as shown in Hernández's investigation.

Daniel Vargas writes about the Museo Anahuacalli, a museum intended to host Diego Rivera's pre-Hispanic art collection. As the artist described it in 1945, it was "a house for idols" that contained within it the unrealized ambition of creating a "city for the arts," dedicated to fostering Mexican art. Vargas understands this museum as an exercise on plastic integration by Rivera, focused on a recovery of authentic pre-Hispanic architecture but heavily influenced by Frank Lloyd Wright's interpretation of the ancient cultures of Mexico.

New Circuits. The plurality and multiplication of cultural spaces, both public and private, were the manifestations of modernization. These new circuits were fostered by the UNAM's Coordination of Cultural Promotion under the leadership of Jaime García Terrés and, as Cristóbal Andrés Jácome aptly remarks in his text "Journeys and Assemblages" in the "Modernizations" section, private enterprise was a factor in the diversification and image of culture. "New Circuits" refers to the transformation of the city and the emergence of new urban developments, in particular the Zona Rosa, a meeting place for diverse sectors of society, and a fertile ground for the appearance of galleries that would exhibit the new trends in the visual arts.

Pilar García examines in her text "The Zona Rosa, University Spaces and the Creation of New Museums" the emergence of new cultural venues in Mexico City, parting from an analysis of the factors that set the stage, such as the appearance of new neighborhoods and lifestyles, and the remarkable growth of new cultural institutions. Her analysis instead traces a cartography based on an exhaustive review of the exhibitions and artists who populated the galleries of these emerging circuits. This study casts doubt on the alleged radical schism and almost warlike exclusivity that set the Mexican School of painting against the new artistic expressions. A second article by García is dedicated to José Luis Cuevas and his *Mural efímero* (Ephemeral Mural). Cuevas's initiative to take his mural to the streets as if it were a billboard is set in the context of similar international experiences. The opening of the mural's event-show allows her to locate all the promotional and media elements that transformed this initiative into an urban cultural occurrence that was also, at the time, a way for Cuevas to confront Siqueiros. This work reflects on the stable and perhaps enduring proposal of muralism before the idea of the ephemeral as an artistic expression adjusted to a new reality.

Daniel H. Escoto proposes an analysis of the moment in which the Coordination of Cultural Promotion of the Universidad Nacional Autónoma de México, under Jaime García Terrés, undertook a state-of-the-art cultural project that opened the university's doors to the cultural and intellectual elite of the time. The UNAM fostered new theatrical expressions and the publication of magazines that followed the pulsations of international cultural innovation. A new concept of museum took shape—the Museo Universitario de Ciencias y Arte—along with a new film and radio culture. As a space for state cultural management,
the UNAM constituted an alternative to the model deployed by the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), which catered to a broader audience.

Israel Rodríguez writes about cinema and UNAM. It is well known that at the university, under García Terrés, cinema took an unprecedented role in national culture. Roundtable discussions were organized around film as artistic expression, and the Dirección de Actividades Cinematográficas was founded, with Manuel González Casanova at its helm. This was the first step toward the foundation of the film library. The UNAM, in collaboration with the Instituto Francés de América Latina (IFAL), gave in these decades an unrivaled boost to film exhibition and debate.

a Siqueiros. Esta obra reflexiona sobre la propuesta estable y quizá duradera que fue el muralismo frente a la idea de lo efímero como expresión artística ajustada a una nueva realidad.

Daniel H. Escoto propuso un análisis del momento en que la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad, dirigida por Jaime García Terrés, emprendió un proyecto cultural de vanguardia que dio cabida a la élite cultural e intelectual del momento. En la UNAM se dio impulso a las nuevas expresiones teatrales y se editaban revistas que medían el pulso de las innovaciones culturales en el ámbito internacional. Es el tiempo en que en el espacio universitario se desarrolla un nuevo concepto de museo (el Museo Universitario de Ciencias y Arte) y una nueva cultura cinematográfica y radiofónica. Como espacio de gestión cultural del Estado, la UNAM constituyó una alternativa al modelo de difusión para grandes públicos que recayó en el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Israel Rodríguez dedica un texto al cine y la Universidad. Es un hecho que en la UNAM, en la época de García Terrés, el cine cobró una importancia sin precedentes en la cultura nacional. Se propiciaron mesas redondas y discusiones sobre el cine como expresión artística y se fundó la Dirección de Actividades Cinematográficas, bajo la dirección de Manuel González Casanova. Ése fue el primer paso, poco tiempo después se procedió a la fundación de la Filmoteca. La UNAM, junto con el Instituto Francés de América Latina (IFAL), dieron en estas décadas un impulso sin precedentes a la exhibición y debate sobre el fenómeno fílmico.

En "El cine y la crítica", Daniel H. Escoto se acerca al programa a cargo de Carlos Monsiváis en los años sesenta para Radio Universidad. En un principio, el programa estaba dedicado a reseñas críticas y más tarde derivó "en una serie de sketches paródicos" o sátiras de la política, el nacionalismo, la oligarquía, la televisión, etcétera, y desde luego, satirizó el lenguaje de la crítica y las nuevas formas de hablar que emergieron con la llamada cultura de la Onda.

Jaime Soler dedica su texto a la labor de Arnaldo Orfila Reynal al frente del Fondo de Cultura Económica y su salida forzada de esta institución por haber traducido al español el libro de Oscar Lewis *Los hijos de Sánchez*. Este estudio antropológico fue publicado en octubre de 1964 y por su enorme éxito fue reeditado dos meses más tarde al asumir el mando presidencial Gustavo Díaz Ordaz. Los detalles del juicio y de la recepción de la prensa y los medios anunciaban un cambio de rumbo en el ambiente cultural mexicano. Después vendría la desarticulación del proyecto cultural universitario de Jaime García Terrés y un poco más tarde los acontecimientos del 68.

El mapa o guía para entrar en el catálogo es sólo un camino más o menos recto que no indica todas las bifurcaciones, sorpresas y profundidad de las ideas que, tenemos la esperanza, encuentre y descubra el lector en los textos y las imágenes que en conjunto, confiamos, han de completar las ideas que nos hemos propuesto exponer y transmitir.

Es el deseo de todos los involucrados que esta intención de subvertir la trama o la versión establecida de los procesos artísticos en este tiempo sirva para alentar nuevos proyectos. Esperamos que haya suficiente provocación en los argumentos e información desconocida, quizá sorprendente, para que otros se aventuren a explorar en los temas propuestos.

In "El cine y la crítica" Daniel H. Escoto approaches the homonymous program hosted by Carlos Monsiváis during the sixties for Radio Universidad. Initially, the program was dedicated to critical reviews, but it later evolved into "a number of parodical sketches" or satires on politics, nationalism, oligarchy, television, and so forth, further satirizing the language of criticism and the new ways of speaking that emerged with the so-called La Onda culture.

Jaime Soler dedicates his text to the work of Arnaldo Orfila Reynal as head of the Fondo de Cultura Económica, and his forced dismissal from this institution for having translated Oscar Lewis's anthropological study *The Children of Sánchez* to Spanish. Published in October 1964, the book enjoyed great success, which led to the publication of a second edition two months later, when Gustavo Díaz Ordaz assumed the presidency. The judgment and reception of the press heralded a change of ways in the Mexican cultural milieu. Later, Jaime García Terrés's cultural project would be dismantled, shortly before the events of 1968.

This road map to navigating the catalog presents simply a more or less straight path, without the forks in the road, surprises and depths that the reader might encounter in the texts and images that together, we trust, complete the ideas that we have committed to exposing and conveying.

Everyone involved in this project strongly hopes that our intention to subvert the weft or the established version of the artistic processes of this time period inspires the development of new projects. We hope that our arguments and previously unpublished—and perhaps surprising—information contains enough provocation to encourage others to venture into the intricate and complex ways of the arts during the fifties and sixties in Mexico.

Borramientos

Blurrings

Introducción

Rita Eder

"Borramientos", uno de los ejes de esta exposición, surgió de la observación e investigación del traspaso de los géneros artísticos en el México de los años cincuenta y sesenta. El término *borramientos* es un recurso, un dispositivo, para entrar en el tema de la producción artística de esta época desde otro ángulo. Proponemos desmontar la frecuente identificación de lo artístico, en ese tiempo, con la innovación en la pintura, así como anotar los estereotipos que emergieron en torno al concepto de Ruptura, identificado erróneamente, como hemos advertido en la "Introducción general", como una disputa ideológica entre realistas y abstractos. Nuestro punto de vista se aleja de la imagen construida por los medios periodísticos, la televisión y los propios artistas como un tiempo de confrontación, escándalo y censura, fenómeno que por supuesto formó parte de los debates que contribuyeron a formar una imagen de época pero que desvió la atención de la transformación de las artes y los procesos complejos de combinación y montaje entre géneros artísticos.[1]

En el *Diccionario de la Lengua Española*, la palabra borrar se define como "desvanecer, quitar, hacer que desaparezca algo"; en nuestro caso, usaremos el término *borramiento* para señalar cómo se diluyó el aislamiento de las distintas disciplinas artísticas para mirar desde la interconexión otras formas discursivas y materiales de proponer innovación y experimentación. En esas décadas surgieron proyectos artísticos interconectados en los que lo visual estableció relaciones intensas con lo teatral y lo literario. El cine y la fotografía fueron fuente de imágenes para la literatura, y también método y vía para nuevas invenciones en lo pictórico y lo escultórico. La interrelación entre los géneros artísticos permitió nuevos modos de hacer poesía y produjo revistas con diseños audaces, cuyos contenidos mezclaban en algunos casos las invenciones de la cultura popular. Hubo propuestas y realizaciones que intentaron reformular una utopía moderna; es el caso de la obra de arte total o la unión entre las artes a partir de la creación de arquitecturas con soluciones plásticas para alojar la experimentación.

"Borramientos" ciertamente tiene orígenes y afinidades con los diversos proyectos modernos de interacción entre las artes, y cada proyecto tiene una genealogía diferente. La bibliografía es abundante y hay nuevas y reveladoras investigaciones sobre el tema.[2] En el caso mexicano, puede advertirse una mezcla de iniciativas asociadas a las vanguardias internacionales, como la Bauhaus y el surrealismo, el ensamblado, el *happening* de Allan Kaprow y el arte *pop*, y a la vez se dio una dinámica propia que estrechó los modos de traspasar entre las artes, de la cual fluyeron una infinidad de nuevas propuestas.

Poesía en Voz Alta, propuesta poético-teatral, fue iniciativa de Juan José Arreola y pionera en esta interacción entre las artes en

1 La interrelación entre las artes en México no se inicia en los años cincuenta y sesenta, ocurre con distintas modalidades a lo largo del siglo XX. En tiempos recientes han surgido estudios puntuales sobre el tema, Renato González Mello y Anthony Stanton, *Vanguardias en México (1915-1940)*, México, Museo Nacional de Arte-INBA/Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2013. Lo que ha opacado la interrelación que implican la experimentación y el rechazo de lo lineal en lo narrativo, así como la entrada de las vanguardias para descomponer fórmulas establecidas de creatividad, ha sido la permanencia a lo largo de varias décadas de una construcción sobre lo mexicano y lo nacional. No es éste el lugar para desarrollar lo que ya otros investigadores, como Fausto Ramírez y Esther Acevedo (*Los pinceles de la Historia. La fabricación del Estado, 1864-1910*, México, Museo Nacional de Arte-INBA/Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2003) o Mauricio Tenorio Trillo (*Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998) han hecho de forma ejemplar.

2 Juliet Koss, *Modernism After Wagner*, Mineápolis-Londres, University of Minnesota Press, 2009.

Introduction

Rita Eder

"Blurrings," one of the curatorial sections of this exhibition, emerged from the observation and investigation into the encroaching and delimiting of artistic genres in 1950s and 1960s Mexico. The term *blurrings* is a resource, a device, for a different approach to the study of artistic production during this time period. The art of the fifties and sixties has long been exclusively identified with innovation in painting. We propose decoupling these two concepts, as well as annotating the stereotypes that have erroneously surrounded the concept of "Rupture"—as mentioned in the general introduction—labeling it an ideological dispute between realist and abstract painters. Our viewpoint deviates from the image—presented by printed media, television, and the artists themselves—of this period as a time of confrontation, controversy, and censorship. Their intervention clearly contributed to the formulation of an image of the time that drew attention away from the various other processes that were taking place, such as the transformation of the arts and the complex overlapping between artistic genres.[1]

According to the *Merriam-Webster Dictionary*, the verb *blur* is defined as "to make dim, indistinct, or vague in outline or character." In our case, we shall use the term to indicate the dissolution of the isolation between different artistic disciplines, in order to gaze from this interconnection into other discursive and material forms of proposing innovation and experimentation. During these decades, new interconnected artistic projects emerged, in which the visual established intense relationships with the theatrical and the literary. Cinema and photography became sources of literary images, as well as a method and path for new inventions in the pictorial and sculptural. The interrelationship between artistic genres also allowed for new methods of making poetry, and produced magazines with bold designs whose contents sometimes included elements taken from popular culture. It also generated proposals and productions that attempted to reformulate a modern utopia, such as the total work of art or the creation of sculptural architectures for containing and displaying the products of experimentation.

"Blurrings" certainly shares origins and affinities with the diverse modern projects of interaction between the arts around the world, each of which has a different genealogy. Bibliography is abundant, and new and revealing research on the subject has been recently published.[2] In the case of Mexico, one can distinguish a mix of initiatives associated with such international avant-gardes as the Bauhaus, Surrealism, assemblage, Allan Kaprow's Happenings, and Pop art, and, at the same time, a distinctive dynamic that strengthened the bonds between the arts, from which countless new projects emerged.

Poesía en Voz Alta (Poetry Out Loud), a poetical-theatrical proposal, was an initiative by Juan José Arreola that pioneered this

1 Interdependency between the arts in Mexico begins long before the fifties and sixties, occurring in different manifestations throughout the twentieth century. In recent times, studies on the subject have been written, such as Renato González Mello and Anthony Stanton's *Vanguardias en México (1915–1940)*, (Mexico City: INBA–Museo Nacional de Arte/UNAM–Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013). This interrelationship, which implies experimentation, the rejection of linearity in the narrative, and an appearance of an avant-garde that unmakes the established formulae of creativity, has been overshadowed by a decades-long permanence of a construction of the Mexican and the national. This is not the place to expound further on a subject around which many exemplary analyses already exist, such as Fausto Ramírez and Esther Acevedo's *Los pinceles de la Historia. La fabricación del Estado 1864–1910*, (Mexico City: INBA–Museo Nacional de Arte/UNAM–Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003,) and Mauricio Tenorio Trillo's *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880–1930*, (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1998).

2 Juliet Koss, *Modernism after Wagner* (Minneapolis and London: Minnesota Press, 2009).

México. En su presentación a la primera función (1956), el escritor señaló la importancia de recobrar "el perdido espíritu del teatro, que no es, a fin de cuentas, más que antigua, recóndita y divertida poesía: poesía en voz alta". La propuesta de Arreola resultó exitosa y se presentaron obras clásicas y modernas. Por iniciativa de Octavio Paz se incorporaron obras contemporáneas provenientes del teatro del absurdo (como *El salón del automóvil* de Eugène Ionesco), todas ellas traducidas por Paz, quien también presentó *La hija de Rappaccini*, su única obra teatral. El teatro-poesía congregó a artistas visuales como Leonora Carrington y Juan Soriano, y a directores de teatro como José Luis Ibáñez y Héctor Mendoza. A partir de 1959, esta innovadora propuesta se alojó en la Casa del Lago. El potencial de Poesía en Voz Alta residía en el valor de la palabra y el sonido y en el asomo del *performance* que, en forma embrionaria, sustituía a la estática del lector-actor. El interés de la propuesta no se agota en los años que hemos señalado, sigue hasta hoy, muestra todo su potencial con nuevas tecnologías e innovaciones en el campo de las artes visuales y ha logrado reunir a poetas, músicos, escultores y pintores.

La interacción entre las artes se presentó también en el medio mexicano a principios de los años cincuenta cuando Mathias Goeritz diseñó, en 1952, el Museo Experimental El Eco. Este espacio pretendía ser una muestra de lo que el artista alemán llamó primero *Gesamtkunstwerk* y que, tras haber entendido que debía actualizar el concepto, empezó a nombrar "la obra de arte total". El Eco pretendía impulsar la interacción entre las artes basado en el principio de sinestesia o unión de las sensaciones propuesto por Kandinsky, al identificar relaciones entre el sonido y la imagen. En el caso de El Eco, el vehículo es el espacio que surge de una concepción de la escultura como origen y sitio que se expande hasta convertirse en una estructura penetrable y caminable. En ese recorrido hecho por el público, el deseo de Goeritz era que el encuentro con ángulos inesperados y muros estrechándose inesperadamente o escaleras adquiriendo una fisonomía expresiva produjese una conmoción, cuyo origen radica en la convertibilidad de la escultura en una arquitectura llamada a convocar las emociones.

Para Goeritz, este espacio-museo era un lugar alternativo para los artistas interesados en experimentar y provocar relaciones con las otras artes. Después de todo, el ejemplo ya lo había proporcionado él mismo, al intentar la asimilación, simbiosis o interacción entre la arquitectura y la escultura, además de desear que esa arquitectura escultórica interactuara con la poesía (su *Poema plástico* y la poesía concreta), la pintura y la danza.

Goeritz, visitante recurrente a la ciudad de Nueva York, estaba bien enterado de lo que allí sucedía. Sin embargo, también seguía de cerca las propuestas generadas en la Europa de la posguerra, particularmente las del grupo Zero, fundado en Alemania e interesado como agrupación en integrar elementos físicos en la creación artística, como el color y el sonido, el movimiento y el espacio.

En Estados Unidos, Allan Kaprow y su invento, los *happenings*, partían de una posición radical que deseaba transformar el papel del espectador en uno activo y que estuviese también conectado con la noción de experiencia y movimiento. Su artículo "The Legacy of Jackson Pollock", escrito en 1958, elogiaba la noción del artista en acción, como lo capturaría la cámara de Hans Namuth, donde el pintor asediaba el cuadro con sus botes de pintura y el artista aparece en una especie de danza o *performance*, como una forma de cercar y apropiarse del cuadro.

En ese tiempo, Kaprow, alumno de John Dewey, aspiraba a la experiencia artística como un ejercicio de transformación del espectador. Sus obras efímeras eran eventos en los que los colores y los objetos se habían salido de su lugar, es decir, de la pared o el muro, para convertirse en ambientes donde el público transitaría de una sorpresa visual a otra, rompiendo cualquier noción de un espectador pasivo.

En cierto sentido, pero quizás con mayor radicalidad, Alejandro Jodorowsky, al inicio de los años sesenta, sacudió el ambiente intelectual y artístico mexicano, convirtiéndose en "un temblor de tierra", como diría Octavio Paz. En la introducción a su teoría del arte inscrita en su libro *Efímero pánico* empezó por invitar a los artistas plásticos a participar en lo que denominó un arte concreto, una categoría de larga e importante historia para el arte moderno en Europa y Latinoamérica, pero que en este caso intentaba trabajar con el azar y dislocar la noción de una objetualidad precisa y delimitada. Sus obras, varias de ellas emblemáticas de la interacción entre las artes, se realizaron en conjunto con la actividad de jóvenes artistas visuales que participaron gustosos en sus "fábulas pánicas" y se sintieron libres para transgredir el género pictórico. Sus puestas en escena no tenían guión, eran acciones que practicaban los actores y los artistas, cada uno con intención distinta. Lo diferente se mezclaba en un ejercicio no planificado que, por sus contenidos y debido a la estricta censura de aquellos tiempos, sólo se representaba en el estreno.

Del otro lado se encontraba Juan José Gurrola, quien propuso un teatro con escenografías audaces y obras teatrales experimentales. Gurrola trabajó en el proyecto *La creación artística* desde la UNAM e hizo tres memorables cortometrajes sobre las obras de Cuevas, Gironella y Rojo con guión a cargo de Juan García Ponce. Si bien la solemnidad del título intenta poner de relieve el acto creativo, en realidad se trata de un ejercicio más complejo en el que el artista interviene la imagen y crea en paralelo a su obra otra obra que se transforma en el ejercicio cinematográfico. Gurrola fue un incentivador cultural y un provocador que disfrutaba del traspaso y la transgresión desde una óptica y un temperamento distintos a los de Jodorowsky.

El cine y la imagen fotográfica cobraban enorme fuerza en la obra literaria de Salvador Elizondo, quien llegó a producir, en su memorable novela *Farabeuf*, la conjunción de diferentes formas de incorporar una nueva narrativa impresionada por dos

interaction between the arts in Mexico. In his presentation at the first festival in 1956, the writer noted the importance of recovering "the lost spirit of theater which, after all, is no more than ancient, hidden, amusing poetry: poetry out loud." Arreola's proposal turned out to be a success, and both classical and modern plays were presented. Under the initiative of Octavio Paz, the group presented contemporary works coming from the theater of the absurd, such as Eugène Ionesco's *Le Salon de l'automobile*. All these works were translated by Paz, who also presented *Rappaccini's Daugther*, his only theatrical work. The theater/poetry attracted visual artists such as Leonora Carrington and Juan Soriano, and theater directors including José Luis Ibáñez and Héctor Mendoza. From 1959, this innovative proposal found a home in the Casa del Lago. Poesía en Voz Alta's potential resided in the value of poetry and sound, and in the hints of performance art that, in an embryonic way, substituted the stasis of the reader/actor. The proposal's interest did not wear out during this time period. Quite the contrary, it persists today, and has now achieved its full potential with new technologies and innovations in the visual arts, and gathered scores of poets, musicians, sculptors, and painters.

Another stream of interaction between the arts in Mexico took place during the early fifties, when Mathias Goeritz, who arrived in Mexico in 1949, designed in 1952 his Museo Experimental El Eco. This space pretended to be a display of what the German artist named first *Gesamtkunstwerk* and, after understanding he had to actualize the concept, later started calling "the total work of art." His Eco aimed to propel the interaction between the arts based on the principle of synesthesia proposed by Kandinsky, through identifying relationships between the sound and the image. In the case of El Eco, the vehicle is the space that emerges from a conception of sculpture as origin and locus that expands until it becomes a traversable structure. Goeritz's wish was for this immersive structure and its encounters with unexpected angles, abruptly narrowing walls, and expressive stairways to produce in the wandering public a commotion originated in the convertibility of sculpture into an architecture created to summon sensations.

To Goeritz, El Eco was an alternative place to host artists interested in experimenting and forming relationships with other arts. After all, the example had been set by Goeritz himself, who endeavored for the assimilation, symbiosis, and interaction between sculpture and architecture, and wished for this sculptural architecture to interact with painting, dance, and poetry—as attested by Goeritz's "Plastic Poem" and his works in concrete poetry.

Goeritz, a lover of and constant traveler to New York City, was well acquainted with the Happenings there. However, he also closely followed many postwar European proposals, in particular those of the Zero Group. Founded in Germany, this group was interested in integrating the physical elements that intervene in artistic creation, like color and sound or movement and space.

In the United States, Allan Kaprow and his invention, the Happening, had as bedrock a radical position that aimed to transform the role of the spectator, turning him into an active participant and connecting him with the notion of experience and movement. His 1958 article, "The Legacy of Jackson Pollock," praised the notion of the artist in action, as Hans Namuth's camera captured him: the painter beleaguering the canvas with his buckets of paint, appearing in a kind of dance or performance as a way of circumscribing and appropriating the artwork.

In those days, Kaprow, who was studying under John Dewey, aspired to the artistic experience as an exercise for the transformation of the spectator. His ephemeral works were events where the colors and objects had left their assigned place—the walls—and turned into environments through which the public could stroll from one visual surprise to the next, breaking every notion of a passive spectator.

In a certain sense, but perhaps more radically, Chilean-born Alejandro Jodorowsky—recently arrived from Paris in the early sixties—shook the Mexican intellectual and artistic milieu, becoming "an earthquake," as Octavio Paz would remark. This is how Jodorowsky proposed his panic theater. In the introduction to his theory of art, which was deeply linked to the notion of the panic, he began by inviting visual artists to participate in what he called a concrete art, a category with a long and important history for modern art in Europe and Latin America, but which in this case sought to work with the randomness, and dislocate the notion of a precise, well-defined objectuality. His works, several of them emblematic of the interaction between arts, were unscripted and consisted of actions practiced by actors and by young visual artists, who gladly participated in his panic fables and felt free to transgress the concept of the pictorial genre. The heterodox was interweaved in an unplanned exercise that, owing to its contents and the strict censorship of those days, could only be presented in its premier performance.

Exploring a different side of the same coin was Juan José Gurrola, who proposed a theater with bold set design and experimental theatrical works. Gurrola worked through the Universidad Nacional Autónoma de México on his project *La creación artística* (The Artistic Creation), producing three eventful short films on the work of José Luis Cuevas, Alberto Gironella, and Vicente Rojo, in which Juan García Ponce was invited to work as screenwriter. While the solemnity of the title attempts to give prominence to the creative act, in reality this is a more complex exercise in which the artist intervenes the image and creates, parallel to his work, another work that transforms into the cinematic exercise. Gurrola was a cultural incentivizer and provocateur who enjoyed transgression and defiance as much as Jodoroswky did, but approached it from a different viewpoint and with a very particular temperament.

sensibilidades contrarias: *Las lágrimas de Eros* de Georges Bataille y *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais, una película de enorme repercusión en la cultura de los años sesenta. *Farabeuf* recurre a una idea más allá de lo pánico, explorando en los miedos subterráneos de la tortura y la dolencia del cuerpo una forma de morir con los ojos abiertos, que recupera como una forma de barroquismo el espejo, ese espejo que rodea todos los momentos de *El año pasado en Marienbad* para detener el tiempo.

Al fundar la revista *S.nob*, Elizondo y los escritores que lo acompañaron produjeron una publicación que superó los límites de lo que hasta entonces se había producido en el ámbito cultural. Otras revistas de la época, como *El Corno Emplumado* y *Cosmonauta*, son objetos en sí mismos y testimonios de una renovación cultural en ascenso que contrastaba en forma total con la censura en plena acción en el México de aquellos años y, desde luego, con el nacionalismo de Estado, que aún gozaba de buena salud y dominaba los medios. En ese sentido, la UNAM propició espacios alternativos en el teatro, la poesía, el radio y la exhibición de filmes que de otra manera no llegaban a las salas comerciales.

"Borramientos" ha impulsado el análisis de una visión de la acción cultural de aquellos años, de su capacidad de experimentar y producir una vanguardia sin preocuparse por ser tal, y que se interesó por subvertir los estilos de vida y las formas de experiencia por medio del arte. Es un tiempo de utopía en el que el humor y la noción de lo lúdico y la transgresión desempeñaron un papel fundamental.

El grupo de artistas, escritores y poetas reacciona con nuevas propuestas creativas ante el llamado "desarrollo estabilizador", que se permitía ser moderno en el plano arquitectónico, pero mantenía un aparato burocrático que censuraba los campos de lo pictórico, lo teatral y lo literario, e intentaba conservar por medio de dicha censura valores morales referentes a la familia y la sexualidad en profunda crisis. La transgresión de los géneros artísticos tuvo un papel importante en la medida en que desestabilizó antiguos cacicazgos en el campo cultural y propició que se rompiera el dique que se había construido para no dejar entrar la potencia crítica de la vanguardia y la posvanguardia, que se dibuja de forma original en el México de ese tiempo.

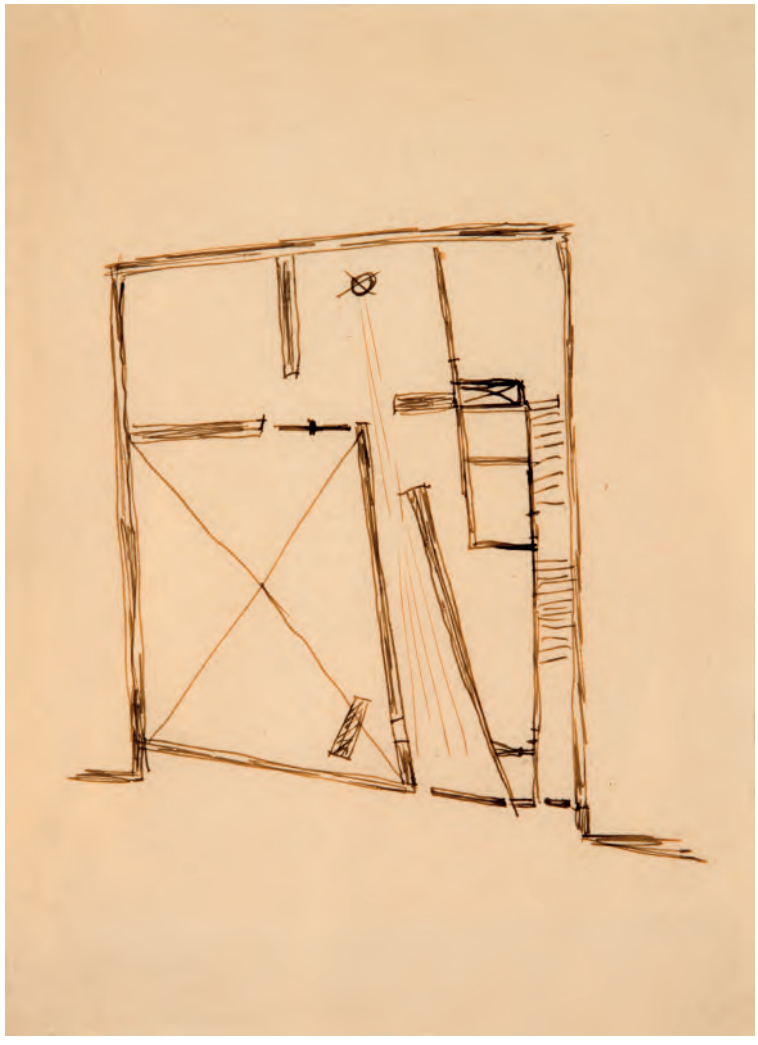
Film and photographic image carried great strength in the literary work of Salvador Elizondo. In his memorable novel *Farabeuf*, he created an unusual style of incorporating a new narrative that conjoined the impressions of two opposite sensibilities, Georges Bataille's *The Tears of Eros* and Alain Resnais's *Last Year at Marienbad*, a film that greatly impacted 1960s culture. *Farabeuf* resorts to an idea that lies beyond the panic, exploring the deeply lurking fears of torture and extreme pain, a form of dying with eyes wide open that recovers the mirror as a form of the baroque, the same mirror that surrounds every moment in *Marienbad* to stop the passing of time.

In founding *S.nob* magazine, Elizondo and the cofounding writers produced a publication that far exceeded the limits of what had been previously produced. Other magazines of the time, such as *El Corno Emplumado* (The Plumed Horn) and *Crononauta*, are objects in themselves, and bear witness to a rising cultural renovation that completely contrasted with the censorship taking place in Mexico at the time, and, of course, with the state-sanctioned nationalism that was still in great health and pervaded the media. In this regard, the UNAM promoted alternative spaces for theater, poetry, radio, and films that would otherwise never have made it to the commercial theaters.

In this section, the cultural activity of this time period is analyzed through its capacity for experimentation and its begetting of an avant-garde that did not care about being labeled as such, and which instead concerned itself with subverting lifestyles and experience forms through art. This is a utopian time, in which humor, transgression, and the notion of the ludic play a decisive role.

The economic model known as "stabilizing development" concealed, beneath its modern architectural façade, a reactionary bureaucratic system that censored the fields of the pictorial, the theatrical, and the literary in an attempt to address the perceived crisis of family values and sexual morality. This was countered by an avalanche of new creative proposals by artists, writers, and poets. The transgression of artistic genres played an important role in destabilizing old *cacicazgos* in the cultural field, and brought about the breaking of the dam that had been built to contain the critical power of the avant-garde and post-avant-garde that was taking shape in Mexico at the time.

1

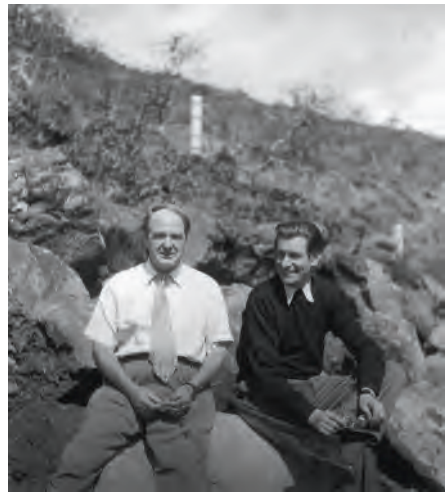


2

1. Mathias Goeritz (arq.), construcción del Museo Experimental El Eco, *ca.* 1952, Marianne Gast (foto).
2. Mathias Goeritz, *Boceto para el Museo Experimental El Eco*, 1952-1953.
3. Mathias Goeritz (arq.), Museo Experimental El Eco, 1952, Armando Salas Portugal (foto).
4. Mathias Goeritz, *La serpiente de El Eco*, s.f., Armando Salas Portugal (foto).
5. Mathias Goeritz y Henry Moore, *ca.* 1953.

3

4



5

6

7

8

¿Cede Peredito?

PUEDE QUE "LA OPERA DEL ORDEN" VUELVA A SER REPRESENTADA

Con la bendición y consentimiento de la Oficina de Espectáculos.

PAGINA 3

ESTO | 7 de Julio de 1962

POSIBILIDAD DE HACER OTRO FILM YANQUI AQUI

TV INTERCONTINENTAL Desde el Próximo Martes

SANTA CRUZADA Cartón de Alberto ISAAC

SE DIVORCIAN LECHUGA Y SALINAS

TEATRO JORGE NEGRETE

"AMOR, JABON Y FANTASIA"

9

Por el camino del tachismo...

¿QUO VADIS, PEREDITO?..

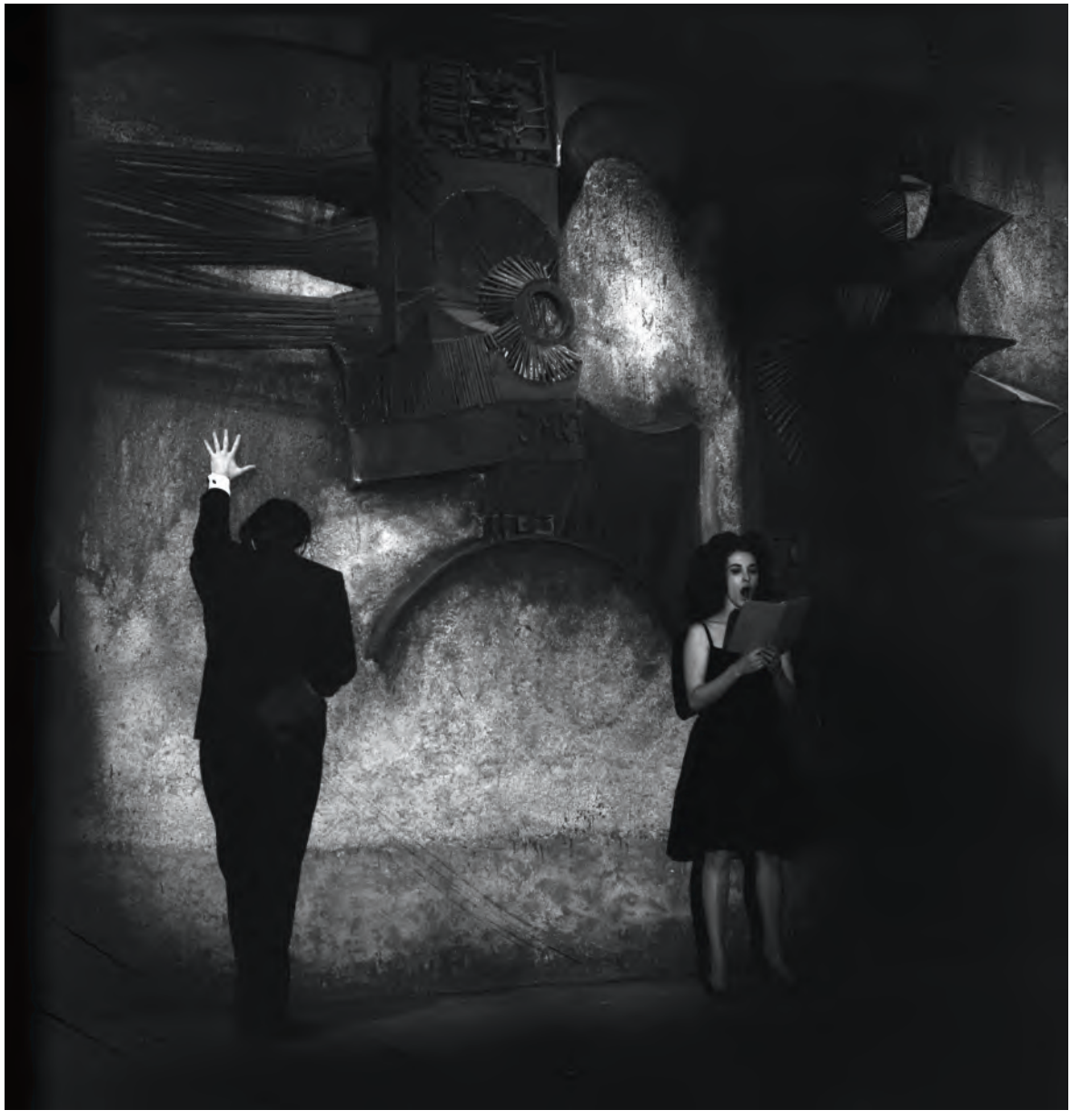
Al grito de "¡Pretejamos al público!", cerró el Teatro de los Compositores con lujo de brutalidad, sin ningún respeto para el propio público, que en grandes masas iba a ver la obra "ofensiva".

10

11

6. Alberto Gironella, *Homenaje a Buñuel*, 1961.
7. Alberto Gironella y Alejandro Jodorowsky con *Reina Mariana*, 1962, Ursula Bernath (foto).
8. Alberto Isaac, "Santa Cruzada", *Esto*, Sección B, 1962.
9. "¿Quo vadis, Peredito?", *Esto*, Sección B, 1972.
10-11. Alejandro Jodorowsky (dir.), *La ópera del orden*, 1962, Kati Horna (foto).

12



13

12. Manuel Felguérez, *Mural de hierro*, 1961.
13. Alejandro Jodorowsky y Beatriz Sheridan, *Poema dinámico para un inmóvil de hierro*, 1962, Ursula Bernath (foto).
14. Rafael Corkidi (dir.), *Instantáneas*, con Manuel Felguérez, 1968.

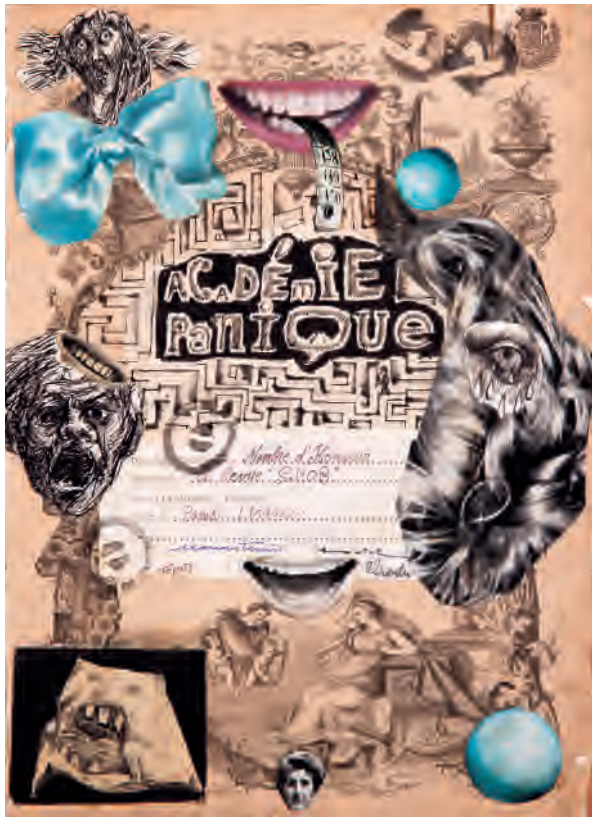
S.NOB
hebdomadario

15

S.NOB

16

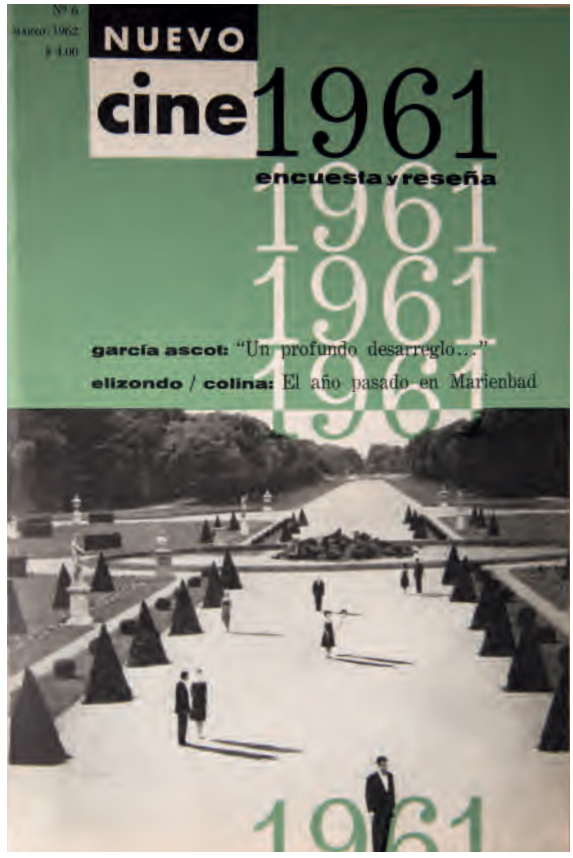
17


Académie
Panique

18

¿Produce usted imagen en cualquier espejo?
entonces debe leer
S.NOB
la revista de lo insólito
¡COMPRELA! ¡SUSCRIBASE!

15. Portada revista *S.nob*, núm. 2, 1962.
16. Portada, revista *S.nob*, núm. 7, 1962.
17. Diploma especial a la revista *S.nob* como miembro de honor de la Academia del Pánico, *ca.* 1962, firmado por Gironella, Monasterio, Jodorowsky y Topor.
18. Cartel promocional de *S.nob*, *ca.* 1962.
19. Portada *Nuevo Cine*, núm. 6, 1962. Alain Resnais (dir.), *El año pasado en Marienbad*, 1961.
20. José María Sbert, Jomí García Ascot, José Luis González de León, Luis Buñuel, Gabriel Ramírez, Armando Bartra, p.n.i., Carlos Blanco Aguinaga, José de la Colina y Salvador Elizondo, *ca.* 1960.



19

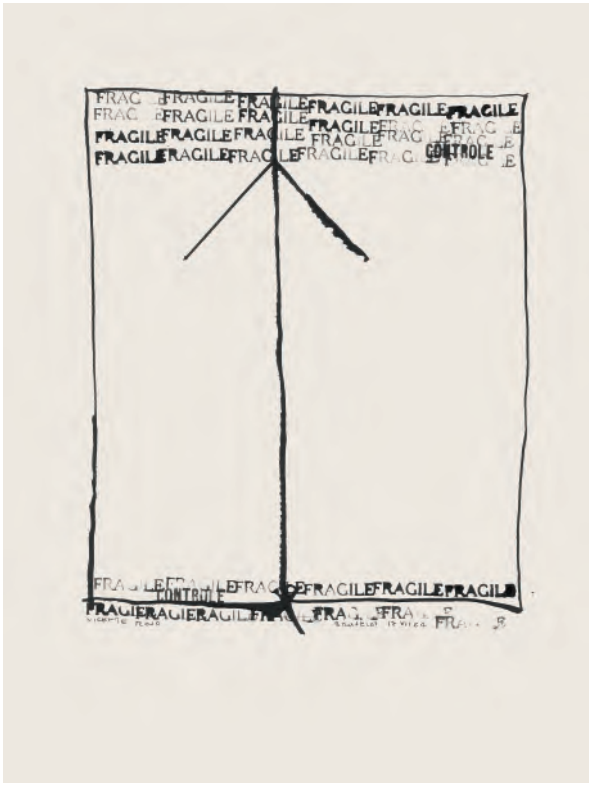
20

21

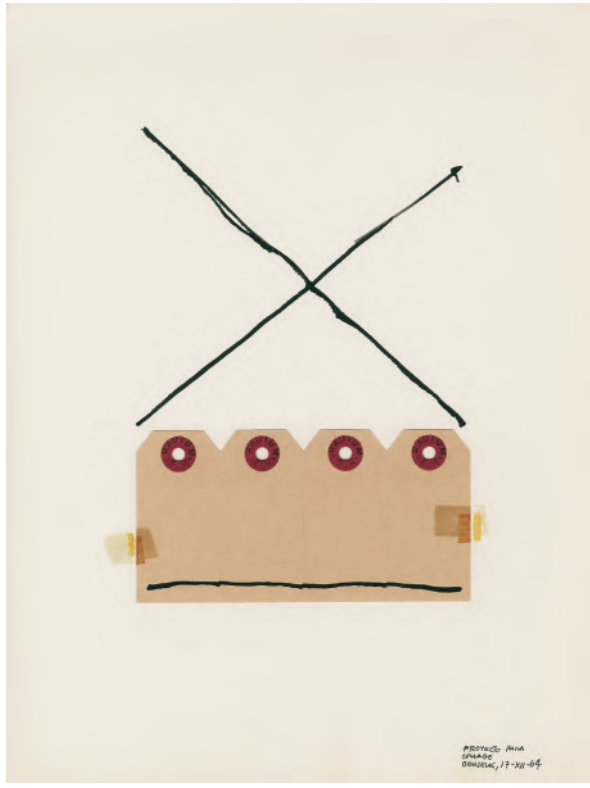
22

23

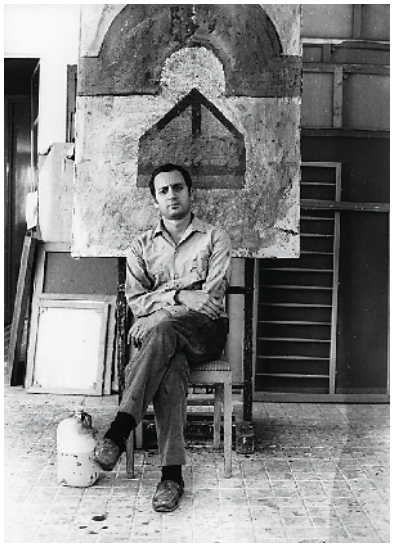
21. Juan José Gurrola (dir.), *La creación artística,* segmento *Vicente Rojo*, 1965.
22. Vicente Rojo, *Señal 2*, 1966.
23. Juan José Gurrola (dir.), *La creación artística,* segmento *José Luis Cuevas,* 1965.
24. Vicente Rojo, *Serie Bruselas V,* 1964.
25. Vicente Rojo, *Serie Bruselas VII,* 1964.
26. Héctor García (foto), Vicente Rojo, s.f.
27. Vicente Rojo, Sin título, 1967.



24



25



26

27

Dos aspectos de la obra de arte total: experimentación y performatividad

Rita Eder

Preámbulo

Es altamente probable que Mathias Goeritz (1915-1990) y Alejandro Jodorowsky (1929) hubiesen desaprobado aparecer el uno al lado del otro en un texto que intenta pensar las variaciones de la interacción, el traspaso o la contaminación de los géneros artísticos. Los separa la edad, el origen cultural, el gusto, una idea divergente de la espiritualidad y una aspiración opuesta en torno al tema de las relaciones entre la obra y el receptor. No menos importancia tiene el hecho de que en una década, desde la apertura del Museo Experimental El Eco en 1953, una propuesta que parte de la arquitectura como el lugar que haría posible la integración de las artes, hasta el ejercicio y la teorización sobre el "efímero pánico" de Jodorowsky (1961-1963), donde el teatro conjunta todas las posibilidades de expresión y presenta otro modelo de la obra de arte total, se generaron nuevas transgresiones en torno al objeto artístico. Hacia mediados de los años cincuenta y principios de los sesenta se redoblaron la energía y las estrategias para cuestionar a fondo las convenciones narrativas, tonales, corporales y espaciales en las artes. Goeritz rechazaba ciertas propuestas artísticas acontecidas en el arte de los años sesenta: "Entiendo que para mucha gente, las expresiones más convincentes de la realidad en la actualidad sean el arte de la basura y el *pop art*. Al mismo tiempo debemos saber que hay un número creciente de personas a las que no les agrada la vulgaridad y la suciedad de estas imágenes superficiales."[1]

Como bien dice Leonor Cuahonte en su comentario a este texto, el artista se refería a los nuevos realistas parisinos, movimiento fundado por Pierre Restany en 1960 y formado por nueve artistas, entre ellos, Yves Klein, Arman (quien coleccionaba basura y escombros) y Jean Tinguely. Si bien son contemporáneos del *pop*, sobre todo Restany, se sentían más cercanos al dadaísmo, y su segundo manifiesto, que lleva por título "40 grados por encima de dadá", es una prueba de ello. La mención irónica al nuevo realismo venía envuelta en un prólogo que Goeritz escribe a raíz de su exposición "Messages", exhibida en la Carstairs Gallery de Nueva York en marzo de 1962. Los *Mensajes*, iniciados en 1957, son cuadros en hoja de oro o metal horadados por pequeños agujeros. Goeritz solía sugerir que estas obras mostraban la imposibilidad de representar lo divino.[2] *Mensajes* fue una manera de reforzar su deseo de proveer al arte de un contenido espiritual. Esta circunstancia explica también el disgusto con la obra de Jodorowsky *La ópera del orden* y la identificación que la crítica e historiadora del arte Ida Rodríguez Prampolini, entonces esposa del artista alemán, hizo del evento:

> El escenario arreglado por cuatro representantes de la moda actual neodadaísta [se refería a las intervenciones de Gironella, Felguérez, Lilia Carrillo y Vicente Rojo], con objetos viejos o sucios, resultaba artísticamente confuso, aunque el hecho de haber empleado los escenógrafos individualmente, uno al lado del otro, en vez de coordinar las ideas de éstos, constituía posiblemente la menos grave de sus equivocaciones. Fue, más que nada, la pobreza espiritual y el alto grado de "mal gusto" que presentándose con impertinencia, ruido y necedad agresiva causaban efectos contraproducentes.[3]

Goeritz expresaba con frecuencia su veneración por Hugo Ball, uno de los fundadores del dadaísmo, a quien realmente

1 Mathias Goeritz, "El arte es un servicio", en Leonor Cuahonte (comp.), *El eco de Mathias Goeritz: pensamientos y dudas autocríticas*, México, UNAM-IIE, 2007, p. 74. Publicado por primera vez como "Art is a service", *Revue 0 = Nul*, núm. 4, Arnhem, Nul Verlag/Herman de Vries, 1964, p. 65.

2 Daniel Garza Usabiaga, *Mathias Goeritz y la arquitectura emocional. Una revisión crítica (1952-1968)*, México, Vanilla Planifolia, 2012, p. 127.

3 Ida Rodríguez Prampolini, "Notas del fichero de Ida Rodríguez Prampolini: El museo de arte contemporáneo de México", "Los interioristas", "Los hartos", "Los snobs", "El grupo pánico", *Arquitectura México*, México, núm. 79, 1962.

Two Aspects of the Total Work of Art: Experimentation and Performativity

Rita Eder

Preamble

It is highly probable that Mathias Goeritz (1915–1990) and Alejandro Jodorowsky (1929–) would have disapproved of appearing side by side in a text that attempts to decode variations in interaction, trespassing, or cross-contamination between artistic genres. They differ widely in age, cultural origin, taste, their ideas on spirituality, and their aspirations about the relationship between viewer and artwork. Mathias Goeritz's Museo Experimental El Eco, which opened in 1953, took architecture as a starting point to build a structure that would enable integration between the arts. Jodorowsky's "panic ephemerals," staged and theorized on from 1961 to 1963, take theater as the singularity in which all possibilities of expression fuse, thus presenting a different model of the total work of art. It is quite remarkable that this slew of new transgressions around the artistic object was generated within a single decade. In the mid-fifties and early sixties, the efforts toward questioning narrative, tonal, corporal, and spatial conventions in the arts were redoubled. Many artistic proposals of the sixties were rejected by Goeritz: "I understand that, nowadays, for many people the most convincing expressions of reality are found in garbage art and Pop art. On the other hand, we must know that there exists a growing number of people that dislike the vulgarity and filth of these superficial images."[1]

As Leonor Cuahonte so aptly writes in her commentary to the cited text, the artist was referring to Nouveau Réalisme, the Parisian movement founded by Pierre Restany in 1960 and formed by nine artists, among them Yves Klein, Jean Tinguely, and Arman (who collected trash and debris). Though contemporaries of Pop art, they, and Restany in particular, felt closer to Dadaism. The title of their second manifesto, "40° above Dada," attests to this. Goeritz's sardonic mention of Nouveau Réalisme was wrapped inside a prologue written for the exhibition "Messages," which opened at the Carstairs Gallery in New York in March 1962. His "Mensajes," a series he began in 1957, are plaques in gold leaf or metal, bored through by small holes. Goeritz used to suggest that these works revealed the impossibility of representing the divine.[2] "Mensajes" was his way of reinforcing his desire to endow art with spiritual content. His position also explains his disgust with Jodorowsky's *La ópera del orden*, which can be glimpsed in the review penned by art historian, critic, and then wife of the German artist Ida Rodríguez Prampolini:

> The set, designed by four representatives of the currently fashionable neo-dadaist trend [here she refers to the interventions by Alberto Gironella, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, and Vicente Rojo] using old or dirty objects, came across as artistically confusing, though having placed the work of each artist side by side, individually, instead of coordinating their ideas, was probably their least grievous mistake. Most of all, it was the spiritual poverty and high degree of "bad taste" that proved counterproductive, presented as it was with impertinence, clatter and aggressive stubbornness.[3]

Goeritz frequently expressed his veneration for Dadaism cofounder Hugo Ball, whom he got to know through reading his diary, *Die Flucht aus der Zeit* (Flight Out of Time, Munich: 1927). He admired this writer, cultural provocateur, and precursor to performance, and found of particular interest his initiative in articulating a new paradigm based on the Wagnerian

1 Mathias Goeritz, "Art Is a Service," *Revue Nul*, no. 4 (1964): 65.

2 Daniel Garza Usabiaga, *Mathias Goeritz y la arquitectura emocional. Una revisión crítica (1952–1968)* (Mexico City: Vanilla Planifolia, 2012): 127.

3 Ida Rodríguez Prampolini, "Notas del fichero de Ida Rodríguez Prampolini: El museo de arte contemporáneo de México," "Los interioristas," "Los hartos," "Los snobs," "El grupo pánico," *Arquitectura México*, no. 79 (1962).

conoció gracias a su diario *La huída del tiempo* (*Die Flucht aus der Zeit*, Múnich, 1927). Admiraba la iniciativa del escritor, provocador cultural y precursor del *performance* al articular un nuevo paradigma que partía de la idea de la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) de raigambre wagneriana, filtrada a través de Kandisnky y su principio de la sinestesia. El punto de partida de Ball, fundador del Cabaret Voltaire en 1916, fue su encuentro con Nietzsche, a quien dedicó su disertación doctoral. Cito un párrafo que, creo, ilumina algunos de los dilemas planteados:

> En Basilea, Nietzsche habla ya del vacío que surgiría después de la destrucción de la moral. En vez de sustituir ésta con una nueva religión se tendría que recurrir a un género de obra de arte filosófica con valores estéticos. En este momento el contraste entre lo estético y lo moral, que se inicia con el nacimiento dionisiaco de la tragedia, empieza a remontarse más allá de sus límites nacionales y europeos y él cree, sobre todo, que por primera vez le dará una finalidad totalizadora a la humanidad: liberarla del dominio de los sacerdotes y de la causalidad.[4]

Esto explica su rechazo al nuevo realismo, que se asumía como heredero de dadá, movimiento al que él concedía un alto nivel de reflexión o de cómo transformar la vida mediante el arte, particularmente en las trágicas circunstancias de la primera guerra mundial. El dadaísmo de Ball era experimental, en su cabaret-galería se denostaba a la burguesía y su preferencia por un arte cercano al naturalismo con el cual se sentiría cómoda, pero el concepto de lo bello y lo espiritual aún pervivía en Hugo Ball.

Goeritz, fascinado con la personalidad de Ball, sin embargo, escogió asentar su propuesta en las intenciones utópicas de la Bauhaus, movimiento que surgió en Alemania entre 1919 y 1933. La Bauhaus tuvo como principio trascender y transformar la vida cotidiana por medio de la educación y la integración de las artes a través del diseño. A Goeritz le atrajo la idea de la obra de arte total de Walter Gropius, que se resumía en la catedral, en la que todas las artes intervenían, como consta en el manifiesto fundador del movimiento, ilustrado con un dibujo alusivo de Lyonel Feininger.[5] Este movimiento concedió un lugar importante a la experimentación extrayendo los recursos necesarios del sonido y el movimiento, la escena teatral y la pantomima, que involucra al cuerpo y a la gestualidad. Si bien Goeritz consideró sus obras, particularmente El Eco, como experimentos, al pensar el efecto de la Bauhaus en su obra; sin embargo eligió, entre las propuestas de aquel movimiento que aspiraba a una unión del arte y la vida, la catedral como emblema de la obra de arte total, es decir, se pronunció por la trascendencia del arte y la emoción religiosa.

Jodorowsky, en cambio, dedicado a las artes escénicas, formado en Chile al lado de los poetas de la generación del 50 junto con Enrique Lihn y Nicanor Parra, viajó a París en 1953 y estudió pantomima con Étienne Decroux, quien concebía el cuerpo como un medio para contener y expresar una amplia gama de emociones, actitudes y gestualidades que transitaban del proceso interno de la subjetividad hacia las expresiones gestuales de lo cotidiano. Fue Decroux quien definió la pantomima como un arte concreto plantado en lo real. Al interior de los diversos movimientos que afloraron con el fin de la segunda guerra mundial, destaca un debate en torno al concepto de lo real lejos de los cartabones clásicos del naturalismo y más cerca de una crítica al concepto de representación. El interés de Jodorowsky por lo efímero tiene raíces en su entrenamiento en el espectáculo del gesto y la expresión que procede de la pantomima; también hay que anotar que lo efímero correspondía a ese momento de rompimiento con la objetualidad para posicionar lo artístico en la acción y lo performativo.[6]

La diferencia entre las tradiciones culturales de ambos artistas desempeña un papel en la medida en que las preguntas que provenían de la tradición crítica y estética se planteaban de manera distinta. Una pregunta esencial para las vanguardias era definir el carácter o efecto social del arte. La idea de que lo bello se caracteriza por su autonomía formal es un debate que atraviesa la Bauhaus, cuya propuesta es hacer interactuar dos esferas que se perfilaban como separadas.

Theodor Adorno, en sus escritos estéticos, retiene de Kant que el arte como tal o las artes como lo bello se caracterizan por su autonomía formal. Hacer interactuar esta idea de lo bello en su relación con la sociedad se planteaba como un ejercicio complejo. La ilusión de la autonomía del arte, a la que Goeritz alude con frecuencia, da lugar a una dialéctica en interacción con el carácter social del arte. Son éstas las tensiones que entran en conflicto cuando se plantean los deseos de trascendencia del arte en la esfera de lo social. No es viable pensar la trascendencia de lo artístico, dirá Adorno, si no persisten las preguntas importantes como la mediación y el significado socialmente relevante del arte. El mejor arte, según Adorno, bajo las condiciones del capitalismo, es el que maneja sus propias contradicciones de tal forma que, al operar en la sociedad, ya no pueden ocultarse.[7] Quizás es esta última observación de Adorno sobre la función del arte contemporáneo la que resuena en Jodorowsky, particularmente en sus potentes escenificaciones y filmaciones de los autos sacramentales, una deconstrucción de los

4 Eugen Egger, *Hugo Ball. Ein Weg aus dem Chaos*, Olten, Otto Walter, 1951, p. 23, Rita Eder, "Hugo Ball y la filosofía dadá", Ida Rodríguez Prampolini y Rita Eder, *Dadá. Documentos*, México, UNAM-IIE, 1977, p. 72.

5 Charles W. Haxthausen, "Walter Gropius and Lyonel Feininger. Bauhaus Manifesto 1919", Barry Bergdoll y Leah Dickerman, *Bauhaus. Workshops for Modernity, 1919-1933*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2009.

6 Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores, 2011.

7 Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, vol. VII, *Obra completa*, Madrid, Akal, 2004, pp. 308-320.

Gesamtkunstwerk (total work of art), filtered through Kandinsky and his synesthesia principle. Ball, who founded the Cabaret Voltaire in 1916, was strongly impacted by his encounter with Nietzsche, to whom he dedicated his doctoral dissertation. I quote a paragraph that I believe is enlightening as to some of the dilemmas set forth:

> In Basel, Nietzsche is already speaking of the rift that would emerge after the destruction of morality; and that instead of a new religion, a new genre of philosophical work of art with aesthetic values would have to spring forth to heal it. At this time, the opposition between the aesthetic and the moral, begun with the Dionysian birth of the tragedy, will begin to overcome its national and European limits and above all, he believes, will for the first time give a totalizing finality to humanity: redeem it from the domination of priests and causality.[4]

This explains his rejection of Nouveau Réalisme, which assumed itself an heir to Dada. The latter movement, he granted, had a high level of reflection on the way to transform life through art, particularly given the tragic state of affairs generated by World War I. Ball's Dadaism was experimental, and though in his cabaret gallery the bourgeoisie and its preference for naturalistic, comfortable art were ruthlessly mocked, the concept of the beautiful and the spiritual nonetheless persisted in him.

Goeritz, despite being fascinated with Ball's personality, chose to base his proposal on the utopian intentions of the Bauhaus, movement that emerged in Germany between 1919 and 1933. The overarching principles of the Bauhaus were to transcend and transform everyday life through education, and to enable the integration of the arts through design. Goeritz was seduced by Walter Gropius's idea of the total work of art, summarized in the idea of the cathedral, a building in which every artwork took part. This is set out in the founding manifesto for the movement, illustrated by Lyonel Feininger.[5] This movement gave a key role to experimentation, extracting the necessary resources of sound, movement, stage, and pantomime, the last of which involves the body and its language. Goeritz considered his works, in particular El Eco, as experiments. Nonetheless, from among the proposals of the Bauhaus—a movement that aspired to the union of art and life—he chose the cathedral as the emblem of the total work of art; that is, he declared himself in favor of the religious emotion and transcendence of art.

In stark contrast stands Jodorowsky. Devoted to the performing arts, educated in Chile with the "fifties generation," alongside poets Enrique Lihn and Nicanor Parra, he travelled to Paris in 1953 and studied pantomime with Étienne Decroux, a man who conceived of the body as a medium to contain and express a broad spectrum of emotions, attitudes, and gestures that ranged from the internal process of subjectivity to the gestural expressions of the everyday. It was Decroux who defined pantomime as a concrete art set upon the real. Within the movements that blossomed in the aftermath of World War II, there flourished a certain debate around the concept of the real, which was less about the classical framework of naturalism and more about the very concept of representation. Jodorowsky's interest in the ephemeral stems from his training in pantomime, a spectacle of gesture and expression. It should be noted that the ephemeral pertained to that breaking point with objectuality that sought to position the artistic within action and performance.[6]

The two artists came from vastly different cultural traditions, and therefore confronted the same critical and aesthetic issues in vastly different ways. The avant-gardes were faced with the essential question of the definition of the character or social effect of art. The idea that the beautiful is distinguished by its formal autonomy is a debate that runs through the Bauhaus, whose intention was to create an interaction between two spheres that were hitherto thought of as separate.

In his writings on aesthetics, Theodor W. Adorno draws from Kantian thought the idea that art as such, or the arts as the beautiful, is distinguished by its formal autonomy. The interaction of this idea of beauty and its relationship with society was a complex matter. The illusion of the autonomy of art—to which Goeritz frequently alludes—gives rise to a dialectical interplay with the social character of art. These are the tensions that arise when the desire for the transcendence of art is posed within the social sphere. It is untenable to think of the transcendence of the artistic, Adorno would say, if there is no persistence of such essential matters as mediation and the socially relevant meaning of art. The best art under capitalist conditions is that which manages its own contradictions in such a way that, when operating in society, they can no longer be hidden.[7] It is perhaps this last observation by Adorno on the function of contemporary art that resonates with Jodorowsky, in particular his powerful performances and footage of *autos sacramentales* (religious plays), deconstructions of religious symbols, and their workings on a subjective level, that devolve into self-contradiction.

In one of several writings on the Bauhaus and visual education, Goeritz expressed his interpretation of the problem of art as a

---

4 Eugen Egger, *Hugo Ball. Ein Weg aus dem Chaos*, (Olten, Switzerland: Otto Walter, 1951), 23, quoted in Rita Eder, "Hugo Ball y la filosofía dadá," in Ida Rodríguez Prampolini and Rita Eder, *Dadá. Documentos* (Mexico City: UNAM–Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977), 72.

5 Charles W. Haxthausen, "Walter Gropius and Lyonel Feininger. Bauhaus Manifesto 1919," in Barry Bergdoll and Leah Dickerman, *Bauhaus. Workshops for Modernity, 1919–1933* (New York: The Museum of Modern Art, 2009).

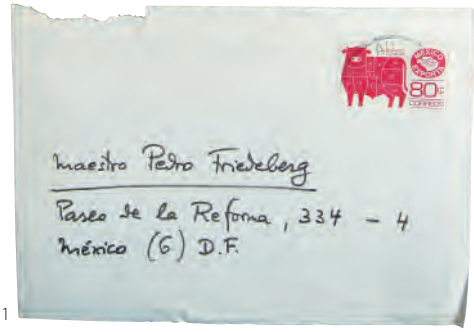
6 Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo* (Madrid: Abada Editores, 2011).

7 Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998).

28

29

30



28. Mathias Goeritz (arq.), Museo Experimental El Eco, 1953, Barry Domínguez (foto).
29. Mathias Goeritz (arq.), Museo Experimental El Eco, 1953, Armando Salas Portugal (foto).
30. Mathias Goeritz, *Mensaje*, s.f.
31. Mathias Goeritz, postal intervenida de *El gabinete del doctor Caligari* enviada a Pedro Friedeberg, 1978.
32. Robert Wiene (dir.), *El gabinete del doctor Caligari*, 1920.

31

32

símbolos religiosos y su funcionamiento en el nivel subjetivo que se debate en contradicciones.

En uno de varios escritos sobre la Bauhaus y la educación visual, Goeritz expresaba en diversas formas su idea principal sobre el problema del arte como una escisión entre estética y ética, que de todas formas ponía al arte como una esfera autónoma que habría que vencer.

> El divorcio entre arte y sociedad se debe esencialmente a la falta de una ética común. La estética, ya en una crítica firme e invariable, se ha convertido, desde el siglo XIX, en principio y fin de un arte puro, es decir un arte desapropiado de su antigua función espiritual. Bajo el lema de *l'art pour l'art*, el mundo formal y colorístico tenía que perder su sentido de comunicación directa y literaria para ganar en el campo de la estética, un mayor refinamiento y una perfección desconocida hasta entonces.[8]

Goeritz, 14 años mayor que Jodorowsky, provenía de un mundo artístico enraizado, a pesar de la guerra que le había tocado vivir, en la fe en el arte como un medio de elevación. En cambio, el multifacético artista chileno se interesaba por diferentes estímulos como dispositivos de transformación de lo real y se alineaba con una sensibilidad contemporánea que apelaba a ciertas estrategias radicales sin expectativas moralizantes. Puede decirse que aspiraba a la revolución de los sentidos y a una unificación con el público mediante el espectáculo y el cuerpo vulnerado como acción catártica; exponer en lo escénico las contradicciones y el descentramiento del yo a partir de las relaciones extremas.

Las propuestas de lo total

El Eco

El 11 de octubre de 1949, Mathias Goeritz y su esposa, la fotógrafa y modelo Marianne Gast, después de un largo viaje desde las costas españolas, descendieron del ferrocarril abordado en la ciudad de México en la estación de tren en Guadalajara. En esa ciudad, el artista se incorporaría a la nueva escuela de arquitectura. En el andén lo esperaba el arquitecto Ignacio Díaz Morales, principal responsable, junto con Ida Rodríguez Prampolini y Josefina Muriel, de su traslado a México.

La crónica detallada del viaje de un continente a otro, el traslado en trenes algo desvencijados y con atrasos notables —primero de Veracruz a la ciudad de México y de ahí a la capital jalisciense—, son relatados con gracia en la correspondencia sostenida entre Mathias Goeritz y Jorge Romero Brest.[9] Las cartas al crítico argentino y director de la revista *Ver y Estimar* sobre los desplazamientos están escritas con un toque de ironía pero también de esperanza en relación con ese nuevo mundo al que había llegado, pues, según escribe: "Usted no lo creerá, pero es verdad, aquí existe una de las mejores escuelas del MUNDO, una especie de BAUHAUS mexicano."[10]

Las crónicas de su actividad entre 1949 y 1954 —tiempo en el cual escribe a Romero Brest—, aunque espaciadamente, incluyen el relato de sus últimos momentos en Altamira (España), su paso por Guadalajara, las obras y los trabajos ahí realizados y, finalmente, su llegada a la ciudad de México, además de una descripción de las distintas etapas que lo llevaron a concebir e inaugurar el Museo Experimental El Eco en septiembre de 1953. Goeritz comenta a Romero Brest en abril de 1954 los ataques de los que fue objeto, y con tono de satisfacción hará énfasis en el suceso de la inesperada afluencia del público: "Invitados: 200, – llegaron 1,300."[11]

El Eco, según el artista alemán, pretendía ser una resonancia de la experiencia multidisciplinaria del Cabaret Voltaire. Además de mencionar a Ball y su experimento interactivo, con frecuencia evocaba la Bauhaus. Quizás es necesario detenerse de nuevo en la idea de *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total que era de interés para la Bauhaus. Walter Gropius, su director, intentaba reunir los esfuerzos creativos en un todo, reunificar todas las disciplinas, la escultura, la pintura, las artesanías, como componentes inseparables de una nueva arquitectura. Leah Dickerman en su texto "Bauhaus Fundaments"[12] analiza la diferencia entre el enfoque hacia la obra de arte total de Gropius, que culminaba en la arquitectura, y las ideas de Kandinsky sobre la unión de las artes. Para este artista, autor de *Lo espiritual en el arte*, el concepto suponía una experiencia interactiva completa que objetivara el mundo interior en efectos visuales en torno a lo corporal y lo psíquico. En la introducción a una exposición de la Bauhaus de 1923, Kandinsky empezará por apuntar una queja usual: se refería al característico aislamiento de las artes en la modernidad. El antídoto y el medio ideal para atraer todos los lenguajes artísticos, según Kandinsky, sería el teatro. En su forma moderna, funcionaría como un laboratorio experimental en el que los recursos de la arquitectura, la pintura, la escultura, la música y la danza se desplegarían en un obra monumental abstracta multisensorial.[13]

Goeritz solía ser el mejor crítico de su obra y la mayoría de los libros sobre él que aparecieron en el transcurso de su vida solían llevar la huella de su manera de hablar. Esto es explicable dada

---

8 Mathias Goeritz, "La educación visual", Cuahonte (comp.), *op. cit.*, p. 69; publicado originalmente en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, año VIII, núm. 86, México, octubre de 1961.

9 Andrea Giunta, *Goeritz/Romero Brest. Correspondencias*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, 2000.

10 Carta de Mathias Goeritz a Romero Brest, 7.XII.1949, *ibid.*, p. 46.

11 Carta de Mathias Goeritz a Romero Brest, 4.IV.1954, *ibid.*, p. 73.

12 Leah Dickerman, "Bauhaus Fundaments", Bergdoll y Dickerman, *op. cit.*

13 Oscar Schlemmer, "The Theater of the Bauhaus", Bergdoll y Dickerman, *op. cit.*, p. 28.

schism between ethics and aesthetics that turned art into an autonomous sphere to be overcome.

> This divorce between art and society is essentially due to the lack of a common ethics. Aesthetics, already inserted within a firm and invariable criticism, has become, since the nineteenth century, the beginning and end of a pure art, that is, an art divested from its ancient spiritual function. Under the motto *l'art pour l'art*, the formal, coloristic world had to give up its sense of direct and literary communication in order to gain, in the field of aesthetics, a previously unknown level of refinement and perfection.[8]

Fourteen years older than Jodorowsky, Goeritz came from an artistic world rooted—despite the war it had gone through—in faith in art as a means of exaltation. In contrast, the multifaceted Chilean artist was interested in the use of different stimuli as devices for the transformation of the real, aligning with a contemporary sensibility that appealed to certain radical strategies with no moralizing expectations. It can be said that he aspired to the revolution of the senses and unification with the audience through spectacle and the cathartic action of corporal intervention, to expose by means of the stage the contradiction and decentering of the self through extreme interplay.

The Proposals of the Total

El Eco

On October 11, 1949, after a long journey from the Spanish coast, Mathias Goeritz and his wife, photographer and model Marianne Gast, disembarked at a train station in Guadalajara. There, the artist would enter the new School of Architecture as a professor. Waiting for him on the platform was architect Ignacio Díaz Morales, the man responsible, along with Ida Rodríguez Prampolini and Josefina Muriel, for Goeritz's move to Mexico.

The detailed chronicle of the transcontinental voyage, the journey on rickety trains with frequent delays—first from Veracruz to Mexico City and later from there to Guadalajara—is gracefully related in the correspondence between Mathias Goeritz and Jorge Romero Brest.[9] The letters to the Argentinian critic and director of the magazine *Ver y Estimar* are written with a touch of irony, but also with some hope toward this new world in which he had arrived. He writes, "You are not going to believe this, but it's true, here is one of the best schools in the WORLD, a sort of Mexican BAUHAUS."[10]

The chronicles of his activity between 1949 and 1954—the span of his correspondence with Romero Brest—include, though in long intervals, a narration of his last days in Altamira, Spain, his years in Guadalajara, his work there and, finally, his arrival in Mexico City, as well as a description of the different stages that led him to conceive and open Museo Experimental El Eco in September 1953. Goeritz tells Romero Brest in April 1954 about the attacks he was the target of, satisfyingly emphasizing the unexpected crowd that attended the opening: "Invited people: 200, – 1,300 attended."[11]

El Eco, according to the German artist, was intended to be a reverberation of the multidisciplinary experience of the Cabaret Voltaire. Besides mentioning Ball and his interactive experiment, he frequently invoked the Bauhaus. It may be necessary to pause again on the idea of *Gesamtkunstwerk*, or total work of art, which was of interest to the Bauhaus. Its director, Walter Gropius, attempted to gather all creative efforts into a whole, reunifying all disciplines—sculpture, painting, craft—into a new architecture. Leah Dickerman in his text "Bauhaus Fundaments"[12] analyzes the difference between Gropius's approach to the total work of art, which culminated in architecture, and Kandinsky's ideas on the union of the arts. For Kandinsky, author of *Concerning the Spiritual in Art*, the concept involved a complete interactive experience that objectivized the interior world in visual effects around the corporeal and the psychical. In his introduction to a Bauhaus exhibition in 1923, Kandinsky begins by declaring a usual complaint: the ubiquitous isolation of art in modernity. The antidote to this withdrawal and the ideal medium for attracting all artistic languages, according to Kandinsky, would be theater. In its modern form, it would function as an experimental laboratory in which the resources of architecture, painting, sculpture, music, and dance would unfold in a monumental, abstract, multisensorial work.[13]

Goeritz used to be his own best critic, and most of the books published about him throughout his life contain traces of his turns of phrase. This is explainable through his capacity to convince, which emanated from his eloquence and deep-seated conviction about a transcendent mission in art. In some sense, he was a preacher. He was also very skillful in positioning himself by creating a convincing

8 Mathias Goeritz, "La educación visual," Leonor Cuahonte, ed., *El eco de Mathias Goeritz: pensamientos y duda autocríticas* (Mexico City: UNAM–Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007), 69; first published in: *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 8, no. 86, (October 1961).

9 Andrea Giunta, *Goeritz/Romero Brest. Correspondencias* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires/Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, 2000).

10 Letter from Mathias Goeritz to Romero Brest, December 7, 1949 Giunta, *Goeritz/Romero Brest*, 46.

11 Letter from Mathias Goeritz to Romero Brest, April 4, 1954, Giunta, 73.

12 Leah Dickerman, "Bauhaus Fundaments," in Bergdoll and Dickerman, *Bauhaus. Workshops for Modernity*.

13 Oscar Schlemmer, "The Theater of the Bauhaus," in Bergdoll and Dickerman, *Bauhaus. Workshops for Modernity*, 28.

su capacidad de convencer, emanada de su elocuencia y de su convicción acerca de una misión trascendente en el arte. En cierto sentido, era un predicador. También es de considerar su habilidad para posicionar su propia fama al crear un discurso convincente respecto a sí mismo y su obra. Su alta figura y gestualidad escenificaban el tormento de la contradicción y del método dialéctico que llevaba hasta sus últimas consecuencias en sus conversaciones. Afirmaba y negaba, la síntesis permanecía en el aire y guardaba ese secreto con una sonrisa irónica.

En la reconsideración de El Eco, siempre quedaba la potencia de la versión del artista, hasta que miré de nuevo las fotografías de 1953 y recordé mi visita al edificio en etapa de reconstrucción en 2007, invitada por su primer director, Guillermo Santamarina. Ahí también estaba presente el ingeniero que había trabajado con Goeritz a principios de los años cincuenta. El Eco, tras salvajes modificaciones y prácticamente destrozado, aún mantenía los altos muros; la estructura estaba a medio hacer y pude comprobar *in situ* que el deseo de crear emoción por medio de ángulos inesperados y laberintos que interfirieran la claridad del funcionalismo resaltaba aún mejor en la llamada obra negra y embonaba con lo que muchas veces el mencionaba *en passant*: "Había el impacto de *El gabinete del doctor Caligari* en El Eco y su arquitectura emocional."[14]

En efecto, si miramos el filme de Robert Wiene de 1920, destacado por su escenografía y concepto de diseño (toda la película debe su fama a lo que se ha llamado el espíritu expresionista de su ambientación), podemos constatar esa intención. En su descripción de El Eco hay prueba de las afinidades:

> El terreno del ECO es pequeño, pero a base de muros de 7 a 11 metros de altura, de un pasillo largo que se estrecha (además subiendo el suelo y bajando el techo) al final, se ha intentado causar la impresión de una mayor profundidad. Las tablas de madera del piso de este pasillo siguen la misma tendencia, angostándose cada vez más, llegando a terminar casi en un punto. En este punto final del pasillo, visible desde la entrada principal, se proyecta colocar una escultura: un GRITO que debe tener su ECO en un mural "grisaille" de aproximadamente cien metros cuadrados, obteniendo posiblemente por la misma sombra de la escultura que ha de realizarse en el muro principal del gran salón.[15]

El Eco pareciera una reverberación de *El gabinete del doctor Caligari* si tomamos en cuenta que un eco es una voz que resuena pero cuyo timbre no es igual a la emisión original de su sonido. Esto cobra mayor realidad si comparamos los elementos escenográficos realizados por tres artistas: el diseñador Hermann Warm y los pintores Walter Reimann y Walter Röhrig, quienes propusieron pintar la luz y la sombra en directo sobre las paredes, los pisos y los grandes cuadros de fondo. A base de pintura, crearon formas angulares, encuentros entre esos ángulos geométricos pero temblorosos, una abstracción singularmente expresiva que puede detectarse en esa relación entre los muros, los pasillos y las escaleras del museo experimental, la torre que sobresale y la presencia de la cruz como forma, estructura y símbolo, pero sobre todo por las sombras pintadas que forman parte importante del efecto escenográfico.

Esto añade a nuestra discusión sobre El Eco un elemento más de interacción entre las artes, la teatralidad escenográfica y su relación con el cine, y la presencia fantasmagórica de un tiempo de guerra y desconcierto revelada en la extrañeza de formas que son abstractas y que a la vez se oponen a lo reticular. Puede decirse que Goeritz trajo a México una problemática nueva en las artes y fue instrumental en desfasar el insistente enfoque en la pintura y la necesidad de mirar hacia las otras artes, particularmente la escultura; es en ella que encontraba la matriz de la obra de arte total, ella podía ser habitable como El Eco y servir de escenario y de escenografía, de señal urbana y despliegue de arte público monumental. El Eco introduce en los tempranos años cincuenta un factor de choque en el medio artístico mexicano, particularmente por esa fórmula de modernidad y espiritualidad

14 "Yo vengo de una tradición del Dr. Caligari, de las películas de los años veinte, y Rita Eder tiene razón, porque de ahí tomé el expresionismo", entrevista grabada por Enrique X. de Anda a Mathias Goeritz, 2 de julio de 1987, Enrique X. de Anda Alanís, "La arquitectura emocional", Ida Rodríguez Prampolini y Ferruccio Asta (comps.), *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, UNAM-IIE/Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1997, p. 95. Goeritz se refería a un artículo que escribí para el pequeño catálogo de la muestra retrospectiva de 1984 realizada en el Museo de Arte Moderno. Ferruccio Asta, "La ética del expresionismo", Rodríguez Prampolini y Asta (comps.), *op. cit.*, pp. 25-36. En este artículo, Asta analiza la relación de Goeritz con el cine expresionista alemán de la década de los años veinte; sin embargo, el filme de Robert Wiene, aunque es mencionado como parte de la formación cultural y estética del artista, no forma parte de un análisis más integral entre el *set design* del filme y El Eco. Cristóbal Andrés Jácome Moreno, "El Eco como restitución espiritual", *Arquitectónica*, núm. 10, otoño de 2006, pp. 101-122. Keith L. Eggener, "Expressionism and Emotional Architecture in Mexico: Luis Barragan's collaborations with Max Cetto and Mathias Goeritz", *Architectura* 25, núm. 1, 1995, pp. 77-94. En ese texto, Eggener afirma que en fotografías tempranas del edificio, El Eco mostraba parecido con la película de Robert Wiene *El gabinete del doctor Caligari*: "Clearly, both El Eco, and the Caligari set were designed for theatrical purposes only on this point alone they could be compared at length. Both present strangely airless and condensed atmospheres. Spatial compression is in each case created through subdued lighting, thick walls, low ceilings, oblique angles and narrow, tapered passages leading out into more open areas. In looking at these areas one is tempted to think that Goeritz himself had the cinematic comparison in mind." Debo a Jennifer Josten el hallazgo de esta lectura. También sobre el expresionismo en Goeritz, véase Jennifer Josten, "Mathias Goeritz and International Modernism in Mexico, 1949-1962", tesis de doctorado, Yale University, 2012, pp. 21-22.

15 Mathias Goeritz, "Manifiesto de la arquitectura emocional", Cuahonte (comp.), *op. cit.*, p. 28.

discourse around himself and his work. His tall figure and bearing betrayed the torment of contradiction and of the dialectical method he followed through to the end in his conversations. He asserted and denied in the same breath, the synthesis lingered in the air, and he kept that secret in an ironic smile.

While reconsidering El Eco, the artist's version always persisted, until I turned again to the 1953 photographs and recalled my visit to the building as it was being reconstructed in 2007, invited by its first director, Guillermo Santamarina. The engineer who had worked with Goeritz in the early fifties was also there. El Eco, after suffering imprudent modifications and being left practically destroyed, still kept its high walls. Walking through the unfinished structure, I could verify in situ that the desire to create emotion through unexpected angles and mazes that interfered with the clarity of functionalism was even starker under construction, suiting what was often mentioned *en passant*: "There was a *Cabinet of Doctor Caligari* influence in El Eco and its emotional architecture."[14]

Indeed, when watching Robert Wiene's 1920 film, outstanding for its set design and concept (the whole movie owes its fame to what has been called the Expressionist spirit of its ambience), we can confirm this intention. In his description of El Eco there is proof of these affinities:

> The ECO's plot is small, but through 7- to 11-meter high walls and a long hallway that narrows at the end (while also raising the floor and lowering the ceiling), we have attempted to cause an impression of further depth. The floorboards of this hallway follow the same trend, narrowing more and more, almost converging in a single point. In this last point of the hallway, visible from the front entrance, a sculpture will be placed: a SCREAM that must have its ECHO in a 100-square-meter "grisaille" mural, possibly obtained through the very shadow of the sculpture that will stand upon the main wall of the great hall.[15]

El Eco seems a reverberation of *The Cabinet of Doctor Caligari* if we keep in mind that an echo is a voice that rebounds, but whose timbre differs somewhat from the original sonority. This reality is cemented if we compare the set design elements of three artists: designer Hermann Warm and painters Walter Reimann and Walter Röhrig, who proposed painting lights and shadows directly on the walls, floors, and backgrounds. Through paint, they created angular forms, meetings between these geometrical yet unstable angles. A singularly expressive abstraction can be detected in this relationship between the walls, hallways, and stairways of the experimental museum, the extruding tower and the presence of the cross as form, structure, and symbol; but above all by the painted shadows that complete the stage effect.

This adds to our discussion on El Eco one more layer of interaction between the arts: scenic theatricality and its relationship to cinema, and the phantasm of wartime bewilderment as revealed in unfamiliar, abstract, non-reticular forms. It can be said that Goeritz brought a new artistic concern to Mexico, and was instrumental in phasing out the insistent focus on painting in favor of the need to look to other arts, in particular sculpture, for it is there that he found the womb for the total work of art. It could be inhabitable like El Eco, and operate as set and stage, as urban sign and deployment of monumental public art. El Eco introduces in the early fifties a shock factor in the Mexican artistic milieu, particularly because of its modernity and spirituality. It might have contributed to normalizing what, from an official point of view, seemed contingent, experimental, foreign, and which subscribed to the construction of imaginaries with openly cosmopolitan overtones.

Here, plastic integration originated in his reflection on the *Gesamtkunstwerk* as associated to utopian projects. His references to the total work of art appear in a few issues of the architectural journal *Arquitectura* México. In 1960 he wrote in this magazine: "Confession (instead of warning)."[16] In this text on what the artist considers "the crisis of art due to the loss of spirituality," he writes

---

14 "I come from a Doctor Caligari tradition, from the movies of the twenties, and Rita Eder is right, because I drew my expressionism from there," Mathias Goeritz, interview recorded by Enrique X. de Anda, July 2, 1987, in Enrique X. de Anda Alanís, "La arquitectura emocional," in Ida Rodríguez Prampolini and Ferruccio Asta, eds., *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios* (Mexico City: UNAM–Instituto de Investigaciones Estéticas/Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1997), 95. Goeritz was referring to a text of mine, written for a small catalog for the 1984 retrospective exhibition at the Museum of Modern Art in Mexico City. Ferruccio Asta, "La ética del expresionismo," in Rodríguez Prampolini and Asta, eds., *Los ecos de Mathias Goeritz*, 25–36. In this article, Asta analyzes the relationship between Goeritz and German Expressionist cinema of the 1920s. However, though Robert Wiene's film is mentioned as part of the cultural and aesthetic formation of the artist, it is not set within a more integral analysis of the film's set design and El Eco. Cristóbal Andrés Jácome Moreno, "El eco como restitución espiritual," *Arquitectónica*, no. 10 (Fall 2006): 101–22. Keith L. Eggener, "Expressionism and Emotional Architecture in Mexico: Luis Barragán's collaborations with Max Cetto and Mathias Goeritz," *Architectura* 25, no. 1 (1995): 77–94. In this text, Eggener claims that, in early photographs of the building, El Eco displayed a resemblance to the set of *The Cabinet of Doctor Caligari*: "Clearly, both El Eco and the Caligari set were designed for theatrical purposes. On this point alone they could be compared at length. Both present strangely airless and condensed atmospheres. Spatial compression is in each case created through subdued lighting, thick walls, low ceilings, oblique angles and narrow, tapered passages leading out into more open areas. In looking at these areas one is tempted to think that Goeritz himself had the cinematic comparison in mind." I owe Jennifer Josten the discovery of this text. Also on Expressionism in Goeritz, see Jennifer Josten, "Mathias Goeritz and International Modernism in Mexico, 1949–1962" (Ph.D. diss., Yale University, 2012), 21–22.

15 Mathias Goeritz, "Manifiesto de la arquitectura emocional," Cuahonte, ed., *El eco de Mathias Goeritz*, 28.

16 Mathias Goeritz, "Confesión (en vez de advertencia)," *Arquitectura* México, no. 71 (September 1960): 170.

y tal vez contribuyó a normalizar lo que, desde el punto de vista oficial, resultaba contingente, experimental, extranjero y que contribuía a la construcción de imaginarios con tintes abiertamente cosmopolitas.

La integración plástica provenía de su reflexión de la *Gesamtkunstwerk* ligada a proyectos utópicos. Sus referencias a la obra de arte total aparecen en diversos números de la revista *Arquitectura México*. En 1960 escribió para dicha revista "Confesión (en vez de advertencia)".[16] En ese texto aparece la referencia más explícita a la *Gesamtkunstwerk* precedida por un escrito sobre lo que el artista considera "la crisis del arte por la pérdida de espiritualidad", y dice: "Sigo viviendo con la ilusión de un Arte Mayor. Un arte que se desligue de la egocéntrica pequeñez de una ambición individual. Aunque la palabra suene pedante, sigo creyendo en la Gesamtkunstwerk."[17] Sin duda, la palabra tenía una fuerte resonancia extranjera y él sería consciente de ello. Al poco tiempo, dejaría de lado la palabra alemana para utilizar el término ambientación o *environment*. Unos años más tarde, y en defensa de los vitrales de la Catedral Metropolitana que había realizado entre 1961 y 1966 (atacados violentamente por la prensa, particularmente en el suplemento *México en la Cultura* del periódico *Novedades*, que reiteraba las amenazas de quienes deseaban retirarlos), el artista diría lo siguiente: "Si se retiran los vitrales, es decir si se destruye el primer conjunto monocromático (*environment*) creado con luz en el siglo XX dentro de una catedral antigua, ¡allá ellos!"[18] Esto también muestra un cambio en sus conceptos, que arrancan primero de su tradición alemana y, después, de su acercamiento a lo que pasaba en Nueva York, donde la obra escapa al soporte y se constituye en un evento desligado de los espacios tradicionales. El asunto de lo cotidiano y las transgresiones a la Kaprow no le interesaban más que como nuevas actitudes en el campo artístico. Su idea de *environment* se refiere a la interacción con la arquitectura y la noción de integración plástica.[19]

La noción de *Gesamtkunstwerk* y su concepción de lo total sin duda es una bien establecida tradición europea y sus ya mencionados antecedentes wagnerianos, su desarrollo en las tesis de Kandinsky sobre la sinestesia y posteriormente en la Bauhaus. El artista alemán llegó a México con esta carga intelectual y sensible que pudo desarrollar en el campo de la docencia en Guadalajara, primero, y al fundar la Escuela de Artes Visuales en la Universidad Iberoamericana (UIA), en 1956, con la idea de un mejor futuro para las artes a través de la integración de lo artístico por medio de la arquitectura y el diseño.

El efímero pánico

El 13 de septiembre de 1983 Roberto Bolaño escribió una carta a Enrique Lihn en respuesta a la petición del poeta y dramaturgo chileno sobre la relación que había establecido con Alejandro Jodorowsky durante su primera estancia en México, entre 1968 y 1973. Bolaño, en la extensa carta, ubica su encuentro entre 1970 y 1971. El escritor tenía a la postre 17 años y, según sus propias palabras, quería ser director de cine, por lo que acudió después de un proceso de espera a su casa para entrevistarse con él. "En esa época estaba montando *Así hablaba Zaratustra* y yo era un joven nietzscheano y viajaba, amaba a Jim Morrison y escribía teatro […] mi idea sobre lo que era o podría ser Alejandro oscilaba entre el monstruo y el ángel y por supuesto ambas posibilidades me inhibían." Bolaño describe la casa en la que vivía este personaje, en particular una habitación grande plagada de libros y revistas de todo tipo, en la que iniciaron su conversación, y sobre el escritorio una placa como las que utilizan en la puerta algunos profesionales para anunciarse que decía: "Alejandro Jodorowsky anti-intelectual". Por entonces, Jodorowsky había terminado *Fando y Lis*, que mucho le gustó a Bolaño, quien esa noche le preguntó: "¿Cuándo me vas a enseñar a dirigir cine?, y él me decía que viera la televisión y aprendiera".[20]

Enrique Lihn, interesado en las impresiones del joven Bolaño en torno a su amigo, fue el primer contacto que éste tuvo con el mundo cultural de su país. En sus recuerdos, a raíz de la prematura muerte de Lihn, destacaba su admiración por el poeta:

> Yo vivía entre vendedores de conejos, trenes de carga, pungas modestos, peleas a cuchillazo limpio, fábricas de helado que se llamaban por ejemplo *La Aragonesa*, moscas, más moscas, radios ladrando… Lustrabotas, tubérculos y la más extensa de las gamas de obreros borrachos… Tomé un tranvía en la calle San Pablo y subí hasta la Estación Central… De allí por la Alameda, atravesé la calle San Diego y, un poco más lejos de la Universidad de Chile, doblé a la derecha y entré en el Instituto Nacional, buscando la Academia Literaria… Hablo de 1947… o 1948… Quizás apenas acababa de cumplir los 18 años… Allí vi por primera vez a Enrique Lihn Carrasco…, el compañero ideal de la aventura de mi juventud.[21]

Lihn, Nicanor Parra y Jodorowsky lanzaron en 1952 un diario mural con el nombre de *Quebrantahuesos* que confeccionaban

16 Mathias Goeritz, "Confesión (en vez de advertencia)", *Arquitectura México*, núm. 71, México, septiembre de 1960, p. 170.

17 *Ibid.*

18 Mathias Goeritz , "Vitrales modernos en templos antiguos (una reacción comprensible)", *Arquitectura México*, núms. 96-97, México, 1er semestre, 1967, p. 87.

19 Mathias Goeritz, "Nuevo enfoque del problema de la integración plástica", *Arquitectura México*, núm. 80, diciembre de 1962, pp. 294-295.

20 Carta de Roberto Bolaño a Enrique Lihn, 13 de septiembre de 1983. El archivo de Lihn se encuentra en las Special Collections del Getty Research Institute, Los Ángeles.

21 Alejandro Jodorowsky, "Enrique Lihn", disponible en http://loborojo.bligoo.com/content/view/449095/Enrique-Lihn-por-Alejandro-Jodorowsky.html [consultado el 27 de agosto de 2013].

his most explicit reference to the *Gesamtkunstwerk*: "I still live with the hope for a Greater Art. An art that is free from the egocentric pettiness of individual ambition. Though the word might sound pretentious, I still believe in the Gesamtkunstwerk."[17] The word had a strong foreign plangency, of which he was no doubt aware. A short while later, he would leave behind the German word in favor of the term *environment*. A few years after that, in his defense of the stained glass for the Metropolitan Cathedral he had made between 1961 and 1966 (violently attacked by the press, particularly in *México en la Cultura*, the weekly art supplement of the newspaper *Novedades*, which gleefully repeated the threats of the people who wanted to remove them), the artist would say the following: "If the stained glass is removed, that is, if the first monochromatic ensemble (environment) created with light in the twentieth century within an ancient cathedral is destroyed, that's up to them!"[18] This also shows a conceptual change from his German tradition to the ideas that stemmed from his later introduction to the happenings in New York, where the work flowed beyond the medium, being integrated in an event detached from traditional space. The issue of the everyday and artistic transgressions à la Kaprow weren't interesting to him except as novel attitudes in the artistic field. His idea of environment refers to interaction with architecture and the notion of plastic integration.[19]

The notion of *Gesamtkunstwerk* and its conception of the total is no doubt a well-established European tradition, owing to its aforementioned Wagnerian background and its developments through the Bauhaus and Kandinsky's thesis on synesthesia. The German artist arrived in Mexico with this intellectual and sensitive baggage, which he was able to develop first by teaching in Guadalajara and later by founding the School of Visual Arts at the Universidad Iberoamericana in 1956, with the idea of forming a better future for the arts by way of integrating the artistic through architecture and design.

The "Panic Ephemeral"

On September 13, 1983, Roberto Bolaño wrote a letter to Enrique Lihn, answering the poet and playwright's inquiry on the relationship he had established with Alejandro Jodorowsky during his first stay in Mexico, between 1968 and 1973. Bolaño, in his lengthy letter, locates their encounter between 1970 and 1971. The writer was only seventeen years old at the time and, in his own words, wanted to be a film director, which is why he wanted to speak with Jodorowsky after a waiting process. "In those days he was staging *Thus Spoke Zarathustra,* and I was a young Nietzschean and travelled, loved Jim Morrison and wrote scripts […] my idea around what Alejandro was or could be oscillated between the monster and the angel, and of course, both possibilities daunted me." Bolaño describes the house this figure lived in, detailing in particular the room in which their conversation started: a large chamber crammed full of all kinds of books and magazines, and upon his desk a plaque like the ones used by some professionals to advertise their work. It read: "Alejandro Jodorowsky, anti-intellectual." By then, Jodorowsky had finished *Fando and Lis*, which Bolaño had much enjoyed. The latter described that night, starting with his own question: "'When are you going to teach me to direct films?' and he told me to watch television and learn."[20]

Enrique Lihn, interested in young Bolaño's impressions of his friend, was the first contact he had with the cultural world of his country. In his memoirs, as a result of Lihn's early death, Jodorowsky underlined his admiration for the poet:

> I lived among rabbit sellers, cargo trains, modest pickpockets, knife fights, ice cream factories called, for instance, *La Aragonesa*, flies, more flies, barking radios … shoeshine boys, tubers and the most extensive spectrum of drunkard workers… I took a tram in San Pablo Street and went up to Central Station… From there along the Alameda, I crossed San Diego Street and, a bit further ahead from the Universidad de Chile, I turned right and entered the National Institute, looking for the literary academy… I'm talking 1947… or 1948… perhaps I was only turning 18 years old… There I saw Enrique Lihn Carrasco for the first time…, the ideal companion of the adventure of my youth.[21]

Lihn, Nicanor Parra, and Jodorowsky launched in 1952 a bulletin board called *Quebrantahuesos* (Bearded Vulture, or Bone-Breaker), which threaded newspaper cutouts into wacky headlines ("University Professor Claims Thinking Is Absurd," "I Have Orders to Liquidate Poetry," "Making Santiago Laugh Considered Bloody Crime," "The Dead Kept Twenty Days of Strike") that made fun of newspapers and their version of national reality. In an interview with Pedro Lastra, Lihn talks more in depth about that bulletin board.

> *Quebrantahuesos* was, in practice, a modest bulletin board we filled, according to the order a cemetery director gives to niches, headstones and mausoleums, with *typeset originals* according to the surrealist practice of writing new and unusual phrases with cutouts of ordinary quotes (verbal and graphic collage), syntagms taken, in general, from

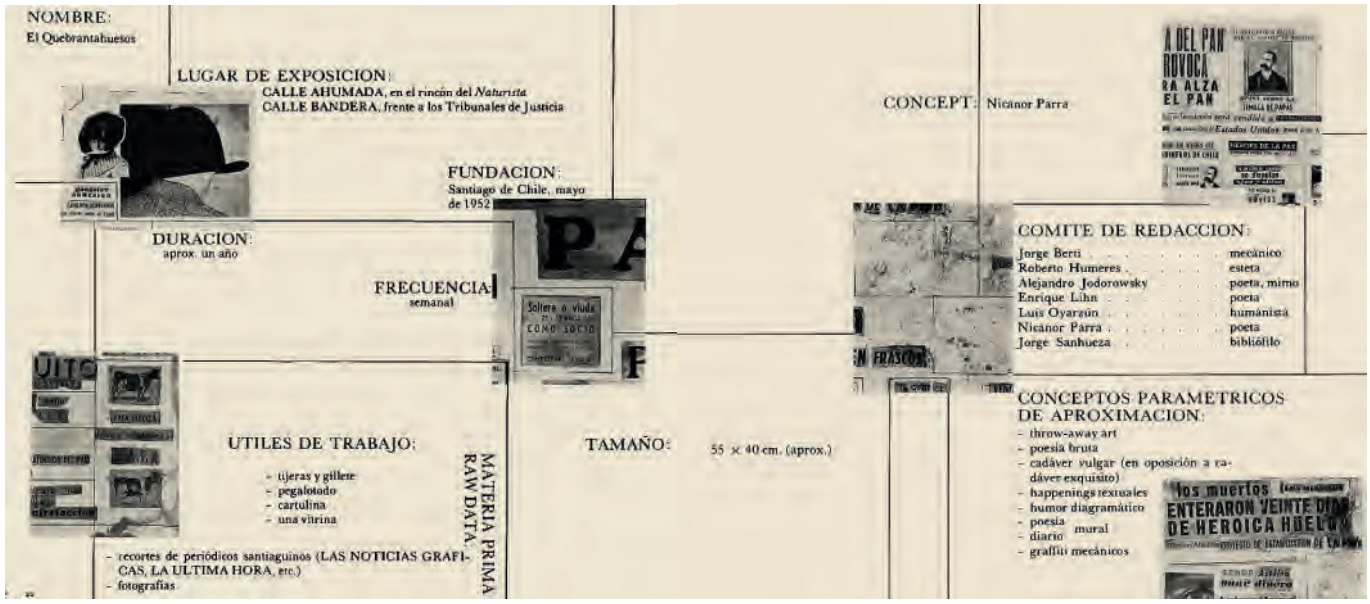
17 Ibid.

18 Mathias Goeritz, "Vitrales modernos en templos antiguos (una reacción comprensible)," *Arquitectura* México, nos. 96–97 (1st semester 1967): 87.

19 Mathias Goeritz, "Nuevo enfoque del problema de la integración plástica," *Arquitectura* México, no. 80 (December 1962): 294–95.

20 Roberto Bolaño to Enrique Lihn, 13 September, 1983, in Enrique Lihn Papers, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

21 Alejandro Jodorowsky, "Enrique Lihn," available at http://loborojo.bligoo.com/content/view/449095/Enrique-Lihn-por-Alejandro-Jodorowsky.html (accessed August 27, 2013).



33

34

33. Ficha conceptual de la revista *Quebrantahuesos*.
34. Nicanor Parra, Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky, revista *Quebrantahuesos*, 1952.
35. José Luis Cuevas, ilustraciones para *Teatro pánico* de Alejandro Jodorowsky, 1965.
36. Alejandro Jodorowsky (dir.), *La ópera del orden*, 1962, Kati Horna (foto).

35

36

a base de recortes de diario hilvanando noticias totalmente dispares ("Profesor universitario afirma que es absurdo pensar", "Tengo orden de liquidar la poesía", "Sangriento crimen hacer reír a Santiago", "Los muertos entraron en veinte días de huelga"), que hacían burla de lo que los periódicos exponían como la realidad nacional. En una entrevista realizada por Pedro Lastra a Enrique Lihn, éste hablará más en extenso sobre aquel periódico mural:

> El *Quebrantahuesos* era en la práctica una modesta cartulina que llenábamos, según el orden que imparte el director de un cementerio a nichos, lápidas y mausoleos, con *originales tipografiados* de acuerdo con la práctica surrealista de escribir frases nuevas e insólitas con recortes de rutinarias frases hechas (*collage* verbal y gráfico), sintagmas tomados, en general, de los títulos o subtítulos de los periódicos, e imágenes compuestas con el mismo procedimiento. El *Quebrantahuesos* formaba parte de los trabajos verbales que siempre se hacían en casa de Parra; una praxis poética continua…[22]

Estos antecedentes de su experiencia chilena amplían una imagen algo más compleja en contraposición a la insistencia en sus fuentes primordiales, como el teatro de la crueldad de Artaud. La poesía ya estaba presente en su formación en los tempranos años cincuenta, en que los discursos cruzados del surrealismo y el azar tendrían efecto en sus obras. Antes de hacer cine, la interrelación entre las artes ocurría en la práctica del teatro pánico cuyos textos teóricos y obras teatrales aparecieron en una edición de 1963 ilustrada por José Luis Cuevas.[23] Una parte de sus dibujos se encuentra insertada en la obra "El túnel que se come por la boca. Auto sacramental pánico", en donde la acción ocurre en un túnel-gruta como metáfora de la ceguera, sin salida y sin camino, en el cual los humanos pierden su fisonomía, sus piernas, sus carnes, sus huesos, sus cabelleras. En "El túnel que se come por la boca" se establece una relación de anatomías invertidas entre topos, cerdos, marsupiales, bebés, mujeres, policías y servidores, y otros personajes que Cuevas dibuja como anatomías desvanecidas por el túnel y fusionadas en tullidos, colgados, figuras contorsionadas sin anatomía, mujeres marsupiales, pescados, lagartos y monos que pueden ubicarse entre el expresionismo, el absurdo a la Ionesco y el teatro de la crueldad.

En cambio, "Hacia el 'efímero pánico'…" es un texto teórico de presentación a su teatro pánico[24] que ostenta la clara intención de dejar atrás como caducas las polémicas del modernismo y su enfrentamiento entre abstractos y figurativos y proponer un hombre pánico, al que los dibujos de Cuevas dedicados a acompañar las ideas pánicas de Jodorowsky parecen describir. Se trata de un guerrero y atleta en acción y transformación, un papel que en cierto sentido Cuevas había desempeñado a su manera al convertirse en uno de los iconos del enfrentamiento con el nacionalismo cultural mexicano. Su conocido texto "La cortina de nopal" (1956)[25] pasó a formar parte de una confrontación con el Estado y la burocracia. Quizás el "efímero pánico" fue un modo de incorporar y alentar con mayor plenitud un proceso de cambio en los pintores y artistas visuales, algunos colaboraron enteramente y se convirtieron en actores y escenógrafos; usaron otras habilidades y entendieron mejor cómo mezclar sus oficios y quehaceres en la transmutación y el contagio.

Una de las cuestiones notables del "efímero pánico", que comienza por establecer las relaciones entre lo teatral y lo pictórico, es la declaración de la inutilidad del conflicto entre abstracción y figuración y proyecta la idea de lo concreto tanto en la pintura como en el teatro. Me pregunté qué quería decir Jodorowsky con lo concreto y en cierta medida puedo decir, como apunté líneas arriba, que se trataba de un término que rondaba las distintas artes, y entre otros a Decroux, quien definió la pantomima como el arte de lo concreto. Pero ya que Jodorowsky habla de las relaciones entre pintura y teatro y de la sustitución de la obra por el objeto, puede especularse que sus definiciones tenían cierta afinidad con los textos de Kaprow, como "The Legacy of Jackson Pollock" (1958). Ese texto es el manifiesto de un viraje en el arte que contiende con el llamado formalismo de Clement Greenberg, que aspiraba a la pureza pictórica. En cambio, el inventor del *happening* pretendía dejar atrás las limitaciones del género pictórico y propuso un arte en el que actuaran todos los sentidos, una diversidad de objetos y la introducción de una nueva materialidad.

> Si no nos satisface lo que la pintura sugiere a nuestros sentidos, debemos utilizar las sustancias específicas de la vista, los sonidos y el movimiento, a la gente, los olores, el tacto. Los objetos de todo tipo son los materiales para el nuevo arte: pintura, sillas, la comida, las luces eléctrica y de neón, el humo, el agua, un perro, películas, y mil otras cosas que serán descubiertas por la generación de artistas actual. […] Un olor de fresas aplastadas, la carta de un amigo o un anuncio de Drano, tres golpes en la puerta, un rasguño, un suspiro, o una voz

22 Enrique Lihn, Nicanor Parra, Alejandro Jodorowsky *et al.*, *Quebrantahuesos*, disponible en http://pensaresdificil.blogspot.mx/2010/04/el-quebrantahuesos-de-parra-lihn.html [consultado el 27 de agosto de 2013].

23 Alejandro Jodorowsky, *Teatro pánico*, dibujos de José Luis Cuevas, México, Ediciones Era, 1965 (col. Alacena). El libro contiene el prólogo "Hacia el 'efímero pánico' o ¡sacar el teatro del teatro!", "El túnel que se come por la boca. Auto sacramental pánico", "El mirón convertido. Tragedia pánica", un "Documento pánico: El 'efímero' de la Escuela de San Carlos" y "Dos pantomimas", "El fabricante de máscaras" y "La jaula".

24 Alejandro Jodorowsky, "Hacia el 'efímero' pánico o ¡sacar el teatro del teatro!", *op. cit.*, pp. 11-21.

25 José Luis Cuevas, "La cortina de nopal", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*.

> the headlines or captions of newspapers, and images composed according to the same procedure. *Quebrantahuesos* formed part of the verbal works that were usually done at Parra's place, a continual poetical praxis…[22]

These precedents of his Chilean experience broaden his image into something more complex, as opposed to his insistence on primary sources, such as Artaud's Theater of Cruelty. Poetry was already present in his formation during the early fifties, in which the crossed discourses of surrealism and randomness would have their effect on his works. Before he became a filmmaker, the interplay of the arts took place within his panic theater, whose texts, theory, and plays appeared in a 1963 book illustrated by José Luis Cuevas.[23] Some of his drawings are in the play *The Tunnel That's Eaten Through the Mouth: Panic Auto Sacramental*, in which the action takes place in a tunnel-grotto, a metaphor for blindness, with no path and no way out, in which human beings lose their physiognomy, their legs, their flesh, their bones, their hair. In *The Tunnel…* a relationship of inverted anatomies is established between moles, pigs, marsupials, babies, women, police officers, and social workers, and other characters drawn by Cuevas as anatomies vanishing through the tunnel and fused into cripples, hanged figures, contorted bodiless beings, marsupial women, fish, lizards, and monkeys located somewhere between Expressionism, Ionesco's absurd, and the Theater of Cruelty.

In contrast, "Towards a 'panic ephemeral' …" is a theoretical presentation text for his panic theater[24] that overtly states its intention to leave behind the outdated controversies of modernism and its confrontation between figurative and abstract artists, proposing a panic man, which the drawings by Cuevas seem to portray. A warrior and athlete in action and transformation, this is a role that in some sense had been played by Cuevas when he became one of the icons of the confrontation with Mexican cultural nationalism. His well-known text "La cortina de nopal" (The Cactus Curtain, 1956)[25] became part of a dispute with the state and its bureaucracy. Perhaps the "panic ephemeral" was a way of incorporating and further promoting a process of change in the painters and visual artists of the time. Some gave in and became actors and set designers; they used different skills and better understood how to mix their abilities and competences in transmutation and contagion.

One of the remarkable issues concerning the panic ephemeral, which begins by establishing the relationship between the theatrical and the pictorial, is the declaration of the uselessness of the conflict between abstraction and figuration, and the projection of the idea of the concrete both in painting and in theater. I wondered what Jodorowsky meant by the term *concrete*, and in a certain sense I can say, as I mentioned above, that he chose a word that had wandered around all the arts, and among others passed through Decroux, who defined pantomime as the art of the concrete. But since Jodorowsky speaks of the relationships between painting and theater, and of the substitution of the work by the object, it can be speculated that his definitions were affiliated with Kaprow's texts, such as "The Legacy of Jackson Pollock" (1958). This text is the manifesto of a shift in art that contends with Clement Greenberg's so-called formalism, which aspired to pictorial purity. In contrast, the inventor of the Happening pretended to leave behind the limitations of the pictorial genre, proposing an art of all the senses, a diversity of objects, and the introduction of a new materiality.

> Not satisfied with the suggestion through paint of our other senses, we shall utilize the specific substances of sight, sound, movements, people, odors, touch. Objects of every sort are materials for the new art: paint, chairs, food, electric and neon lights, smoke, water, old socks, a dog, movies, a thousand other things that will be discovered by the present generation of artists. […] An odor of crushed strawberries, a letter from a friend, or a billboard selling Drano; three taps on the front door, a scratch, a sigh, or a voice lecturing endlessly, a blinding staccato flash, a bowler hat—all will become materials for this new concrete art.[26]

"Pictorial abstraction," according to Jodorowsky, "presents real objects or emotional states. Actors disguise themselves, make themselves up, and move in front of a seated audience." It seems like this character who bursts into the Mexican artistic medium in the early sixties opposes the abstract as an experimental method in theater, something that did interest the Bauhaus. In contrast, to this theater theorist:

> The new plastic attitude, the concrete one, treats paintings as objects, a blot is a blot, a dead bird is a dead bird, two-dimensional surfaces are not so, they can be lacerated, thus closing the distance between

22 Enrique Lihn, Nicanor Parra, Alejandro Jodorowsky, et al., *Quebrantahuesos*, available at: http://pensaresdificil.blogspot.mx/2010/04/el-quebrantahuesos-de-parra-lihn.html (retrieved August 27, 2013).

23 Alejandro Jodorowsky, *Teatro pánico*, drawings by José Luis Cuevas, Mexico City: Ediciones Era, 1965 (col. Alacena). The book contains the prologue "Towards a 'Panic Ephemeral,' or, Getting Theater out of the Theater!," "The Tunnel That Is Eaten Through the Mouth. Panic *Auto Sacramental*," "The Converted Voyeur. Panic Tragedy," "Panic Document: The 'Ephemeral' at the School of San Carlos," and "Two Pantomimes": "The Mask Maker" and "The Cage."

24 Alejandro Jodorowsky, "Towards a 'Panic Ephemeral' or Getting theater out of the theater!,'" *Teatro pánico* (1965), 11–21.

25 José Luis Cuevas, "La cortina de nopal," *México en la Cultura*, *Novedades* supplement.

26 Allan Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock" (1958), *Essay on the Blurring of Art and Life*, (Berkeley: University of California Press, 1993), 6–7.

> disertando sin fin, un flash cegador en *stacatto*, un bombín: todos son materiales para el "nuevo arte concreto".[26]

"La abstracción pictórica", según Jodorowsky, "presenta los objetos reales o los estados emocionales. Los actores se disfrazan y se maquillan y se mueven ante un espectador sentado." Pareciera que este personaje que irrumpe en el medio artístico mexicano a inicios de los años sesenta contraviene lo abstracto como método experimental en el teatro, algo que sí interesó, como se ha mencionado, a la Bauhaus. En cambio para este teórico del teatro:

> La nueva actitud plástica, la concreta, trata a las pinturas como objeto, una mancha es una mancha, un pájaro muerto es un pájaro muerto, las superficies bidimensionales no son, se las puede lacerar y cerrar la distancia entre pintura y escultura que terminan por configurar en esa interacción un objeto plástico en el que no sólo emplea materiales pictóricos tradicionales, sino que se agregan trozos de la realidad subordinada sin perder por ello su individualidad, sea literaria o musical.[27]

Esta definición se refiere al artista concreto como aquel que rasga la tela o deja las huellas de un acto real. Pareciera que desde este punto de vista promueve la idea de tomar partes de la realidad y amalgamarlas en su obra. Su punto de vista manifiesta una oposición a la abstracción lírica y, sin embargo, su idea del realismo no quería nada con lo figurativo. Estaba interesado en el montaje de objetos diversos y en el uso de materiales industriales; tal vez puede pensarse que su interés por los medios, como los cómics, la propaganda comercial, la pornografía, la ciencia-ficción, el jazz y la televisión coincide con la propuesta de otra materialidad y la incorporación de aspectos de la cultura popular.

Para Jodorowsky, el artista se transmuta al identificarse con la noción de pensador pánico, que es a la vez guerrero y atleta, y que ejecuta una inteligencia pánica. "El pánico busca la unidad, el desequilibrio, la contradicción voluntaria, la arritmia y rompe con la composición."[28] Esto último hace pensar en una herencia del dadaísmo que Goeritz intentaba llevar hasta sus últimas consecuencias en su trabajo creativo, al definirlo como la capacidad de afirmar dos ideas contradictorias al mismo tiempo y establecer una constante tensión de la cual emergen los frutos híbridos de sus raíces expresionistas.

Quizá la noción más específica de la totalidad no está sólo en las obras o los objetos, sino en el hombre pánico "que no tiene estilos por abarcarlos todos. Es destructivo y proconstructivo, piensa en términos de estructuras y combina el deseo con la realización. Crea la fiesta espectáculo en donde nada se vuelve a repetir y como reafirmación de ello se destruyen en masa los objetos y se construyen nuevas cosas."[29] En estos procesos, en los que ya se ha pensado el objeto y al artista, el público también es blanco de sus aforismos o afirmaciones, pues se niega a llamar al efímero pánico "manifiesto". Con estridencia, dice que hay que acabar con el público y su separación por medio de la butaca: una alusión a la teoría futurista del teatro y su idea de tirar la cuarta pared para integrarlo a la acción teatral.

Alejandro Jodorowsky fue un introductor de la posvanguardia en México cuya potente retórica, así como sus experimentos con el nuevo teatro, intentaron persuadir a los artistas a abandonar el formalismo y salir de los soportes o de la asfixia del cuadro. La concepción de un nuevo artista visual ideado por Kaprow anuncia la desjerarquización de materiales y medios y, desde luego, la desacralización de la pintura. Probablemente, los jóvenes artistas mexicanos que trabajaron con él no estaban dispuestos a esto, pero sí a participar y a desbloquear los parámetros de lo que significaba ser pintor desde la radicalidad de este innovador de la escena teatral. Además del deseo de transformar la función del arte, había una necesidad de transgredir convenciones como la estructura familiar, la religión y la moral establecidas que, a todas luces, el inventor del teatro pánico intentaba defenestrar.

Es posible que el joven Bolaño, que se decía nietzscheano y con ello se identificaba en un primer momento con Alejandro Jodorowsky y su puesta en escena de Zaratustra, captara el significado de la fascinación del cineasta chileno con los nuevos medios, que en parte contribuyeron a la idea de reventar el modernismo en el campo de la pintura y la escultura, y proponer una nueva radicalidad en las artes que dejase atrás en el medio mexicano la desgastante y, sin embargo, fructífera polémica con el nacionalismo.

---

26 Allan Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock" (1958), *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 6-7 [traducción mía].

27 Jodorowsky, *op. cit.*, p. 12. Si la obra pictórica o la teatral puede ser tocada, transformada o desfigurada, es decir, si el artista ejerce una acción sobre ella al mezclar los materiales y los géneros como sucedería unos años después con el minimalismo tan rechazado por Clement Greenberg y Michael Fried —al grado que la superposición de lo objetual sobre la pintura fue descrita por Fried con tono de alarma como pintura que ya no era pintura—, algo nuevo había entrado en la escena artística y eso nuevo, según Fried, era el teatro.

28 *Ibid.*, p. 15.

29 *Ibid.*

> painting and sculpture that, through interaction, end up configuring an artistic object that not only employs traditional pictorial materials, but also adds pieces of a subordinate reality without them losing their individuality, be it literary or musical.[27]

This definition refers to the concrete artist as he who tears the fabric or leaves the traces of a real act. It seems that, from this point of view, he promotes the idea of taking pieces of reality and blending them into his works. His point of view is patently opposed to lyrical abstraction and, nonetheless, his idea of realism has nothing to do with figuratism. He was interested in the set up of diverse objects and the use of industrial materials; it may be thought that his interest in media such as comics, advertisements, pornography, science fiction, jazz, and television converges with his proposal for a different materiality and the integration of elements from popular culture.

To Jodorowsky, the artist is transmuted by identifying with the notion of the panic thinker, who is at once warrior and athlete, and who executes a panic intelligence. "Panic looks for unity, imbalance, voluntary contradiction, arrhythmia, and breaks with composition."[28] The latter is reminiscent of a legacy of Dadaism that Goeritz sought to take to its limit in his creative work, by defining it as the capacity to claim two contradictory ideas at once and establish a constant tension from which the hybrid products of his expressionist roots emerge.

Perhaps the most specific notion of totality lies not in the works or the objects, but in the panic man who "has no style because he embraces them all. He's destructive and pro-constructive, thinks in terms of structures and combines desire with fulfillment. He creates the spectacle party in which nothing is repeated, and as reaffirmation of this, objects are destroyed *en masse* and new things are constructed."[29] In these processes, in which the artist and the object have been thought, the public is also a target of his aphorisms or affirmations, because he refuses to call the panic ephemeral a "manifesto." Raucously, it demands the end of the audience and its separation through the theater seats: an allusion to the Futurist theory of theater and its idea of breaking the fourth wall to integrate it into the theatrical action.

Jodorowsky was an introducer of the post-avant-garde in Mexico whose potent rhetoric and experiments in new theater attempted to persuade artists to abandon formalism and set themselves free from the artistic media and the suffocation of the frame. The conception of a new visual artist devised by Kaprow announces the end of the hierarchy of materials and media, and, of course, the desacralization of painting. Though the young Mexican artists who worked with him were probably not willing to do that, they were willing to participate and unlatch the parameters of what it meant to be a painter through the radicalness of this innovator of the theatrical scene. Besides the desire to transform the function of art, there was a need to transgress such conventions as family structure, established religion, and morality, which the inventor of panic theater clearly attempted to defenestrate.

It is possible that a young Bolaño, who called himself a Nietzschean and thus identified at first with Alejandro Jodorowsky and his staging of *Zarathustra*, grasped the meaning of the fascination of the Chilean filmmaker with the new media, which in part contributed to the idea of bursting modernism at its seams in the fields of painting and sculpture, and proposing a new radicalness in the arts that left behind in the Mexican medium the exhausting but nonetheless fructiferous controversy with nationalism.

---

27 Jodorowsky, "Towards a 'Panic Ephemeral,'"12. If the pictorial or theatrical work can be touched, transformed or disfigured; that is, if the artist performs an action on them by mixing the materials and genres, as would happen a few years later with the Minimalism so rejected by Clement Greenberg and Michael Fried—to the degree that the superposition of the objectual over painting was alarmingly described by Fried as painting that was no longer—something new had entered the artistic scene, and this new thing, according to Fried, was theater.

28 Ibid., 15.

29 Ibid.

Nuevas estrategias narrativas: los trabajos de Salvador Elizondo

Marisol Luna Chávez y Esteban King Álvarez

Las estrategias discursivo-narrativas, tal y como habían funcionado en la narrativa mexicana, heredadas de formas consolidadas provenientes de la novela realista, sufrieron un proceso de modificación sustancial poco después de entrada la segunda mitad del siglo XX. La irrupción de la llamada "generación del medio siglo" contribuyó a transformar de forma categórica los principios de articulación de la novela mexicana, y la aparición de obras como *El libro vacío* (1958) de Josefina Vicens, *La obediencia nocturna* (1969) de Juan Vicente Melo, o *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, renovó los principios de la novela convencional, poniendo énfasis en la importancia de la fragmentación, la reiteración y la aparente desarticulación de la estructura narrativa, recursos que habían sido ampliamente cuidados antes de que este tipo de obras hubieran sido publicadas. Aspectos que habían sido planteados como hechos estéticamente inamovibles, como la fidelidad a una línea anecdótica inalterable, o la lealtad hacia un solo narrador, único poseedor de la verdad y el conocimiento, fueron abolidos por completo. Este tipo de textos dio la bienvenida a la combinación de voces narrativas, a la alteración artificial de las temporalidades y al uso de diferentes estrategias que reprodujeran efectos visuales y sonoros magnificando la experiencia de la percepción sensorial.

Este paradigma literario, que tomaba prestadas estructuras de otros discursos, como el cine, la plástica, la fotografía o, incluso, la música, tenían la finalidad de remarcar recursos que el discurso verbal había pasado por alto. En este contexto de inquietudes estéticas destaca de una manera especial la figura de Salvador Elizondo, quien siempre tuvo un profundo conocimiento y una gran admiración por el cine y las artes plásticas. En gran medida, su cercanía con el cine se debió a su padre, el conocido productor Salvador Elizondo Pani, pero su interés se renovó a mediados de la década de los años cincuenta, cuando viajó a París para estudiar en el Instituto Francés de Altos Estudios Cinematográficos.

Durante esa época, Salvador Elizondo frecuentó asiduamente los cine-clubes parisinos, en los cuales encontró un "aparato crítico y teórico que contribuía a enriquecer al máximo lo que allá constituía la 'experiencia cinematográfica' y que aquí no era más que 'ir al cine'".[1] Esta fascinación por el cine derivó en la creación de la revista *Nuevo Cine*, a principios de los años sesenta, en la cual también participaron José de la Colina, Carlos Monsiváis y Emilio García Riera. Todos ellos estaban al tanto de los *Cahiers du cinéma*, la *Nouvelle Vague* y el neorrealismo italiano, así como de las películas experimentales producidas en Estados Unidos. Desde muy joven, Elizondo fue además un gran admirador de Eisenstein; sobre todo, el autor de *Farabeuf* estuvo fascinado por el principio de montaje propuesto por el cineasta ruso. De los trabajos de éste, tanto teóricos como prácticos, adquirió la certeza de que "hay motivos de composición que hacen técnicamente posible literariamente combinaciones que no tienen un origen literario". El recurso del montaje cinematográfico, además, despertó en él no sólo una curiosidad formal, sino también una exploración en el tema de la reflexión estética del lenguaje artístico: "Leí los trabajos de Eisenstein, que la mayoría cree que tratan de cine, pero su fondo es el problema de la creación artística."

Al contextualizar adecuadamente los intereses elizondianos y su formación estética —que obviamente va mucho más allá de la literaria—, llegamos a la conclusión de que Elizondo asimiló todo este conocimiento para formular sus propios principios conceptuales, los cuales serían posteriormente aplicados en la composición literaria, en la cual podemos apreciar una preocupación por subvertir la noción de texto como un artefacto cerrado y explorar, en cambio, el vínculo y los modos de operación que se pueden establecer entre la escritura y las formas visuales.

1 Salvador Elizondo, *Autobiografía precoz*, prólogo de Emmanuel Carballo, México, Empresas Editoriales, 1966.

New Narrative Strategies: the Works of Salvador Elizondo

Marisol Luna Chávez and Esteban King Álvarez

During the early second half of the twentieth century, a substantial change came over the narrative-discursive strategies then dominant in Mexican literature. The prevailing style, which inherited from consolidated forms that originated in the realist novel, was categorically transformed as the so-called midcentury generation burst forth. Works such as *El libro vacío* (The Empty Book) by Josefina Vicens in 1958, *La obediencia nocturna* (Night Obedience) by Juan Vicente Melo in 1969, and *Farabeuf* by Salvador Elizondo in 1965 renovated the principles of the conventional novel by emphasizing the importance of fragmentation, restatement, and apparent disarticulation of narrative structure, resources that had previously been used only sparingly. Formerly aesthetically immutable elements, such as fidelity to an unchanging anecdotal line or loyalty to a single, omniscient narrator, were completely expunged. Instead, these texts welcomed a combination of narrative voices, the artificial reshaping of temporality, and the use of different strategies that reproduced visual and aural effects that would heighten the experience of sensorial perception.

This literary paradigm—which borrowed from the discourses of film, visual arts, photography, and even music—attempted to bring forward resources that verbal discourse had overlooked. Within this context of aesthetic curiosity, Salvador Elizondo stands out, a man with a deep knowledge and a great fondness for film and the visual arts. Elizondo's closeness to film largely owes to the influence of his father, Salvador Elizondo Pani, a renowned producer, but his interest in the art form was renewed when he went to Paris to study at the Institut des hautes études cinématographiques.

During his stay in Paris, Salvador Elizondo regularly visited film clubs, where he found a "critical and theoretical framework that contributed to enriching that which over there constituted the 'film experience,' but back here was nothing more than 'going to the movies.'"[1] This fascination with film brought about the creation of the magazine *Nuevo Cine* (New Cinema) in the early sixties, with the participation of José de la Colina, Carlos Monsiváis, and Emilio García Riera. All four of them were well acquainted with the *Cahiers du cinéma*, the Nouvelle Vague, and Italian Neorealism, and up-to-date on the experimental movies produced in the United States. From an early age, Elizondo was also a great admirer of Sergei Eisenstein, being particularly fascinated by the filmmaker's theory of montage. From Eisenstein's theoretical and practical works, Elizondo became certain there existed "composition patterns that make it possible to take combinations with no literary origin and formulate them in literary terms." The resource of montage also awakened in him a formal curiosity and a lust for exploring the issues of aesthetic reflection on artistic language: "I read the works of Eisenstein, which most think are about film, but at their core are really about the problem of artistic creation."

Having thus contextualized Elizondo's interests and his aesthetic formation—which extended far beyond the realm of the literary—we can conclude that Elizondo condensed all this knowledge and used it to develop his own conceptual precepts, which he would then apply to literary composition. In his writing, he attempts to subvert the notion of the text as closed artifact, exploring instead the links and operating modes that exist between literature and the visual forms. This process of importing narrative strategies from other aesthetic territories was long and complex. However, there are two instances through which we can study both the interaction between these two languages and the way in which artistic assumptions generated by montage and collage gave place to the creation of complex hybrid phenomena, ambiguously located between literature and the visual arts.

---

1 Salvador Elizondo, *Autobiografía precoz*, Emmanuel Carballo prol., (Mexico City: Empresas Editoriales, 1966).

Evidentemente, el proceso durante el cual el autor importó estas estrategias narrativas provenientes de otros territorios estéticos fue largo y complejo, pero existen por lo menos dos ejemplos mediante los cuales podemos mostrar cómo ocurrió la interacción entre estos dos lenguajes y de qué manera los presupuestos artísticos generados con el montaje y el *collage* dieron lugar a la creación de complejos fenómenos híbridos, ambiguamente ubicados entre la literatura y las artes plásticas.

El primero de estos ejemplos ocurrió en 1962: se trata de los siete números que conformaron la revista *S.nob*, cuya dirección corrió a cargo de Elizondo; en este trabajo colectivo convergieron escritores, artistas y críticos de distintas disciplinas. Concebida como un semanario sin normas predeterminadas, fue un ámbito de libertad creativa. Entre sus colaboradores más frecuentes destacan Juan Vicente Melo, Jorge Ibargüengoitia, Tomás Segovia, José de la Colina, Jomí García Ascot, Alejandro Jodorowsky y, por el lado de la plástica, Kati Horna, Leonora Carrington y José Luis Cuevas. En este espacio, Elizondo combinó la crítica de cine, la ficción y la narrativa experimental con su trabajo como director. Además, pudo volver al ámbito plástico, el cual había abandonado pocos años antes para dedicarse a la escritura: realizó ahí fotomontajes y *collages*, en la mayoría de los casos con una finalidad paródica, como ocurrió en la sección "Iconografía S.nobarium" o en la ilustración de los textos de Jorge Ibargüengoitia, como "Los peligros del matrimonio" o "Señora: ¿padece usted de volupsia?"

Por su composición general y la forma en la que están construidos los artículos, es posible afirmar que *S.nob* fue concebida como un verdadero *collage*: reconocemos ahí la yuxtaposición de elementos múltiples característica de esta técnica y encontramos en ella una gran variedad de fragmentos liberados de su contexto original que se integran creando un conjunto más bien disímil. En la estrategia *collage* de *S.nob*, donde adhesiones disonantes y superposiciones insólitas conviven con modos y medios distintos, la multiplicidad de imágenes desempeña un papel fundamental. Las reproducciones de obras de arte, los dibujos, las estampas y las fotografías no sirven como simples ilustraciones, sino que son verdaderos artefactos que disparan sensaciones y reflexiones en conjunto con la palabra escrita o de manera independiente a ella.

El segundo ejemplo en el que se evidencia la experiencia de Elizondo en el lenguaje de la plástica ocurrió un año después de la publicación de *S.nob*: se trata de la película *Apocalypse 1900*, elaborada por Elizondo, la cual documenta la hipotética destrucción del mundo en el año de 1900, en pleno auge de la *belle époque*. El filme fue realizado sobre todo con ilustraciones de la revista científica decimonónica *La Nature* y también con las de un volumen que cayó en sus manos cuando comenzaba la filmación: se trataba del *Manual de operaciones del doctor Farabeuf*, compendio de prescripciones quirúrgicas de finales del siglo XIX, ilustrado detalladamente con portentosas láminas, que fuera a cobrar una importancia mayúscula para la posterior concepción de *Farabeuf*.

Si bien no podemos hablar de *Apocalypse 1900* como una pieza estética lograda, en este experimento, cercano más bien a la cronofotografía —pues sólo se utilizan tomas de ilustraciones de la revista y el volumen apenas citados, junto con pocas ilustraciones provenientes del trabajo de Max Ernst y algunos fotomontajes de Akbar del Piombo, un divertido e irreverente autor publicado por la Olympia Press—, Elizondo utiliza el montaje para introducir al ámbito temporal imágenes que de entrada pertenecen más bien al terreno de lo visual y lo espacial: las imágenes impresas. En la película, gracias a este montaje, la música y las citas de una gran variedad de autores que aparecen entretejidas —las cuales incluyen a Charles Baudelaire, André Breton, Georges Bataille y varios más—, el espectador debe lograr una síntesis que le permita generar un entendimiento de cada secuencia específica y de la trama general.

Respecto al tema del *collage* en *S.nob*, es un ejemplo paradigmático el artículo "Morfeo o la decadencia del sueño", publicado en el último número de esa revista, el único exclusivamente dedicado a un solo tema, las drogas. En este ejercicio ensayístico, se superponen una gran variedad de elementos y prácticas discursivas incompatibles en su interior. En primer lugar, las citas intercaladas con la escritura de Elizondo provienen de diversas fuentes, como el *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano*, breves fragmentos de periódicos y citas de varios autores: Huxley, Cocteau, De Quincey y Beckett; estas inserciones a veces son definiciones, otras más fragmentos de poemas, novelas o simplemente frases sueltas en inglés, francés y español cuyo autor no se identifica. A esto se suma una foto de Thomas de Quincey, un autorretrato de Baudelaire y la fotografía del suplicio chino *leng t'ché* (descuartizamiento en trozos) capturada en China en 1905 y tomada del libro *Las lágrimas de Eros*, de Georges Bataille. Por último, encontramos sendas reproducciones de los ideogramas chinos "opio" y "no ser".

La presencia del recurso del *collage* como un sistema explícito en "Morfeo o la decadencia del sueño" revela la importancia de los distintos desplazamientos semánticos que supone. Al fracturar y yuxtaponer diferentes textos, algunos de origen culto y otros de proveniencia popular, se privilegia una mezcla disonante en la que la contigüidad textual favorece la retroalimentación y la contaminación de los diferentes textos. La voz de Elizondo, por lo tanto, resuena y se valida en las frases de sus predecesores, principio que podemos ligar con la finalidad del *collage* propuesta por Saúl Yurkievich, quien señala que éste tiende a una estética de adhesión y adición, y por lo tanto, funciona por medio de la acumulación y sobrecarga, la cual "desborda las fuerzas de contención y libera los componentes de sus pertenencias y pertinencias habituales, desencadena una dinámica múltiple que permite la infinita recomposición. El *collage* propende a lo

The first of these examples occurred in 1962. In this year, Elizondo directed and published all seven issues of *S.nob*, a collective journal in which writers, artists, and critics of several disciplines converged. Projected as a weekly publication with no predefined norms, it was a breeding ground for creative freedom. Among the most frequent collaborators of the magazine were the writers Juan Vicente Melo, Jorge Ibargüengoitia, Tomás Segovia, José de la Colina, Jomi García Ascot, and Alejandro Jodorowsky. In the visual arts, it featured contributions by Kati Horna, Leonora Carrington, and José Luis Cuevas. In this laboratory, Elizondo combined film criticism, fiction, and experimental narrative with his work as a director. He could also reexamine the visual arts, which he had abandoned a few years previously in order to devote himself to writing: He created photomontages and collages, most of them satirical in nature, as in the section "Iconografía S.nobarium" (S.nobarium Iconography), or the illustration of texts by Ibargüengoitia such as "Los peligros del matrimonio" (The Perils of Marriage) or "Señora, ¿padece usted de volupsia?" (Madam, Are You Suffering from Volupty?).

Due to its general composition and the way the articles are conformed, one might say that *S.nob* was actually conceived as a collage. We can identify a juxtaposition of multiple elements, typical of this technique: a great variety of fragments, liberated from their original context, that create through their integration a rather mismatched smorgasbord. In *S.nob*'s collage strategy, the multiplicity of images plays a crucial role. Dissonant adhesions and unusual overlaps coexist with a diversity of modes and media. Here, reproductions of works of art, drawings, images, and photographs are never simply illustrations. Rather, they work as artifacts that trigger sensations and reflections, together with the written word or independently from it.

The second example that evidences Elizondo's experience in the language of the visual arts took place a year after *S.nob* was published: his film *Apocalypse 1900*, which documents the hypothetical destruction of the world in the year 1900, at the peak of the belle époque. The film was made mostly out of illustrations taken from the nineteenth-century scientific journal *La Nature*, and from a volume that fell into his hands as filming was commencing: the *Précis de manuel opératoire* (Surgical Opuscule), an 1872 compendium of surgical prescriptions by Dr. Farabeuf, richly illustrated with superb engravings, that would prove enormously important for the later conception of *Farabeuf*.

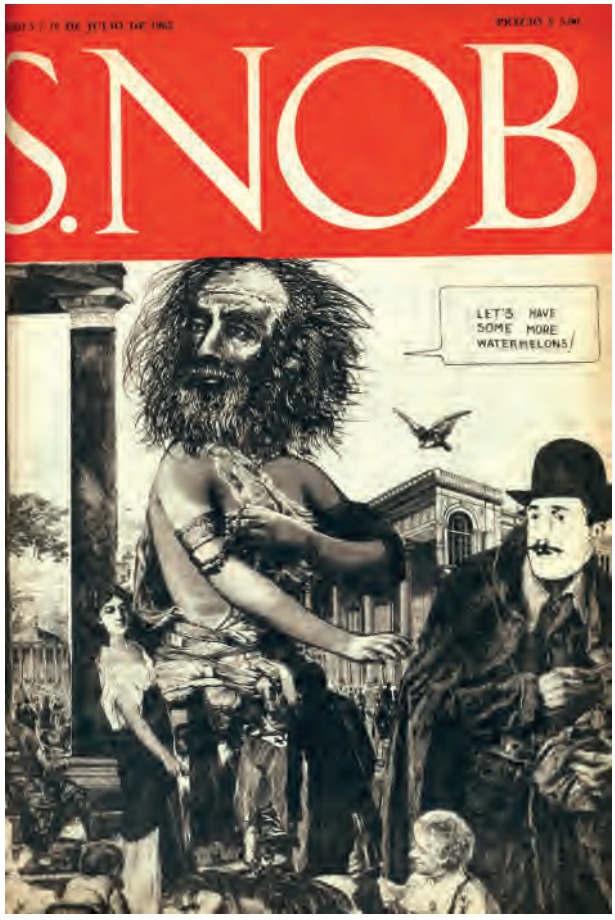
One cannot speak of *Apocalypse 1900* as a successful aesthetic work. This experiment is actually closer to chronophotography than to film proper, since only fixed takes of engravings from the aforementioned magazine and book are used, as well as a few illustrations by Max Ernst and some photomontages by Akbar del Piombo, a comical and facetious author published by Olympia Press. Thus, Elizondo uses montage to bring into the temporal plane that which belongs in the realm of the visual and the spatial: the printed image. In the movie, thanks to this montage and the interweaved music and quotes from a great variety of authors—including Baudelaire, André Breton, and Georges Bataille—the viewer must achieve a synthesis in order to generate an understanding of each specific sequence and of the plot in general.

The article "Morfeo o la decadencia del sueño" (Morpheus, or the Decadence of Dreaming) is a paradigmatic example of the use of collage in the magazine. It was published in the last issue of *S.nob*, the only one devoted exclusively to a single topic: drugs. In this essay-like exercise, Elizondo overlaps a great variety of incompatible elements and discursive practices. First of all, the quotes interspersed with Elizondo's writing are taken from sources as diverse as newspaper articles, the *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano*, and the works of Huxley, Cocteau, De Quincey, and Beckett. These insertions might be definitions, fragments of poems or novels, or simply individual phrases in Spanish, English, and French, by unidentified authors. This is in addition to a portrait of Thomas De Quincey, a self-portrait by Baudelaire, and a photograph of Chinese *leng tch'e* (slow slicing) torture, shot in China in 1905 and taken from Georges Bataille's last book, *The Tears of Eros*. Finally, we find reproductions of the Chinese logograms "opium" and "not being."

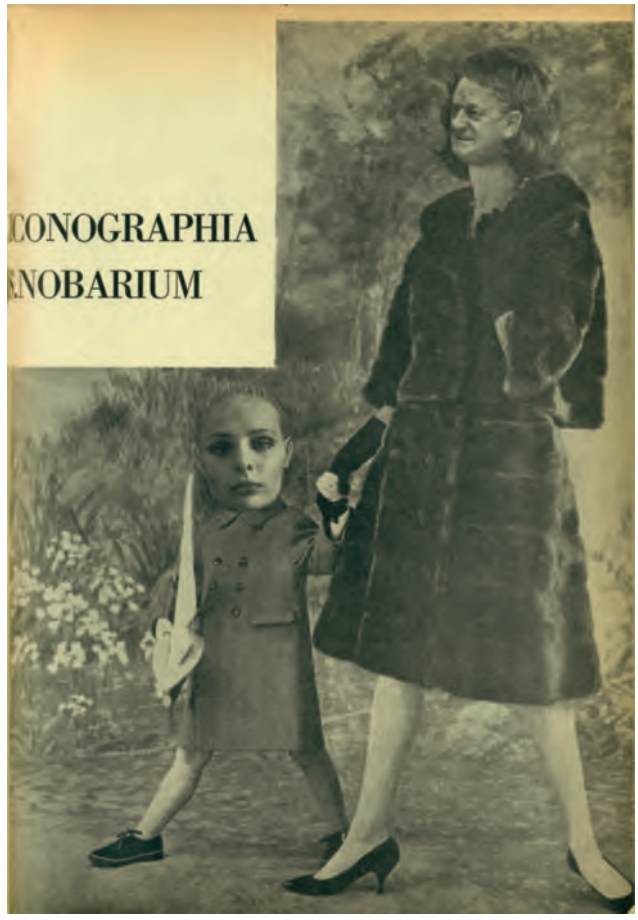
The presence of collage as an explicit system in "Morfeo o la decadencia del sueño" reveals the importance of the different semantic shifts it suggests. The fracturing and juxtaposition of different texts—some popular in origin, others taken from high culture—allows for the creation of a pastiche of sorts, in which textual contiguity favors feedback and contamination between texts. Elizondo's voice, therefore, echoes back to and is validated by the expressions of his forebears, which confirms the purpose of collage as proposed by Saúl Yurkievich. The poet and critic remarked that the technique gravitates toward an aesthetics of adhesion and addition, and therefore works through accumulation and overloading, which "overflows all contained forces and frees the components from their conventional meaning and relevance, triggering an intricate dynamic that allows for infinite recombination. Collage tends toward the shapeless, favors noise, seizes entropy in order to recover the omnipossibility of language, to return it to its original Babelism."[2]

Two peculiar elements stand out in this essay on drugs: the first occurrence of Chinese logograms as a conceptual resource that is to become the semantic core that contains every anecdotal and thematic thread, and the presence of the *leng tch'e* photograph, which introduces the topic of agony and pleasure as opposing sensations resulting from a single process. The

2 Saúl Yurkievich, "Estéticas de lo discontinuo y lo fragmentario: el *collage*," in *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias* (Madrid: Editorial Iberoamericana, 2007), 144.


S.NOB
LET'S HAVE SOME MORE WATERMELONS!

37


ICONOGRAPHIA
NOBARIUM

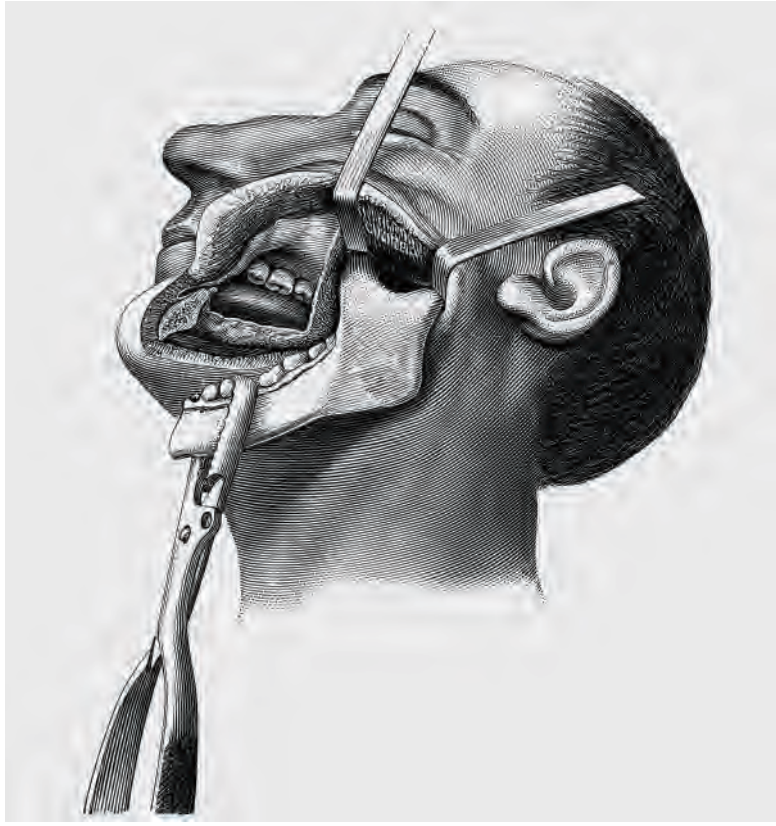
38

por Salvador Elizondo
AKBAR DEL PIOMBO Y EL CULTO A LOS HEROES

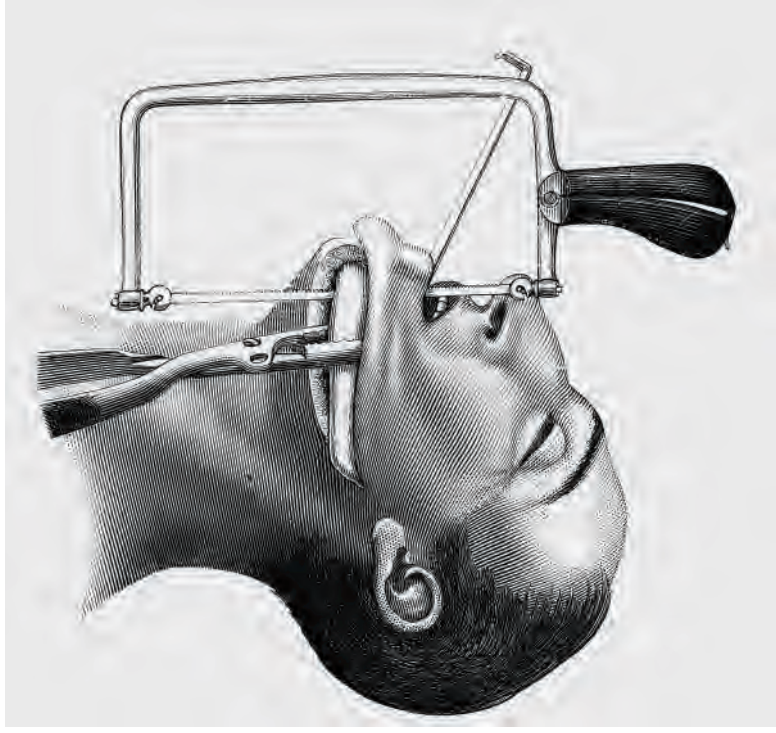
39

Siglo II D.C.
"MISCELANEAS, H. SECRETO"
("TSASHIH MI SHIN")

40



41



42

37. Portada, revista *S.nob*, núm. 5, 1962.
38. Autor desconocido, "Iconographia s.nobarium", *S.nob*, núm. 3, 1962.
39. Salvador Elizondo, "Akbar del Piombo y el culto a los héroes", *S.nob*, núm. 3, 1962.
40. Autor desconocido, "Misceláneas, H. Secreto", *S.nob*, núm. 6, 1962.
41-42. Ilustraciones de *Précis de manuel opératoire* del doctor Farabeuf, mostrado por Elizondo en *Apocalipsis 1900*.

informe, favorece el ruido, aprovecha al azar para recuperar la omniposibilidad del lenguaje, para devolverlo a su babelismo original."[2]

Dos elementos peculiares llaman la atención de este ensayo dedicado a las drogas: la aparición por primera vez de los ideogramas chinos planteados como un recurso conceptual, que se convierte en el núcleo semántico que contiene todos los hilos anecdóticos o temáticos, y la presencia de la fotografía del *leng t'ché*, que introduce el tema de la tortura y el placer como sensaciones producto de un mismo proceso. Sin embargo, la interacción entre estos dos recursos es aún más compleja porque con ellos Elizondo fabrica una innovadora propuesta estética: la articulación por medio del concepto del montaje. La importancia de los ideogramas reside en que son al mismo tiempo escritura e imagen; lo que expresan, además de leerse, se puede *ver* inmediatamente. La singular fascinación de Elizondo por éstos reside en su mecanismo operativo y en la visibilidad y el despliegue de sus formas. De ahí que, décadas más tarde, todavía asegurara: "Creo sinceramente que si alguna forma poética ha cobrado el máximo grado de universalidad asequible a la poesía, esa forma ha sido la que se concreta en el intento de conseguir para la poesía de nuestro tiempo la señal y el signo, la forma y la idea, el símbolo y la imagen poética en una sola expresión racional, comprensible, visible y legible a la vez."[3]

Es necesario establecer brevemente las características del montaje para comprender la aplicación que Elizondo hace de éste en su narrativa y comprender finalmente la importancia de su posterior aplicación en *Farabeuf.* Así, podemos definir en términos muy generales el montaje cinematográfico como un proceso de edición que articula tomas y escenas independientes para crear una secuencia específica. Según el propio Eisenstein, es el elemento esencial del cine, y su objetivo no es tanto crear un encadenamiento como un choque, donde es necesaria la oposición de dos elementos que se resuelvan en una síntesis dialéctica, en un nuevo producto y no en mera acumulación.

Si bien dentro de los aportes de la crítica especializada en la obra de Elizondo no tenemos registrada la hipótesis de que el montaje sea la base de "Morfeo o la decadencia del sueño", el propio Salvador Elizondo dejó claro en su *Autobiografía precoz* la importancia que habían tenido Eisenstein y la estética del montaje en su producción literaria. Siguiendo las afirmaciones que el escritor hace en ese texto, la especialista Adriana de Teresa realizó un acucioso estudio sobre *Farabeuf*, en el que asegura que el concepto del montaje tal y como lo define Ensenstein sí está presente en esta obra, entendido como "la unión de elementos en conflicto para provocar o sugerir una idea o concepto intelectual, con la significancia de que está estructurada a partir de una serie de fragmentos que repiten, una y otra vez, las mismas escenas"; sin embargo, puntualiza la autora, estas repeticiones traen consigo una serie de diferencias que contraponen el orden lógico del relato hasta contradecirlo, sólo mediante la unión de todos los fragmentos yuxtapuestos es como "el lector integra en su mente la imagen de un instante único. De esta manera tenemos que existe una analogía entre el principio de montaje, la escritura ideográfica y la estructura de *Farabeuf*."[4]

Para establecer cómo funciona el principio del montaje en *Farabeuf*, debemos comenzar señalando que Farabeuf, el protagonista, es un cirujano de gran experiencia cuya función principal es realizar cirugías de precisión milimétrica; además, no sólo es el ejecutor de estas operaciones, sino que es inventor de diferentes instrumentos que tienen este mismo propósito. El protagonista combina la práctica de la medicina con la pasión por la fotografía, profesiones troncales en el relato literario porque se convierten en la dualidad que paradójicamente unifica su historia vital, pero que fragmenta la estructura novelesca, la cual se apega a los preceptos de la *nueva novela* encabezada por Alain Robbe-Grillet, quien proponía como uno de los principales recursos del relato la creación de un personaje ambiguo como eje de la narración; así, no sólo se evadía presentar con profundidad los relieves psicológicos del protagonista, sino que se ponía énfasis en la representación, por medio de la expresión artística, de los conflictos que configuraban al personaje central.

Para Robbe-Grillet, el efecto de esta estrategia podría devenir en que la nueva novela simule ponerse en tela de juicio a medida que va construyéndose: "en ellas el espacio destruye al tiempo, y el tiempo sabotea al espacio. La descripción se atasca, se contradice, se muerde la cola. El instante niega la continuidad."[5] *Farabeuf*, por lo tanto, se reconstruye mediante una memoria fragmentada que frecuentemente se concilia y se enemista con la información proveniente de la imaginación del protagonista; así, el drama de *Farabeuf* se origina en un deseo exacerbado por atrapar un pasado inestable y contradictorio, y la forma literaria está concebida para propiciar en el lector la misma necesidad vital que acosa al protagonista.

Para producir el artificio de la inasibilidad del tiempo, *Farabeuf* plantea negar sistemáticamente la construcción anecdótica, de esta manera el lector tendrá pocas oportunidades de asirse a una anécdota troncal; por el contrario, tendrá escenas en recreación constante afirmando y ensalzando el detalle como (paradójicamente) ancla de la narración. En contraste con el tiempo histórico, el eje temporal que atraviesa *Farabeuf* es un

2 Saúl Yurkievich, "Estéticas de lo discontinuo y lo fragmentario: el *collage*", *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Madrid, Editorial Iberoamericana, 2007, p. 144.

3 Salvador Elizondo, "Ideograma: teoría y canon de la poesía concreta" (1978), *Pasado anterior*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 223-226.

4 Adriana de Teresa, *Farabeuf: escritura e imagen*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 82.

5 Alain Robbe-Grillet, *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 173.

interaction between these two resources is even more complex, since through them Elizondo creates an innovative aesthetic proposal: the notion of articulation through montage. The importance of logograms resides in their being at once writing and image; what they express can not only be read, but also immediately *seen*. Elizondo was exceptionally fascinated by their operating mechanism and the visibility and unfolding of their forms. This is why, decades later, he would still assert, "I sincerely believe that, if any poetic form has obtained the highest degree of universality accessible to poetry, it has been that which manifests itself in the attempt to obtain for the poetry of our time the signal and the sign, the form and the idea, the symbol and the poetic image in a single rational expression, understandable, visible and readable all at once."[3]

It is necessary to briefly establish the features of montage in order to understand its application in Elizondo's narrative, and ultimately, to appreciate the importance of its later use in *Farabeuf*. Thus, we can define montage, in general terms, as a process in which independent shots and scenes are edited together into a coherent sequence. According to Eisenstein, it is the essential element of film, and its objective is to create not a link but a shock, where the opposition of two elements is necessary in order for it to be resolved in a dialectical synthesis, in a new product instead of simple aggregation.

The existing criticism of Elizondo's oeuvre has not yet registered the hypothesis of montage as the basis of "Morfeo o la decadencia del sueño." However, Salvador Elizondo himself professed, in his *Autobiografía precoz* (A Precocious Autobiography), the influence that Eisenstein and his aesthetics of montage had on his literary production. Following Elizondo's autobiographical affirmations, Adriana de Teresa wrote a zealous study on *Farabeuf*, in which she states that the concept of montage as defined by Eisenstein is indeed present in the book, understood as "the union of conflicting elements that seeks to elicit or suggest an idea or intellectual concept, structured upon a series of fragments that repeat the same scenes again and again." However, the author clarifies, these repetitions bring about a series of differences that confront the logical order of the story until it contradicts itself. Only through the union of juxtaposed fragments can the reader "integrate in his mind the image of a unique instant. Thus, there exists an analogy between the theory of montage, ideographical writing, and the structure of *Farabeuf*."[4]

In order to establish the workings of the theory of montage in *Farabeuf*, we must begin by pointing out that Farabeuf, the protagonist, is a greatly experienced surgeon whose main duty is to carry out meticulously precise surgeries. He is also the inventor of various surgical instruments, and combines the practice of medicine with a passion for photography. Both professions are core to the narrative, for they become the duality that, paradoxically, both unifies the story and fragments the structure of the novel. This structure follows *noveau roman* principles, as specified by Alain Robbe-Grillet, who proposed as an essential storytelling resource the creation of an ambiguous character as axis of the narrative. This way, an author could avoid presenting the psychological subtleties of the main character while emphasizing, through artistic expression, the conflicts that configured him.

For Robbe-Grillet, this strategy could make the new novel simulate bringing itself into question as it is being constructed: "Here space destroys time, and time sabotages space. Description makes no headway, contradicts itself, turns in circles. Moment denies continuity."[5] *Farabeuf*, therefore, is reconstructed through a fragmented memory that frequently consorts and contends with the main character's imagination. In this way, the drama of the story originates in an ardent desire to grasp an unstable and contradictory past. Its literary form intends to give rise within the reader to the same urgent longing that beleaguers the protagonist.

In order to produce the factitious intangibility of time, *Farabeuf* attempts the systematic negation of anecdotal construction, hence giving the reader few opportunities to grasp a central anecdote. Instead, a series of scenes in constant re-creation are offered, which paradoxically insist on and glorify detail as the backbone of the narration. The temporal axis that goes through *Farabeuf* is nonlinear, a "mental," "abstract" time that obviates the figuration structures of dream and imagination, and that contradicts the structures of conventional logic. *Farabeuf* shakes the narrative system to its core, by exposing it to all kinds of influences, invasions, and evocations, in which the visual system carries a particular importance.

As in "Morfeo," the composition techniques of collage and montage are used here too as a form of fragmentation and juxtaposition, albeit in a much more complex way. Seemingly inconsequential minutiae such as the creaking, arthritic steps of the main character on the staircase, the repulsive contact of a starfish, or the ambiguous vision of opaque mirrors are described over and over, from diverse perspectives and in different voices. In this way, Elizondo's novel is unquestionably related to Alain Resnais's 1962 film *Last Year at Marienbad*. Both works are formulated around the constant repetition of scenes that, through montage, appear over and over from different angles. This structure presents an intricate tapestry that is constantly mustering up the speculative capacity of the reader or viewer to interpret what is happening in them.

---

3 Salvador Elizondo, "Ideograma: teoría y canon de la poesía concreta" (1978), *Pasado anterior* (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 2007), 223–26.

4 Adriana de Teresa, *Farabeuf. Escritura e imagen* (Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996), 82.

5 Alain Robbe-Grillet, *For a New Novel: Essays on Fiction* (Chicago: Northwestern University Press, 1992), 15.

43

43. Alberto Gironella, *Obrador de Francisco Lezcano con reina supliciada*, 1965.
44. Salvador Elizondo, "Morfeo o la decadencia del sueño", *S.nob*, núm. 7, 1962.

MORFEO

O LA DECADENCIA DEL SUEÑO

por Salvador Elizondo

"opio".

EL SENTIDO ULTIMO de las drogas es el de su invención, de su *creatio* que el ingenio del hombre ha creado como sucedáneo del Jardín de Edén. El papel que las drogas han jugado en la historia de la literatura y las artes es difícilmente negable. Al lado de algunas presunciones geniales, como la de Baudelaire, el romanticismo no sólo se vale de las drogas como método de composición, sino que eleva la droga, por primera vez en la historia de la cultura occidental, a la categoría de condición primaria de la creación poética. Filosóficamente, la intoxicación alcalóidea es la primera objeción contra el cartesianismo. La incubación de esta disposición a negar el racionalismo es tan remota como los propios orígenes no ya del racionalismo filosófico, sino del raciocinio en sí. Los primeros barruntos de concreción de la realidad en términos de silogismo o de aforismo —Parménides por ejemplo— no se suscitan sino como la antítesis que un mundo entonces moderno proponía en contra de un mundo arcaico cuya primera invención había sido el vino; una invención que venía a poner en entredicho la tendencia ineluctable del hombre mediterráneo a reducir la realidad a un conjunto de datos mensurables, es decir, a datos cognoscibles mediante la significación abstracta que les era natural y que sólo podía ser asimilada por el raciocinio; esa propiedad totalmente equívoca que formula proposiciones tan absurdas como 2+2=4. Contra esa corriente surgen los inventores del vino que se limitan a conocer el mundo más que nada a merced de las sensaciones que en ellos provoca. Coinciden sorpresivamente con Baudelaire, para quien la primera relación entre el hombre y la realidad es la sensación que en provoca en aquél y así, por ende al mismo tiempo que el hombre descubre en el vino un nexo insólito con la realidad que lo rodea, descubre también el sentido de las religiones mediterráneas que se fundan principalmente en la relación que se establece entre el hombre y Dios mediante la ofrenda, o sea la libación. No es un hecho fortuito que los ritos de todas las religiones que han florecido en la cuenca mediterránea se funden, de diversas maneras, en la ingestión de líquidos o substancias que tienden a crear una relación inusitada entre los sentidos y la realidad: desde las libaciones homéricas, pasando por las inhalaciones de las sibilas hasta la teofagia eucarística del Cristianismo.

* * *

Opio.—Este producto fue conocido por los antiguos desde los tiempos más remotos. En los escritos de Teofrasto se le designa con el nombre de meconio, y Escribonio indica ya el órgano de la planta de que se extrae y el procedimiento que se sigue para su recolección, distinguiendo el jugo del fruto y el de las hojas de la adormidera. Dioscórides indica también esta distinción y da el nombre de jugo al obtenido por incisiones hechas en las cápsulas de la adormidera, asignando el de meconio, al que se extrae por contusión y expresión de las cápsulas y de las hojas, y considerando este último como de peor calidad. El mismo autor describe la recolección del opio, que ya en su tiempo era una de las industrias importantes del Asia Menor, y menciona las adulteraciones que de él se hacían, como el mezclarlo con los jugos del Glaucium y de la lechuga silvestre y el adicionarle cierta cantidad de goma; Plinio habla también de esta substancia y cita sus numerosas aplicaciones en medicina. Los árabes extendieron el uso de este producto en Persia y otras partes de Oriente; su difusión por la India ocurrió al mismo tiempo que la de la religión islamita, la cual, merced a la prohibición del uso de las bebidas alcohólicas, favoreció su sustitución por el opio. Pyces habla del opio de Egipto, del de Bengala y del de Cambaya en una carta dirigida en 1516 al Rey de Portugal. Pierre de Belon en su Observations de Plusieurs Singularités (1553), *dice que la recolección del opio se hacía en gran escala en Capadocia, Galacia y otras provincias del Asia Menor, siendo objeto de un comercio importante. Hacia la misma época, García de Horta aseguraba que el opio de Cambaya procedía de Malaca (India) y era blando y de color amarillento, mientras que era duro y de color obscuro el procedente de Aden y de otros puntos de la costa del Mar Roja. Prospero Alpino trata del opio de la Tebaida obtenido por expresión de los frutos de la adormidera; y antes que él Simón Januensis, médico del Papa Nicolás V, cita también el opio tebaico, distinguiéndolo del meconio preparado con el jugo de los frutos y de las hojas. Knempfer, en 1687, descubre ya las principales propiedades del opio de Persia, y dice que las mejores se perfumaban agregándoles una corta cantidad de nuez moscada, cardamomo, ámbar gris y otras substancias aromáticas.*

DICCIONARIO ENCICLOPEDICO HISPANO-AMERICANO
Artículo "Opio".

* * *

SIEMPRE QUE PIENSO en De Quincey (¿quién que piensa en opio no piensa en De Quincey?) pienso también en Chatterton. Recuerdo haber visto en la National Gallery un cuadro que representaba la muerte de Chatterton. Sobre un camastro desvencijado yacía el joven poeta provinciano. Su mano desfalleciente retenía aún el pequeño frasco de láudano. Por una ventana se filtra la luz crepuscular y se vislumbra la silueta propagandística de la catedral de San Pablo. Todo esto me conduce a afirmar la gran importancia de la tisis. Chatterton estaba exactamente en el mismo caso de De Quincey; sin embargo, Chatterton tomó más opio del necesario. De Quincey fue feliz y con el tiempo se convirtió en uno de los más grandes maestros de la prosa inglesa. Chatterton (que era un provinciano) no adquirió renombre más que por su incapacidad de calcular una dosis adecuada. Hoy se piensa en Chatterton como en un poeta "quaint", como en un Rimbaud a mitad del camino y torpe. De Quincey sigue siendo más leído.

* * *

Je meurs de seuf auprès de la fontaine . . .

* * *

TODA INTOXICACIÓN es un intento de éxtasis. La marca que acompaña el fluir de la vida: la noche que sigue al día, el sueño en que culmina la vigilia no son sino estadios que tienden a poner al hombre en comunicación con lo trascendente. En este proceso cabe la recopilación de todas las ontologías. El ideal humano es una recapitulación de sueños sin salida y el sueño, en sí mismo, es la recopilación del ideal. La búsqueda de esta situación se ve acentuada por la relación que los sentidos proponen al hombre para su salvación. Negar el sueño es negar al hombre. Un humanismo desorbitado es la conclusión de las visiones y aun el éxtasis es la prueba más contundente de nuestra sensibilidad. El arrebato, la euforia de todos los contactos con lo que mal llamamos "el fantasma" no es sino el abandono del yo en la resaca de la otredad. El cuerpo estorba porque de nosotros es lo que es fundamentalmente. No sin razón el ideograma chino que expresa el opio y sus efectos tiene como radical la negación del ser:

"no ser".

Lo que es el patrimonio del hombre, lo que era su única posesión, se pierde al contacto de la irrealidad para ganar un mundo inventado. El amor, esa enfermedad que, como el opio, duplica al "único" adquiere en el sueño todas las características de la tisis. Acuden en el opio supremo las ultimas esencias de Satie y del Espíritu Santo. La locura se vuelve ideal y la experiencia mística que es capaz de confundir el martirio de Santa Agueda con un sueño de Aretino y las emblemas de una entrega en la que [illegible] sacrifica.

El sexo es ese sucedáneo del "no ser". Es un momento de abandono: el orgasmo. En el orgasmo es justamente la adquisición de una conciencia de sí mismo que lo mismo como experiencia mística. Sólo podemos entendernos del cuerpo mediante la contemplación en que el yo es el elemento [illegible]. La tortura, último artificio del refinamiento oriental, es el único espectáculo digno de nuestros ojos, . . . y asequible a ellos. En un mundo en que el terror reina subrepticiamente, nada es más expedito que el contacto con la percepción con el espectáculo de la penetración de la hermeticidad del cuerpo.

Ya tengo ante mis ojos esa imagen y todas las crucifixiones se vuelven banales. Esto es el éxtasis: (1)

Here were the hopes which blossom in the paths of life reconciled with the peace which is in the grave.

De Quincey.

Si hay alguno que no crea lo que digo, que contemple esta imagen, y si está solo que se encomiende al que desde aquí lo mira, porque esto es un espejo.

* * *

(1) "Je me suis fait dire qu'afin de prolonger le supplice, le condamné recevait une dose d'opium. Dumas insiste sur l'apparence extatique des traits de la victime. Il est bien entendu, je l'ajoute qu'une indéniable apparence, sans doute, en partie du moins, liée à l'opium, ajoute à ce qu'a d'angoissant l'image photographique."
Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros.*

tiempo "mental", "abstracto", que hace obvias las estructuras de figuración del sueño y la imaginación, y que contradice las estructuras de la lógica convencional. *Farabeuf* pone en crisis el sistema narrativo exponiéndolo a todo tipo de influencias, invasiones y evocaciones, en las cuales el sistema visual cobra una relevancia particular.

De la misma manera que el *collage* y el montaje se usaron como método de composición en "Morfeo o la decadencia del sueño", aquí también se aplican como una forma de fragmentación y yuxtaposición, aunque de una forma mucho más compleja que en el ensayo de *S.nob*. Acontecimientos que pudieran parecer intrascendentes, como los pasos crujientes y artríticos del protagonista en la escalera, el contacto repulsivo de una estrella de mar, la visión ambigua de unos espejos opacos, se describen una y otra vez desde distintas perspectivas y diferentes voces. En este sentido, la novela de Elizondo guarda un innegable parentesco con la película de Alain Resnais *El año pasado en Marienbad*, de 1961: ambas obras se articulan por la reiteración constante de escenas que aparecen, gracias a la técnica del montaje, una y otra vez desde ángulos diversos. Dicha articulación presenta un entramado abstruso, que convoca constantemente la capacidad especulativa del lector o del espectador para intentar dar cuenta de lo que sucede en ellas.

Al final, la estrella de mar, la fotografía del supliciado y el ideograma chino de la novela de Elizondo acabarán formando parte de un solo signo, que gira alrededor de un trazo que sintetiza todas las preocupaciones conceptuales y temáticas del relato. En este sentido podemos deducir que *Farabeuf* es un intento por describir un instante fotográfico por medio de la literatura —que es una disciplina temporal, que discurre en el tiempo—, mientras en otros fenómenos estéticos como en *Apocalypse 1900*, el objetivo era introducir, con el cine, la dimensión temporal en un ámbito que es sobre todo espacial: el de las imágenes impresas. Aunque con fines opuestos, en ambos casos —la novela, el filme—, el montaje es el recurso que utiliza para conseguir su objetivo.

Por otra parte, es importante hacer notar que esta naturaleza fragmentaria del texto acentúa los múltiples desplazamientos semánticos que ocurren, convirtiendo el relato en una forma mutante, híbrida e inestable en la que se reconoce un texto original y su descendiente, que viene siendo una forma adulterada del primero. En *Farabeuf*, este fenómeno es evidente en la presencia de dos puentes intertextuales tendidos entre sendos discursos visuales: la fotografía del *leng t'ché* y la obra de Tiziano *El amor sacro y el amor profano*, los cuales se repetirán incesantemente con diversas variaciones a lo largo de diferentes momentos de la composición del relato.

La descripción precisa y detallada, también animada, de un objeto o artefacto de arte, real o ficticia, a menudo insertada en una narración, es un fenómeno conocido en la teoría literaria como écfrasis. Ésta tiene evidentemente una naturaleza intermedial, pues invoca y apela a una estructura discursiva diferente a la literaria; la descripción de este sistema visual se origina cuando el texto literario dispara el componente narrativo potencial de la obra plástica, y la transforma en un dispositivo literario, verbal, casi siempre con un objetivo secuencial.

Las múltiples fragmentaciones de *Farabeuf* niegan la posibilidad de una écfrasis convencional; por el contrario, propician la existencia de varias écfrasis recurrentes y fraccionadas, que sirven para anclar el relato en una de sus líneas anecdóticas y para graduar la información que se proporciona de las obras plásticas aludidas. La primera de ellas es la fotografía del *leng t'ché* y el supliciado. El tema de la tortura, la fotografía y la estética del desmembramiento serán los núcleos principales que girarán alrededor de esta composición fotográfica incluida en el texto de Elizondo, y cuyo famoso origen se encuentra en el libro *Las lágrimas de Eros* (1961), de Georges Bataille. El tema de la fotografía se relaciona con la estrategia de la yuxtaposición, al considerar que en el momento de ajustar el enfoque y apretar el obturador, se produce un corte en el *continuum* de la realidad. Esta afirmación sostiene la hipótesis de los especialistas Armando Pereira y Claudia Albarrán, quienes consideran que la fotografía es semejante a la escritura en cuanto a que en esta última: "el corte es tan importante como el texto mismo y los fragmentos que resultan de esa ardua operación quirúrgica están ahí yuxtapuestos, intercambiables, como piezas de un imprevisible rompecabezas, sin continuidad del tiempo".[6]

La écfrasis del *leng t'ché* tiene una estructura aparentemente clásica y ocurre casi en medio del capítulo VII. Para introducir el relato, el narrador llama la atención de su interlocutor con frases apelativas: "Pon atención. Trataré de contártelo todo; sin omitir un solo detalle."[7] Entonces el narrador inicia un breve proceso de contextualización, diciendo "las gentes no aguardaban con anticipación. Iban llegando poco a poco cuando la ceremonia ya había empezado." A partir de este punto, la écfrasis inicia su pleno movimiento, comenzando con una rápida presentación del supliciado y, después, haciendo una descripción muy ordenada de todos los personajes identificados como los verdugos.

En un estricto orden de derecha a izquierda, el narrador identifica en ellos una función "pasiva aplicando la tensión a las ligaduras mediante palancas y tórculos improvisados, en los puntos de la distensión de los cuchillos". A partir de este momento, cuando el mecanismo ecfrástico se ha echado a andar, el relato se convierte en una mezcla de la descripción del proceso del sufrimiento del supliciado, matizado con notas culturales del narrador, indiferentes, con pretensión histórico-científica; el tono de desapego de la narración nos recuerda que en ocasiones el relato literario de

6 Armando Pereira y Claudia Albarrán. *Narradores mexicanos en la literatura del medio siglo, 1947-1968*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2006, p. 145.

7 Salvador Elizondo, *Narrativa completa*, México, Alfaguara, 1999, p. 178.

In the end, the starfish, the image of the tortured man, and the Chinese logogram of Elizondo's novel will end up forming part of a single sign, which will orbit a sketch that synthesizes every conceptual and thematic thread of the story. In this regard, we can consider *Farabeuf* as an attempt to describe a photographic instant through literature, a discipline that takes place in time, whereas in other aesthetic phenomena such as *Apocalypse 1900*, the objective was to instill, through film, the temporal dimension in the mostly spatial field that is the printed image. In both cases, though in opposite directions, the resource used to bridge the gap between spatiality and temporality is montage.

On the other hand, it is important to remark that the fragmented nature of the text emphasizes the multiple semantic shifts that take place. This transmutes the narration into a mutant, hybrid, unstable form that reveals both an original text and an adulterated version engendered by it. In *Farabeuf*, this phenomenon is evident in the presence of the intertextual bridges built between two visual discourses: the *leng tch'e* photograph and Titian's oil painting *Sacred and Profane Love*, which will be repeated incessantly, with multiple variations, through different moments in the composition of the story.

The precise, detailed, and often dramatic description of a work of art, real or fictitious, is a phenomenon known in literary theory as *ekphrasis*. Ekphrasis is ostensibly intermediary in nature, since it calls for and appeals to a discursive structure that is nonliterary. This rhetorical device emerges when the literary text triggers the potential narrative component of the visual work, and transforms it into a literary, verbal resource, almost always with a sequential objective.

The multiple fragmentations of *Farabeuf* deny the possibility of a conventional ekphrasis. However, they do favor the existence of many recurring, fractured ekphrases that allow for the anchoring of the story to one of its anecdotal lines and the careful weighing of the information taken from the visual work in question. The first of these is the photograph of *leng tch'e* and the tortured man. The image, whose famous origin is Georges Bataille's 1961 book *The Tears of Eros*, is included in Elizondo's novel and is at the core of its explorations on torture, photography, and the aesthetics of dismemberment. Photography, as a subject, is related to juxtaposition, considering that the moment the shutter is pressed, a break in the continuum of reality is produced. This assertion forms the basis of Armando Pereira and Claudia Albarrán's hypothesis. They consider photography to be similar to writing, in that in the latter "the break is as important as the text itself, and the fragments that arise from this strenuous surgery are there, juxtaposed, interchangeable, like pieces of an unpredictable jigsaw, with no continuity in time."[6]

The *leng tch'e* ekphrasis follows an apparently classical structure, and takes place near the middle of chapter 7. The narrator begins the story by calling out to the reader: "Pay attention. I will try to tell you everything, without omitting a single detail."[7] Then he begins a brief process of contextualization, stating: "The people were not waiting with great anticipation. They arrived gradually, when the ceremony had already begun." From this point on, the ekphrasis enters its full swing, beginning with a quick introduction of the victim and, subsequently, going through an orderly description of every one of the characters identified as tormentors.

In strict order, from left to right, the narrator identifies in them "a passive function, applying pressure to the bonds, through levers and improvised vises, in the strain points of the knives." From this moment on, when the ekphrastic mechanism has been set in motion, the story becomes an amalgamation of the description of the process and the suffering of the victim, intercalated with cultural annotations by the narrator, which are indifferent and scientifically and historically precise. The detachment of the narration reminds us that, sometimes, Elizondo's storytelling steals its rhythm and structure from other discourses. For instance, when describing surgical instruments, he borrows from medical phraseology, which imbues the text with a specific sonority and cadence that renews its literary language.

The last man to be described is the one who holds the stake. Every now and then a phrase will engage the ekphrasis with the reader-character of the narrative world: "Look at the image. Analyze their attitudes." He then moves to the foreground of the image, describing those who are mutilating the victim's legs, "dismembering them at the knee joint with their saws." The victim takes the last place in the description, but also the most abundantly discursive. At this point, the precision of the intra- and extradiegetic context has created an effect of gradual progression. The background has been set in such a way that the moment in which the victim finally dies reproduces *Farabeuf*'s second motif: The fulfillment of desire through an extreme, orgasmic vital force. "The victim is a very beautiful man. A delirious and exquisite mystery is reflected on his face. […] he seems absorbed in a supreme pleasure, as if contemplating a Dionysian god. The sensations form around him a circle that always ends where it begins, which is why there is a point in which pain and pleasure become one."[8]

This description concludes a process and closes a cycle within the narrative world by becoming the benchmark in a multiplicity of semantic and anecdotal bifurcations. At the same time, the insertion of the ekphrasis opens an obvious intertextual thematic line to Bataille's text. This interaction, however, isn't limited to the photographic image with its verbal complement, since it also includes the repetition of the aesthetic approaches

6 Armando Pereira and Claudia Albarrán, *Narradores mexicanos en la literatura del medio siglo, 1947–1968* (Mexico City: UNAM–Instituto de Investigaciones Filológicas), (2006), 145.

7 Salvador Elizondo, *Narrativa completa* (Mexico City: Alfaguara, 1999), 178.

8 Ibid.,182.

Elizondo hurta el ritmo y la estructura de otros discursos, como el de la medicina, el cual le da al primero una sonoridad y cadencia específicas, que renuevan el lenguaje literario, por ejemplo, cuando describe los inventarios de los instrumentos quirúrgicos.

El último hombre descrito es el que sostiene la estaca, mientras que una que otra frase articula el momento de la écfrasis con el lector-personaje del mundo narrativo: "Mira la fotografía. Analiza sus actitudes." El segundo movimiento viene hacia adelante, describiendo a quienes hacen propiamente el descoyuntamiento, en el primer plano de la fotografía, "desmembrándolas en las coyunturas de la rodilla mediante sus sierras". El supliciado ocupa el último lugar de la descripción, pero también el de mayor plenitud discursiva; después de todo, la precisión del contexto intra- y extradiegético produce un efecto de gradación, los antecedentes estuvieron dispuestos de tal forma que, en este momento en el que se produce la muerte del supliciado, se reproduzca también el otro tema de *Farabeuf*, la concreción del deseo en una fuerza vital extrema, orgásmica: "El supliciado es un hombre bellísimo. En su rostro se refleja un delirio misterioso y exquisito […] parece estar absorto por un goce supremo, como el de la contemplación de un dios pánico. Las sensaciones forman en torno a él un círculo que siempre, donde termina, empieza, por eso hay un punto en el que el dolor y el placer se confunden."[8]

Al mismo tiempo que esta larga descripción concluye un proceso y cierra un ciclo dentro del mundo narrativo, porque se convierte en el principal referente en una multiplicación de bifurcaciones anecdóticas y semánticas, la inserción de la écfrasis abre una línea temática intertextual obvia, el texto de Bataille. Pero la interacción con este texto no se limita a la imagen fotográfica con su acompañamiento verbal, sino a la repetición de los mismos planteamientos estéticos enunciados por el autor de *Las lágrimas de Eros*, al grado que la narrativa de *Farabeuf* puede entenderse como una reverberación de la nociones batailleanas; estos principios están ligados con una forma especial de percibir las sensaciones físicas, que pudieran no ser las más convencionales para la época de producción de *Farabeuf*. Pareciera, por lo tanto, que la postura del narrador de *Farabeuf* se encuentra plenamente insertada en la tradición que Bataille estableció, en la cual expresaba que su principal objetivo al colocar la imagen del *leng t'ché* era revelar una conexión fundamental entre el éxtasis religioso y el erotismo, y al mismo tiempo establecer una confrontación entre elementos contradictorios que al fusionarse produzcan "la identidad de esos contrarios perfectos, el éxtasis divino y su opuesto, el horror extremo".[9]

La referencia visual batailleana sirve de anclaje a una serie de presupuestos estéticos, pues al invocar *Las lágrimas de Eros*, el narrador de *Farabeuf* hace que en el relato resuene la oposición entre placer y tortura. Sin embargo, la manera de incluir esta riquísima veta semántica no se hace como una cita textual verbal, sino visual, lo cual acentúa la habilidad de Elizondo en la importación de estrategias narrativas de otros sistemas discursivos. Es importante señalar, conforme a lo que hemos revisado hasta ahora, que muchos de los temas y mecanismos de operación más importantes que aparecen en la novela *Farabeuf* de Elizondo fueron utilizados, si no es que vislumbrados, en ese espacio de experimentación, tan poco explorado hasta ahora, que fue *S.nob*. Ahí pudo poner en juego sus nociones sobre cine, su fascinación por los ideogramas y el pensamiento oriental, su conocimiento sobre la filosofía de Bataille y el erotismo, el montaje, la escritura y la conjunción de diversos géneros y lenguajes específicos por medio del *collage*.

Sólo nos resta señalar que la constante hallada en *Farabeuf*, *S.nob* y *Apocalypse 1900* es la búsqueda elizondiana del juego y la yuxtaposición, práctica discursiva que se manifiesta todo el tiempo. Este ejercicio de combinación de recursos se produce incesantemente mediante elementos concretos e incluso medios materiales diversos, sea que nos refiramos a la estrategia del *collage*, al uso de la écfrasis o a la conceptualización del montaje. En todos los casos, el autor exige explícitamente la colaboración del lector para llegar a una síntesis que permita comprender el significado de la obra. Este significado, a su vez, es distinto al de cada fragmento por separado y cualitativamente diferente a la suma de todas las partes. Además, esta conjunción de mecanismos permite una exposición del orden temporal desde distintas aproximaciones.

En conclusión, podemos decir que las transgresiones propiciadas por Salvador Elizondo en sus diferentes trabajos están directamente ligadas con la necesidad de hacer el relato mucho más eficaz. En manos de Elizondo, un recurso tan tradicional y clásico como la écfrasis se convierte en una estrategia discursiva novedosa y altamente compleja. Lo mismo ocurre con la técnica del *collage* de la cual toma prestados los recursos de otros discursos. Al utilizar estos recursos dialógicos, el autor se reconoce en una tradición como descendiente de una línea genealógica, y al asumirse como productor de imágenes plásticas revela su necesidad de incurrir en la formulación de la imagen desde su concepción hasta su realización, sea ésta de origen literaria o visual. La forma de interactuar entre ambas actividades nos señala la indeterminación de una línea que separe al creador plástico del creador literario, por lo tanto, resulta lógico que en sus trabajos aparezcan ambos procedimientos, lo cual simula, por un momento, que si bien esta línea de separación no se ha borrado por completo, por lo menos se ha desvanecido.

---

8 *Ibid.*, p. 182.

9 Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 1997, pp. 247-249.

set forth by the author of *The Tears of Eros*, to the point that the narrative in *Farabeuf* can be understood as a reverberation of Bataillean notions. These principles are linked to a particular way of perceiving physical sensations that might not have been the most conventional at the time of *Farabeuf*'s production. It seems, therefore, that the narrator in *Farabeuf* is firmly inserted in the Bataillean tradition. Bataille's main objective in placing the *leng tch'e* image was to express a fundamental connection between religious ecstasy and eroticism, as well as to establish a confrontation between contradictory elements that, when fused, would produce "the identity of these perfect contraries: divine ecstasy and its opposite, extreme horror."[9]

The visual reference to Bataille anchors a series of aesthetic assumptions, since, in referring to *The Tears of Eros*, the narrator of *Farabeuf* echoes the synthesis of pleasure and torture. However, Elizondo decides to introduce this rich semantic vein not with a verbal quote, but with a visual one, which is revealing of his ability to import narrative strategies from other discursive systems. It is important to mention that, according to what we have reviewed so far, many of the most important topics and operation mechanisms appearing in *Farabeuf* were used, if not briefly glimpsed, in that as yet little explored experimentation space called *S.nob*. There, he could gamble with his notions on film, his fascination with logograms and Eastern thought, his understanding of eroticism and of Bataille's philosophy, his montages, his writing, and the conjunction of diverse genres and languages through collage.

In essence, the constant motif that runs through *Farabeuf, S.nob*, and *Apocalypse 1900* is the Elizondian pursuit of play and juxtaposition as discursive practices. This combining of resources is incessantly brought about, through concrete elements and diverse material media, by means of collage, ekphrasis, or montage. In each of these cases, the author specifically demands the collaboration of the reader in order to achieve a synthesis that elucidates the meaning of the work. This meaning is, in turn, distinct from that of each fragment by itself, and qualitatively different from the sum of all the parts. In addition, this confluence of mechanisms allows for a multiple-approach exposition of the time sequence.

By way of conclusion, we can say that the transgressions Elizondo favored in his works were directly linked to the need for making the story more effective. In Elizondo's hands, a resource as traditional and classical as ekphrasis turns into a complex, novel discursive strategy, and collage becomes a resource through which he can liberally borrow from other discourses. By using these dialogical resources, the author perceives himself as heir to a genealogical line. Furthermore, in assuming his role as producer of visual images, he reveals his need to delve into the formulation of the image—literary or visual—from conception to realization. The line that separates the visual artist from the literary creator is here indistinct, thanks to the interaction between these two worlds. It thus seems logical that both discourses should appear in his works, making it seem, if only for a moment, that their border, though not yet fully erased, has definitely blurred.

9 Georges Bataille, *Tears of Eros*, trans. Peter Connor (San Francisco: City Lights, 1989), 207.

Casa del Lago y Poesía en Voz Alta

Julieta Giménez Cacho

La apertura de la Casa del Lago en 1959, como recinto cultural universitario, significó un hecho audaz que respondió a un contexto de transformación social, derivado de la creciente urbanización y el proceso de consolidación institucional del país.

En el panorama mexicano, a partir de la segunda mitad del siglo XX, había una atmósfera que aspiraba a la modernidad, lo que generó condiciones muy propositivas en el ámbito cultural. Fue decisiva la convivencia entre las distintas generaciones de creadores de la época y la actitud de instancias relevantes en la gestión y promoción de las artes para auspiciar manifestaciones de vanguardia.

El 24 de noviembre de 1963 en la Casa del Lago (dirigida en ese momento por Juan Vicente Melo) tuvo lugar el último programa de arte escénico experimental que ideó el grupo de teatro denominado Poesía en Voz Alta. En un lapso de ocho años, a partir de 1956 y gracias al apoyo inicial de la UNAM, un representativo número de artistas (escritores, dramaturgos, escenógrafos, actores y artistas plásticos), entre los que se encontraban Juan José Arreola, Octavio Paz, Juan Soriano, Héctor Mendoza, Leonora Carrington, Juan José Gurrola, José Luis Ibáñez, Elena Garro, Juan García Ponce, Carlos Fuentes y José Emilio Pacheco, dio vida a un proyecto multifacético que buscó revitalizar la poesía y las formas de producción teatral.

Fueron siete años y sólo ocho programas. La única vez que Poesía en Voz Alta se presentó en la Casa del Lago fue, al mismo tiempo, la conclusión de un movimiento que en esencia era un experimento, cuya constante era la originalidad en las adaptaciones (dramaturgos clásicos y contemporáneos) y el diseño escenográfico, sin que la irregularidad en el número de representaciones, actores y sedes fuera un contrasentido. En ello radicó justamente la importancia de Poesía en Voz Alta: constituyó un referente que influyó en el posterior desarrollo de la dramaturgia en México que heredó su espíritu cosmopolita para desafiar los esquemas tradicionales de gestión y promoción cultural entre públicos diversos.

No es casual que del comienzo de la Casa del Lago como centro cultural extramuros de la UNAM en 1959 destaque, además de las dos fechas que lo enmarcan (su apertura el 10 de mayo y el acto formal de inauguración el 15 de septiembre), el nombramiento del escritor Juan José Arreola como primer coordinador (1959-1961), quien fue importante miembro del grupo Poesía en Voz Alta. El objetivo era rehabilitar el sitio que había albergado desde 1929 al Instituto de Biología, proyectándolo como espacio de organización y promoción de actividades artísticas y académicas.

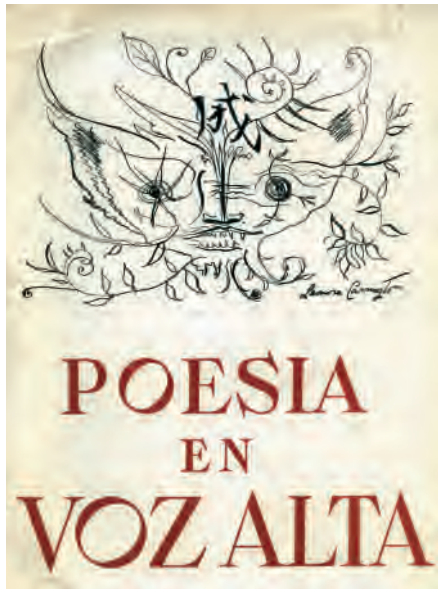
La encomienda partía de una ventaja: dicho inmueble, ahora centenario, podría "ser un medio excelente para la comunicación entre la Universidad y el público" por lo que la convicción inicial estableció que "la orientación que la Universidad puede ofrecer en cada uno de los campos del arte o la cultura se consumará en la Casa del Lago de una manera fácil y atractiva para toda clase de interesados". Por su ubicación dentro del Bosque de Chapultepec —y tomando en cuenta el gran número de visitantes— debía considerar un perfil incluyente y versátil; pronto fueron distintivos del lugar presentaciones de "música viva", teatro, cine, talleres, exposiciones y los "servicios amplios" de una biblioteca. Recurrentemente también, recitales de poesía o la instrucción y práctica del ajedrez.

De ahí que la inédita convivencia (frecuentemente simbiótica) entre lo alternativo, tradición y ambiente —que poco a poco se arraigó hasta convertirse en un elemento representativo en la programación—, se diversificara mediante la implementación de enfoques alternos, una modalidad de difusión cultural dinámica e integral, de amplio alcance y multidisciplinaria.

"Difusión Cultural de la UNAM resulta, con energía inesperada, el instrumento de las vanguardias", refirió el crítico Carlos Monsiváis. En buena medida fue ese perspicaz ímpetu, particularmente el de Arreola, lo que animaba a hablar y contagiar a los espectadores que acudían al bosque —fueran universitarios o no— del entusiasmo y ventajas que el arte y la cultura suscitan. A decir de Juan José Gurrola, la Casa del Lago significó, para la esperanza de la vanguardia, una nueva tradición.

45

46



45. *La hija de Rappaccini*, Héctor Mendoza (dir.), Ricardo Salazar (foto), 1956.
46. Programa de mano de Poesía en Voz Alta, Leonora Carrington (dibujo), 1956.

47

48

47. *La lección*, Alejandro Jodorowsky (dir.), 1960, Ricardo Salazar (foto).
48. *El salón del automóvil*, de Eugène Ionesco. Poesía en Voz Alta, Héctor Mendoza (dir.), 1956, Ricardo Salazar (foto).

Casa del Lago and Poesía en Voz Alta

Julieta Giménez Cacho

The opening of Casa del Lago in 1959 as a university cultural site was a bold move that responded to a context of social transformation, derived from the growing urbanization and institutional consolidation processes the country was going through.

The atmosphere in Mexico during the second half of the twentieth century was charged with aspiration to modernity, which generated very proactive conditions in the cultural environment. Two elements greatly aided the support of avant-garde manifestations: the fraternization between different generations of creators and the attitude of relevant institutions for the administration and promotion of the arts for fostering avant-garde expressions.

On November 24, 1963, at Casa del Lago (then directed by Juan Vicente Melo) the last program of experimental stage art devised by the theater group Poesía en Voz Alta (Poetry Out Loud) took place. Since 1956 and for eight years, thanks to the institutional support of the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), a representative number of creators gave life to a many-sided project that sought to revitalize poetry and the forms of theater production. Among them were writers, playwrights, set designers, actors, and visual artists including Juan José Arreola, Octavio Paz, Juan Soriano, Héctor Mendoza, Leonora Carrington, Juan José Gurrola, José Luis Ibáñez, Elena Garro, Juan García Ponce, Carlos Fuentes, and José Emilio Pacheco.

In seven years, only eight programs were performed. Poesía en Voz Alta's only performance at Casa del Lago was also its last. It signaled the conclusion of a movement that was in essence experimental; whose constant was the originality of its set design and adaptations from playwrights both classical and modern, and which wasn't set back by the irregularities in the actors, venues, or number of presentations. This precisely was the importance of Poesía en Voz Alta: it became a benchmark that influenced the later development of theater in Mexico, that would bequeath its cosmopolitan spirit and defy the traditional schemes of cultural management and promotion among a diverse audience.

The beginnings of Casa del Lago as an extramural cultural center in 1959 is framed by two dates: its opening to the public on May 10 and its formal inauguration on September 15. It is no coincidence that the third important date for the center that year was the appointment of writer Juan José Arreola as first coordinator (1959–61): Arreola was an important member of the group Poesía en Voz Alta. His role was to rehabilitate the site that had until then harbored the Institute of Biology and project it as a space for the organization and promotion of academic and artistic activities.

This duty stemmed from a perceived advantage: The now centenary location could be "a great medium for communication between the University and the public." This initial conviction established that "the guidance that the University can offer in every field of art and culture will be consummated in Casa del Lago in an easy and attractive way for everyone interested." Its location in the Chapultepec Forest—and its large flow of visitors—meant that Casa del Lago needed to adopt an inclusive and versatile profile. Soon, the place began getting known for its live music shows, theater, film, workshops, and exhibits, and for the "broad services" of a library. The venue also held recurring events such as poetry recitals or the teaching and practice of chess.

The often symbiotic relationship that evolved between the alternative, the traditional, and their environment—which little by little became ingrained into the programming—would thus diversify through the implementation of alternative viewpoints and an integral, dynamic, broad-reaching, and multidisciplinary cultural diffusion program.

Carlos Monsiváis claimed that "unam Cultural Diffusion has become, with unexpected energy, the tool of the avant-garde." It was this sagacious impulse, particularly Arreola's, that infected the audience members and passersby with an enthusiasm for art and culture. As Juan José Gurrola said, the Casa del Lago became, for the hope of the avant-garde, a new tradition.

Dom art

Natalia de la Rosa

En los años sesenta, Juan José Gurrola desarrolló una propuesta artística denominada *dom art* o arte doméstico. Esta tendencia se caracterizó por establecer una conexión con las estrategias del *Nouveau Réalisme* y el *pop art*. El objetivo era cuestionar los límites y entrecruces entre arte y vida cotidiana. Se pretendía que en el mejor de los casos, según apuntó Gurrola desde la lectura de Marshall McLuhan, no pudiera distinguirse la línea divisoria entre estos dos ámbitos, es decir, que estas representaciones fueran inseparables de la vida diaria.

Para obtener este alcance se dio la inclusión en su obra de los *mass media*, como cine, televisión, radio, revistas y carteles publicitarios, con el fin de evidenciar la incidencia de estos elementos en los modos de vida a mediados del siglo XX. Si se daba una señalización sobre los modos de crítica hacia las consecuencias del consumo en Estados Unidos, también podía apuntarse el proceso de americanización que se estaba llevando a cabo en el contexto mexicano. Para hacer este vuelco crítico fue necesario ir más allá de las convenciones habituales del *pop art*.

El escultor James Metcalf hizo una reseña en *Siempre!* (1967) describiendo el *dom art*. En el texto determinó que el arte doméstico tendría como mejor denominación "el espejo ahumado de Tezcatlipoca", ya que no mostraba el espejo rosa del sistema de vida americano frente a sí mismo, sino las drásticas consecuencias de su exportación. Esto significaba que Gurrola, desde el análisis del teatro, había podido salir de la señalización de la mercancía, para mostrar el objeto en uso, en acción y, por lo tanto, hacer lo que estaba prohibido para el artista *pop*, el cual se había quedado sólo en la representación del objeto: "violar la simbólica inexpugnabilidad del objeto al cuestionar su función. La lata de Campbell Soup es abierta, está siendo usada, es usada."

Así como el ámbito doméstico mexicano extralimitaba los modelos del *American way of life*, esta tendencia sobrepasaría la utilización de los elementos cotidianos que hizo el *pop*, anulando el propio estatuto de la obra artística, desde el sustento de lo efímero. El *dom art* podría considerarse como un desmantelamiento hecho desde las propias herramientas del objeto, que critica la apropiación. Las obras son recortes de revistas, montajes fotográficos, apariciones en televisión o un desfile de modas. Juan José Gurrola buscó advertir que la introducción de estos nuevos esquemas no sólo afectaría a ciertos sectores de la clase media, sino que intentaba convertirse en el modelo de la nueva cultura mexicana.

Fue Gurrola quien logró exponer este proceso marcando la tensión que representaba la asimilación de nuevos dispositivos de exhibición para el arte. Diría *l'enfant terrible* en 1966: "El dom art no debería costar ningún trabajo. Sería contrario a sus principios. ¿Llegaremos a crear verdaderas obras de arte con una tarjeta del Diner's?"

49

50

49. Juan José Gurrola, *Señora con pan*, de la serie *Dom art*, 1962.
50. Juan José Gurrola, *Familia y pan*, de la serie *Dom art*, 1962.

51

51. Juan José Gurrola frente a *Exploración* y *Madame Recamier*, de la serie *Dom art*, 1966-1967.
52. Juan José Gurrola, *Exploración*, de la serie *Dom art*, 1962.

52

Dom art

Natalia de la Rosa

During the sixties, Juan José Gurrola developed an artistic proposal he called Dom art, short for "domestic art." With this project, he established a connection with the strategies of Nouveau Réalisme and Pop art. The objective was to question the limits and interweavings between art and everyday life. The best-case scenario was, according to Gurrola following Marshall McLuhan, that these two spheres would be undistinguishable —that is, that art and everyday life would be one and the same.

In order to achieve this, the work was featured in the mass media: film, television, radio, magazines, and billboards. This was intended to expose the ubiquity of the media in the way of life of the twentieth century. While Dom art signaled a form of criticism against the consequences of consumerism in the United States, it also remarked on the Americanization process that was taking place in Mexico. This critical shift required going beyond the usual conventions of Pop art.

Sculptor James Metcalf, in his 1967 review of Dom art published in *Siempre!* magazine, writes that domestic art could be better named "Tezcatlipoca's smoky mirror," since it was no idealized reflection of the American way of life, but rather a grim display of the drastic consequences of its exportation. Gurrola, a man trained in theater, had distanced himself from merchandise signaling in order to show the object in action. By going beyond the mere representation of the object, he was able to do what the Pop artist wasn't allowed to: "violate the symbolic impregnability of the object by questioning its function. The Campbell's soup can is opened, it's being used, it is used."

As Mexican domestic life exceeded the models of the American way of life, so Dom art overflowed Pop art's usage of everyday elements, annulling from ephemerality the very statutes of the work of art. Dom art can be considered a critique of appropriation, a dismantling crafted from the inside of the object. The works are magazine cutouts, photographic collages, appearances on television and even a fashion runway. Juan José Gurrola warned that these new schemas would not only affect certain sectors of the middle class but would try to become the model for Mexican culture.

It was Gurrola who managed to expose this process, indicating the tension that the assimilation of new exhibition devices represented for art. *L'enfant terrible* would say in 1966: "Dom Art should not take any work. It would be contrary to its principles. Will we be able to create true works of art with a Diners Club Card?"

Poesía concreta

Jennifer Josten

Los primeros ejemplos de poesía concreta —una forma de poesía en la cual las letras y palabras se utilizan para comunicar experiencias visuales, fonéticas o cinéticas— aparecieron de manera casi simultánea en Suecia, Suiza y Brasil entre 1952 y 1953. Aunque estos primeros poetas trabajaron en gran medida de forma aislada, para 1956 el movimiento Poesía Concreta Internacional emergió plenamente, cuando una gran diversidad de poetas y artistas entraron en contacto y reconocieron su interés compartido por la creación de un lenguaje estético reducido capaz de generar un máximo efecto estético a partir de un mínimo de elementos gráficos.

Poesía Concreta fue el primer movimiento verdaderamente internacional de la posguerra. Por medio del correo postal y los viajes de varios participantes clave, artistas y poetas de distintas partes del mundo forjaron el movimiento mediante el intercambio de cartas, obras de arte, revistas y libros. Entre las primeras personas en México en apoderarse de estos materiales y diseminarlos se encontraban el artista Mathias Goeritz y la crítica e historiadora del arte Ida Rodríguez Prampolini. Ambos aceptaron la poesía concreta con los brazos abiertos, interpretándola como un puente que posibilitaría la participación de artistas radicados en México en una red transnacional de arte, que existía fuera de las restricciones del sistema comercial de galerías y no cargaba con las presiones económicas de los envíos y viajes internacionales. Mientras Rodríguez distribuía información y ejemplos del movimiento en publicaciones como *México en la Cultura* (suplemento del periódico *Novedades*) y *Nivel: Gaceta de Cultura*, Goeritz alcanzó reconocimiento como el principal representante del movimiento en México.

Goeritz comenzó a experimentar con poemas tipográficos desde finales de los años cincuenta, en gran medida gracias a una amistad epistolar que sostuvo en 1959 con Dieter Roth, artista alemán radicado en Islandia. A principios de los años sesenta, Goeritz creó una serie de variaciones tipográficas sobre la palabra *oro*, muy cercanamente relacionadas en forma y contenido con los *Mensajes metacromáticos* que comenzó a producir en 1960. Estos poemas concretos entraron a la red de Poesía Concreta Internacional en 1965, cuando el editor y diseñador gráfico Hansjörg Mayer —quien estableció contacto con Goeritz a sugerencia de Roth y lo visitó en México en 1964— los incluyó en varias de las publicaciones de poesía concreta que editó, incluyendo la serie *futura* (1965-1968) y la carpeta *konkrete poesie international* de 1965.

Gracias a este contacto con Mayer, Roth y otros, en 1966 Goeritz organizó la exposición "Poesía concreta internacional" en la Galería Universitaria Aristos, en la avenida Insurgentes Sur. Ésta fue la primera exposición de Poesía Concreta Internacional en un país hispanohablante. Aunque la mayoría de los artistas contribuyentes radicaban en Europa, varias obras de Brasil y Estados Unidos —y algunas representativas de Guatemala, Turquía y Japón— fueron también incluidas. La exposición fue un éxito en términos de concurrencia, al punto que tuvo que ser extendida por varias semanas, y Goeritz fue invitado a volver a montarla en Puebla y Filadelfia. Sin embargo, podría decirse que su repercusión más visible se dio en sus manifestaciones impresas: el catálogo y cartel de la exposición diseñados por Vicente Rojo y los múltiples artículos en revistas y periódicos que reprodujeron poemas y textos de la exposición. La diseminación de la poesía concreta en México demostró que era posible alcanzar a un amplio sector de la población utilizando una forma de comunicación artística transnacional relativamente barata y sin censura. Éste fue un precedente clave para los grupos y las corrientes de *mail art* que proliferaron en los años setenta y ochenta.

53

53. Vicente Rojo, catálogo de la exposición *Poesía concreta internacional*, 1966.

54

55

POESIA CONCRETA:

Ilimitado Campo a la Inquietud con Tipografía e Imaginación

El ECO. Poesía concreta arquitectónica. Werner Buenner. Propiedad del arquitecto Ricardo Lagorreta.

Por ALFONSO DE NEUVILLATE.

ENTRADA a la exposición de "Poesía Concreta".

EXPOSICION de "Poesía Concreta Internacional". Galería Aristos 16 de Mayo de 1966

MURO con el alfabeto alemán. Hansjorg Mayer. (Fotos de Karl Hamal).

LUNES DE EXCELSIOR

13-B

54. Mathias Goeritz, Helen Escobedo y otros en la inauguración de la exposición *Poesía concreta internacional*, Galería Universitaria Aristos, 1966.
55. Alfonso de Neuvillate, "Poesía concreta: ilimitado campo a la inquietud con tipografía y la imaginación", *Excélsior*, 1966.

Concrete Poetry

Jennifer Josten

The earliest examples of concrete poetry—a form of poetry in which letters and words are used to communicate visual, phonetic, or kinetic experiences—appeared nearly simultaneously in Sweden, Switzerland, and Brazil between 1952 and 1953. While these first poets worked largely in isolation from one another, by 1956 the International Concrete Poetry movement was codified as poets and artists came into contact with each other, recognizing their shared interest in a reduced aesthetic language capable of generating a maximum aesthetic effect from a minimum of graphic elements.

Concrete Poetry was the first truly international movement of the post–World War II era. Forged through the use of the postal service and the travels of some key participants, artists and poets in far-flung corners of the world exchanged letters, artworks, magazines, and books. Among the first to seize on and disseminate these materials in Mexico were artist Mathias Goeritz and art historian and critic Ida Rodríguez Prampolini, who embraced concrete poetry as a way for Mexico-based artists to participate in a transnational artist-based network that existed beyond the strictures of the commercial gallery system and without the economic pressures of international shipping and travel. While Rodríguez distributed information and examples of the movement in publications such as *México en la Cultura* (a supplement of the newspaper *Novedades*) and *Nivel: Gaceta de Cultura*, Goeritz achieved recognition as the movement's chief Mexico-based representative.

Goeritz began experimenting with typography-based poems as early as the late 1950s, due in large part to the mail-based friendship he established with German-born, Iceland-based concrete poet Dieter Roth in 1959. In the early 1960s, Goeritz created a series of typographic variations on the word *oro* (gold) that are closely related in form and content to the flat, gilded "Mensajes metacromáticos" that he began producing in 1960. These concrete poems entered the broader network of International Concrete Poetry in 1965, when German graphic designer and publisher Hansjörg Mayer—who made contact with Goeritz at Roth's suggestion and visited him in Mexico in 1964—included them in several of the concrete poetry publications he edited, including the *futura* series (1965–68) and the 1965 portfolio *konkrete poesie international*.

Through his contact with Mayer, Roth, and others, in 1966 Goeritz organized the exhibition "Poesía concreta internacional" at the Universidad Nacional Autónoma de México's Galería Universitaria Aristos on Insurgentes Sur Avenue. This marked the first exhibition of International Concrete Poetry to be held in a Spanish-speaking country. Though most of the contributing artists were based in Europe, several works from Brazil and the United States and representative works from poets in Guatemala, Turkey, and Japan were also included. The exhibition was a success in terms of attendance and was extended by several weeks; Goeritz also received invitations to remount it in Puebla and Philadelphia. However, its greatest impact was arguably in its printed forms: the exhibition catalog and poster designed by Vicente Rojo, and the many magazine and newspaper articles that reproduced poems and texts from the exhibition. The dissemination of concrete poetry in Mexico demonstrated that a form of transnational artistic communication that was relatively inexpensive and uncensored could reach a wide segment of the population, setting a key historical precedent for the *grupos* and mail-art currents that proliferated in the 1970s and 1980s.

Manuel Felguérez y Alejandro Jodorowsky

Angélica García Gómez

La relación creativa entre Manuel Felguérez y Alejandro Jodorowsky se estableció primero en el teatro. En 1960 Jodorowsky buscó al artista plástico para que colaborara como escenógrafo en la puesta en escena de dos obras: *¿Crimen o suicidio? o Había una muchedumbre en la mansión* de Jean Tardieu y *La lección* de Eugène Ionesco. Estos montajes se presentaron en programa doble en el Teatro de la Esfera, un pequeño espacio ubicado en Polanco en el pasaje del cine Ariel; a partir de entonces y durante los siguientes tres años Felguérez será el escenógrafo del grupo de Jodorowsky llamado Teatro de Vanguardia y, a partir de 1962, Teatro Pánico.

La colaboración que se inició en el teatro muy pronto salió de la sala teatral y se concretó en el "efímero pánico", acciones escénicas desarrolladas fuera del escenario y en las que la improvisación y el accidente determinan el desarrollo de la acción. Estos acontecimientos escénicos son semejantes a las iniciativas que en otras partes del mundo se estaban desarrollando como *environments* y *happenings*.

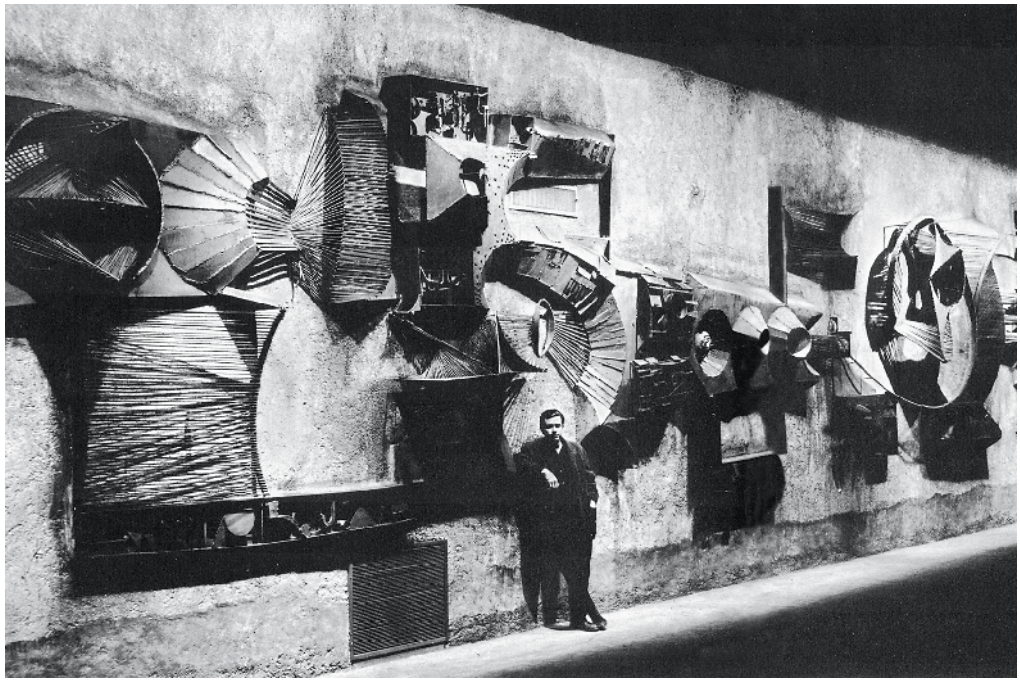
Felguérez colaboró en al menos cuatro "efímeros": *Poema dinámico para un inmóvil de hierro*, *Efímero en la sala Villaurrutia*, *Canto al océano* y *Efímero en la Escuela de San Carlos*, realizados entre 1962 y 1963. De estos trabajos destacan *Poema dinámico para un inmóvil de hierro* y *Canto al océano*, que fueron realizados en torno a la obra mural de Manuel Felguérez.

El 19 de enero de 1962, en el *lobby* del cine Diana, se realizó la inauguración del mural denominado por el artista *Mural de hierro*, una construcción escultórica a base de desechos metálicos. El evento dio inicio con un espectáculo de luz y una intervención sonora del baterista Mike Salas (hijo del promotor cultural Miguel Salas Anzures) sobre las piezas metálicas del mural. Después de esta introducción, los actores entraron en grupos compactos leyendo un texto escrito por el propio Jodorowsky. La construcción del texto aludía directamente al mural y su materia: fragmentos de desperdicio industrial; era un *collage* armado con distintas notas del periódico del día: el clima, la sección de sociales, los crímenes, etcétera, así como fragmentos de poemas y fórmulas de medicamentos; a su vez los actores fragmentaban las palabras en sílabas hasta que el lenguaje hablado perdía todo significado.

Un año después, en abril de 1963, Felguérez construyó otro mural escultórico de material de desecho, esta vez con conchas de ostión, trabajo monumental que se extendió sobre una superficie de cien metros de largo por cinco de alto frente a la alberca principal del Deportivo Bahía, situado en la periferia de la ciudad de México por el rumbo de Pantitlán. Este balneario era propiedad del artista Gelsen Gas, quien facilitó no sólo el lugar sino también la producción para el evento inaugural. Este efímero fue célebre por un desafortunado accidente que Jodorowsky capitalizó a favor de su propuesta, reivindicándolo como materia de exploración. Durante el espectáculo, basado en los *Cantos de Maldoror* del conde de Lautréamont, Jodorowsky, personificando a Maldoror y vistiendo un atuendo de cuero negro diseñado por Felguérez, bajaría de un helicóptero sobre la alberca. Sin embargo, en el ensayo previo éste se averió y cayó a la piscina, donde permaneció durante la evolución del efímero como un elemento que evidenciaba la inestabilidad de las acciones ahí realizadas. Seguramente se trató del efímero que contó con las mejores condiciones de producción en la carrera de Jodorowsky, pues intervinieron más de treinta ejecutantes entre bailarines, actores y colaboradores. Las acciones se sucedían en los distintos espacios del balneario, ambientado con iluminación, audio y proyecciones de cine experimental. Parte primordial de la acción se centró en los vestidores, cuyas puertas se abrían para dejar ver breves escenas a modo de *tableau vivant*.

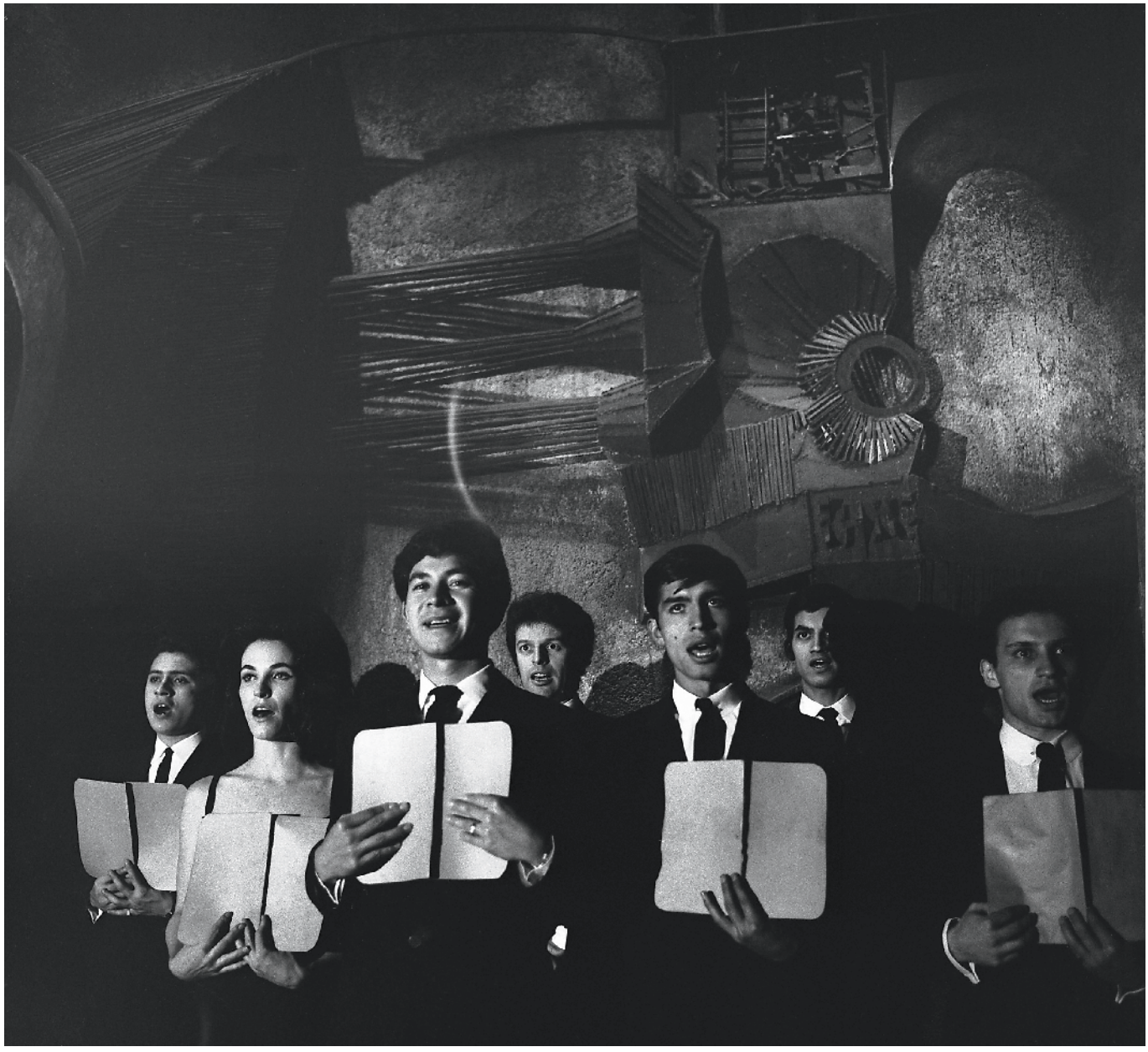
El aspecto singular de estas experiencias es el interés que existe entre ambos artistas por intervenir la obra plástica y la obra escénica, estableciendo una relación transversal que plantea la experimentación en un territorio liminal, que será un terreno fértil para el arte contemporáneo durante las siguientes décadas.

56



57

56. Alejandro Jodorowsky (dir.), *La lección*, de Eugène Ionesco, 1960, Kati Horna (foto).
57. Manuel Felguérez, *Mural de hierro*, 1961.



58

59

58. Alejandro Jodorowsky (dir.), *Poema dinámico para un inmóvil de hierro*, 1962, Ursula Bernath (foto).
59. Alejandro Jodorowsky (dir.), programa de mano *Canto al océano*, Deportivo Bahía, 4 de abril de 1963.

Manuel Felguérez and Alejandro Jodorowsky

Angélica García Gómez

The creative relationship between Manuel Felguérez and Alejandro Jodorowsky was first established in the theater. In 1960, Jodorowsky sought the collaboration of the visual artist in the staging of two plays: Jean Tardieu's *The Crowd Up at the Manor* and Eugène Ionesco's *The Lesson*. These settings were presented in a double program at the Teatro de la Esfera, a small venue in Polanco by the Ariel film theater. For the following three years, Felguérez would be the set designer for Jodorowsky's group, Teatro de Vanguardia (Avant-Garde Theater), renamed Teatro Pánico (Panic Theater) in 1962.

The collaboration that began in the theater soon overflowed to other spaces, becoming "panic ephemerals," scenic actions developed outside the stage, in which improvisation and randomness would determine the development of the action. These stage events are similar to the initiatives that were being developed in other parts of the world as environments and happenings.

Felguérez collaborated in at least four "ephemerals": *Poema dinámico para un inmóvil de hierro* (Dynamic Poem for an Iron Immobile), *Efímero en la sala Villaurrutia* (Ephemeral at the Villarrutia Hall), *Canto al océano* (Song to the Ocean), and *Efímero en la Escuela de San Carlos* (Ephemeral at San Carlos School), all made between 1962 and 1963. Of these works, *Poema dinámico …* and *Canto al océano* were created around murals by Felguérez.

On January 19, 1962, in the lobby of the Cine Diana, the *Mural de hierro* (Iron Mural) was inaugurated—an immense sculptural construction based on scrap metal. The event started with a light show and a musical intervention by drummer Mike Salas (son of the cultural promoter Miguel Salas Anzures) on the metallic pieces of the mural. After this introduction, the actors entered in tight groups, reading a text written by Jodorowsky himself. In clear allusion to the industrial scrap material that formed the mural, the text was composed as a collage made out of parts of the day's newspaper: the weather, the gossip section, the crimes, and so forth, as well as fragments of poems and drug formulas. The actors fragmented the words into separate syllables until the spoken language lost all meaning.

A year later, in April 1963, Felguérez built another sculptural mural out of scrap material, this time oyster shells. This monumental work, no less than 328 feet wide and 16 feet high, was set in front of the main pool of the Balneario Bahía, located on the outskirts of the city, near Pantitlán. This spa was owned by the artist Gelsen Gas, who provided not only the location, but also the production for the inaugural event. The inauguration became infamous due to an unfortunate incident that Jodorowsky capitalized on, vindicating it as a subject for exploration. During the show, which was based on Comte de Lautréamont's *Songs of Maldoror*, Jodorowsky, personifying Maldoror and dressed in a black leather suit designed by Felguérez, would come down from a helicopter over the pool. However, during the rehearsal, the helicopter broke down and fell into the pool, where it remained during the performance of the ephemeral as an element that evidenced the instability of the actions carried out there. This was probably the most exorbitant production of Jodorowsky's career, since it featured more than thirty performers, including actors, dancers, and collaborators. The actions took place one after the other in the different spaces of the baths, livened up with lighting, audio, and projections of experimental cinema. A main part of the action was set in the dressing rooms, whose doors opened to reveal brief scenes, in a sort of *tableau vivant*.

The most distinctive element of these experiences is the interest of both artists in interweaving the sculptural and scenic work, establishing a transversal relationship that approaches experimenting in a liminal territory, which would become fertile ground for contemporary art during subsequent decades.

Imaginarios

Imaginaries

Introducción

Israel Rodríguez

El término imaginario designa el espacio que se articula entre la capacidad creadora de los individuos y las comunidades en las que se insertan. Se nombra así a las diversas formas de discursividad y creación que conviven y juegan con normas, convenciones, innovaciones, juicios, críticas, subversiones, etcétera. Al nombrar esta sección "Imaginarios", preferimos el plural sobre el singular para poner énfasis en la complejidad de un periodo en el que convivían múltiples debates artísticos e intelectuales que paulatinamente fueron emergiendo de un ambiente cultural cerrado y de un ficticio pero poderoso imaginario hegemónico. Además, al ponderar la pluralidad de imaginarios, caracterizamos un momento de la vida cultural y artística de México en la cual se reivindicó al individuo y su visión del mundo frente a la versión caduca de un imaginario nacional, homogéneo y limitante.

A mediados del siglo pasado, la construcción del imaginario nacionalista había llegado a su punto más alto y, como era de esperarse, comenzaba el proceso de su decadencia. México, como cualquier otra comunidad imaginaria en el mundo, articuló el discurso de su unificación mediante estrategias narrativas y representacionales basadas en la diferencia frente a otros pueblos y la particularidad de su historia y de su raza (que no era pura, pero sí cósmica). Sin embargo, como lo demuestran recientes investigaciones, el proceso de las artes durante la primera mitad del siglo XX estuvo muy lejos de ser una construcción monolítica. En su seno coexistieron, si bien de manera discreta, las vanguardias y los debates internacionales.

Hacia la década de los años cincuenta, las tensiones entre distintas generaciones parecían agudizarse. Así, emergieron individuos y grupos pugnando por la caducidad de un imaginario nacionalista que debía ser sustituido, no por uno nuevo, sino por una infinidad de ellos.

Prácticamente en todos los ámbitos de las artes de nuestro país aparecieron un David y un Goliat escenificando una lucha entre la renovación y la conservación. Pero también en todos los ámbitos existieron lazos comunicantes y personalidades que evidencian que los maniqueísmos no tienen lugar en un complejo panorama cultural como el mexicano. En el terreno de las artes plásticas se ha repetido una y otra vez que a la Escuela Mexicana de Pintura se opuso todo un grupo de creadores que enarboló la bandera del internacionalismo, pero poco se menciona sobre la heterogeneidad de esta generación o sobre la convivencia de sus miembros con personajes como Tamayo, Soriano o Mérida, cuyas trayectorias se escapan a definiciones simplistas de ruptura o continuidad. Lo mismo podríamos decir de lo ocurrido en otros espacios. A la familia cinematográfica mexicana, dueña de la creación y la imaginación fílmica nacional, se le enfrentaron desde los años sesenta jóvenes críticos como Salvador Elizondo o Emilio García Riera, quienes aseguraban aborrecer a la industria del cine nacional, al mismo tiempo que idolatraban a Luis Buñuel, a fin de cuentas, una de las principales figuras de dicha industria.

Es por ello que cualquier acercamiento a los procesos artísticos de México en las décadas de los años cincuenta y sesenta debe superar la idea de causalidad enarbolada por las visiones más esquemáticas, pero también está obligado a cuestionar la idea de una ruptura espontánea demasiado preocupada en la instauración de un nuevo comienzo y poco interesada en la elaboración de una genealogía que, por ser tal, resulta compleja y renuente a establecer orígenes.

México nunca ha sido una isla, pero el imaginario nacionalista siempre hizo gala de cierta insularidad. En todos los ámbitos de la creación, los artistas del Estado posrevolucionario se jactaron de estar a la altura de los más grandes. Sin embargo, aunque es innegable que las capacidades de pintores, fotógrafos o cineastas mexicanos estaban al nivel de sus pares en otras partes del mundo, existía en el tema de sus obras una profunda diferencia: el arte mexicano terminaba siendo siempre un acto de

Introduction

Israel Rodríguez

The term *imaginary* denotes the space configured by the creative capacity of individuals and of the communities of which they form a part. It is used to name the diverse manifestations of discourse and creation that coexist and interact with norms, conventions, innovations, judgments, critiques, subversions, and so forth. In naming this section "Imaginaries," we chose the plural to emphasize the complexity of this time period, a veritable melting pot of artistic and intellectual debates that began to emerge from a closed cultural environment and a fictitious but powerful hegemonic imaginary. In pondering the plurality of imaginaries we also aim to outline a moment in Mexico's artistic and cultural life in which the individual and his or her perspective was privileged over an outdated, homogenous, and limiting national weltanschauung.

The construction of the nationalist imaginary had reached its apex at midcentury and, as might be expected, was entering an era of decline. Mexico, like any other imaginary community in the world, had articulated its unifying discourse through representational and narrative strategies structured around the differences between its people and others, and the peculiarity of its history and race—which, while not pure, was "cosmic." However, as recent investigations show, the process of the arts during the first half of the twentieth century was far from monolithic. Though discretely, the avant-gardes and international debates coexisted in its midst.

But by the 1950s, the tensions between the different generations seemed to have risen. There emerged individuals and groups striving for the expiration of a nationalist imaginary that was due to be substituted, not by a new one, but by endless numbers of them.

Practically every artistic field in Mexico saw the emergence of a David and a Goliath staging a clash between renovation and conservation. But in every field there also emerged communication bonds and personalities that evidence that false dichotomies are out of place in a cultural scene as complex as Mexico's. Within the realm of the visual arts, it has been repeated over and over that the Mexican School of painting was opposed by a whole group of artists that rallied under the banner of internationalism. Little, though, has been discussed about the heterogeneity of this generation or its interplay with figures such as Rufino Tamayo, Juan Soriano, or Carlos Mérida, whose trajectories defy simple definitions of rupture or continuity. The same argument can be made about other artistic fields. The Mexican film industry, longtime lord and master of national film creation and imagination, was confronted by young critics such as Salvador Elizondo and Emilio García Riera, beginning in the early sixties. They both claimed they loathed the national film industry, while at the same time worshipping Luis Buñuel—who was, after all, one of the key figures of this establishment.

This is why any exploration of artistic processes in Mexico during the fifties and sixties must overcome the idea of causality held by the most schematic visions, and is also forced to question the theory of a spontaneous rupture too worried about the unfolding of a new beginning and too indifferent to formulating a genealogy that would be, by its very nature, complex and reluctant to establish origins.

Mexico has never been an island, but the nationalist imaginary was always somewhat proudly isolated. In every creative discipline, the artists of the postrevolutionary state boasted being at the level of the best and greatest. However, though the talent of Mexican painters, photographers, and filmmakers was definitely on par with that of their peers in the rest of the world, the subject of their work was profoundly different: Mexican art was always an act of self-representation and reaffirmation. This is the reason that the fifties and sixties in Mexico—as in other Latin American countries—saw the emergence of a true endeavor in favor of an internationalism

autorrepresentación y reafirmación. Es por ello que durante las décadas de los años cincuenta y sesenta en México, como en otros países de América Latina, se vivirá una verdadera lucha en pos de un internacionalismo que no sólo aportará los elementos regionales propios al conjunto internacional, sino que superará dicha diferencia para constituir a los creadores como ciudadanos del mundo. Durante la primera mitad del siglo XX, los artistas mexicanos temían ser presentados como extranjeros, pero a partir del decenio de los cincuenta la mexicanidad del arte dejó de ser un mérito para convertirse en un verdadero estorbo, en una barrera a vencer. En este proceso resulta indudable la participación de un gran número de extranjeros que convivieron en el ambiente cultural mexicano, que abrevaron de él y lo enriquecieron.

Sin duda, uno de los movimientos que fue poco a poco emergiendo desde la marginalidad fue el surrealismo. Aunque hacia finales de los años cincuenta y principios de los sesenta algunos de sus principales exponentes eran reconocidos en el ambiente artístico nacional, varios de estos extranjeros llevaban muchos años como un grupo prácticamente aislado. Pintoras como Remedios Varo o Leonora Carrington cultivaron desde principios de los años cuarenta un mundo lúdico y fantástico que de manera gradual fue teniendo resonancia en nuestro país. Lo mismo ocurría con la fotógrafa húngara Kati Horna, exponente del surrealismo fotográfico, creadora de verdaderas subversiones morales a partir del inquietante concepto de fetiche. Por supuesto, es emblemático el caso de Luis Buñuel quien, como bien dijo el crítico e historiador Gustavo García, tuvo que pagar derecho de piso en México realizando cintas que él mismo llamó "alimentarias" para poder ganar progresivamente un espacio en el ambiente cultural y artístico del país. El caso de Buñuel es significativo, además, porque mostró que el surrealismo, fascinante crítica de la moralidad, podía sortear, mediante la poesía, la estricta censura en un país tan conservador como México.

Un segundo elemento que impregnó el debate intelectual y artístico a partir de los años cincuenta fue el de la representación. El didactismo del arte posrevolucionario hizo del realismo su manifestación por excelencia. Pero una vez abierta la puerta del abstraccionismo, la marcha hacia el arte no figurativo no se detendría. En 1952 Mathias Goeritz escribía: "En lo que se refiere a mi propia obra, aspiro a que lo exteriormente 'representativo' —que algunos ya no reconocen en ella pero que sí existe todavía— pierda con el tiempo su importancia, y se convierta en una expresión interior de lo humano." Expresión y no representación, con esas palabras Goeritz dejaba clara su postura. Al igual que él, la nueva generación se inclinó casi por completo hacia el arte no figurativo, insertándose de ese modo en un proceso internacional que databa de principios de siglo y que en México siempre había ocupado un lugar completamente marginal.

Personajes como Rufino Tamayo o Carlos Mérida comenzaron a abrir una ventana por la que el arte mexicano estableció un diálogo constante con el ámbito internacional y que representó a la larga un rompimiento total con la Escuela Mexicana y la consolidación de un arte completamente liberado de la semejanza, una afirmación deliberada que terminó por anular toda posibilidad de designación lingüística, llevando a las palabras a la impotencia del nombrar.

Aunque las obras de estos creadores son todas diferentes, comparten la defensa de la expresión personal frente la representación. Más allá de nacionalidades o edades, esta comunidad de subjetividades encontró en Lilia Carrillo, Gunther Gerzso, Fernando García Ponce, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Wolfgang Paalen, Kazuya Sakai o el propio Mathias Goeritz a sus principales representantes. Aunque la historiografía tradicional ha supuesto la articulación de un grupo estructurado, lo cierto es que todos estos creadores representaron un tiempo en el cual todo el mundo imaginaba distinto y cuya única unión residía precisamente en la libertad de imaginar.

Por su obsesión por volver la mirada hacia el universo personal destaca el radicalismo de José Luis Cuevas, quien declaró una guerra frontal contra el imaginario nacionalista. Cuevas se presentó a sí mismo como elemento central del arte contemporáneo al reivindicar radicalmente el "yo" sobre la colectividad. Arrogante, nihilista, agresivo, desvergonzado, Cuevas se insertó dentro de la historia del arte contemporáneo postulando su individualidad como un elemento de lo universal.

Un tercer elemento por destacar en este periodo es la revolución en el orden del discurso. Al igual que otros países, se generaliza la idea del agotamiento del sistema de formas y, fundamentalmente en la literatura o en las artes escénicas, se dice que para mostrar nuevas cosas se requería forzosamente de una subversión narrativa. Aparecen así intentos verdaderamente radicales dentro del teatro, como los ejercicios experimentales de Alejandro Jodorowsky. En el cine, obras como *En el balcón vacío*, *Tajimara* o *Un alma pura* tratan de insertar al cine mexicano en el ambiente cinematográfico internacional infiltrado por narrativas poco convencionales utilizadas para mostrar el universo personal de sus creadores. En la literatura, obras como *Farabeuf* de Salvador Elizondo mostraron que la desarticulación del orden narrativo abriría infinitas posibilidades para mostrar el tiempo y el espacio dentro de esta disciplina.

Al finalizar la década de los años sesenta, movimientos como el *pop art* continuarían influyendo y modificando el arte mexicano, que no daría marcha atrás en sus intentos por superar su condición nacionalista. El proceso que revolucionó el ambiente artístico y cultural del México en los decenios de los cincuenta y sesenta fue producto indudable de las aportaciones de creadores e intelectuales de otras latitudes, que por muy diversas razones tuvieron contacto con nuestro país, pero también de una generación de artistas mexicanos que lucharon por incorporarse en el gran afluente del arte contemporáneo.

that would not only supply particular regional elements to the international scene, but also cross the threshold of nationality and transform the creators into citizens of the world. During the first half of the twentieth century, Mexican artists dreaded being presented as foreigners. Beginning in the fifties, however, the Mexican nature of art ceased being a virtue and started becoming a hindrance, an obstacle to overcome. A great number of foreigners participated in this process, interweaving themselves within the Mexican cultural milieu, drawing from it and enriching it.

One of the movements that perceptibly surfaced from marginality was Surrealism. While by the late fifties and early sixties some of its main exponents had gained renown in the national artistic environment, many of these foreigners had spent many years as a practically isolated group. Female painters such as Remedios Varo or Leonora Carrington initiated in the early forties a cultivation of a playful and fantastic world that, little by little, began resonating around the country. The great Hungarian Surrealist photographer Kati Horna, creator of veritable moral subversions through her uncanny exploration of the fetish, went through a similar experience. An emblematic case is, of course, that of Luis Buñuel, who, as has been narrated by critic and historian Gustavo García, had to pay his dues in Mexico by creating what he himself called "maintenance" films in order to earn a space in the nation's cultural and artistic sphere. Buñuel's case is especially relevant because it evidences that Surrealism, a fascinating critique of modernity, could sidestep through poetry the strict censorship of a country as conservative as Mexico.

The issue of representation was another element that pervaded the intellectual and artistic debate of the time. The didacticism of postrevolutionary art made realism its manifestation par excellence. However, once the floodgates of abstractionism were opened, there was no turning back into figurative art. In 1952, Mathias Goeritz wrote, "Regarding my own work, I yearn for that which is externally 'representative'—which some no longer recognize in it, but still exists—to lose significance, and become an interior expression of the human." Expression and nonrepresentation: with those words, Goeritz made his position very clear. Just like him, the new generation almost completely gave into nonfigurative art, joining an international process that had been taking place since the beginning of the century, and that had always occupied a thoroughly marginal position in Mexico.

Figures such as Tamayo and Mérida began opening new pathways for Mexican art to establish a constant dialogue with its international context. These openings eventually gave way to a complete schism with the Mexican School and the consolidation of an art form completely liberated from resemblance, a deliberate affirmation that would, in the long run, annul any possibility of linguistic designation, taking words to the impossibility of naming.

Though the works of these creators are entirely different, they all have something in common: the championing of personal expression over representation. Beyond ages or nationalities, this community of subjectivities found its main representatives in Lilia Carrillo, Gunther Gerzso, Fernando García Ponce, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Wolfgang Paalen, Kazuya Sakai, and Mathias Goeritz himself. Though traditional historiography has supposed the articulation of a structured group, the truth is that all these creators represented a time in which everyone imagined in their own way, and whose only convergence was precisely this freedom of imagination.

The radicalism of José Luis Cuevas stands out for its obsessive inward gaze and its overt declaration of war against the nationalist imaginary. Cuevas presented himself as a key element in contemporary art in daringly reclaiming the self over the collective. Arrogant, nihilist, aggressive, shameless, Cuevas dove into contemporary art history by postulating his individuality as an element of universality.

A third element of importance is the revolution in the order of discourse. As in other countries, the idea that the formal system had been depleted—especially in literature and the scenic arts—gave birth to the belief that any innovative exploration required a narrative subversion. Radical departures thus sprang forth, among them Alejandro Jodorowsky's experimental exercises in theater. In film, works such as *En el balcón vacío* (On the Empty Balcony), *Tajimara*, or *Un alma pura* (A Pure Soul) sought to bring Mexican cinema into the international film establishment, where unconventional narratives were not uncommonly used to display the personal universe of their creators. In literature, works such as Salvador Elizondo's *Farabeuf* showed that the disarticulation of the narrative order would open infinite possibilities for the unfolding of space and time within this field.

By the late sixties, movements such as Pop art would continue influencing and acting upon Mexican art, which wouldn't budge in its efforts to break completely from nationalist art. The process that revolutionized the Mexican arts environment during the fifties and sixties was an undoubted product of the contributions of creators and intellectuals from other regions, but it was also the result of a generation of Mexican artists that strove to enter the great tributary of contemporary art.

60

61

62

63

64

65

60. Manuel Álvarez Bravo, *Como isla*, 1963-1964.
61. Manuel Álvarez Bravo, *El lago de los chichicuilotes*, 1963-1964.
62. Manuel Álvarez Bravo, *Bicicletas en domingo*, 1963.
63. Manuel Álvarez Bravo, *Los novios de la falsa luna*, 1967.
64. Juan Ibáñez (dir.), *Un alma pura*, 1965.
65. Juan José Gurrola (dir.), *Tajimara*, 1965.

66

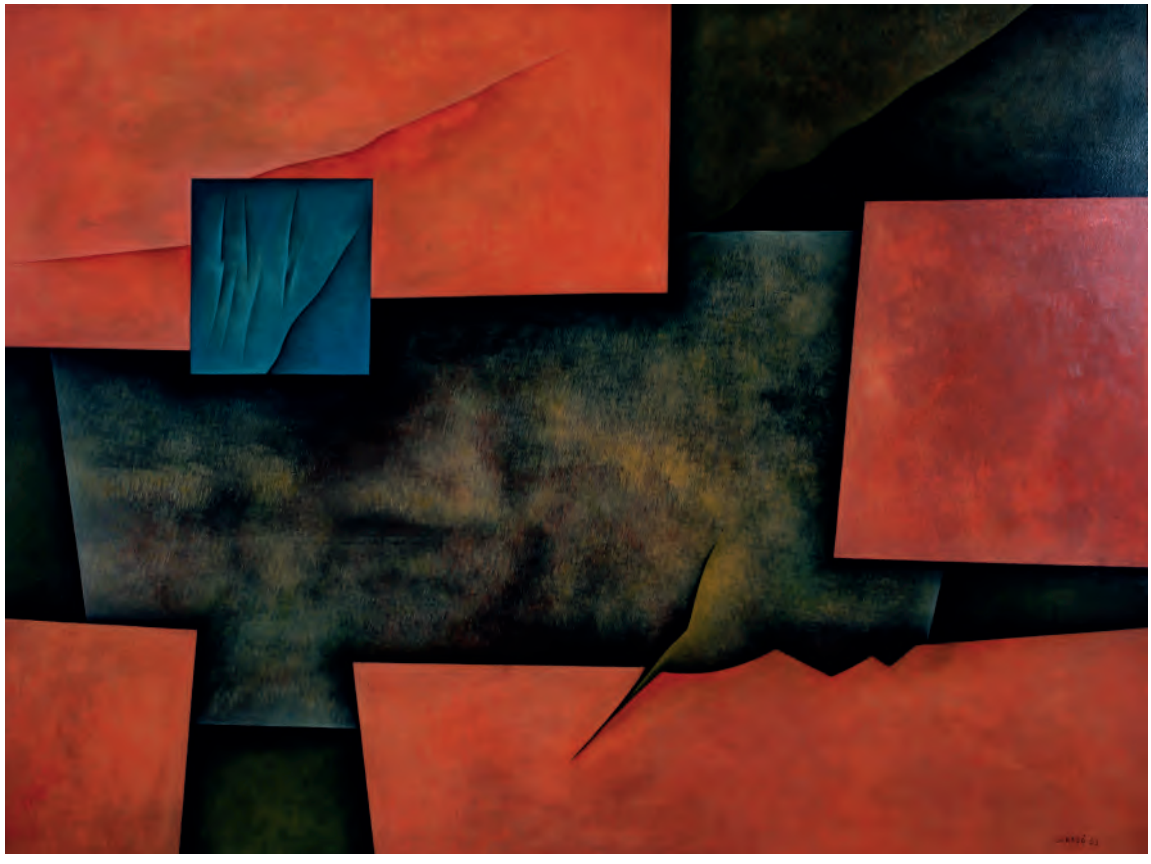
67

68

69

66-68. Enrique Bostelmann, de la serie *Homenaje a Orozco*, 1964.
69. Mathias Goeritz, *Aquí y allá*, 1955.
70. Carlos Mérida, *Tiempo en amaranto*, 1966.
71. Gunther Gerzso, *Convergencia*, 1963.

70



71

72

73

74

75

72. Lilia Carrillo, *Más allá de algo*, 1966.
73. Fernando García Ponce, *Pintura núm. 2*, 1962.
74. Lilia Carrillo, *Júbilo neutro*, 1959.
75. Manuel Felguérez, Sin título, 1965.

76

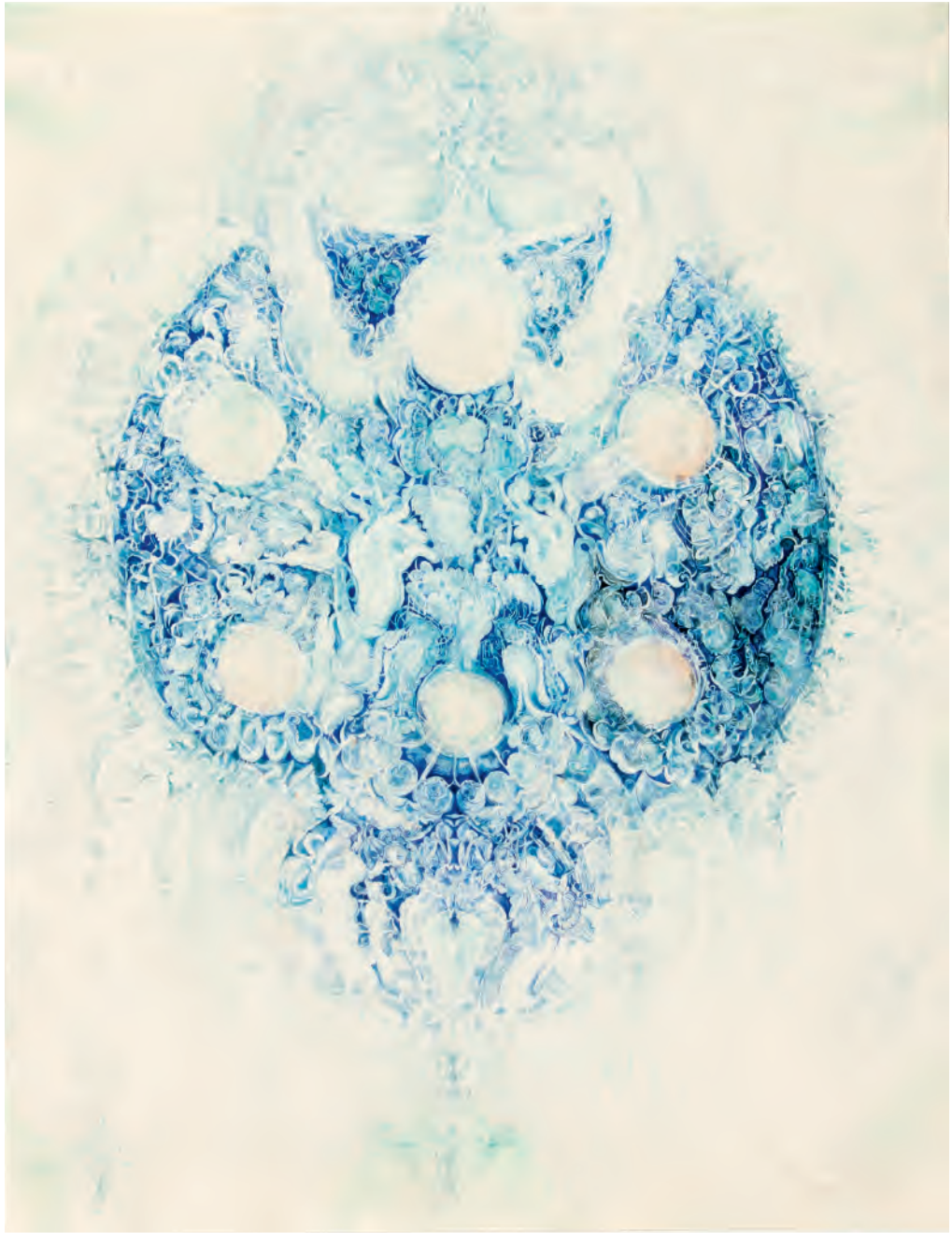
77

76. Kazuya Sakai, Sin título, 1963.
77. Kazuya Sakai, Sin título, 1963.
78. Kazuya Sakai, *Naima*, 1967.

78

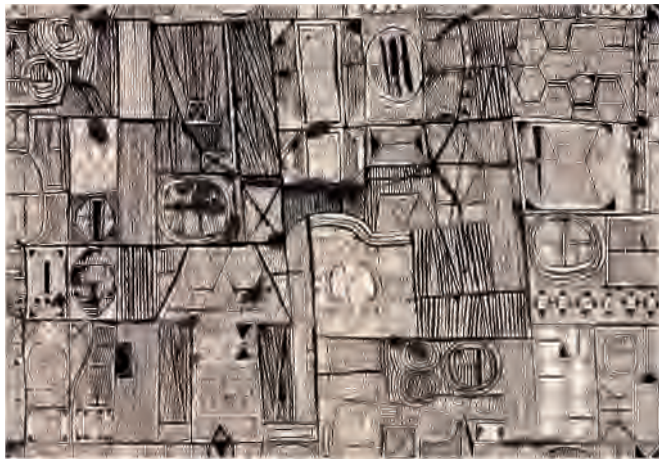
79

80


81

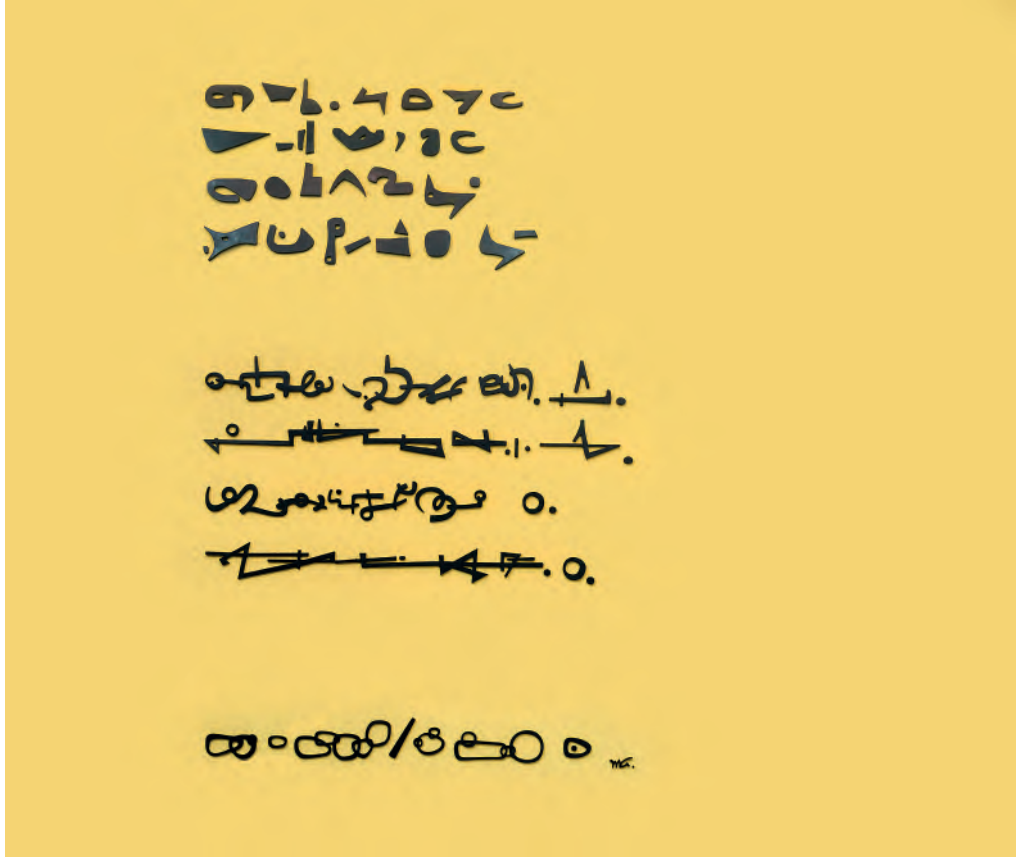
82

79. Arnaldo Coen, libreta de apuntes, 1967.
80. Arnaldo Coen, *Guide indicateur des rues de Paris*, 1967.
81. Alan Glass, Sin título, 1966.
82. Francisco Toledo, *Bona en Juchitán*, 1965.

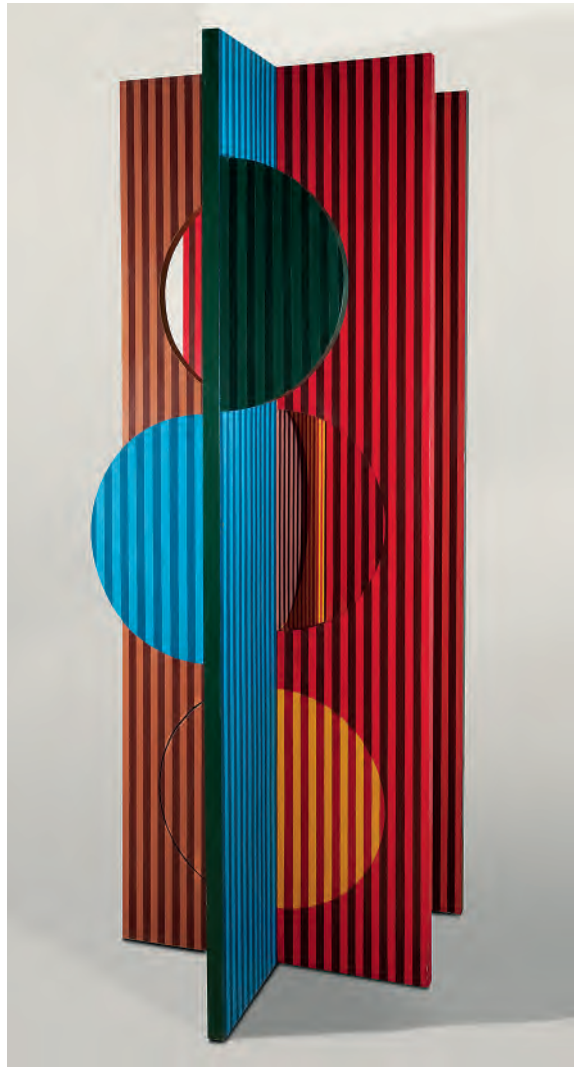


83

84

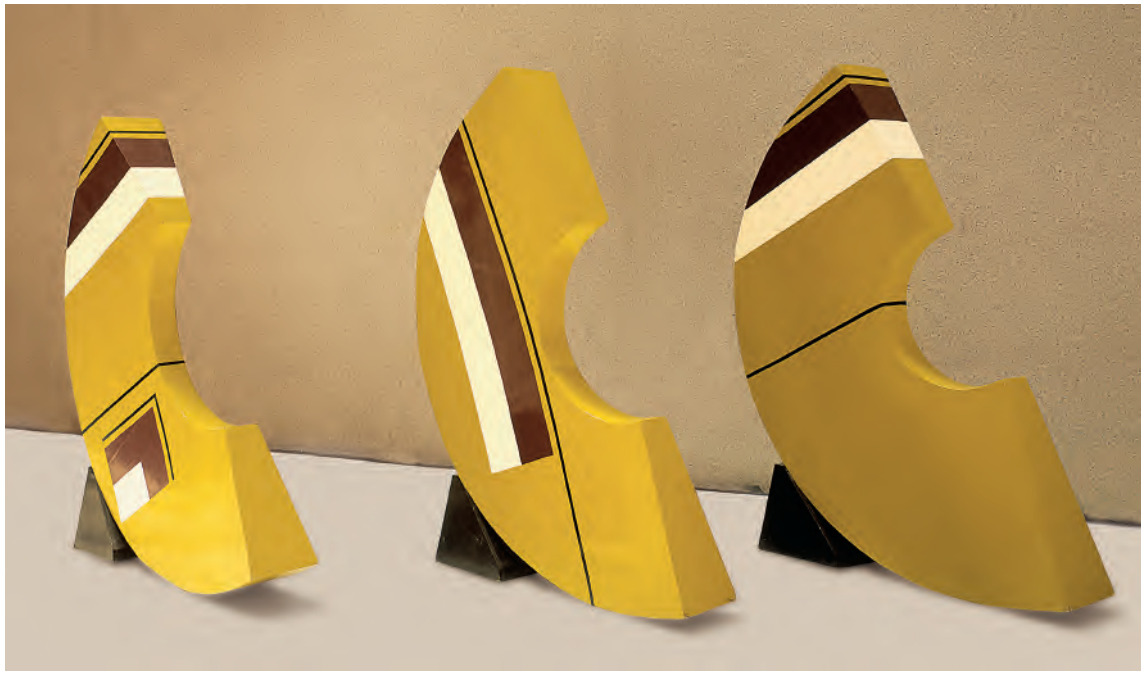


85

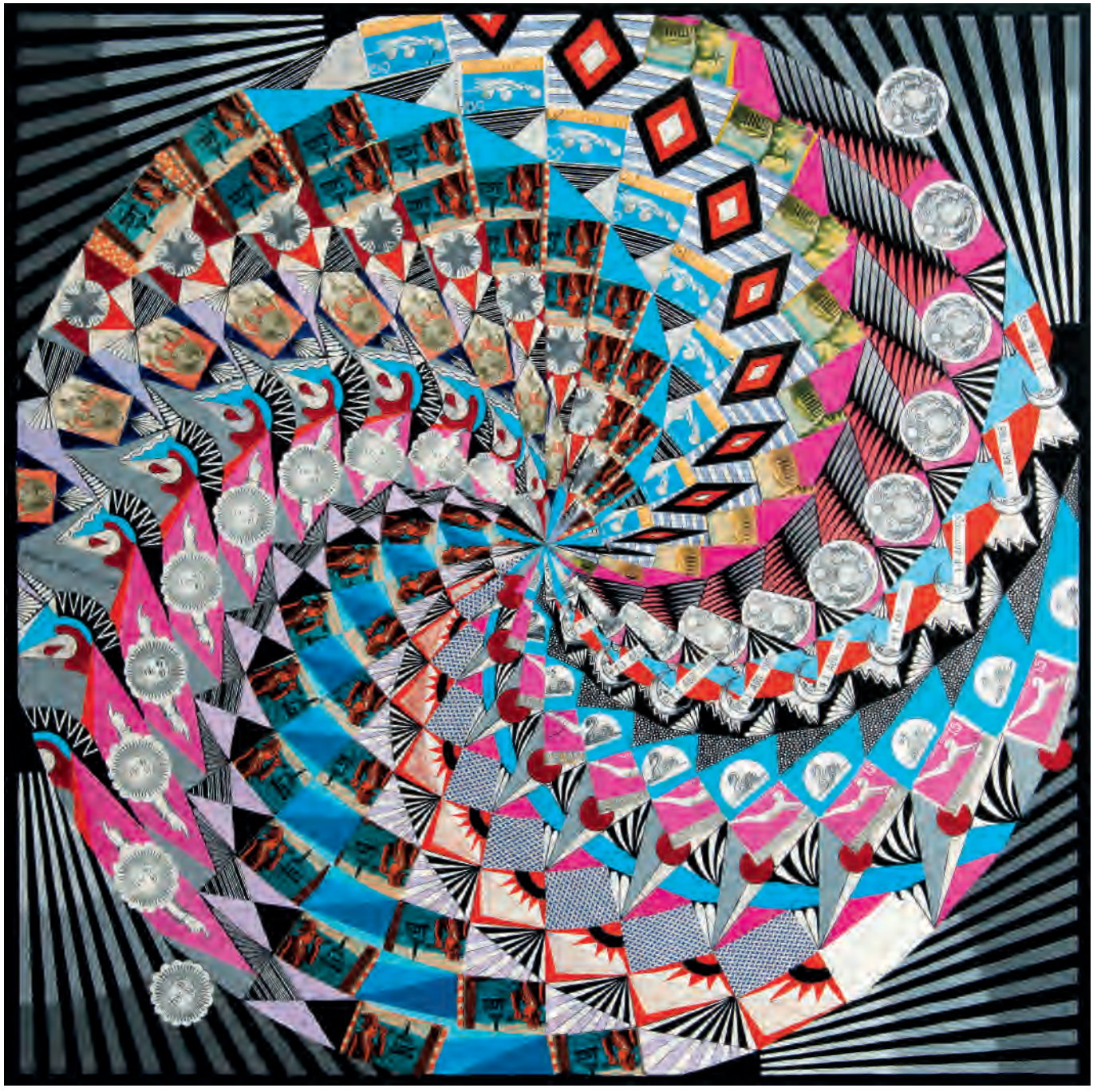


86

83. Vicente Rojo, *Estudio para laberinto 3*, 1964.
84. Vicente Rojo, *Icono I*, 1964.
85. Mathias Goeritz, *Poema plástico*, *ca.* 1953.
86. Helen Escobedo, *Eclipse*, 1968.
87. Helen Escobedo, *1, 2, 3*, 1967.



87



88

88. Pedro Friedeberg, *Remolino*, 1965.
89. Pedro Friedeberg, *Códice Miguelito*, s.f.

89

Un cine de autor para México

Israel Rodríguez

Los sesenta fueron años de revolución cinematográfica. En todas partes surgieron jóvenes creadores intentando trascender el cine industrial, el cual se había convertido en una omnipresente maquinaria. Gracias al avance tecnológico, al desarrollo económico y a la explosión demográfica que inundó las universidades, surgió una generación de ciudadanos del mundo que terminó por dinamitar el mito del cine como un espacio prohibido. El 6 de octubre de 1960, Jonas Mekas, pionero del nuevo cine norteamericano, escribía en su diario:

> Todos los días conozco a jóvenes, hombres y mujeres que se infiltran en la ciudad […] con los rollos de película bajo el abrigo, como si llevaran pedazos de papel garabateados con poemas. Pasan las películas en el estudio de algún amigo y luego desaparecen sin hacer mucho ruido. Éstos son los verdaderos trovadores del cine. Es lo mejor que le ha ocurrido desde que Griffith filmó su primer plano.[1]

Estas escenas ocurrían de manera simultánea en todo el mundo. Sus creadores eran conscientes de estar protagonizando una época de transformación: el surgimiento de un nuevo cine. México, por supuesto, no fue la excepción. Como todas las grandes cinematografías, la mexicana había pasado en la década de los años treinta a ser una verdadera industria del entretenimiento de masas. Para los años cincuenta, los temas de la experimentación en el discurso fílmico eran cosa del pasado. La estructura que llevó al cine nacional a convertirse en una de las más poderosas en el mercado hispanohablante hacía que la innovación, más que una posibilidad, fuera una amenaza. Por ello, al finalizar la década de los cincuenta, llamada por Gustavo García "década perdida", se comenzó a escuchar nuevamente sobre la necesidad de renovar una industria cuya crisis ya no era sólo estética sino también económica.

En 1968, el joven Jorge Ayala Blanco tuvo el enorme acierto de vislumbrar, analizar y difundir un nuevo fenómeno cinematográfico. Después de pasar revista a las producciones industriales desde sus orígenes hasta la década de los años sesenta, el crítico dedicó la segunda parte de su primer libro a la revisión de ese *otro* cine que se estaba haciendo desde hacía una década.[2] Dentro de toda la producción, destacó un tipo de cine en particular, aquel que intentaba ser simplemente "una expresión de la subjetividad".[3]

Nuevo Cine

Dentro de las voces que criticaban a la anquilosada industria, destacó un grupo conformado en enero de 1961: Nuevo Cine. Los antecedentes pueden verse en las reuniones que se efectuaron en 1960 con el fin de oponerse a la famosa Ley Cinematográfica sobre la censura publicada ese mismo año. A partir de esas reuniones, continuó su constante crítica hacia la condición prevaleciente en el cine mexicano. El grupo estuvo conformado por José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Jomí García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González de León, Heriberto Lanfranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens.[4]

Desde su aparición en el ambiente cultural de la época, el grupo Nuevo Cine se convirtió en una referencia. El cronista cinematográfico Francisco Sánchez los describe así: "Emilio García Riera y Jomí García Ascot oficiaban como sacerdotes en el café

1 Jonas Mekas, *Diario de cine (el nacimiento del nuevo cine norteamericano)*, México, Mangos de Hacha, 2013, p. 32.

2 Para una visión más completa, a la vez que sintética, del cine no industrial en México, véase Lerner, Jesse y Rita González, *Cine mexperimental: 60 años de medios de vanguardia en México/Mexperimental Cinema: 60 Years of Avant-Garde Media Arts from Mexico*, México, Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, 1998; Arturo Garmendia, "Las vanguardias y el cine mexicano", *Cien años de cine mexicano 1896-1996*, CD-ROM, México, Conaculta-Imcine/Universidad de Colima, 1999; Juan Antonio de la Riva, *El otro cine mexicano*, México, Clío, 2003 (serie México Siglo XX) (documental); Eduardo de la Vega Alfaro, "El cine independiente mexicano" y Emilio García Riera, "El cine independiente", *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, 3 vols., México, SEP/UAM/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. Para una visión más detallada, además de Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Ediciones Era, 1968, y *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, México, Posada, 1986, así como Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, 18 t., Guadalajara, UDG/Conaculta-Imcine, 1992-1997, no encuentro mejor referente que la serie audiovisual dirigida por Alejandro Pelayo Rangel, *Los que hicieron nuestro cine*, México, SEP-Subsecretaría de Cultura-Dirección General de Publicaciones y Medios-UTEC, 1980 (serie televisiva).

3 Ayala Blanco, *La aventura…*, *op. cit.*, pp. 391-394.

4 Formaron parte de la publicación *Nuevo Cine* de manera esporádica Paul Leduc, Manuel Michel, Armando Bartra, Eduardo Lizalde, Tomás Pérez Turrent, Nancy Cárdenas, José Báez Esponda, Leopoldo Chagoya, Fernando Macotela, Sergio Martínez Cano, Juan Manuel Torres, Jorge Ayala Blanco, Salomón Laiter, entre otros. *Cf.* García Riera, *Historia documental…*, *op. cit.*, vol. XI, p. 11.

An Auteur Cinema for Mexico

Israel Rodríguez

The sixties were a time of cinematographic revolution. Everywhere, young creators were arising, attempting to transcend the omnipresent machinery that industrial cinema had become. Thanks to technological advances, economic development, and the demographic explosion that flooded universities, a new generation of citizens of the world arose that would finally shatter the myth of film as a forbidden space. On October 6, 1960, Jonas Mekas, pioneer of the New American Cinema, wrote in his diary:

> Every day I meet young men and women who sneak into town […] with reels of film under their coats—as if they were carrying pieces of paper scribbled with poems. They screen them at some friend's loft, or perhaps at the Figaro, and then disappear, without making a big fuss about it. They are the real film troubadours. This is about the best thing that has happened to cinema since Griffith shot his first close-up.[1]

These scenes were taking place everywhere in the world at the same time. Their creators were aware of being the protagonists of a time of transformation: the dawning of a new cinema. Mexico, of course, was no exception. Like every great cinematographic movement, Mexican cinema had become during the thirties a true mass-entertainment industry. By the fifties, experimental themes in film discourse were a thing of the past. The structure that led the national film industry to become one of the most powerful in the Spanish-speaking market turned innovation from an opportunity to a threat. This is why after the fifties—described by Gustavo García as the "lost decade"—the need to renovate an industry in aesthetic and economic crisis began to stir.

In 1968, the young Jorge Ayala Blanco had the inspired idea to visualize, analyze, and spread a new cinematographic phenomenon. After reviewing industrial productions from their origin to the sixties, the critic dedicated the second part of his first book to reviewing that *other* cinema that had been made for a decade.[2] Within all this production, a particular type of filmmaking stood out, one that tried to simply be "an expression of subjectivity."[3]

New Cinema

Among the voices that criticized the stagnant industry, a group formed in January 1961 stands out: Nuevo Cine (New Cinema). Its precedents are set in the reunions that took place in 1960, which sought to coordinate opposition to the famous cinematographic law on censorship that was published that same year. From that point on, Nuevo Cine continued its constant criticism of the conditions prevalent in Mexican film. The group was integrated by José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Jomí García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González de León, Heriberto Lanfranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert, and Luis Vicens.[4]

Since its first appearance in the cultural milieu, the group Nuevo Cine became a benchmark. Francisco Sánchez, the cinematographic chronicler, describes them along these lines: "Emilio García Riera and Jomí García Ascot officiated as ministers at the Café Tirol […]. After the French New Wave, Salvador Elizondo's article in the magazine *Nuevo Cine* on the film *Last Year at Marienbad,* the premiere of Fellini's *La dolce vita,* and the first

---

1 Jonas Mekas, *Movie Journal* (New York: Macmillan, 1972).

2 For a more complete and synthetic vision of nonindustrial film in Mexico, see Jesse Lerner and Rita González, *Cine Mexperimental: 60 años de medios de vanguardia en México* [Mexperimental Cinema: 60 years of avant-garde media arts from Mexico] (Mexico City: Fideicomiso para la Cultura México–Estados Unidos, 1998); Arturo Garmendia, "Las vanguardias y el cine mexicano", en *Cien años de cine mexicano 1896–1996* (Mexico City: Conaculta-Imcine/Universidad de Colima, 1999), CD-ROM; Juan Antonio de la Riva, *El otro cine mexicano* (Mexico City: Clío, 2003) (serie México Siglo XX) (documentary); Eduardo de la Vega Alfaro, "El cine independiente mexicano" and Emilio García Riera, "El cine independiente," in *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, 3 vols. (Mexico City: Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988). For a more detailed vision, apart from Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano* (Mexico Ciy: Ediciones Era, 1968), and *La búsqueda del cine mexicano (1968–1972)* (Mexico City: Posada, 1986), as well as Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, 18 vols. (Guadalajara: UDG/Conaculta-Imcine, 1992–97), I have found no better standard than the audiovisual series *Los que hicieron nuestro cine*, directed by Alejandro Pelayo Rangel, (Mexico City: Secretaría de Educación Pública-Subsecretaría de Cultura-Dirección General de Publicaciones y Medios-Unidad de Televisión Educativa y Cultural, 1980).

3 Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, 91–94.

4 The publication *Nuevo Cine* also featured sporadic collaborations by Paul Leduc, Manuel Michel, Armando Bartra, Eduardo Lizalde, Tomás Pérez Turrent, Nancy Cárdenas, José Báez Esponda, Leopoldo Chagoya, Fernando Macotela, Sergio Martínez Cano, Juan Manuel Torres, Jorge Ayala Blanco, and Salomón Laiter, among others. Cf. García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 11, 11.

Tirol […]. Después de la Nueva Ola francesa, del artículo de Salvador Elizondo en la revista *Nuevo Cine* sobre *El año pasado en Marienbad*, del estreno de *La dolce vita* de Fellini y del primer concurso de cine experimental, aquello era una fiebre."[5] El joven Ayala Blanco describía de la siguiente forma a Nuevo Cine:

> Asisten a los cine clubes que empiezan a formarse […] combaten los falsos prestigios internacionales, toman como ejemplo la Nueva Ola francesa, persiguen películas en cines de segunda, memorizan filmografías de directores famosos, rinden culto al autor cinematográfico […]. Se crea un nuevo tipo de joven intelectual que cuenta al cine dentro de sus raíces culturales y lo reconoce como una vivencia definitiva.[6]

El grupo Nuevo Cine dedicó todos sus esfuerzos a superar lo que consideraba un estado deprimente del cine nacional. Aunque sabía que la industria era un monstruo de mil cabezas, había detectado a una de ellas que despertaba un odio mayor: el productor, el verdadero dueño de la cinematografía mexicana. Como bien lo describió Ayala Blanco, el productor "era principio y fin de todas las cosas, era dueño, así de la inversión como de la imaginación cinematográfica, era un intocable".[7] En una industria que presentaba severos problemas financieros para poder sostenerse, parece normal que quienes la administraban apostaran por conservar fórmulas efectivas, pues se necesitaban películas que vendieran y directores poco interesados en experimentar y muy dispuestos a producir.

Por ello, desde el primer número de la revista *Nuevo Cine*, sus creadores decidieron apostar por la idea de subvertir las fórmulas de producción. Ya no habría más culto a las estrellas gastadas que se basaban en el mito de una época de oro irrecuperable, no se debían priorizar aquellas cintas en las que el director era simplemente parte de una cadena de producción. Debía apostarse en México por el "cine de autor".

La propuesta de optar por el cine de autor se desarrolló a lo largo de dos décadas dentro del ambiente cultural francés. Aunque sus orígenes son debatidos y pueden ser llevados hasta los planteamientos existencialistas de Sartre, sin duda, existe un consenso en el cual el planteamiento del "autor cinematográfico" se enunció con claridad por primera vez en los textos de Alexandre Astruc, quien aseguraba que el cine era la forma en la cual un artista podía expresar sus pensamientos, por abstractos que fueran: "Aquí hemos llegado, el cine confección, ensayo, revelación, mensaje, psicoanálisis, obsesión […] las imágenes de nuestro paisaje personal."[8]

Por su parte, André Bazin fue quien desarrolló esta idea como verdadera política, la *politique des auteurs,* y la convirtió en una escuela.[9] A lo largo de toda una década (1955-1965), los *Cahiers du cinéma* abordaron y desarrollaron este planteamiento que, sin duda alguna, logró revolucionar la cinematografía francesa. La propuesta del autor cinematográfico planteaba a un director todopoderoso, al artista creador, quien hace de una obra la extensión de su universo personal, casi siempre enfrentando la subjetividad creadora con el mundo exterior. Para André Bazin, la política de los autores consistía en elegir en la creación artística el factor personal como único criterio de referencia, pues el cine, afirmaba, era una forma privilegiada de libertad de conciencia del hombre.[10]

En su autobiografía *El cine es mejor que la vida*, Emilio García Riera recuerda el día que conoció una famosa publicación francesa, "tiene las tapas amarillas y se llama *Cahiers du cinéma* […] Y me empiezo a enterar de una *politique de l'auteur*."[11] Desde ese momento, finales de los años cincuenta, las ideas contenidas en la revista serían pieza fundamental en el intento de renovación del cine nacional que se emprendería en los siguientes años. Aunque las colaboraciones de García Riera en *Nuevo Cine* (fundamentalmente reseñas cinematográficas) no dan cuenta del desarrollo de las ideas francesas en este grupo, los textos de Salvador Elizondo y Jomí García Ascot, por su lado, son una ventana abierta a este tema. Desde el primer número de la revista (abril de 1961), junto al manifiesto del grupo, García Ascot colocó un ensayo que bien podría calificarse como la petición de una paternidad francesa: "André Bazin y el nuevo cine". Este texto, junto con otro titulado "Un profundo desarreglo" (núm. 6, marzo de 1962) resumen la interpretación que se dio a las propuestas de la Nueva Ola.

En términos generales, García Ascot planteaba que la evolución del cine se efectúa en tres planos: evolución técnica, evolución formal y evolución temática. La evolución técnica es extrínseca al

---

5 Francisco Sánchez, *Crónica antisolemne del cine mexicano*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1989, p. 94.

6 Ayala Blanco, *La aventura…*, *op. cit.*, pp. 294-296.

7 Jorge Ayala Blanco, "El cine mexicano en la encrucijada", Gustavo García y David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica*, México, UNAM-DGAC/Imcine/ Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001, p. 281.

8 "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo", aparecido en el número 144 de *L'Écran Français*, reproducido en Joaquim Romaguera y Homero Alsina (eds.), *Textos y manifiestos del cine,* Madrid, Cátedra, 1998.

9 No podemos aquí describir el fascinante camino intelectual de este concepto. Para un estudio detallado remitimos a la excelente compilación de Carlos Heredero y José Enrique Monterde, *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*, Valencia, Institut Valenciá de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay/ Festival Internacional de Cine de Gijón, 2002. Fundamentalmente los textos "De la caméra stylo a la política de los autores", de Josep Lluís Fecé, y "El gusto y la elección. La 'política de los autores' y la noción de 'puesta en escena' en los *Cahiers du cinéma* entre 1952 y 1965", de Santos Zunzunegui.

10 *Vid.* Fecé, *op. cit.*, p. 47.

11 Emilio García Riera, *El cine es mejor que la vida*, México, Cal y Arena, 1990, p. 92.

experimental film contest, this was a frenzy."[5] The young Ayala Blanco described Nuevo Cine in the following way:

> They go to nascent film clubs […], battle false international prestige, take as example the French New Wave, chase movies in second-rate theaters, memorize filmographies of famous directors, worship the cinematographic author […]. A new intellectual youth is created, who embraces cinema as part of his cultural roots and considers it a definitive experience.[6]

The group Nuevo Cine dedicated all its efforts to overcoming what they considered to be a depressing state of national cinema. Though they knew the industry was a many-headed monster, they had detected a single head on which to concentrate their hate: the producer, true owner of Mexican cinematography. As Ayala Blanco accurately described him, the producer "was the be-all and end-all, the owner not only of the cinematographic investment, but also of its imagination; he was untouchable."[7] In an industry that had severe financial problems trying to support itself, it seems normal that those who managed it were committed to preserving effective formulas. What was needed were movies that sold well and directors who were little interested in experimenting and very willing to produce.

This is why, from the first issue of the magazine *Nuevo Cine*, its creators set out to subvert the production formulas. There would be no more worshipping of hackneyed stars whose fame was based on the myth of a long-gone golden age, no more prioritizing of movies in which the director was simply part of the production chain. Mexico had to take the leap into "auteur cinema."

The proposal for an auteur cinema was developed across two decades in the French cultural environment. Though its origins are debated, and can even be taken back to Sartre's existential theses, a consensus does exist on the first time the notion of "cinematographic author" was clearly enunciated: It appeared in the texts of Alexandre Astruc, who maintained that film was a medium for expressing thoughts, as abstract as these may be: "Here we are: cinema-confession, essay, revelation, message, psychoanalysis, obsession, […] the images of our personal landscape."[8]

Further, André Bazin was the one who developed this idea as a true policy, the *politique des auteurs*, and turned it into a school.[9] Throughout an entire decade (1955–65), the *Cahiers du cinéma* took up and developed this concept that no doubt revolutionized French cinematography. The proposal of a cinematographic author set forth an all-powerful director, the creative artist that makes a work into an extension of his own personal universe, almost always confronting creative subjectivity with the external world. To André Bazin, the author policy consisted of choosing the personal factor as the only benchmark in artistic creation, since film, he asserted, was a privileged form of freedom of conscience in humankind.[10]

In his autobiography, *El cine es mejor que la vida* (Cinema Is Better than Life), Emilio García Riera remembers the day he first learned about a famous French publication: "Its covers are yellow and it's called *Cahiers du cinéma* […] And I begin to find out about a *politique de l'autor*."[11] From that point on, in the late fifties, the ideas contained in the magazine would be central to the crusade for the renovation of national cinema that would take place in the following years. Though García Riera's collaborations in *Nuevo Cine* do not embrace the topic, being mostly reviews, the texts by Salvador Elizondo and Jomí García Ascot, by contrast, openly delve into and develop the French ideas. In the very first issue of the magazine (April 1961), García Ascot placed next to the group's manifesto an essay that might well be a paternity request: "André Bazin y el nuevo cine" (André Bazin and New Cinema). This text, along with another titled "Un profundo desarreglo" (A Deep Disarray, March 1962), summarizes the group's interpretation of New Wave proposals.

In general terms, García Ascot argues that the evolution of film occurs on three levels: technical, formal, and thematic. Technical evolution is extrinsic to film, since it depends on technology; thematic evolution is also extrinsic, depending on commercial fashion, political topics, best-selling books, et cetera; "only formal evolution remains free from external influence, therefore, it is the one that must be considered fundamental to any approach to

---

5 Francisco Sánchez, *Crónica antisolemne del cine mexicano* (Xalapa, Mexico: Universidad Veracruzana, 1989), 94.

6 Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, 294–96.

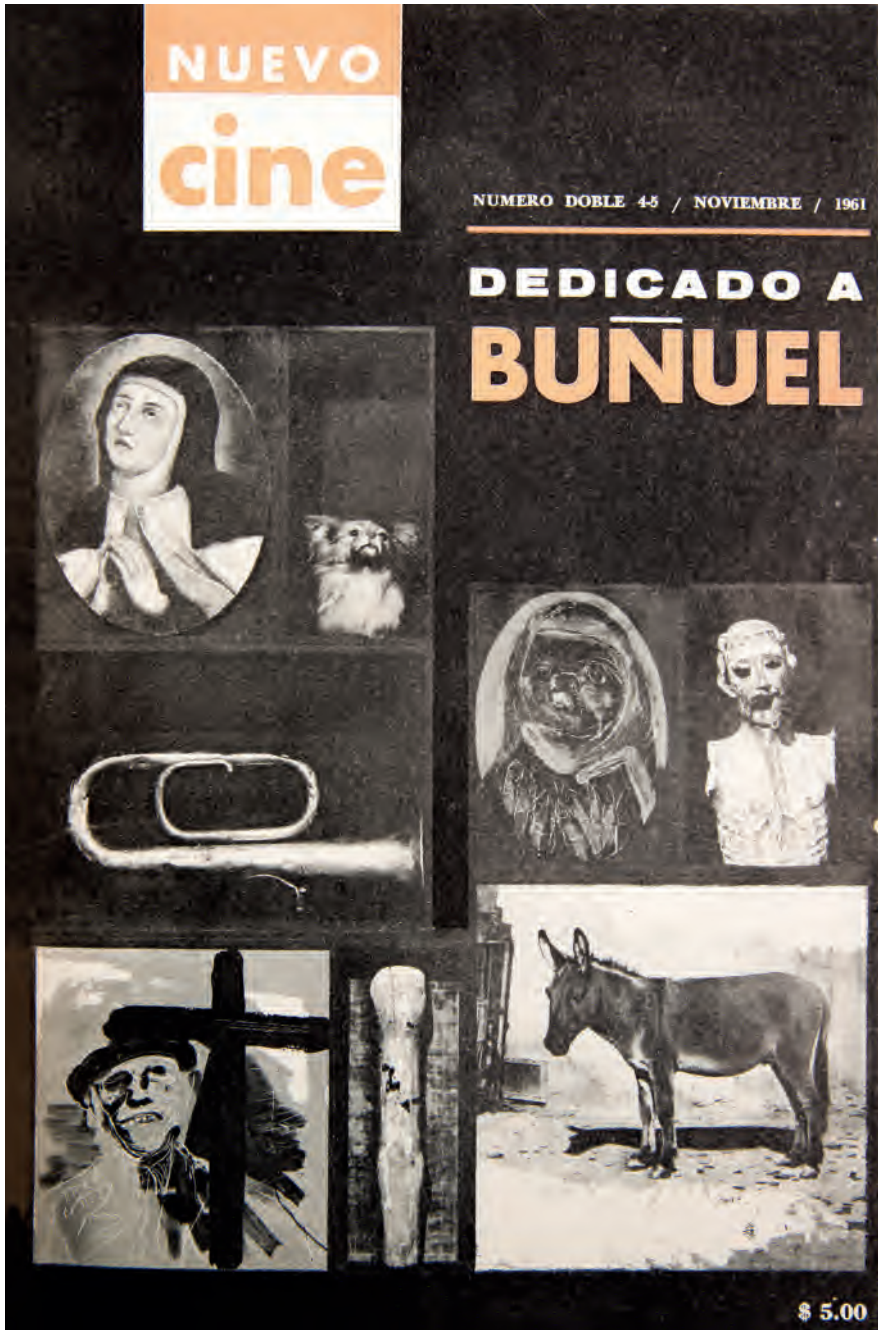
7 Jorge Ayala Blanco, "El cine mexicano en la encrucijada," in Gustavo García and David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica* (Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México–Dirección General de Actividades Cinematográficas/Instituto Nacional de Cinematografía/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001), 281.

8 "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo," in *L'Ecrac Français*, no. 144. Reproduced in *Textos y manifiestos del cine*, ed. Joaquim Romaguera and Homero Alsina (Madrid: Cátedra, 199).

9 Our space here is too short to describe the fascinating intellectual paths this concept offers. For a detailed study, we refer to the excellent compilation by Carlos Heredero and José Enrique Monterde, *En torno a la nouvelle vague. Rupturas y horizontes de la modernidad* (Valencia: Institut Valenciá de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay/Festival Internacional de Cine de Gijón, 2002). Fundamentally, the texts "De la caméra stylo a la política de los autores" [From caméra style to author policy] by Josep Lluís Fecé and "El gusto y la elección. La 'política de los autores' y la noción de 'puesta en escena' en los *Cahiers du cinéma* entre 1952 y 1965" ["Taste and choice. 'Author policy' and the notion of 'mise-en-scène' in the *Cahiers du cinéma* between 1952 and 1965"] by Santos Zunzunegui.

10 Fecé, "De la caméra stylo," 47.

11 Emilio García Riera, *El cine es mejor que la vida* (Mexico City: Cal y Arena, 1990), 92.



90

91

90. Portada *Nuevo Cine*, núms. 4-5, 1961. Alberto Gironella, *Homenaje a Buñuel*, 1961.
91. Leobardo López Arretche, 1968.
92. Eduardo Muñoz Bachs, cartel de *En el balcón vacío*, 1966.
93. Jomí García Ascot (dir.), *En el balcón vacío*, 1961.
94. Rubén Gámez (dir.), *La fórmula secreta*, 1965.
95. Juan Ibáñez (dir.), *Un alma pura*, 1965.
96. Rubén Gámez (dir.), *Los magueyes*, 1961.
97. Leobardo López Arretche (dir.), *S.O.S.*, 1967.

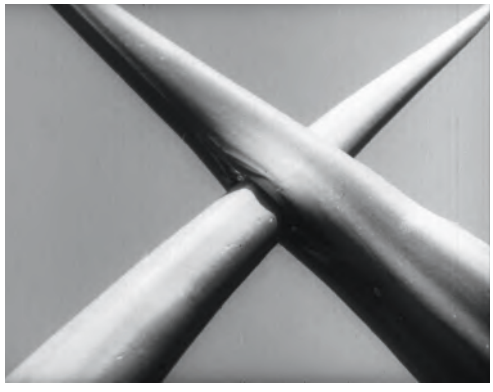
92

93

94

95

96



97

cine pues depende de la tecnología; la evolución temática también es extrínseca porque depende de modas comerciales o de temas políticos, éxitos literarios, etcétera; "únicamente la evolución formal permanece libre de influencias exteriores y por lo tanto, es la que debemos considerar como fundamental en cualquier acercamiento a la esencia del cine".[12] Toma como máximo ejemplo, por supuesto, el cine introspectivo de Alain Resnais y el tratamiento que este autor hace del tiempo en *El año pasado en Marienbad* (1961), pues esta obra era el más claro ejemplo de una profunda evolución temática y formal que no supuso una evolución técnica; en cuanto a desarrollo técnico —decía— "nada nuevo hay en *Marienbad*". Sin embargo, el punto fundamental que García Ascot desarrolla es que toda evolución formal representa una evolución temática. "El punto de vista creado por la forma modifica el contenido, lo determina ineludiblemente." La evolución formal nace de la necesidad de tratar los temas de una manera distinta, de ver otros aspectos de la realidad. Es ahí donde una nueva forma de crear implica una situación particular del realizador, donde los movimientos definen una posición. La unión de situación y posición mediante el montaje definen una actitud frente a las cosas: es una actitud existencial con el mundo.[13]

García Ascot, conocedor sin duda del debate que fue del existencialismo al cine de autor, plantea que "si la nueva forma da la posibilidad de representar más de lo representado, el nuevo creador querrá expresar lo inexpresado: el mundo interior del hombre: el tiempo, la memoria, el deseo, el sueño, es decir lo incomunicable… la expresión de lo incomunicable". Al hablar de las capacidades que el nuevo artista creador tiene ante sí, sostiene que elementos como "la notación, la alusión, la referencia, la elipse emergen como categorías predominantes de un cine que encuentra —en el terreno formal— sus dos cumbres en *Sin aliento* y *Marienbad*",[14] pues en ambas películas se pasa de la situación a la posición y de la posición a la actitud, con todo lo que ello tiene de ontológico y de moral. El nuevo cine, que respondía desde entonces a premisas existenciales, buscaría decir lo que no se puede decir, alcanzar la imagen por la no imagen. A partir de ese momento, concluía, el cine debía ser "una empresa esencialmente poética".

Sin duda alguna *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961) representó el manifiesto fílmico del grupo. Rodada con ínfimos recursos pero con total libertad, la cinta narra la historia de Gabriela, una niña que por causa de la guerra civil española es separada de su tierra y de su padre. Gabriela sale de España hacia el exilio en México y, ya adulta, se enfrenta a la dificultad de recordar su pasado familiar, a la imposibilidad de encontrar su lugar en el mundo. Sin embargo, en esta historia la protagonista no es la niña que vive en una España en guerra o la mujer exiliada en México. El sujeto de la historia es la imagen de la no imagen, es la ausencia, la imposibilidad de la memoria. A pesar de las deficiencias técnicas o de la precariedad de las actuaciones, es con los encuadres, con los tiempos, con los movimientos, como se configura la representación de la orfandad, del olvido que ha dejado a Gabriela inmersa en el vacío de la vida adulta.

El cine de autor en el Primer Concurso de Cine Experimental

En 1964 la industria cinematográfica nacional intentó liberar un poco la presión que representaba la nueva generación. En ese año se dio impulso al llamado *cine de aliento* con obras como *Tarahumara* (Luis Alcoriza), *El gallo de oro* (Roberto Gavaldón) y *Viento negro* (Servando González). Este tipo de producciones, llamadas por sus críticos *cine de halitosis*, no respondió a las exigencias de los grupos externos a la industria que criticaban a sus promotores porque, una vez más, habían elaborado fórmulas preocupadas por la recuperación de la taquilla, dejando a un lado la libertad de los creadores.

Fue entonces cuando la crisis económica y la rigidez de la industria se volvieron serias preocupaciones. Por esta razón, se decidió convocar a un concurso de cine experimental. Como dijo Jorge Durán Chávez, director de la sección de Técnicos y Manuales, "al ver que la producción industrial disminuía cada año se decidió buscar que más directores trabajaran dentro de la industria".[15]

Fue obvio que la situación del cine nacional influyó para modificar el criterio de *experimental* (ya de por sí difuso). En un tono por demás conservador, el balance que se hizo del concurso en el suplemento *El Gallo Ilustrado* del periódico *El Día* se enfocaba en rescatar el término "experimental" reduciéndolo a la búsqueda de nuevos temas:

> Se trata de *institucionalizar el cine de búsqueda* en la medida en que lo permita la industria fílmica del país […] No se intenta, en ninguna manera, de romper las estructuras de la industria como existe en su estado actual, sino de complementarlas […] Aquí, lo experimental consistió, más que nada, en configurar un nuevo rostro a ese cine mexicano tan deformado por las arrugas y los tics del envejecimiento.[16]

La mayoría entre quienes convocaron al concurso, presentaron sus trabajos y los evaluaron tenían en mente una renovación industrial que devolviera al sindicato los niveles de producción perdidos por la falta de renovación de cuadros. De este modo, a pesar del título del concurso, la mayor parte de las películas no fueron experimentales, sino más bien narrativas convencionales

12 Jomí García Ascot, "Un profundo desarreglo", *Nuevo Cine*, núm. 6, marzo de 1962, p. 4.

13 *Ibid*.

14 *Ibid*., p. 8.

15 Alejandro Pelayo Rangel, "El Primer Concurso de Cine Experimental", en *Los que hicieron nuestro cine*, *op. cit.*

16 García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, *op. cit.*, vol. 12, pp. 154-156. Las cursivas son mías.

the essence of film."[12] He takes as highest example, of course, the introspective cinema of Alain Resnais and the treatment of time in his film *Last Year at Marienbad* (1961), since this work was the clearest example of a deep thematic and formal evolution that was not accompanied by a technical one. Regarding technical development, he said, "There is nothing new in Marienbad." However, the main point García Ascot develops in his text is that every formal evolution implies a thematic evolution. "The point of view created by the form modifies the content, determines it unavoidably." Formal evolution here is born from the need to approach the subjects in different ways, to see different aspects of reality. It is here that a new form of creating implies a particular situation in the creator, in which the movements define a position. The union of situation and position through montage define a mind-set: an existential disposition toward the world.[13]

García Ascot, well acquainted with the debate that went from existentialism to auteur cinema, contends that "if the new form allows for the possibility of representing more of what is being represented, the new creator will like to express the unexpressed: The interior world of man: time, memory, desire, dreams, that is, the incommunicable… the expression of the incommunicable." When speaking of the capacities that the new artist creator has before him, he maintains that elements like "notation, allusion, reference, ellipsis emerge as prevailing categories of a cinema that finds—in the formal terrain—its two pinnacles in *Breathless* and *Marienbad*,"[14] since both films go from situation to position and from position to attitude, with all the ontological and moral implications this involves. The new cinema, which answered since then to existential premises, would seek to say what could not be said, reach the image through nonimage. From then on, he concluded, cinema must be "an essentially poetic enterprise."

Beyond question, *En el balcón vacío* (On the Empty Balcony, Jomí García Ascot, 1961) represented the group's film manifest. Shot with minimal resources but total freedom, the movie tells the story of Gabriela, a girl separated from her land and her father by the Spanish Civil War. Gabriela leaves Spain into exile in Mexico and, as an adult, is confronted by the difficulty of remembering her heritage, by the impossibility of finding her place in the world. However, in this film the protagonist is not the girl who lives in a war-torn Spain or the exiled woman in Mexico. The subject of the story is the image of the nonimage, the absence, the impossibility of memory. Despite the technical shortcomings and the precarious acting, it is through composition, through timing and movements, that the film configures the representation of orphanhood and conveys the oblivion that has left Gabriela immersed in the emptiness of adult life.

12 Jomí García Ascot, "Un profundo desarreglo," *Nuevo Cine*, no. 6 (March 1962): 4.

13 García Ascot, "Un profundo desarreglo," 4.

14 Ibid., p. 8.

Auteur Cinema in the First Experimental Film Contest

In 1964, the national film industry attempted to release some of the pressure the new generation was exerting. That year, the so-called *cine de aliento* (new breath cinema) was promoted, with works like *Tarahumara* by Luis Alcoriza, *El gallo de oro* (The Golden Cockerel) by Roberto Gavaldón, and *Viento negro* (Black Wind) by Servando González. These kind of productions, dubbed by their critics *cine de halitosis* (halitosis cinema), did not respond to demands by groups external to the industry that criticized their promoters because, once again, they had created formulas that pursued box-office takings, leaving aside the freedom of the creators.

It was then that the economic crisis and the rigidity of the industry became serious worries. For this reason a decision was made to hold a contest of experimental film. As Jorge Durán Chávez, director of the section of Technicians and Manual Workers, said, "Concerned to see industrial production diminishing every year, it was decided to strive for more directors to work in the industry."[15]

The situation of national cinema very obviously influenced the modification of the *experimental* criterion, which was diffuse enough as it was. In a formal, conservative tone, the recapitulation of the contest in *El Gallo Ilustrado*, cultural supplement of the newspaper *El Día*, brought into consideration the term *experimental*, reducing it to the mere search for new topics:

> This is about *institutionalizing exploration cinema* to the extent that the national film industry allows it […] No attempt at all is made to break the structures of the industry as it exists in its current state, but to complement them […] Here, the experimentation consisted, more than anything, of giving a new face to that Mexican cinema so deformed by the wrinkles and tics of old age.[16]

Most of those who organized the contest, presented their work, or evaluated it had in mind an industrial renovation that gave back to the union the production levels lost in the stagnancy. Thus, despite the name of the contest, most of the participating films were not experimental, but rather conventional narratives that tried—and failed—to incorporate New Wave elements.[17]

The award winner (*The Secret Formula*, Rubén Gámez, 1965) certainly represented a break with the prevailing forms of Mexican cinematographic narrative. It has been frequently said that it won because it was the only experimental film of the contest. The movie, however, although different within the narrative context of the time, was structurally not a fully experimental film, nor did it pretend to be one. The disposition of the movie, as its creator

15 Alejandro Pelayo Rangel, "El Primer Concurso de Cine Experimental," *Los que hicieron nuestro cine.*

16 García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 12, 154–56 (emphasis mine).

17 Lerner and González, *Cine Mexperimental*, 52.

que trataron de incorporar, casi siempre de manera fallida, ciertas lecciones de la Nueva Ola.[17]

Ciertamente la obra ganadora (*La fórmula secreta*, Rubén Gámez, 1965) representó un rompimiento con las formas imperantes de la narrativa cinematográfica mexicana. Se ha dicho comúnmente que ganó por ser la única película experimental del concurso. La cinta, sin embargo, aunque diferente en el contexto narrativo de la época, estructuralmente no era del todo una cinta experimental, ni lo pretendía. La ordenación de la película, como su creador lo dijo 25 años después, respondía a un gusto personal por los relatos cortos.[18] La intención simplemente era articular pequeños relatos realizados con los fundamentos del montaje clásico para apuntalar una idea central. Visualmente, esta bella cinta es un gran homenaje a las vanguardias cinematográficas de los años veinte, formas poéticas que bien podrían ser obra de Eisenstein o Vértov. Su fascinación por esta estética quedó manifiesta es su primera película, *Magueyes* (1962), obra realizada para acompañar a *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) en su gira por Europa. En esta cinta, Gámez realiza un impactante ejercicio de montaje para volver al maguey un elemento universal y arrancarlo del imaginario del nacionalismo cinematográfico.

El segundo lugar fue para *En este pueblo no hay ladrones* (Alberto Isaac) y el tercero para la cinta *Amor, amor, amor*, una serie de seis episodios dirigidos por Juan José Gurrola (*Tajimara*), José Luis Ibáñez (*Las dos Elenas*), Miguel Barbachano (*Lola de mi vida*), Héctor Mendoza (*La sunamita*), Juan Ibáñez (*Un alma pura*) y Benito Alazraki (*La viuda*). De todas, sin duda las más destacadas fueron *Tajimara* y, sobre todo, *Un alma pura*. Sobre esta última, el propio Rubén Gámez dijo: "*Un alma pura* fue verdadero cine experimental, cine de búsqueda, cine con otra voz, con una voz más universal. Muchos le achacaron que era extranjerizante, cuando la cultura es universal. En ese concurso se cometió una injusticia. Si yo hubiera sido jurado le habría dado el premio a *Un alma pura*."[19]

Sobre un texto homónimo que Carlos Fuentes había publicado el mismo año en su antología *Cantar de ciegos*, director y escritor elaboraron un filme completamente interiorista. En éste se aborda la historia de dos hermanos, Juan Luis (Enrique Rocha) y Claudia (Anabella Arbenz), que tratan de contener el impulso incestuoso mediante la separación física. La estructura de la cinta contiene rupturas temporales y geográficas que logran ser sorteadas gracias a un dios-cámara omnipresente que permite la comunicación e incluso posibilita el incesto a la distancia. La cámara en la obra de Ibáñez abandona su falso lugar como testigo de una acción y se vuelve protagonista, posicionamiento moral, condición de posibilidad, confidente del pecado, dios castigador. Al final de la cinta no hay *happy ending*: después de arruinar la vida de su pareja al obligarla a un aborto que la llevará al suicidio, Juan Luis es perseguido por la cámara que lo acosa inculpándolo hasta que el protagonista decide escapar de la película quitándose la vida.

El cine de autor en la Universidad

Al terminar la lectura de *Le cinéma ou l'homme imaginaire* de Edgar Morin, Manuel González Casanova quedó convencido de que la vida intelectual del hombre en el siglo XX no podía estar ya separada del cine,[20] por eso decidió crear en la Universidad Nacional una escuela de enseñanza fílmica. Después de las "Cincuenta lecciones de cine" (1960) y las "Lecciones de análisis cinematográfico" (1962), en 1963, el Centro Universitario de Enseñanza Cinematográfica se convertía en una realidad. En sus primeros años, el centro de extensión universitaria carecía prácticamente de todo: plan de estudios estructurado, planta docente completa, equipo suficiente y hasta un local donde albergarse. La práctica cinematográfica era inexistente y casi todo era teoría. Sin embargo, una característica esencial del cine universitario fue la liberación de la figura del director, ajeno por completo a las presiones del cine industrial. Es por ello que las primeras producciones muestran claramente un cine donde imperan las inquietudes autobiográficas de sus alumnos, desarrolladas mediante esquemas narrativos producto del acercamiento al cine europeo.

Dos de las cintas más destacadas fueron elaboradas por mujeres. Tanto *Pulquería La Rosita* (Esther Morales, 1964) como *Azul* (Marcela Fernández Violante, 1966) abordan el tema del sufrimiento infantil producto del enfrentamiento con la brutalidad de la vida adulta. Si bien la primera película se articula claramente con un sinfín de referencias neorrealistas, la segunda es una alusión humilde pero clara a la obra de François Truffaut.

Sin embargo, el director representativo de esta generación, y sin duda el más prolífico, fue Leobardo López Arretche (1942-1970). Desde su ingreso al centro y hasta su fatal deceso, Leobardo dirigió siete cortometrajes: *Lapso* (1965), *#45/Panteón* (1966), *El jinete del cubo* (1966), *S.O.S.* (1967), *Catarsis* (1968), *El hijo* (1968) y *Leobardo Barrabás/Parto sin temor* (1969). El indudable talento de López Arretche, así como su renuncia a cualquier forma de producción industrial limitante de su libertad creadora, hicieron que Jorge Ayala Blanco lo definiera como: "un cineasta nato, dotado de una inhumana capacidad de angustia, irrecuperablemente atormentado. Sus películas en conjunto emocionan como una sola pregunta dirigida al origen de la vida, meta última de todo artista de mirada esencial."[21]

Las obras de Leobardo, algunas con las deficiencias técnicas propias de los ejercicios escolares, muestran una libertad de creación que el cine mexicano no había conocido. Con una temática reiterativa de los profundos conflictos existenciales del autor, sus

17 Lerner y González, *op. cit.*, p. 52.

18 *Revisión del cine mexicano, Artes de México,* edición especial, México, nueva época, invierno de 1990, p. 42.

19 *Ibid*.

20 Entrevista de Israel Rodríguez a Manuel González Casanova, 15 de marzo de 2007.

21 Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, *op. cit.*, p. 464.

himself would say twenty-five years later, responded to a personal liking for short stories.[18] Its intention was simply to articulate narrations made with the fundamentals of classical montage to underpin a central idea. Visually, this beautiful movie is a great homage to the cinematographic avant-garde of the 1920s, relating poetic forms that might well have been made by Eisenstein or Vertov. Gámez's fascination with this aesthetic was manifest in his first motion picture, *Magueyes* (1962), which he made to accompany *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) in its tour around Europe. In this film, Gámez creates an impressive exercise of montage to turn the maguey into a universal element, and uproot it from nationalist film imagery.

The second place went to *En este pueblo no hay ladrones* (There Are No Thieves in This Village, Alberto Isaac) and the third to *Amor, amor, amor* (Love, Love, Love), a series of six episodes directed by Juan José Gurrola (*Tajimara*), José Luis Ibáñez (*Las dos Elenas*), Miguel Barbachano (*Lola de mi vida*), Héctor Mendoza (*La sunamita*), Juan Ibáñez (*Un alma pura*), and Benito Alazraki (*La viuda*). Among these the most outstanding were *Tajimara* and, above all, *Un alma pura*. About the latter, Rubén Gámez himself said: "*Un alma pura* was true experimental cinema, exploration cinema, a cinema with another voice, a more universal voice. Many accused it of being too foreign-centered, when culture is universal. In this contest, an injustice has been committed. Had I been in the jury I would have given the award to *Un alma pura*."[19]

In this film, based on a homonymous text published that same year by Carlos Fuentes in his anthology *Cantar de ciegos* (Song of the Blind), the writer and director collaborated in a completely interior film. It tells the story of two siblings, Juan Luis (Enrique Rocha) and Claudia (Arabella Arbenz), who try to contain their incestuous impulse through physical separation. The structure of the movie contains temporal and geographical ruptures that manage to be avoided thanks to an omnipresent camera-god that allows for communication and even enables the consummation of long-distance incest. The camera in Ibañez's story abandons its false place as witness of an action and becomes protagonist, moral placement, condition of possibility, confidant of sin, punishing god. The film has no happy ending: After ruining the life of his partner by forcing her to have an abortion that will lead her to commit suicide, Juan Luis is hunted by the camera, which hounds him in condemnation until the protagonist decides to escape from the movie by taking his own life.

Auteur Cinema in the University

When he finished reading *Le cinéma ou l'homme imaginaire* by Edgar Morin, Manuel González Casanova became convinced that intellectual life in the twentieth century could not be separated from cinema anymore,[20] so he decided to create a film school at the Universidad Nacional Autónoma de México. After "Cincuenta lecciones de cine" (Fifty Lessons on Film, 1960) and "Lecciones de análisis cinematográfico" (Lessons of Cinematographic Analysis, 1962), in 1963 the Centro Universitario de Estudios Cinematográfica became a reality. In its first years, the university extension center lacked practically everything: a structured curriculum, enough teachers, sufficient equipment, and even a location in which to settle. Filmmaking practice was nowhere to be found, and almost all teachings were theoretical. However, an essential characteristic of university filmmaking was the freedom from the figure of the director, being completely outside the pressures of industrial cinema. This is why the first productions clearly display a cinema in which student autobiographical concerns are the norm, developed through narrative schemas that result from a proximity to European cinema.

Two of its most outstanding films were made by women. Both *Pulquería la Rosita* (Esther Morales, 1964) and *Azul* (Blue, Marcela Fernández Violante, 1966) approach the subject of child suffering as a product of confrontation with the brutality of adult life. While the first movie is clearly articulated with endless Neorealist references, the second is a humble but clear allusion to the work of François Truffaut.

However, the director who best represents this generation, and certainly the most prolific, is Leobardo López Arretche (1942–1970). From his admission to the Centro and until his untimely death, Leobardo directed seven short films: *Lapso* (Lapsus, 1965), *Panteón* (1966), *El jinete del cubo* (1966), *S.O.S. (*1967), *Catarsis* (1968), *El hijo* (1968), and *Leobardo Barrabas/Parto sin temor* (1969). Leobardo's undeniable talent, as well as his renouncement of every form of industrial production that limited his creative liberty, led Jorge Ayala Blanco to define him in the following terms: "a born filmmaker, endowed with an inhuman capacity for distress, hopelessly tormented. His movies as a whole are moving like a single question, focusing on the origin of life, ultimate goal of every artist of essential gaze."[21]

Leobardo's works, some of which bear the technical deficiencies to be expected of school assignments, display a creative freedom that was completely new to Mexican cinema. With a subject matter that endlessly restated the deep existential conflicts of the author, his shorts were a benchmark for the first generations of the school. One of them, *S.O.S.*, is no doubt the most experimental of them all. It is barely fifty seconds long, and bursting with cinematographic anguish. In it, a young man writhes in the fetal position among the background sounds of machine guns firing. He goes to the bathroom, attempts to defecate and,

18 *Artes de México, edición especial revisión del cine mexicano* (Winter 1990), 42.

19 Ibid.

20 Manuel González Casanova in conversation with Israel Rodríguez, March 15, 2007.

21 Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, 464.

cortometrajes fueron un punto de referencia para las primeras generaciones de la escuela. Uno de ellos, *S.O.S.*, es sin duda el más experimental de todos. La obra dura apenas cincuenta segundos de angustia cinematográfica. En ella, un joven se retuerce en posición fetal mientras escucha sonidos de ametralladoras, intenta defecar y, al no conseguirlo, vuelve a su posición original. El magnífico trabajo de edición logra indudablemente comunicar el sentimiento de angustia en el enfrentamiento de la subjetividad aniquilada con el mundo. "La visión cataclísmica del acto de no poder defecar […] significa no poder entrar en contacto con la realidad exterior […] no poder nacer verdaderamente y desear volver al claustro materno."[22]

La obsesión por el tema del enfrentamiento entre el mundo exterior, violento y destructivo, y el universo interior completamente expuesto y vulnerable, acompañó al autor por muchos años y está plasmado en varias de sus obras. En la última de éstas, un ejercicio sin precedente en el cine nacional, López Arretche decidió filmar y editar el nacimiento de su propio hijo como un testamento antes del contundente final. Carcomido por la angustia y en un acto de radicalidad absoluta, Leobardo clausuró su angustia escapando del mundo que tanto lo había atormentado. Leobardo López fue, sin duda, el cineasta mexicano más libre, el que llevó hasta sus últimas consecuencias las posibilidades expresivas que el cine le daba para mostrar una imagen de su dramático paisaje personal.

Un cine sin mercado

Michel Marie, gran estudioso de los movimientos cinematográficos, dice que toda nueva escuela supone una doctrina crítica, un programa definido y una estrategia para alcanzarlo.[23] La Nueva Ola francesa, con su política de los autores, no sólo dejó clara su crítica a los esquemas anquilosados del cine francés, sino que emprendió una exitosa labor hasta convertirse en el nuevo paradigma de producción. El éxito fue rotundo: entre 1959 y 1962 debutaron en Francia casi 150 directores. Los distribuidores tuvieron que acoplarse a las exigencias del nuevo mercado: el cine de autor marcaba los derroteros de la industria.

En otros países, como Estados Unidos o Brasil, dicha sustitución nunca se realizó, pues en estos lugares se optó por fortalecer verdaderos mercados alternativos con públicos nada despreciables. En Brasil, Glauber Rocha, quien defendía el cine de autor por ser una visión libre, anticonformista, rebelde y violenta, escribía en 1967: "El mercado del cine ha abierto una nueva brecha para una parte del público que pide al cine un espectáculo de mayor ambición. Ha surgido así el 'mercado del cine de arte', que sigue aumentando y amenaza con hacer competencia al gran mercado cinematográfico."[24]

En México, por el contrario, aunque hubo crítica, no hubo programa ni estrategia. Los integrantes de Nuevo Cine muy pronto entraron en beligerancia con todos los sectores de la industria. García Riera se hizo famoso por llamar "burros viejos" a los directores, quienes más de una vez contestaron a los insultos dejando claro que no cederían su lugar a las nuevas generaciones. Entrar a la industria resultaría, para la gran mayoría de los creadores en los años sesenta, una tarea imposible.

Fuera de la estructura industrial era donde se tenía una oportunidad más clara. El manifiesto del grupo Nuevo Cine planteaba dentro de sus puntos uno fundamental: la creación de una cultura cinematográfica en el país. El movimiento cineclubero, sobre todo dentro de la Universidad, tuvo un impulso enorme, surgieron nuevos críticos, verdaderos eruditos del cine (Paul Leduc, Tomás Pérez Turrent, Manuel González Casanova).

Sin embargo, el nuevo cine mexicano en la década de los años sesenta estuvo muy lejos de ser un éxito. Las películas ganadoras en el concurso de cine experimental pudieron presentarse en salas comerciales sin pagar los costos de exhibición sólo para corroborar que el público mexicano no se interesaba por ese tipo de producciones. Dándose por aludidos, varios participantes paulatinamente se alejarían de sus sueños cinematográficos.

En agosto de 1962, la revista *Nuevo Cine* anunciaba en su séptimo y último número que tenía graves problemas financieros por falta de publicidad. Las películas industriales obviamente no tenían la menor intención de anunciarse en una revista que se dedicaba a atacarlas. Los integrantes del grupo, que veían en Luis Buñuel el ejemplo de un cineasta que hacía obras de calidad dentro de la industria, no lograron ver que, como dice Gustavo García, "para que el surrealismo pudiera mantenerse tuvo que pagar derecho de piso en el cine industrial",[25] es decir, acoplarse a las reglas del juego.

El sueño de imitar la Nueva Ola, y así pasar de la crítica a la producción, se vino abajo cuando Jomí García Ascot, el único con reales posibilidades, declaró que no le interesaba ser un director consagrado, que haber hecho una película respondía a una necesidad existencial. Emilio García Riera y Salvador Elizondo, poseedores de una cultura cinematográfica inmensa, nunca lograron realizar una obra destacada.

El cine universitario, por otro lado, nunca abandonó su camino independiente. Sin embargo, la llegada del movimiento estudiantil de 1968 y los derroteros militantes que el cine de la Universidad tomó desde entonces, dejaron atrás la búsqueda de experimentación personal.

22 *Ibid*.

23 Michel Marie, "La Nouvelle Vague. Une école artistique", Heredero y Monterde, *op. cit*., p. 46.

24 "El cinema novo y la aventura de la creación", Manuel Pérez Estremera (comp.), *Problemas del nuevo cine,* Madrid, Alianza, 1971, p. 207.

25 Gustavo García, "Buñuel y los otros surrealismos mexicanos", *El ojo y sus narrativas*, catálogo de la exposición *Surrealismo, vasos comunicantes*, México, INBA-Imcine, 2012, p. 91.

upon failing, returns to his original position. The magnificent editing conveys without a shadow of a doubt the distress of the confrontation of annihilated subjectivity with the world. "The cataclysmic vision of the act of being unable to defecate […] stands for being unable to be in contact with external reality […] being unable to be truly born, desiring to go back to the maternal cloister."[22]

The obsession around the subject of confrontation between the outside world, violent and destructive, and the inner universe, completely exposed and vulnerable, dogged Leobardo for many years and is reflected in many of his works. In his last film, an unprecedented exercise in Mexican filmmaking, Leobardo decided to film and edit the birth of his own son as a testament before his blunt end. Consumed by anguish, in an act of absolute radicalism, Leobardo shut down his agony by escaping from the world that had so tormented him. Doubtless, Leobardo López was the freest Mexican filmmaker, the one who took to the extreme the expressive possibilities that film gave him and displayed an image of his dramatic personal landscape.

A Marketless Cinema

Michel Marie, great scholar of film movements, says that every new school presupposes a critical doctrine, a defined program, and a strategy to reach it.[23] The French New Wave, with its author policy, did not just underline its criticism to the stagnant schemas of French cinema, but undertook successful activities until it became the new paradigm of production. The result was a complete success: Between 1959 and 1962, France saw the debut of almost 150 directors. The distributors had to adapt to the demands of the new market: Auteur cinema was marking the course of the industry.

In other places, such as the United States and Brazil, this substitution never came to be, since here the choice was to strengthen truly alternative markets with considerable audiences. In Brazil, Glauber Rocha, who defended auteur cinema for being a free, anti-conformist, rebel, and violent vision, wrote in 1967: "The market of cinema has made a new opening for a part of the public that asks cinema for more ambitious productions. Thus the 'art cinema market' has arisen, and is now growing so much it threatens the great cinematographic market."[24]

In Mexico, by contrast, despite the existence of criticism, there was no real program or strategy. The members of Nuevo Cine soon clashed with every sector in the industry. García Riera famously called directors "old donkeys," and they gladly returned the favor, making it clear that they wouldn't yield to the new generations. Entering the industry would prove, for most filmmakers of the sixties, an impossible task.

The clearest opportunity lay outside of the industrial structure. The manifesto of the Nuevo Cine group had among its points a fundamental one: the creation of a cinematographic culture in the country. The film club movement, especially within the university, had huge momentum. New critics emerged, true savants of cinema: Paul Leduc, Tomás Pérez Turrent, Manuel González Casanova.

However, the Mexican New Cinema of the sixties was far from a success. The winning films of the experimental film contest were allowed to be displayed in commercial movie theaters free of exhibition charges just to confirm that the Mexican audience was not interested in these sort of productions. Taking the hint, many participants slowly grew apart from their cinematographic dreams.

In August 1962 Nuevo Cine announced in its seventh and last issue that it was in deep financial trouble due to lack of advertising. Industrial films clearly had no intention of advertising in a publication dedicated to attacking them. The members of the group, who saw in Luis Buñuel the example of a filmmaker who made quality work within the industry, were not able to see that, as Gustavo García says, "in order for surrealism to support itself it had to pay its dues to industrial cinema,"[25] that is to say, it had to play by its rules.

The dream of imitating the New Wave, and thus passing from criticism to production, fell apart when Jomí García Ascot, the only member with real possibilities, declared that he wasn't interested in becoming an established director, and that having made a movie responded to an existential need. Emilio García Riera and Salvador Elizondo, though possessed of great cinematographic skill, were never able to break through. University cinema, on the other hand, never abandoned its independent path. However, the arrival of the 1968 student movement, and the militant vein that university cinema adopted in response, left behind the search for personal experimentation.

---

22 Ibid.

23 Michel Marie, "La nouvelle vague. Une école artistique," in Heredero and Monterde, *En torno a la nouvelle vague*, 46.

24 "El cinema novo y la aventura de la creación," in *Problemas de nuevo cine*, ed. Manuel Pérez Estremera (Madrid: Alianza, 1971), 207.

25 Gustavo García, "Buñuel y los otros surrealismos mexicanos," in *El ojo y sus narrativas* (Mexico City: Instituto Nacional de Bellas Artes/Instituto Nacional de Cinematografía, 2012), exhibition catalog of *Surrealismo, vasos comunicantes*, 91.

Variaciones. La pintura en México en los años cincuenta y sesenta

Rita Eder

1. La pintura entre la guerra fría y la modernización

Al describir la nueva pintura y el movimiento cultural de los años cincuenta, Manuel Felguérez —un elocuente testigo de los procesos de la pintura en este tiempo— afirma su plena pertenencia a una "generación que le tocó romper formal e ideológicamente con el predominio dogmático y oficialista de la llamada Escuela Mexicana".[1] Como complemento de esta confrontación, el pintor también ha señalado que: "para 1956 los campos artísticos se habían polarizado. Los artistas con obra de tendencia populista nacionalista se auto nominaban 'realistas' y para ellos todo lo que no pertenecía a esa corriente eran 'abstractos', término al que conferían un significado peyorativo".[2]

A lo largo de otros testimonios de época, los relatos se refieren a la presencia de un ambiente hostil propiciado por Siqueiros y un enfrentamiento constante que pasaba de la ridiculización, la homofobia (el arte como una esfera masculina), a acusaciones de ser servidores del imperialismo yanqui. Según el testimonio del pintor Bartolí sobre la fundación de la Galería Prisse y los ataques de los cuales fue objeto, "Había una cuestión de fondo político. Siqueiros nos acusaba de ser abstractos cuando en realidad había un abismo entre nosotros y la abstracción […] Siqueiros empezó diciendo que aquello era un nido de pajes de París, nos llamaba las putas de París."[3]

Según recuerda José de la Colina, cualquier manifestación artística que se saliera del cartabón inflamaba los ánimos de la crítica de arte predominante en México en los tempranos años cincuenta: "Para los comisarios estéticos, los que creían en el realismo socialista y demás consignas estalinistas, hilaban poco fino. A esos catoblepas debían enfrentarse entonces los pintores que no querían marchar al paso que ordenaba 'el Coronelazo'."[4]

En 1955 Carlos Monsiváis decidió contraatacar por medio de una breve obra de teatro que escribió ese mismo año: "Ya te lo había dicho Chema: No hay más ruta que la nuestra. Obra musical en dos actos". En la primera página de este texto paródico aparece la ilustración (de la autoría de Alberto Isaac) de un monumento al pintor, de pie sobre un nopal, pinceles y paleta en mano, vestido de sarape, y en la cabeza, a manera de tocado, el águila nacional. Esta caricatura acompaña un texto de presentación que explica que la obra pretende analizar un mural en donde se "desenmascaran las alianzas canallescas de los tlaxcaltecas con los españoles. Ahí se demuestra que en Cholula se inició el primer paso pérfido con el abstraccionismo."[5] Aquí el conocido escritor hace burla del nacionalismo oficial identificado con el realismo y del llamado malinchismo o aquello que es atacado por ser extranjero, una actitud de la que participó un amplio sector de la Escuela Mexicana.

El debate ciertamente tenía un fondo ideológico ligado a posturas políticas provenientes de distintas concepciones acerca de la función del arte en el que se mezclaba la preferencia figurativa para los fines de un arte nacional y otras posiciones afiliadas a las políticas culturales de la Unión Soviética, particularmente el conocido caso de Siqueiros y su propia versión de un realismo comprometido con lo social. Shifra Goldman ha estudiado a fondo el tema de la repercusión de la guerra fría sobre el curso del arte mexicano después de la década de los años cincuenta. Goldman explica la caída de la Escuela Mexicana como

1 Manuel Felguérez, "La Ruptura 1955-1967", en *Ruptura, 1952-1965*, catálogo de exposición, México, INBA-Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1988, p. 92.

2 *Ibid.*, p. 100.

3 Rita Eder, "Una conversación en torno a Gironella", *Gironella*, México, UNAM-IIE, 1981, p. 31.

4 *Op. cit.*, p. 32.

5 Carlos Monsiváis, "Ya te lo había dicho Chema: No hay más ruta que la nuestra. Drama musical en dos actos." *Ruptura, 1952*-1965, *op. cit.*, pp. 105-109.

Variations. Painting in Mexico During the Fifties and Sixties

Rita Eder

1. Painting between Modernization and the Cold War

When describing the cultural movement and new painting of the 1950s, Manuel Felguérez—an articulate witness of the process that took place in painting at the time—asserts his full belonging to a "generation whose turn it was to formally and ideologically break with the dogmatic and officialist hold of the so-called Mexican School."[1] Complementing this conflict, the painter has also remarked, "by 1956 the artistic field had polarized. The artists with nationalist populist works professed themselves as 'realists' and, to them, everything that wasn't contained within that category was 'abstract,' conferring a derogative connotation to the word."[2]

Throughout other testimonies of the time, narrations refer to the presence of a hostile environment fostered by David Alfaro Siqueiros, and a constant confrontation that went from mockery and homophobia (which considered art a male field) to accusations of servility to Yankee imperialism. According to painter Bartolí's testimony on the foundation of the Prisse gallery and the attacks he and his fellow painters endured, "there was a political undercurrent to it. Siqueiros accused us of being abstract when there actually was an abyss between abstraction and us […] Siqueiros began saying that it was a den of Parisian servitude, he called us the whores of Paris."[3]

As José de la Colina recalls, any artistic manifestation that went slightly beyond the strict boundaries of the beau ideal would trigger a rush in the prevailing art criticism of the early fifties: "To the aesthetic sheriffs, those who believed in socialist realism and such other Stalinist slogans, they didn't split enough hairs. Those catoblepas had to be confronted then by the painters that didn't want to march to the beat of the *Coronelazo*'s drum."[4]

In 1955, Carlos Monsiváis decided to launch a counterattack by writing a brief play called "Chema had already told you so: There is no road but ours. A musical play in two acts." The first page of this parody features Alberto Isaac's illustration of a monument to the painter, standing on a cactus, brushes and palette in hand, dressed in a serape and wearing the national eagle as a headdress. This cartoon illustrates a presentation text, which states that the play intends to analyze a mural in which "the despicable alliances of the Tlaxcalteca and the Spaniards are unmasked. There it is demonstrated that in Cholula, the first wretched step towards abstractionism was taken."[5] Here, the writer mocks official nationalism and its identification with realism and so-called *malinchismo*, that is, the preference of the national over the foreign, an attitude adopted by most of the Mexican School.

The debate certainly had ideological overtones linked to political positions that came from diverging concepts of the function of art. Figurative preference was favored for national art, and other positions were identified with the cultural policies of the Soviet Union, in particular the well-known case of Siqueiros and his version of a social-committed realism. Shifra Goldman has thoroughly studied the repercussion of the Cold War on the course of Mexican art after the fifties. Goldman explains the fall of the Mexican School as the fruit of an American cultural strategy that exported abstractionism with the intention of neutralizing political and humanist art.[6]

---

1 Manuel Felguérez, "La Ruptura 1955–1967," in *Ruptura, 1952–1965*, (Mexico City: INBA–Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1988), exhibition catalog, 92.

2 Felguérez, "La Ruptura," 100.

3 Rita Eder, "Una conversación en torno a Gironella," in Gironella (Mexico City: UNAM–Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981), 31.

4 Eder, "Una conversación en torno a Gironella," 32.

5 Carlos Monsiváis, "Ya te lo había dicho Chema: No hay más ruta que la nuestra. Drama musical en dos actos," *Ruptura, 1952–1965*, 105–9.

6 Shifra Goldman, *Contemporary Mexican Art in a Time of Change* (Austin, TX: Texas University Press, 1981). Goldman's book focuses on the Nueva Presencia movement from the early sixties, among whose participants were Belkin, Icaza, and Cuevas.

fruto de una estrategia de exportación cultural de la abstracción por parte de Estados Unidos con la finalidad de neutralizar el arte político y humanista.[6]

Felguérez entendió de otra forma la emergencia de su generación y el conflicto con los "realistas", más como producto de la modernización y la aparición de los nuevos medios: "la televisión, los suplementos culturales en los periódicos y el surgimiento de galerías privadas habían creado un nuevo público y esto provocó la disminución de la Escuela Mexicana en términos de mercado y difusión, mientras que los 'realistas' obtuvieron el apoyo del gobierno al declararse guardianes del arte nacional y de las más altas instituciones culturales".[7]

En la opinión del pintor y escultor, 1956 marca el inicio de una nueva situación cultural a partir de la creación de Poesía en Voz Alta, una propuesta teatral interdisciplinaria en la que participaron dramaturgos y actores, pintores y músicos, todos con la conciencia de iniciar un movimiento de vanguardia en el medio artístico mexicano. El escultor y pintor señala la febril actividad en el campo pictórico y la constante interacción entre artistas que se reunían con mucha frecuencia para discutir ideas y concebir proyectos en común.[8]

2. Interferencias en el debate sobre lo mexicano

Quizás es necesario recordar que si bien el rompimiento fue radical, en el arte mexicano estas oposiciones nacen en los primeros años de la posrevolución. Durante los años veinte se conformaron grupos de artistas identificados con el modernismo y las vanguardias en los que participaban artistas visuales, poetas y escritores, como los Contemporáneos o los Estridentistas. Estos grupos privilegiaron el lenguaje visual, la experimentación desde la forma y el espacio, la relación entre la poesía y la pintura como el sentido último de la creación pictórica. Ya desde los años veinte, los Contemporáneos habían reclutado a Rufino Tamayo, quien encarnaba el quehacer de una pintura original capaz de haber encontrado un camino para lo mexicano en pintura que representara de alguna manera lo universal.[9]

Fue Tamayo quien reflexionó primero sobre la diferencia entre el nacionalismo y lo mexicano. Al hacer hincapié en la diferencia, Tamayo se separó de la construcción nacionalista del Estado y encontró el camino personal de la experimentación con las vanguardias para crear un mexicanismo modernista que abrevó en la noción de lo primitivo como corriente estética moderna. Quizá hay que resaltar su invención en busca de uns nueva noción de lo corporal, a veces, fundamentada en las proporciones prehispánicas, y otras, inspirado en Picasso o Dubuffet. Tamayo es un artista versátil y complejo; si bien la forma, el color y la materia son cruciales en su concepción de la imagen pictórica, su comprensión del espacio nos lleva a pensar con mejores instrumentos su idea de lo universal-mexicano. El interés por los astros, los eclipses y las estrellas refiere a un imaginario del universo, a un territorio sin límites. Es una afirmación más de su inconformidad con una cartografía de lo propio como un territorio cerrado, quizá por ello fue quien abrió el camino de una generación emergente que deseaba compartir esa noción de cielo amplio, objeto de contemplación y sueño en muchas de sus obras.[10]

3. Cómo ser un pintor en México

Al lado de Tamayo puede ubicarse a Gunther Gerzso, autor de una propuesta original en el campo de la pintura mexicana del siglo XX al combinar su visión personal de la arquitectura prehispánica con diversos aspectos simbólicos y espaciales de las vanguardias. Gerzso aspiraba a crear una pintura que tuviese carácter y pertenencia y que a la vez fuese moderna, innovadora y única. Estas características provienen de una búsqueda distinta a la de Tamayo. Gerzso, de padre húngaro y madre alemana, nacido en México en 1915, pasó su juventud en Alemania y en Estados Unidos y fue quizás esta condición de extranjería por su origen y educación lo que le hizo preguntarse de manera tenaz cómo ser un pintor en México. Encontró la respuesta al mirar lo prehispánico de una forma distinta de como lo haría Tamayo. En el pintor oaxaqueño incidieron primordialmente dos factores que marcaron su acercamiento al arte prehispánico: por un lado, su experiencia en los inicios de los años veinte como jefe del Departamento de Dibujo Etnográfico del Museo Nacional de Arqueología, donde se albergaban las colecciones de piezas prehispánicas de distinta procedencia cultural. El museo le sirvió de gabinete de estudio para trabajar, desde una mirada moderna, las proporciones del cuerpo y la tendencia hacia la economía de las formas que desdeñaba el naturalismo. El otro factor que completó el uso de lo prehispánico en Tamayo fue el encuentro, durante su larga estancia en Estados Unidos, con el modernismo vanguardista, específicamente, el primitivismo como movimiento estético.[11]

El acercamiento de Gerzso a lo prehispánico se manifiesta en el énfasis puesto en las superficies pulidas de la escultura

6 Shifra M. Goldman, *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change*, Texas, Texas University Press, 1981. El libro de Goldman gira particularmente alrededor del movimiento Nueva Presencia de inicios de los años sesenta, en el que participaron Belkin, Icaza y Cuevas, entre otros.

7 Felguérez, "La Ruptura", *op. cit*., p. 101.

8 *Ibid.*, p. 102.

9 Erika Madrigal, "Tamayo y los Contemporáneos. El discurso de lo clásico y lo universal", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXX, núm. 92 (primavera de 2008), pp. 155-189; disponible en http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2263/2221.

10 Rita Eder, "El espacio y la posguerra en la obra de Rufino Tamayo", *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y espacio*, México, UNAM-IIE, 1997, pp. 237-254.

11 Rita Eder, "Tamayo en Nueva York", Raquel Tibol (ed.), *Rufino Tamayo: 70 años de creación*, México, INBA, 1987, pp. 55-66.

Felguérez understood the emergence of his generation and the conflict with the "realists" in a different way, more as a product of modernization and the appearance of new media: "The emergence of television, cultural supplements in the newspapers and private galleries had created a new audience, and this reduced the market and promotion of the Mexican School, while the 'realists' enjoyed the government's support by declaring themselves the guardians of national art and of the most important cultural institutions."[7]

According to the painter and sculptor, 1956 marks the beginning of a new cultural situation starting with the creation of Poesía en Voz Alta (Poetry Out Loud), an interdisciplinary theatrical proposal in which playwrights, actors, painters, and musicians participated with the intent of launching an avant-garde movement in the Mexican artistic environment. Felguérez remarks on the feverish pictorial activity and the constant interaction between artists, who gathered frequently to discuss ideas and devise new projects.[8]

2. Interferences in the Debate on Mexican Identity

It may perhaps be necessary to remember that, while the breakaway was radical, in Mexican art these oppositions were born in the early postrevolutionary years. The 1920s saw the formation of groups of visual artists, poets, and writers identified with modernism and the avant-gardes. These groups, such as the Contemporáneos or the Estridentistas, privileged visual language, formal and spatial experimentation, and the relationship between poetry and painting as the ultimate meaning of pictorial creation. Even back then, the Contemporáneos had recruited Rufino Tamayo, who incarnated an original painting form that would find its own way into Mexican identity, a form that, in a way, also incarnated the universal.[9]

It was Tamayo who first reflected on the difference between nationalism and Mexican identity. By emphasizing the difference, Tamayo separated himself from the national construction of the state and found his personal road to experimentation with the avant-gardes through creating a modernist Mexicanism that nurtured the notion of the primitive as a modern aesthetic trend. Of particular significance is his invention in search of a new notion of the corporal, sometimes based on pre-Hispanic proportions, sometimes inspired by Picasso or Dubuffet. Tamayo is a versatile, complex artist. While form, color, and matter are crucial in his conception of the pictorial image, his understanding of space leads us to better comprehend his idea of the Mexican-universal. His interest in celestial bodies, eclipses, and the cosmos bears upon an imaginary of the universe, a boundless territory. It is one more affirmation of his inconformity regarding a cartography of the Mexican identity as a closed territory. This might be why he was the one who opened the way to an emerging generation that wished to share this notion of the limitless sky, object of contemplation, and reverie in many of his works.[10]

3. How to Be a Painter in Mexico

Alongside Tamayo we find Gunther Gerzso, author of an innovative proposal in Mexican twentieth century painting that combines his personal vision of pre-Hispanic architecture with diverse symbolic and spatial aspects of the avant-gardes. Gerzso aspired to create a painting with character and persistence that was also modern, innovative, and unique. These qualities are born from a search of a substantially different nature from that of Tamayo. Gerzso, born in Mexico in 1915 to a Hungarian father and German mother, spent his youth in Germany and the United States, and it might be this foreignness of birth and education that made him ask how to be a painter in Mexico. He found the answer when he gazed into the pre-Hispanic in a way that contrasted Tamayo's approach. The Oaxacan painter was influenced by factors that shaped his approach to pre-Hispanic art. First, during the 1920s he served as chief of the Department of Ethnographical Drawing at the Museo Nacional de Arqueología, where the pre-Hispanic collections were held. The museum was for him a laboratory in which to study the ancient pieces from a modern perspective, in particular the proportions of the body and their tendency toward an economy of form that disdained naturalism. The second factor that influenced Tamayo's use of the pre-Hispanic was his encounter, during his long stay in the United States, with avant-garde modernism, specifically primitivism as an aesthetic movement.[11]

Gerzso's approach to the pre-Hispanic is revealed in his emphasis on the polished surfaces of sculpture and the rhythm of decoration. These qualities are inspired by the architecture of some archeological sites, in particular the Maya sites that had so fascinated his friend, French poet Benjamin Péret—who arrived in Mexico as a war refugee in late 1941.[12] His pictorial invention stands out because primitivism plays no role in his particular integration of the pre-Hispanic to the

---

7 Felguérez, "La Ruptura," 101.

8 Ibid., 102.

9 Erika Madrigal, "Tamayo y los Contemporáneos. El discurso de lo clásico y lo universal," in *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 3, no. 92 (Spring 2008): 155–89, http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2263/2221.

10 Rita Eder, "El espacio y la posguerra en la obra de Rufino Tamayo," *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y espacio* (Mexico City: UNAM–Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997), 237–54.

11 Rita Eder, "Tamayo en Nueva York," *Rufino Tamayo. 70 años de creación*, ed. Raquel Tibol (Mexico City: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987), 55–66.

12 For a broader vision on Péret's writings on pre-Hispanic art and his preference for the Maya civilization, see Rita Eder, "Benjamin Péret and Paul Westheim: Surrealism and Other Genealogies in the Land of the Aztecs," in *Surrealism Latin America: Vivísimo Muerto*, ed. Dawn Ades, Rita Eder, and Graciela Speranza (Los Ángeles: Getty Research Institute, 2012).

y el ritmo de la decoración, característica propia de algunas arquitecturas de las zonas arqueológicas, en especial la zona maya que tanto había fascinado a su amigo, el poeta francés Benjamin Péret (llegado a México como refugiado de guerra a finales de 1941).[12] Su invención pictórica se destaca porque el primitivismo no desempeña papel alguno en su particular integración de lo prehispánico a lo moderno. Gerzso intenta hacer visible la impresión mental y sensible de su encuentro y muy pocas veces recurre a aspectos identificables de su acercamiento a una u otra cultura precolombina.

Se ha pensado en el trabajo de Gerzso como una modalidad original del cubismo que se manifiesta en la forma de planos geométricos intensamente cruzados por el principio de la sección áurea. Si bien el artista aceptaba haber sido influido por el cubismo y diversos modos de la abstracción, en realidad él siempre se consideró un pintor surrealista. Sus obras, puede decirse, se pronuncian desde el principio como audaces combinaciones, como puede advertirse en *El descuartizado* (1942), pintura que se destaca por una interpretación volumétrica y espacial cubista. En ese mismo cuadro, la peculiar descomposición de los planos y la presencia de elementos iconográficos, como la vagina dentada —colocada en el centro de un ambiente de violencia en el que el cuerpo del sujeto será destrozado—, serán alusiones al surrealismo. Esta definición ("soy un pintor surrealista") que Gerzso se aplicará a sí mismo estará marcada —más allá de su conocida relación con el grupo de poetas y artistas visuales exiliados de la segunda guerra mundial— por una concepción particular de sus propios procesos de trabajo. En la época en que estableció contacto con los surrealistas, su trabajo principal estaba ligado a las escenografías que realizaría para el cine mexicano, industria que en ese entonces empezó a crecer en forma notable. Como pintor, a lo largo de los años, trabajaba muchas horas encerrado en su estudio, realizando un conjunto de obras con un carácter exacto, refinado, a la vez tensionado por una imaginación que deseaba expresar en el espacio del cuadro temores y atracciones por el mundo prehispánico, que abordaba desde la conciencia de la alteridad. Esa mirada sobre la alteridad se manifestaba por medio de la presencia de un ambiente escalonado en el que se advierten peldaños y cámaras secretas, espacios oscuros que se fugan en el ojo del espectador en contraste con el alto colorido de los primeros planos que detienen la mirada por esas superficies pulidas e impecables. En cambio, su trabajo para el cine mexicano le permitió conocer los pueblos y las cantinas pintadas de colores estridentes que él describía como la fuerza y la sorpresa de un "amarillo congo" y un "verde selvático".

Puede pensarse en esta dedicación a la escenografía y el carácter de sus comentarios como otra manera de entrar en el ambiente mexicano, pero en este caso desde lo popular, manifiesto en estilos de vida que intentó recrear en el campo escenográfico. Al mismo tiempo, en lo pictórico, recurrió a las superficies exquisitamente trabajadas que se quebraban para dejar ver las formas de una arquitectura de pasillos estrechos, techos angulares y una decoración caprichosa que en el plano del cuadro daban lugar a ciudades imaginarias intervenidas por una geometría reveladora de una permanente tensión entre la abstracción y la latencia del significado. Quizás una expresión de su identidad dividida fue la búsqueda por transformar su atracción por lo prehispánico en un proceso de imágenes en movimiento que pudiese responder a su pregunta primigenia sobre cómo ser un pintor en México, o cómo articular un pensamiento pictórico que modificase aquella cartografía en un lugar de pasajes y restricciones que interfieren todo concepto de identidad como algo directo y claro.

4. El otro surrealismo

Los surrealistas exiliados en México, un tema complejo, amplio e imposible de desarrollar en el contexto de este artículo, venían de diferentes espectros del movimiento. Los cercanos amigos de Gunther Gerzso —el poeta Benjamin Péret, Remedios Varo y Leonora Carrington— se encontraban próximos a algunas premisas del surrealismo bretoniano. En particular, Carrington participó muy activamente en las incursiones experimentales del medio artístico mexicano. La artista inglesa también se involucró en la hechura de escenografías diseñadas para algunas funciones de Poesía en Voz Alta y participó con Kati Horna en el ensayo fotográfico "Fetiches" que la fotógrafa haría para la revista *S.nob*.

Desde un horizonte distinto, Wolfgang Paalen, llegado en 1939 y organizador junto con el poeta César Moro de la "Exposición Internacional del Surrealismo" que tuvo lugar en la Galería de Arte Mexicano en 1940, dará un vuelco radical dos años después. Fundador y organizador en México de la revista *DYN*, introdujo en su primer número (1942) un texto titulado "Farewell to Surrealism" (Adiós al surrealismo) en el que se despide de su etapa surrealista y desarrolla una teoría científica de la pintura basada en la física y la expansión de las ondas como motor de una pintura automática de elementos formales que giran y se transforman en un juego de circularidades libres que llenan el espacio. Sus hallazgos y obras han sido considerados un antecedente notable del expresionismo abstracto. Aparte de su sugerente teoría de generación de formas en las que une arte y ciencia, *DYN* fue el lugar de encuentro para nuevos estudios sobre arte prehispánico de México y Perú; los conocimientos de Paalen del arte de los indígenas del Pacífico norte fueron divulgados en su revista con sendos artículos bien fundamentados y de notable oficio para la escritura. Aunque sus pinturas fueron exhibidas y apreciadas en los años cincuenta, su

12 Para una visión más amplia de los escritos de Péret sobre el arte prehispánico y su preferencia por la civilización maya, véase Rita Eder, "Benjamin Péret and Paul Westheim: Surrealism and Other Genealogies in the Land of the Aztecs", Dawn Ades, Rita Eder y Graciela Speranza (eds.), *Surrealism in Latin America: Vivísimo Muerto*, Los Ángeles, Getty Research Institute, 2012.

modern. Gerzso attempts to make visible the mental and sensible impression of his experience, and only rarely turns to identifiable approaches to a particular pre-Columbian culture.

Gerzso's work has been understood as an original modality of Cubism manifested in geometric planes intensely inspired by the aesthetics of the golden section. While the artist accepted having been influenced by Cubism and several modes of abstraction, he always considered himself a surrealist painter. His works, it can be said, enunciate themselves from the start as bold combinations, as can be perceived in *El descuartizado* (The Quartered Man, 1942), a painting that features a volumetric and cubist spatial interpretation. In this painting, the peculiar decomposition of the planes and the presence of iconographical elements—such as the *vagina dentata*, located at the center of a violent setting in which the body of the subject will be dismembered—are evocative of Surrealism. This self-definition ("I am a surrealist painter") would be shaped—beyond his well-known relationship with the group of poets and visual artists exiled from World War II—by a particular conception of his own work processes. During the time he established contact with the Surrealists, he worked as set designer for Mexican films, whose industry was experiencing a remarkable boom. As a painter, as the years went by, he worked long hours locked in his studio, creating works with a precise and refined character, in tension with an imagination that wanted to express on the canvas his fears of and attractions toward a pre-Hispanic world, which he approached from the conscience of his own otherness. This alterity is revealed in the presence of a staggered environment in which one finds steps and secret chambers, dark spaces that fly away from the viewer's eye in contrast with the highly colorful foregrounds whose pure, polished surfaces trap the gaze. By contrast, his work in Mexican cinema allowed him to delve into the local villages and taverns painted in loud colors, which he described as having the strength and surprise of a "Congo yellow" and "jungle green."

His work on set design and the character of his remarks can be thought of as another way of entering the Mexican environment, in this case from the realm of the popular, as can be seen in the lifestyles he attempted to re-create through his sets. At the same time, in the pictorial, he recurred to exquisitely worked surfaces that cracked to allow a glimpse into an architecture of narrow halls, angular ceilings, and a capricious decoration that in the plane gives way to imaginary cities intervened on by a geometry revealing a permanent tension between abstraction and latent meaning. Perhaps as an expression of his fragmented identity, he was on an eternal quest to transform his attraction for the pre-Hispanic into a process of moving images that could answer his primordial question about how to be a painter in Mexico—how to articulate a pictorial thought that could modify that cartography into a place of passages and restrictions that interfere with the notion of identity as something precise and unambiguous.

4. The Other Surrealism

The Surrealist exiles in Mexico—a broad and complex topic, impossible to develop in the context of this article—belonged to different branches of the movement. Gunther Gerzso's close friends Benjamin Péret, Remedios Varo, and Leonora Carrington were directly affiliated with some premises of Bretonian surrealism. In particular, Carrington was very active in the experimental ventures of the Mexican artistic world. The British artist was also involved in the set design of some stagings of Poesía en Voz Alta, and participated in Kati Horna's photographic essay "Fetishes" for *S.nob* magazine.

Coming from a different horizon, Wolfgang Paalen arrived in 1939 and organized, along with poet César Moro, the International Surrealism Exhibition held at the Galería de Arte Mexicano in 1940. He would undergo a radical shift two years later: When he founded and organized *DYN* magazine in Mexico, he introduced in its first issue (1942) a text titled "Farewell to Surrealism," in which he takes leave of his own surrealist period. He also expands on his scientific theory of painting, based on physics and the expansion of waves as drivers of an automatic painting of formal elements that spin and transform into a play of free circulation that fills the space. His findings and works have been considered an important precedent of Abstract Expressionism. Beyond his evocative theory that unites art and science in the generation of forms, *DYN* was the meeting point for new studies on pre-Hispanic art of Mexico and Peru. Paalen's knowledge of indigenous art of the North Pacific was published in his magazine in well-founded and well-written articles. Though his paintings were exhibited and appreciated in the fifties, his presence and invention of a paradigm around how to generate a painting had little repercussion in the local artistic sphere. By contrast, his relationship to non-Western art and his breakaway from Surrealism have been the bases for new studies on the complex aspects of a smoldering abstract iconography, and have awoken a deeper interest in the ramifications of Surrealism in Mexico.

5. Imaginaries

We imagine, as Néstor García Canclini says, "symbolic contrivances of what we observe or that whose existence we fear or desire."[13] It can be said that this desire to exit the scope of what is defined as one's own is, in reality, foreign, and fabricates an idea of desired extraterritoriality.

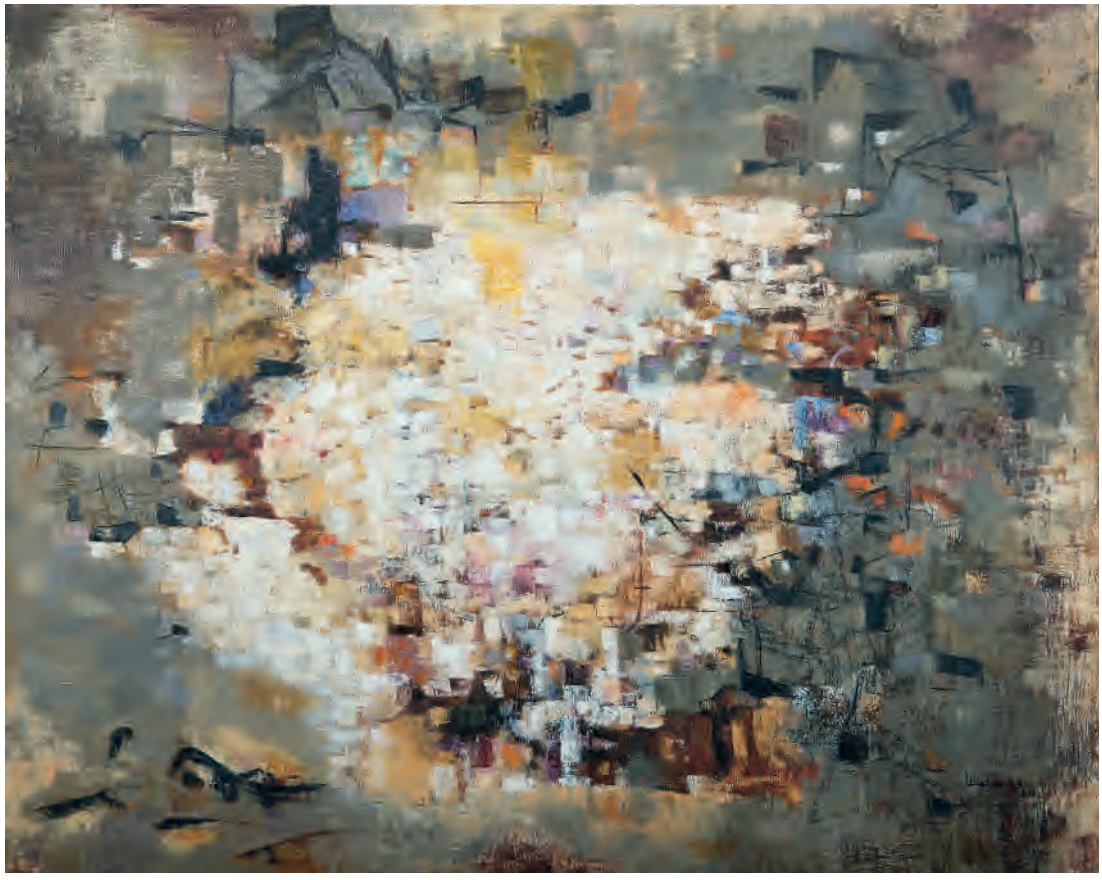
Alberto Gironella and Vlady founded the Prisse gallery in 1952 as an independent, not-for-profit space to exhibit the works of artists who had no place in official circuits. The members of this generation of painters and writers, as described above by

13 Alicia Lindan, "Diálogo con Néstor García Canclini. ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?", *Eure* 33, no. 99 (August 2007): 89–99, http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0250-71612007000200008&script=sci_arttext.

98

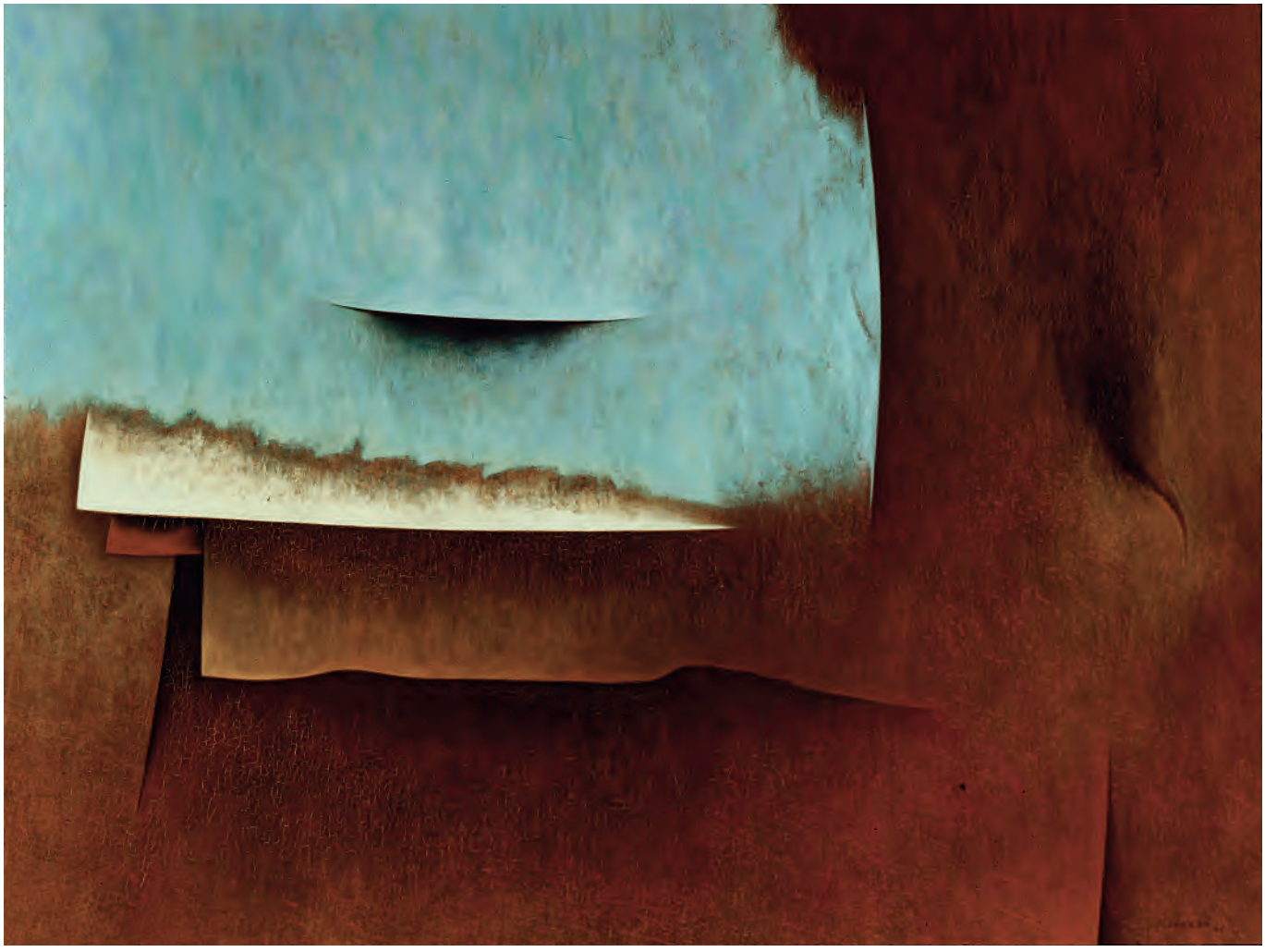
98. Rufino Tamayo, *Constelación*, 1958.
99. Gunther Gerzso, *Estructuras antiguas*, 1955.

99



100

101



102

100. Lilia Carrillo, *La ciudad de Andrómeda*, 1957.
101. Wolfgang Paalen, *Ondine matutine,* 1959.
102. Gunther Gerzso, *Cecilia*, 1961.

103

103. Alberto Gironella, Sin título, 1964.
104. Rufino Tamayo, *Mujer de los trópicos*, 1959.

104

presencia y su invención de un paradigma sobre cómo se genera una pintura no llegaron a tener mayor repercusión en el medio artístico local. En cambio, su relación con las artes de los pueblos no occidentales y su fractura con el surrealismo ha servido de base para nuevos estudios sobre los complejos aspectos de una iconografía latente en el plano de lo abstracto y ha despertado la necesidad de indagar más a fondo en las ramificaciones del surrealismo en México.

5. Imaginarios

Imaginamos, dice Néstor García Canclini, "elaboraciones simbólicas de lo que observamos o de lo que nos atemoriza o deseáramos que existiera".[13] Puede decirse que este deseo de salir de lo definido como propio es en realidad ajeno y fabrica una idea de extraterritorialidad deseada.

Alberto Gironella, junto con Vlady, fueron fundadores de la Galería Prisse en 1952, un espacio independiente y sin afanes de lucro que surge para exponer la obra de los artistas sin un lugar en los circuitos oficiales. Los miembros de esta generación de pintores y escritores, como ya ha sido descrito líneas arriba por Manuel Felguérez, vivieron y presentaron la época como un momento de censura por medio de la prensa y la crítica hacia nuevas propuestas en el campo pictórico. Hubo un momento de enrarecimiento en el medio cultural mexicano que provocó el escepticismo ante el debate político por parte de esta generación. Según José de la Colina, la postura que los artistas adoptaron entonces, particularmente Gironella, era el dandismo como una conciencia de ser distinto, una acentuación voluntaria de la diferencia, una escisión entre el yo y la comunidad o un saberse opuesto a la norma social.[14]

En ese tiempo, aún estaba viva la primera generación de refugiados españoles y Gironella en su Galería Prisse estaba rodeado de pintores y escritores que habían llegado muy jóvenes con la guerra civil española. Gironella estaba interesado en el oficio de pintar a la Velázquez o como Zurbarán. Su postura era justamente penetrar en el oficio de la pintura por medio de desvestirla de sus artificios y embellecimientos, inquietud que le había contagiado el pintor y literato José Gutiérrez Solana (1886-1945), autor del libro *La España negra* (1920), en el cual se realiza un recorrido por las calles de Madrid con descripciones que indagan en la vida de mendigos, curanderos y sacamuelas, rufianes y prostitutas. Más importante para Gironella es el interés de Gutiérrez Solana por el azar incoherente El Rastro (el mercado de pulgas de Madrid): "En una tela tienen los más diversos y extraños objetos: lavativas, dentaduras postizas, la mandíbula de una calavera, máquinas rotas de relojes y un saco lleno de cascos de caballos de los que se matan en las plazas de toros."[15] Estas descripciones dejaron huella en su invención de colocar objetos en cierto sentido disímbolos, sin intervenirlos, pero que ciertamente remitían a tradiciones visuales, como es el caso de sus estructuras-objetos alrededor de *Las meninas* de Velázquez.

Según José de la Colina, quien frecuentaba a Gironella en el momento de la Prisse y varios años después, este pintor no estaba interesado en la abstracción sino en investigar aquella *España negra*: "También en su modo de habitar era distinto a sus compañeros; él no tenía un estudio amplio con paredes desnudas a la moderna. Su estudio era un especie de mercado de la Lagunilla. De todos, era el que además tenía la vocación de escritor: leía a Cervantes, a Góngora. Se interesaba en la Corte de los Austrias, en Felipe II, en los bufones y los enanos, en la España negra de Solana. Fue entonces cuando comenzó a plagiar —digamos— la pintura española. No volverá a pintar sumisamente lo ya pintado, sino aprenderá de allí el oficio para modificar, deformar conscientemente a los clásicos."[16]

Si bien fragmentar y exponer la carne sin piel es uno de los recursos de Gironella en su trabajo sobre la serie de la Reina Mariana, tal vez influido por el acercamiento al cuerpo propuesto por Bataille, desde el punto de visita compositivo y formal, el artista está mirando el ensamblado pero sobre todo la interacción entre pintura, escultura y escenario.

Según Salvador Elizondo, los intentos por relacionar a Gironella o a Buñuel con las formas de la tradición surrealista chocaba con algo muy español "que consiste —diría Elizondo— en la descripción de sensaciones tales como rebañar una lata de sardinas con un pedazo de pan".[17] Casi más que la pintura, a Alberto, diría Elizondo con buen tino, le interesaba el cultivo de una facultad consagratoria vertida a objetos de muy deleznable condición.[18] Fue esta capacidad de trabajar desde una imaginación distinta con los objetos lo que lo hace diferente y precursor de incursiones cada vez más audaces en el campo de la ambientación-instalación. En años posteriores, la figura de Gironella, como parte de este grupo y con una aproximación tan diferente al objeto artístico, se ajusta a lo que se ha dicho con frecuencia sobre este grupo de pintores: ellos no cultivaban tendencias, conformaban un conjunto de individualidades.

6. Los abstractos

Al hablar de la banalización que los nacionalistas hicieron de la palabra abstracto, Manuel Felguérez, en su testimonio sobre

13 Alicia Lindan, "Diálogo con Néstor García Canclini. ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?", *Eure*, Santiago de Chile, vol. XXXIII, núm. 99 (agosto de 2007) pp. 89-99; disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0250-71612007000200008&script=sci_arttext.

14 Eder, *Gironella*, *op. cit.*, p. 46.

15 José Gutiérrez Solana, *La España negra*, Madrid, Comares, 2007; edición original: Madrid, Beltrán, 1920, disponible en http://ia700208.us.archive.org/17/items/laespaanegra00guti/laespaanegra00guti.pdf.

16 Eder, *Gironella*, *op. cit.*, p. 44.

17 Eder, *Gironella*, *op. cit.*, p. 46.

18 *Ibid.*, p. 47.

Felguérez, experienced and presented their time as a moment of censorship by the press and criticism toward new pictorial proposals. There was a moment of rarefaction in the Mexican cultural world that caused some skepticism of political debate in this generation. According to José de la Colina, the position adopted by many artists of the time—particularly Gironella—was dandyism as awareness of difference, a voluntary emphasis on contrast, a sundering between the self and the community, a known estrangement from the social norm.[14]

At the time, the first generation of Spanish refugees was still alive, and Gironella in his Prisse gallery was surrounded by painters and writers who had arrived in their youth at the onset of the Civil War. Gironella was interested in painting in the style of Velázquez or Francisco de Zurbarán. His position was intended to penetrate the process of painting through stripping it from its artifices and embellishments, an idea transmitted to him by painter and writer José Gutiérrez Solana (1886–1945). Solana, in his book *La España negra* (Black Spain, 1920), offers a journey through the streets of Madrid with descriptions that delve into the lives of beggars, healers, and tooth-pullers, ruffians and prostitutes. More important to Gironella is this author's interest in the incoherent randomness of El Rastro (Madrid's flea market): "In a single cloth there lay the strangest and most diverse objects: enema kits, dentures, a skull jaw, broken clock pieces and a sack full of horseshoes taken from animals killed in the bullring."[15] These descriptions left an imprint in his style of placing apparently unrelated objects in his works. Even without intervention, the assemblages recall certain visual traditions, as is the case with his structure-objects around Velázquez's *Las meninas*.

According to José de la Colina, an acquaintance of Gironella's in times of the Prisse and later, this painter wasn't interested in abstraction. Rather, he wanted to investigate that Black Spain explored by Solana: "Even in his way of inhabiting he was different from his peers; he didn't have an ample studio with naked walls in the modern style. His studio was a sort of Lagunilla market. Among them all, he was the most literary-inclined: he read Cervantes, Góngora. He was interested in the Austrian courts, in Philip II, in jesters and dwarves, in Solana's Black Spain. It was then that he began to plagiarize—so to speak—Spanish painting. He won't submissively paint what has already been painted, he will learn from it to modify, to consciously deform the classics."[16]

While fragmenting and exposing skinless meat is one of Gironella's resources in his explorations on Queen Mariana—perhaps influenced by Bataille's approach to the body—from a formal compositional point of view, the artist sees the assemblage, but above all the interaction between painting, sculpture, and stage.

According to Salvador Elizondo, the attempts to relate Gironella or Buñuel with the forms of Surrealist tradition clashed with something very Spanish, "which consists"—he says—"in the description of sensations, such as soaking a piece of bread in a sardine tin."[17] Almost more than painting, he would sagaciously remark, Alberto was interested in the cultivation of a sacralizing quality poured on objects of a contemptible nature.[18] It was this talent for working with objects from a different imagination that made him unique, a precursor to ever-bolder ventures into installations and environments. In later years, the figure of Gironella as part of this group and with such a different approach to the artistic object adjusts to what has been frequently said about this group of painters: Rather than cultivating trends, they were a set of individualists.

6. The Abstracts

When speaking of the nationalists' trivialization of the word abstract, Manuel Felguérez, in his testimony on the Rupture, wonders: Did abstract art in Mexico even exist? From his point of view, abstraction dredged through a slow process, and by 1961, there were few painters who were really abstract.

In late 1967, the Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) held an exhibition called "Trends in Abstract Art in Mexico."[19] The long introductory text by Luis Cardoza y Aragón, titled "Abstractionism," is configured in the manner of a debate in which definitions and discussions on the concept abound. Nonetheless, at no moment does he refer to the title of the exhibition or attempt to get into the complications of defining or locating abstraction in Mexico. I interpret this as a gesture of annoyance by the Guatemalan poet toward a discussion that he saw as outdated. He therefore would seek precedents to the process of modern abstraction in a Lithuanian painter, Konstantinas Čiurlionis (1875–1911), who had presented nonfigurative works back in 1906. In this way, he announces from the onset the conclusions

14 Eder, *Gironella*, 46.

15 José Gutiérrez Solana, *La España negra* (Madrid: Beltrán, 1920; Madrid: Comares, 2007), http://ia700208.us.archive.org/17/items/laespaanegra00guti/laespaanegra00guti.pdf. Citations refer to Comares edition.

16 Eder, *Gironella*, 44.

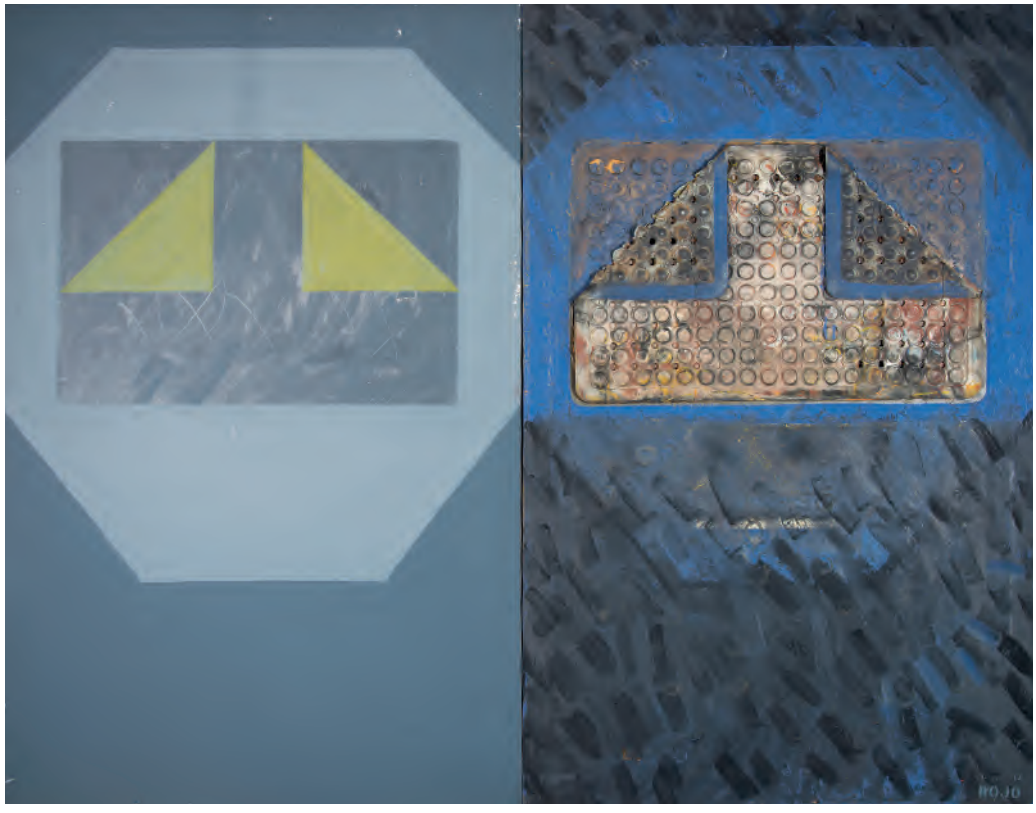
17 Ibid., 46.

18 Ibid., 47.

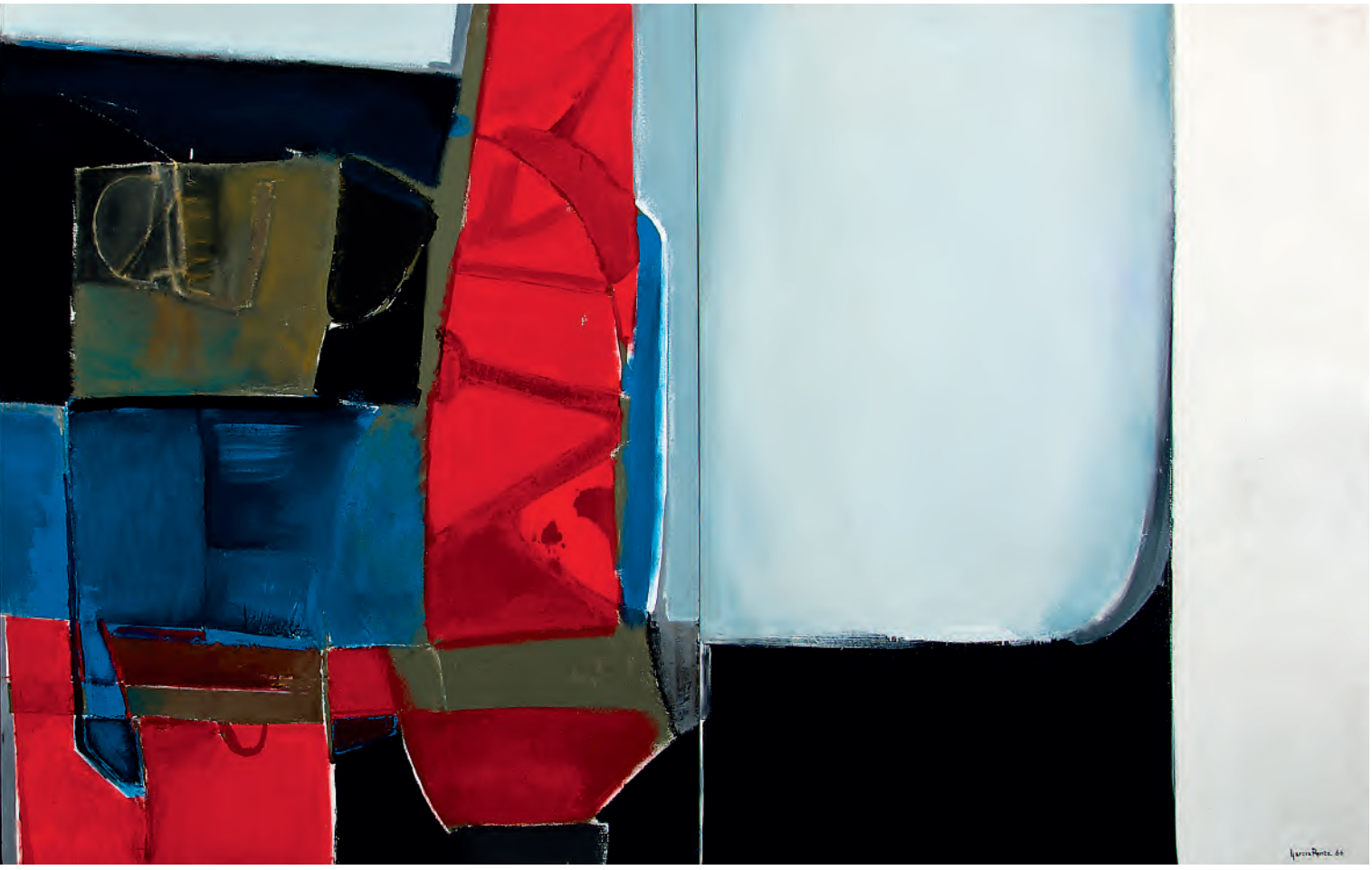
19 *Tendencias del arte abstracto en México* (Mexico City: MUCA-UNAM, 1967–68), exhibition catalog. The exhibition included a broad spectrum of painters: Lilia Carrillo, Enrique Climent, Arnaldo Coen, Pedro Coronel, Germán Cueto, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Gunther Gerzso, Luis García Guerrero, Gastón González, Raúl Herrera, Herbert Hoffman Ysenbourg, Peter Knigge, Francisco Icaza, Luis López Loza, Carlos Mérida, James Metcalf, Roberto Montenegro, Wolfgang Paalen, Antonio Peláez, Antonio Peyrí, Gabriel Ramírez, Vicente Rojo, Kazuya Sakai, Olivier Seguin, Juan Soriano, Waldemar Sjölander, Kiyoshi Takahashi, Rufino Tamayo, Cordelia Urueta, and Vlady. I am grateful to Pilar García for having provided me with this catalog.

105

106



107



108

105. Juan José Gurrola (dir.), *Tajimara*, 1965, Rodrigo Moya (foto).
106. Fernando García Ponce, Sin título (tríptico), 1966.
107. Vicente Rojo, *Destrucción* (díptico), 1965-1966.
108. Manuel Felguérez, *El gran miedo a la montaña (Glaciar)*, 1960.

la Ruptura ya referido al inicio, se hace una pregunta fundamental: ¿existía en México el arte abstracto? Desde su punto de vista, la abstracción transitaría por un proceso lento y para 1961 habría pocos pintores realmente abstractos.

A finales de 1967 se presentó en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) una exposición bajo el título "Tendencias del arte abstracto en México".[19] El texto es de Luis Cardoza y Aragón, un escrito largo bajo el nombre de "Abstraccionismo", configurado a la manera de un debate donde abundan las definiciones y discusiones sobre el concepto. Sin embargo, no alude, en ningún momento, al título de la exposición ni entra en las complicaciones de definir o situar la abstracción en México. Interpreto esto como un gesto de fastidio del poeta guatemalteco ante una discusión que le parecería extemporánea y por ello rescatará antecedentes del proceso de la abstracción moderna en un pintor lituano, Constantino Ciurlionis (1875-1911), quien había presentado obras no figurativas ya en 1906. Con ello anuncia desde el inicio las conclusiones de los párrafos finales de su texto: "El arte abstracto pertenece al pasado." Es posible pensar que ésta fue su manera de finiquitar la polémica entre grupos encontrados y quizás de descalificar la abstracción como signo de innovación. Una mirada a las obras reproducidas en el catálogo muestra actitudes pictóricas disímbolas. El criterio curatorial parece haber sido el de integrar un grupo diverso de artistas que, ya sea de manera radical o tímida, se alejaba del naturalismo. Una generación de pintores en México y los críticos que acompañaron el proceso, como Juan García Ponce, rechazaron lo narrativo en la pintura e intentaron hacer "visible lo visual", una frase de Paul Klee que García Ponce solía utilizar en su labor como crítico de arte. Quizá por ello, en las obras exhibidas en aquella exposición, se distinguen tensiones entre fondo y superficie, signos que quedan apresados en una atmósfera expresiva que salvo excepciones no desea abrazar el plano concreto y puro, sin desviaciones que regresen a lo real imaginario.

Una mirada más amplia a la producción pictórica de la época confirma que ese proceso se caracterizó por su gradual transformación, que mostraba los primeros ejercicios abstractos a la Cézanne, presentes en algunas obras paisajísticas de Enrique Echeverría y Alberto Gironella de los tempranos años cincuenta, a las elaboraciones más complejas de Felguérez y García Ponce, que aún conservaban en los años tempranos cierta referencia a lo corporal; el cuadro era como una piel penetrable en el que las superficies lisas convivían con formas viscerales que están en el centro de la mirada. La intensidad de estas pinturas proviene de la creación de un signo que al completarse inicia su propia negación. Sólo unos años más tarde, ambos dejarían las tensiones entre la insinuación de lo figurativo y el plano de una geometría aún expresionista para arriesgar la llegada de las superficies pulidas y constructivas totalmente abstractas.

Vicente Rojo, quien ha sido comentado por Cristóbal Andrés Jácome en sus trabajos sobre la ciudad y la modernización para este catálogo, se acercó a la abstracción desde la objetividad que representa explorar un lenguaje pictórico riguroso y pendiente de las preguntas esenciales sobre la pintura como superficie bidimensional; la inscripción de lo simbólico por medio de la estructura de la forma fue de su interés y se planteó cómo rehacer la teoría del color desde una perspectiva contemporánea. En la pintura de Rojo de estos años destaca el diálogo entre propuestas pictóricas de distinto signo, donde el artista pone sobre el plano sus procesos mentales y creativos, éste es el caso de *Díptico* (1965), un cuadro doble, mixto y sugerente de cómo actúa el proceso de crear una pintura. En esta obra en dos planos reúne varios vocabularios identificados con la abstracción: el informalismo español y las invenciones de Jasper Johns. Rojo intenta poner en movimiento la relación dinámica entre diversas modalidades de la pintura abstracta. En la doble presentación de una misma señal, el artista establece un diálogo que atañe a las distintas opciones para transformar los signos visuales.

Lilia Carrillo parte de una abstracción subjetiva o lírica donde construye ciudades con planos geométricos difuminados y una línea suelta que gira sobre sí misma para crear signos que flotan en el espacio y que en su integridad proyectan una iconicidad fundamentada en una estructura que proyecta su mundo interior y sus mitologías.

El grupo de pintores de esta generación es amplio y diverso y su relación con músicos y gente de teatro, así como con poetas y escritores, fue intensa. La película *Tajimara*, dirigida por Juan José Gurrola con guión de Juan García Ponce, mencionada en distintas ocasiones en los textos de este catálogo, permite apreciar cómo esta generación se veía y se vivía a sí misma. Aunque los actores principales son profesionales, varios artistas de esta generación aparecen frente a algunos cuadros que pueden calificarse dentro de una abstracción gestual (*action painting*) cuya factura (si tenemos un buen acercamiento a la secuencia de estas imágenes) muestra que hay improvisación y que han sido hechas para este filme de 1965 que borra, al presentar un panorama pictórico homogéneo, la repetida idea de la pintura mexicana como un conjunto de individualidades. Este simulacro pictórico engarza mejor con el texto que Harold Rosenberg escribió para la muestra

19 *Tendencias del arte abstracto en México*, catálogo de exposición, México, UNAM-MUCA, diciembre de 1967-enero de 1968. La exposición incluyó una amplia gama de pintores: Lilia Carrillo, Enrique Climent, Arnaldo Coen, Pedro Coronel, Germán Cueto, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Gunther Gerzso, Luis García Guerrero, Gastón González, Raúl Herrera, Herbert Hoffman Ysenbourg, Peter Knigge, Francisco Icaza, Luis López Loza, Carlos Mérida, James Metcalf, Roberto Montenegro, Wolfgang Paalen, Antonio Peláez, Antonio Peyrí, Gabriel Ramírez, Vicente Rojo, Kazuya Sakai, Olivier Seguin, Juan Soriano, Waldemar Sjölander, Kiyoshi Takahashi, Rufino Tamayo, Cordelia Urueta y Vlady. Debo a Pilar García la cortesía de haberme proporcionado este catálogo.

of the last paragraphs of his text: "Abstract art belongs to the past." It is possible to think that this was his way of finally settling the controversy and, perhaps, of disqualifying abstractionism as a sign of innovation. A look into the works reproduced in the catalog shows a diversity of pictorial attitudes. The curatorial criterion seems to have been integrating a heterogeneous group of artists that were, shyly or radically, moving away from naturalism. A generation of painters in Mexico and the critics that accompanied the process, such as Juan García Ponce, rejected the narrative in painting and tried to "make visible the visual," a quote by Paul Klee that García Ponce frequently used in his work as an art critic. Perhaps this is why, in the works exhibited, there is a certain tension between foreground and background, signs trapped in an expressive atmosphere that, with its exceptions, still doesn't wish to embrace the pure, concrete plane, without deviations that return to the real imaginary.

A broader look into the pictorial production of the time confirms that this process was distinguished by its gradual transformation from the first abstract exercises in the style of Cézanne—present in some early-fifties landscapes by Enrique Echeverría and Alberto Gironella—to the more complex creations by Felguérez and García Ponce, in whose works a certain reference to the corporal still persists; the canvas was like a pervious skin in which plain surfaces coexisted with visceral forms that arrested the gaze. The intensity of these paintings comes from the creation of a sign that initiates its own denial through its completion. Just a few years later, they both would leave the tensions between the insinuation of a figurativeness and the plane of a still expressionist geometry to plunge into polished, constructive, completely abstract surfaces.

Vicente Rojo, a subject of analysis in this catalog by Cristóbal Andrés Jácome as he relates to modernization and the city, approached abstraction from the objectivity of a strict pictorial language that regarded the essential issue of painting as a bi-dimensional surface. He was interested in the inscription of the symbolic through the structure of the form, and he raised the question of how to renew color theory from a contemporary perspective. In Rojo's painting there exists a dialogue between pictorial proposals across a spectrum, a dialogue in which the artist sets his mental and creative processes upon the plane. This is the case of *Díptico* (Diptych, 1965), a double painting, mixed and suggestive of his creative process. In this two-plane work he gathers several abstractionist vocabularies: Spanish informalism and Jasper Johns's inventions. Rojo attempts to give movement to the dynamic relationship between different modalities of abstract paintings. In this double presentation of a same signal, the artist establishes a dialogue that draws from different options to transform the visual signs.

The paintings of Lilia Carrillo are based on a subjective or lyrical abstraction, in which she builds cities with geometric planes in soft focus and a loose line that spins on itself to create signs that float in space and that, in their integrity, cast an iconicity based on a structure that projects her inner world and her mythologies.

The group of painters of this generation is broad and diverse, and its relationship with musicians, performers, poets, and writers was intense. The film *Tajimara*, directed by Juan José Gurrola, written by Juan García Ponce, and mentioned throughout this catalog, allows an appreciation of how this generation saw and experienced itself. Though the leading actors are professionals, many artists of the generation appear in front of a few paintings that might be classified within a gestural abstraction (action painting). Their manufacture—which a deep zoom into the film allows us a glimpse—shows that there existed improvisation, and the fact that they were made for this 1965 film erases, by presenting a homogeneous pictorial panorama, the oft-repeated idea that Mexican painting is a collection of individualities. This pictorial simulacrum fits better with the text Harold Rosenberg wrote for the exhibition "Plastic Attitudes. A Selection of Contemporary Artists from Mexico and the United States,"[20] held in the Galería Universitaria Aristos a year before "Trends in Abstract Art in Mexico." In this text, the American critic asserts that among the postwar artistic movements, "only Action Painting has managed to add a new philosophical dimension to contemporary art," and later makes explicit the criteria followed by the curators of the international exhibition: "that most of them are abstract artists seems to me less important than the fact that they still consider art as problematic in its highest degree. In this attitude resides the radicalism of their answer to our time."[21]

7. Some Conclusions

The full narrative of Mexican painting in these two decades can scarcely be condensed into a single text. The list of painters and engravers who participated in this transformation is certainly long and presents an enormous variety of proposals that fluctuate between different approaches to figuration, new subjects and diverse relationships with the so-called historical avant-gardes.

The discussion here presented centers on some examples in the field of painting that set forth heterogeneous relationships with certain issues, for instance, the interaction between the artistic sphere and the palpable control of the cultural field exercised by its modernizing context. Is it feasible, one must ask, to defend the thesis of a separation between the conglomerate of social and political factors and artistic production? Of course,

---

20 *Actitudes plásticas. Selección de artistas contemporáneos de México y Estados Unidos* (Mexico City: UNAM–Dirección General de Difusión Cultural-Galería Universitaria Aristos, 1966), exhibition catalog.

21 Ibid.

"Actitudes plásticas. Selección de artistas contemporáneos de México y Estados Unidos"[20] que tuvo lugar en la Galería Universitaria Aristos un año antes que "Tendencias del arte abstracto en México". En este escrito, el crítico norteamericano afirma que entre los movimientos artísticos de posguerra, "sólo el *action painting* ha logrado agregar una nueva dimensión filosófica al arte contemporáneo", y más adelante explicitará los criterios que rigieron la exposición binacional: "que la mayor parte sean artistas abstractos me parece menos importante que el hecho de que sigan considerando el arte problemático en su más alto grado. En esta actitud reside el radicalismo de su respuesta a nuestra era."[21]

7. Algunas conclusiones

El gran relato de la pintura mexicana en estas dos décadas no ha tenido cabida en este texto. La lista de pintores, dibujantes y grabadores que participaron en el cambio ciertamente es larga y presenta una enorme variedad de propuestas que oscilan entre distintos acercamientos a la figuración, nuevos temas y diversas relaciones con las llamadas vanguardias históricas.

En el centro de la discusión que aquí se presenta se han escogido algunos ejemplos en el campo de la pintura que plantean relaciones heterogéneas con determinadas problemáticas. Por ejemplo, cómo se perfila la interacción entre el contexto modernizador y su evidente control del campo cultural y la esfera de lo artístico. Es viable, hay que preguntarse, sustentar la tesis de una separación entre el conglomerado de factores sociales y políticos y la producción artística. No hay, desde luego, una respuesta tajante y menos única. Para los artistas que elaboran un nuevo imaginario de lo prehispánico, puede decirse de sus obras que en cierta forma dialogan y contradicen el significado de lo antiguo como parte de un proyecto nacional. Una nueva figuración es en cierta forma la respuesta de una configuración distinta de lo humano y su ubicación en un territorio que carece de pertenencia o identidad. Las distintas perspectivas del surrealismo que aquí se han presentado sólo anuncian que lo real maravilloso es una especie de fantasía benigna sobre lo mexicano al lado de la complejidad de ese otro surrealismo que actúa sobre la obra de algunos artistas y traza sus nexos con las transgresiones del cuerpo.

Muchos de los artistas de esta generación ciertamente exaltaron la esfera de lo privado. Sus entrevistas, conversaciones y testimonios de diverso signo se refieren a su condición de minoría, una élite, pero al fin minoría, y dentro de esa circunstancia estaban decididos a cortar con todo aquello que interfiriera con la idea de lo que significa ser artista y lo que representa crear fuera de cartabones establecidos. En ese sentido, la abstracción en México no es sólo un estilo envuelto en el jaloneo cultural de la guerra fría, supone reconsiderar la ficción de la idea de representación e intenta recuperar paso a paso los procesos del arte moderno, ésos que no buscan producir bienestar ante lo reconocible, sino transformar el mundo natural en una nueva invención.

20 *Actitudes plásticas. Selección de artistas contemporáneos de México y Estados Unidos*, catálogo de exposición, México, UNAM-DGDC-Galería Universitaria Aristos, 1966.

21 *Ibid.*

there isn't a categorical, let alone a unique, answer to this issue. It can be said that the works of the artists who create a new pre-Hispanic imaginary converse with and contradict the meaning of the ancient as part of a national project. A new figuration is, in a way, responding to a different configuration of the human, locating it within a territory that lacks belonging or identity. The different perspectives of Surrealism presented here herald only that the wonderful real is a sort of benign fantasy of Mexican identity next to the complexity of this other Surrealism that influences the work of some artists and can be traced to a transgression on the body.

Many of the artists of this generation certainly exalted the private sphere. Their multifarious interviews, conversations, and testimonies refer to their condition as a minority: an elite, but a minority nonetheless. Within this circumstance they were determined to sever anything that interfered with their idea of what it meant to be an artist and to create outside the established boundaries. In this sense, abstraction in Mexico is not only involved in the complexities of the cultural Cold War, but it also delves into reconsidering the fiction of the idea of representation, and attempts, little by little, to recover the processes of modern art—who seek not to produce reassuring comfort, but to transform the natural world into a new invention.

Luis Buñuel, un cineasta universal en el cine mexicano

Javier Ramírez y Marcela Itzel García

A mediados del siglo XX, Luis Buñuel se erigió en modelo y guía de una generación que buscaba la renovación de la industria fílmica nacional. Su figura encarnó una visión cosmopolita y una respuesta para aquellos que veían agotados los modelos del arte nacionalista de las décadas anteriores más allá de lo cinematográfico. El ascenso de Buñuel, poeta del séptimo arte, coincide con la decadencia del cine mexicano que, tras una prolongada caída, enfrentaba su peor momento en términos creativos a finales de la década de los años cincuenta. Luis Buñuel supo introducir temas novedosos en películas que poco a poco se alejaron de algunas de las convenciones temáticas y formales características del cine nacional. El cineasta español retomó algunos motivos presentes en la producción nacional, pero los redimensionó incorporando sus propias preocupaciones, su propia visión del mundo.

La obra de Buñuel propone una ruptura con la concepción tradicional del cine, al que concebía como "instrumento de poesía, con todo lo que esta palabra pueda contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea". Sus películas rompen con algunos cánones de la narración fílmica para propiciar relatos cada vez más abiertos. Si el cine convencional se basa en una narrativa orgánica, en un principio ordenador del mundo que genera certeza al espectador, su obra rompe con ese principio al sembrar momentos de lo que él llamará poesía, que atentan contra la unidad del relato y contra un posible sentido organizador de la película.

Este cineasta encuentra lo fantástico en la vida común. Según Carlos Fuentes, en Buñuel "la cámara se ahoga en la banalidad cotidiana como un acto de fe en lo maravilloso". El cineasta se sirve de la cotidianidad —una mujer que se baña, un hombre que se rasura, una mano que acaricia—, pero propone siempre conexiones nuevas generadoras de un espacio y un tiempo diferentes, "una nueva percepción", posibilitada por una combinación inesperada. Ya no es sólo el sujeto individual realizando sus actos diarios y su vida común, se trata de actos sencillos que en su concatenación producen un sentido nuevo e indiscernible. El deseo es el motor que mueve este mundo y el manejo de los medios cinematográficos, aunque con rigor y economía, lo subraya. En el cruce de una mirada y un cuerpo se dispara el mecanismo que hace girar el drama. El deseo carnal propicia la acción de los personajes, a partir de una mirada que identifica su objeto del deseo y, al mismo tiempo, la imposibilidad de satisfacerlo; todo ello atestiguado por la cámara incisiva del artista.

Buñuel introduce constantemente un elemento de misterio, de lo oculto que no se revela, aunque esa revelación tampoco resolvería el misterio. Son comunes las escenas inconexas, los elementos sorpresivos, las imágenes azarosas y gratuitas que buscan confrontar al espectador, moverlo de la comodidad en que se presenta frente al espectáculo del cine. En su poética, Buñuel exige una libertad nueva, "desconocida, dispuesta a franquear límites que hasta entonces se consideraban naturales", propone un mundo cuya comprensión escapa a la lógica conocida, que sólo nos sería asequible ampliando las fronteras del entendimiento más allá de la razón.

1.

Buñuel había arribado a México en 1946. Tras cumplir con los encargos del productor Óscar Dancigers para dirigir *Gran Casino* y *El gran calavera*, deseaba realizar un filme menos convencional y que le diera oportunidad de expresar su visión del mundo, como había hecho dos décadas atrás en sus cintas surrealistas. Un intenso trabajo de observación y compenetración con la vida de los barrios pobres en la ciudad de México le permite filmar *Los olvidados* en 1950. En esta película, al narrar la historia de Pedro, un niño de los arrabales de la capital, el cineasta tocó de manera enérgica y descarnada el tema de la miseria urbana, asunto casi tabú en

Luis Buñuel, a Universal Filmmaker in Mexican Cinema

Javier Ramírez y Marcela Itzel García

Halfway through the last century, Luis Buñuel emerged as model and guide of a generation that sought to renovate the national film industry. The epitome of cosmopolitanism, he represented, for many, an escape from the depleted nationalist art models of the previous decades. Buñuel's rise as a poet of the silver screen coincided with a prolonged decline of Mexican cinema, which in the late fifties was facing its worst creative moment. Luis Buñuel introduced innovative topics in his films, which little by little began to grow apart from many of the thematic and formal conventions that distinguished national cinema. The Spanish filmmaker retook some motifs present in national production, restructured them, and integrated his own concerns, his own vision of the world.

Buñuel's work proposes a rupture with the traditional conception of cinema, which he conceived as an "instrument of poetry, with everything that this word might contain of deliverance, of subversion of reality, of threshold to the wonderful world of the subconscious, of inconformity with the narrow society that surrounds us." His movies break a few canons of film narration in order to foster stories with more freedom. If conventional film is based on an organic narrative, on a world-ordering principle that endows the viewer with certainty, his work breaks this principle by sowing moments of what he would call poetry, which threaten the unity of the story and any possible organizing thread in the film.

This filmmaker finds the fantastic in the everyday. According to Carlos Fuentes, in Buñuel "the camera drowns in workaday banality as an act of faith in the wonderful." Buñuel draws from the mundane—a showering woman, a shaving man, a caressing hand—and proposes new connections that generate a different space and time, "a new perception" made possible by an unexpected combination. We no longer see the everyday life of an individual; we see simple acts whose concatenation produces a new, indiscernible meaning. Desire, rigorously and frugally underlined through the usage of film resources, is the driving force of his world. A single glance of an enticing body triggers the mechanism that makes the drama flow. In his characters, carnal desire brings about action through a gaze that identifies both the object of desire and the impossibility of fulfilling it, a gaze that is always witnessed by this artist's incisive camera.

Buñuel is constantly introducing an element of secrecy, concealing that which, even if revealed, would leave the mystery unsolved. He is generous in the use of unconnected scenes, unexpected elements, and gratuitous images that seek to confront the viewer, destabilize the comfortable passivity of the moviegoer. In his poetics, Buñuel calls for a new freedom that's "unknown, ready to cross heretofore natural limits"; he proposes a world whose comprehension escapes known logic, a world we can only access through broadening the borders of understanding beyond rationality.

1.

Buñuel had arrived in Mexico in 1946. After carrying out producer Óscar Dancigers's assignment to direct *Gran Casino* and *The Great Madcap*, he wanted to create a less conventional film that allowed him to express his vision of the world, as he had done in the two previous decades with his surrealist films. Months of intense observation and mutual understanding in the poor quarters of Mexico City allowed him to film *The Young and the Damned* in 1950. In this movie, through the narration of the story of Pedro, a child from the slums of the capital city, the filmmaker brutally and energetically deals with the issue of urban misery, an almost taboo topic in national filmmaking. The movie did not idealize or gloss over the destitute, portraying misery as a condition not only material, but also moral.

The reception from both film critics and the public was overwhelmingly negative, causing the film to be almost immediately pulled from movie theaters. The reasons were many:

la cinematografía nacional. La cinta no idealizó ni maquilló a los pobres y retrató la miseria no sólo como una condición material, sino también moral.

La respuesta de rechazo tanto del público como de la crítica fue aplastante y el filme salió casi inmediatamente de cartelera. Las razones eran diversas: *Los Olvidados* molestaba tanto a los chovinistas, para quienes "denigraba" al país, como a los militantes de izquierda, quienes percibían trazas de la ideología burguesa.[1] Pero, además, el filme distaba de ser un producto acorde con el estilo hollywoodense o con las formas recurrentes en el cine mexicano de la época y, por tanto, del gusto popular.[2] Sin embargo, la cinta triunfaría en Cannes y a partir de ello sería revalorada en el país. *Los Olvidados* fue la primera gran cinta de Buñuel en México y, en ella, el autor dejaría testimonio de un serio interés por los asuntos sociales que continuaría la línea de su trabajo en el documental *Las Hurdes*.

Para *Los olvidados*, el director decidió salir de los estudios y filmar en locaciones de la entonces periferia de la ciudad de México, utilizando a varios actores no profesionales en un estilo visual que emulaba a los noticieros. A pesar del desencanto del fotógrafo Gabriel Figueroa, Buñuel buscaba evitar al espectador una impresión estética agradable que pudiera "endulzar" los temas enunciados en el filme: la pobreza, la delincuencia o las familias disfuncionales. En estas familias, por ejemplo, la madre del protagonista es capaz de no amar a su hijo de manera innata, de despreciarlo y correrlo de su casa, al tiempo que, movida por el deseo, abre su casa al Jaibo, posterior asesino de su hijo, en una secuencia construida con un juego de miradas cruzadas entre la madre y el Jaibo mientras la mujer lava sus pies.

A la dureza de los temas y el tratamiento que les da, Buñuel añade su negativa a proponer una solución o un final feliz. La película discute la actualidad de un país cuya cultura, como comenta Julie Jones,[3] se encuentra en transición entre la tradición y la modernidad, sin posibilidad alguna de mejora para los habitantes de los cinturones de miseria de la capital mexicana.

Una secuencia es elocuente al respecto: don Carmelo, el ciego, es atacado por tres jóvenes encabezados por el Jaibo. La cámara encuadra las alturas de un "moderno" e inacabado edificio y desciende hacia el hombre al atravesar el terreno baldío delante de la construcción. Acto seguido, don Carmelo es agredido, despojado de los instrumentos musicales con los que se gana la vida y golpeado hasta caer impotente al suelo, momento en el cual la cámara gira para encuadrar un gallo que aparece delante de él. En una sola secuencia se han conjugado varios de los elementos clave en Buñuel: la supuesta modernidad urbana, mediante la presencia del edificio inconcluso; la tradición, encarnada por don Carmelo, que para esos momentos se ha revelado como un hombre que añora "los tiempos de mi general Díaz"; por último, lo irracional y el misterio, representado por el gallo que, como otros animales, aparece de forma casi gratuita aunque subrayado por la disonancia de un acorde musical. Es una nueva conexión que genera esa percepción nueva y libre de un sentido unívoco.

Lo onírico, casi siempre ausente del cine nacional de la época, es retomado en una dimensión nueva. Si el cine tiene esta capacidad de romper los límites y traspasar el umbral al "mundo maravilloso del subconsciente", es un elemento que Buñuel quiere aprovechar. La secuencia del sueño, donde Pedro se ve a sí mismo siendo por un momento amado por su madre, antes de que el Jaibo salga de debajo de la cama y se produzca una serie de conexiones libres, cargadas de una densidad de significados, pero difícilmente interpretables de una manera única. La fuerza del cine, la construcción de imágenes, su movimiento y, mediante el montaje, sus conexiones son aprovechadas en una dimensión hasta entonces desconocida.

2.

La década de los años cincuenta atestiguó una lenta pero sostenida caída de la producción fílmica nacional, no tanto en términos cuantitativos, como en la calidad de las producciones.[4] En sentido inverso, y a partir de *Los Olvidados*, Buñuel logra acrecentar su figura y su leyenda, e irá ganando autonomía frente a los productores a raíz de su éxito internacional. Si algo había mostrado esa cinta, era la contradicción entre una ciudad que crece y un entorno urbano incapaz de asimilar en el desarrollo económico a todos sus integrantes. La miseria que la cinta muestra es producto de un crecimiento desigual que, al tiempo de producir riqueza, genera concentración y pobreza. La ciudad de la pujanza es también la de la miseria y es escenario de esa pugna entre tradición y modernidad, que rebasa por mucho el terreno de lo fílmico.

El mundo del arte en México reflejaba en buena medida una tensión semejante. El modelo nacionalista que se había impuesto en las diferentes disciplinas era cuestionado por artistas jóvenes que no se sentían afines al gran muralismo, la novela de la revolución o la música con motivos indígenas y populares. Una nueva generación comienza a tomar su lugar y exige que lo nacionalista sea confrontado con nuevas corrientes del arte mundial. Son cosmopolitas y buscan la modernización de un medio cultural que perciben anquilosado.

---

1 Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, UDG/ Conaculta-Imcine/Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 1992, t. 5, p. 192.

2 Julie Jones, "Interpreting Reality: *Los Olvidados* and the Documentary Mode", *Journal of Film and Video*, vol. 57, núm. 4, p. 21.

3 *Ibid.*, p. 23.

4 En términos de cantidad, la industria mexicana sostuvo una producción importante a pesar de la reducción sostenida de sus ventas al extranjero, especialmente a los mercados de Sudamérica, durante la década posterior al fin de la guerra. Así, hacia 1958, se produjeron en México alrededor de cien largometrajes. Ese número se conservó en los siguientes años.

The Young and the Damned bothered both the chauvinists, who saw in it a "denigration" of the country, and the leftist militants, who perceived traces of bourgeois ideology.[1] What's more, the film intentionally deviated from Hollywood style and the established forms of the Mexican cinema of the time—both of which defined popular taste.[2] However, after the film was acclaimed at Cannes, it underwent a favorable reassessment in Mexico. *The Young and the Damned* was Buñuel's first great film in this country, and would evidence the filmmaker's interest in social issues first shown in his documentary film *Land without Bread*.

For *The Young and the Damned*, the director chose to leave the studio and film on location, in the then outskirts of Mexico City, using several nonprofessional actors in a visual style that emulated that of newscasts. To photographer Gabriel Figueroa's disappointment, Buñuel avoided giving the viewer a pleasant aesthetic impression that might "sweeten" the topics tackled by the film: poverty, crime, and dysfunctional families. In the latter, for example, the mother of the lead character is not capable of innately loving her son, spurning him and kicking him out of the family home. At the same time, moved by desire, she opens her house to El Jaibo, the future murderer of her son, in a sequence threaded through an exchange of glances between the mother and El Jaibo while she washes her feet.

To the harshness of the topics and their treatment, Buñuel adds his refusal to propose a solution or a happy ending. The movie examines the reality of a country whose culture, as Julie Jones remarks,[3] is transitioning between tradition and modernity, with no possibility of improvement for the destitute of the Mexican capital.

A certain sequence is particularly eloquent about this: Don Carmelo, the blind man, is attacked by three youngsters led by El Jaibo. The camera first frames the heights of a "modern" unfinished building, then stoops down upon the man walking through the vacant lot in front of the construction site. In a flash, Don Carmelo is assaulted, stripped of the musical instruments with which he earns his living, and beaten until he falls helpless to the ground. At this point, the camera turns to frame a rooster that appears in front of him. In a single sequence there unfold many of the key elements in Buñuel. Alleged urban modernity, expressed in the unfinished building; tradition, embodied by Don Carmelo—who by this time has been revealed as a man nostalgic for "the times of *mi general* Díaz"—and irrationality and mystery, represented by the rooster, which, like other animals, appears almost gratuitously, though highlighted by a dissonant musical chord. The animal is a new connection that generates this new and free perception of a univocal meaning.

The world of dreams—ever absent from Mexican films at the time—is retaken in a new dimension. Buñuel wants to exploit the capacity of cinema to break new ground and cross the threshold into the "wonderful world of the subconscious." In a dream scene, Pedro sees himself being loved by his mother for a few moments. El Jaibo then emerges from under the bed and a series of free associations are unleashed, each densely charged with meaning and impossible to resolve into a single interpretation. The force of cinema, the construction of images, their movement, and, through montage, their connections, are enabled in a heretofore unknown dimension.

2.

The 1950s was a decade of slow but sustained decline in national film production, not so much in the quantity as in the quality of productions.[4] Conversely, starting with *The Young and the Damned*, Buñuel grew more and more legendary within this same time frame, and his international success earned him some autonomy from film producers. If this film had depicted something, it was the contradiction between a growing city and an urban environment incapable of assimilating all its inhabitants into its development. The misery shown by the movie is the product of an unequal growth that, while producing wealth, also deepens poverty and wealth concentration. The city of strength is also the city of poverty, background to that struggle between tradition and modernity that goes way beyond the realm of cinema.

The art world in Mexico reflected a similar tension in many ways. The nationalist model long imposed on most artistic disciplines was being questioned by young artists who did not feel identified with muralism, revolutionary novels, or music inspired by indigenous and popular motifs. A new generation began taking its place, demanding that nationalism be confronted with new art movements around the world. These new cosmopolitan artists sought the actualization of a cultural medium they saw as old-fashioned.

In March 1954, at the Mascarones building, which at the time hosted the Faculty of Philosophy of the Universidad Nacional Autónoma de México, a roundtable discussion took place, the first of a number of conferences with which the Humanities Coordination wanted to begin "public and formal consideration of film creation." The transcendence of this event, which has since

1 Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 5 (Guadalajara: UDG/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1992), 192.

2 Julie Jones, "Interpreting Reality: *Los Olvidados* and the Documentary Mode," *Journal of Film and Video* 57, no. 4: 21.

3 Jones, "Interpreting Reality," 23.

4 In terms of quantity, the Mexican industry showed significant production levels despite its sustained reduction of sales to foreign markets—particularly South America—during the decade following the end of the war. Thus, by 1958, Mexico produced around a hundred feature films per year, and continued producing a similar number in the following years.

109

109. Luis Buñuel (dir.), *Los Olvidados*, 1950.
110. Luis Buñuel (dir.), *Simón del desierto*, 1965.
111. Luis Buñuel (dir.), *Nazarín*, 1959.
112. Luis Buñuel (dir.), *Viridiana*, 1961.

110

111

112

En marzo de 1954, en el edificio de Mascarones, todavía sede de la Facultad de Filosofía de la Universidad de México, tuvo lugar la mesa redonda en la cual se daba inicio a una serie de conferencias con las que la Coordinación de Humanidades quería iniciar la "consideración pública y formal de la creación cinematográfica". La trascendencia de aquel evento, que ha quedado en el olvido, es la de haber significado el inicio de una relación definitiva entre el cine y la Universidad, vínculo que se formalizaría pocos años después con el surgimiento de la Filmoteca de la UNAM y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Aquel día quedó sellada una nueva relación del cine y el medio cultural en ascenso, a pesar del fracaso del evento que se inauguraba y que se canceló poco tiempo después. La presencia de Buñuel en ese acto no fue casual.

El evento fue presidido por Jaime García Terrés, a la sazón coordinador de Difusión Cultural de la UNAM, caudillo intelectual de aquella generación e impulsor del lugar del cine como forma de pensamiento. Al presentar a Buñuel, García Terrés afirmó:

> Deseamos explicar que, si hablamos de un arte nacional, nos referimos, más bien que a un concepto geográfico o jurídico, a la necesidad de que un pueblo determinado —en este caso el nuestro, el mexicano— se le depare con cada creación artística la oportunidad de conocerse y de entenderse: aludimos pues, no al origen del creador, sino a la amplitud de su comprensión del ambiente, y a la justeza de sus logros. En tal sentido, Luis Buñuel —vaya por ejemplo ilustre—, cuyo nombre encabeza honrándola, la inauguración de nuestras labores, ha de ser estimado, al margen de su raigambre cosmopolita, o acaso precisamente por ella, en cuanto ha sabido aplicarla a la savia sustancial de nuestro pueblo, como un cabal artista, en México.

Las palabras de García Terrés dejan claro el lugar de Buñuel en esta confrontación entre nacionalismo y modernidad. El cineasta español fue el maestro de esa generación. Si bien no puede decirse que formó a cineasta alguno o que haya forjado una escuela, es sin lugar a dudas la figura central en la conformación de un nuevo pensamiento en torno al cine, en sintonía con las ideas de ruptura del cine mundial a mediados del siglo XX, y que tendrían diversas secuelas para el medio mexicano. Buñuel acompaña varios de estos esfuerzos: participa en las primeras sesiones del grupo Nuevo Cine, apoya los diversos intentos por filmar películas diferentes, ayuda a Carlos Velo y a Luis Alcoriza, apadrina a Arturo Ripstein, participa en el Primer Concurso de Cine Experimental como actor y, en general, se erige como un convencido impulsor del cambio.

3.

Al formarse en 1960 el grupo Nuevo Cine, y a lo largo de los siete números que llegó a publicar de la revista homónima, se hizo evidente el lugar de la obra de Buñuel, a quien se dedicó un número doble de la publicación. Su obra fue ampliamente discutida, y las ideas y disertaciones del cineasta sirvieron como eje de dos de los trabajos más relevantes: "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano", de Salvador Elizondo, y "Sobre el anticonformismo y el conformismo en el cine", de J. M. García Ascot.

En el primer artículo, Elizondo define la moral como el recuento de dos actitudes, la del hombre ante sus semejantes y la del hombre ante la mujer. Ese recuento no aparece en el cine mexicano, cuyas historias buscaron no hablar de moral sino emitir una moraleja, una generalización cuyo fin era dar una lección que adoptara un matiz condenatorio, para así conjurar los actos "pecaminosos" y preservar el lugar central de la familia como elemento de cohesión de la sociedad mexicana. El trabajo de Buñuel emerge como la directriz que debía seguir el cine mexicano.

"Sobre el anticonformismo y el conformismo en el cine", por su parte, inicia con una frase de Buñuel: "La misión del cine —como la de todo arte— es que después de haber estado en contacto con la obra, el espectador tenga la noción de que no todo está tan bien en este mundo como se quiere aparentar, de que en definitiva no estamos en el mejor de los mundos posibles."[5] Para Buñuel, la intención del cine convencional era dejar en el espectador la idea de que se está en el mejor lugar posible, mediante la eliminación de aquellos tópicos que puedan provocar fisuras en la percepción del mundo.[6]

4.

La atención de esa generación a la obra de Buñuel surgía de la mirada atenta a un artista que daba sus mejores creaciones. Durante esos años sus películas son discutidas y esperadas. En 1952, Buñuel dirigió *Él*, un filme que aborda el deseo sexual como impulso vital motor, que choca con las costumbres amorosas católico-burguesas. Presenta la historia de Francisco, un hombre "perfectamente normal y sensato", "todo un caballero",[7] pero que en realidad es un personaje con una patología mental que, de manera significativa, es admirado y respetado socialmente.

Él es un claro ejemplo de cómo la obra mexicana de Buñuel trascendió más allá de nuestras fronteras pues, por ejemplo, fue muy apreciada en el ámbito psiquiátrico francés, asunto que el mismo Buñuel relata en una carta a Luis y Janet Alcoriza:

> El fenómeno ocurrido con *Él* es sorprendente. Hay verdaderos y exaltados entusiastas por el film […]. Hace tres días la Unesco organizó una sesión con *Él* para los psiquiatras de París. Había una cincuentena de estos seres en la sala de proyección: Dr. Jacques Lacan, el más famoso del mundo en estudios sobre paranoia […]. Sería largo contarte al detalle lo que dijeron y me preguntaron al terminar la proyección.

5 J. M. García Ascot, "Sobre el anticonformismo y el conformismo en el cine", *Nuevo Cine*, núm. 3, México, 1961, p. 10.

6 *Ibid.*

7 Lo anterior en palabras del padre Velasco, personaje del filme encarnado por el actor Carlos Martínez Baena.

been forgotten, is that it heralded the beginning of a strong relationship between university and cinema, a link that would be formalized a few years later with the creation of the Filmoteca and the Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). That day, a new relationship between cinema and the rising cultural medium was defined, despite the failure of the event in question, which was canceled shortly afterward. Buñuel's presence in this act was no coincidence.

The event was presided over by Jaime García Terrés, then coordinator of cultural diffusion, intellectual leader of that generation, and driving force of the role of cinema as a form of thought. When presenting Buñuel, García Terrés proclaimed:

> We would like to explain that, when talking about a national art, we are not referring to a geographical or juridical concept, but rather to the need that a certain people—in this case our people, the Mexican people—be provided, in every artistic creation, with the opportunity to know and understand itself better: we thus refer not to the origin of the creator, but to the breadth of his understanding of the environment, and the justice of his achievements. In this sense, Luis Buñuel—illustrious example—whose name heads and honors the inauguration of our work, must be acclaimed despite his cosmopolitan roots, or perhaps because of them, for having insightfully applied them to the substantial sap of our people, as a complete artist, in Mexico.

Buñuel's role in this confrontation between nationalism and modernity is made clear in García Terres's words. The Spanish filmmaker was the mentor of that generation. While it cannot be said that he trained any particular filmmaker, or that he established a school, he undoubtedly remains the central figure in the conformation of a new film thought, in harmony with the ideas of rupture in world cinema in the mid-twentieth century, which would have all sorts of consequences for the Mexican medium. Buñuel is present in many of these efforts: He participates in the first few sessions of the group Nuevo Cine, supports the attempts to film innovative movies, helps Carlos Velo and Luis Alcoriza, sponsors Arturo Ripstein, participates in the First Contest of Experimental Film as an actor and, in general, emerges as a committed supporter of change.

3.

Buñuel's importance was evident in the formation of the group Nuevo Cine in 1960 and throughout the seven issues of its eponymous magazine—which published a double issue dedicated to him. His work was widely discussed, and the ideas and dissertations of the filmmaker served as guiding threads for two of the most relevant works in the magazine: "Sexual Morals and Moralisms in Mexican Cinema," by Salvador Elizondo, and "On Non-Conformism and Conformism in Film," by J. M. García Ascot.

In the first article, Elizondo defines morality as the recounting of two attitudes: man before his peers, and man before woman. This is not what appears in Mexican cinema, whose stories seek not to speak of morality, but to formulate a moralism, a generalization whose objective is to give a somewhat damning lesson, thus conjuring "sinful" acts and preserving the central place of family as an element of cohesion in Mexican society. Buñuel's work emerges as the guideline that Mexican cinema must follow.

"On Non-Conformity …" for its part begins by quoting Buñuel: "The mission of film—like that of every art—is that after having been in contact with the work the viewer be filled with the sense that not everything is as well with the world as we like to pretend, that we are definitely not in the best of all possible worlds."[5] For Buñuel, conventional cinema intended to reassure the viewer that he is in the best possible place, through the elimination of the topics that might provoke fissures in our perception of the world.[6]

4.

The attention this generation poured over Buñuel's work emerged from an attentive gaze toward an artist who was offering his best creations. During these years, his movies were discussed and anticipated. In 1952, Buñuel directed *This Strange Passion*, a film that approaches sexual desire as a driving force that clashes with Catholic-bourgeois approaches to love. It presents the story of Francisco, a "perfectly normal and sensible man," "quite a gentleman,"[7] that is really a character with a mental pathology who, meaningfully, is socially respected and admired.

This Strange Passion is a clear example of how Buñuel's Mexican oeuvre transcended Mexico's borders, since, for example, it was greatly appreciated in psychiatric circles in France, as Buñuel shares in a letter to Luis and Janet Alcoriza:

> The phenomenon elicited by *This Strange Passion* is surprising. There exist truly passionate enthusiasts of the film […]. Three days ago, the UNESCO organized a screening featuring *This Strange Passion* for Paris psychiatrists. There were around fifty of them in the screening room: Dr. Jacques Lacan, the most famous in the world in paranoia studies […]. It would take me too long to tell you in detail what they said and asked when the screening was over. Anyway, they found the man's description to be perfect. They found it strange that we were able to delve so deeply into the character.[8]

---

5 J. M. García Ascot, "Sobre el anticonformismo y el conformismo en el cine," *Nuevo Cine*, no. 3, (1961): 10.

6 Ibid.

7 To quote Father Velasco, a character in the film played by actor Carlos Martínez Baena.

8 Luis Buñuel to Luis and Janet Alcoriza, 9 May 1954, Paris, Alcoriza Archive, ALC/01/02, Filmoteca Española.

Total: les pareció perfecta la descripción del tipo. Se extrañaron de que hubiéramos podido profundizar tanto en el personaje.[8]

El acucioso tratamiento del personaje y de la historia está presente desde el principio de la película. Buñuel inserta varias de sus preocupaciones primordiales. La secuencia inicial se desarrolla en el interior de una iglesia durante la ceremonia del lavatorio de pies en la Semana Santa. En pleno acto litúrgico católico, el protagonista recorre con la mirada los pies de los asistentes a la iglesia para detenerse con avidez en los zapatos de Gloria, a quien mira anhelante y deseoso. De esta forma, el autor ha evidenciado temas constantes en su cine, tales como la discusión en torno al catolicismo, la hipocresía de la moral burguesa y el deseo como una fuerza motora vital que surge, nuevamente, del cruce entre una mirada y el cuerpo deseado, pero lejano.

En esa época Buñuel realiza diversos proyectos en los que debe aceptar encargos que no siempre le satisfacían, pero que siempre resolvió con eficacia. En cada uno de ellos supo introducir algunos de sus tópicos.

5.

En 1958, bajo la producción de Manuel Barbachano, Buñuel rodó una adaptación propia de la novela de Benito Pérez Galdós, *Nazarín*. La cinta fue filmada cerca de Cuautla, en las estribaciones del volcán Popocatépetl. Gabriel Figueroa, fotógrafo de la cinta, propuso a Buñuel un bello paisaje del volcán nevado con las nubes de enorme dramatismo visual que caracterizaron sus trabajos, pero el director rechazó esa toma y prefirió el contracampo, carente de detalles relevantes. El cineasta quería aislar al espectador de una experiencia estética reconfortante. Alguna vez afirmó "nunca me ha gustado la belleza cinematográfica prefabricada", y la evitaba a toda costa.[9] Por el contrario, formado en la tradición del esperpento, gustaba de utilizar imágenes de tullidos, enanos y otras deformidades para generar un sentimiento diferente en el espectador. En este sentido, la cinta contiene una tierna historia de amor entre Ujo, el enano, que se enamora de Andara, la prostituta. Ujo, en cada una de sus apariciones le hace saber tiernamente que él la "estima", a pesar de la fealdad de la mujer y de ser "pública".

Nazarín cuenta la historia de Nazario, un sacerdote de familia española que vive en un barrio de la ciudad de México durante el porfiriato. Como Cristo, su modelo original, sufre humillaciones, acepta calumnias e injusticias con resignación, hace la caridad y convive con los más pobres. Aunque la narración preserva muchos de los rasgos originales de la novela, Buñuel introduce una serie de elementos que aportan una dimensión diferente.

Nazario debe huir de la mísera pensión que habita para ir a peregrinar al campo. Es seguido por dos mujeres que pronto manifiestan un deseo carnal por el sacerdote, pero él se muestra impotente para responder a ese deseo. En una escena crucial, Beatriz le promete fidelidad y le pide que la conserve a su lado a pesar de los inconvenientes que se aproximan, se sienta a su lado y se recarga en su hombro. La escena sugiere todo el deseo de la mujer, pero él, con la misma rigidez, sin que sus palabras muestren rechazo, recoge del suelo un caracol y se entretiene con él en su mano, acariciando su concha e ignorando abiertamente las sugerencias de la mujer.

Aunque el sacerdote recorre los caminos intentando seguir las enseñanzas de Cristo siendo caritativo, en realidad va provocando desastres a su paso. Así, en su afán por proteger a Andara terminará propiciando el incendio de la casa donde habitan, su esfuerzo por tomar un trabajo que le permita ganarse el sustento causará una balacera y, en general, el bien que pretende hacer se revierte constantemente.

Al adaptar la novela, Buñuel introdujo una escena particular retomando un relato del Marqués de Sade. En un momento de su peregrinar, los personajes llegan a un pueblo asolado por la peste. Nazario decide asistir a los enfermos, llevándoles la palabra de Dios, orando con ellos y ayudándoles en el trance de una muerte inminente. Entran a una casa y encuentran a Lucía, una mujer agonizante. Nazario la invita a arrepentirse de sus pecados y orar, pero ella rechaza a Dios y llama a su amante. "No cielo, Juan", insiste. Poco tiempo después llega Juan y los hace salir a pesar de las súplicas del sacerdote que insiste en asistir a la mujer. El sacerdote fracasa en todos sus empeños.

La imagen de Cristo que propone la película se sintetiza en las alucinaciones de Andara. Mal herida y febril, la mujer, todavía prostituta, duerme en la cama del sacerdote. Ahí ve una imagen de Jesucristo clavada en la pared, a la que el cura suele encomendarse. Mientras Nazario reza para ayudarla a arrepentirse de sus pecados, ella voltea a ver la imagen y el Cristo ríe con una enorme sonrisa.

La película concluye de una forma por demás paradójica. El padre es apresado y conducido a la ciudad. Se detienen por el camino y su celador compra una fruta; la vendedora, conmovida por su situación, decide regalarle una piña, que el padre rechaza en un primer momento pero termina por aceptar. Preso de una enorme desazón, se aleja caminando mientras el sonido de los tambores acompaña el final de la cinta.

6.

A partir de *Nazarín*, la carrera de Buñuel dará un giro definitivo. En adelante sólo hará los proyectos de los que está plenamente convencido. Esta libertad creativa le ha costado largos años y la aprovechará para introducir su manera de entender el cine. Para él, "el misterio, elemento esencial de toda obra de arte, falta por lo general en las películas. Ya tienen buen cuidado autores, directores

8 Carta fechada en París, 9 de mayo de 1954. Consultada en el Archivo Alcoriza de la Filmoteca Española bajo la catalogación ALC/01/02.

9 Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1996, p. 253.

His zeal in fleshing out the character and plot is present from the beginning of the movie. Buñuel inserts many of his favorite issues. The initial sequence takes place in the interior of a church during the feet-washing ceremony of Holy Week. In the middle of the Catholic liturgical act, the lead character inspects the feet of the church parishioners. His gaze lingers avidly on Gloria, whom he ogles longingly and lustfully. In this way, the author has evidenced recurring topics in his films, such as discussion around Catholicism, the hypocrisy of bourgeois morality, and desire as a driving force emerging once again from a longing gaze into a desired, but distant, body.

In these few years, Buñuel covered several projects, accepting assignments that didn't always satisfy them but that he always effectively solved. He managed to introduce his recurring topics in every one of them.

5.

In 1958, with Manuel Barbachano as producer, Buñuel filmed a personal adaptation of Benito Pérez Galdós's novel *Nazarín*. The film was shot near Cuautla, in the foothills of the Popocatepetl. Gabriel Figueroa, the cinematographer, suggested using a shot of the beautiful snow-covered volcano with the extraordinarily dramatic clouds that set the photographer apart, but the director rejected it, favoring instead a reverse shot that lacked any relevant details. The filmmaker wanted to keep the viewer apart from a comforting aesthetic experience. At some point he remarked: "I have never liked pre-fabricated cinematic beauty," and he avoided it at all costs.[9] On the contrary, trained in the tradition of the grotesque, he enjoyed using images of cripples, midgets, and deformities to generate a different sentiment in the viewer. In this sense, the film contains a tender love story between Ujo, the midget, and Andara, the prostitute. In every single one of his scenes, Ujo tenderly lets Andara know he "values" her, despite her ugliness and her "publicness."

Nazarín tells the story of Nazario, a priest from a Spanish family who lives in Mexico City during the time of Porfirio Díaz. Like Christ—his original model—he suffers humiliations, stoically endures slander and injustice, gives to charity, and befriends the poor. Though the narration preserves many of the original features of the novel, Buñuel introduces a series of elements that contribute a different dimension.

Nazario must run away from the measly guesthouse he lives in and make a pilgrimage to the countryside. The two women who follow him soon manifest carnal desire for the priest, which he seems unable to satisfy. In a crucial scene, one of them, Beatriz, promises him fidelity and asks him to keep her by his side despite the inconveniences that draw near. She sits beside him and leans on his shoulder. The scene strongly suggests the woman's desire, but he, with the same rigidity, without his words showing rejection, picks up a snail from the floor and begins playing with it in his hand, caressing its shell and openly ignoring the woman's advances.

Though the priest travels trying to follow the teachings of Christ and being charitable, he really only leaves disaster in his wake. Thus, in his efforts to protect Andara, he will end up causing a fire in the house they live in; his efforts to get a job will cause a shootout; and, in general, his attempts to do good will constantly turn on him.

In his adaptation, Buñuel introduced a particular scene that draws from a story by the Marquis de Sade. At a certain point during his pilgrimage, the characters arrive to a village devastated by the plague. Nazario decides to help the sickly, carrying the word of God to them, praying with them and helping them in the trance of imminent death. They arrive at a home and find Lucía, a woman in the throes of death. Nazario exhorts her to repent for her sins and pray, but she rejects God and calls for her lover. "Not heaven, Juan," she insists. Soon after, Juan arrives and shoos them away, despite the pleas of the priest. He seems to fail in all his endeavors.

The image of Christ that the movie proposes is synthesized in Andara's hallucinations. Badly injured and feverish, the woman, still a prostitute, sleeps on the priest's bed. There, she sees hanging on the wall an image of Jesus Christ to which the priest usually prays. While Nazario is praying to help her repent, she looks into the image only for Christ to joyously smile back.

The film concludes in an almost paradoxical way. The priest is arrested and taken to the city. They stop on the way and his guard buys fruit. The fruit seller, moved by the situation, decides to give Nazario a pineapple, which he at first rejects, then reconsiders and accepts. Seized by a sudden unease, he walks away into the sunset while the sound of drums announces the end of the film.

6.

After *Nazarín*, the course of Buñuel's career would change irrevocably. He would only work on projects of which he was utterly convinced. This level of creative freedom had taken him long years to achieve, and he would take full advantage of it. As he saw it, "mystery, essential element of every work of art, is generally missing from movies. Authors, directors and producers all take careful steps not to trouble our tranquility by opening the wonderful window of the screen into the liberating world of poetry." This poetic element would gain ground in his later works. In Buñuel's cinema the element of mystery is crucial: not everything that happens is explained, nor do the events necessarily help in elucidating a meaning, since not every element is there in service of a narration.

In 1960 Buñuel would develop a business relationship with entrepreneur Gustavo Alatriste, husband of actress Silvia Pinal. Alatriste began producing films alongside Buñuel, promising him

9 Luis Buñuel, *My Last Sigh* (Minneapolis: University of Minessota Press, 2003).

y productores de no turbar nuestra tranquilidad abriendo la ventana maravillosa de la pantalla al mundo liberador de la poesía." En su obra posterior, este elemento de lo poético irá ganando terreno. Se trata de un cine en el que el elemento del misterio es crucial, donde no se aclara todo lo que sucede y donde lo sucedido no necesariamente aclara un sentido posible, pues no todo lo presentado en su cine está al servicio de una narración.

A partir de 1960, Buñuel iniciaría una relación de trabajo con el empresario Gustavo Alatriste, esposo de la actriz Silvia Pinal. Alatriste incursionó al lado de Buñuel en la producción fílmica y le aseguró una libertad creativa "jamás desmentida" en sus siguientes tres proyectos, los últimos que filmaría en México.

Ese año escribe al lado de Julio Alejandro una historia completamente original a partir de una antigua fantasía erótica. Se titularía *Viridiana* y con ella se concretaría su regreso a España tras varias décadas de exilio mexicano. La película le permite volver sobre varias de las inquietudes que había mostrado ya en *Nazarín*, como la caridad imposible y el deseo como motor de la sociedad, al tiempo que reafirma, contra la moral burguesa, su postura en torno a la pobreza. Para este cineasta, la miseria envilece al hombre, antes que enaltecerlo.

La historia que narra está enmarcada en una fuerte tensión sexual, y la película se estructura en torno a tres momentos clave, marcados por el intento de abuso por parte del tío, un segundo intento de violación por uno de los mendigos y la final resignación de Viridiana para terminar "jugando al tute" con su primo y la criada de la finca, en otro final de gran ambigüedad.

Buñuel esgrime una feroz crítica a la mentalidad burguesa que identifica con la familia de Viridiana y su doble moral. La futilidad de la caridad cristiana y la estupidez de la figura de esta mujer-santa, que reproduce la figura de Cristo que había ya encarnado el padre Nazario, le sirven al cineasta para su denuncia.

La película se vale de un montaje que quiere mantener constantemente un sentido cerrado: ninguna escena parte de un plano de establecimiento, sino que va revelando poco a poco la narración que pretende esgrimir, en una forma que ya había ensayado desde *Los Olvidados*. Así, construye con gran sutileza una serie de escenas que muestran el mundo interior de los protagonistas. Don Jaime, en una larga secuencia, saca de un armario el ajuar de novia de su esposa, muerta la misma noche de bodas. Mientras va sacando una a una las piezas, las acaricia y las acomoda una tras otra. Saca de la caja los zapatos blancos de la boda y se los calza en una imagen insólita. Los pies femeninos, que han obsesionado a Buñuel a lo largo de su carrera, son cambiados por los de don Jaime en una escena que en su ambigüedad abre a posibles lecturas, mientras antecede a uno de los momentos culminantes. Viridiana es convencida por su tío de vestirse el ajuar. Drogada con narcóticos, es presa de la mirada lujuriosa de don Jaime, quien pretende con esa acción tomar por la fuerza a la mujer que reencarna a su propia esposa muerta. Aunque la violación no tiene lugar, este hecho transforma la situación, obligando a la mujer a refugiarse nuevamente en el convento y a él al suicidio.

7.

Mientras Buñuel acentúa la presencia de lo poético en su cine, se aleja de lo eminentemente narrativo y del sentido convencional. Queda la denuncia de una moral y un modo de ver al mundo. Sus películas se van distanciando así del relato anclado en las ideas de la novela decimonónica, de las estructuras cerradas, de los claros mensajes, del buen gusto y del final feliz y reconfortante.

La trama de *El ángel exterminador* es lo más alejado de estas convenciones. Filmada en 1961, sería su último largometraje dirigido en México. Poco tiempo después emprendería el rodaje de *Simón del desierto*, que debería interrumpir antes de lo planeado por lo que la cinta tiene un metraje menor. En buena medida, estas últimas experiencias lo alejarían definitivamente de México como sitio de producción, si bien nunca abandonó nuestro país.

En *El ángel exterminador*, Buñuel despliega muchos de los recursos que utilizaría con profusión en su última etapa francesa. Son películas episódicas, que no pretenden cifrar un sentido único, abren constantemente espacio a lo indiscernible y a la repetición. Cineasta moderno, Buñuel explora las posibilidades del tiempo fílmico. Invitado a una cena aristocrática, un grupo de personas se ve inexplicablemente imposibilitado a abandonar la casa y permanece largo tiempo ahí. Este microcosmos de personas sometidas a una situación límite permite al cineasta explorar las posibles relaciones, las actitudes, la moral y el deseo maquínico.

Es relevante el uso de las repeticiones. Diversas situaciones se presentan en más de una ocasión y con diferentes resultados; Buñuel explora de esta forma nuevas posibilidades del lenguaje, pues propone rupturas en la narración que la literatura había utilizado varias décadas antes y que en el cine eran una novedad a partir del cine de Resnais o de Chris Marker. La solución de la trama de *El ángel exterminador* es marcada por un ciclo temporal que se cierra, otra repetición de las que el cineasta se vale.

De esta manera, es posible decir que Luis Buñuel es quizás el primer cineasta moderno en el cine mexicano, como lo muestra su manejo del tiempo cinematográfico, un tiempo que surge en varios países a mediados del siglo XX. Es heredero directo de las vanguardias históricas y se opone tanto al cine clásico como al modo convencional establecido por Hollywood. Igualmente, puede afirmarse que es un cineasta político en tanto manifiesta una preocupación central por el hombre, pero no en una dimensión individual. Se interesa por él y por cómo se relaciona con los otros. En su obra debate temas como la justicia, el deseo o la libertad, mueve al pensamiento y obliga al espectador a replantearse el mundo. Por ello, su obra influyó directamente a jóvenes artistas, escritores, críticos, aspirantes a cineastas. Luis Buñuel es el emblema del cambio buscado por aquella generación que supo reconocer en él a un artista universal dentro del cine mexicano.

"irrefutable" creative freedom in his following three projects, the last he would film in Mexico.

That year, he would join Julio Alejandro in writing a completely original story inspired by an old erotic fantasy. Its title would be *Viridiana* and with it, Buñuel's return to Spain would be consolidated after several decades of exile in Mexico. The movie allowed him to expand on many of the concerns he approached in *Nazarín*, like impossible charity and desire as a driving force of society. It also confirmed his antibourgeois position regarding poverty: According to Buñuel, misery degrades rather than ennobles humanity.

An undercurrent of sexual tension runs through the story, which is structured around three key moments concerning Viridiana: The sexual abuse she almost endures at the hands of her uncle, the second attempted rape by one of the beggars, and her final resignation, in which she is seen playing the traditional card game *tute* with her cousin and the estate's maid, in another greatly ambiguous ending.

Buñuel offers a devastating critique of bourgeois mentality, which he identifies with Viridiana's family and their double standards. The futility of Christian charity and the idiocy of this saintly woman, who replicates the Christlike figure of Father Nazario, aid the filmmaker in his denunciation.

The film is edited so as to constantly maintain a sense of confinement: Instead of using an establishing shot, the scenes rather gradually reveal the narration they purport to disclose, in a form already established in *The Young and the Damned*. Buñuel thus builds with great subtlety a series of scenes that evince the inner world of the main characters. In a long sequence, Don Jaime takes from a wardrobe the bridal outfit once worn by his wife, who died the night of their wedding. He takes each piece in turn, caresses it, and lays it next to the others. Finally, he takes a pair of white shoes from the box and proceeds to put them on, in an image that is nothing less than shocking. Buñuel's notorious foot fetish is here distorted by the image of male feet in female heels, in a scene whose ambiguity and pre-climactic placement leads to several possible interpretations. Viridiana's uncle convinces her to wear the trousseau. After being drugged, she becomes the object of Don Jaime's lustful gaze, who then attempts to forcibly take the woman who reincarnates his own dead wife. Though the rape never takes place, this scene transforms the situation, forcing Viridiana to once again seek refuge in the convent, and driving Don Jaime to suicide.

7.

While Buñuel highlights the presence of poetry in his films, he steers away from conventional meaning and narrative. What remains is the denunciation of a morality and a vision of the world. His films distance themselves from narrations rooted in the ideas of nineteenth-century novels, of closed structures, clear messages, good taste, and the happy, comforting ending.

The plot of *The Exterminating Angel* lies furthest from these conventions. Filmed in 1961, it would be his last feature film directed in Mexico. Soon after, he would shoot *Simon of the Desert,* which would be shortened by an interrupted shooting. These last experiences would greatly contribute to the filmmaker leaving for greener pastures, but he would never completely abandon Mexico.

In *The Exterminating Angel*, Buñuel unfolds many of the resources he would use profusely in his last French stage. These films are episodic, not pretending to convey a single meaning, always making room for repetition and the indiscernible. A modern filmmaker, Buñuel explores the possibilities of time in film. Invited to an aristocratic dinner, a group of people is inexplicably unable to leave the house, remaining there a long time. This microcosm of people forced into an extreme situation allows the author to explore the possible relationships, attitudes, morality, and mechanic desires.

The use of repetition is germane. Diverse situations are presented in more than one occasion and with different results, allowing Buñuel to explore new possibilities of language by proposing ruptures in narration that had been used by literature several decades prior, and that were a novelty in film since Resnais and Chris Marker. The resource used to resolve the plot of *The Exterminating Angel* is the closing of a temporal cycle, another repetition employed by the filmmaker.

In this way, one can plausibly say that Luis Buñuel is perhaps the first modern filmmaker in Mexican cinema, as shown by his use of film time, a time that emerges in several countries in the mid-twentieth century. He is a direct heir to historical avant-gardes, and opposes both classical cinema and the conventional forms established by Hollywood. Likewise, it can be claimed that he is a political filmmaker inasmuch as he manifests a central concern with human beings not as individuals, but as part of a larger whole. He is interested in the person as he relates to other people. In his works he debates such topics as justice, desire, and freedom; he invites thought and forces the viewer to reassess the world. His work directly influenced young artists, writers, critics, and aspiring filmmakers. Luis Buñuel is the emblem of the change longed for by the generation who recognized in him a universal artist in Mexican cinema.

El Primer Concurso de Cine Experimental

Israel Rodríguez

Para 1964, la crisis económica y la rigidez de la industria cinematográfica se volvieron serias preocupaciones para los trabajadores. Por esta razón, la sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, encabezada por Jorge Durán Chávez e Ícaro Cisneros, decidieron convocar al Primer Concurso de Cine Experimental. El concurso se llevó a cabo en 1965 y representó un verdadero hito en la historia del cine nacional, pues gracias a su realización se dio inicio a un lento pero constante relevo generacional en la creación cinematográfica.

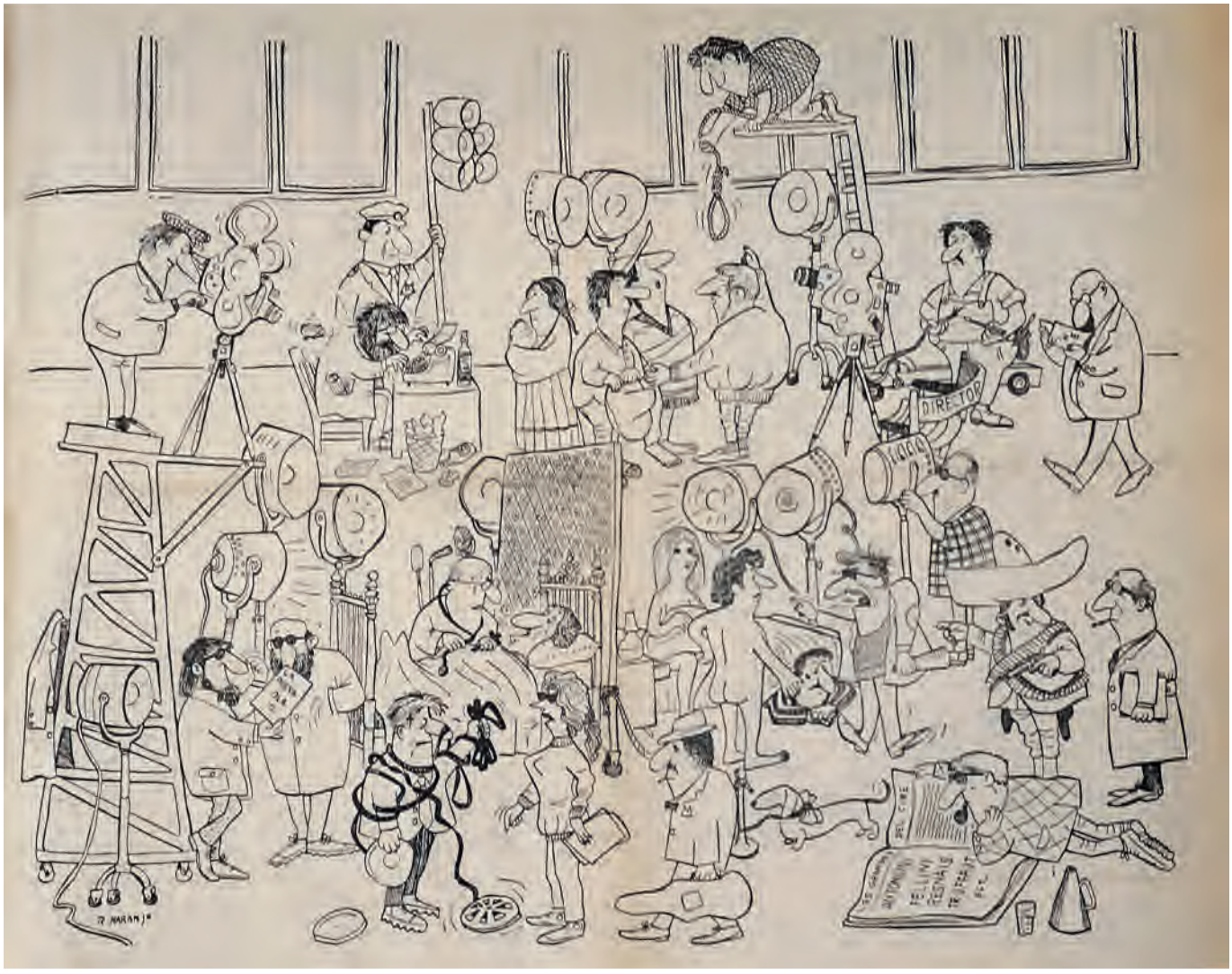
Fue claro que la situación del cine nacional influyó para modificar el criterio *experimental*. La mayor parte de los trabajos realizados carecieron de cualquier tipo de experimentación formal o técnica, y resultaron narrativas convencionales que trataron de incorporar, casi siempre de manera fallida, ciertas lecciones del cine de autor impulsadas por la Nueva Ola francesa.

Sin embargo, de entre todas las cintas destacaron tres películas que, en mayor o menor medida, lograron algún tipo de innovación. La obra ganadora (*La fórmula secreta*, Rubén Gámez, 1965) representó un rompimiento con las formas imperantes en la cinematografía nacional. Tomando como fundamento la forma del montaje clásico de Eisenstein, Gámez realizó una obra que subvierte la linealidad del discurso cinematográfico, sin principio ni final, una película que, según su propio autor, podía comenzar a verse desde cualquier parte.

La segunda cinta es *Tajimara*, obra en la que Juan José Gurrola logró plasmar la complejidad narrativa del texto homónimo de Juan García Ponce. En la película de Gurrola es posible distinguir por lo menos cinco diferentes temporalidades mediante las cuales su creador nos acerca al mundo de erotismo y libertad en los que se desenvolvía la nueva intelectualidad mexicana de los años sesenta.

Finalmente, en *Un alma pura*, Juan Ibáñez utiliza un cuento de Carlos Fuentes para realizar una obra en la que las rupturas temporales y geográficas logran ser sorteadas gracias a un dios-cámara omnipresente que permite la comunicación e, incluso, posibilita el incesto a la distancia.

Algunos de los principales directores del concurso fueron aves de un solo canto y no volvieron a dar muestras de su indudable talento. Sin embargo, después del concurso quedó claro que había una nueva generación de cineastas pugnando por un relevo generacional y por una transformación que ya no podría detenerse. Desde 1965, el cine mexicano comenzó un viaje que lo alejó de su anterior papel como espectáculo de masas y lo convirtió en una forma de expresión artística para grupos cada vez más reducidos.



113

114

113. Rogelio Naranjo, caricatura del *Primer Concurso de Cine Experimental*, 1965.
114. Cartel de *La fórmula secreta*, 1965.

115

116

115. José Luis Ibáñez (dir.), *Las dos Elenas*, 1965.
116. Eduardo Muñoz Bachs, cartel de *El viento distante*, 1970.

The First Experimental Film Contest

Israel Rodríguez

By 1964, the economic crisis and the rigidity of the film industry had become serious worries for the workers. For this reason, the Technicians and Manual Workers section of the Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, headed by Jorge Durán Chávez and Ícaro Cisneros, decided to organize the First Contest of Experimental Film. The contest was held in 1965 and marked a major milestone in the history of Mexican cinema, paving the way for a slow but sure generational succession in national filmmaking.

The criteria for determining experimentality were certainly influenced by the critical situation of national cinema. Most of the works presented lacked any type of technical or formal experimentation, and were largely conventional narratives that sought—and failed—to incorporate elements of auteur cinema set forth by the French New Wave.

However, among the contestants there were three movies that presented some sort of innovative element. The winning film (*The Secret Formula*, Rubén Gámez, 1965) marked a significant break with the prevalent forms of national filmmaking. Building on Eisenstein's classical montage form, Gámez produced a work that subverted the linearity of film discourse, a work with no beginning or end. According to its own author, one could start watching anywhere in the film.

The second important movie is *Tajimara*, work in which Juan José Gurrola managed to perfectly capture the complex narrative of the homonymous text by Juan García Ponce. It is possible to distinguish five different temporalities in this film, through which its creator brings us closer to the free, erotic world of the 1960s Mexican intelligentsia.

Finally, in *Una alma pura* (A Pure Soul), Juan Ibáñez uses a story by Carlos Fuentes to create a work in which temporal and geographical rifts are able to be traversed by an omnipresent camera-god that facilitates communication and even enables the consummation of long-distance incest.

Some of the main directors of the contest were one-hit wonders and never again displayed their indubitable talent. However, after the contest it became clear that a new generation of filmmakers was arising, pushing for a generational succession and for a transformation that could no longer be stopped. From 1965 on, Mexican film began growing apart from its previous role as mass entertainment and evolving into a form of artistic expression for ever smaller groups.

Crononauta

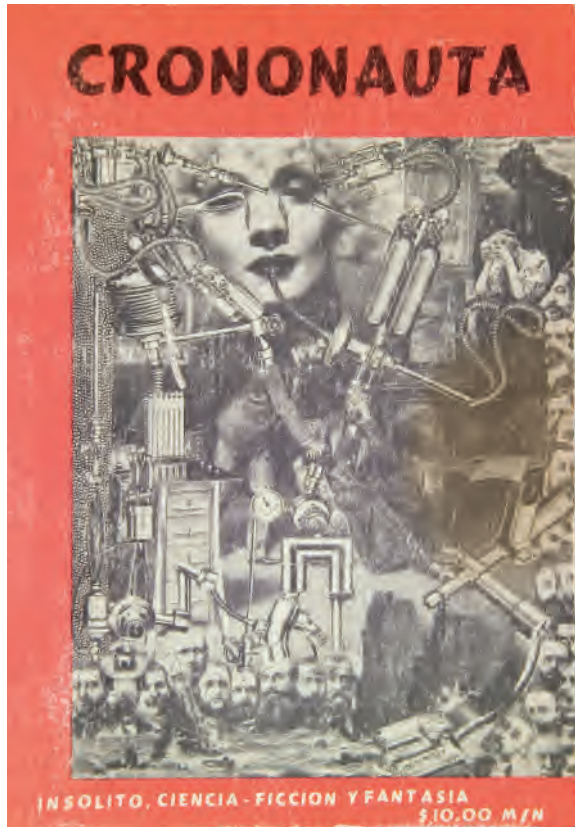
Mauricio Matamoros Durán

En 1964, Alejandro Jodorowsky (en medio de diversas obras teatrales, "efímeros" y escándalos televisivos) edita en México, junto con el escritor colombiano René Rebetez, la revista *Crononauta*, que al pie de su portada deja en claro cuáles son los temas que abordará: "insólito, ciencia ficción y fantasía".

Breve como los "efímeros" de Jodorowsky, y trascendente como los mismos, el paso de *Crononauta* no sólo reúne un sobresaliente elenco de artistas y narradores, sino que igualmente se trata de una de las primeras publicaciones iberoamericanas especializadas en el tema (la segunda, para ser precisos, pues la argentina *Más Allá*, data de mediados de los años cincuenta), y es resultado del esfuerzo de la primera organización mexicana de ciencia-ficción que se tiene registrada en México: el Club de Ciencia-Ficción, dirigido por los editores de la revista.

Con sólo dos números publicados, *Crononauta* trasciende por buscar aglutinar de manera consciente y consensuada distintas visiones de la ciencia-ficción y no necesariamente desde la perspectiva de los narradores. En sus páginas coinciden el crítico de cine Emilio García Riera, los poetas Nicanor Parra, Enrique Lihn y Homero Aridjis; el músico Henry West, el satirista Roland Topor, el dramaturgo Fernando Arrabal, el propio Jodorowsky (quien edita, escribe e ilustra con *collages* las portadas e interiores) y, entre otros, los artistas plásticos José Luis Cuevas, Arnaldo Coen, Lilia Carrillo, Alberto Gironella y Manuel Felguérez; este último, además de ilustrar, escribe el relato de ciencia-ficción "La epopeya de ellas".

La ciencia-ficción presente en *Crononauta*, por tanto, cabalga caminos conocidos para el género. Se trata de un tributo al género por un grupo de intelectuales gustosos del mismo, aunque no de especialistas en su construcción y, por ende, entregando visiones especiales. Uno de los dos relatos del propio Jodorowsky que aparecen en los números de *Crononauta*, titulado "3 GNNS", matiza esta condición de *outsiders* en su acercamiento de la transformación corporal vía la monstruosidad. Esta sensación, finalmente, es acentuada y subrayada por el propio Rebetez en su relato "La nueva prehistoria", donde describe que el último sobreviviente sobre la Tierra es el único individuo que ha logrado escapar a las congregaciones que han dado pie a entidades que parecen devorarlo todo, para asimilarlo como parte de su amorfo cuerpo de babosa gigantesca. Aquella necesidad por escapar de la masa, de la cotidianidad por medio del arte, está presente durante todas las páginas de *Crononauta*, un esfuerzo editorial y narrativo que permanece como una anomalía entre las artes y la ficción.



117

118

117. Portada, revista *Crononauta*, núm. 1, 1964.
118. Portada, revista *Crononauta*, núm. 2, 1964.

Crononauta

Mauricio Matamoros Durán

In 1964, in the midst of a flurry of plays, "ephemerals," and television scandals, Alejandro Jodorowsky published with Colombian writer René Rebetez the magazine *Crononauta*, whose cover stated the topics it would cover: "offbeat, science fiction and fantasy."

As brief and transcendental as Jodorowsky's ephemerals, *Crononauta* gathers an impressive cast of artists and narrators. One of the first Ibero-American publications specialized in the topic—the second, to be precise, after mid-fifties Argentinian magazine *Más Allá*—it is a product of the efforts of the first Mexican science fiction organization: The Club de Ciencia-Ficción (Science-Fiction Club), directed by the magazine's editors.

With only two published issues, *Crononauta* transcends because it seeks to consciously and deliberately congregate different views on science fiction, not necessarily from the narrator's point of view. Among its pages one can find texts by film critic Emilio García Riera; poets Nicanor Parra, Enrique Lihn, and Homero Aridjis; musician Henry West; satirist Roland Topor; and playwright Fernando Arrabal. Jodorowsky himself was editor and contributor, and also illustrated with collages the covers and interiors of the magazine. Many visual artists also contributed illustrations, among them José Luis Cuevas, Arnaldo Coen, Lilia Carrillo, Alberto Gironella, and Manuel Felguérez—who also wrote a science-fiction story, "La epopeya de ellas" (The Dames' Epopee).

Crononauta's science fiction walks down paths well traveled in the genre. It is more of a tribute to the genre made by a group of intellectuals who enjoy it, not by specialists in its construction, and therefore breaches no new ground. "3 GNNS," one of the two stories written by Jodorowsky that appear in *Crononauta*, bespeaks this condition of outsider in its approach to corporal transformation through monstrosity. The sensation of otherness is also highlighted by Rebetez himself in his story "La nueva prehistoria" (The New Prehistory). In it, he describes the last survivor of planet Earth, the only individual who managed to escape the multitudes who have begotten entities that seem to devour everything and assimilate it as part of their shapeless, sluglike bodies. This need to escape the masses and the everyday through art is present in every page of *Crononauta*, an editorial and literary effort that remains an anomaly in both art and science fiction.

águila cantaba una de las famosas baladas del occidental Batria, tan estimado en todo Marte.

—Bien. He aquí que he llegado a los 160 años —dijo para sí—, la edad en que debe pensarse en la despedida. Estoy fuerte y mi aspecto es joven y sano, pero no puedo pasar por alto el leve cansancio que invade al final de tantos días. Ha llegado el momento de preparar el adiós a Pia y a mis descendientes. Pia ha sido excelente compañera, buena y comprensiva. Ella y mis hijos podrán contemplar cuando yo muera la colección de imágenes animadas, más de treinta años de mi vida. Podrán así combatir la nostalgia que mi ausencia les cause. Las imágenes son muy vivas y el relieve perfecto.

El águila volvió a pasar.

—Zasim... Zasim... Batria bien pudo haber sido un cantor terrestre de hace treinta siglos. Un antiguo trovador. De todos modos no me siento muy deseoso de morir. Me quedará tiempo de acabar el análisis de Howard Hawks que me he propuesto, pero el cine primitivo es inagotable.

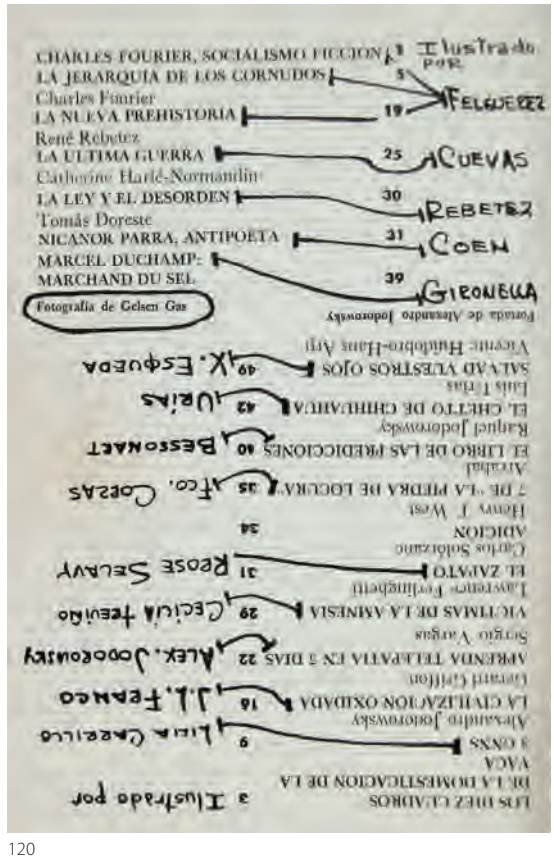
Lai vio a lo lejos cómo un volador tripulado por cuatro romanos perseguía al ave marciana.

—Parece que a algunos el canto del águila los conmueve hasta el extasis. ¿No que me quedara a mi algo por sentir y vivir?

"El cine de los siglos de oro, del 21 al 29, no me interesa tanto

27

119



120

119. José Luis Cuevas, ilustración para *Crononauta*, núm. 1, 1964.
120. Índice, *Crononauta*, núm. 2, 1964.

El Corno Emplumado

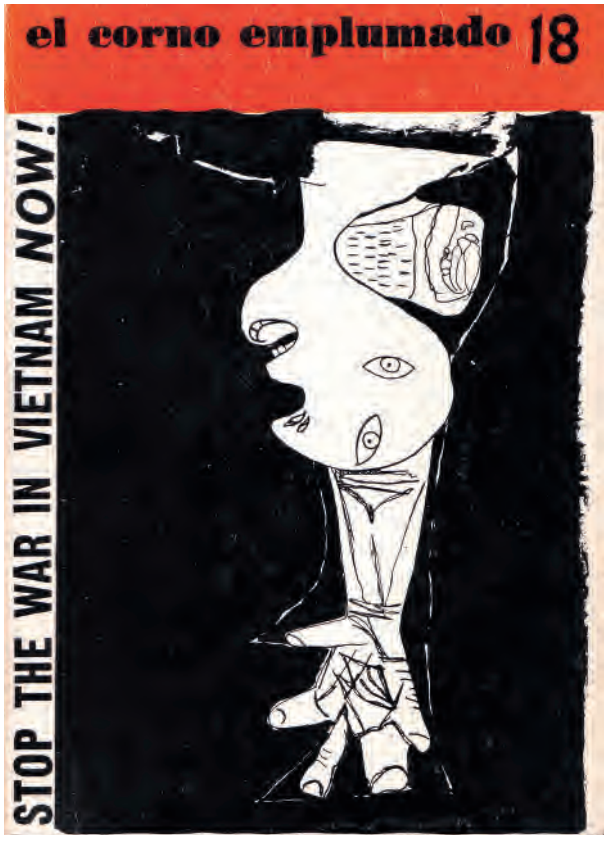
Marisol Luna Chávez

El Corno Emplumado es una famosa revista bilingüe editada por Margaret Randall y Sergio Mondragón, producida durante la década de los años sesenta en México. En la época de su fundación, Randall era una importante poeta estadounidense perteneciente al movimiento literario *beat*, mientras Mondragón era un poeta mexicano que creía en el carácter revolucionario de las artes. Además del gran esfuerzo por editar la revista (la cual dirigían en inglés y español, respectivamente), Randall y Mondragón realizaron un importante trabajo de traducción, paralelo al desarrollo de su propia obra creativa. De naturaleza ecléctica y heterogénea, la revista propuso, principalmente por medio del género poético, la visión del "hombre nuevo", es decir, la conversión de los discursos intelectuales y artísticos en acciones concretas, en las cuales la crítica y la denuncia eran prácticas regulares. Aunque con muchas complicaciones, prioritariamente de tipo económico, *El Corno Emplumado* se publicó con regularidad en forma bimestral, de 1962 a 1969, y alcanzó a editar 31 números, de entre cien y doscientas cincuenta páginas, con un tiraje promedio de dos mil ejemplares.

En gran medida, la revista sobrevivió gracias a un enorme esfuerzo colectivo de los distintos colaboradores, escritores y artistas plásticos, quienes realizaron contribuciones de varios tipos desde las diferentes latitudes en las cuales era distribuida. Su título fusiona las mejores cualidades de la cultura mexicana y estadounidense: *el corno*, instrumento utilizado por la música de jazz norteamericana, y *emplumado*, que se refiere a Quetzalcóatl, símbolo de la cultura mexicana y emblema de la cultura precolombina. La fascinación por estos temas puede advertirse también en la difusión de poemas en los cuales rindieron tributo a las principales deidades de esta cultura, como Coatlicue y Quetzalcóatl. El interés por dar a conocer las costumbres y tradiciones de México hacia Latinoamérica y el mundo impulsó a los editores de *El Corno Emplumado* a publicar artículos de corte antropológico y etnológico sobre México, describiendo sus costumbres y tradiciones, como es el caso del texto "El culto mágico de una Virgen", en el que la autora, Laurette Séjourné, destacada arqueóloga de origen italiano establecida en México, describe los ritos de adoración a la Virgen de Juquila, en Oaxaca (número 1, enero de 1962).

Desde su inicio, *El Corno Emplumado* tuvo un objetivo muy claro: establecer un medio de difusión de los pensamientos, preocupaciones y presupuestos de origen estético o político sin limitarse a un territorio específico, pero procurando que el idioma no se convirtiera en un impedimento para conciliar el diálogo entre diferentes miembros de diversas culturas. En una época en la que la migración cultural era parte de una necesidad vital, en la revista confluyó la necesidad de un intercambio constante de todo tipo de material literario, lo cual dio origen a la publicación de importantes poemas hasta entonces desconocidos. El ejemplo más representativo fue la edición en español de poemas de Allen Ginsberg como "Kaddisch" y "Howl". Sin embargo, la amplitud de las preocupaciones y preferencias de los editores y colaboradores de la revista no se limitó a publicar sólo literatura norteamericana, aunque ha sido celebrada ampliamente por esta razón. Un ejemplo de la diversidad de material poético es la aparición, en el primer año de existencia de *El Corno Emplumado*, del poema de la guerra civil española "Marsias y Adila", de Agustí Bartra, epopeya lírica que "trasciende los límites de la trágica circunstancia de un pueblo para insertarse en lo universal, no solamente humano, sino cósmico"; el poema se editó íntegro y fue traducido por Ellinor Randall (número 4, octubre de 1962).

La estructura de *El Corno Emplumado* se dividió en tres secciones principales: la prosa, en la cual se incluyeron historias breves, ensayos y fragmentos de novelas; las cartas, en las cuales los corresponsales podían expresar sus opiniones políticas; y la poesía, la cual era escrita en español o inglés con su respectiva traducción (una sección de cada número estaba dedicada a la



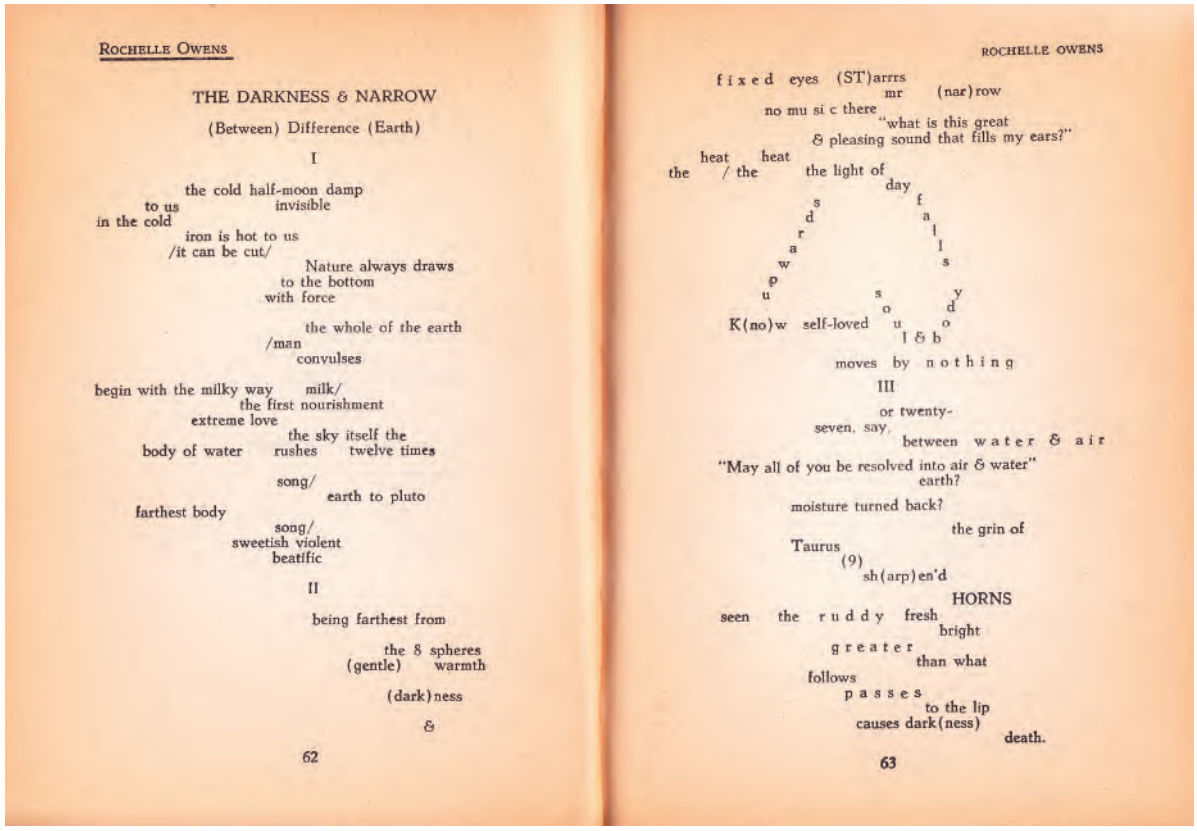
121

122

123

124

121-122. Portadas, *El Corno Emplumado*, núms. 18-19, 1966.
123. Felipe Ehrenberg, portada, *El Corno Emplumado*, núm. 22, 1967.
124. Felipe Ehrenberg, portada, *El Corno Emplumado*, núm. 23, 1967.



ROCHELLE OWENS

THE DARKNESS & NARROW

(Between) Difference (Earth)

I

the cold half-moon damp
to us invisible
in the cold
iron is hot to us
/it can be cut/
Nature always draws
to the bottom
with force

the whole of the earth
/man
convulses

begin with the milky way milk/
the first nourishment
extreme love
the sky itself the
body of water rushes twelve times

song/
earth to pluto
farthest body
song/
sweetish violent
beatific

II

being farthest from

the 8 spheres
(gentle) warmth

(dark)ness

&

62

ROCHELLE OWENS

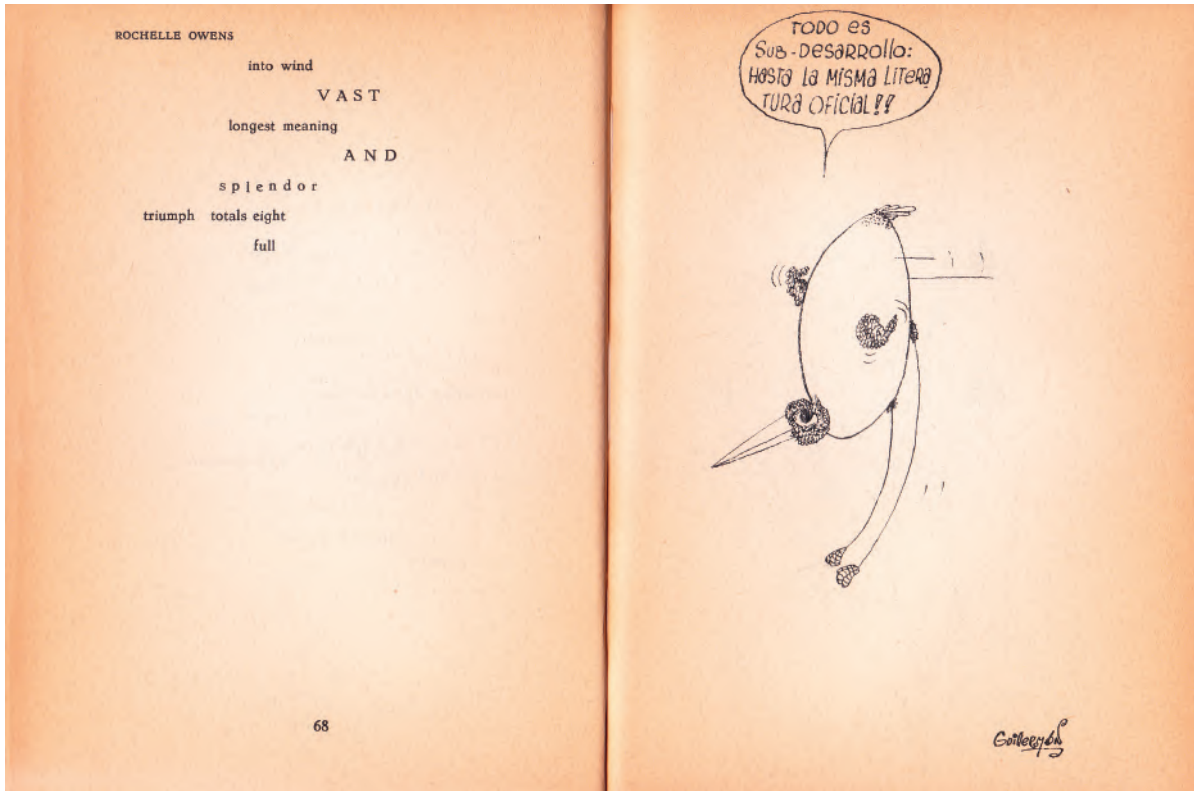
f i x e d eyes (ST')arrrs
mr (nar)row
no mu si c there
"what is this great
& pleasing sound that fills my ears?"
heat heat
the / the the light of
day
s f
d a
r l
a l
w s
p
u s y
o d
K(no)w self-loved u o
l & b
moves by n o t h i n g

III

or twenty-
seven, say,
between w a t e r & a i r
"May all of you be resolved into air & water"
earth?
moisture turned back?
the grin of
Taurus
(9)
sh(arp)en'd
HORNS
seen the r u d d y fresh
bright
g r e a t e r
than what
follows
p a s s e s
to the lip
causes dark(ness)
death.

63

125



ROCHELLE OWENS

into wind

VAST

longest meaning

AND

s p l e n d o r

triumph totals eight

full

68

126

125. Rochelle Owens, "The Darkness & Narrow", *El Corno Emplumado*, núm. 22, 1967.
126. Guillermón, ilustración para *El Corno Emplumado*, núm. 22, 1967.

The Plumed Horn

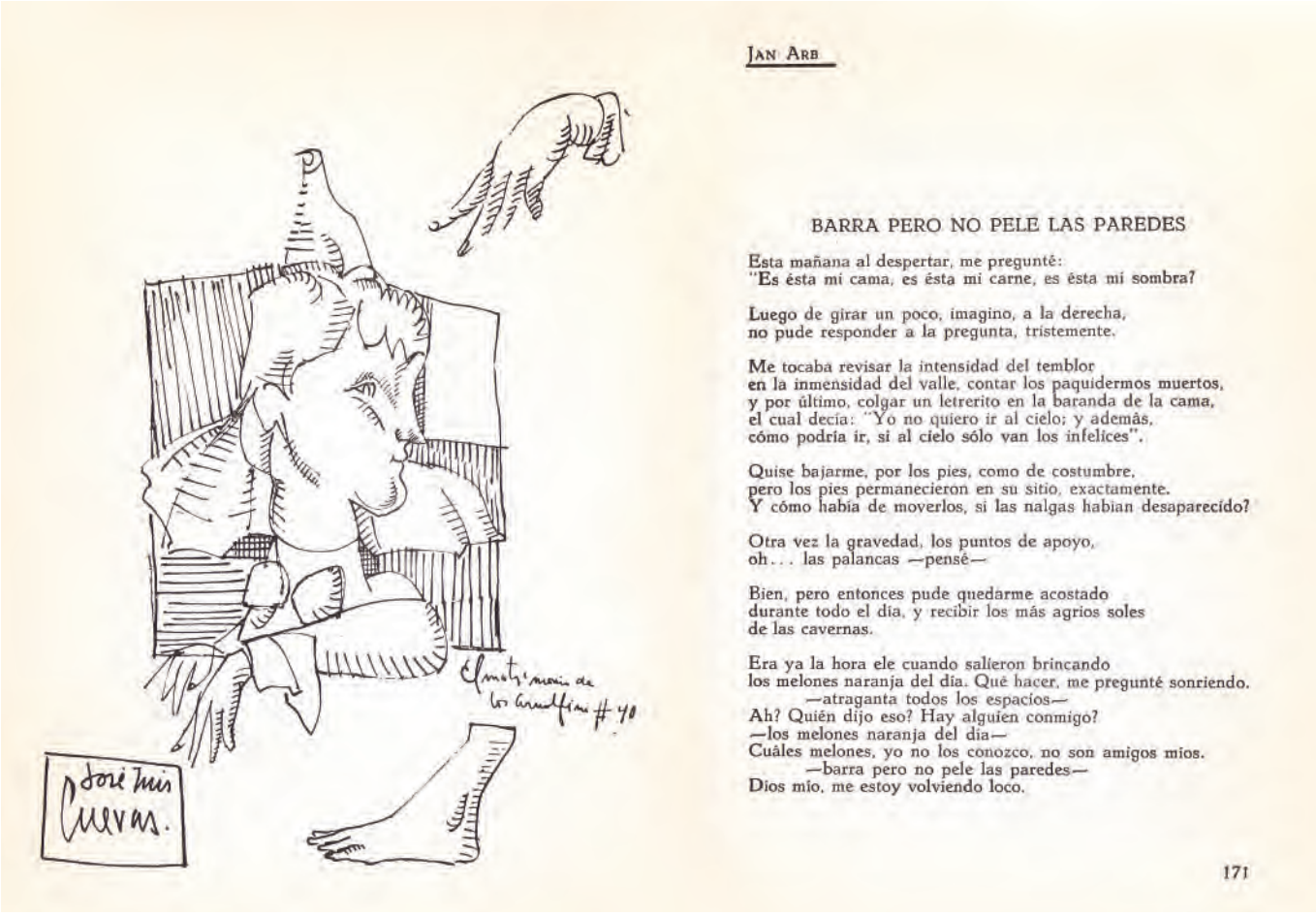
Marisol Luna Chávez

El Corno Emplumado (The Plumed Horn) was a well-known bilingual magazine produced during the 1960s in Mexico. The magazine was edited by Margaret Randall, an important American poet of the Beat generation, and Sergio Mondragón, a Mexican poet with a firm belief in the revolutionary qualities of the arts. Besides the great effort editing the magazine (which they headed in English and Spanish, respectively), Randall and Mondragón did significant work of translation parallel to the development of their own creative work. Eclectic and heterogeneous, the publication proposed, mainly through poetry, a vision of a "new man," by which the editors meant the transformation of intellectual and artistic rhetoric into concrete action, in particular criticism and denunciation. Despite several difficulties—most usually financial—*El Corno Emplumado* was successfully published every quarter from 1962 to 1969. A total of thirty-one issues were produced, each 100 to 250 pages long and with an average print run of 2,000 copies.

The journal survived largely due to an enormous collective effort from the collaborators, writers, and artists who contributed in myriad ways from every corner of the world in which it was distributed. Its name fuses the finest qualities of Mexican and American cultures: *horn* referring to the quintessential American jazz instrument, *plumed* suggesting Quetzalcoatl, symbol of Mexican culture and emblem of its pre-Columbian roots. The fascination with these topics can also be noted in the dissemination of poems that paid tribute to the chief deities of this last culture, such as Coatlicue and Quetzalcoatl. Interest in making known the customs and traditions of Mexico to Latin America and the world prompted the editors of *El Corno Emplumado* to publish articles on anthropological and ethnological Mexico, describing its customs and traditions. Such is the case of the text "The Magical Cult of the Virgin," in which the author, Laurette Séjourné, a prominent archaeologist of Italian origin living in Mexico, describes the rites of worship of the Virgin of Juquila in Oaxaca (no. 1, January 1962).

From its inception, *El Corno Emplumado* had a clear objective—to establish a medium for the spreading of thoughts, concerns, and assumptions of aesthetic or political origin. The magazine was not to be restricted to a specific territory, and would take care not to allow language to become a barrier to establishing conversations between members of different cultures. At a time when cultural migration was crucially relevant, the magazine was a point of convergence for the need of a steady intercultural exchange of all kinds of written matter. This allowed for the publication of important poems hitherto unknown in Mexico, such as Allen Ginsberg's "Kaddisch" and "Howl," which *El Corno* famously published in Spanish for the first time. However, the extent of the concerns and preferences of editors and contributors of the magazine was not only limited to the publication of American literature, although it has been widely celebrated for this reason. An example of its diversity of poetic material was the full publication, during the first year of *El Corno Emplumado*, of the poem from the Spanish Civil War "Marsias y Adila" by Agustí Bartra and translated by Ellinor Randall (no. 4, October 1962). This lyrical epic "transcends the limits of the tragic circumstances of a people to insert itself into the universal, not only human but cosmic."

El Corno Emplumado was structurally divided into three main sections: prose, which included brief stories, essays, and fragments of novels; letters, in which the contributors could and would voice their political opinions; and poetry, which was presented in its original Spanish or English version with its respective translation. A section of each issue was dedicated to poetry of a single country, without regard to topic or style consistency. The journal's pages included various illustrations by artists of the time, among which the contributions of José Luis Cuevas and Leonora



JAN ARB

BARRA PERO NO PELE LAS PAREDES

Esta mañana al despertar, me pregunté:
"Es ésta mi cama, es ésta mi carne, es ésta mi sombra?

Luego de girar un poco, imagino, a la derecha,
no pude responder a la pregunta, tristemente.

Me tocaba revisar la intensidad del temblor
en la inmensidad del valle, contar los paquidermos muertos,
y por último, colgar un letrerito en la baranda de la cama,
el cual decía: "Yo no quiero ir al cielo; y además,
cómo podría ir, si al cielo sólo van los infelices".

Quise bajarme, por los pies, como de costumbre,
pero los pies permanecieron en su sitio, exactamente.
Y cómo había de moverlos, si las nalgas habían desaparecido?

Otra vez la gravedad, los puntos de apoyo,
oh... las palancas —pensé—

Bien, pero entonces pude quedarme acostado
durante todo el día, y recibir los más agrios soles
de las cavernas.

Era ya la hora ele cuando salieron brincando
los melones naranja del día. Qué hacer, me pregunté sonriendo.
—atraganta todos los espacios—
Ah? Quién dijo eso? Hay alguien conmigo?
—los melones naranja del día—
Cuáles melones, yo no los conozco, no son amigos míos.
—barra pero no pele las paredes—
Dios mío, me estoy volviendo loco.

171

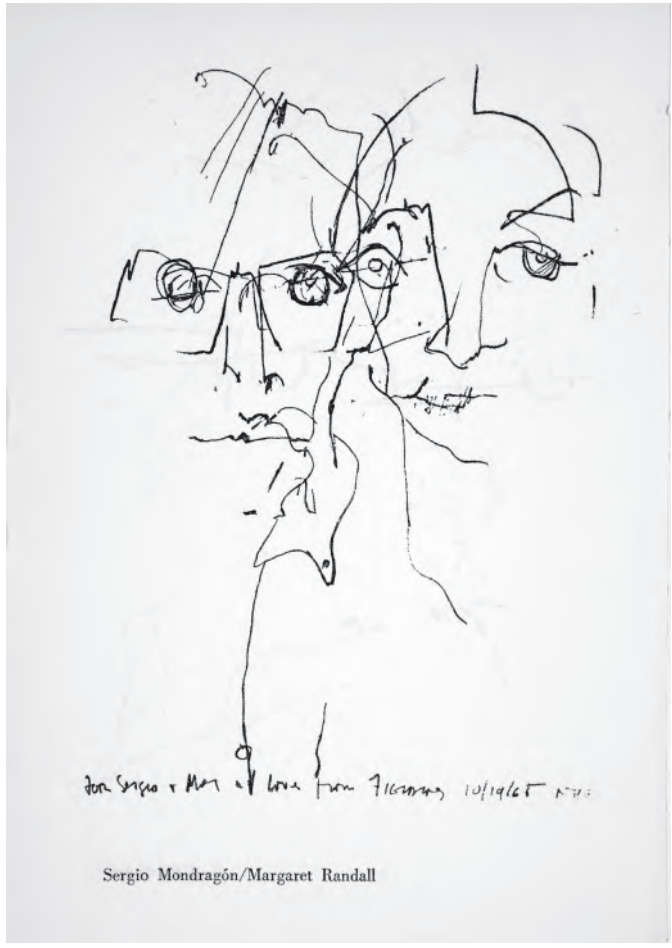
127

poesía de un país, sin reparar en la coincidencia de temas o estilos entre los materiales poéticos elegidos). A ello debemos añadir la inclusión de numerosos dibujos de varios autores que ilustraron los interiores, entre estos colaboradores destaca la participación de José Luis Cuevas y Leonora Carrington. Sin embargo, en algunos números se incluyeron también fotografías en láminas separadas del texto, al centro de la revista. Éstas varían en sus temáticas y sus apuestas formales, pues publicaron desde escenas callejeras, obra de Laurence Siegel, hasta *collages*, siendo uno de sus principales exponentes Roy Kiyooka (números 29, enero de 1969, y 16, octubre de 1965, respectivamente).

La revista se caracterizó por la utilización de portadas sobrias, que reproducían las tendencias del arte expresionista, el arte cinético y óptico, el *pop art* y el arte conceptual, pero también, sobre todo durante su último año de vida, reprodujo imágenes del movimiento estudiantil del 68, entre otras imágenes contextuales de distintos conflictos en Latinoamérica y Europa. En octubre de 1968, tras declararse abiertamente a favor del movimiento estudiantil, y describiendo el panorama de violencia y represión en contra de los estudiantes vividas durante los meses previos en la ciudad de México, el apoyo gubernamental a *El Corno Emplumado* fue drásticamente retirado. A partir de esta fecha, Sergio Mondragón dejó de ser el editor de la revista y se incorporó en su lugar Roberto Cohen. Siguiendo la línea crítica que caracterizó a la revista, en el número 29 fue publicado el artículo "Las armas secretas", de Edmundo Desnoes, un análisis de los medios de comunicación masiva con un nuevo enfoque, tratándolo desde el punto de vista de los países no industrializados.

Dos números más, en abril y julio de 1969, aparecieron para cerrar el ciclo de siete años de *El Corno Emplumado*, en el transcurso de los cuales publicaron los narradores y poetas más importantes de esa generación, y otros tantos, entonces desconocidos, encontraron un sitio que les permitió darse a conocer. Emblemática por sus propuestas culturales, su exposición política y su diversa gama de temas y estéticas, *El Corno Emplumado*, con sus 31 números, puede ser íntegramente encontrada en colecciones particulares y en algunas bibliotecas públicas, prueba de que paradójicamente, a pesar del esfuerzo de sus editores, pasó de ser una obra de enorme difusión y fácil acceso a una restringida obra de culto.

128



129

Carrington stand out. However, some numbers also included photos in separate sheets, at the center of the magazine. These vary in their thematic and formal trends, from street scenes by Laurence Siegel to collages by one of its leading exponents, Roy Kiyooka (no. 29, January 1969, and no. 16, October 1965, respectively).

Its covers were distinctly sober, and frequently sought to reproduce the tendencies of Expressionist, kinetic, Optical, Pop, and Conceptual art. During its last year of publication, however, the covers displayed images from the 1968 student movement, as well as relevant images from several other conflicts in Latin America and Europe. In October 1968, after the magazine editors openly declared themselves in favor of the student movement and describing the panorama of violence and repression against the students experienced during the previous month in Mexico City, governmental support to *El Corno Emplumado* was dramatically withdrawn. Following the critical line that characterized the magazine, number 29 included the article "Armas secretas" (Secret Weapons) by Edmundo Desnoes, an analysis of the mass media with a new approach, from the point of view of nonindustrialized countries.

Two more issues, in April and July 1969, brought to a close the seven-year cycle of *El Corno Emplumado*, during which the magazine published the most important poets and storytellers of that generation, and many others, previously unknown, who found a platform that allowed them to get noticed. Emblematic for its cultural proposals, political exposure, and diverse range of themes and aesthetic paths, *El Corno Emplumado*, with its thirty-one issues, can be found in private collections and in some public libraries. This turns out to be paradoxical proof that, despite the efforts of its editors, the magazine went from being a publication of enormous popularity and easy access to a restricted cult work.

127. José Luis Cuevas, *El matrimonio de los Arnolfini #40*, ilustración para *El Corno Emplumado*, núm. 18, 1966.
128. Álvaro Barrios, "A toda la vanguardia de América esta revolución", *El Corno Emplumado*, núm. 17, 1966.
129. Fielding Dawson, retratos de Sergio Mondragón y Margaret Randall, *El Corno Emplumado*, núm. 17, 1966.

Películas psicodélicas

Elisa Lozano

130

130. Cartel de *Cinco de chocolate y uno de fresa*, 1967.
131. Tito Davison (dir.), *The Big Cube (El terrón de azúcar)*, 1969.

El cine industrial no estuvo exento de búsquedas estéticas acordes con los movimientos plásticos del momento. Un estilo psicodélico prevalece en cintas como la película *Cinco de chocolate y uno de fresa* (Carlos Velo), en la que Angélica María interpreta la canción "Una piedra", ataviada con un fabuloso minivestido de lentejuela, mientras se proyectan sobre su rostro y paredes juegos cinéticos muy *pop* —gotas que escurren, anilina, manchas de colores estridentes— en el *set* de la discoteca *à go-gó* diseñada por el experimentado Ramón Rodríguez Granada.

El mismo estilo visual lo adopta también Tito Davison, director emblemático de la época de oro, en *The Big Cube* [El gran cubo/ El terrón de azúcar] un audaz filme que aborda el consumo de drogas psicotrópicas, como el LSD, cuyo efecto en la psique de la protagonista se evidencia mediante la transformación indirecta del espacio, por medio de proyecciones y sofisticados efectos ópticos, con los que resulta beneficiada la sincrética escenografía de Manuel Fontanals.

Otra aportación importante es la que ofrecen Juan Ibáñez y Jack Hill en el filme de ciencia-ficción *La cámara del terror* (1968), una coproducción México-Estados Unidos. Sus escenógrafos, Octavio Ocampo y José Méndez, retoman eficazmente algunos elementos propios del cine de terror, como la cueva acartonada con arcos, esqueletos, un exceso de telarañas, arcos bajos y colores oscuros para crear una atmósfera asfixiante, de acentos medievales, que contrasta con la luminosa pulcritud del moderno laboratorio.

Acorde con las tendencias internacionales de la arquitectura y el diseño de interiores, la dupla creativa propone un fino estilo ecléctico que combina, por ejemplo, muebles originales con reproducciones de los *Caprichos* de Goya que penden de las paredes, o con las alucinantes lámparas transparentes que contienen en su interior una especie de feto. Sobresale en los decorados el empleo de nuevos materiales —aluminio, plástico—, tal como lo hiciera el director de arte italiano Mario Garbulia, en *Barbarella* (Roger Vadim, 1968).

Psychedelic Films

Elisa Lozano

131

Industrial cinema in the sixties was as interested in aesthetic exploration as the rest of the visual arts. There is a distinctive psychedelic style in films such films as *Cinco de chocolate y uno de fresa* (Five of Chocolate and One of Strawberry; 1968, Carlos Velo), in which Angélica María performs the song "Una piedra," dressed in a fabulous sequin minidress, while her face and the walls behind her act as the screen for a projection of very Pop kinetic visuals—drips, aniline, loud-colored splatters—in the set of the a-go-go discotheque designed by the experienced Ramón Rodríguez Granada.

The same visual style is adopted by Tito Davison, emblematic director of the Golden Age, in *The Big Cube* (1969), a bold film that tackles the consumption of psychotropic drugs such as LSD, whose effect on the lead character's psyche is evidenced through the indirect transformation of space through projections and sophisticated optical effects, with which Manuel Fontanals's syncretic set design is spotlighted.

Another important work is Juan Ibáñez and Jack Hill's collaboration in sci-fi flick *Fear Chamber* (1968), a coproduction between Mexico and the United States. Its set designers, Octavio Ocampo and José Méndez, efficiently retake some elements from horror cinema, such as the cardboard-like cave with arches, skeletons, copious amounts of cobwebs, low arches, and dark colors, to create a suffocating atmosphere with medieval accents, which contrasts with the luminous tidiness of the modern laboratory.

In accordance with international architecture and interior design trends, the creative duo proposes a fine eclectic style that combines, for instance, original furniture with reproductions of Goya's *Caprichos* hanging from the walls, or with the fantastic transparent lamps with sort of fetus-like creatures floating inside them. New materials—aluminum, plastic—are used in interior design, following the style set by Italian director Mario Garbuglia in *Barbarella* (Roger Vadim, 1968).

Asumir el espacio

Elisa Lozano

En los años sesenta emerge en el cine mexicano una generación de realizadores cuya formación previa, en ámbitos tan diversos como el teatro, la literatura o la arquitectura, propone nuevas formas narrativas y estéticas que para materializarse requieren, a su vez, de una producción escenográfica poco convencional.

El ejemplo más llamativo de lo anterior es el cine "pánico" de Alejandro Jodorowsky, quien establece una relación casi orgánica entre los personajes que construye y los espacios que éstos habitan, como se percibe desde su primer largometraje *Fando y Lis* (1967). Esta adaptación de la pieza teatral de Fernando Arrabal narra la historia de dos seres lisiados física y emocionalmente que, en la búsqueda de la ciudad de Tar, transitan por lugares singulares, algunos en ruinas, como un manicomio del centro de la ciudad de México, que sirvió de locación para la secuencia del concierto de jazz, o un cementerio de autos, donde Fando tiene relaciones amorosas con personas de uno y otro sexos. Estos escenarios, según el director, simbolizan una sociedad superficial, sin conciencia de la destrucción de su alma.

Además de los temas explorados por Jodorowsky, por demás inusitados para el cine mexicano de entonces —incesto, pedofilia, homosexualidad y bisexualidad, el deseo sexual en ancianos, la pérdida de la inocencia—, lo que llama la atención es la forma en la que los personajes interactúan, incluso interviniendo directamente el espacio, como sucede en la secuencia de la habitación donde se lleva a cabo una frenética *action painting* que, en una atmósfera abigarrada, llega hasta la destrucción.

Cabe anotar que la película, filmada en blanco y negro, contó con un equipo formado por profesionales, como los fotógrafos Antonio Reynoso y Rafael Corkidi, (quien también actúa), y amigos de Jodorowsky, entre otros Gabriel Weisz, quien poco después sería el director de arte de *La mansión de la locura* de Juan López Moctezuma, otro realizador "pánico", y uno de los productores de *Fando y Lis*. El diseño visual y sonoro cobrará aún más relevancia en el siguiente filme de Jodorowsky, *El topo* (1969), un "*Western* zen", que él mismo escribe, dirige y actúa, y para el que compone la música y proyecta la escenografía y el vestuario.

Esta vez el director rodó a todo color en espectaculares paisajes naturales de diversas regiones del país, en las que aprovechó a su favor las construcciones que encontró a su paso, como los silos cónicos de adobe, antiguamente utilizados en las haciendas para almacenar granos, y que la austera, pero efectiva decoración de José Luis Garduño transforma en viviendas, apoyado por la impecable iluminación de Rafael Corkidi. Así, por el uso de un lenguaje cinematográfico distinto a lo que se había hecho anteriormente en México y en el mundo, y por su singular estética, *El topo* impactó a la crítica internacional que *ipso facto* la denominó "película de culto".

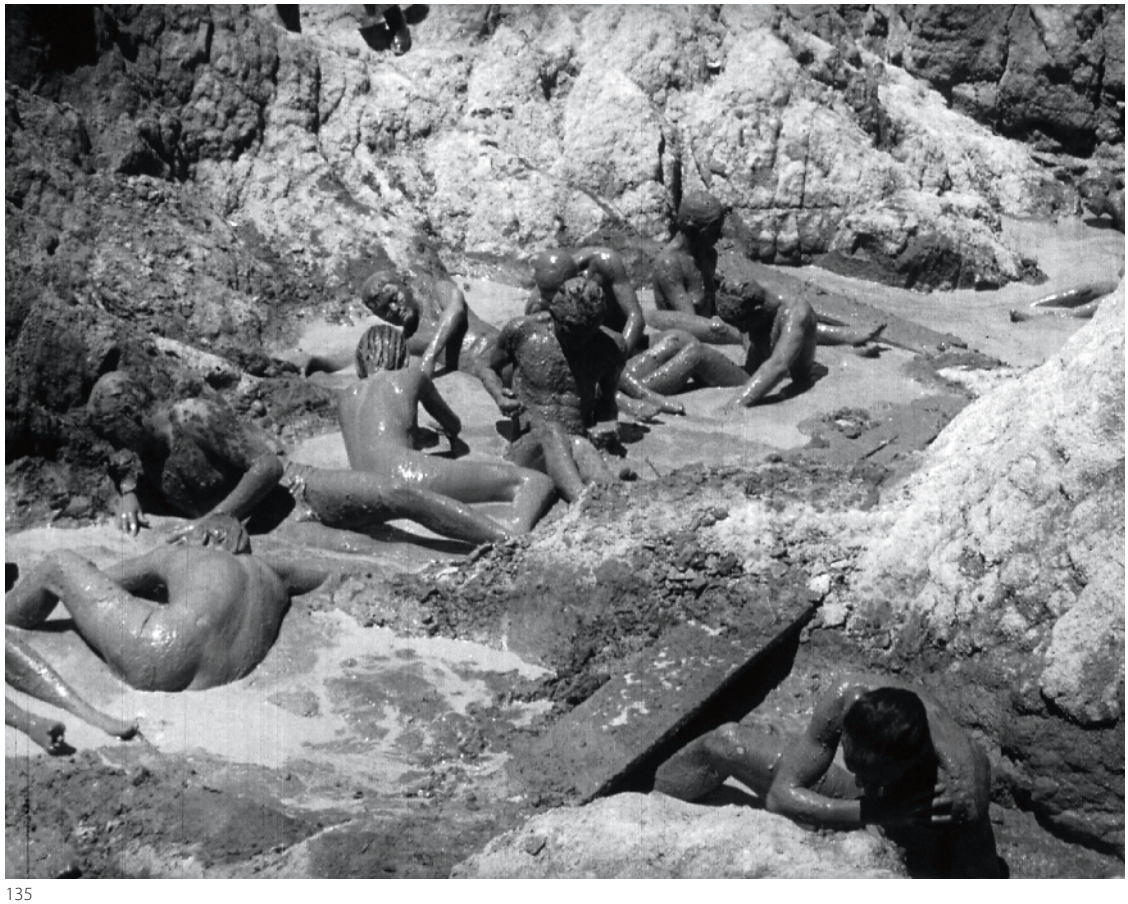
Es importante señalar que de forma indirecta, con la producción de ambos filmes, Jodorowsky coadyuvó a la transformación de la figura de escenógrafo en la de director de arte, crédito que se generalizaría en el cine mexicano hasta dos décadas después.

132

133

132-133. Alejandro Jodorowsky (dir.), *Fando y Lis*, 1968.

134



135

134-135. Alejandro Jodorowsky (dir.), *Fando y Lis*, 1968.

Assuming the Space

Elisa Lozano

During the sixties there emerged in Mexican cinema a generation of creators whose previous formation—in fields as diverse as theater, literature, and architecture—proposed new narrative and aesthetic forms that required an unconventional set production for their materialization.

The clearest example would be Alejandro Jodorowsky's panic cinema. He established an almost organic relationship between his characters and the worlds they inhabit, as can be perceived in his first feature film, *Fando and Lis* (1967). This adaptation from the play by Fernando Arrabal narrates the story of two emotionally and physically crippled people who, in their quest to find the city of Tar, journey through many peculiar places. Some of these are in ruins, such as an old insane asylum in downtown Mexico City, where a jazz sequence is filmed, or a car junkyard where Fando has sex with people of both genders. According to the director, these locations symbolize a superficial society, unaware of the destruction of its soul.

The topics explored by Jodorowsky were already unexpected in the Mexican cinema of the time: incest, pedophilia, homo- and bisexuality, sexual desire in the elderly, the loss of innocence. Also interesting is the way his characters interact, even intervening with the space directly, as in the sequence of the room where a frantic action painting takes place, which, in a crowded atmosphere, leads to destruction.

It should be noted that the black-and-white movie had an entourage of professionals, including photographers Antonio Reynoso and Rafael Corkidi, who also appears as an actor. Many of Jodorowsky's friends also participated, among them Gabriel Weisz, who would later be art director for *The Mansion of Madness* by Juan López Moctezuma, another panic creator and one of the producers of *Fando and Lis.* The audio and visual design would be even more relevant in Jodorowsky's next film, *El topo* (1969), a "Western Zen" that he himself wrote, directed and acted in, and for which he composed the soundtrack and designed the set and wardrobe.

This time, the director filmed everything in color, employing spectacular natural landscapes around the country, and taking advantage of the buildings he found on the way. The conical adobe silos once used in haciendas to store grain were transformed into a residences by José Luis Garduño's austere but effective decorating and Corkidi's impeccable lighting. Thus, thanks to the use of film language very different from that which had previously been used in Mexico or anywhere in the world, and due to its peculiar aesthetic, *El topo* shocked international critics, who ipso facto dubbed it a "cult film."

With the production of both films, Jodorowsky also indirectly aided the transformation of the set designer into the art director, credit that would be generalized in Mexican film until two decades later.

René Rebetez

Regina Tattersfield

La figura de René Rebetez, iconoclasta e inclasificable, puede ser considerada como un producto de esos agitados años artísticos e intelectuales mexicanos, que fueron campo de cultivo de distintos fenómenos culturales en los que se propició la interacción entre distintas disciplinas.

Rebetez fue un escritor de ciencia-ficción y fantasía latinoamericano, nieto del pintor y escultor colombiano Dionisio Cortés. Varios hechos influyeron en la formación de su ejercicio crítico mediante la escritura, por ejemplo, la amistad que sostuvo con el sacerdote y guerrillero Camilo Torres, las coyunturas políticas que vislumbró durante el *Bogotazo,* el periodo que vivió en La Habana, desde donde apoyó la Revolución cubana, y el contacto con miembros de movimientos artísticos de neovanguardia, como el nadaísmo. En gran medida, fue gracias a estas experiencias que el autor pudo observar y reflexionar sobre la realidad social latinoamericana, condicionada ideológicamente al subdesarrollo y al atraso propios del nombrado *tercer mundo*, y desde donde los escritores de ciencia-ficción y los artistas visuales radicales enunciaron espacios de utopía y distopía, en respuesta a ideas particulares de modernidad y modernización.

Tras un intento fallido por estudiar Economía en la Universidad de Ginebra, el autor dedicó gran parte de su juventud a realizar viajes recurrentes a París, en los que descubrió primero la poesía y posteriormente entró en contacto con Jacques Bergier y Louis Pauwels, con quienes exploró espacios donde fuera posible la intersección de varios ejes en apariencia disímiles, como la literatura mística, el esoterismo y los estudios etnográficos y antropológicos. Al intentar regresar a Colombia, en 1961, Rebetez hizo una escala en México, donde se estableció por más de 20 años. La mayor parte de su obra personal la escribió en este país. Su producción con artistas mexicanos y extranjeros radicados en México, como Felipe Ehrenberg, Luis Urías y Alejandro Jodorowsky, durante la década de los años sesenta, articuló una red de espacios literarios experimentales que manifestaban un nuevo estilo de ciencia-ficción, el cual desbordaba el rigor de las escuelas francesa y norteamericana, al seguir los pasos de Arthur C. Clarke, Isaac Asimov, Aldous Huxley, Raymond Roussel y Ray Bradbury —un fragmento representativo de la producción de Rebetez expresa su identificación con estos dos últimos autores.

En 1964 fundó el proyecto colaborativo *Crononauta*, una de las primeras revistas de ciencia-ficción latinoamericanas y el primer Club de Ciencia-Ficción Mexicana, activo hasta 1968; entre su obra personal se encuentran *Ellos lo llaman amanecer y otros relatos* (1964); *Los ojos de la Clepsidra: cuentos y poemas* (1966); *La ciencia-ficción: cuarta dimensión de la literatura* (1966) y *La nueva prehistoria* (1967). En colaboración con el artista visual Omar Rayo, realizó, entre otros trabajos, una reinterpretación del *I Ching*, y con el dibujante Kuis López una nueva lectura del *Tarot de Acuario*. De 1966 a 1969, publicó activamente en el suplemento cultural de *El Heraldo de México*, en donde desarrolló un espacio teórico, práctico y visual del género de ciencia-ficción, y donde aparecieron sus *Psicogramas*.

En 1968, Rebetez comenzó el registro de su primer y único proyecto cinematográfico, *La magia*, con un guión que atiende y disloca el contenido del *Popol Vuh* para activar una crítica a la sociedad contemporánea a partir de registros que documentan siete sitios rituales del río Hudson a la Patagonia. Se estrenó a finales de 1975. Después de su muerte y durante los últimos años, Rebetez ha sido reconocido como uno de los pioneros en el ejercicio de la ciencia-ficción latinoamericana.

136

136. Felipe Ehrenberg y René Rebetez, *Psicograma no. 2: Hombre y fetiche*, 1967.

137

137. Felipe Ehrenberg y René Rebetez, *Psicograma: Música y máquina*, 1967.

René Rebetez

Regina Tattersfield

The figure of René Rebetez, iconoclastic and unclassifiable, can be considered a product of the agitated artistic and intellectual years that were fertile ground for a diversity of cultural phenomena that promoted interaction between disciplines.

Rebetez was a Latin American science-fiction and fantasy writer and grandson of Colombian painter and sculptor Dionisio Cortés. Many facts influenced the formation of his critical exercise through writing: his friendship with priest and guerrilla leader Camilo Torres, the political junctures glimpsed during the Bogotazo, his time living in Havana and his support of the Cuban Revolution, and his contact with members of neo-avant-garde artistic movements, such as Nadaísmo. It was largely thanks to these experiences that the writer could observe and reflect on Latin American social reality, ideologically conditioned to the underdevelopment and struggle of the so-called third world, from which science-fiction writers and radical visual artists created spaces of utopia and dystopia, answering to particular ideas of modernity and modernization.

After a failed attempt to study economics at Geneva University, the writer devoted most of his youth to traveling to Paris, where he first discovered poetry and later encountered Jacques Bergier and Louis Pauwels, with whom he explored spaces in which the interaction between apparently disparate elements could be possible: mystical literature, esotericism, and ethnographical and anthropological studies. In 1961, intending to return to Colombia, Rebetez made a stop in Mexico, where he stayed for more than twenty years. Most of his personal work was written in this country. His collaborations with Mexican and foreign-born resident artists, such as Felipe Ehrenberg, Luis Urías, and Alejandro Jodorowsky, during the sixties, articulated a network of experimental literary spaces that manifested a new style of science fiction, which overflowed the rigor of the French and American schools, following the steps of Arthur C. Clarke, Isaac Asimov, and Aldous Huxley, and in particular Raymond Roussel and Ray Bradbury—with whom Rebetez identifies in a representative proportion of his production.

In 1964 he cofounded the collaborative project *Crononauta*—one of the first Latin American science-fiction magazines—and the first Mexican science-fiction club, active until 1968. His personal works include *Ellos lo llaman amanecer y otros relatos* (They Call It Dawn and Other Stories, 1964), *Los ojos de la Clepsidra: cuentos y poemas* (The Eyes of the Hourglass: Stories and Poems, 1966), *La ciencia-ficción: cuarta dimensión de la literatura* (Science Fiction: the Fourth Dimension of Literature, 1966), and *La nueva prehistoria* (The New Prehistory, 1967). In collaboration with visual artist Omar Rayo, he reinterpreted the *I Ching*, among other works, and with cartoonist Kuis López he formed his version of the Aquarian tarot. Between 1966 and 1969, he actively published in the cultural supplement of *El Heraldo de México*, where he developed a theoretical, practical, and visual space for science fiction, and published his *Psicogramas*.

In 1968, Rebetez began shooting his first and only film project *La magia* (Magic), with a script that twistedly approaches the *Popol Vuh* and activates a criticism of contemporary society through records that document seven ritual sites from the Hudson River to the Patagonia. The film premiered in late 1975. Following his death and during the last few years, Rebetez has been recognized as one of the pioneers of Latin American science fiction.

Los Hartos

Jennifer Josten

El 30 de noviembre de 1961, la exposición "Los Hartos: Otra confrontación internacional de hartistas contemporáneos" fue inaugurada en la galería de Antonio Souza en la Zona Rosa. La exposición contó con doce participantes encabezados por Mathias Goeritz, quien dirigió todo el evento y eligió a varios de los integrantes de entre sus amigos, familiares y empleados. La exposición duró solamente una noche, y pasó a la historia como una especie de *happening* —término acuñado por el artista neoyorquino Allan Kaprow a finales de los años cincuenta para describir un suceso que involucra a artistas y a miembros del público, y que suele incluir acciones tanto planeadas como espontáneas, borrando la distinción entre el arte y la vida.

Los Hartos tomó su nombre de "Estoy harto", palabras con las que Goeritz comienza un manifiesto que había diseminado en la galería un año antes, cuando exhibió por primera vez sus dorados y planos *Mensajes metacromáticos*. Goeritz se declaró harto de los valores dominantes del mundo del arte, incluyendo los debates sobre la figuración y la abstracción en la pintura, la crítica formalista de arte y el sistema de valuación imperante, basado en la celebridad en lugar de en la aptitud intelectual o la ética. Su posición se desarrolló en diálogo con varias tendencias tanto internacionales como locales. Goeritz pasó considerable tiempo en Nueva York y Europa durante finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, y fue parte de la reconsideración del movimiento dadá. También estuvo en contacto con artistas de tendencia no objetiva, que se juntaron en grupos como Zero en Düsseldorf y el *Nouveau Réalisme* en París. Los Hartos es paralelismo y parodia de estos grupos, pero también de dos agrupaciones recientes locales: el Museo de Arte Contemporáneo de México —un grupo de ocho pintores de la Generación de la Ruptura— y los llamados "interioristas", artistas humanistas figurativos reunidos en torno a la publicación *Nueva Presencia*.

Los miembros de Los Hartos asumieron una gama de títulos profesionales que remitían al nombre del grupo mediante la adición de la letra hache. Goeritz, el "hintelectual", mostró un pequeño y cuadrado *Mensaje metacromático*. José Luis Cuevas, el "hilustrador", creó "una visión expresiva", un gran cuadrado vacío pintado a lápiz en el muro de la galería, y Pedro Friedeberg, "harquitecto", expuso dos mesas de tres patas que parecen estar corriendo en círculos. Jesús *Chucho* Reyes Ferreira, el "hembarrador," contribuyó con una hoja de papel cubierta con pinceladas coloridas; la fotógrafa Kati Horna, "hobjetivista", aportó un retrato de un paciente de La Castañeda, y el hijastro de Goeritz de siete años, Octavio [Ferruccio] Asta exhibió, como "haprendiz", una "pintura activa" abstracta y enmarcada. Entre los otros participantes se encontraban la "hinstitutriz" de Ferruccio, Agripina Maqueda, quien mostró una "rienda infantil" hecha de papel torcido, y Benito Alvarado, "hagricultor", quien presentó "harta fruta". Una gallina, o "have", de nombre *Inocencia*, contribuyó a la exposición con un huevo de a 70 centavos.

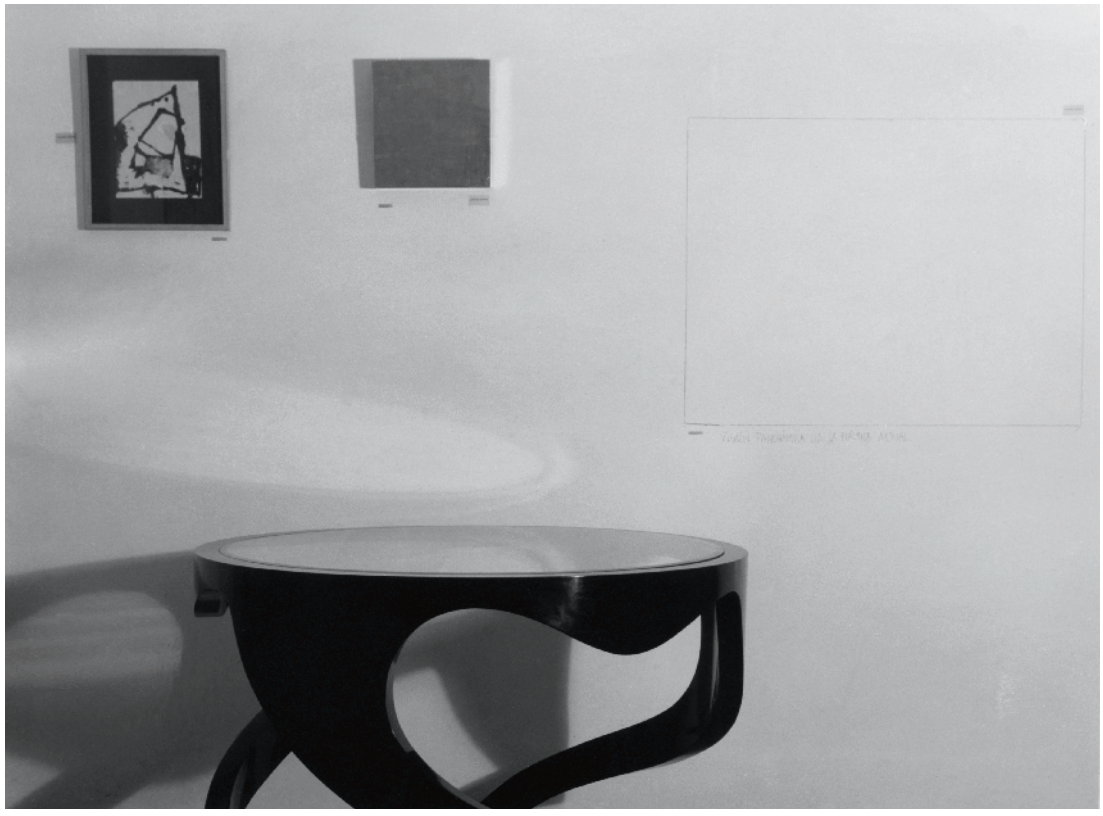
Durante la inauguración, la cuñada de Goeritz, Consuelo Rodríguez de Soto Franco, "hoboísta", interpretó, de Ilya Chamberlain, la *Sinfonía en Bb* (*La Harta*), mientras *Inocencia* se pavoneaba por ahí y Souza servía "haguas" frescas a la gente. De manera auténticamente vanguardista, se distribuyeron copias de un manifiesto al público congregado: "Reconocemos la necesidad de abandonar los sueños ilusorios de la glorificación del yo y de desinflar el arte; […] ya que la obra humana, en la actualidad, se presenta con más vigor donde menos interviene el llamado artista." El evento degeneró cuando la artista Alice Rahon decidió intervenir arrojando el huevo de *Inocencia* a la cabeza de Goeritz. Según Ida Rodríguez Prampolini, crítica de arte, al concluir la noche la galería de Souza se veía como la escena final posfiesta de *La dolce vita* de Fellini.

Si Los Hartos lograron algo, además de atraer la atención de la prensa local e internacional, fue "desinflar el arte" en un contexto en el que las afirmaciones progresistas del modernismo seguían siendo idolatradas políticamente y —cada vez más— como indicador de estatus social y económico. Aunque Los Hartos fue un movimiento efímero, Goeritz y Friedeberg mantuvieron vivo su eslogan, "Estamos hartos", durante décadas en las pequeñas calcomanías rosas que anexaban a su voluminosa correspondencia.

138

139

138. Los Hartos: José Luis Cuevas, Jesús Reyes Ferreira, Alvarado, Consuelo Abascal, Maqueda, p.n.i. y Pedro Friedeberg, galería de Antonio Souza, 30 de noviembre de 1961.
139. Instalación de Los Hartos: obras de Rodríguez, Maqueda y Reyes Ferreira, galería de Antonio Souza, 30 de noviembre de 1961.



140

141

140. Instalación de Los Hartos: obras de Asta, Goeritz, Cuevas y Friedeberg, galería de Antonio Souza, 30 de noviembre de 1961.
141. Instalación de Los Hartos: Consuelo Rodríguez de Soto Franco interpretando *Sinfonía en Bb* de Ilya Chamberlain, galería de Antonio Souza, 30 de noviembre de 1961.

Los Hartos

Jennifer Josten

On November 30, 1961, the exhibition "Los Hartos: Otra confrontación internacional de hartistas contemporáneos," opened at the Antonio Souza's gallery in the Zona Rosa. The twelve participants included Mathias Goeritz, who led the effort and handpicked the others from his friends, family members, and those in his employ. The exhibition lasted only one night, going down in history as a kind of Happening—a term coined by New York—based artist Allan Kaprow in the late 1950s to describe an occurrence involving artists and members of the public that often included scripted as well as spontaneous actions, blurring the distinction between art and life.

Los Hartos took its name from "Estoy harto" (I'm fed up), the first words of a manifesto that Goeritz disseminated in the same gallery one year earlier when exhibiting his flat, gilded "Mensajes metacromáticos" for the first time. Goeritz declared himself fed up with the dominant values of the art world, including debates over figuration versus abstraction in painting, formalist art criticism, and a valuation system based on star power rather than intellectual or ethical concerns. His position developed in dialogue with international as well as local artistic tendencies. Goeritz spent considerable time in New York and Europe in the late 1950s and early 1960s, and took part in the reconsideration of the Dada movement; he was also in close contact with artists working in a nonobjective vein who banded together in groups such as Zero in Düsseldorf and Nouveau Réalisme in Paris. Los Hartos paralleled and parodied these groups and two recently formed local alliances: el Museo de Arte Contemporáneo de México, a group of eight painters of the Generación de la Ruptura, and the so-called Interioristas, figurative humanist artists who rallied around the publication *Nueva Presencia*.

The members of Los Hartos assumed a range of professional titles that were all linked back to the name of the group through the addition of the letter *h*. Goeritz, the "hintellectual," showed a small, square *Mensaje metacromático*; José Luis Cuevas, the "hillustrator," created "an expressive vision," a large, empty square, drawn in pencil on the gallery wall; and Pedro Friedeberg, the "harchitect," exhibited two three-legged, glass-topped wooden tables that appear to be running in circles, Jesús "Chucho" Reyes Ferreira, the "*hembarrador*" (the smearer) contributed a sheet of paper covered with brilliantly colored brushstrokes; photographer Kati Horna, "hobjectivist," a portrait of a patient at La Castañeda; and Goeritz's seven-year-old stepson Octavio [Ferruccio] Asta, the "happrentice," a framed, abstract active painting. Other participants included Octavio's "hinstructress," Agripina Maqueda, who showed a "child rein" made out of twisted paper, and Benito Alvarado, "hagriculturist," who presented "*harta fruta*" (a lot of fruit). A hen, or "*have*" (bird), named Inocencia exhibited a seventy-cent egg.

During the opening, Goeritz's sister-in-law Consuelo Rodríguez. de Soto Franco, the "hoboist," performed Ilya Chamberlain's *Sinfonía en Bb (La Harta)*, while Inocencia strutted around and Souza served *haguas frescas* (fruit drinks) to the assembled crowd. In true avant-garde fashion, copies of a manifesto were distributed to the assembled public. "We recognize the need to abandon the illusory dreams of self-glorification and to deflate art; […] that human work, today, presents itself with greater vigor where the so-called artist intervenes less." The scene degenerated when artist Alice Rahon threw Inocencia's egg at Goeritz's head; by the end of the evening, according to critic Ida Rodríguez Prampolini, Souza's gallery looked like the final post-party scene in Fellini's *La Dolce Vita*.

If "Los Hartos" succeeded in anything beyond attracting significant local and international press coverage, it was "to deflate art" in a context in which the progressive claims of modernism were still revered, both on political terms and, increasingly, as an indicator of economic and social status. Although Los Hartos was short lived, Goeritz and Friedeberg kept their slogan, "Estamos hartos," alive for decades in the small pink stickers they attached to their voluminous correspondence.

Corporalidades

Corporealities

Introducción

Angélica García Gómez

La corporalidad es un campo complejo y contradictorio, su análisis abre múltiples posibilidades discursivas que lo convierten en una materia incluyente que evade verdades absolutas. La revisión de la experiencia del cuerpo en el movimiento artístico de los años cincuenta y sesenta en México que esta exposición plantea se centra en dos tendencias: la representación extrema y la transformación del arte en acontecimiento.

La representación extrema se refiere en este caso a la utilización de los discursos artísticos que son atraídos por prácticas rechazadas por la sociedad o generadoras de un conflicto; en general, éstas se encuentran relacionadas con la sexualidad, el erotismo y las fantasías que rodean a ambas experiencias: la fetichización del cuerpo es un tema ampliamente desarrollado en este módulo en el ensayo "El cuerpo en la revista *S.nob*", de Elva Peniche, quien se refiere con largueza a ciertos tabúes como el sadismo y el incesto. En este mismo trabajo también se examinan otros ámbitos de la representación extrema, la monstruosidad, la deformación y la tortura.

Por otra parte, la transformación del arte en acontecimiento se relaciona con la legitimación de nuevos modelos de producción artística, en los que la presencia física de artistas y público será la base de construcción de estas propuestas. Principalmente, el cuerpo del artista se transfigurará en materia de exhibición, acción que repercutirá con profundidad en la obra de arte, que a la postre sufrirá una fragmentación, asumiendo metafóricamente las cualidades del cuerpo: vulnerabilidad y existencia efímera. Lo objetual de la obra se reducirá a los restos que el artista produzca como producto de su interacción con objetos específicos. Estas prácticas se concretarán en las siguientes décadas en manifestaciones como la instalación y el *performance*.

La generación que nos ocupa se distingue por la presencia de personalidades con una marcada tendencia a la provocación y la irreverencia; al mismo tiempo, dichas figuras estuvieron comprometidas en mantener un interés en torno a la creación artística como postura de vida, esto les permite un desarrollo multidisciplinario que se concreta en una serie de trabajos mancomunados en donde comparten diversas influencias.

Se percibe una tendencia a privilegiar los movimientos artísticos europeos, que se verá reforzada por la llegada y permanencia de un grupo de artistas identificados con el surrealismo: Leonora Carrington, Kati y José Horna, Remedios Varo, y que profesará una abierta admiración hacia el surrealismo de Luis Buñuel; estas influencias serán perturbadas y alimentadas por dos figuras disidentes de la misma corriente: Georges Bataille y Antonin Artaud. El pensamiento de ambas personalidades matizará el desarrollo de las tendencias eje que hemos mencionado: la representación extrema del cuerpo y el acontecimiento como arte.

Alberto Gironella desarrolla extensas series en torno al erotismo, la animalidad y el suplicio, en obras como *El obrador de Francisco Lezcano con el perro devorando a la Reina Mariana* y *Leng tch'é, Velázquez y Francisco Lezcano*. La imagen del *leng tch'é* surge en el imaginario de Gironella a partir de la relación amistosa-creativa que sostiene con Salvador Elizondo y la integra a su particular universo de referencias, donde destacan la pintura española de Goya, la poesía esperpéntica de Valle-Inclán y la iconografía católica.

Uno de los procesos de trabajo de Gironella será la "invasión" de cuadros ajenos,[1] este ejercicio surge por el deseo de "habitar" la obra para entenderla. En este proceso, Gironella no sólo pinta la representación de un cuerpo, sino que es afectado él mismo por su obra, pues la sustancia de ésta entra en su cuerpo para permitirle habitar ese mundo y descifrarlo. Al mismo tiempo, desarrolla una estrategia en la que los elementos del cuadro asumen su corporalidad al convertirlos en personajes dotados de cierta autonomía, la cual les permite desplazarse e invadir otros mundos y crear. Ejemplo de esto es el encuentro de las series *Las meninas*, *Reina Mariana*, *Francisco Lezcano "el niño de Vallecas"*, en las que están presentes las figuras de Vélazquez y el *leng tch'é* (quienes asumen el papel de torturadores), y en donde el personaje de la Reina Mariana toma el lugar del torturado.

Si bien Georges Bataille es un referente para Gironella, su influencia es más cercana al surrealismo de Buñuel, dotado de un cierto humor y una contradictoria relación con el catolicismo. Así, el *Leng tch'é II* de Gironella, en la forma de un cuerpo de Reina Mariana en fragmentos, es situado en una posición que sugiere la imagen de Cristo crucificado.

Por otra parte, en el plano de las colaboraciones, entre 1964 y 1967 Juan José Gurrola dirige un corto experimental sobre Gironella como parte de la serie *La creación artística*, producida por

1 En estos términos lo define José de la Colina en "Alberto Gironella: lo mío es el loco intento de pintar el tiempo", conversación con José de la Colina en *Esto es gallo. Alberto Gironella, exposición antológica*, México, Museo Rufino Tamayo, 1984.

Introduction

Angélica García Gómez

Corporeality is a complex and contradictory field. Its analysis opens numerous discursive possibilities that transform it into an inclusive issue that eludes universal truths. The revision of the experience of the body in the artistic processes of the fifties and sixties in Mexico advanced by this exhibition is centered in two trends: Extreme representation and the transformation of art into occurrence.

Extreme representation here refers to the use of artistic discourses that explore controversial and proscribed topics, in general, those related to sexuality, eroticism, and the fantasies that surround both experiences. The fetishization of the body is extensively explored in Elva Peniche's essay "The Body in *S.nob* Magazine," which also touches on such taboo subjects as incest and sadism, and on the issue of extreme representation in the forms of monstrosity, deformity, and torture.

Moreover, the transformation of art into occurrence is related to the legitimation of new models of artistic production based on the physical presence of the artists and their audience. Notably, the body of the artist becomes exhibitable, and this will deeply influence the notion of the work of art and its later fragmentation and metaphorical assumption of corporal qualities: vulnerability and ephemerality. The objectuality of the work of art will be reduced to the physical record produced as a result of the artist's interaction with specific objects. This is an inchoate form of what would later be established as performance and installation art.

The generation we study is marked by the presence of figures with a clear tendency toward provocation and irreverence. On the other hand, these figures were committed to maintaining an interest in artistic creation as a way of life. This allowed them a multidisciplinary development that would be concreted in a series of joint projects that share a multiplicity of influences.

There was a clear tendency toward European culture, which would be reinforced by the arrival and permanence of a group of artists identified with Surrealism: Leonora Carrington, Kati Horna, José Horna, and Remedios Varo among them, all avowed admirers of Luis Buñuel. These influences will be disturbed and nourished by two dissident figures of this same movement: Georges Bataille and Antonin Arnaud. The ideas of both figures would influence the development of the trends we have mentioned: extreme representation of the body and the occurrence as art.

Alberto Gironella developed extensive series around the topic of eroticism, animality, and torture in works like *El obrador de Francisco Lezcano con el perro devorando a la Reina Mariana* (The Workshop of Francisco Lezcano with Dog Devouring Queen Mariana) and *Leng tch'é, Velázquez y Francisco Lezcano*. Gironella became aware of the *leng tch'e* photograph through his creative friendship with Salvador Elizondo, and he integrated it into his particular universe of references, which included Goya's Spanish paintings, Ramón María del Valle-Inclán's *esperpento*, and Catholic iconography.

One of the work processes favored by Gironella was the "invasion" of other people's paintings.[1] This exercise emerges from a desire to "inhabit" the work in order to understand it. In this process, Gironella is not just painting the representation of a body; he is being affected by the very act of painting it. The substance of the work permeates his body, allowing him to inhabit and decipher its world. At the same time, he endows the elements of his painting with corporeality by transforming them into characters with a certain autonomy, which allows them to journey through different worlds and create. A clear example of this is the crossovers between *Las meninas*, *Mariana of Austria, Queen of Spain*, and *Francisco Lezcano "El Niño de Vallecas*," works in which Velázquez assumes the role of torturer or witness, or Queen Mariana takes the place of the tortured man.

While Gironella draws from Georges Bataille, he is more closely influenced by Buñuel's Surrealism, which is endowed with a certain humor and an ambivalent relationship to Catholicism. Thus, in Gironella's *Leng tch'é II* the fragmented body of Queen Mariana assumes a position that evokes a crucifixion.

Further, in terms of collaborations, between 1964 and 1967, Juan José Gurrola directs an experimental short film on Gironella as part of the series *La creación artística* (The Artistic Creation), produced by the Universidad Nacional Autónoma de México.[2] In this work—featuring Beatriz Sheridan and texts by Juan García Ponce—Gurrola and Gironella paint a portrait of the creative world inhabited by the artist, which is saturated with references to fragmentation, decadence, and pain.

---

1 This is the term used by José de la Colina in "Alberto Gironella: lo mío es el loco intento de pintar el tiempo" conversation with José de la Colina in *Esto es gallo. Alberto Gironella exposición antológica* (Mexico City: Museo Rufino Tamayo), 1984.

2 The complete series has two more shorts: One on Vicente Rojo and one on José Luis Cuevas.

la UNAM.[2] En este trabajo, en el que fueron incluidos textos de Juan García Ponce y la actuación de Beatriz Sheridan, Gurrola y Gironella realizan un retrato del mundo creativo del artista, el cual está saturado de referentes a la fragmentación, el deterioro y el dolor.

En la pantalla vemos a Beatriz Sheridan transformándose en Reina Mariana y presenciamos su paulatina deformación en el reflejo de su imagen en un espejo, después será atacada por un perro y devorada por un grupo de comensales, los cuales, en contraste con sus elegantes cubiertos de mesa, chupan hasta el último hueso del cuerpo que han devorado.

Otra presencia importante en este núcleo temático es José Luis Cuevas, con sus series de cuerpos deformes, sus autorretratos en los que plasma el irremediable deterioro del cuerpo a lo largo de los años y su extensa serie titulada *Teatro pánico*, desarrollada en colaboración con Alejandro Jodorowsky para el libro de título homónimo. En esta serie, Cuevas ilustra los personajes deformes que habitan el imaginario de Jodorowsky, en donde las mutilaciones y malformaciones son la representación de las limitaciones que la sociedad impone al individuo, tópico que permea toda la obra del artista chileno.

Jodorowsky arribará a la ciudad de México proveniente de París trayendo consigo una versión radical del surrealismo y una postura vivencial de los planteamientos de Antonin Artaud, expuestos en los manifiestos del teatro de la crueldad publicados en el libro *El teatro y su doble*.[3] Partiendo de la escena teatral, Jodorowsky desarrolla una poética corporal basada en las reflexiones artaudianas para finalmente estructurar una propuesta escénica innovadora que nombra "efímero pánico", en donde el cuerpo del actor es despojado del dispositivo de la representación para mostrarse desde la vulnerabilidad e imperfección del individuo real. El efímero pánico funcionará como un artefacto central en los desplazamientos conceptuales del arte: la producción de "acontecimientos".[4]

En los "efímeros pánicos", Jodorowsky prescinde de la convención dramática textual y expone la historia personal de los participantes; lo público y lo privado se confunden afectando también al espectador, quien percibe la fragilidad de un cuerpo despojado de la máscara del personaje, sometido al dolor y al ridículo, al realizar acciones absurdas creadas a partir de deseos reprimidos, traumas y frustraciones, en una construcción con claras pretensiones psicoanalíticas. Ejemplos de estas experiencias son el registro fotográfico y la narración de un efímero realizado en 1963 en la Academia de San Carlos —material incluido en el libro *Teatro pánico*, publicado en 1965 por Editorial Era— y la filmación del efímero *Melodrama sacramental* (París, 1965).

Jodorowsky traslada este artefacto al cine y en 1967 realiza la película *Fando y Lis*. En ella, los cuerpos de los actores son sometidos a una serie de martirios y transgresiones que llega a uno de sus puntos climáticos cuando los protagonistas *Fando* (Sergio Kleiner) y *Lis* (Diana Mariscal) son transformados al intercambiar sus ropas, acto realizado por una muchedumbre de travestis en una escena de tintes carnavalescos.

La visión femenina del cuerpo está representada por tres importantes figuras asociadas al surrealismo: Kati Horna, Remedios Varo y Leonora Carrington. No existe una concepción que rija el trabajo de estas artistas por su género, pues los trabajos de las tres poseen características propias.

Las fotografías de Kati Horna exploran territorios singulares, la deformación y la fragmentación de los cuerpos; sin embargo, se desligan del desgarramiento y abyección de Jodorowsky o Gironella. Sus imágenes dejan abiertas narrativas que insinúan historias enmarcadas en ambientes de misterio y ensueño.

La obra de Remedios Varo ejemplifica el sueño surrealista. Sus obras se fugan al mundo onírico, sus cuerpos son etéreos, carecen de arraigo en el mundo real. Por otro lado, en la obra de Leonora Carrington el cuerpo es anulado, lo que percibimos es la frialdad del cirujano, el quirófano que niega toda identidad, que despoja de humanidad al cuerpo.

La representación de la mujer en esta década se transformará, dando paso a la ilustración y reflexión sobre el nuevo papel de la mujer en una sociedad más incluyente pero que no deja atrás sus valores morales que juzgan el rol femenino. Estos cambios, reflejados en específico en la literatura, son analizados en este catálogo por Marisol Luna en el ensayo "La representación femenina en la literatura mexicana de medio siglo: nuevos dilemas, nuevos paradigmas".

La visión del cuerpo intervenido por la tecnología es desarrollada por Jodorowsky en el guión del cómic *Aníbal 5*, realizado en colaboración con el dibujante Manuel Moro. El protagonista de esta historieta es un *cyborg*, un hombre cuyo cuerpo es continuamente intervenido con implantes de alta tecnología que aumentan sus cualidades humanas y lo dotan de nuevas posibilidades físicas para la guerra. El nuevo hombre: una máquina orgánica. La fusión entre un organismo vivo y un circuito programado será un tema que el cine y la literatura de ciencia-ficción desarrollarán ávidamente.

Como señalamos al principio de este texto, el cuerpo es un espacio complejo de discursos inacabados; en los años cincuenta y sesenta, la representación del cuerpo y su territorio funcionó como un lugar privilegiado para la formulación de propuestas que pretendieron transgredir los límites de las convenciones impuestas por una sociedad que se resistía a la transformación que el arte contemporáneo reclamaba.

---

2 La serie completa se compone de dos cortos más: *Rojo*, sobre el pintor Vicente Rojo, y el último dedicado a José Luis Cuevas.

3 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, París, Gallimard, 1938.

4 Al igual que los *environments* y el *happening*.

On the screen we see Beatriz Sheridan transforming into Queen Mariana, and we witness a gradual deformation of her reflection in the mirror. She is later attacked by a dog and devoured by a group of diners, who use their fancy silverware to wolf down every single bone of her body.

Another important presence in this section is José Luis Cuevas and his deformed bodies, his self-portraits that portray the unavoidable decay of the body though the years, and his extensive "Teatro pánico" (Panic Theater) series developed as a collaboration in Jodorowsky's homonymous book. In this series, Cuevas portrays the deformed individuals who inhabit Jodorowsky's imaginary, in which mutilations and malformations stand for the limitations imposed on the individual by society, a running thread throughout the Chilean artist's oeuvre.

Jodorowsky arrives in Mexico City from Paris, bringing with him a radical version of Surrealism and an experience of Antonin Artaud's theories, exposed in the manifestos for his "Theater of Cruelty" published in the book *The Theater and Its Double*.[3] Starting with the theatrical scene, Jodorowsky develops a corporal poetics based on Artaudian reflections, and structures an innovative scenic proposal he titles "panic ephemeral," in which the body of the actor is no longer attached to the device of representation, but reveals itself from the vulnerable and imperfect reality of the individual. The panic ephemeral will act as a central artifact in the conceptual shifts of art: the production of "occurrences."[4]

In his panic ephemerals, Jodorowsky leaves behind dramatic textual convention and exposes the personal stories of its participants. The public and the private get confused, affecting the viewer, who perceives the fragility of a body devoid of the mask of the character, subjected to pain and ridicule through the performance of absurd actions created from repressed desires, traumas, and frustrations, in a construction with clear psychoanalytic pretensions. As examples, we can cite the photographs and accompanying narration of an ephemeral that took place in 1963 at the Academia de San Carlos, published by Ediciones Era in 1965 in the book *Teatro pánico*, and the filming of the *Melodrama sacramental* (Sacramental Melodrama, Paris, 1965).

Jodorowsky takes this device to the silver screen, shooting *Fando and Lis* in 1967. Here, the bodies of the actors are subject to a series of torments and transgressions that reach a climax when the eponymous protagonists (played by Sergio Kleiner and Diana Mariscal) are transformed by an exchange of clothes performed by a crowd of cross-dressers, in a carnival-like scene.

The feminine view of the body is represented by three important figures associated with Surrealism: Kati Horna, Remedios Varo, and Leonora Carrington. There is no conceptual gender distinction, since each of these artists poses the problem differently.

Kati Horna's photographs explore peculiar territories. Unlike Jodorowsky and Gironella's abjection and wretchedness, Horna's exploration of the deformation and fragmentation of the body is an open-ended series of stories, framed in environments of mystery and reverie.

Remedios Varo's work exemplifies the Surrealist dream. Her works take flight into the hypnagogic; her ethereal bodies have no root in the material world. On the other hand, in Leonora Carrington's work the body is subdued, leaving only the coldness of the surgeon, the operating room that denies identity, that removes all humanity from the body.

Representation of the female body in this decade will shift, opening the gate to a reflection on the new role of women in a society that, though more inclusive, still clings to its moral values that judge the role of women. These changes in the field of literature are analyzed in Marisol Luna's essay "Female Representation in Mexican Mid-Century Literature: New Dilemmas, New Paradigms."

A vision of the body intervened by technology is developed by Jodorowsky in his script for the comic book *Aníbal 5*, developed in collaboration with artist Manuel Moro. The main character of the strip is a cyborg, a man whose body is continually modified with high-tech implants that endow him with new physical possibilities for war. The new man: an organic machine. The subject of transhumanism will be avidly developed by both cinema and science fiction.

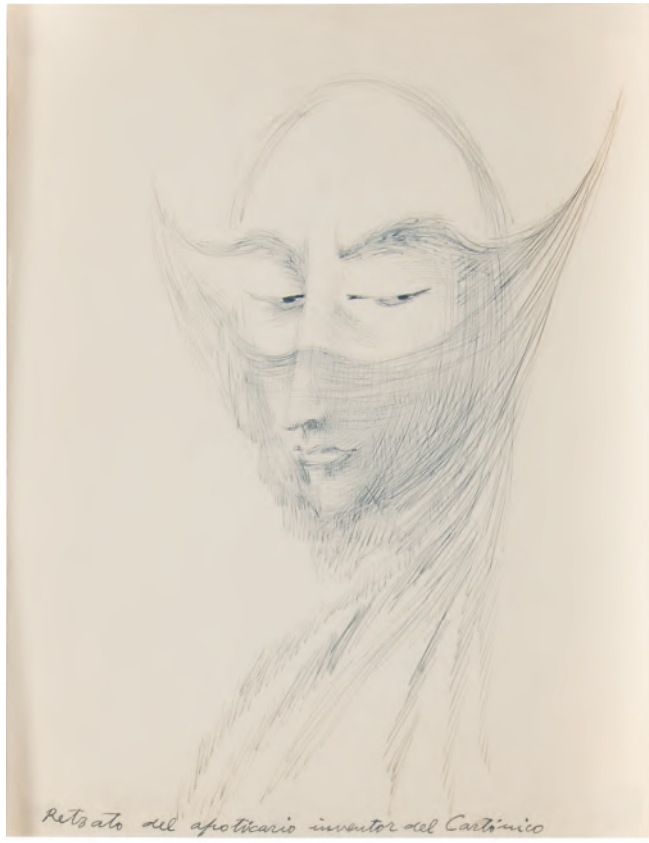
As mentioned at the beginning of this text, the body is a complex territory of unfinished constructions. During the fifties and sixties, the representation of the body and its territory served as fertile ground for the formulation of proposals that sought to transgress the limits of conventions imposed by a society that resisted the transformations claimed by contemporary art.

---

3 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* (Paris: Gallimard, 1938).

4 Along with Environments and Happenings.

142



143

142. Leonora Carrington, *Subandhu*, 1959.
143. Remedios Varo, *Retrato del apoticario inventor del cartónico*, 1962.
144. Bridget Tichenor, *Los encarcelados*, 1961.
145. Pedro Friedeberg, *Tichenortime*, 1965.
146. Pedro Friedeberg, Sin título, *ca.* 1966.

144

145

146

147

148

149

150

147. Francisco Corzas, *Desnudos con carnero*, 1966.
148. Gunther Gerzso, *Desnudo*, 1959.
149. Gunther Gerzso, Sin título, del *Cuaderno de bocetos*, 1960.
150. Gunther Gerzso, *Aparición*, 1960.

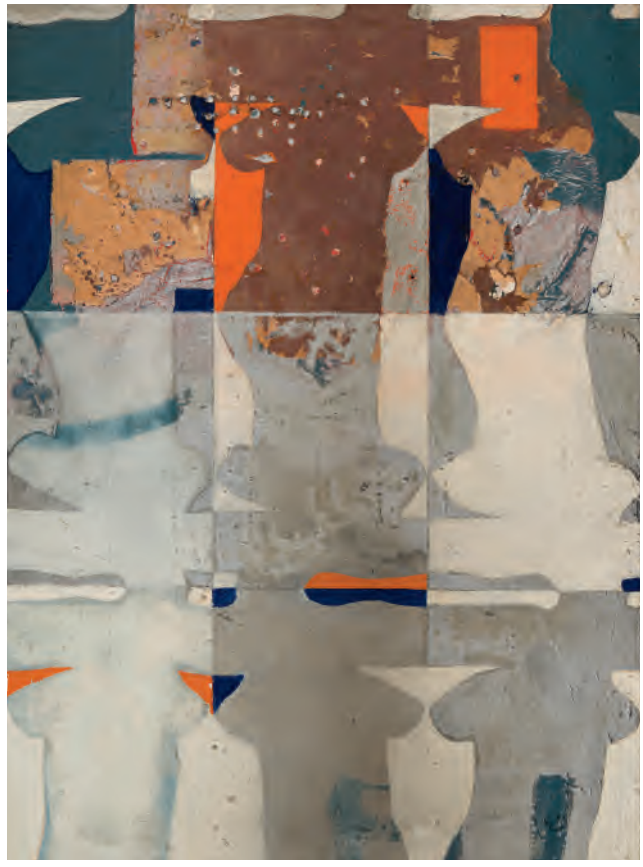
151

152

153

151. Leonora Carrington, Sin título, s.f.
152. José Luis Cuevas, ilustración para *Teatro pánico*, 1965.
153. José Luis Cuevas, *Dos personajes*, de la serie *Recollections of Childhood*, 1962.
154. Felipe Ehrenberg, Sin título, ilustración para *El Corno Emplumado*, 1966.
155. Arnaldo Coen, *Pasiones complementarias (torsos)*, 1967-1968.
156. José Luis Cuevas, *Figura de hombre,* de la serie *Recollections of Childhood*, 1962.
157. Francisco Toledo, *Mujer con cangrejo*, 1969.

154



155

156

157

158

159

160

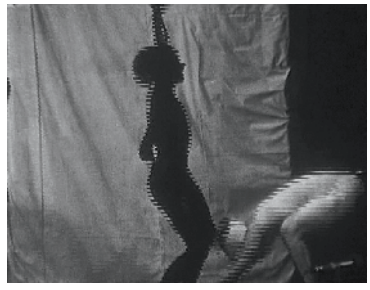
161

162

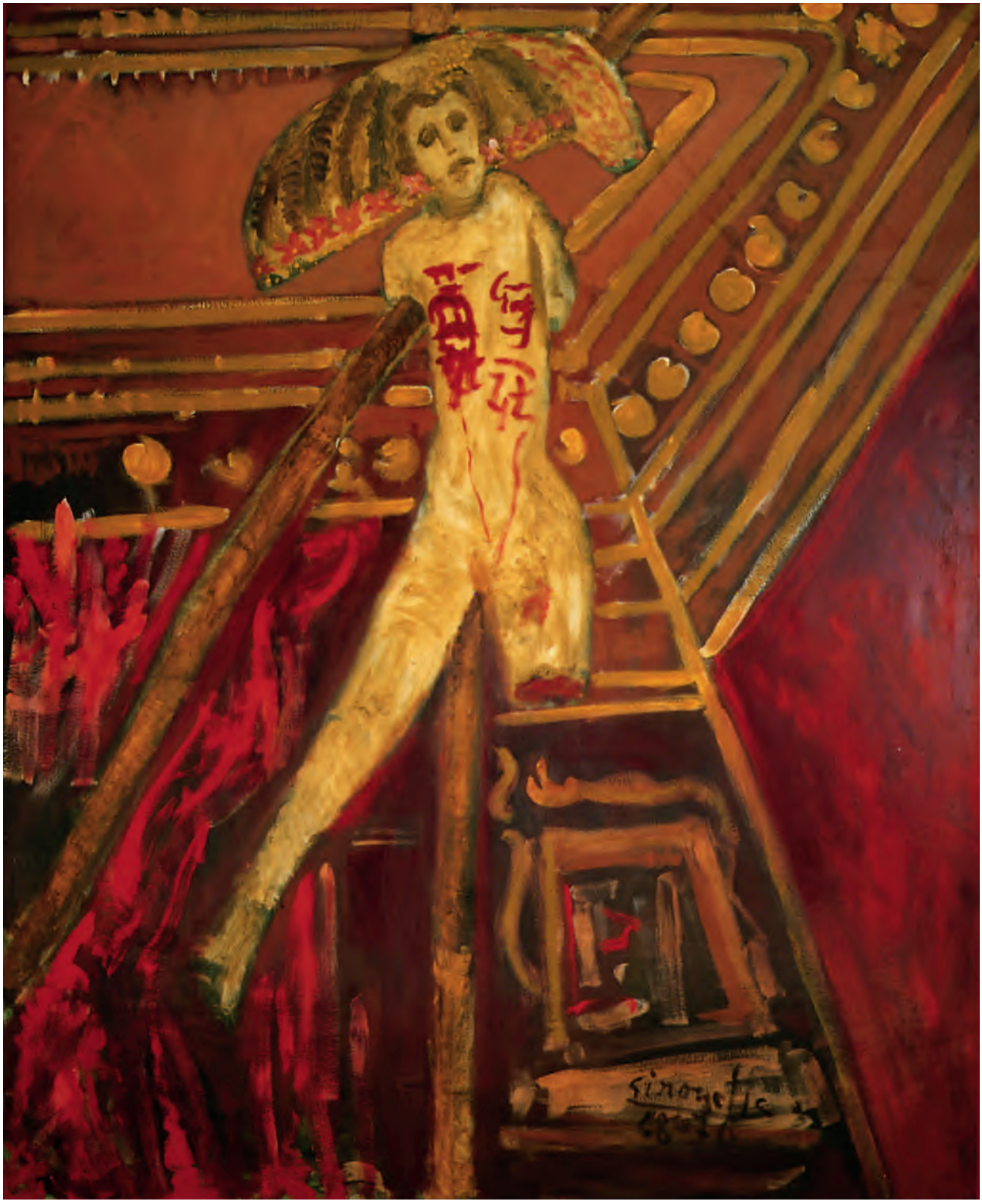
163

164

165



158-160. Vlady, bocetos del cuaderno desplegable, 1966.
161. Luis Buñuel (dir.), *Los Olvidados*, 1950.
162. Luis Buñuel (dir.), *Viridiana*, 1961.
163. Francisco Toledo, *Ave erótica*, 1966.
164. Alejandro Jodorowsky (dir.), *Fando y Lis*, 1968.
165. Alejandro Jodorowsky, *Melodrama sacramental,*
efímero pánico, París, 1965.



166

166. Alberto Gironella, *Leng tch'é II*, 1968.
167. Juan José Gurrola (dir.), *La creación artística*, segmento *Alberto Gironella*, 1965.
168. Alberto Gironella, *Reina-perro con texto de Kafka*, *ca.* 1965.

167

[Una vida.] Una perra hedionda, parturienta, abundante de cadáveres en parte, pudriéndose ya, pero que en la infancia lo fué todo para mí, que en su fidelidad me sigue constantemente, a la que no puedo decidirme a pegar, de la cual me aparto con pasos hacia atrás y la que, sin embargo si no resuelvo otra cosa, me empujará hacia el ya visible ángulo del muro, para pudrirse allí, sobre mí y conmigo, hasta el final (¿me honra esto?), la carne purulenta y apuñalada de su lengua sobre mi mano.

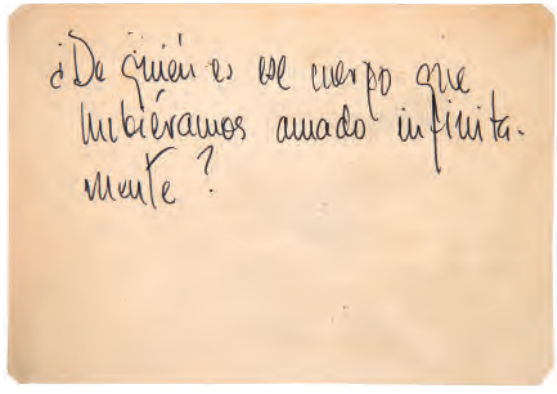
Franz Kafka
Carta a mi padre.

168

169

170

171



172

169. Alberto Gironella, *El obrador de Francisco Lezcano*, 1965.
170. Alberto Gironella, *El obrador de Francisco Lezcano con el perro devorando a la Reina Mariana*, 1966.
171. Alberto Gironella, *Leng tchê, Velázquez y Francisco Lezcano*, 1968.
172. *Leng tchê*, recorte de la fotografía original y reverso, donde Salvador Elizondo anotó: "¿De quién es ese cuerpo que hubiéramos amado infinitamente?"

Emergencia del acontecimiento en el arte

Angélica García Gómez

En la segunda mitad del siglo XX se concreta en el arte una tendencia en la que el cuerpo toma un lugar privilegiado. La producción artística ya no sólo genera objetos, sino también acontecimientos y subjetividades.[1] Esta nueva concepción deviene en un cambio sustancial en la naturaleza de la obra, afectando la experiencia y el consumo de la misma y generando una serie de profundas transformaciones y desplazamientos que conformarán una nueva disciplina artística: el arte-acción o *performance*, que en la actualidad se ha legitimado ganando espacios en los circuitos artísticos y académicos.

La genealogía de esta condición performática[2] se nutre de una serie de entrecruzamientos disciplinares que se inspiran en las vanguardias de principios del siglo XX y se hacen más complejos durante los siguientes años, definiéndose en la década de los años sesenta en propuestas como: el *action painting*, los *environments*, los *happenings*, Fluxus y el Gutai japonés, entre otras manifestaciones. El interés de este ensayo es analizar las influencias y derivas de este movimiento performático en el México de los años sesenta. Dos figuras destacan en este contexto: Alejandro Jodorowsky y sus "efímeros pánicos", y las propuestas de Juan José Gurrola. La peculiaridad de estos dos artistas es que provienen del teatro, ambos son directores de escena, actores, y de igual manera desarrollan un trabajo multidisciplinario incursionando en distintas prácticas, como el cine y la música, y también, en el caso de Gurrola, en la plástica y la arquitectura; en el de Jodorowsky, en el cómic y la literatura. Si bien su territorio es la escena teatral, ambos responden a diferentes influencias: por un lado Jodorowsky tenía conocimiento de las distintas vertientes del surrealismo; por su parte Gurrola desarrolla un pensamiento que se estructura a partir del arte conceptual y su contacto con la cultura estadounidense, de la que retoma el *music hall* y el *pop art*.

Alejandro Jodorowsky llegó a México en 1959, como parte de la gira del mimo francés Marcel Marceau. Nacido en Chile en 1929, desde muy joven asimiló el arte como un lugar propicio para desestabilizar el orden social. Influido por la lectura de los manifiestos futuristas de Marinetti —de quien retomó la frase "la poesía es un acto"—, Jodorowsky desarrolló en complicidad de su amigo el poeta Enrique Lihn el "acto poético", que consistía en la realización de acciones ingeniosas irrumpiendo en el espacio público. Realizaron numerosas intervenciones en la ciudad de Santiago, por ejemplo: ubicaban un punto específico de la ciudad y se desplazaban hasta él caminando en línea recta sin desviarse por ningún obstáculo —esto incluía cruzar por el interior de alguna construcción habitada o deshabitada. Otro de sus actos poéticos consistió en disfrazarse de ciego y llorar y gritar para no hacer fila a la entrada de un cine.[3]

En 1953, Jodorowsky emigró a París para estudiar pantomima y ahí asistió a las puestas en escena del teatro de vanguardia, con textos de Ionesco, Adamov y Beckett. Su estancia coincidió también con la primera exposición de arte cinético, celebrada en París, en 1955, en la Galería Denise René, con la participación de Tinguely, Calder y Duchamp, entre otros.[4]

La influencia de Artaud será fundamental en la configuración del arte como acontecimiento. La lectura del libro *El teatro y su doble* se convertirá en un referente para varios artistas norteamericanos como John Cage, quien será un pionero en experimentar con la acción.[5] Los planteamientos de Artaud de un teatro de la crueldad aluden a un teatro liberado del texto dramático en un intento por eliminar la racionalidad del lenguaje, en pro de recuperar el cuerpo, y al mismo tiempo, reivindicar lo escénico como un lugar autónomo: "Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto."[6] El teatro que está configurando el pensador francés es un teatro del cuerpo, una escena orgánica, es decir, un dispositivo vulnerable y accidentado como el cuerpo mismo. Jodorowsky retomará estos planteamientos para construir una escena inestable y provocativa hasta llegar al "efímero", su propuesta más radical.

---

1 Manuel J. Borja-Villel, "Un teatro sin teatro: el lugar del sujeto", *Un teatro sin teatro*, catálogo de exposición, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007.

2 Tomo este concepto tal y como lo desarrolla Erika Fischer-Lichte en su libro *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores, 2011.

3 Alejandro Jodorowsky, *La danza de la realidad*, Madrid, Siruela, 2001, p. 128.

4 Lourdes Cirlot, *Historia universal del arte: últimas tendencias*, Barcelona, Planeta, 1994.

5 John Cage declarará que en los primeros años de la década de los cincuenta, durante su estancia en el Black Mountain College, él y sus colegas leían a Artaud constantemente, Lucy Bradnock, "Ruido blanco en Black Mountain", *Espectros de Artaud*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

6 Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, México, Hermes, 1987, p. 40.

The Emergence of Occurrence in Art

Angélica García Gómez

During the second half of the twentieth century a new trend was taking shape in the world of art. As the body took center stage, artistic production stopped simply generating objects, and started creating occurrences and subjectivities.[1] This new notion caused a substantial change in the nature of the work of art, affecting its experience and consumption and producing a number of profound transformations and shifts that configured an entirely new artistic discipline: performance art, which has since gained ground and been legitimized in artistic and academic circuits.

This performatic condition[2] develops symbiotically with an interweaving of artistic disciplines that draws from the avant-garde movements of the early twentieth century and becomes more complex as the decades draw on, crystallizing during the sixties in such proposals as action painting, Environments, and Happenings, and through groups such as Fluxus and Gutai. This essay aims to analyze the influences and derivations of this performatic movement in 1960s Mexico. Two figures dominate this context: Alejandro Jodorowsky with his "panic ephemerals," and Juan José Gurrola with a range of proposals. These two artists share a background in theater; both had experience as stage directors and actors; and both developed multidisciplinary work, venturing into fields such as film and music as well as other areas—in Gurrola's case, visual arts and architecture, and in Jodorowsky's, comics and literature. Though their domain is indeed the stage, their influences contrast: Jodorowsky draws from various branches of Surrealism, while Gurrola develops an ideology based on Conceptual art and American culture, influenced by music hall and Pop art.

Alejandro Jodorowsky arrived in Mexico in 1959, as a touring member in French mime Marcel Marceau's troupe. Born in Chile in 1929, he soon grasped art as a suitable citadel from which to destabilize social order. Influenced by Marinetti's Futurist manifestos—whence he takes the phrase "poetry is an act"—Jodorowsky developed, complicit with his poet friend Enrique Lihn, the "poetic act," which consisted of bursting into the public space with ingenious actions. Together, they made many interventions in Santiago. In one of them, they chose a specific spot in the city and walked to it in as straight a line as possible, which meant strolling through inhabited and abandoned buildings. Another of his acts was dressing up as a blind man and crying and screaming to be allowed to skip the queue at the entrance of the movie theater.[3]

In 1953, Jodorowsky migrated to Paris to study pantomime. There, he went to stagings of Avant-Garde Theater written by Ionesco, Arthur Adamov, and Beckett. His residence concurred with the first exhibition of kinetic art, held in Denise René's gallery in 1955 and which showed works by Tinguely, Calder, and Duchamp, among others.[4]

Artaud's influence would be crucial in the configuration of art as occurrence. His book *The Theater and Its Double* would become a reference point for many American artists, such as John Cage, who would be a pioneer of experimental action art.[5] Artaud's Theater of Cruelty alludes to a theater freed from dramatic text, in an attempt to leave behind the rationality of language and bring forth the body while claiming the stage as an autonomous place: "I say that the stage is a concrete physical place which asks to be filled, and to be given its own concrete language to speak."[6] Artaud's theater is a theater of the body, an organic scene—that is, a device as vulnerable and turbulent as the body itself. Jodorowsky would retake these concepts and build ever more unstable and provocative scenes, until reaching the "ephemeral," his most radical proposal.

In 1961, Jodorowsky presented August Strindberg's *Ghost Sonata* in a small theater. In his staging, the text was used as a disorganizing element, and the actors centered their work in

1 Manuel J. Borja-Villel, "Un teatro sin teatro: el lugar del sujeto," in *Un teatro sin teatro* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007), exhibition catalog.

2 I take this concept straight from the writings of Erika Fischer-Lichte in her book *Estética de lo performativo* (Madrid: Abada editores, 2011).

3 Alejandro Jodorowsky, *La danza de la realidad* (Madrid: Siruela, 2001), 128.

4 Lourdes Cirlot, *Historia universal del arte: últimas tendencias* (Barcelona: Planeta, 1994).

5 John Cage would declare that, during his stay in Black Mountain College in the early fifties, he and his colleagues would constantly read Artaud. See Lucy Bradnock, "Ruido blanco en Black Mountain," in *Espectros de Artaud* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012).

6 Antonin Artaud, *The Theater and Its Double* (New York: Grove Press, 1958).

173

173. Alejandro Jodorowsky (dir.), efímero en la Escuela de San Carlos, 1963.
174. Alejandro Jodorowsky (dir.), *La sonata de los espectros*, de August Strindberg, 1961, con Beatriz Sheridan y Carlos Ancira, Kati Horna (foto).
175. Alejandro Jodorowsky (dir. y guión), *La ópera del orden*, fragmento de la escenografía de Alberto Gironella, 1962, Kati Horna (foto).
176. Alejandro Jodorowsky (dir. y guión), *La ópera del orden*, con Luis Miranda, Lucero Isaac, Pablo Leder, Javier Cervantes, Álvaro Carcaño, Graciela Henríquez, Roberto Colmenares y Bernardette Landrú, 1962, Kati Horna (foto).

174

175

176

En 1961, Jodorowsky presenta en un pequeño teatro la obra *La sonata de los espectros* de August Strindberg. En este montaje, el texto será utilizado como un principio desorganizador, los actores centrarán su trabajo en una construcción corporal y vocal basada en la representación de aves, y así como sus movimientos corporales obedecían a este principio, su voz era también consecuente al movimiento, por lo que era imposible entender el significado de las palabras convertidas en graznidos. Al año siguiente, realiza uno de sus montajes más representativos, en el que el desplazamiento de las fronteras entre las artes se evidencia: *La ópera del orden*, antecedente inmediato de los "efímeros". Escrita por él mismo, la obra es un conjunto de escenas que no se relacionan necesariamente entre sí; son situaciones específicas que tienen en común una visión crítica de las instituciones: familia, iglesia, ejército, sociedad, etcétera. La escenografía en la que estas situaciones se desarrollaban fue realizada por cuatro artistas: Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Lilia Carrillo y Alberto Gironella; sus obras eran exhibidas al fondo del escenario y sólo Gironella aparecía como actor en un escena en la que representaba a un monje, lo que le servía para hacer una crítica a la iglesia. La música, a cargo de un grupo de rock, desempeñaba un papel relevante; la banda se situaba en el centro del escenario y en un lugar elevado desde el que dominaba la escena.

Este ejercicio escénico perfilaba el intento de Jodorowsky por abolir las convenciones teatrales: evita basarse en un texto lineal con principio, nudo y desenlace; no utiliza vestuarios, pues sus actores estaban uniformados, hombres y mujeres, con mallas y leotardos; concibe la intervención del arte en la escena no sólo como mera escenografía al servicio de una concepción escénica del director; otorga cierta autonomía a la relación de colaboración que estableció con los artistas, quienes realizaron libremente su obra obedeciendo a sus particulares intereses artísticos.[7] Con esta puesta en escena, Jodorowsky enfrenta la censura y su espectáculo es clausurado antes de estrenarse. Las crónicas que existen se refieren a dos ensayos generales con público. Sufre represión sobre su trabajo y su persona, recibe amenazas que ponen en juego su permanencia en el país, las cuales lo obligan a dejar los escenarios y replegarse.

Meses antes de este incidente, Jodorowsky y Felguérez habían llevado su trabajo de colaboración fuera de los teatros. Hasta entonces, Manuel Felguérez y Lilia Carrillo colaboraban con la compañía del artista chileno realizando la escenografía y el vestuario, respectivamente. El 19 de enero de 1962 se realizó la inauguración de un mural construido por Felguérez en el *lobby* del nuevo cine Diana, situado en la elegante avenida Reforma. El mural de 28 metros de largo y casi cuatro metros de alto fue inaugurado con una intervención efímera de Jodorowsky y su grupo Teatro de Vanguardia:

> El acto empezó con un principio hipnótico: violenta e intermitente proyección de rayos luminosos atravesando un espacio en tinieblas. Le siguió un solo de percusión ejecutado en las piezas metálicas del mural; ritmo adormecedor, tam-tam […] Desplazamiento de actores en grupos compactos, totalmente despersonalizados, deslizándose con movimientos de autómatas, y emitiendo las frases del "poema" en monótona cadencia.[8]

El poema al que se refiere la crónica es un texto elaborado por Jodorowsky, una especie de *collage* en el que se mezclaban textos de Neruda, Ionesco, noticias del periódico del día, fórmulas de medicamentos, textos de un libro de geometría, etcétera. En este "efímero", Jodorowsky desarticula las convenciones teatrales y se coloca en otro lugar, un territorio compartido por el *happening* y otras manifestaciones que están surgiendo por entonces; el fuerte impacto de salir del teatro y la construcción de las acciones a partir de una obra plástica desestabilizan el orden al mismo tiempo que construían uno nuevo, rápidamente asimilado por la concurrencia.

Sin embargo, Jodorowsky está en un proceso en el que las teorías de Artaud le servirán para utilizar el arte como terapia de sanación. Con esto en mente y asumiéndose él mismo como su principal sujeto a sanar, lleva su propuesta de "efímero" a experiencias que involucran directamente los traumas y las frustraciones de sus actores. En 1963, presenta en la Escuela de San Carlos un "efímero" en donde los cuerpos son expuestos en toda su vulnerabilidad. El acontecimiento es realizado en riesgo permanente de sufrir modificaciones imprevistas, accidentes. La fiesta-espectáculo, como Jodorowsky denominará al acontecimiento escénico, llega a su momento de realización ideal cuando los protagonistas han perdido todo control sobre las acciones. En este "efímero", Felguérez colabora realizando tres paneles: uno cubierto de tortillas, otro de bolillos y un tercero en el que realizó durante la evolución de las acciones una *action painting* con una modelo. Las acciones se desarrollaban al comienzo del evento una tras otra, en una especie de circo de fenómenos, pero ya hacia el final las acciones se empalmaban y se mezclaban con los restos de las anteriores: animales, materia orgánica y cuerpos se confundían en la fiesta-espectáculo:

> Una mujer no sólo guapa sino espectacularmente guapa: llevaba un vestido dorado muy ajustado al cuerpo y con un escote que terminaba cerca de la cintura. Rubia y alta, sostenía en las manos unas largas podaderas de jardinería. Varios hombres, arrastrándose, se acercaban a ella y, desde el suelo, le ofrecían inmensos plátanos machos que ella, mientras reía a carcajadas, cortaba con sus inmensas tijeras. Vino, al fin, otro con un inmenso pescado: clavó ella ahí las tijeras y luego, con un látigo, procedió a golpear al muchacho en el torso desnudo.

7 En entrevistas con Manuel Felguérez y Vicente Rojo, ambos han coincidido en señalar que Jodorowsky no les impuso un diseño o un límite y que fueron ellos quienes decidieron sobre su obra.

8 Diana Blanco, "Chatarra y desperdicio moral de un mundo en descomposición se transforman en una obra de arte", s.f., febrero de 1962, FR. Manuel Felguérez, A. Cenidiap. BA.

a corporal and vocal construction based on the representation of birds. The birdlike quality of both their movements and their voices made the squawked words impossible to understand. The following year, he presented what would become one of his most representative stagings, in which the displacement of the boundaries between arts becomes clear: *La ópera del orden* (The Opera of Order), an immediate precedent of his "ephemerals." Written by Jodorowsky himself, the work is a series of seemingly unrelated scenes, specific situations whose common ground was a critical vision of institutions: family, church, army, society, and so forth. The set for this staging was made by four artists: Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, and Alberto Gironella. Their works acted as background for the stage, and only Gironella appeared as an actor, playing a monk in a scene that criticized the Church. The rock band that played the music was spatially relevant, located atop an elevated platform in center stage.

This stage exercise outlines Jodorowsky's attempt to abolish theatrical conventions: he avoids basing his work on a linear text with beginning, conflict, and denouement; he uses no wardrobe, employing as actors uniformed men and women in tights and leotards; he conceives the intervention of art on the stage not as mere set design at the service of the stage idea of a director; he gives a certain autonomy to the collaboration he established with the artists, who were free to work as they wished according to their own artistic interests.[7] Jodorowsky's staging was censored, and his show was closed down before it premiered. The records that exist refer to two dress rehearsals with audiences. Both his work and his person were repressed, and he received threats that put his permanence in the country at risk, which forced him to leave the stage and withdraw.

Months before this incident, Jodorowsky and Felguérez had taken their collaboration beyond the theater. Felguérez and Carrillo had previously worked with Jodorowsky's theater company, doing set and costume design, respectively. On January 19, 1962, a mural made by Felguérez was unveiled in the lobby of the new Cine Diana, located on elegant Paseo de la Reforma. Ninety-two feet long and almost 13 feet high, the mural was inaugurated with an ephemeral intervention by Jodorowsky and his group Teatro de Vanguardia (Avant-Garde Theater):

> The act began with a hypnotic opening: a violent and intermittent projection of rays of light traversing a shadowy space. This was followed by a percussion solo on the metallic pieces of the mural; soporiferous rhythm, tam-tam, […] Shift of actors in tight groups, completely depersonalized, sliding with automata movements and emitting the phrases of the "poem" in monotonous cadence.[8]

The poem to which the account refers is a text written by Jodorowsky, a sort of collage of texts by Ionesco and Neruda, stories from the day's newspaper, drug formulas, texts from a geometry textbook, etc. In this ephemeral, Jodorowsky de-articulates theatrical conventions and places himself squarely in the domain of the Happening and other emergent artistic manifestations of the time. The shock of being outside the theater, and the construction of actions based on a sculptural work, destabilized the previous order and built a new one that was quickly absorbed by the attending crowd.

However, Jodorowsky was undergoing a process of assimilation of Artaud's theories, which were leading him to use art as a healing therapy. With this in mind, taking himself as the main subject to be healed, his "ephemerals" started exploring experiences that directly involved the traumas and frustrations of his actors. In 1963, at the Academia de San Carlos in Mexico City, he staged an "ephemeral" that exposed bodies in all their vulnerability. The occurrence happened at risk of suffering unexpected changes and accidents. The party-show, as Jodorowsky would call it, achieved its ideal realization when the protagonists lost all control over their actions. Felguérez contributed to this "ephemeral" by creating three panels. The first of these he covered in tortillas, the second in bread rolls, and the third he used for an action painting with a model, which was part of the staging. The actions happened one after the other in a sort of freak show, but toward the end they came together and mixed with the leftovers of the earlier ones. It all was a veritable frenzy of animals, organic matter, and bodies:

> A woman not just attractive but spectacularly so: she wore a very tight golden dress with a neckline reaching almost to her waist. Blonde and tall, she carried in her hands a pair of long gardening shears. Several men groveled to her and, from the ground, offered her enormous plantains that she, roaring with laughter, cut with her immense scissors. At last, a man comes to her with a huge fish: she stabs it with the scissors and then proceeds to whip the man in his naked torso with a horsewhip. The weals were clearly visible at the end of the show […] Someone spanked a girl dressed in a baby-like outfit and, later, sent her to the piano, where she played, I think, "Für Elise." Not for too long, though: Alexandro approached the instrument and opened the top, on which there were three raw plucked chickens. He took some potatoes and threw them inside the piano, producing music. By this time, a woman whose hair had just finished being shaved—with a safety razor—was sitting in center stage. In front of her there was a stroller full of doll heads, big and small, with no eyes or hair, and she started throwing them into the audience while she screamed, "It's me! It's me!" Meanwhile, in the background, people

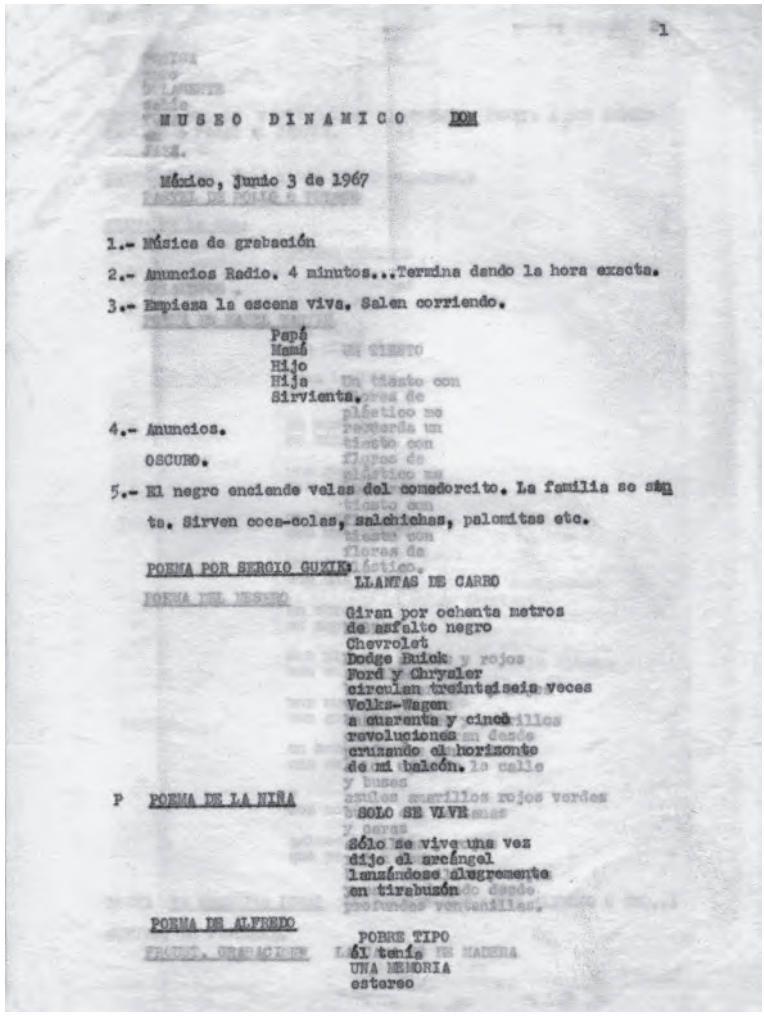
7 In interviews, Manuel Felguérez and Vicente Rojo agree that Jodorowsky didn't impose a design or limit on them, but let them decide on their own work.

8 Diana Blanco, "Chatarra y desperdicio moral de un mundo en descomposición se transforman en una obra de arte," n.p., February 1962, FR. Manuel Felguérez, A. Cenidiap. BA.

177

178

177-178. Juan José Gurrola (dir. y escenografía), *Despertar de primavera*, de Frank Wedekind, 1960.
179. Juan José Gurrola, guión para *Museo dinámico*, 1967.
180. Juan José Gurrola, *Duelo de flashes*, Acapulco, Guerrero, 1964. Anverso y reverso.



1

MUSEO DINAMICO DOM

México, Junio 3 de 1967

1.- Música de grabación

2.- Anuncios Radio. 4 minutos...Termina dando la hora exacta.

3.- Empieza la escena viva. Salen corriendo.

Papá
Mamá
Hijo
Hija
Sirvienta.

4.- Anuncios.

OSCURO.

5.- El negro enciende velas del comedorcito. La familia se sig
ta. Sirven coca-colas, salchichas, palomitas etc.

POEMA POR SERGIO GUZIK

LLANTAS DE CARRO

Giran por ochenta metros
de asfalto negro
Chevrolet
Dodge Buick
Ford y Chrysler
circulan treinticseis veces
Volks-Wagen
a cuarenta y cinco
revoluciones
cruzando el horizonte
de mi balcón.

POEMA DE LA NIÑA

SOLO SE VIVE

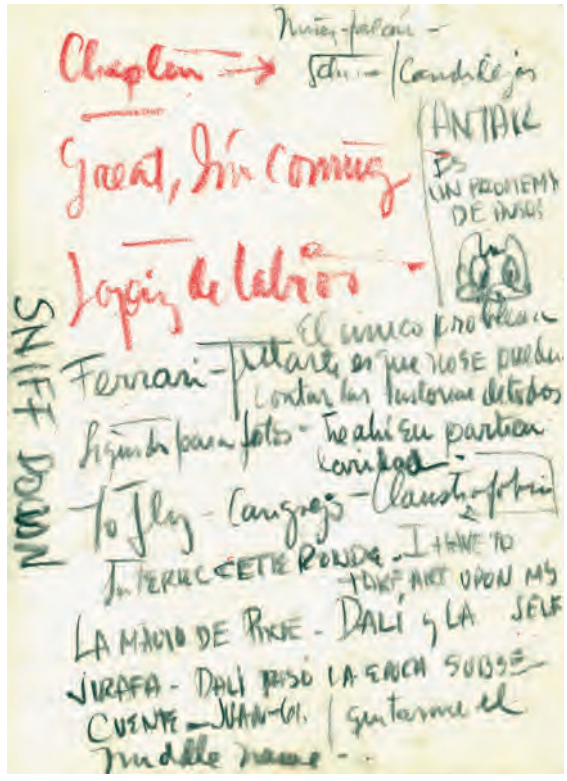
Sólo se vive una vez
dijo el arcángel
lanzándose alegremente
en tirabuzón

POEMA DE ALFREDO

POBRE TIPO
él tenía
UNA MEMORIA
estereo

179

180



> Los verdugones eran visibles al terminar la función […] Alguien le propinaba nalgadas a una muchacha con un vestido que representaba el de un bebé y, después, la mandaba al piano, donde se puso a tocar creo que "Para Elisa". Esto no duró gran cosa: Alexandro se acercó al instrumento y le abrió la tapa en la cual, crucificados, había tres pollos crudos y desplumados. Tomando papas, las arrojó al interior del aparato produciendo con ello un concierto. Para ese entonces [una] mujer a la que el peluquero terminaba de rapar, ya entonces con navaja libre, estaba en el centro del escenario. Frente a ella —ya que estaba sentada—, había un carrito de los que suelen usarse para pasear a los niños, lleno de cabezas de muñecos de todos tamaños, sin ojos ni pelo y empezó a arrojárselos al público mientras gritaba: "¡Soy yo! ¡Soy yo!". Mientras tanto, al fondo, con hachas descomunales, zapapicos y cuanto instrumento contundente puedas pensar o imaginar, la emprendían todos contra el piano (en el instante anterior al primer hachazo se escuchó, en el público un largo silencio y cuando Alexandro subió el hacha se escuchó un "¡No!" casi colectivo). Así armados, rompieron la tapa, las patas, la caja, las teclas. De fin de fiesta lo rociaron de alcohol y le prendieron fuego, en el que asaron los pollos. Inaugúrase, poco después, el mural "Humanísimo", de Felguérez y la función terminó con todos los actores arrojándole al público las tortillas y panes que estaban clavados al fondo del escenario.[9]

Los "efímeros" constituyen un importante antecedente en la conformación del *performance* en México y sin duda Jodorowsky transgredió con ellos la escena teatral y mostró la posibilidad de que la realización escénica no esté ligada necesariamente a la ilusión de la representación teatral.

La experiencia de Juan José Gurrola es muy distinta a la intensidad y el desbordamiento jodorowskianos. A diferencia de su colega chileno y de los postulados de Antonin Artaud, Gurrola no tiene ninguna incomodidad con el teatro, por el contrario, el arte teatral es para él un misterio que requiere de gran talento y habilidad para sostenerlo en el vacío que supone su naturaleza efímera y su compleja construcción, que apela a la imaginación del actor y del espectador.

Estudiante de arquitectura en la UNAM, Gurrola vivió intensamente la vida universitaria y fue un miembro activo de los movimientos artísticos. En 1956 participó como actor con el grupo Poesía en Voz Alta, experiencia que definió su vocación teatral, sobre todo por la presencia de Juan Soriano y sus ideas escenográficas, que a su juicio daban sentido a la propuesta de este grupo.[10] Su formación como arquitecto[11] le dio herramientas para concebir el espacio escénico como un lugar de experimentación. En 1960, siendo director del grupo de teatro de la Facultad de Arquitectura, realizó una puesta en escena que lo colocó como uno de los directores más propositivos de su generación, la obra fue *Despertar de primavera* de Frank Wedekind. Sin recursos para la construcción de la escenografía, resuelve el espacio escénico a partir de ambientaciones elaboradas con iluminación y audio; al mismo tiempo, reconoce la importancia del actor y su relación con el espacio y el público.

Su vínculo con el acontecimiento como una forma de arte se configura desde el terreno de las ideas y no desde el cuerpo. En 1964 realiza dos acciones, que calificará como arte conceptual: *Duelo de flashes*, flash simultáneo con el de una fotógrafa del club nocturno Los Lobos en Acapulco, y *¿Será esfera o disco?*, investigación para corroborar por medios propios la redondez de la Tierra, acción realizada con Juan García Ponce. De estas acciones no existen crónicas, fueron realizadas espontáneamente, son eventos que se insertan en una forma de vivir que asume la cotidianidad desde el activismo artístico. Gurrola es un intelectual que está más cercano a las reflexiones de Marcel Duchamp que al desbordamiento corporal de Artaud. Para este artista, la crítica incisiva capaz de desarticular el discurso social está conectada con el humor y en este sentido realiza en 1967 un proyecto denominado *dom art*, en clara alusión al *pop art*. Esta propuesta abarca una serie de acciones y obras, todas alusivas a la vida cotidiana de una familia común de clase media. Por invitación del arquitecto Manuel Larrosa, Gurrola y otros artistas, entre los que se encuentran Jodorowsky y Felguérez, son convocados a participar en la inauguración de una casa construida por el arquitecto, propiedad de la familia Michel. Gurrola recrea su proyecto de *dom art* con un ejercicio escénico en el que pone en juego una serie de recursos; por ejemplo, los textos de los personajes —papá, mamá, hijo, hija y sirvienta— son poemas que reflejan los intereses de cada uno de ellos, por mencionar un caso, el poema del papá es sobre llantas y coches. Otros recursos utilizados son los anuncios de radio y emplea toda una parafernalia consumista que denota una pretensión de vida tomada de los programas de televisión que se difundían en Estados Unidos.

El trabajo de Gurrola se define desde la reflexión del arte como elemento desestabilizador del pensamiento en un camino contrario al propuesto por Artaud. Gurrola no encuentra perspectiva en la entrega corporal. Si bien coincide en la necesidad de desequilibrar los límites establecidos, su propuesta se apoya en engañar al pensamiento.

En este enfrentamiento de posturas resaltan dos visiones: una definida por el *performance*, y otra que atraviesa el arte contemporáneo sin asentarse en una forma definida, e incluye conceptos como el de comunidad e interacción entre las obras y el público, sin que el cuerpo sea expuesto a una experiencia extrema.

---

9 Alejandro Jodorowsky, "Documento pánico", *Teatro pánico*, México, Ediciones Era, 1965 (col. Alacena).

10 "Juan José Gurrola", entrevista realizada por Hilda Saray y Giovanna Rechia, *Documenta Citru*, nueva época, mayo de 2001.

11 Como arquitecto, realizó proyectos de espacios teatrales con Félix Candela y Juan Antonio Tonda.

> with enormous axes, picks, and as many blunt objects as you can imagine were savagely attacking the piano (the instant previous to the first axe blow, a long silence was heard from the audience, and when Alexandro raised the axe, an almost choral "No!" could be heard from the crowd). Thus armed, they broke the top, the legs, the case, the keys. As the icing on the cake, they poured alcohol on it and lit it on fire, in which the chickens were roasted. A short while after, the mural "Humanísimo" [Very Human] by Felguérez was opened, and the show ended with all the actors throwing to the audience the tortillas and breadrolls that were nailed to the back of the stage.[9]

"Ephemerals" are an important precursor to performance art in Mexico, and with them, Jodorowsky unquestionably transgressed the theatrical scene, demonstrating that stage acts may not necessarily be directly linked to the illusion of theatrical representation.

Juan José Gurrola is very different from Jodorowsky and his intensity and overflowing. Unlike his Chilean colleague and Artaud, Gurrola didn't feel uncomfortable with theater. Quite the contrary: theater was for him a mystery that required great talent and ability to maintain, due to the vacuum created by its ephemeral nature and to the complexity of its construction, which leaves a lot to the imagination of actors and audience.

While studying architecture at the Universidad Nacional Autónoma de México, Gurrola lived an intense college life and was an active member of several artistic movements. In 1956 he participated as an actor with the group Poesía en Voz Alta (Poetry Out Loud). This experience came to define his theatrical calling, especially thanks to the presence of Juan Soriano and his set designs, which according to Gurrola gave meaning to this group's proposal.[10] Gurrola's training as an architect[11] allowed him to envisage the stage as a place for spatial experimentation. In 1960, as director of the theater group at the School of Architecture, he staged *Spring Awakening* by Frank Wedekind, which placed him as one of the most resourceful directors of his generation. With no money for set design, he configured the stage through environments made with lighting and sound, recognizing at once the importance of the actor and his relationship to the space and audience.

His relationship to the occurrence as a form of art is configured not from the body, but from the world of ideas. In 1964 he performed two actions, which he described as conceptual art: *Duelo de flashes* (Flash Duel), in which he stalked another photographer at the Los Lobos night club in Acapulco with his own camera until they caught each other mid-flash, and *¿Será esfera o disco?* (Is It a Sphere or a Disc?), an empirical investigation into the roundness of the Earth, aided by Juan García Ponce. These actions were not intended to be recorded; they were spontaneous, events integrated in a lifestyle that grasped the everyday as an area for artistic activism. Gurrola is an intellectual, closer to Marcel Duchamp's reflections than to Artaud's corporal overflowing. In his eyes, incisive criticism that is capable of disarticulating social discourse is connected to humor, and so, accordingly, he carried out a project in 1967 that he titled *Dom art*, in clear allusion to Pop art. This proposal covered a number of actions and works, all of them connected to the everyday life of a normal middle-class family. By invitation of architect Manuel Larrosa, Gurrola and other artists—among them Jodorowsky and Felguérez—were called to participate in the opening of a house built by the architect, property of the Michel family. Gurrola recreated his Dom art project in a stage exercise in which he deployed a variety of resources. For example, the texts of the characters—father, mother, son, daughter, and maid—are poems that reflect the interests of each: the poem of the father, for instance, is about cars and tires. Gurrola used other resources, among them radio advertisements and a whole host of consumerist paraphernalia, all of which expressed a pretentious claim to the lifestyle shown in American TV shows.

Gurrola's work is defined from his reflection on art as an element that destabilizes thought, in a route contrary to that taken by Artaud. Gurrola finds no perspective in corporal surrender. While he agrees on the need to unbalance established boundaries, his proposal is more oriented toward deceiving the mind.

In this confrontation of positions, two visions stand out: one defined by performance, the other going through contemporary art without settling down into a fixed form, and including such concepts as community and interaction between work and audience, without the body being exposed to an extreme experience.

---

9 Alejandro Jodorowsky, "Documento pánico," in *Teatro pánico* (Mexico City: Ediciones Era, 1965) (col. Alacena).

10 "Juan José Gurrola," interview by Hilda Saray and Giovanna Rechia, *Documenta Citru*, nueva época, May 2001.

11 As an architect, Gurrola created theatrical spaces with Félix Candela and Juan Antonio Tonda.

El cuerpo en la revista S.nob

Elva Peniche Montfort

Durante las décadas de 1950 y 1960, el cuerpo fue uno de los principales vehículos de la experimentación artística en los trabajos de pintores, grabadores, escultores, fotógrafos, cineastas, escritores y dramaturgos. En muchas de sus propuestas, el cuerpo se convirtió en un espacio ambivalente sobre el que se hicieron todo tipo de intervenciones y transgresiones, fue el lugar del placer, la risa, el dolor y también el horror, volviéndose así un medio para la deformación de los límites.[1] El tratamiento del tema del cuerpo fue una de las trincheras desde las que los autores de la época quebrantaron los valores establecidos por la sociedad, por lo que puede decirse que se convirtió en un medio recurrente para escandalizar.

Analizar la forma en que se abordó el cuerpo en las artes de este periodo resulta una tarea más o menos accesible si se toma como fuente u objeto de estudio un espacio de expresión que reunió a un número importante de creadores, sobre todo, si se trata de uno en el que éstos buscaron ser particularmente transgresores. Tal es el caso de *S.nob*, una revista semanal creada por Salvador Elizondo, Juan García Ponce y Emilio García Riera en 1962.

En *S.nob* confluyeron talentosos creadores ligados a diferentes corrientes y grupos artísticos: críticos del grupo formado en la revista *Nuevo Cine*, escritores de la Generación de la Casa del Lago, los creadores del movimiento pánico, surrealistas de distintas generaciones, pintores de la llamada Generación de la Ruptura, entre otras figuras que trabajaban de manera independiente.

Excéntrica, sugestiva, insólita, ingeniosa y un tanto caótica, la revista es reflejo de la pluralidad de sus colaboradores, pero también da cuenta de un cierto imaginario e intereses compartidos. El semanario estaba plagado de humor, ironía e intervenciones paródicas que muestran su abierta vocación por lo irracional y el absurdo, a lo cual se suma el gusto por las ciencias ocultas y la exploración de distintas formas de ritualidad, preocupaciones con las que se pretendía romper la solemnidad en las artes y la cultura de los decenios anteriores.

S.nob fue una publicación transgresora en muchos sentidos: en sus páginas se reveló una actitud internacionalista, con la que los autores confrontaban la estrechez patriótica de los años precedentes; se marcó una posición de ruptura contra la racionalidad, la seriedad, la ideología política y el decoro; se trataron temas tabú como las drogas y el erotismo, y se violentaron las relaciones maritales tradicionales mediante la exaltación del incesto o el sadismo. Esta revolución en los temas y contenidos tuvo eco en las estrategias formales, tanto en los modos de narrar como en los de ilustrar, pues, como decían Elizondo y García Ponce: "A la destrucción sistemática de los conceptos tradicionales de la 'cultura' corresponderá, como es natural, una destrucción similar de las ideas conservadoras sobre tipografía y formato; la labor de un equipo de los más inconformes pintores de 'vanguardia' unida a la revalorización de las posibilidades expresivas de la fotografía darán, en *S.nob*, 'hebdomadario', una imagen sugestiva de las posibilidades de los más modernos métodos de composición e impresión."

Si bien la mayoría de los contenidos eran escritos, fue una revista "sin pretensiones literarias",[2] llena de imágenes de todo tipo: fotografías, grabados, *collages*, reproducciones de obras de arte e imágenes de la cultura popular. Éstas, más que acompañar a los textos, generaban sentido de manera independiente, con una estrategia similar a la que utilizó Georges Bataille en 1929 y 1930 para ilustrar *Documents*, la revista francesa que congregó a los disidentes del surrealismo bretoniano. Por otro lado, como era

1 Véase el estudio de José Luis Barrios sobre lo colosal y lo monstruoso en el cine de horror: *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*, México, Universidad Iberoamericana, 2010, p. 21.

2 Entrevista con Salvador Elizondo, Delmari Romero Keith, *Galería de Antonio Souza. Vanguardia de una época*, México, El Equilibrista, 2005, p. 79.

The Body in S.nob Magazine

Elva Peniche Montfort

During the 1950s and 1960s, the body was one of the main instruments of artistic experimentation in the work of painters, engravers, sculptors, photographers, filmmakers, writers, and playwrights. In many of their proposals, the body became an ambivalent space for intervention and transgression. It was a vehicle for pleasure and laughter, but also pain and horror, thus transforming into a medium for the deformation of boundaries.[1] The body was one of the battlegrounds in which the war against societal values was waged, which is why it became a field for provocation and scandal.

The diverse approaches to the body in this time period can be more or less straightforwardly assessed through the study of a sphere that gathered an important number of artists, especially if these artists happen to be chronic transgressors. This is the case with *S.nob*, a weekly magazine created in 1962 by Salvador Elizondo, Juan García Ponce, and Emilio García Riera.

S.nob was a convergence point for talented creators from diverse artistic movements and groups: critics of the group Nuevo Cine (New Cinema), writers of the "Casa del Lago generation," the founders of the Panic movement, surrealists of all generations, and painters of the so-called Rupture generation among other independent figures.

Eccentric, suggestive, outlandish, ingenious, and somewhat chaotic, the magazine reflects the plurality of its collaborators but also testifies to certain shared imaginaries and interests. The weekly was filled with humor, irony, and satirical interventions that portrayed its calling for the irrational and absurd. To this, one might add a taste for the occult and the exploration of diverse forms of rituality; concerns that sought to contravene the solemnity in the arts and culture of the previous decades.

S.nob was a transgressive publication in many ways. Its pages revealed an internationalist attitude that confronted the patriotic narrow-mindedness of preceding years. A break with rationality, seriousness, political ideology, and decorum was all but announced, while taboo topics such as drugs and eroticism were gleefully breached, and traditional marital relations were attacked by the exaltation of incest and sadism. This revolution in subject and content echoed the formal strategies used in the publication, since, as Elizondo and García Ponce would say, "the systematic destruction of the traditional concepts of 'culture' will correspond, as is natural, to a similar destruction of conservative ideas on typography and formatting; the labor of a team of the most transgressive 'avant-garde' painters united to the revalorization of the expressive possibilities of photography will give in *S.nob*, 'hebdomadary,' a suggestive image of the possibilities of the most modern methods of composition and printing."

While mostly comprising textual content, this was a magazine that had "no literary pretensions"[2] and was full of all kinds of images: photographs, engravings, collages, reproductions of works of art, and images from popular culture. Instead of complementing the texts, these generated meaning independently, replicating the strategy used by Georges Bataille in 1929 and 1930 to illustrate *Documents*, the French magazine that congregated the dissidents of Bretonian Surrealism. As was usual in the artistic production of the time, there were several compelling interdisciplinary collaborations: Kati Horna and Leonora Carrington, Horna and José de la Colina, Fernando Arrabal and Alberto Gironella, Luis Guillermo Piazza and José Luis Cuevas.

The magazine was an financial failure on all accounts, since none of the seven issues sold more than forty copies. Nonetheless,

1 José Luis Barrios's studies on the colossal and the monstrous in horror cinema: *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso* (Mexico City: Universidad Iberoamericana, 2010), 21.

2 Interview with Salvador Elizondo, in Keith Delmari Romero, *Galería de Antonio Souza. Vanguardia de una época* (Mexico City: El Equilibrista, 2005), 79.

usual en la producción artística de la época, hubo sugerentes colaboraciones interdisciplinarias, como aquellas entre las duplas de Kati Horna y Leonora Carrington; Horna y José de la Colina, Fernando Arrabal y Alberto Gironella, o Luis Guillermo Piazza y José Luis Cuevas.

Aunque la revista fue un fracaso editorial, pues de los siete números publicados no se vendieron más de cuarenta ejemplares, constituyó un espacio sumamente fecundo para el desarrollo de las preocupaciones intelectuales y artísticas de este grupo de autores, por lo que se convirtió casi en una publicación para su propio deleite. Estos jóvenes esnobs estaban ansiosos por pertenecer a una élite que ellos mismos se ocuparon de inventar, por medio de espacios de expresión como *S.nob*, territorio que sirvió, entre otras cosas, para consolidad y legitimar su voz, en un corto plazo, en el universo de las artes y la cultura mexicanas. Otra de sus estrategias fue la autopromoción, presente en abundantes referencias cruzadas, propaganda de sus obras (en anuncios de películas, novelas y premios de arte), colaboraciones e incluso mofas de sí mismos, como aquellas de la sección *"Du côté de Chez Snob"*, en la que el galerista Antonio Souza relataba chismes y excesos en supuestos eventos sociales entreverando los nombres de algunos de ellos (Carlos Fontana, Elena Pontecarlo o Pita Odio).

Por otro lado, el surrealismo tuvo un papel central en *S.nob*, pues se hizo presente a partir de varios autores y de diversas formas. En el México de 1962, los planteamientos de André Breton habían dado lugar a diferentes interpretaciones y otros autores, como Georges Bataille o Luis Buñuel, comenzaban a tener influjo con nuevas concepciones del movimiento. La heterogeneidad de esta transfigurada vanguardia ha sido poco estudiada.

En las páginas de *S.nob* concurrieron artistas plásticos europeos formados en la tradición del surrealismo bretoniano, como Leonora Carrington, Kati y José Horna o Edward James. Pero los jóvenes creadores de la revista, junto con algunos colaboradores (Elizondo, García Ponce, Gironella, Jodorowsky, Arrabal y Topor), manifestaron sus afinidades con Buñuel, que desde el cine planteó un surrealismo propio, y con Bataille, quien había roto con Breton. Esta segunda fuente de inspiración fue fundamental pues permeó en el espíritu y las estrategias con los que se creó la revista.

Elizondo, García Ponce y García Riera comulgaban con la visión de su ídolo Buñuel —quien, por cierto, fue el que les presentó al productor de la revista, Gustavo Alatriste— que entendía el surrealismo como una revolución moral, "el libre acceso a las profundidades del ser, reconocido y deseado, este llamamiento a lo irracional, a la oscuridad, a todos los impulsos que vienen de nuestro yo profundo".[3] De ahí que Elizondo, al presumir que "conocía sus revistas, sus poemas, sus cuadros, sus propósitos morales", quisiera buscar "el escándalo tanto como los surrealistas".[4]

Los directores exhortaron a los colaboradores a participar con absoluta libertad, una postura que fue consecuencia de la cerrazón del arte y la cultura en México, pero, fundamentalmente, se trató de una invitación al cultivo de lo personal, interior y privado, para liberar los impulsos más profundos del ser, asumiéndolos como medios eficaces para conocer la realidad. Así, en un impreso promocional de la revista se prometía que: "Los más destacados escritores y artistas darán libre curso a sus obsesiones, manías persecutorias, complejos de inferioridad y de otras clases, frustraciones, inhibiciones, megalomanías, micromanías, afanes libertinos, sueños ocultos, vicios secretos, premoniciones sorprendentes, fantasías eróticas, y revelarán a través de ellas la verdadera imagen de nuestro mundo".[5]

Es en este sentido que debe analizarse el uso del cuerpo en la revista, como tema recurrente en las entregas más provocadoras y las búsquedas hacia el interior. En *S.nob*, la corporeidad representó efectivamente aquel espacio de transgresión del que hablaba al inicio del texto. Su aparición en este tipo de publicaciones antecede además al movimiento *hippie*, al *rock and roll*, al uso abierto de las drogas y la revolución sexual,[6] que se incorporaron en el imaginario mexicano de manera clara hasta después de 1968 —otro motivo para considerar a *S.nob* una publicación adelantada a su tiempo.

Entre las varias formas de tratar el tema del cuerpo en la revista, quisiera destacar al menos cuatro tendencias constantes, que podrán explicarse por la existencia de diversos subgrupos de creadores, con intereses, influencias y estrategias expresivas particulares. Complementaré este análisis con la mención de algunas obras y autores fuera de *S.nob*, en los que también pueden encontrarse estas búsquedas. La primera tendencia es la creación de fetiches alrededor del cuerpo femenino, presente primordialmente en una sección fotográfica de inspiración surrealista, titulada precisamente "Fetiches"; la segunda, agrupa concepciones en las que se exalta la violencia hacia el cuerpo como un procedimiento placentero; la tercera, ostensible en narraciones cortas e ilustraciones, consiste en el abordaje del cuerpo mediante el humor negro y macabro; y la cuarta abarca reflexiones que buscan métodos para potenciar la experiencia sensorial y superar los límites del cuerpo.

Los "Fetiches" fueron una sección —la única de la revista hecha sólo con imágenes—, en formato de fotoensayo o "cuento visual",

3 Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 121.

4 Juan García Ponce, *Pasado presente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 294 y 299.

5 Promocional de la revista *S.nob*, Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, México, UNAM-IIE, 1969, p. 104.

6 Claudia Albarrán, "La revista *S.nob*: laboratorio experimental de una generación", *Revuelta*, México, núm. 4, septiembre de 2006, p. 64.

it provided enormously fertile ground for the development of intellectual and artistic propositions within this group of artists, which turned it into a sort of inside joke, a publication for its own sake. These young snobs were anxious to belong to an elite that they themselves had invented, using *S.nob* as an instrument for both its creation and its short-term legitimation in the universe of Mexican arts and culture. Another of the publication's strategies was its self-promotion, present in a multitude of cross-references, collaborations, advertisements for the works and achievements (movies, novels, and awards) of the contributors, and even self-deprecation, as in the section "Du côté de Chez Snob," in which gallerist Antonio Souza recounted the gossip of the moment and the debauchery that went on in alleged social events, heavily suggesting the names of some of the involved figures (Carlos Fontana, Elena Pontecarlo, or Pita Odio).

Surrealism also had a central role in *S.nob*, represented in many authors and in various ways. By 1962, in Mexico, André Breton's ideas had taken root in different interpretations, and other creators who had their own particular views on Surrealism, such as Georges Bataille and Luis Buñuel, were beginning to have some influence of their own. The heterogeneity of this transfigured avant-garde has been little studied.

S.nob's pages concentrated European visual artists trained under Bretonian Surrealism, such as Leonora Carrington, Kati and José Horna, and Edward James. However, the young creators of the magazine, along with a few collaborators (Elizondo, García Ponce, Gironella, Alejandro Jodorowsky, Arrabal, and Roland Topor), manifested their affinities with Buñuel—who was using cinema to set forth a surrealism of his own—and with Bataille, who had broken with Breton. This second source of inspiration was crucial, since it permeated the spirit and strategies that generated the magazine.

Elizondo, García Ponce, and García Riera agreed with their idol Buñuel—the one who introduced them to Gustavo Alatriste, the magazine's producer—and his understanding of Surrealism as a moral revolution, "…free access to the depths of being, recognized and desired, this call to the irrational, to darkness, to every impulse that comes from our deep selves."[3] This is why Elizondo, by boasting he "knew their magazines, their poems, their paintings, their moral purposes" wanted to pursue "scandal as much as the surrealists."[4]

The directors spurred the collaborators to participate with total freedom, a position effected by the close-mindedness of Mexican art and culture. More fundamentally, it invited the cultivation of the personal, the inner, and the private, to release the deepest impulses of the self, assuming them as effective means via which to understand reality. Thus, an advertisement for the magazine promised: "The most prominent writers and artists will open the floodgates to their obsessions, persecution manias, inferiority and other complexes, frustrations, inhibitions, megalomanias, micromanias, libertine desires, hidden dreams, secret vices, surprising premonitions, erotic fantasies, and reveal through them all the true image of our world."[5]

We must bear this in mind when analyzing the use of the body in the magazine as a recurring topic in the most provocative issues and the search for inner meaning. In *S.nob*, corporeality effectively represented the transgression space I mentioned before. Its appearance in these kinds of publications also precedes the hippie movement, rock and roll, open drug use, and the sexual revolution,[6] which would be integrated into the Mexican imaginary only after 1968, another reason for considering *S.nob* to be ahead of its time.

Among the various approaches to the body in the magazine, I want to highlight at least four constant trends, which can be explained by the existence of different subgroups of creators, with their particular interests, influences, and expressive strategies. I will complement this analysis by mentioning some works and authors outside *S.nob* that also appear to pursue these trends. The first trend is the creation of a fetish around the female body, which is especially present in a Surrealist-inspired photographic section titled, appropriately, "Fetishes"; the second comprises conceptions that glorify the use of violence against the body as a pleasant process; the third, ostensible in short stories and illustrations, approaches the body through black humor; and the fourth seeks methods to further the sensorial experience and overcome the limits of the body.

"Fetishes" was a section—the only one in the magazine comprising exclusively images—similar in style to a photo-essay or "visual story," that appeared in four of the seven issues of *S.nob*. Three of these were made by Hungarian photographer Kati Horna, a World War II refugee in Mexico. Her Surrealist-inspired photographic series featured female characters who stripped naked and interacted with several different objects and environments. In this section, Horna recovers some of the formal practices she developed during her years in Europe, where she studied under the influence of her fellow countrymen Pécsi József and László Moholy-Nagy. Kati had met the Surrealists during her stay in Paris, and when she arrived in Mexico with her husband, José Horna, she remained affiliated with the movement, opening her house as a meeting place for Surrealist artists, most of them refugees.

---

3 Luis Buñuel, *My Last Sigh* (Minneapolis: University of Minessota Press, 2003).

4 Juan García Ponce, *Pasado presente* (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1993), 294, 299.

5 Advertisement for *S.nob*, in Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico en México* (Mexico City: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969), 104.

6 Claudia Albarrán, "La revista *S.nob*: laboratorio experimental de una generación," *Revuelta*, no. 4 (September 2006): 64.

181

181. Kati Horna (fotos), "Fetiche de S.nob no. 1, Oda a la necrofilia", *S.nob*, núm. 2, 1962.
182. Kati Horna (fotos), "Fetiche No. 4", *S.nob*, núm. 7, 1962.

182

que apareció en cuatro de los siete números de *S.nob*. Tres de ellos estuvieron a cargo de la fotógrafa húngara Kati Horna, refugiada de la segunda guerra mundial en México. Se trata de series fotográficas de vocación surrealista protagonizadas por personajes femeninos que se desnudan e interactúan con diversos objetos y escenarios. En esta sección, Horna recuperó algunas de las prácticas formales que había desarrollado en sus años en Europa, donde se formó bajo la influencia de sus compatriotas Pécsi József y László Moholy-Nagy. Kati había conocido a los surrealistas durante su estancia en París, y a su llegada a México con su esposo José Horna mantuvo sus afinidades con el movimiento, ya que su casa se convirtió en un centro de reunión de artistas surrealistas, casi todos extranjeros refugiados.

En *S.nob*, Kati Horna recuperó la figura surrealista del fetiche, que desde los años treinta se había convertido en un lugar común en las representaciones de los artistas de esta vanguardia. Hal Foster afirma que los surrealistas estudiaron profundamente el psicoanálisis, y que probablemente a raíz de la lectura de textos como "Tres ensayos sobre teoría sexual" de 1905 o "Fetichismo" de 1927, se interesaron por la idea de fetiche como un objeto inanimado investido de una poderosa energía libidinal que genera a la vez atracción y repulsión, la cual pusieron en juego en numerosas imágenes y objetos.[7] En la introducción del cuerpo en este proceso, en su objetivación, ocurrida principalmente en el campo de la fotografía, puede explicarse la fascinación surrealista por las muñecas, maniquíes, máscaras y autómatas, que además eran tópicos abordados desde la simbiosis entre lo animado e inanimado.

Con esto en mente, examinemos ahora cómo Kati Horna utilizó estos tópicos y dotó a los objetos de un poder insólito, los vinculó al cuerpo desnudo femenino y convirtió al cuerpo mismo en un fetiche, mediante su fragmentación o manipulación con el medio fotográfico.

En el primer "Fetiche", titulado "Oda a la necrofilia", una mujer cubierta por un velo negro muestra partes desnudas de su cuerpo y oculta siempre el rostro. Se encuentra en un espacio íntimo con una cama de sábanas desordenadas y una vela encendida, como lamentando la muerte de alguien de quien sólo subsiste una máscara. El título sugiere la unión carnal entre la modelo y este personaje ausente, y Kati dio lugar a una serie de contrastes entre oscuridad y luz, presencia y ausencia, goce y sufrimiento. Es probable que la narración de este ritual misterioso en torno a la muerte resultara de la colaboración entre la fotógrafa y la modelo de la serie, su amiga Leonora Carrington, quien en su "Cuento negro de mujer blanca" de la sección "Children's corner", representó a un personaje similar.[8] Por otro lado, el uso de máscaras y el gusto por representar ámbitos rituales y de duelo son elementos también presentes en la obra de la pintora.

En estas imágenes predomina una sensación de sufrimiento y pérdida similar a la que padece una viuda, pero el título de la serie remite a una postura ante la muerte que transita entre el placer y el dolor, por referirse a una perversión sexual con un cadáver. Puede identificarse el uso de la noción freudiana de fetiche recuperada por los surrealistas, pues la máscara funciona como un objeto al que la muerte ha dotado de un valor de culto, que provoca en la mujer un sometimiento y veneración casi sexuales.

En el segundo "Fetiche", "Impromptu con arpa", una mujer y un arpa adoptan distintas posiciones al interior de una habitación, en una secuencia que parece marcada nuevamente por su desnudamiento. En esta ocasión la modelo, ahora Kitzia Poniatowska, muestra el rostro pero esconde su cuerpo desnudo detrás del instrumento. El título de la serie hace referencia a una pieza musical de improvisación, cuyo intérprete podría o no ser la modelo. Acá la relación entre el cuerpo y el objeto es distinta, pues guardan un vínculo de complicidad y parecieran ambos ser fetiches en la imagen. En la afinidad entre la mujer y la lira impera un juego de picardía cuyas referencias sexuales son mucho más inocentes que las del primer "Fetiche". Parece quizás una secuencia más cercana a los retratos de artistas que Horna hizo para la revista *Mujeres*, y permite conceder a García Ponce que en su novela *Pasado presente* hablara de los "Fetiches" como una serie imitada de *Playboy*.

El tercer "Fetiche" es el más interesante. Incluido en el número de *S.nob* dedicado a los efectos de las drogas, se distingue por su experimentación formal, con prácticas que la autora había utilizado en Europa: fotomontajes, ejercicios ópticos y ralladuras de negativos. Es el único en que la modelo, Luz del Amo, muestra su torso desnudo, aunque su desnudez está mediada por barreras translúcidas, en un nuevo juego entre mostrar y ocultar.

"Paraísos artificiales" funciona de manera muy distinta a las series anteriores, pues ahí el fetiche es el cuerpo mismo. En algunas imágenes la modelo aparece rodeada de muñecas y maniquíes; en otras, su cuerpo es fragmentado o duplicado mediante el montaje y la intervención del negativo, ilusiones sugeridas como efectos de la experiencia dipsomaníaca y características plásticas que multiplican el proceso de fetichización tan caro a la fotografía surrealista. Ya no sólo se alude a objetos que se relacionan simbólicamente con la modelo sino que, mediante la manipulación fotográfica del cuerpo, éste se convierte en el fetiche principal en la imagen. El cuerpo de la mujer es entonces esa visión, esa cosa que, a partir de un estado de semi-consciencia inducido por las drogas, se oculta y se muestra, se distorsiona, se fragmenta y se duplica.

---

7 Según Freud, el fetiche es para el niño un sustituto del pene del que carece la madre, carencia que lo horroriza (pues lo amenaza con la castración) y lo lleva a buscar una fantasía de integridad corporal mediante objetos sucedáneos fálicos, o fetiches. El fetiche es entonces un objeto al que se desplaza el deseo sexual y que genera sensaciones ambivalentes: a la vez afecto y hostilidad. Hal Foster *et al.*, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p. 648.

8 Giulia Ingarao, "El humor y lo macabro en la obra de Leonora Carrington y Kati Horna", tesina en Especialidad en Historia del Arte, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, México, 2005, p. 33.

In *S.nob*, Kati Horna reclaimed the figure of the fetish, a Surrealist trope used since the thirties. Hal Foster claims that the Surrealists deeply studied psychoanalysis and that, probably, reading Freud's 1905 "Three Essays on the Theory of Sexuality" or his 1927 essay "Fetishism" got them interested in the idea of the fetish as an inanimate object imbued with a powerful sexual energy that generates at once attraction and repulsion. They then implemented this idea in various images and objects.[7] With the body inserted into that process, its mostly photographic objectification explains the Surrealist fascination with dolls, mannequins, masks, and automata, subjects that were also approached from the idea of symbiosis between the animate and inanimate.

With this in mind, we can analyze how Kati Horna used these ideas to endow objects with extraordinary power, link this power to the naked female body, and finally turn the body itself into a fetish through its photographic fragmentation or manipulation.

The first fetish, "Ode to Necrophilia," portrays a woman with a black veil who reveals parts of her body while hiding her face. She is standing in an intimate space, beside an untidy bed, and holding a lit candle, as if mourning the death of someone who left only a mask behind. The title suggests the carnal union between the model and this absent personage, and Kati uses the strongly charged situation to generate contrasts between light and shadow, presence and absence, joy and suffering. The narration of this mysterious death ritual might be a product of her collaboration with the model of the series, her friend Leonora Carrington, who, in her "Black Tale of a White Woman" in the "Children's Corner" section, portrayed a similar character.[8] Masks and ritual mourning elements also recur throughout the painter's work.

These images are permeated by a sense of loss and suffering akin to that felt by a widow, but the title of the series evokes a position before death that hovers between pleasure and pain. The Freudian notion of fetish as recovered by the Surrealists is projected in the mask, which acts as an object endowed through the death of a sacred value, which provokes in the woman a sexual submission and veneration.

In the second fetish, "Impromptu with Harp," a woman and a harp pose in different positions inside a room, in a sequence that seems, again, marked by gradual nudity. This time the model—Kitzia Poniatowska—shows her face but hides her naked body behind the instrument. The series title refers to an improvised piece of music, the performer of which may or may not be the model. The relationship between body and object is different here, since they keep an element of complicity and both seem to share fetish-like qualities. The interaction between woman and instrument shows a playful slyness whose sexuality is much more innocent than that of the first "fetish." The series seems closer to the artists' portraits Horna shot for the magazine *Mujeres*, and grants García Ponce the chance to mordantly describe the "Fetish" series as imitations of Playboy in his novel *Pasado presente* (Present Past).

The third fetish is also the most interesting. Included in the *S.nob* issue dedicated to drugs, it is distinguished by its formal experimentation with resources the photographer had used in Europe: photomontages, double exposures, optic exercises, and intervention of negatives. It's the only one in which a model, Luz del Amo, shows her naked torso, though her nudity is veiled through translucent barriers, in a tease between showing and hiding.

"Artificial Paradises" is different from the preceding series, since here the fetish is the body itself. In some images, the model appears surrounded by dolls and mannequins. In others, her body is fragmented or duplicated through photomontage and the intervention of the negative. These illusions suggest the effect of the dipsomaniacal experience, and share visual characteristics that multiply the fetishization process so scarce to Surrealist photography. Instead of alluding to objects that are symbolically related to the model, the body itself becomes, through photographical manipulation, the central fetish of the image. The woman's body is that vision which, through a semiconscious drug-induced state, is concealed, revealed, distorted, fragmented, and duplicated.

The fetish as an objectified and fragmented body can also be traced in the work of other artists who flirted with Surrealism, such as fellow S.nob Alberto Gironella, who in the early sixties began introducing parts of the body in his paintings-objects, by violating and desecrating the subjects of classical Spanish painting.[9] The work of Alan Glass provides another example, since he took the Surrealist fetish to its most extreme by transforming it into a physical object, an assemblage in the style of American artist Joseph Cornell, in which he combined found objects with legs, feet, hands, and breasts.[10]

---

7 According to Freud, the fetish is for the child a substitute for the penis his mother lacks. This absence terrifies him, for it threatens him with castration and leads him to seek a fantasy of corporal integrity through successive phallic objects, or fetishes. The fetish is then an object onto which sexual desire is projected, which generates ambivalent sensations, affection and hostility, at once. Hal Foster et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 2nd ed. (London: Thames & Hudson, 2011).

8 Giulia Ingarao, "El humor y lo macabro en la obra de Leonora Carrington y Kati Horna," tesina en Especialidad en Historia del Arte (Facultad de Filosofía y Letras–UNAM, México, 2005), 33.

9 Rita Eder, *Gironella* (Mexico City: UNAM–Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981), 45–6.

10 Masayo Nonaka, *Alan Glass* (Mexico City: INBA–Museo de Arte Moderno/Turner, 2012), 38.

El fetiche como cuerpo objetivado y fragmentado puede rastrearse en la obra de otros artistas que también coquetearon con el surrealismo. Me refiero al también *snob* Alberto Gironella, quien desde inicios de los años sesenta introdujo partes del cuerpo en sus pinturas-objeto, al violentar y desacralizar los temas de la pintura clásica española.[9] La obra de Alan Glass es otro ejemplo, pues manejó el fetiche surrealista en su faceta más extrema al convertirlo en sí mismo en un objeto, con una serie de cajas al estilo del estadounidense Joseph Cornell, en las que combinó objetos reciclados con piernas, pies, manos y senos.[10]

Otro fetichista que vale la pena mencionar como contrapunto es Luis Buñuel, pues a diferencia de Horna, Gironella y Glass, que emplean el cuerpo-fetiche como espacio de transgresión en sus exploraciones plásticas, Buñuel indaga el fetiche corporal desde la perspectiva del deseo, sobre todo masculino, en filmes como *Ensayo de un crimen* o *Viridiana*; en *Él* usa una idea aún más cercana al fetiche freudiano, como efecto del temor a la castración.

La segunda tendencia comprende colaboraciones con referencias abiertamente eróticas en las que el cuerpo se transgredió de la manera más extrema. Autores como Juan Manuel Torres y Salvador Elizondo defendieron la relación entre erotismo y muerte, entre placer y sufrimiento extremo, con entregas que sin duda causaron controversia entre los escasos lectores de la publicación.

En sus textos, Torres exalta el deseo de destrucción del ser amado a partir de la presentación de algunos personajes en sus narraciones. En "¿Ha practicado usted la licantropía?" elogia las hazañas del hombre-lobo y describe: "Ser licántropo, es despertarse una mañana, mirarse las manos llenas de sangre y no recordar lo que se ha hecho […] el instinto de destrucción está apuntado por el delirio sexual", cuyas únicas víctimas son las mujeres y los niños. El artículo apareció junto a un breve manuscrito de Elizondo, salpicado con una mancha roja, que habla de lobos que devoran niños recién nacidos. En "Invitación al crimen", otro personaje, Clarence J. Bottom, autor de *Blood, Blood and More Blood* de 1817, defiende el asesinato de una prostituta a la que amó como una "expresión lícita" con cualidades estéticas. En esta historia llama la atención el énfasis puesto en la belleza del asesinato, pues "la moral de Bottom era la estética", y la fatalidad de la víctima femenina "la mujer destrozable, la que uno quiere ver muerta en un juego sexual".[11]

La pregunta sobre qué autores inspiraron a los escritores *snob* en estas concepciones sádicas, encuentra una primera pista en una entrega de "Sextante" de Tomás Segovia, quien critica la afición de sus contemporáneos por el Marqués de Sade. Segovia considera a Sade un autor aburrido y simple por explicar el problema de la violencia a partir del predominio de la Ley de la Naturaleza y no a partir del problema de la libertad humana. La asunción de la violencia en el cuerpo como una elección premeditada es muestra de esta actitud subversiva que intento rastrear.

Por su parte, Salvador Elizondo estableció un vínculo aún más crudo entre lo erótico y la muerte, retomando los planteamientos que Georges Bataille hizo en su ensayo ilustrado de 1961, *Las lágrimas de Eros*. En *S.nob*, el escritor mexicano recuperó la idea batailleana de erotismo como una especie de placer sexual teñido de angustia por la conciencia de la muerte, que permite al hombre superar lo que le horroriza y vencer el desconocimiento de sí mismo.[12] En su obra, el francés consideró el dolor como mediador de la vida y la muerte y quiso "abrir la conciencia a la identidad de la *pequeña muert*e y la muerte definitiva, de la voluptuosidad y del delirio al horror sin límites".[13]

En "Morfeo o la decadencia del sueño" Elizondo recuperó la imagen del *leng t'ché* publicada en *Las lágrimas de Eros* —así como un par de obras de Paul Delvaux y Rembrandt que colocó en otras secciones de la revista— y elaboró una reflexión alrededor del instante del suplicio que tanto lo impactó, haciendo una apología de la tortura como "el único espectáculo digno de nuestros ojos […] y asequible a ellos".[14]

Por otro lado, Bataille también tuvo cierta influencia en García Ponce, en su concepción del erotismo como una experiencia mística alcanzada por el placer excesivo y la acción de la figura de la mujer-divinidad, pero la perspectiva de García Ponce no fue tan radical como la de Elizondo, quien privilegió la violencia y la muerte en sus textos como medios para alcanzar un erotismo pleno.[15]

La tercera tendencia, en la que el humor fue el ámbito para invadir el cuerpo, puede observarse en numerosas colaboraciones, pues lo humorístico fue una de las características más persistentes de la revista. La burla al cuerpo contribuyó a la desacralización de los valores y al rompimiento mediante las normas impuestas sobre el mismo, lo cual se radicalizó con el uso de un humor negro o macabro, que hacía referencia a los asuntos y situaciones más oscuros.

Las propuestas elaboradas en este tenor van desde la ciencia-ficción hasta los cuentos infantiles, y entre ellas destacan las intervenciones de Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal y Roland Topor, cuyo movimiento pánico nació también en 1962, por lo que muchas de sus futuras preocupaciones quedaron plasmadas en *S.nob*. Este trío de *pánicos* mantuvo una relación peculiar con el surrealismo, pues en París, donde tuvieron sus encuentros para crear su propio movimiento, habían frecuentado a Breton y

9 Rita Eder, *Gironella*, México, UNAM-IIE, 1981, pp. 45-46.

10 Masayo Nonaka, *Alan Glass*, México, INBA-MAM/Turner, 2012, p. 38.

11 *S.nob*, núm. 1, 20 de junio de 1962, p. 10; *S.nob*, núm. 4, 11 de julio de 1962, pp. 6-7.

12 Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1988, p. 16.

13 Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 1977, p. 37.

14 *S.nob*, núm. 7, 15 de octubre de 1962, p. 8.

15 Juan Antonio Rosado, *Erotismo y misticismo. La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México/Praxis, 2005, pp. 290-291.

Another fetishist worth mentioning as a counterpoint is Luis Buñuel. Unlike Horna, Gironella, and Glass, who employ the body-fetish as a space for transgression in their plastic explorations, Buñuel looks into the corporal fetish from the eyes of desire, especially male desire, in such films as *Ensayo de un Crimen* (The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz, 1955) or *Viridiana* (1961). *This Strange Passion* is notable for its desire being caused by a fear of castration, epitomizing the Freudian concept of fetish.

The second approach to the body comprises collaborations with openly erotic references in which the body is transgressed in the most extreme ways. Authors such as Juan Manuel Torres and Salvador Elizondo defended the relationship between eroticism and death, between extreme pleasure and extreme suffering, with texts that were surely controversial among the few readers of the magazine.

In his texts, Torres celebrated the desire for the destruction of the beloved through the presentation of some characters in his narrations. In "¿Ha practicado usted la licantropía?" (Have You Practiced Lycanthropy?), he praises the exploits of the werewolf and describes, "[B]eing a lycanthrope is waking up one morning, gazing into bloody hands and not remembering what one has done […] the instinct of destruction is marked by a sexual delirium" whose only victims are women and children. The article appears next to a brief manuscript by Elizondo, with a bright red splatter on it, that talks of wolves that eat newborns. In "Invitación al crimen" (Invitation to Crime), another character, Clarence J. Bottom, author of 1817's *Blood, Blood and More Blood*, defends the murder of a prostitute he loved as a "lawful expression" with aesthetic qualities. This story places special emphasis on the beauty of the murder, since "Bottom's moral was aesthetics," and the female victim was "the shatterable woman, the one you want to see dead in a sexual game."[11]

The first clue as to who inspired these sadistic concepts is an issue of "Sextante" by Tomás Segovia in which he critiques his contemporaries' preference for the Marquis de Sade. Segovia considers de Sade a boring and simple writer because he explains the problem of violence through the dominance of the Law of Nature and not through the problem of human freedom. The assumption that violence against the body is a premeditated choice evidences the subversive attitude I have attempted to trace.

For his part, Salvador Elizondo established an even starker link between eroticism and death, retaking the ideas set forth by Georges Bataille in his 1961 essay *The Tears of Eros*. In *S.nob* the Mexican writer recovers the Bataillean concept of eroticism as a sexual pleasure tinged with the angst of mortality salience that allows human beings to overcome their fears and triumph over ignorance of the self.[12] In his work, the French philosopher conceives pain as a mediator between life and death, and seeks the "opening up of consciousness to the identity of this 'little death' and of definitive death. From sensuous pleasure, from madness, to a horror without limits."[13]

In "Morfeo o la decadencia del sueño" (Morpheus, or the Decadence of Sleep), Elizondo reproduces the photographs of the *leng tch'e* torture published in *The Tears of Eros*—as well as a couple of works by Paul Delvaux and Rembrandt that he placed in other parts of the magazine—and forms a reflection around the instant of the torture that so shocked him, creating a eulogy of torture as "the only spectacle worthy of our eyes […] and accessible to them."[14]

Bataille also held a certain influence over García Ponce, shaping his understanding of eroticism as a mystical experience obtained through an excess of pleasure and the action of the figure of woman-divinity, but García Ponce's perspective wasn't as radical as that of Elizondo, who lauded violence and death as ways of reaching a complete eroticism.[15]

The third approach, the use of comedy to approach the body, is observable in several collaborations, humor being one of the most persistent qualities of the magazine. Mocking the body was a way to demystify the values that surrounded it, to break with the norms imposed on it. This was made more radical through the use of gallows humor that embraced the darkest, most macabre situations.

These proposals ranged from science fiction to children's stories. Of particular note are the collaborations of Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal, and Roland Topor, whose Panic movement was also formed in 1962. Many of the issues they would later explore are first touched upon in *S.nob*. This Panic trio kept a peculiar relationship with Surrealism, since in Paris—where they carried out meetings to create their own movement—they had met Breton and openly declared their rupture with him. The Panic reinterpretation of Surrealism is an interesting subject for a parallel investigation, but for now we will delve only into what was published in *S.nob*.

The first example of a whimsical approach to the body is one of collaboration, in which the Spanish playwright Fernando Arrabal wrote stories to Gironella's pictorial work: two abstract

11 *S.nob*, no.1 (June 20, 1962): 10; *S.nob*, no. 4 (July 11, 1962): 6–7.

12 Georges Bataille, *Erotism: Death and Sensuality* (San Francisco: City Lights Publishers, 1986).

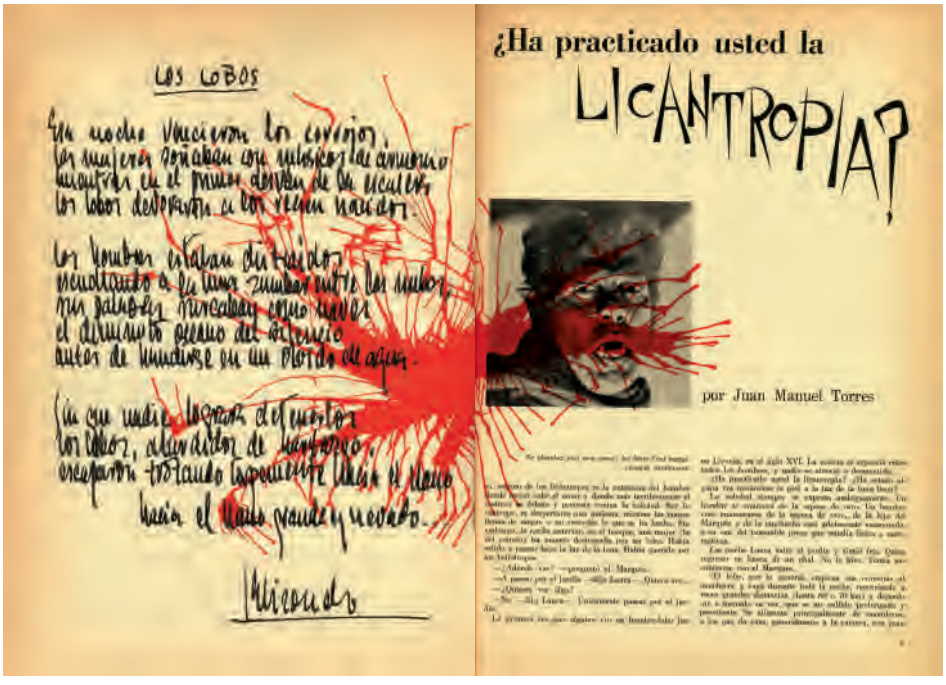
13 Georges Bataille, *The Tears of Eros* (San Francisco: City Lights Publishers, 2001), 20.

14 Salvador Elizondo, "Morfeo o la decadencia del sueño," *S.nob*, no. 7 (October 15, 1962): 8.

15 Juan Antonio Rosado, *Erotismo y misticismo. La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal* (Mexico City: Universidad Autónoma de la Ciudad de México/Praxis, 2005), 290–91.

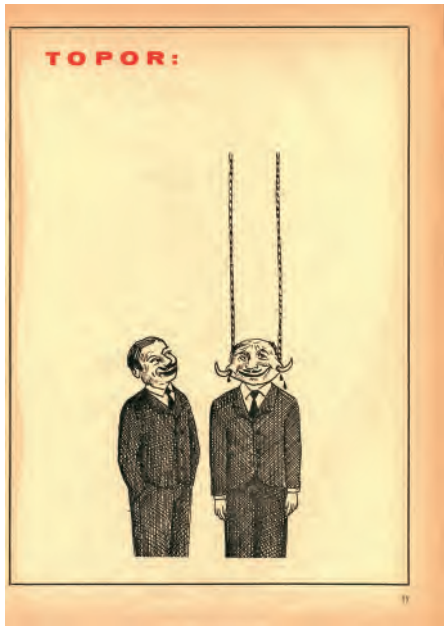
183

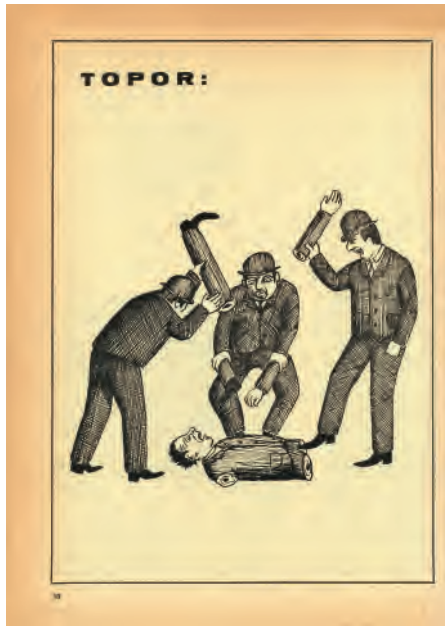
184



183. Alan Glass, Sin título, s.f.
184. Salvador Elizondo, "Los lobos" y Juan Manuel Torres, "¿Ha practicado usted la licantropía", *S.nob*, núm. 1, 1962.
185. Ilustraciones de Roland Topor, *S.nob*, núms. 2, 3 y 5, 1962.
186. Alberto Gironella, Sin título, *S.nob*, núm. 2, 1962.
187. Autor desconocido, ilustración "Du côté de chez Snob", *S.nob*, núm. 3, 1962.

TOPOR, COLABORADOR EXCLUSIVO DE S.NOB, NOS ENVIA DESDE PARIS EL PRIMERO DE UNA SERIE DE DIBUJOS


TOPOR:


TOPOR:

185

186

187

Du Côté de Chez Snob
UNA ESCENA CAPTADA POR NUESTRA CAMARA EXCLUSIVA DURANTE EL BRIDGE HUNTING DE MAE WEST.

manifestado, como muchos otros personajes, su abierta ruptura con él. La reinterpretación pánica del surrealismo se perfila como un problema interesante para una investigación paralela; por ahora veamos lo que se publicó en *S.nob.*

El primer ejemplo de la aproximación humorística al cuerpo es uno de colaboración, en el que el dramaturgo español Fernando Arrabal escribió cuentos en contrapunto a la obra pictórica de Gironella. Por el lado de la plástica, se trata de dos cuadros abstractos con objetos superpuestos que probablemente pertenecen a su serie de la Reina Mariana. En los dos, la superficie del lienzo está cubierta con varias texturas, a las que se adhirieron telas y cuerdas. El primero tiene en uno de sus extremos una mano cortada, y el otro la cabeza de una especie de querubín, ambas figuras pueden encontrarse en otros cuadros de la serie.

La narración delirante de Arrabal está llena de discontinuidades en la trama y confusiones entre los personajes. Habla de un niño —al parecer él mismo—, que tiene una relación ambigua y erótica con su madre, quien lo lleva a un lugar lleno de "pies cortados, mordisqueados y ensangrentados", donde narra el siguiente evento: "El niño […] con el cuchillo, me cortó el otro pie y se lo echó al perro. A mi alrededor la gente rió a carcajadas […] Quise salir pero ella me pidió que la siguiera acariciando y me di cuenta que sus pechos se habían convertido en falos."[16] Con esta combinación de circunstancias desagradables y risas, Arrabal buscaba evidentemente incomodar al lector.

El contrapunto entre los cuadros y el cuento funciona a partir de los fragmentos del cuerpo presentes en ambas colaboraciones, pero la historia de Arrabal destaca por su emplazamiento en un ambiente lúgubre, en donde se mezclan las risas, el horror y la sangre.

El francés Roland Topor también manejó el tema de la muerte y los cortes sobre el cuerpo con ese tipo de humor macabro, ya que en las cuatro ilustraciones que mandó desde París, representó siempre a unos personajes de traje negro y sombrero ahorcados, torturados con ganchos que perforan su carne o congregados en torno a uno de ellos, a quien golpean con los brazos y piernas que le han arrancado.

Si Arrabal y Topor comparten la figura del cuerpo transgredido como el espacio del humor y lo macabro, Jodorowsky presenta al cuerpo, en su alucinante sección de ciencia-ficción, en rebuscadas y cómicas explicaciones sobre el funcionamiento del mundo. En esta sección describe, por ejemplo, violentos e incontrolables ataques de desnudismo femenino vinculados con los temblores de la tierra, y reinterpreta la teoría de la energía orgónica de Wilhelm Reich, aduciendo que el orgasmo provenía de una sustancia solar llamada orgón.[17] No obstante, Jodorowsky llevó su postura alborotadora sobre el cuerpo a su nivel más radical en el espacio de la escena teatral, con sus "efímeros pánicos".

Un último caso sería el de la pintora surrealista Leonora Carrington, que escribió e ilustró una sección de cuentos supuestamente infantiles, en los que justamente los niños resultaron ser las víctimas de una serie de villanos, que se encargaba de cercenar y triturar sus carnitas.[18] Ahí la autora refleja su usual humor negro, el cual se asimila al propuesto por Breton en su *Antología del humor negro*, pues de hecho la artista figura en aquella antología. En los relatos, cabezas con alas en lugar de orejas se escapan volando o niños acéfalos son atendidos por alguien que con un chicle les pega la cabeza al revés. Los ambientes creados por Carrington son equiparables a los de Arrabal en su mezcla de lo cómico y lo macabro y en su atracción por el cuerpo dividido, pero carecen de referencias sexuales explícitas. Las transgresiones al cuerpo hechas por Carrington son quizás consecuencia de una crítica simbólica al orden social y su sistema impositivo.

La cuarta tendencia en las formas de abordar el cuerpo consiste en la búsqueda de métodos para la superación de sus límites, para potenciar la experiencia sensorial en busca de herramientas de conocimiento. Autores como Elizondo, García Ponce y José de la Colina emprenden estas búsquedas, ya sea a partir del miedo, las drogas o el arte. En su defensa del uso de las drogas Elizondo reflexionaba:

> En torno al individuo se cierne cada vez con mayor fuerza el vacío de la soledad que acaba por absorberlo hacia un anonadamiento porque lo único que acaba por pertenecerle es el cuerpo, su cuerpo. Dentro de los estrechos límites de las sensaciones sobrias es autónomo, pero llega un momento en que la realidad, el mundo, es insuficiente para llenar, a través de sus sentidos, el vacío que lo rodea dentro del "grupo humano" al que pertenece. Es entonces necesario ampliar el registro de los sentidos, agudizarlos de modo que puedan trascender el temor que los rodea, vislumbrar la exuberancia que siempre está más allá.[19]

En "Arte y autotrascendencia", Juan García Ponce continúa esta reflexión sobre la superación de los límites del cuerpo para "alcanzar un grado de conocimiento que empieza precisamente donde éste termina, donde la consciencia deja de regir nuestros actos y la intuición se convierte en revelación".[20] Para conseguir este grado de conocimiento, García Ponce enumera los medios utilizados por el hombre a lo largo de la historia: flagelación, ayuno, inmovilidad, aislamiento y danzas rituales, y pone dos más en contraposición: las drogas y el arte. Desde su perspectiva, el arte, como productor

16 Fernando Arrabal, "Cuentos de Arrabal en contrapunto a la obra pictórica de Gironella", *S.nob.*, núm. 2, 27 de junio de 1962, pp. 3-4.

17 Alejandro Jodorowsky, "*Science Fiction*. Temblores, faldas cortas y monstruos del subsuelo", *S.nob*, núm. 6, 25 de julio de 1962, pp. 32-33.

18 Leonora Carrington, "El cuento feo de las carnitas", *S.nob*, núm. 5, 18 de julio de 1962, pp. 21-22; Carrington, "Juan sin cabeza", *S.nob*, núm. 7, 15 de octubre de 1962, pp. 58-59.

19 Elizondo, "Morfeo…", *op. cit.*, p. 4.

20 *Ibid.*, p. 20.

paintings with superimposed objects that could belong to his Queen Mariana series. In both paintings the surface of the canvas is covered with various textures, cloth, and rope. The first features a severed hand, the second the severed head of a cherubim of sorts. Both figures can be found in other paintings of the series.

Arrabal's delirious narration is full of plot discontinuities and confusion between characters. He talks of a child—himself, it seems—who has an ambiguous and erotic relationship with his mother. She takes him to a place full of "severed, chewed, bloody feet," where he narrates the following event: "The boy […] severed my other foot with his knife and threw it to the dog. Around me, people were roaring with laughter […] I wanted to leave but she asked me to keep fondling her and I realized her breasts had turned into phalluses."[16] This combination of laughter and unpleasantness evidently sought to make the reader uncomfortable.

The counterpoint between the images and the story works through the body fragments present in both collaborations, but Arrabal's story stands out for his dismal setting, a place full of laughter, horror, and blood.

French writer and illustrator Roland Topor also addressed the issue of death and body incision with this kind of dark humor. His illustrations are inhabited by characters in black suits and bowler hats being hanged, tortured with hooks that perforate their flesh, or dismembered and beaten with their own torn limbs.

While Arrabal and Topor find in the broken body a space for humor and the macabre, Jodorowsky in his fanciful science-fiction section presents the body as part of complex and comical explanations of the world's operating mechanisms. In this section he describes, for instance, violent and uncontrollable attacks of female nudism linked to earthquakes, and reinterprets Wilhelm Reich's orgone theory, claiming that orgasm came from a solar substance by that name.[17] Nevertheless, Jodorowsky's controversial position on the body would reach its most radical level on the stage, with his panic ephemerals.

A final case to consider would be that of the Surrealist painter Leonora Carrington, who wrote and illustrated a section of so-called children's stories in which the kids always become victims of a series of villains who chopped and ground up their little bodies.[18] Here, Carrington applies her usual gallows humor, resonant with Breton's *Anthology of Black Humor*, in which the artist is featured. In the stories, heads with wings instead of ears escape by flying, and a character treats headless children by using bubble gum to reattach their heads, upside down. Both Carrington's and Arrabal's stories are at once comedic and morbid, and they share an attraction to the fragmented body. However, Carrington's stories are never explicitly sexual. Her transgressions are perhaps the consequence of a symbolic criticism to social order and its authoritarian system.

The fourth approach to the body is the search for methods to overcome its limits, to boost the sensorial experience in quest of instruments of knowledge. Authors such as Elizondo, García Ponce, and de la Colina take on this quest through fear, drugs, and art. In his defense of drugs, Elizondo reflected:

> Around the individual the emptiness of loneliness looms ever closer, ultimately absorbing him into bewilderment, for the only thing that is truly his in the end is the body, his body. Within the narrow limits of sober sensations he is autonomous, but at a certain point reality, the world, is insufficient to fill, through his senses, the emptiness that surrounds him within the "human group" he belongs in. It thus becomes necessary to broaden the spectrum of the senses, sharpen them so they can transcend the dread that fills them when peeking into the exuberance that is to be found beyond…[19]

In "Arte y autotrascendencia" (Art and Self-Transcendence) Juan García Ponce continues this reflection on overcoming the limits of the body to "achieve a degree of knowledge that begins precisely where the body ends, where consciousness stops ruling over our acts and intuition becomes revelation."[20] To achieve this degree of consciousness, García Ponce enumerates the means used by humans throughout history: flagellation, fasting, immobility, isolation, and ritual dance, and adds two more as counterpoints: drugs and art. From his perspective, art—producer of images of the inner world—is preferable since it does not attempt to escape reality. He thus qualifies it as the best vehicle for transgressing the limits of the body, for self-transcendence.

José de la Colina, for his part, invites readers to use a "Método de aprovechamiento terrorífico" (Method of Terrifying Awareness), in which the body becomes a place for terror. It is a technique for communion with otherness and the self that consists of descending to the regions of fear and angst, to the domain of the deepest childish terrors, through roads not unrelated to hypnotism, mystical ecstasy, and self-suggestion. The starting point is the use of a memory or image (the photograph of a drowned man in the newspaper or the description of a Chinese torture in some flyer), and the result is the unraveling of a rich flow of images.

Answering to the exhortation by the *S.nob* directors to set his obsessions free and reveal the true image of the world, de la Colina concludes that terror, a state reached through

16 Fernando Arrabal, "Cuentos de Arrabal en contrapunto a la obra pictórica de Gironella," *S.nob*, no. 2 (June 27, 1962): 3-4.

17 Alejandro Jodorowsky, "Temblores, faldas cortas y monstruos del subsuelo," *S.nob*, no. 6 (July 25, 1962): 32–3.

18 Leonora Carrington, "El cuento feo de las carnitas," *S.nob*, no. 5 (July 18, 1962): 21–2; Carrington, "Juan sin cabeza," *S.nob*, no. 7 (October 15, 1962): 58–9.

19 Elizondo, "Morfeo," 4.

20 Ibid., 20.

de imágenes del mundo interior, saca ventaja porque no intenta escapar de la realidad, es por eso que lo califica como el mejor vehículo para la transgresión de los límites del cuerpo, para la autotrascendencia.

Por su parte, José de la Colina invita a los lectores al uso de un "Método de aprovechamiento terrorífico", donde el cuerpo es el lugar del terror. Se trata de una técnica de comunión con la otredad y uno mismo, que consiste en descender a las regiones del miedo y la angustia, al dominio de los más profundos terrores infantiles, con medios no lejanos a los del hipnotismo, el éxtasis místico y la autosugestión. El punto de partida es el uso de un recuerdo o imagen (la fotografía de un ahogado en el periódico o la descripción de un tormento chino en algún folletín) y el resultado es el desencadenamiento de una rica corriente de imágenes.

En respuesta a aquel llamado de los directores de *S.nob* para dar libre curso a sus obsesiones y revelar la verdadera imagen del mundo, De la Colina concluye que el terror, al que se accede por varios mecanismos transgresores, es un método de conocimiento. Elizondo parece considerar que algo similar ocurre con la tortura y el uso de las drogas, mientras que para García Ponce el mejor camino sería el arte.

En este recorrido por las tendencias más evidentes con las que se hizo referencia a la corporeidad, podemos corroborar que en *S.nob* el cuerpo y sus intimidades fueron proyectados como un nuevo espacio de reflexión, una nueva preocupación para el arte. En la revista, escritores y artistas quisieron destruir el concepto tradicional de cultura y, en la renovación de valores que buscaron, el cuerpo desempeñó un papel central. Quebrantar las normas que la sociedad de la época imponía sobre el cuerpo, fue una de las estrategias más eficaces y osadas de los *snobs* para elaborar su nueva propuesta cultural y artística.

El cuerpo fue en *S.nob* espacio y vehículo de la experimentación plástica, especialmente por medio de la fotografía y la pintura. El uso de la figura surrealista del fetiche en la sección de Kati Horna representó la visión del cuerpo como un objeto que, gracias a las herramientas formales del medio fotográfico, se vuelve maleable y quebradizo. Éste y otros fetichismos formales, como los de Gironella al utilizar fragmentos del cuerpo, revelan la propensión de la época por usar el cuerpo de manera simbólica.

El análisis del tratamiento del cuerpo me permitió percibir la heterogeneidad del surrealismo de aquellos años, en el que identifiqué una serie de subgrupos: Carrington y los Horna, artistas refugiados con cierta trayectoria, que en México formaron un grupo con figuras como Benjamin Péret, Wolfgang Paalen, Remedios Varo e incluso Breton; los jóvenes escritores Elizondo, García Ponce y De la Colina, que se interesaron por los planteamientos de Bataille y la idea de surrealismo de Buñuel; y Jodorowsky, Topor y Arrabal, quienes formaron su propio movimiento y rompieron abiertamente con Breton. Sin embargo, en *S.nob* las concepciones, estrategias e influencias de estos grupos se entremezclaron en una especie de mosaico surrealista que quizás es reflejo de la forma en que esta vanguardia se desarrolló en México.

En la lucha contra la moral de las décadas precedentes, las propuestas de Elizondo y Torres fueron los casos más extremos, pues en ellas el tema del erotismo fue evocado en combinación con las prácticas más brutales hacia el cuerpo. La introducción que Elizondo hizo de la idea de erotismo y la figura del *leng t'ché* de Georges Bataille tuvo gran repercusión en los años posteriores. Las búsquedas de métodos para superar los límites de lo corpóreo a partir del éxtasis erótico, las drogas, el terror y el arte, en textos de José de la Colina, Elizondo y Juan García Ponce, hicieron aún más radical la propuesta de la revista en su intento por deformar los límites.

El humor y la sátira fueron, por último, estrategias sumamente eficaces en la búsqueda del escándalo. Las propuestas *pánicas* de Jodorowsky, Arrabal y Topor mezclaron de esta forma los elementos más oscuros del ser, el horror y la sangre, con un humor irracional que podrá verse después en otras expresiones de su movimiento pánico.

Es así que, en la construcción de este nuevo discurso sobre el cuerpo, anterior a la llegada de la revolución sexual y respuesta provocadora ante la crisis de valores morales de su sociedad, los autores de *S.nob* exaltaron asuntos como el asesinato, el fetiche, el suplicio, el desmembramiento, la necrofilia y el incesto.

transgression, is a medium for greater knowledge. For Elizondo, torture and drug use achieve a similar effect, while García Ponce considers art to be the superior route.

This journey through the most evident approaches to corporeality allows us to confirm that in *S.nob* the body and its intimations were projected as a new space for reflection, a new concern for art. The writers and artists of the magazine wanted to destroy the traditional concept of culture, and the body played a central role in the value renovation they were after. Breaking the norms imposed on the body by the society of the time was one of the boldest and most efficient strategies of the S.nobs' innovative cultural and artistic proposal.

The body was in *S.nob* a space and vehicle for plastic experimentation, especially through photography and painting. The use of the Surrealist fetish in Kati Horna's section implied a vision of the body as an object that, through the formal tools of the photographic medium, becomes malleable and brittle. This and other formal fetishisms, such as Gironella's use of severed body parts, reveal the propensity of the time to use the body in a symbolic manner.

This analysis of the treatment of the body allowed me to perceive the heterogeneity of the surrealism of the time, in which I identified a series of subgroups: Carrington and the Hornas—refugee artists with a career behind them who formed a group with figures such as Benjamin Péret, Wolfgang Paalen, Remedios Varo, and even Breton; the young writers Elizondo, García Ponce, and de la Colina, who were attracted by Bataille's ideas and Buñuel's Surrealism; and Jodorowsky, Topor, and Arrabal, who formed their own movement and openly broke with Breton. However, in *S.nob* the concepts, strategies, and influences of these groups were mingled in a sort of Surrealist mosaic that might be a reflection of this avant-garde's peculiar development in Mexico.

In the struggle against the morality of previous decades, Elizondo and Torres devised the most extreme proposals, since in them eroticism was evoked in combination with the most brutal practices toward the body. Elizondo's introduction of the idea of eroticism and the figure of Bataille's *leng tch'e* would strongly impact the art of subsequent years. The search for methods to overcome the limits of the corporeal through erotic ecstasy, drugs, horror, and art in de la Colina, Elizondo, and García Ponce's texts further radicalized the proposal of the magazine and its attempt to deform limits.

Lastly, humor and satire were very effective strategies in the search for scandal. The panic proposals set forth by Jodorowsky, Arrabal, and Topor mixed the darkest elements of being, horror, and blood with an irrational humor that would recur in later expressions of his Panic movement.

Thus, in this construction of this new discourse on the body, presaging the arrival of the sexual revolution and a provocative answer to society's crisis of moral values, the authors of *S.nob* glorified issues such as murder, fetish, torture, dismemberment, necrophilia, and incest.

La representación femenina en la literatura mexicana de medio siglo: nuevos dilemas, nuevos paradigmas

Marisol Luna Chávez

La literatura mexicana de medio siglo heredó de su pasado inmediato una importante tradición en la representación de la figura femenina. Emblemáticas fueron las novelas con nombres de mujer como *Santa* (1903) de Federico Gamboa o *María Luisa* (1908) de Mariano Azuela, en las cuales se describía la trágica caída moral de la heroína, la pérdida de la honra como la principal infracción a la moral en turno y su consecuente expulsión del seno familiar, y el hundimiento en un envilecido mundo marginal con obvias repercusiones: prostitución, pobreza y enfermedad. A pesar de que este tipo de novelas siguió fielmente la estructura de la literatura realista y naturalista decimonónica, la narrativa mexicana incorporó una característica que distinguió a estos atormentados personajes femeninos: la posibilidad de la redención. El sufrimiento físico y moral disculpó las fallas que provocó el deseo; las víctimas fueron redimidas tras experimentar los estragos de la depravación. Así, después de muertas, fueron socialmente perdonadas, pues finalmente se habían convertido en el receptáculo de todas las bajezas humanas; con su muerte también expiaban las ocultas perversiones de una sociedad basada en el uso de la doble moral como un comportamiento cotidiano y consensualmente implícito.

Medio siglo después, los temas de estas novelas se repitieron: la tensión entre las prohibiciones sociales y las pulsiones del deseo erótico femenino, la creación de figuras femeninas como forma de expresión simbólica de fenómenos culturales e incluso específicamente artísticos, la denuncia crítica por medio de ejemplos femeninos de la caducidad de instituciones sociales, entre las cuales tuvo prioridad el tema del matrimonio. Evidentemente, la narrativa de medio siglo se diversificó ampliamente y la descripción del tema de la mujer y su interacción social se hizo más compleja; por ejemplo, en el aspecto socioeconómico, la mujer se incorporó a la vida laboral modificando la estructura familiar tradicional.

Algunas obras de este periodo se centran en describir los distintos conflictos emanados de este fenómeno. El caso más evidente y a la vez contradictorio aparece en la obra de teatro *Los frutos caídos* (1955) de Luisa Josefina Hernández, porque las actividades laborales y remuneradas de las protagonistas de la obra ponen en crisis la autoridad moral y la figura de proveedores que anteriormente tenían los hombres. El dinero que ingresa en la familia gracias al trabajo femenino resuelve parcialmente los conflictos económicos latentes, pero también desestabiliza la relación conyugal. Las protagonistas de esta obra, Celia y Magdalena, trabajan para mantener a sus familias; pero mientras Celia da a conocer su empleo como secretaria, Magdalena tiene que ocultar que cose ajeno para obtener unos pesos que permiten la supervivencia familiar.

De la descripción del conflicto vital de las protagonistas se desprende una conclusión: el marido de Celia es un mantenido y, por lo tanto, ha aceptado implícitamente que su esposa le sea infiel, a cambio, tendrá la obligación de cubrir las apariencias. El dinero, que antes obligaba a las mujeres a callar engaños, ahora cumple una función inversa, corrompe a los hombres; sin embargo, la aparente libertad de mujeres como Celia, según se expone en *Los frutos caídos*, tampoco es sinónimo de armonía familiar ni de felicidad individual.

Por otra parte, en el tema sexual se generó una apertura discursiva para referir conflictos hasta entonces censurados como el aborto y la homosexualidad; en este sentido, tiene una importancia capital la declaración de las preferencias sexuales de las protagonistas de la novela corta *Figura de paja* (1964) de Juan García Ponce. Este texto plantea el drama vital de tres individuos reunidos circunstancialmente, pero cuya convivencia desembocará en un trágico desenlace. Teresa, la protagonista, ha llegado recientemente a la ciudad tras sufrir dos rupturas amorosas. En ambas relaciones quedó embarazada y las dos ocasiones decidió abortar. Aún confundida por su última relación con un hombre menor que ella, se traslada a la ciudad para vivir con Leonor, una mujer soltera,

Female Representation in Mid-Century Mexican Literature: New Dilemmas, New Paradigms

Marisol Luna Chávez

Midcentury Mexican literature inherited from its immediate past an important tradition in the representation of the female figure. The early twentieth century produced several emblematic novels with eponymous female protagonists—such as *Santa* (1903) by Federico Gamboa or *María Luisa* (1908) by Mariano Azuela—that described the heroine's tragic moral downfall: her loss of honor (an offense to the moral of the time), her ensuing expulsion from the family, and her sinking into a vile marginal world of prostitution, poverty, and sickness. Though this kind of novel loyally followed the structure of nineteenth-century realist and naturalist literature, Mexican narrative integrated a feature that set these tortured female characters apart: the possibility of redemption. Their physical and moral suffering enables them to atone for the crimes induced by desire; these victims are redeemed after experiencing ravaging depravation. Thus, they are socially forgiven postmortem, since they have finally become vessels for all human abjectness. Their deaths also atone for the hidden perversions of a society whose everyday behavior is entirely based on consensually implicit double-standard morality.

Half a century later, the topics approached by these novels persisted: the tensions between social prohibitions and female erotic drive, the use of female figures for the symbolic expression of cultural and even artistic phenomena, the critical denunciation through female examples of obsolete social institutions, especially marriage. Midcentury narrative diversified broadly, and the description of the subject of women and their social interaction became more complex as the socioeconomic reality changed. The integration of women into the labor force, for instance, modified traditional family structures.

Some works in this period focus on describing the different conflicts that emerge from this phenomenon. The most evident and contradictory case appears in the play *Los frutos caídos* (The Fallen Fruits, 1955) by Luisa Josefina Hernández. The female protagonists in this play are gainfully employed, creating a crisis in the moral authority and breadwinner status that the men used to hold. The money that flows into the family thanks to female labor partially solves its latent economic conflicts but destabilizes the relationship. Celia and Madgalena, the lead characters, work to provide for their families; but while Celia makes her work as a secretary known, Magdalena has to hide the fact that she sews other people's clothes to earn a few pesos that allow her family to survive.

From the description of the vital conflict of the lead characters, a conclusion can be reached: Celia's husband is a freeloader, and has thus implicitly accepted the infidelity of his wife and is obligated to keep up appearances. The use of money to force women to hide adultery has been reversed: it now corrupts the men. However, the apparent freedom of women like Celia, as exposed in *Los frutos caídos*, does not equate to family harmony or individual happiness.

Moreover, a discursive openness emerged around the issue of sexuality, enabling discussion of previously censored conflicts, such as abortion and homosexuality. The lead female characters revealing their sexual orientation in Juan García Ponce's short novel *Figura de paja* (Straw Figure, 1964) was an extremely important event in this regard. This text sets up the vital drama of three individuals brought together by their circumstances, whose gathering will trigger a tragic outcome. Teresa, the main character, has recently arrived in the city after suffering two breakups. In both relationships she became pregnant and decided to have an abortion. Still confused by a relationship with a younger man, she moves to the city to live with Leonor, a single woman who has held several relationships with different men, but with disappointing results. They establish an erotic relationship, but the presence of the male lead character, also interested in Teresa, creates a love triangle that will evidence their instability. Finally, Teresa poisons herself, leaving clear her inability to solve the dilemma of her sexuality.

que ha mantenido diversas relaciones con distintos hombres, pero con resultados insatisfactorios. Ambas establecen una relación erótica, pero la presencia del protagonista masculino, también interesado en Teresa, crea un triángulo amoroso que evidenciará su inestabilidad. Finalmente, Teresa se envenenará dejando en claro su incapacidad para resolver el dilema de su sexualidad.

En el aspecto social se volvió común la conclusión del matrimonio mediante el divorcio, lo cual dio origen a otras formas de agrupación familiar. La figura de la divorciada tiene, por ejemplo, un papel ambiguo en la literatura de ese periodo. Un caso evidente de este fenómeno ocurre en el cuento "La noche" de Juan García Ponce. En este relato, Cecilia, la protagonista, quien se encuentra casada, es observada por el narrador, su vecino, quien en secreto la desea y la espía clandestinamente. Aunque el narrador también tiene una familia, la belleza de su vecina lo perturba al grado de seguir con atención una alarmante transformación: Cecilia deja de ser una mujer refinada para explotar un potencial sensual turbador. En este proceso influye poderosamente la presencia de una mujer divorciada, Olga, quien resulta desagradable para el narrador por su belleza y vulgaridad. Aunque éste es uno de los cuentos más ambiguos de Juan García Ponce, pues el drama que relata está sólo parcialmente develado, el narrador deja entrever la presencia de la divorciada como una amenaza para la estabilidad conyugal de hogares como el suyo, y como una influencia negativa para mujeres casadas vulnerables, como Cecilia, las cuales podrían acabar como Olga. Es interesante que en los dos ejemplos que acabo de citar, son narradores masculinos quienes elaboran este paradigma femenino, por eso éste se encuentra sujeto a un estereotipo, sin posibilidad de examinar la complejidad de este tipo de personajes.

Otro cambio ocurrió en el territorio cultural, pues el papel de la mujer en el mundo del arte se transformó, ahora ya no era sólo objeto de contemplación artística, sino ejecutora de su propia obra. La irrupción de notables narradoras y dramaturgas en este periodo no sólo expresa la incorporación de la mujer en la práctica de la escritura como prioridad vital, sino también permite por primera vez en la historia de la literatura mexicana la apreciación del universo femenino desde el punto de vista de la mujer. La presencia de escritoras con sólidas aportaciones literarias, cuyo trabajo estético alcanzó el mismo grado de calidad que la obra literaria masculina, permitió que temas comunes se examinaran desde perspectivas completamente opuestas. Novelas, relatos y obras de teatro de autoras como Josefina Vicens, Rosario Castellanos, Luisa Josefina Hernández e Inés Arredondo aportan una visión distinta del mundo femenino; a diferencia de los escritores, estas autoras se centran más en el conflicto vital que produce la incubación de las pasiones en el interior del personaje, mientras que en la escritura masculina se desarrolla con amplitud el drama externo, consecuencia de la concepción del deseo.

En el panorama literario las estructuras formales dieron lugar a una renovación del lenguaje, lo que significó la importación de nuevos paradigmas femeninos, sobre todo provenientes de la *nouveau roman*, encabezada por Alain Robbe-Grillet, y cuyos principios fueron fielmente perfilados en la película *El año pasado en Marienbad* (1961), obra que influyó profundamente en esa generación. Éste es el caso de una de las principales novelas producidas durante esta década, *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo. La estructura reiterativa de esta novela no incide solamente en la composición narrativa, sino también en la descripción de los personajes. La diversidad de narradores que articula el relato también hace más compleja la descripción del personaje, especialmente, de la ambigua protagonista. Nombrada sólo por medio de referencias generales como "la prostituta" o "la enfermera", el personaje femenino central toma distintas identidades dependiendo de las necesidades del relato, específicamente de la voluntad del narrador que construye la historia desde un evento o punto de vista especiales. Como en la estructura de *El año pasado en Marienbad*, en *Farabeuf* la protagonista encarna un ideal inalcanzable, la representación de un deseo alguna vez consumado, pero que en el presente del protagonista se convierte en un imposible, pues la posibilidad de un reencuentro se frustra constantemente debido a los impedimentos sociales, incluso por la misma obra del tiempo transcurrido entre la primera reunión de los amantes y su reencuentro.

En *Farabeuf*, el afán del narrador para reconstruir una historia llena de vacíos y ambigüedad está ligada con la recreación del momento de plenitud erótica que unió alguna vez a los protagonistas. Sin embargo, la búsqueda de esa plenitud está basada en la práctica de una sexualidad marginal, fuera de todas las convenciones sociales o morales establecidas. La interacción sexual está enmarcada en un procedimiento ritual que asemejará la experiencia orgásmica con el éxtasis religioso. En distintas ocasiones, la protagonista se presentará como un agente corruptor (la prostituta), como la asistente del doctor Farabeuf en sus diferentes intervenciones quirúrgicas (la enfermera) o como una entidad prohibida para el narrador, distante e imposible (la monja). Estas transformaciones llegan al extremo cuando el narrador decide someter a la protagonista a la misma operación ritual que él presenciara en el pasado y que soporta temáticamente el andamiaje novelesco de *Farabeuf*: la imagen del *leng t'ché*. A pesar de que originalmente la víctima del suplicio era un hombre, en la interpretación que el narrador hace de esta imagen, cuando se reproduce la escena ritual, la víctima es una mujer.

Por lo tanto, en la versión elizondiana del suplicio chino, la mujer es el objeto de la perversión que encarna toda la violencia de las pasiones masculinas. Además, la protagonista es la provocadora del deseo. Más allá de la conversión del personaje masculino en femenino en esta escena, la protagonista de *Farabeuf* desempeña otros papeles, se ve representada, por ejemplo, en las dos mujeres de la célebre obra de Tiziano *El amor sacro y el amor profano*, la cual contrapone una mujer ataviada con lujosas prendas a otra

At the time, divorce was becoming increasingly common, which generated many different forms of nontraditional families. The figure of the divorced woman plays an ambiguous role in the literature of this time period. An evident case of this phenomenon takes place in the story "La noche" (The Night) by Juan García Ponce. In this story, Cecilia, the married protagonist, is observed by the narrator, his neighbor, who secretly desires and spies on her. Though the narrator has a family, the beauty of Cecilia disturbs him so deeply that he attentively follows an alarming transformation: She stops being a refined woman and starts exploiting her uncanny sexual potential. In this process, the presence of Olga, a divorced woman who disgusts the narrator because of her beauty and vulgarity, has a powerful influence. Though this is one of García Ponce's most ambiguous stories because it only partially reveals the drama it recounts, the narrator allows us a glimpse of the presence of the divorced woman as a threat to the stability of marriages like his, and as a negative influence to vulnerable married women like Cecilia, who could end up like Olga. The presence of male narrators describing female paradigms in both instances is germane, since it ties the female presence to a stereotype, disallowing the examination of the complexities of these characters.

A different change took place in the cultural field, for the role of the woman in the art world was changing. Now, she was no longer an object of aesthetic contemplation, but a creator of her own work. The emergence of notable female writers and playwrights in this period not only expresses the integration of women to authorial practice as a vital priority, but also allows, for the first time in the history of Mexican literature, an appreciation of the feminine universe from a female point of view. The presence of female writers with solid literary contributions, with aesthetic quality as high as that of the male-created work, allowed for similar subjects to be approached from completely opposite points of view. Novels, stories, and plays by such authoresses as Josefina Vicens, Rosario Castellanos, Luisa Josefina Hernández, and Inés Arredondo supply a different view of the female world. Unlike their male counterparts, female authors focus more on the vital conflict produced by the incubation of passions in the inner world of the character, while male works broadly develop the external drama, a consequence of the power of desire.

In literature, formal structures gave way to a renovation of language, which also meant that new female paradigms started being imported, especially from the Nouveau Roman (New Novel) movement led by Alain Robbe-Grillet, whose principles were faithfully outlined in the film *Last Year at Marienbad* (Alain Resnais, 1961), a work that profoundly influenced this generation. This is the case of one of the main novels produced during this decade, *Farabeuf* (1965) by Salvador Elizondo. The reiterative structure of this novel doesn't just permeate the narrative composition of the work, it also impregnates the description of the characters. The diversity of narrators in the story further adds to the complexity of the description, in particular, of the ambiguous female lead. Identified only through general references such as "the prostitute" or "the nurse," she takes different identities depending on the needs of the story, and specifically the will of the narrator, who builds the story from a particular event or point of view. As in *Marienbad*, in *Farabeuf* the main character embodies an unattainable ideal, the representation of a desire once consummated, but that in the protagonist's present transforms into an impossiblility, for the possibility of another encounter is constantly frustrated by social boundaries and the effect of the time that has passed since their first rendezvous.

In *Farabeuf*, the narrator's aim to reconstruct a story full of lacunae and ambiguity is linked to the re-creation of the moment of erotic ecstasy that once united the characters. However, the search for this ecstasy is based on the practice of a marginal sexuality that deviates from every established social and moral convention. Sexual interaction is framed within a ritual practice that will equate orgasmic experience with religious ecstasy. At different points in the story, the female character will be presented as a corrupting agent (the prostitute), as the assistant to Doctor Farabeuf in his different chirurgical interventions (the nurse), or as a distant and impossible entity, forbidden to the narrator (the nun). These transformations reach an extreme when the narrator decides to subject the lead character to the same ritual process he once witnessed, and that works as thematic support for *Farabeuf*'s literary framework: the image of the *leng tch'e* torture. Though the victim of this torture was originally a man, in the narrator's interpretation of this image, when the ritual scene is reproduced, the victim is now a woman.

Thus, in the Elizondian version of the Chinese torture, the woman is the object of the perversion that embodies all the violence of male passions. The protagonist is also the instigator of desire. Beyond the male-to-female transformation in this scene, the protagonist in *Farabeuf* takes on other roles. For instance, she sees herself in the two women of Titian's *Sacred Love and Profane Love*, which sets a luxuriously dressed woman against a completely naked one. Literary representation becomes even more unstable, since the character will then decide to reenact the work of art in order to find her lover again. In this way, she will multiply into several different abstract entities, in which she will embody several existential and vital issues of the narrator: the concept of desire, the ephemerality of human existence, the parallel between love surrender and physical sacrifice, and so on. The anonymity of the protagonist allows her to shift within the action of the story, depending on its needs.

A similar phenomenon takes place in another novel with a discontinuous and reiterative structure, *La obediencia nocturna* (Night Obedience, 1969) by Juan Vicente Melo, whose main anecdote seems very simple at first. A young parochial man comes

completamente desnuda. La representación literaria de la mujer se vuelve todavía más inestable, pues la protagonista decidirá actuar la obra plástica para reencontrarse con su amante. De esta forma, el personaje femenino se multiplicará en diferentes entidades abstractas en las cuales encarnará diversas preocupaciones existenciales y vitales del narrador, la concepción del deseo, la transitoriedad de la existencia humana, el paralelismo entre la entrega amorosa y el sacrificio físico, etcétera. El anonimato de la protagonista permite desplazar el personaje dentro de la acción del relato, dependiendo de las necesidades de éste.

Un fenómeno semejante ocurre en otra novela de estructura discontinua y reiterativa, *La obediencia nocturna* (1969) de Juan Vicente Melo, cuya anécdota principal parece muy simple a primera vista. Después de una infancia relativamente feliz en la que el protagonista establece una relación de cercana coincidencia con su hermana, y de relativa lejanía con los otros miembros de su familia, un joven originario de provincia se instala en la capital para iniciar sus estudios de Derecho. Ahí conocerá a un par de jóvenes estudiantes, Enrique y Marcos, por quienes obtendrá un misterioso trabajo que consiste en descifrar unos enigmáticos cuadernos. A la primera etapa de su vida en provincia corresponde la presencia de su hermana Adriana; su relación está basada en un amor platónico mutuo en el que el juego es la principal forma de interacción. Durante sus juegos, los hermanos encarnan los papeles atávicos del héroe y la heroína; la masculinidad del protagonista es puesta a prueba constantemente, y se reafirma por la admiración de Adriana. Esta primera parte en la vida del protagonista carece de problemas y representa una especie de paraíso perdido en el cual su amor es correspondido. "Con Adriana, ¿sabes?, todo tiempo es presente" (p. 22).

Sin embargo, la segunda parte de su existencia se caracteriza por el caos y la desolación. En esta etapa tiene entre las funciones de su nuevo trabajo la tarea de cortejar y seducir a Beatriz, una joven de inmaculada belleza que deberá morir a manos del protagonista como parte del ritual de desciframiento de los cuadernos. Beatriz es evasiva e inasible y cumple una función meramente abstracta que representa el vacío simbólico del protagonista, su rotunda caída en el alcoholismo, su incapacidad para articular el lenguaje cotidiano como muestra del absurdo de su condición vital. Más allá de representar los conflictos del sujeto femenino, las protagonistas de *La obediencia nocturna* son encarnaciones simbólicas producidas en la mente del narrador para establecer etapas en los ciclos de vida del protagonista. No puede decirse que exista un componente sexual en las figuras femeninas de esta novela, sino la identificación de éstas con la concepción de la inocencia y la denigración masculinas.

En una situación intermedia entre la concepción de sexualidad exacerbada de la mujer en *Farabeuf* y la expresión virginal y metafórica de los personajes femeninos de *La obediencia nocturna* se encuentra otro caso de relato con estructura evocativa que intenta reconstruir un pasado ideal que prometía la felicidad y que en algún punto se trastornó dando lugar a un presente pleno de incertidumbre y caos. Se trata del cuento "Tajimara" de Juan García Ponce, uno de los más conocidos del autor por su adaptación cinematográfica que tuvo por nombre *Los bienamados* (1965). Aparentemente el relato principal lo conforma la historia de Julia y Carlos, una pareja de hermanos pintores dueños de una casa de campo en Tajimara, y de quienes se insinúa mantienen una relación incestuosa, pero en realidad esta historia es el pretexto para contar la frustrada relación amorosa entre Cecilia y Roberto, el narrador del relato. Roberto se enamoró desde la adolescencia de Cecilia, pero ésta se entregó a Guillermo, quien la abandonaría casi inmediatamente. Se reencontraron en su vida adulta, pero es sumamente difícil que vivan libremente su relación amorosa, sobre todo la sexual, pues en gran medida está limitada por el recuerdo que el narrador tiene de la Cecilia de su juventud, y por la incapacidad de Cecilia para conectarse eróticamente con otro hombre, además del temor de quedar embarazada.

En la película, a diferencia del relato literario, se pone énfasis en la relación incestuosa pero, curiosamente, el desenlace del incesto ocurre cuando Julia decide casarse; así, el matrimonio devuelve a la transgresora a la convención, mientras la relación no establecida socialmente de Cecilia y Roberto continúa siendo marginal. Por otro lado, en lo que coincide el relato literario con la película es en el reconocimiento de la importancia de los viajes a Tajimara, pues en ellos se ubica la consumación erótica que probablemente se convierta en el único punto de encuentro entre los distantes protagonistas.

Sus primeros encuentros no fueron satisfactorios, pues estaban determinados por las expectativas creadas por el pasado. La imagen idealizada de la Cecilia virginal que conoció Roberto en la adolescencia creará un abismal contraste entre el recuerdo que tiene de ella y la Cecilia real, adulta y traumatizada con la cual sostendrá una relación tormentosa e inestable, cargada de reproches y venganzas, llena de culpas, resentimientos y peleas cotidianas. En este contexto, los viajes a Tajimara representan una especie de escape. Dentro del coche, en tardes por lo general lluviosas, Cecilia y Roberto conseguirán por fin tener una relación sexual satisfactoria, quizás porque ese contexto es el único en el que se encuentran lejos de la ciudad y del pueblo; al encontrarse en un espacio intermedio, Cecilia podrá finalmente deshacerse de todos sus prejuicios y tener una relación, al menos furtiva, con el narrador. Por lo tanto, la evocación surge en este cuento a partir de dos momentos, uno es el de la adolescencia, de la añoranza sentimental, el otro es el de la adultez, el de la remembranza del deseo. Aunque para el narrador existe una clara línea de separación entre uno y otro recuerdos, su historia es parte de un flujo vital en el que se mezclan los dos pasados. En este cuento, y en los que se narran con esta misma construcción, lo que determina el éxito del relato es la forma en la que se dispone ese pasado remoto y un pasado inmediato, aunque el narrador considere su relato como una

to the capital to study law. There, he meets two young students, Enrique and Marcos, thanks to whom he will obtain a mysterious job that consists of deciphering some enigmatic notebooks. The story recounts the first stage of his life, a relatively happy childhood in a small town, marked by the presence of his sister Adriana. Their relationship is based on a mutual platonic love in which the game is the main form of interaction. During their games, the siblings embody the archetypical roles of the hero and heroine; the masculinity of the lead character is constantly tested and reaffirmed by his sister's admiration. This stage of his life is free of trouble and represents a sort of paradise lost of requited love. "With Adriana, you know? All time is present."

However, the second part of his life is full of chaos and desolation. In this stage, the young man has among his new responsibilities the task to court and seduce Beatriz, an immaculately beautiful young woman who must die at his hands as part of the ritual to decipher the notebooks. Beatriz is evasive and elusive, and plays a merely abstract role that represents the symbolic emptiness of the protagonist, his fall into alcoholism, his inability to articulate everyday language as evidence for the absurdity of his vital condition. Beyond representing the conflicts of the feminine subject, the female characters in *La obediencia nocturna* are symbolic embodiments produced in the mind of the narrator to establish stages in the protagonist's life. It can't be said that there exists a sexual component in the female figures of the novel; rather, what exists is their identification with the concept of male innocence and denigration.

In an intermediate situation between the conception of exacerbated female sexuality in *Farabeuf* and the virginal, metaphorical expression of the female characters in *La obediencia nocturna* there is the case of a story with evocative structure that attempts to rebuild an ideal past that promised happiness and that at some point unhinges into a present full of uncertainty and chaos: Juan Garcia Ponce's short story "Tajimara," one of his best known due to its film adaptation, which was edited into the compilation *Los bienamados* (The Beloved, 1965). The main plot appears to tell the story of Julia and Carlos, painter siblings who own a country house in Tajimara and who, it is implied, are engaging in an incestuous relationship. This story is really just the backdrop for the frustrated relationship between Cecilia and Roberto, the narrator. Roberto fell in love with Cecilia in their teenage years, but she went for another man, Guillermo, who would abandon her almost immediately. Reunited in adult life, the pair's capacity to live out a loving relationship—especially a sexual one—is severely limited by the memory the narrator has of Cecilia in his youth, by Cecilia's incapacity to connect erotically with another man, and by her fear of getting pregnant.

In the film, unlike the written story, an emphasis is placed in the incestuous relationship, but, curiously, the incest meets an unlikely end when Julia decides to get married; thus, marriage returns transgressor back to convention, while the not-quite-socially-established relationship between Cecilia and Roberto retains its marginality. On the other hand, the film agrees with the book in the importance of their trips to Tajimara, in which they find erotic consummation, which might be the only meeting point between the distant characters.

Their first encounters were unsatisfactory, determined by expectations created by the past. The idealized image of the virginal Cecilia the protagonist first met in their adolescence creates a stark contrast between his remembrance and the real, adult, shell-shocked Cecilia, with whom he will have a tempestuous and unstable relationship, charged with reproach and revenge, full of guilt, resentment, and pointless quarrels. In this context, the trips to Tajimara represent a sort of escape. Inside the car, on rainy nights, Cecilia and Roberto will finally achieve a successful erotic encounter, perhaps because this context is the only one in which they find themselves apart from city and village. In this intermediate space, Cecilia will finally be able to leave her prejudices behind and have a relationship, however sly, with the narrator. Therefore, evocation emerges in this story from two moments: adolescence (sentimental yearning) and adulthood (lustful remembrance). Though the narrator can clearly separate the memories, his story is part of a vital flux in which both temporalities fuse. In this story and others with similar structures, what determines the success of the tale is the way the distant and recent pasts are overlaid, even if the narrator considers his own tale to be an artificial construction, incomparable to the simplicity of reality.

Doubtless, between these three last examples, "Tajimara" is the story that most successfully mixes the narrator's need for erotic evocation and the vital and moral dilemma of the main character. Cecilia, though always seen through the eyes of the male narrator, is more similar to the heroines of the time as described by other male and female authors, such as Jorge López Páez, Carlos Valdés, Inés Arredondo, or Luisa Josefina Hernández. The openness of the issues approached by these authors allowed for the introduction of conflicts that literature had not yet explored. A clear case is that of the image of the woman fetish, object of male contemplation and focus of his desire. The fetishization of the female figure could, conventionally, refer the submission of the woman to the demands of her partner and might suggest the loss of will of the lead character, but what the stories that have this as a central issue reveal is a different outcome: when the woman voluntarily turns into a fetish, she manages to achieve sexual fulfillment or personal accomplishment.

In this regard, the case of Inés Arredondo's short story "Las mariposas nocturnas" (Night Butterflies), which describes the relationship between an eighteen-year-old woman and an old man, is worth analyzing. The story tells of Don Hernán, a powerful and cultured landowner, and his employee Lótar, narrator of the

188

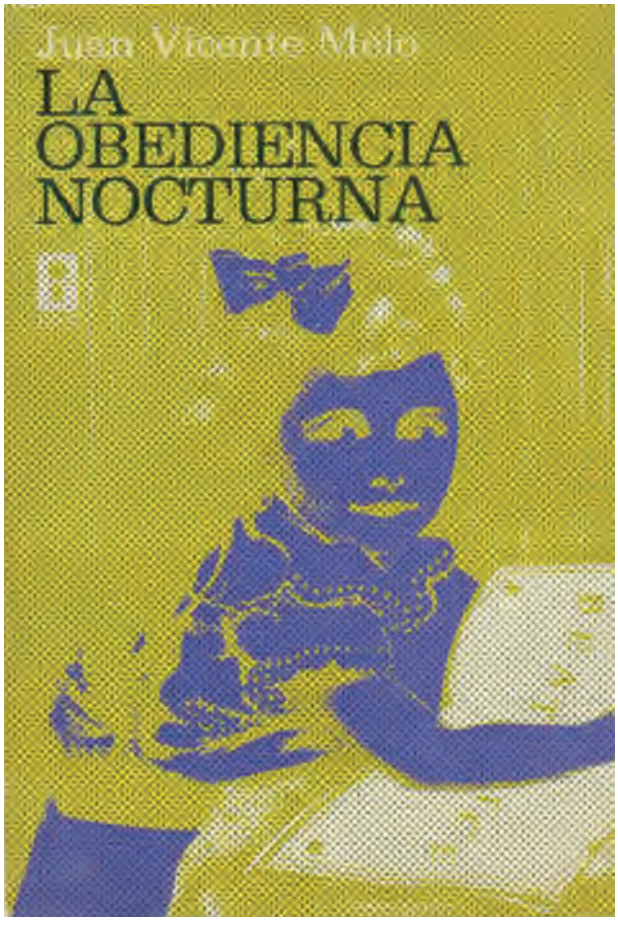
189

190

188. Ricardo Salazar (foto), Inés Arredondo, 1962.
189. Inés Arredondo y Juan García Ponce, *ca.* 1968.
190. Inés Arredondo, Juan Vicente Melo, Carlos Monsiváis y otros en el Centro Mexicano de Escritores, 1961.
191. Luisa Josefina Hernández.
192. Juan Vicente Melo, *La obediencia nocturna*, 1969.
193. Luisa Josefina Hernández, *La cólera secreta*, 1964.

191

192



193

elaboración artificiosa que no puede ser comparada con la simpleza de la realidad.

Sin duda, de los últimos tres ejemplos mencionados, "Tajimara" es el relato que más exitosamente mezcla la necesidad del narrador por la evocación erótica y el dilema vital y moral de la protagonista. Cecilia, aunque siempre vista a través de la mirada del narrador masculino, se asemeja más a las heroínas trazadas en este periodo por otros autores y autoras, como Jorge López Páez, Carlos Valdés, Inés Arredondo o Luisa Josefina Hernández. La apertura de los temas descritos por estos autores permitió que se introdujeran conflictos que la literatura no había explorado hasta entonces, un caso concreto ocurre con la imagen de la mujer fetiche, objeto de la contemplación masculina y punto central de su deseo. La fetichización de la figura femenina podría, convencionalmente, referir el sometimiento de la mujer a las exigencias de su pareja y podría sugerir la pérdida de la voluntad de la protagonista, pero lo que revelan los relatos que tienen este asunto como tema central es un desenlace diferente: cuando la mujer se convierte por su voluntad en un fetiche consigue alcanzar su plenitud sexual o su máxima realización personal.

En este sentido es ejemplar el caso del cuento de Inés Arredondo "Las mariposas nocturnas", en el cual se describe la relación entre una joven de 18 años y un hombre viejo. El cuento describe la convivencia entre don Hernán, un cacique poderoso y culto, y su empleado Lótar, narrador del relato, quien ejerce varias funciones: cuidar de su patrón y proveer sus servicios sexuales cuando es requerido; pero su tarea más importante es reclutar jóvenes vírgenes que sirven de entretenimiento temporal al cacique y que, tras una visita nocturna al patrón, son devueltas al seno familiar antes del amanecer, como si nada hubiera ocurrido. Esto sucede a una joven huérfana que es llevada a la hacienda, pero para sorpresa del narrador, la joven no regresa a su casa, pues don Hernán la presenta con su nueva identidad: se llama Lía y ahora se quedará a vivir con ellos, se le destinará una habitación de lujo en la hacienda, se le proveerá de estudios y vestimenta adecuados para representar el papel de concubina de don Hernán, un grado de elevado prestigio que no se le había concedido nunca a ninguna otra joven. Este papel, obviamente, se encuentra implícito, y ella será presentada ante el círculo social más importante del lugar como una "parienta" del cacique, sin que nadie se atreva a poner esta declaración en tela de juicio.

Tras varios años de aprendizaje, Lía es convertida en una mujer sofisticada y culta, forjada al capricho de su dueño. Sin embargo, la relación sostenida con el cacique permanece ambigua. El narrador declara que durante la primera noche, Lía fue vestida con una túnica blanca y después, desnuda, fue cubierta por don Hernán con las joyas de su madre. Como una estatua, Lía soportó todo el ritual, pero los encuentros nunca fueron más allá de esto. Tras la completa transformación de Lía, don Hernán quiso repetir los mismos actos, la cubrió con joyas, pero ella quiso ser tomada como mujer y así asumir un poder absoluto; estaba lista para convertirse en la amante que don Hernán había esculpido ambiciosamente durante el intenso entrenamiento. Pero Lía nunca tuvo una idea clara de cuáles eran las verdaderas intenciones del cacique. El objetivo de don Hernán estaba lejos de lo que todos sospechaban, Lótar era su amante y él cubría todas sus necesidades sexuales; sus aparentes devaneos con las jóvenes locales era posiblemente una forma de remarcar su virilidad ante los ojos del público, pero tal vez nunca se consumaban, pues había un silencio preestablecido entre ambas partes.

Al ser rechazada por el cacique en el momento en que ella requiere ser tomada como amante, Lía descubre que sólo es una especie de maniquí refinado, una suerte de muñeca que sirve para ser exhibida en toda su plenitud ante la mirada exigente del hombre que ha pagado para ver el refinamiento y la belleza encarnada en la joven que se ha vendido con ese fin. Para Lía, que cumplió su deseo de estudiar y viajar, el ciclo de aprendizaje al lado de don Hernán se ha cumplido, ha alcanzado un grado de refinamiento que no hubiera obtenido por otros medios, entonces decide irse aparentemente sin nada, pero con una riqueza interior surgida de la recuperación de su dignidad.

Otro caso en que la mujer se transforma en fetiche ocurre en el cuento de Juan García Ponce, "Rito", en el cual se describe una relación triangular formada por un matrimonio joven y de sólida formación religiosa, y un extraño, un tercero desconocido y circunstancial. En este relato, Liliana y Arturo, una joven pareja egresada de colegios católicos, han decidido darle un sesgo muy diferente y transgresor a su actividad sexual, añadiendo a su interacción erótica la presencia de un "invitado", quien sostiene relaciones con Liliana enfrente de su marido. Al mismo tiempo que el narrador establece la escena del cuento (pues básicamente se trata de una larga secuencia en la que Liliana seduce al extraño en su propia casa), también se remonta al pasado en el que Liliana y Arturo se conocieron y comenzaron a explorar su sexualidad. Liliana tenía problemas para mostrar su cuerpo desnudo frente a su marido, y fue hasta que él advirtió que su esposa obtenía seguridad cuando era observada por extraños, cuando iniciaron el proceso de experimentación sexual en el que incluían a un tercero.

La escena representada durante el cuento tiene, efectivamente, la estructura de un rito, es decir se trata de un episodio erótico planteado con una estructura discursiva religiosa, pues en repetidas ocasiones se vincula el acto sexual con palabras como "vía contemplativa", "desprendimiento", "religiosa seguridad", "espíritu", etcétera. Evidentemente, se trata de una emulación del discurso religioso, pero su objetivo es por completo profano, pues Liliana y Arturo tendrán acceso a una sexualidad sin límites, aunque no sea propiamente en el marido en quien ella encuentre satisfacción. El hecho de que la experimentación extramarital ocurra siempre bajo la supervisión del esposo produce una ruptura en la conducta conyugal convencional. Poco a poco esta pareja dejará de ser

story, who carries out several functions, among them taking care of his master and providing sexual services when required. His most important function is, however, to recruit young virgins for the temporary entertainment of his lord, and return them after their nightly visit to their family homes before the dawn, as if nothing had happened. At some point, a young orphan girl is taken to the hacienda. To the narrator's surprise, she doesn't return home, but is introduced by Don Hernán with a new identity: her name is Lía and she will stay to live with them. A luxury room will be provided for her at the hacienda, she will be given adequate schooling and clothing to be worthy of being Don Hernán's concubine, a very prestigious role not previously granted any other woman. This role is obviously implicit, and she will be presented before the most important local social circle as a "relative" of the lord, with nobody daring to question the nature of their relationship.

After several years of schooling, Lía becomes a sophisticated and cultured woman, molded to her master's taste. However, her relationship with the lord remains ambiguous. The narrator recounts that during their first night together, Lía is dressed in a white tunic, only to later be stripped naked and covered by Don Hernán in the jewels that had belonged to his late mother. She stoically goes through the whole ritual, but their encounters never go beyond this. After her complete transformation, Don Hernán wants to repeat these same acts, covering her in jewels. But this time, she goes beyond that, she wants to be taken as a woman and thus achieve absolute power; Lía is ready to become the lover that Don Hernán has ambitiously sculpted during her intense training. But Lía never had a clear idea of the true intentions of the lord. Don Hernán's objective was far from what everyone suspected: Lótar was his lover and he met all his sexual needs. His pursuits of local young women were possibly a way of reinforcing his virility in public, but they might never have been consummated, since there was a preestablished silence between both parties.

After being rejected by the lord in the moment she requires to be taken as a lover, Lía discovers she is only a sort of refined mannequin, a doll to be exhibited in front of the demanding gaze of the man who has paid to see refinement and beauty embodied in a woman who has sold herself to that end. Lía has achieved her wish to study and travel; her learning cycle with Don Hernán has come to an end; and she has reached a degree of refinement that she couldn't have otherwise obtained. She thus decides to leave, apparently empty-handed but with a newly found inner wealth, thanks to having recovered her dignity.

Another tale of a woman turned into a fetish is Juan García Ponce's story "Rito" (Rite), which describes a love triangle formed by a young, religious couple and a stranger, an unknown and circumstantial third party. In this story, Liliana and Arturo, a young, Catholic-school-graduate couple, have decided to give a different, transgressive slant to their sexual activity, adding to their erotic interaction the presence of a "guest" who has sex with Liliana in front of her husband. While the narrator establishes the scene of the story—which is basically a long sequence in which Liliana seduces the stranger in her own home—he also flashes back to the time in which she and Arturo first met and began to explore their sexuality. Liliana had problems showing her naked body in front of her husband, and when he noticed that she felt more confident when being observed by a stranger, they decided to begin a process of sexual experimentation in which they included a third person.

The scene that takes place in the story is indeed structured as if it were a rite. It is an erotic episode set forth with a religious discursive structure, since the sexual act is repeatedly referred to with such words and phrases as *contemplative way*, *detachment*, *religious security*, *spirit*, and so forth. Evidently, this is an emulation of religious discourse with a completely profane objective, since Liliana and Arturo will have access to a limitless sexuality, even if it is not with him that she finds satisfaction. The fact that extramarital experimentation takes place always under the supervision of the husband produces a rupture in conventional conjugal behavior. Little by little, this couple will stop being visited by friends and family, who openly reject their behavior. However, in this case, the transgression's reward will justify the accompanying social rejection, and the achievement of unlimited pleasure will allow the husband to leave his prejudices behind, accepting Liliana's desires.

In this regard, I would add to these literary paradigms the visual proposals of Kati Horna for *S.nob* magazine: a set of photographs, grouped and placed in such a way as to suggest a process of transformation in which female nudity is the focus of visual reflection. Tackling issues as diverse as necrophilia and drugs, the photographer is constantly playing with the analogy between objects and body, sometimes to highlight the contours of the character's body, sometimes to conceal a part of it while calling attention to another. The first "fetish," titled "Ode to Necrophilia" and published in *S.nob* no. 2, approaches the complex relationship between the vitality of the woman and the decadence and death of a male figure, which is never explicitly shown in the image, only suggested through a mask. The visual sequence depicts the woman's mourning as an inevitable social requirement, all the while concealing a dangerous latent sexual potential that might flare up at any moment. The conflict of sexuality and death and the morbid exacerbation of female desire posed by the photographer is a recurring topic in midcentury female narrative. It is seen again and again when a young woman is widowed while in her sexual prime, and often leads to a deviation of this erotic charge toward socially punished practices such as incest or promiscuity. This happens in Inés Arredondo's short story "Estío" (Summer), in which the main character, a young widow, begins

visitada por amigos y familiares, quienes abiertamente rechazan su comportamiento. Sin embargo, en este caso, la recompensa a esta transgresión justificará el rechazo social, y la obtención de un placer ilimitado permitirá que el esposo haga a un lado sus prejuicios, accediendo a los deseos de Liliana.

En este sentido, agregaría a estos paradigmas literarios la propuesta plástica realizada por la fotógrafa Kati Horna en *S.nob*: se trata de un conjunto de fotografías agrupadas y colocadas de tal forma que describen un proceso de transformación en el cual la desnudez femenina es el núcleo de la reflexión visual. Abordando temas diversos como la necrofilia o las drogas, la fotógrafa juega constantemente con la analogía entre los objetos y el cuerpo, a veces para subrayar los contornos del cuerpo de la protagonista, en otras para esconder alguna parte del cuerpo destacando elementos específicos de la figura femenina. El "Fetiche" número 1, titulado "Oda a la necrofilia" (publicado en el número 2 de *S.nob*), refiere la compleja relación entre la vitalidad de la mujer y la decadencia y muerte de una compañía masculina (la cual no se encuentra explícita en la imagen, sino sugerida mediante una máscara). La secuencia visual indica que la mujer vive el duelo porque es un requerimiento social inevitable, pero en ella existe un potencial sexual peligroso y latente, que podría surgir en cualquier momento. Es interesante que la fotógrafa se haya planteado el conflicto de la sexualidad frente a la muerte que parece exacerbar el deseo femenino, porque éste es un tema recurrente en la narrativa femenina de medio siglo. Ocurre con frecuencia cuando una mujer joven enviuda y se encuentra aún en una etapa de plenitud sexual, lo cual da lugar a una desviación de esa carga erótica hacia prácticas socialmente castigadas como el incesto o la promiscuidad. Esto sucede en un cuento ejemplar de Inés Arredondo, "Estío", en el cual la protagonista, aún joven y viuda, comienza a experimentar una atracción anormal por su único hijo, quien se encuentra en la transición de la adolescencia a la juventud (en el cuento "La sunamita", la temprana viudez también tiene graves consecuencias, como veremos más adelante).

El "Fetiche" número 2 de *S.nob*, titulado "Sacramentalia", aparece firmado por un fotógrafo desconocido de apellido Berna. La secuencia establece una relación de contraste entre el cuerpo femenino y varios símbolos religiosos. En él existe un proceso de gradación en el cual la protagonista va tomando parte por medio de los movimientos que efectúa en cada fotografía; de esta manera se va configurando un sistema visual que funciona en dos tipos de discursos: el religioso y el erótico. Aunque en este caso no hay desnudos, el deseo de profanar el lenguaje religioso (sobre el cual se monta el relato visual) es más provocativo porque se utilizan elementos usados cotidianamente en los ritos religiosos, como el ropaje de los sacerdotes, la cruz, o incluso las actitudes de la mujer, quien reza o simula actitudes devotas. Esta secuencia visual alcanza su punto más alto cuando la mujer es transformada en objeto religioso, convirtiendo su cuerpo en la cruz misma. Este "Fetiche" tiene una clara similitud con otro ejemplo narrativo del que ya se habló aquí, se trata del cuento "Rito" de Juan García Ponce, pues en éste también existe una superposición del discurso erótico sobre el religioso, al grado que la mezcla de ambos produce un tercer discurso híbrido, que conjunta la carga semántica de ambos lenguajes. En "Sacramentalia" y en "Rito", el cuerpo femenino es el objeto erótico y sólo puede ser visto de esta manera después de un proceso de ritualización, en el cual evidentemente está implícita la participación silenciosa del observador.

Sin embargo, estos casos en los que los personajes femeninos alcanzan una plenitud sexual son escasos en comparación con la cantidad de relatos en los cuales el deseo erótico permanece agazapado incluso durante la convivencia conyugal, o bien éste es destruido por el esposo. Si bien en las novelas que mencioné al principio, *Santa* o *María Luisa*, las mujeres eran condenadas por iniciar su sexualidad antes del matrimonio, en las novelas de este periodo se afirma un permanente recordatorio: la mayoría de las veces el suplicio de las protagonistas comienza con el matrimonio. Este fenómeno ocurre en varias novelas de Luisa Josefina Hernández, pero sin duda este conflicto se convierte en el tema principal de *La cólera secreta* (1964). En este relato, Ana, la protagonista, es forzada a mantener relaciones sexuales con su marido, convirtiéndose en un ser degradado; en este contexto, la llegada de otros amantes que pudieran cubrir el vacío afectivo de la heroína parece un acontecimiento lógico. Tras el adulterio, este nuevo paradigma femenino, la seudo-heroína del medio siglo, reproduce de manera fidedigna la caída moral, tal y como ocurriera con la heroína del realismo y naturalismo; el final predecible es que sea atormentada por el esposo y por los amantes, quienes la llevarán al extremo de la enfermedad y al borde de la muerte.

No obstante, la diferencia entre la caída moral de estas protagonistas y de sus predecesoras consiste en que la reprobación no ocurre en el exterior, en el castigo social, sino al interior, en una especie de autocrítica lapidaria que permite al personaje femenino examinar su conducta, lo cual eventualmente le permitirá recuperar su dignidad, tal como le ocurre a Ana en *La cólera secreta*, quien tras varios tropiezos reconoce su falta de determinación frente a su esposo: "Prostituta porque cuando me acostaba con él sin deseo, por compromiso, […] y yo no me atrevía a rechazarlo, pensaba que lo mismo me resultaría él que cualquiera, que no hay diferencia entre eso y un tráfico de burdel, que tenía la sensibilidad entumecida y la moral perdida para siempre" (p. 97).

Un caso aún más dramático en este grupo de nuevos paradigmas es narrado en el cuento "La sunamita", un relato canónico de Inés Arredondo. Luisa, la protagonista, es llamada por su tío político Apolonio para cuidarlo en su lecho de muerte. Tras instalarse en la casa del pariente, Luisa es sorprendida por una propuesta inusual: el viejo ha decidido casarse con ella para heredarle sus bienes *in articulo mortis*, pues ella es la única pariente que conserva. Luisa no tiene alternativa y se casa con el tío, quien

feeling an abnormal sexual attraction toward her only son, who is transitioning from adolescence to youth. In Arredondo's story "La sunamita" (The Shunammite Woman), early widowhood also has bitter consequences, as we shall see.

S.nob's second fetish, "Sacramentalia," is signed by "Berna," an otherwise unknown photographer. The sequence establishes a contrast between the female body and several religious symbols. A process of gradation exists in which the model begins taking visual prominence through her movements in each photograph; thus a visual system is configured that works in two discourses: the religious and the erotic. While there are no naked bodies in the sequence, the desire to desecrate religious language—on which the visual discourse is formed—is more provocative for its use of ritual Catholic objects: a priest's cassock, a cross, or the woman's very attitude of prayer and devotion. This visual sequence reaches its climax when the woman is herself transformed into a religious object, transfiguring her own body into the cross. This fetish is clearly similar to García Ponce's aforementioned short story "Rito," which also superimposes the erotic discourse on the religious one, to the degree that the mix of both produces a third hybrid discourse, which gathers the semantic charges of both languages. In "Sacramentalia" and "Rito," the feminine body is the erotic object and can only be seen in this way after a process of ritualization in which the silent participation of the observer is evidently implicit.

However, these cases in which female characters attain sexual fulfillment are scarce in comparison with the scores of stories in which erotic desire stays lurking even during marriage, or else is destroyed by the husband. While in the novels I mentioned earlier, *Santa* and *María Luisa*, the women are condemned for beginning their sexual life before marriage, in the novels of this time period there is a permanent reminder: Most of the times the torture of the female characters begins with marriage. This phenomenon takes place in several novels by Luisa Josefina Hernández, but is at the crux of *La cólera secreta* (The Secret Wrath, 1964). In this tale, Ana, the main character, is forced into sex by her husband, becoming a degraded being. In this context, the presence of other lovers who might cover the affective emptiness of the heroine seems logical. After her adultery, this new female paradigm—the midcentury pseudo-heroine—faithfully reproduces the moral downfall of the naturalist or realist heroine; in the predictable ending, she is tormented by her husband and lovers, who will take her to the extreme of sickness and the verge of death.

Nevertheless, the difference between the moral downfall of these protagonists and their predecessors is that the reproof takes place not outside, in social punishment, but inside, in a sort of lapidary self-criticism that allows the female character to reexamine her behavior, and which will eventually allow her to recover her dignity, as happened to Ana in *La cólera secreta*. After several mishaps, she recognizes her lack of determination toward her husband: "Prostitute because when I lay with him without desire, as an obligation, […] and I didn't dare to reject him, I thought that he might as well be anyone else, that there is no difference between lying in his bed and in a whorehouse, that my sensibility was numbed, and my moral lost forever."

An even more dramatic case in this group of new paradigms is narrated in "La sunamita," a canonical tale by Arredondo. Luisa, the main character, is called by her uncle-in-law Apolonio to take care of him in his deathbed. After settling in his house, Luisa is surprised by an unusual proposal: The old man has decided to marry her to give her all he owns as inheritance at the point of death, for she is his only living relative. Luisa has no choice and marries her uncle, who after a few days begins recovering, to the point that he decides to enforce his right as a husband and take Luisa almost by force. For several years, Luisa is sexually abused by the decadent old man, who seems to recover his youth by the minute thanks to the desire that Luisa's young body produces in him. When Apolonio finally dies, the main character has turned into a wealthy and attractive widow, but this will not give her happiness, since she is still tormented by the memory of her deceased husband. Luisa considers that her contact with the old man has turned her into a sinner: "Now malice and vileness shine in the eyes of the men that look at me, and I feel an object of sin for everyone, worse than the most wretched prostitute."

Throughout this article I have set forth the new literary paradigms posed by the different dilemmas that the main characters in midcentury literature had to sort through in their different circumstances. However, there is a problem common to all these cases: the lack of communication and understanding in social, emotional, and sexual interaction. This problem is the instigator of drama in these characters, who are unable to communicate their desires or express their real needs, almost always kept silent by an obsolete social norm. The most extreme case of this situation takes place in a story by Juan García Ponce called "Amelia." In it, a woman obeys every social demand required by her context, and marries a man with whom she has an apparently good relationship. It is only after the wedding that the narrator—her husband—realizes he has never been in love with her. The conflicts intensify with cohabitation: She wants a child, and he wants to return to bachelorhood, to a life without commitments or ties.

As a last resource, Amelia returns to her parents' house, where she is categorically rejected and returned to the matrimonial household. Indecisive, the husband places the protagonist in an uncomfortable situation, in which they live together but his indifference toward her is palpable. After a short time living in this way, Amelia takes her own life. Though the case is extreme, the story sets forth the inability of women to solve a conflict of this sort, due to being practically cornered by society. Suicide is the last recourse of female characters, who are induced into a sort of somnolence caused by everyday denigration. While the novels of the early

al paso de los días comienza a recuperar la salud y la fortaleza, hasta el punto en el que decide ejercer su derecho de esposo y toma a Luisa casi por la fuerza. Durante varios años, la protagonista se encuentra en contacto sexual con el viejo decadente, abusada por el tío que parece rejuvenecer gracias al deseo que le produce el joven cuerpo de Luisa. Cuando finalmente muere Apolonio, la protagonista se ha convertido en una viuda adinerada y atractiva, pero eso no le proporcionará felicidad, pues continúa atormentada por el recuerdo de su difunto marido. Luisa considera que el contacto con el viejo la ha convertido en una pecadora: "ahora la vileza y la malicia brillan en los ojos de los hombres que me miran y yo me siento ocasión de pecado para todos, peor que la más abyecta de las prostitutas" (p. 140).

A lo largo de este artículo he planteado los nuevos paradigmas literarios propiciados por los distintos dilemas que las protagonistas de la literatura de medio siglo tuvieron que sortear en sus distintas circunstancias. Sin embargo, un problema resulta común a todos estos casos: la falta de comunicación y comprensión en la interacción emocional, social y sexual. La carencia de entendimiento produce los dramas de estos personajes, incapaces de comunicar sus deseos o expresar sus necesidades reales, casi siempre presos de una norma social obsoleta. El caso más extremo de esta situación ocurre en un cuento de Juan García Ponce llamado "Amelia". En éste, una mujer cumple con todas las exigencias sociales requeridas por el contexto, se casa con un hombre con quien aparentemente sostiene una buena relación, pero es hasta después del matrimonio que el narrador, quien funge en el relato como el esposo de Amelia, se percata de que nunca ha estado enamorado de ella. Los conflictos conyugales se acentúan con la convivencia, ella quiere engendrar un hijo y él desea retomar su vida de soltero, sin compromisos ni ataduras.

Como último recurso, Amelia regresa a la casa de sus padres pero es categóricamente rechazada y devuelta al departamento conyugal. Indeciso, el esposo coloca a la protagonista en una incómoda situación, siguen viviendo juntos pero la indiferencia del narrador por su mujer es evidente. Tras un tiempo de vivir de esta forma, Amelia se suicida. Aunque es un caso extremo, el cuento plantea la incapacidad de mujeres como la protagonista, quienes son prácticamente acorraladas, para resolver un conflicto de esta naturaleza. El suicidio es el último recurso que tienen a la mano los personajes femeninos, generalmente inducidos a una especie de somnolencia provocada por la denigración cotidiana. Si bien en las novelas de principios de siglo se omitió la descripción del largo proceso de degradación, en la literatura de medio siglo es el principal componente de la mayoría de los relatos, y no se limita nada más a la identidad femenina, sino que se extiende también a los actos del hombre, quien en muchas ocasiones se ve arrastrado junto a la mujer en el torbellino de la degradación y el desamor mutuos.

Es evidente que los cambios en la representación de la figura femenina en la literatura de medio siglo involucran diferentes fenómenos en distintos estratos, sin embargo, los nuevos paradigmas ponen énfasis en la capacidad de la mujer para reflexionar sobre sus conflictos. También puede decirse que la intromisión de la perspectiva femenina dejó entrever la concepción del deseo desde otras instancias, por medio de un amplio repertorio de personajes. Más allá de la imagen de la joven engañada de finales de siglo XIX y principios del XX, las mujeres de medio siglo son productoras conscientes del deseo erótico, y no son sólo jóvenes, pues el espectro de esta literatura incluye cualquier etapa del ciclo vital femenino. La aportación de la literatura de esta época es que varía la forma de la representación de los dramas, los cuales pueden revelar pasiones complejas y subterráneas o conflictos cotidianos aparentemente banales. Esto nos revela la riqueza de los enfoques respecto a los mismos temas y la capacidad de los autores para establecer diálogos entre su obra y la producción literaria ajena, que puede ser de origen nacional o extranjera, pero cuyos paradigmas funcionarán de acuerdo con el contexto de la sociedad mexicana de este periodo.

twentieth century omit the description of the long denigration process, in midcentury literature this is the main component of the great majority of stories, and isn't limited to female identity, but extends to the acts of the male character, who is sometimes carried along in the whirlwind of mutual denigration and coldness.

These changes in female representation in midcentury literature evidently involve different phenomena in diverse strata. However, the new paradigms emphasize the capacity of women to reflect on their conflicts. It can also be said that the introduction of a female perspective allowed a literary glimpse into their concept of desire, through a broad repertoire of characters. Beyond the late nineteenth- and early twentieth-century image of the woman who has been cheated on, midcentury women are conscious producers of erotic desire. Not just young women, either—the spectrum includes all stages in the female vital cycle. The contribution of the literature of the time is the variation in the form of dramatic representation, which can reveal complex and subterranean passions or apparently banal everyday conflicts. This reveals the richness of approaches to the same issues, and the capacity of authors to establish dialogues between their literary work and that of others, be they national or foreign, as long as their paradigms are those found in Mexican society at the time.

Aníbal 5

Mauricio Matamoros Durán

Aníbal 5 es uno de los episodios más subversivos en la trayectoria de Alejandro Jodorowsky. Precedida por la revista *Crononauta* (1964), es prueba de su enorme interés en una ficción especulativa de naturaleza surrealista. Tal vez no se trate del acto más escandaloso ni del más popular ni respetado, ni siquiera del más influyente, pero sí fue seminal en su rama. Sin haber sido el primero en conceder valor artístico al cómic, Jodorowsky retoma un medio habitualmente despreciado y criticado como la historieta para proponer una desestabilización del discurso del arte contemporáneo desde su misma estructura, sin hacer uso simplemente de sus elementos descontextualizados para enmarcarlos en una galería.

Aníbal 5 representa una transición, un puente importante en la carrera de Jodorowsky. El primer número, de sólo seis publicados, apareció con fecha de portada del 1 de octubre de 1966, bajo el sello de Editorial Temporae, escrito por Jodorowsky e ilustrado por Manuel Moro. Para ese momento, Jodorowsky ya ha presentado el "efímero" *Melodrama sacramental* y está por filmar *Fando y Lis*, su primer largometraje. Su intensa actividad, borrando los límites entre las distintas disciplinas para incorporarlas conjuntamente en el teatro, entra en una especie de receso, previo a su intromisión en lo que parece ser el arte incluyente total moderno: el cine.

Así, *Aníbal 5* ofrece a Jodorowsky la posibilidad de dejar desbordar por completo su imaginación, sin problemas de presupuesto y con aparente libertad absoluta. Su interés por la dislocación de la realidad, la ciencia-ficción y el cuerpo se conjuntan en este estrambótico cómic, que presenta la historia de un *cyborg* al servicio de la Asociación Latinoamericana de Defensa (Alad), presidida por un gordo con dos cerebros y que se alimenta de bombones.

Entre otras historias del sexteto de números, *Aníbal 5* combatió a un ejército de canguros risueños (bajo las órdenes del Gran Padre Canguro, un anciano vestido de niño) y a otro de momias amorosas, mientras Jodorowsky y Moro discuten entre las viñetas la pertinencia de tales estrambótica historias.

En *Aníbal 5*, los alcances de la imaginación son ilimitados. Inspirándose, sin duda, en la revolución formal del superhéroe que por aquellos años se realizaba en Marvel Cómics (con personajes como los Fantastic Four, Spider Man y los X-Men, entre otros personajes creados por Stan Lee, Jack Kirby y Steve Ditko), y sumándole las inquietudes del psicoanálisis, el surrealismo y el superhombre de Nietzsche, Jodorowsky logra un ejercicio que, de nuevo, como prácticamente toda su obra, resulta fundacional y provoca diversas reverberaciones en Europa, influyendo notoriamente en España y, años después, permitirá que desarrolle en Francia una de las carreras más trascendentes en la historieta. Sin duda, la multiplicidad de actividades artísticas realizadas por Jodorowsky ha opacado su labor como escritor de ciencia-ficción. *Aníbal 5* es un ejemplo de que en la ciencia-ficción encontró otra vía de expresar sus preocupaciones e ideas.

194

195

194-195. Alejandro Jodorowsky (guión) y Manuel Moro (dibujo), *Aníbal 5*, año 1, núm. 1, 1966.

196

197

196. Alejandro Jodorowsky (guión) y Manuel Moro (dibujo), *Aníbal 5*, año 1, núm. 4, 1966.
197. Alejandro Jodorowsky (guión) y Manuel Moro (dibujo), *Aníbal 5*, año 1, núm. 5, 1966.

Aníbal 5

Mauricio Matamoros Durán

Aníbal 5 is one of the most subversive episodes in Alejandro Jodorowsky's career. Preceded by the magazine *Crononauta* (1964), it is testament to his enormous interest in surrealist speculative fiction. It may not be his most controversial, his most popular or respected, or even his most influential act, but it was seminal in its field. While he was not the first to grant artistic value to the comic book, Jodorowsky took this frequently scorned and criticized medium to propose a destabilization of contemporary art discourse that attacks its very structure, without simply decontextualizing its elements for framing and exhibition in a gallery.

Aníbal 5 represents a transition, an important bridge in Jodorowsky's career. The first issue—only six were ever published—was dated October 1, 1966, published by Editorial Temporae, written by Jodorowsky, and illustrated by Manuel Moro. By this time, Jodorowsky had already presented his *Melodrama sacramental* (Sacramental Melodrama, 1965) and was about to film *Fando and Lis*, his first feature film. His intense activity, which blurred the limits between different disciplines to integrate them into theater, enters a sort of hiatus, previous to his intrusion into what seems to be the modern total inclusive art: film.

Thus, *Aníbal 5* offers Jodorowsky the possibility of letting his imagination completely overflow, with no budget constraints and with apparent absolute freedom. His interest in the dislocation of reality, science fiction, and the body coalesces in this outlandish comic book, which presents the story of a cyborg at the service of the Asociación Latinoamericana de Defensa (Alad), presided over by a fat man with two brains who feeds on marshmallows.

Among other stories in the sextet of issues, *Aníbal 5* battles an army of laughing kangaroos (under the command of the Great Father Kangaroo, an old man dressed as a boy), and another of loving mummies, while Jodorowsky and Moro discuss between the panels the pertinence of these extravagant stories.

In *Aníbal 5*, the reaches of imagination have no limits. No doubt inspired by the formal revolution of the superhero that was taking place at the time in Marvel Comics (with Spider-Man and the members of the Fantastic Four and the X-Men, among other characters created by Stan Lee, Jack Kirby, and Steve Ditko), and adding the concerns of psychoanalysis, Surrealism, and Nietzsche's *Übermensch*, Jodorowsky creates a project that, like the rest of his work, is foundational, and reverberates through Europe, and Spain in particular. A few years later, he will go on to develop in France one of the most transcendental careers in comic book writing of all time. No doubt Jodorowsky's multifaceted artistic labor has overshadowed his work as a science-fiction writer. *Aníbal 5* shows that in science fiction, he found another way to express his worries and ideas.

Deformación y monstruosidad en la obra de José Luis Cuevas

Marisol Luna Chávez

La intensa producción plástica de José Luis Cuevas durante la década de los años sesenta puede ser fácilmente localizada en diferentes proyectos artísticos, como en la ilustración del libro *Los mundos de Kafka y Cuevas* o en las series de dibujos *El matrimonio de los Arnolfini* y *El crimen*. También es importante destacar la participación de Cuevas en el Teatro Pánico, y su colaboración en diferentes revistas de la época como *Crononauta*, dirigida por Alejandro Jodorowsky en 1964, *S.nob*, que estuvo bajo la dirección de Salvador Elizondo, y *El Corno Emplumado*, editado por Sergio Mondragón y Martha Randall. En esta parte de la obra de Cuevas existe un elemento que funciona como denominador común: la deformación monstruosa de la corporalidad humana como vehículo de expresión de la ruina moral y existencial de los individuos que protagonizan sus dibujos.

Para esta parte de la obra de Cuevas fue fundamental la influencia de la lectura de *La metamorfosis* de Kafka, gracias a ésta pudo identificar la importancia de la deformidad como un proceso gradual que va desplazando a los individuos que la padecen de su contexto social, hasta dejarlos en el abandono y la soledad. En la mayoría de los dibujos que Cuevas realiza en esta época es claro que los entes dibujados se encuentran en proceso de transformación, una parte del cuerpo tiene una semejanza humana, mientras que el resto se asemeja a una estructura animal (en gran medida, por la exageración de la dimensión de las extremidades o por la anulación de los rasgos humanos, como la pérdida del cabello, la alteración de la silueta, etcétera). En algunos dibujos, sobre todo en *Teatro pánico*, se destaca la desarticulación de los miembros del cuerpo que corresponde a una estética de confusión, que especula sobre lo grotesco de la existencia cotidiana. Derivado de la influencia de Kafka, Cuevas se convierte en heredero directo de la tradición latina de *Las metamorfosis* de Ovidio, obra en la cual la transformación se produce como consecuencia de un castigo de la divinidad hacia los mortales por cometer graves infracciones de la jerarquía del poder clásico. Casi siempre caprichosa y ambigua, la voluntad divina se expresa con un castigo permanente que incluye una fuerte dosis de sufrimiento físico y la expulsión permanente de la víctima de su núcleo social.

En el universo plástico de José Luis Cuevas, la deformación es un instrumento de especulación estética formal y conceptual, pues la indeterminación de las figuras seudo-humanas permite que el autor explore diversos tipos de composición; al mismo tiempo, la deformación es un recurso utilizado para indagar en la condición humana y sus limitaciones. Muy probablemente tomados de escenas callejeras, los protagonistas anónimos de Cuevas deambulan en completa soledad desplazando su cuerpo como una pesada carga, cubiertos con raras protuberancias y grotescas desproporciones; evidentemente, la pericia técnica del artista permite que en ellos se reconozca una cualidad humana enfatizada: el desamparo, pues una vez marginados, los individuos se encuentran atrapados en estos cuerpos deformes, sin posibilidad de huida ni redención.

198

199

198-199. José Luis Cuevas, ilustraciones para *El Corno Emplumado*, 1962.

200

201

200. José Luis Cuevas, ilustraciones para *El Corno Emplumado*, núm. 18, 1966.
201. José Luis Cuevas, ilustración para *S.nob*, núm. 3, 1962.

Disfigurement and Monstrosity in the Work of José Luis Cuevas

Marisol Luna Chávez

The sixties were for José Luis Cuevas a period of intense artistic production. Among the numerous projects he undertook are the illustrations for the book *The Worlds of Kafka and Cuevas*, and the series of drawings "The Arnolfini Wedding" and "Crime by Cuevas." He participated in Alejandro Jodorowsky's Panic Theater and collaborated on publications such as *Crononauta*, the 1964 science-fiction magazine edited by Alejandro Jodorowsky; *S.nob*, the literary periodical headed by Salvador Elizondo; and *El Corno Emplumado* (The Plumed Horn), the poetry journal edited by Sergio Mondragón and Margaret Randall.

A common thread runs through this period of the Cuevas oeuvre: the monstrous deformation of human corporeality as a means of expressing the moral and existential ruin of the characters that inhabit his drawings. Here the influence of Kafka's *Metamorphosis* is revealed, as it instilled in Cuevas the idea of deformity as a gradual process that estranges individuals from their social context, leaving them in abandonment and isolation.

In most of Cuevas's drawings of this time period, the beings he depicts are clearly undergoing a process of transformation, in which one part of their body is human and another is strikingly beastlike. This is portrayed through grotesquely oversize limbs and the nullification of human features—lack of hair, misshapen contours, and so on. Indeed, the panic theater drawings display a particular disjunction of the appendages that bespeaks an aesthetics of confusion, a speculation over the grotesqueness of everyday existence.

Thus led by Kafka's influence, Cuevas then becomes an heir to the Latin tradition of Ovid's *Metamorphoses*, in which transformation is manifested as a punishment enacted by the gods unto the mortals for having trespassed the hierarchy of classical power. Whimsical and ambiguous, divine will is thus expressed through a penalty, usually consisting of intense physical suffering and the permanent ostracizing of the victim from society.

In the visual universe of Cuevas, disfigurement is an instrument for both formal and conceptual aesthetic speculation, as the incertitude of these pseudo-human figures allows him to explore a diversity of compositions. At the same time, deformity is a resource through which he inquires into the human condition and its limitations.

No doubt inspired by street scenes, the anonymous protagonists of Cuevas's drawings wander in complete solitude, dragging their bodies along like heavy burdens, covered in strange protrusions and grotesquely disproportionate. The technical mastery of the artist allows us to recognize in them an utterly human quality—destitution—since once outcast, the beings are trapped in their mangled bodies, without chance of escape or redemption.

Modernizaciones

Modernizations

Introducción

Cristóbal Andrés Jácome

El eje curatorial titulado "Modernizaciones" refiere a los procesos políticos, económicos y culturales que buscaron asentar una noción de progreso y certeza de un país en ascenso que deseaba posicionarse como ejemplo y líder de la América Latina. Tomamos como punto de partida 1952, debido a que es el año en que termina el sexenio del presidente Miguel Alemán y existe un notable auge de capitales, producto del modelo de desarrollo impulsado por el mandatario. El periodo cierra en 1967, antes de la convulsión social que atravesó el país un año después, cuando aún no se resquebrajaba esa ensoñación con los beneficios del crecimiento económico y la estructura social pautada por el Estado. Este lapso está significado por imágenes y espacios con un orden y un mensaje claros, una noción de desarrollo continuo, el cual, con miras al futuro, buscó renovar el contexto del presente.

Si bien estamos ante la cristalización del proyecto modernizador, también se manifiestan las grietas y fracturas dejadas a su paso. La modernización en México no se puede entender sin las fisuras evidentes en el modelo económico y político que el régimen intentó modelar. A cada episodio de gloria le corresponde su propia decadencia. Pese a que muchas veces los resultados parecieran tener el aspecto de un sueño, éste no es reflejo de un logro concreto, sino más bien una secuencia inconexa de hechos que se desvanecen constantemente. Así, los ejemplos heredados de la modernización pueden dividirse entre la consolidación de objetivos y la manifestación a corto plazo de su fragilidad. El logro alcanzado y su efecto efímero marcan esta etapa de encanto, en la cual la sociedad mexicana se encontraba, por ponerlo en palabras de Marshall Berman, "abrazando fantasmas".[1]

Desde el punto de vista político, la modernización tiene como principio una promesa que responde a una carencia. La promesa pretende cubrir las necesidades a partir de propuestas regeneradoras y la convicción de su cabal funcionamiento. Toda la base para impulsar grandes proyectos como Ciudad Universitaria, el Museo Nacional de Antropología o el Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco reside en la exposición por parte del Estado de una ausencia que no sólo debe ser atendida, sino tiene que rebasar todo tipo de expectativas. Al respecto, el arquitecto Mario Pani afirmó que gracias a Ciudad Universitaria se había vencido el complejo de inferioridad para afrontar la construcción a gran escala.[2] La opinión de Pani señala la confianza en los proyectos monumentales para cubrir cabalmente las necesidades sociales y con ello fundar un nuevo momento en la historia nacional.
Al mismo tiempo que el régimen cumplía con sus promesas, asentaba su poder mediante transformaciones en el espacio urbano e imágenes propagandísticas desde la publicidad que circulaba en revistas y periódicos, testimonio del aspecto pulido de una nueva arquitectura y el control del funcionamiento de las propias instituciones. La efectividad de los hitos arquitectónicos de la época y su rápida inserción en la memoria colectiva residen en buena medida en que su imagen y escala conformó un nuevo sistema de representación del régimen. Se intentó replantear la construcción visual del Estado desde otro tipo de iconografía oficial, ajena ya al recurso narrativo-propagandístico y cercano a las propuestas internacionales de vanguardia. Esta redefinición de los códigos con los cuales el sistema político representó su promesa es analizada desde diferentes perspectivas y ejemplos en los textos que acompañan esta sección del catálogo. La noción de promesa es una línea transversal que perfila varios de los proyectos aquí estudiados.

1 Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 2004, p. 351.

2 Peter Krieger, "Nonoalco-Tlatelolco: renovación urbana y supermanzanas modernas en el debate internacional", Louise Noelle (comp.), *Mario Pani*, México, UNAM-IIE, 2008, p. 250.

Introduction

Cristóbal Andrés Jácome

Modernizations, the title of this curatorial section, refers to the political, economical, and cultural processes of the fifties and sixties that aspired to secure a notion of progress and certainty in a rising country that wished to position itself as the exemplar and leader of Latin America. We take as a starting point the year 1952, the last of Miguel Alemán's presidential term, and a year that enjoyed a particular boom in capital formation as a result of the development model promoted by his administration. The boundary for our analysis is the year 1967, when the reverie over the benefits of the state-sanctioned economic development and social structure was yet to be shattered by the social upheaval that would shake the country to its core a year later. This time period is signified by images and spaces that hold a clear order and message, a notion of continual development that sought to renovate the present with a view to the future.

While this period witnesses the crystallization of the modernizing project, it also reveals the cracks and breaches it leaves in its wake. Modernization in Mexico cannot be understood without the clear fissures it created with the economic and political model endorsed by the regime. Each episode of glory is confronted by its own decadence. Though many times the results are dreamlike, this vision is not the reflection of a concrete achievement but, rather, a dwindling sequence of unconnected events. The examples gathered from modernization can thus illustrate either the attainment of goals or the short-term manifestations of their fragility. The achievement of the goal and its ephemeral effect mark this stage of enchantment in which Mexican society found itself, in the words of Marshall Berman, "embracing ghosts."[1]

From a political point of view, modernization begins with a promise that responds to a need. The promise aspires to cover this need through regenerative projects and the manufacturing of a belief in their correct operation. The whole grounds for developing such great projects as Ciudad Universitaria (C.U.), the Museo Nacional de Antropología, or the Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco resides in the state laying bare an absence in the nation that must not only be addressed but also exceed every expectation in doing so. Regarding this, architect Mario Pani asserted that, thanks to C.U., the inferiority complex long felt toward large-scale construction had been overcome.[2] Pani's opinion signals the underlying trust placed on monumental projects to completely cover social needs and thus trigger a new era in the nation's history. While the regime was fulfilling its promises, it was also securing its power through transformations in the urban space, as well as advertising, in magazines and newspapers, its polished new architecture and strict control over the workings of institutions. The image and scale of the architectural milestones of the time formed the new representational system of the regime, which made them incredibly effective and paved their way into collective memory. The visual construction of the state was reformulated into a different official iconography, one that diverged from the narrative-propagandist discourse and drew nearer to the international avant-garde. This redefinition of the symbolic system for the representation of the promises of the state is analyzed through different perspectives and examples in the texts that form part of this section of the catalog. The notion of promise is transversal to many of the projects here considered.

Modernization in those years was represented in a wide variety of media. Books, magazines, posters, film, radio, and television

1 Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (New York: Penguin Books, 1988), 333.

2 Peter Krieger, "Nonoalco-Tlatelolco: renovación urbana y supermanzanas modernas en el debate internacional," in *Mario Pani*, ed. Louise Noelle (Mexico City: UNAM–Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008), 250.

La representación de la modernización en estos años contó con una pluralidad de medios; libros, revistas, carteles, el cine, la radio y la televisión produjeron el imaginario de la nueva etapa histórica. La televisión fue sin duda el medio que transformó por completo la sensibilidad visual cotidiana al proyectar un sinfín de imágenes en el interior de los hogares. La imagen en movimiento había entrado de lleno en las casas constituyendo otro marco de atención de la mirada. Gracias a la televisión fue posible abrir una ventana de información sobre los últimos aconteceres en el país y los últimos productos del mercado. Desde la primera emisión, el 1 de septiembre de 1950, del IV Informe de Gobierno de Miguel Alemán, con publicidad de Goodrich-Euzkadi y relojes Omega,[3] la televisión demostró su potencial como instrumento mediático y también evidenció ser la empresa idónea para reunir intereses estatales y particulares.

Así, la importancia de este medio en el trayecto modernizador reside en las novedosas formas de producción y recepción de imágenes y en su capacidad para unificar el poder del Estado con los fines comerciales de las empresas particulares. El arte y la cultura visual no estuvieron desligados de esta nueva manifestación del cuarto poder. En 1952 y 1953 fueron transmitidos programas dedicados a la arquitectura del fraccionamiento Jardines del Pedregal de San Ángel y a la Ciudad Universitaria. A su vez, el desarrollo de vías de comunicación fue tema del programa comercial y cultural *Caminos de Anáhuac*, y esculturas como las Torres de Ciudad Satélite se dieron a conocer ampliamente gracias a un comercial que promovía la compra de terrenos en la recientemente inaugurada zona urbana. Es posible hablar entonces de la televisión y sus imágenes como otra vía de acercamiento a las problemáticas de la modernización.

La visualización del paisaje urbano es una vertiente más de las dinámicas de la modernización. El crecimiento abrupto de la ciudad y las diversas formas de interacción entre las personas atrajo principalmente la mirada de los fotógrafos, quienes a su vez crearon su propia versión de las rutinas y deseos ocurridos en el gran escenario urbano. Las fotografías de Luis Márquez, Nacho López y Héctor García son testigos de los procesos de extensión de la metrópoli y los sorprendentes sucesos cotidianos. Un caso distinto de la representación de los episodios citadinos es el trabajo de Antonio Caballero, quien en la década de los años sesenta fotografió numerosas escenas de romance y pasión para armar fotonovelas. Caballero colocó a sus personajes en espacios públicos o en edificios modernos escenificando las emociones de la vida diaria. Mientras que para Márquez, López y García la ciudad representa un lugar de encuentros con lo inesperado, en Caballero es el escenario perfecto para narrar historias sentimentales. Sus fotografías conciben la modernización como la producción de una ficción, manifiestan el imaginario moderno desde la falta de "veracidad" de la imagen. Se trata de un conjunto de apariencias en el cual el paisaje urbano es también producto de la invención.

La ciudad como depositaria de figuras abstractas fue otra manera de interactuar con la urbe. En términos de escultura pública, Mathias Goeritz se presenta como el máximo exponente de esta práctica con las Torres de Satélite (1957-1958) y la planeación de la Ruta de la Amistad (1967-1968). En el ámbito cinematográfico, Juan José Gurrola representó la urbe como un campo de formas abstractas en constante movimiento en el filme sobre el pintor Vicente Rojo (1965-1967). Desde diversos soportes, las obras indican un cambio de ruta en el imaginario urbano. Se apuesta por consolidar una metrópoli moderna con monumentales referentes abstractos, de trayectos continuos recorridos en auto a gran velocidad.

Las mecánicas del consumo forman parte del proceso modernizante. A partir de los altos índices de capitales provenientes de industrias nacionales y extranjeras, fue posible un gran incremento en la oferta y demanda de productos. Mientras la aparición y el perfeccionamiento de numerosos objetos de uso cotidiano aumentaba, los consumidores aspiraban a estar al tanto de los últimos modelos. Esta dinámica no hubiera sido posible sin un poder adquisitivo mayor de fondo, que permitía alcanzar constantemente la modernidad gracias a electrodomésticos, muebles, ropa y automóviles. Una clase media en ascenso tuvo la oportunidad de adquirir las atracciones de la cultura comercial y definir así el gusto mexicano de aquel entonces. La promoción de los novedosos productos estuvo vinculada con expresiones artísticas de la época. Fotografías de Enrique Bostelmann, esculturas de Mathias Goeritz y construcciones de Mario Pani, Félix Candela, Juan O'Gorman, Ricardo Legorreta, entre otros, fueron utilizadas con el fin de replantear la imagen de la persuasión comercial. Las expresiones artísticas inmersas en los renglones publicitarios sugieren un intercambio entre los valores simbólicos y monetarios en el arte. Esta interrelación compone otra de las líneas de argumentación del presente eje curatorial.

Por medio de los temas y debates expuestos anteriormente mostramos las tensiones, límites y alcances del proyecto modernizador en México. Espacios, objetos e imágenes son explicados y problematizados en los ensayos y textos complementarios de esta sección de la exposición. En conjunto, los argumentos presentados redefinen el episodio modernizador desde una perspectiva crítica, académica y contemporánea.

3 Fernando Mejía Barquera, *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano (1920-1960)*, México, Fundación Manuel Buendía, 1989, vol. I, p. 158.

collectively formed the imaginary of the new historical age. Out of these, television was undoubtedly the medium that most thoroughly transformed the everyday visual sensibility, through its endless projection of images inside homes. The moving image, now part of every family residence, became an entire new frame for the eye. Thanks to television, a new window of information could be opened into the latest happenings of the country and the most recent products of the market. The first time the State of the Union report was broadcast, on September 1, 1950—with advertisements for Goodrich Euzkadi and Omega watches[3]—television showed its potential both as a media tool and as a synergetic field for the convergence of state and private interests.

The medium's capability to merge commercial and state interests, combined with the novel forms of production and reception of images it brought to the table, quickly transformed television into a catalyst for the modernizing process. Art and visual culture were linked to this new manifestation of the fourth power. The years 1952 and 1953 witnessed the broadcasting of programs dedicated entirely to the architecture of C.U. and the *fraccionamiento* (planned community) Jardines del Pedregal de San Ángel. Simultaneously, the commercial and cultural television program *Caminos de Anáhuac* (Anáhuac Roads) delved extensively into the development of new highways, and sculptures such as the Torres de Satélite (Satélite Towers) were made widely known through ubiquitous advertisements that promoted the sale of plots of land in the newly opened urban area. We can thus talk of television and its images as another possible approach into the issues of modernization.

Another dimension of the dynamics of modernization can be found in the visualization of the urban landscape. The rapid growth of the city and the diversity of interpersonal interactions were attractive to many photographers, who created their own version of the routines and desires of the great urban stage. Photographs by Luis Márquez, Nacho López, and Héctor García bear witness to the urban sprawl and the astounding new everyday events. A different approach to the representation of urban situation was that of Antonio Caballero, who in the sixties photographed innumerable scenes of romance and passion to design photo-novels. Caballero placed his characters in public spaces or modern buildings, staging the emotions of everyday life. While for Márquez, López, and García the city represents a place for encounters with the unexpected, in Caballero the city becomes the perfect stage for narrating sentimental stories. His images conceive of modernization as the production of a fiction, manifesting the modern imaginary through the lack of "veracity" of the image. We find ourselves before a set of appearances in which the urban landscape is just another artificial product of invention.

The city also served as a repository for abstract figures in several artistic disciplines. Mathias Goeritz emerges as the greatest exponent of public sculpture with the Torres de Satélite (1957–58) and the planning of the Ruta de la Amistad (Route of Friendship, 1967–68). Juan José Gurrola represented the city as a field of abstract forms in constant movement in his film on painter Vicente Rojo (1965). The abstract landscapes of Gunther Gerzso's paintings refer to a contemporary city, with a gridlike structure as base and building-like rectangular bodies. Encompassing diverse media, the works signal a decisive shift in the urban imaginary. A modern metropolis is conceived, with monumental abstract landmarks and continual car-bound journeys at high speeds.

The mechanics of consumption are also part of the modernizing process. The strong influx of domestic and foreign capital brought about a huge increase in aggregate supply and demand. With the accelerating succession of new and improved everyday objects, consumers were grasped by an aspiration to be up-to-date on the latest models. This dynamic would not have been possible without a nationwide increase in purchasing power that enabled the acquisition of modernity through appliances, furniture, clothing, and automobiles. A rising middle class now had the opportunity to acquire the wonders of commercial culture and define what was to be the good taste of the times. The promotion of novel products was linked to many artistic expressions of the time. Photographs by Enrique Bostelmann, sculptures by Mathias Goeritz, and buildings by Mario Pani, Félix Candela, Juan O'Gorman, Ricardo Legorreta, and others were used to reformulate the image of commercial persuasion. The artistic expressions embedded in advertising images suggest an exchange between the symbolic and commercial values of art. This relationship forms another line of argument of this curatorial axis.

Through these issues and debates we aim to illustrate the tensions, boundaries, and reach of the modernizing project in Mexico. Spaces, objects, and images are explained and developed in the essays and writings of this section of the catalog. Put together, the arguments redefine the age of modernization from a critical, academic, and contemporary perspective.

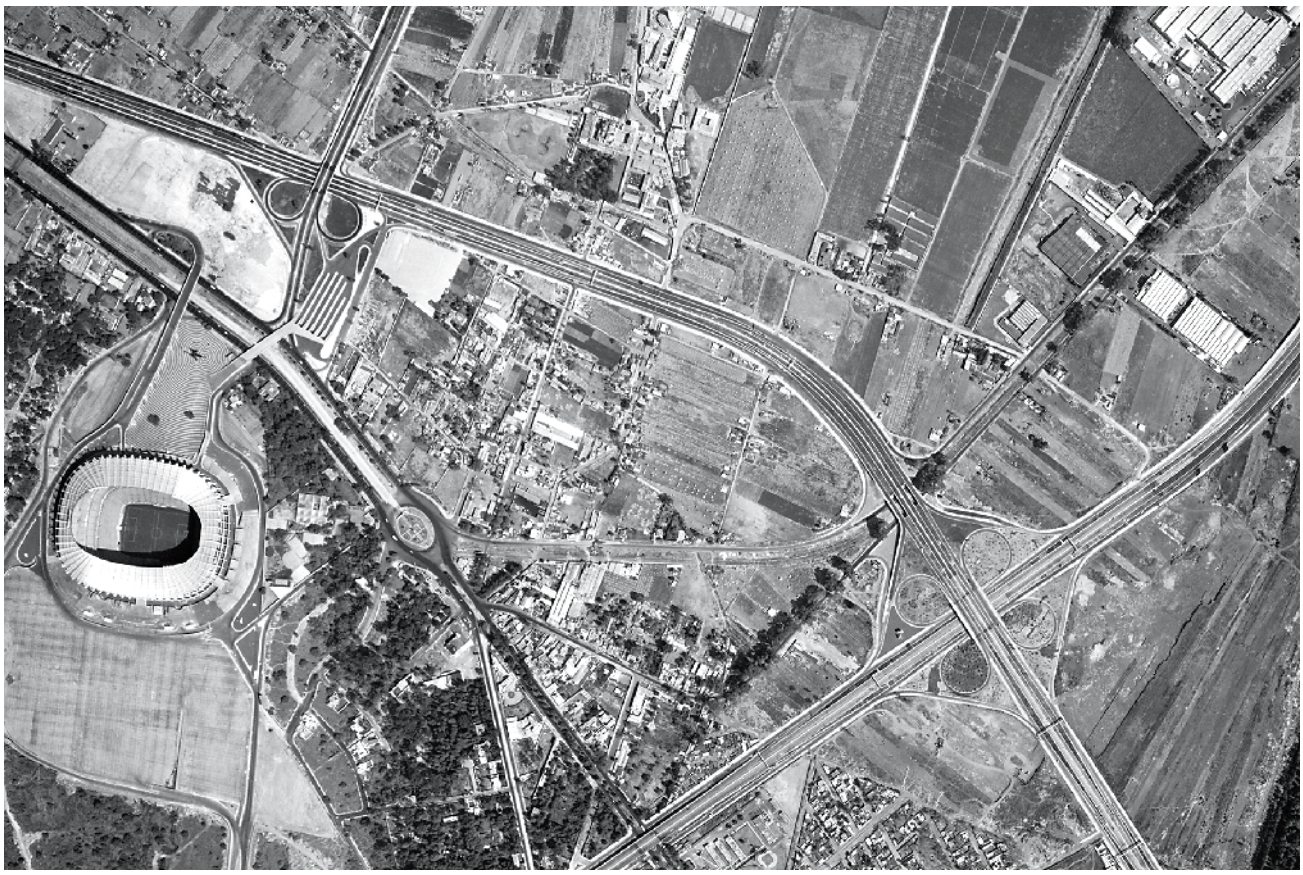
---

3 Fernando Mejía Barquera, *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano (1920–1960)*, vol. 1 (Mexico City: Fundación Manuel Buendía, 1989), 158.

202

203

204



205

206

207

202. Mathias Goeritz y Luis Barragán (arqs.), Torres de Satélite, 1957.
203. Mathias Goeritz y Luis Barragán (arqs.), Torres de Satélite, 1957, Elisa Vargas Lugo (foto).
204. Mathias Goeritz y Luis Barragán (arqs.), Torres de Satélite, 1957.
205. Estadio Azteca, Ciudad de México, 1968.
206. La Ruta de la Amistad en construcción, Estación núm. 15, Oliver Seguin (Francia), 1968.
207. La Ruta de la Amistad en construcción, Estación núm. 12, Herbert Bayer, *Muro articulado* (Austria), 1968.

208

209

210

208. Ciudad Universitaria, 1952.
209. Ciudad Universitaria, 1954.
210. Luis Márquez Romay (foto), Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria, s.f.
211-213. Antonio Caballero (foto), Ciudad Universitaria, *ca.* 1965.
214. Ciudad Universitaria, estatua de Miguel Alemán, s.f.
215. Publicidad, *Caminos de México*, núm. 26, 1957, Ciudad Universitaria.

211

212

213

214

215

216

217

218

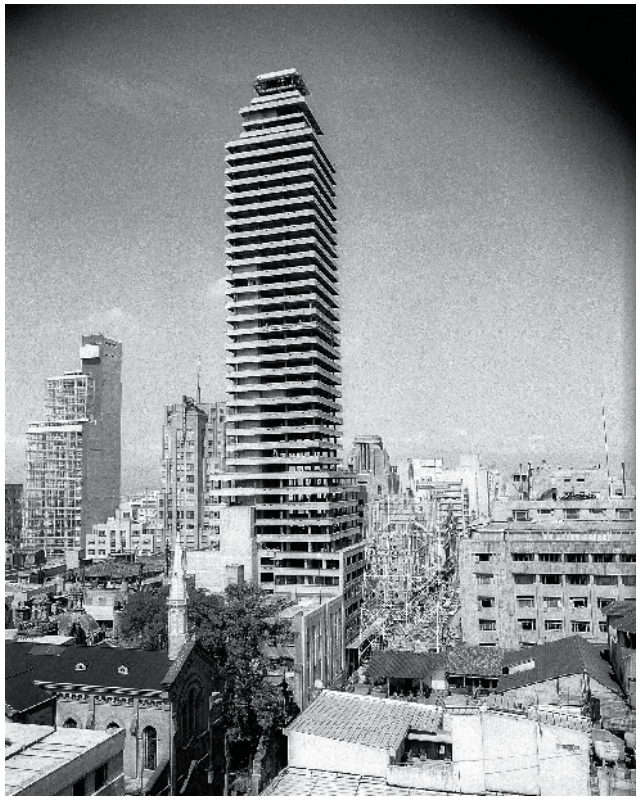
219

220

221

216. Centro Habitacional Santa Cruz Meyehualco, 1964.
217. Mario Pani (arq.), Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, 1964, Bob Schalkwijk (foto).
218. Héctor García (foto), *Gloria Mestre volando sobre la ciudad*, 1955.
219. Augusto H. Álvarez (arq.), edificio Jaysour, *ca.* 1964, Nacho López (foto).
220. Augusto H. Álvarez (arq.), edificio Jaysour, *ca.* 1964, Guillermo Zamora (foto).
221. Juan Sordo Madaleno (arq.), Hotel Sheraton, *ca.* 1962, Armando Salas Portugal (foto).

222

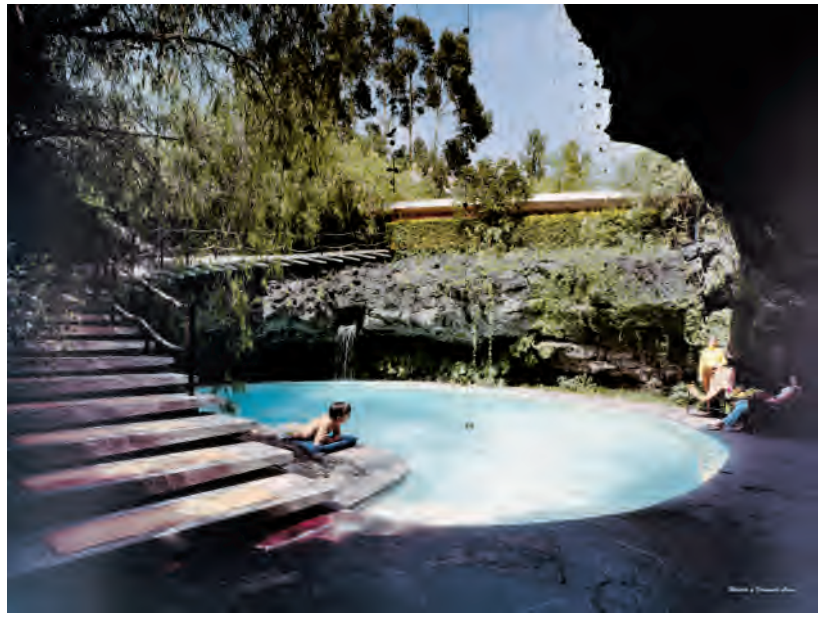


223

224

226

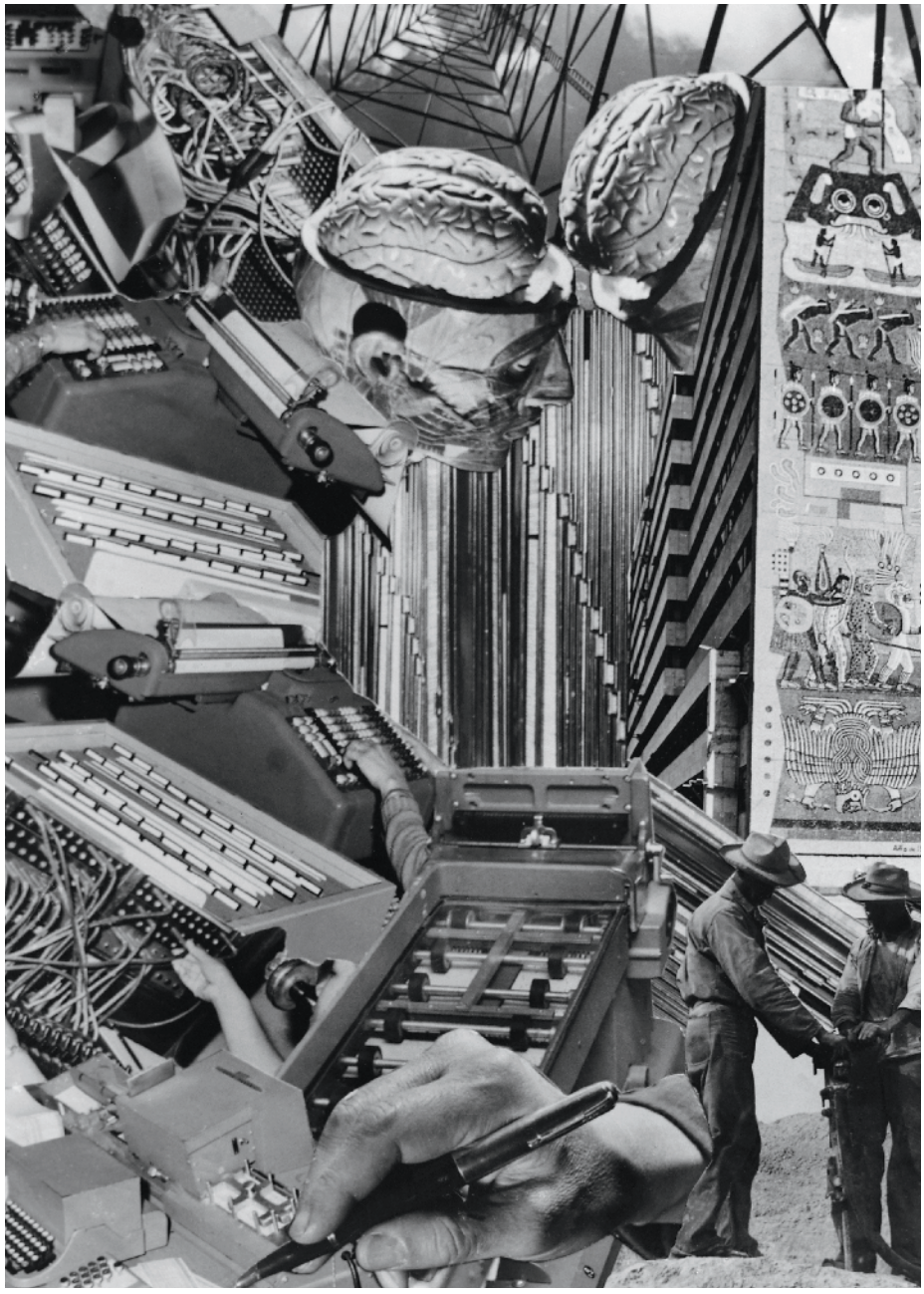
225



227

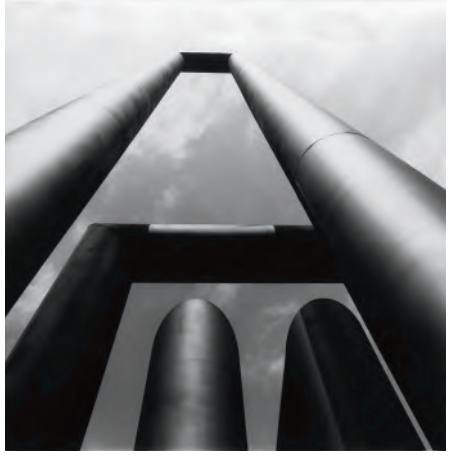
228

222-223. Augusto H. Álvarez (arq.), Torre Latinoamericana en construcción, Juan Guzmán (foto), 1952.
224. Juan Guzmán (foto), Paseo de la Reforma, 1961.
225. Francisco Artigas, casa en la calle Farallón 246, 1950, Roberto y Fernando Luna (foto).
226. Francisco Artigas (arq.), caseta de ventas, 1950, Roberto y Fernando Luna (foto).
227-228. Francisco Artigas (arq.), casa en la calle Agua 833, 1955, Roberto y Fernando Luna (foto).



229

230



231

232

233

234

229. Lola Álvarez Bravo, *Computadora 1*, *ca.* 1954.
230. Enrique Bostelmann (foto), Sin título, *ca.* 1960.
231. Nacho López (foto), instalaciones de una planta eléctrica, *ca.* 1965.
232. Rodrigo Moya (foto), atentado fallido contra la estatua de Miguel Alemán, 1967.
233. Antonio Caballero (foto), estatua de Miguel Alemán cubierta, 1967.
234. Héctor García (foto), reportaje "Una semana ardiente", 1958.

Trayectos y ensamblajes

Cristóbal Andrés Jácome

Los recorridos por las vías de comunicación y la producción de automóviles representan una faceta primordial de la modernización. La experiencia distinta de tiempo y distancia que permitieron las nuevas carreteras y avenidas, así como la fabricación a gran escala de autos, estuvieron vinculadas con el arte y la cultura visual. Para poner sobre la mesa de discusión este entramado —industria y cultura— propongo dos categorías: *trayectos* y *ensamblajes*.

Trayectos formula un acercamiento a las representaciones de los caminos construidos a lo largo del país y de la ciudad. El Estado, en concordancia con empresas particulares, echó a andar la construcción de sistemas viales con la intención de conectar los diversos puntos del territorio nacional y de la naciente metrópoli. Al respecto, el programa de televisión *Caminos de Anáhuac*, la revista *Caminos de México* y el filme de Juan José Gurrola sobre Vicente Rojo, son tres productos culturales que tienen como base la experiencia del recorrido de nuevas rutas que pueden interpretarse como vías de acceso para alcanzar los afanes modernizadores.

Por otra parte, *ensamblajes* aborda el arte y la arquitectura desde el contexto industrial, específicamente los proyectos arquitectónicos de las dos plantas ensambladoras de autos de la empresa Auto-Mex,[1] construidas en 1953 y 1963-1964, respectivamente. Los dos edificios de Auto-Mex son un ensamblaje de formas, espacios y medios que reflejan las dinámicas del proyecto modernizador. Ambos centros de producción industrial comprendieron un programa artístico y mediático que privilegiaba conceptos ligados al progreso, la velocidad, la innovación tecnológica, el consumo y la sofisticación. La producción de automóviles representó una renovación en la cultura visual y material de la vida cotidiana.

1 Llamada también Chrysler, por contar esta empresa con gran parte de las acciones.

I.

En el otoño de 1952 comenzaron las transmisiones del programa televisivo *Caminos de Anáhuac*. El programa fue transmitido por XHTV Canal 4 y tenía entre sus propósitos hablar sobre la transformación del territorio nacional gracias a las nuevas carreteras y mostrar los últimos modelos de la industria automotriz.[2] El *show* televisivo contó también con un guiño folclórico debido a la incursión del ballet de Ana Mérida y a la intervención de diversas agrupaciones de música popular. En el lapso de la hora que duraba la transmisión, el televidente podía acceder al progreso de la infraestructura de los medios de transporte y observar la persistencia de las tradiciones nacionales. Este producto de los inicios de la televisión era resultado de la fusión entre los intereses del Estado y los empresariales.[3] *Caminos de Anáhuac* fue producido por Rómulo O'Farrill, dueño del canal de televisión y presidente del periódico *Excélsior*, quien comprendió el potencial de reunir intereses públicos y privados para constituir el poderío del medio. Los fines propagandísticos y la persuasión publicitaria de *Caminos de Anáhuac* reflejan la sinergia que en los años cincuenta surge entre el Estado y el sector industrial, una relación que había comenzado a tejerse en el sexenio de Alemán y que alcanzaría su cristalización en los años siguientes en cuanto el aparato gubernamental se sirviera de la eficacia del sistema televisivo. En *Caminos de Anáhuac* puede encontrarse un indicio de ese poder mediático que constituyó el Estado, un poder que en este caso fincaba sus raíces no en una promesa utópica sino en la reconfiguración palpable del panorama nacional gracias a la construcción de vías de comunicación.

2 Héctor Cervera, creador del programa de televisión, en entrevista con Cristóbal Andrés Jácome, mayo de 2012.

3 Sobre el inicio de la televisión en México y los intereses del Estado, véase Fernando Mejía Barquera, *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano (1920-1960)*, México, Fundación Manuel Buendía, 1989, vol. I.

Journeys and Assemblages

Cristóbal Andrés Jácome

The journeys along brand-new roads and the production of automobiles represent two essential aspects of modernity. Both the large-scale manufacturing of motor vehicles and the different experience of time and distance allowed by the new highways and avenues they traversed were closely tied to the art and visual culture of the time. This tapestry of industry and culture can be viewed through two categories: journeys and assemblages.

"Journeys" proposes an approach to the representations of the roads built throughout the city and country. The state, in accordance with private corporations, set in motion the construction of road systems, intending to make a network that crisscrossed the country and the emerging metropolis of Mexico City. In this regard, the television program *Caminos de Anáhuac* (Anáhuac Roads), the magazine *Caminos de México*, and Juan José Gurrola's film on Vicente Rojo are three cultural products based on the experience of traveling through new routes that can be interpreted as roads of entry into modernization.

Secondly, "assemblages" deals with art and architecture from an industrial context, specifically with the architectonic projects for the two car-assembly plants owned by Auto-Mex[1] and built in 1953 and 1963–64, respectively. The two buildings by Auto-Mex are an assemblage of forms, spaces, and media that reflect the dynamics of the modernizing project. Each industrial production center included an art and media program that privileged concepts linked to progress, speed, technological innovation, consumption, and sophistication. The production of automobiles represented a renovation in the visual and material culture of ordinary life.

I.

In autumn 1952, the television show *Caminos de Anáhuac* premiered on XHTV Channel 4. The show mostly focused on describing the transformation of the national landscape effected by the new highways and displaying the newest models of the automotive industry.[2] It also had a folkloric twist, thanks to the intervention of Ana Mérida's ballet and of various popular music ensembles. The transmission lasted one hour, during which the viewer could both glance into the newest transportation infrastructure and observe the persistence of national traditions. This product of the beginnings of television was the result of an alignment of interests between the state and the corporations.[3] *Caminos de Anáhuac* was produced by media mogul Rómulo O'Farrill, owner of the channel and president of the *Excélsior* newspaper, a man who understood the potential of merging public and private interests to consolidate the power of the medium. The advertising and propaganda motives of *Caminos de Anáhuac* reflect the synergy that existed between the state and the industrial sector during the 1950s, a relationship that germinated during Alemán's term and would crystallize the following years as the governmental machinery made use of the efficacy of the television system. *Caminos de Anáhuac* hints at the capacity of media to empower the state. In this case, the power was rooted not on a utopian promise but in a palpable reconfiguration of the national scene, thanks to the construction of a road network.

A few months after airing *Caminos de Anáhuac*, the Department of Sales of Compañía Hulera Euzkadi (Euzkadi Rubber Company) published the first issue of the magazine *Caminos de México*. While the editors of the magazine had no direct link with

1Also called Chrysler, due to this company holding most of the stock.

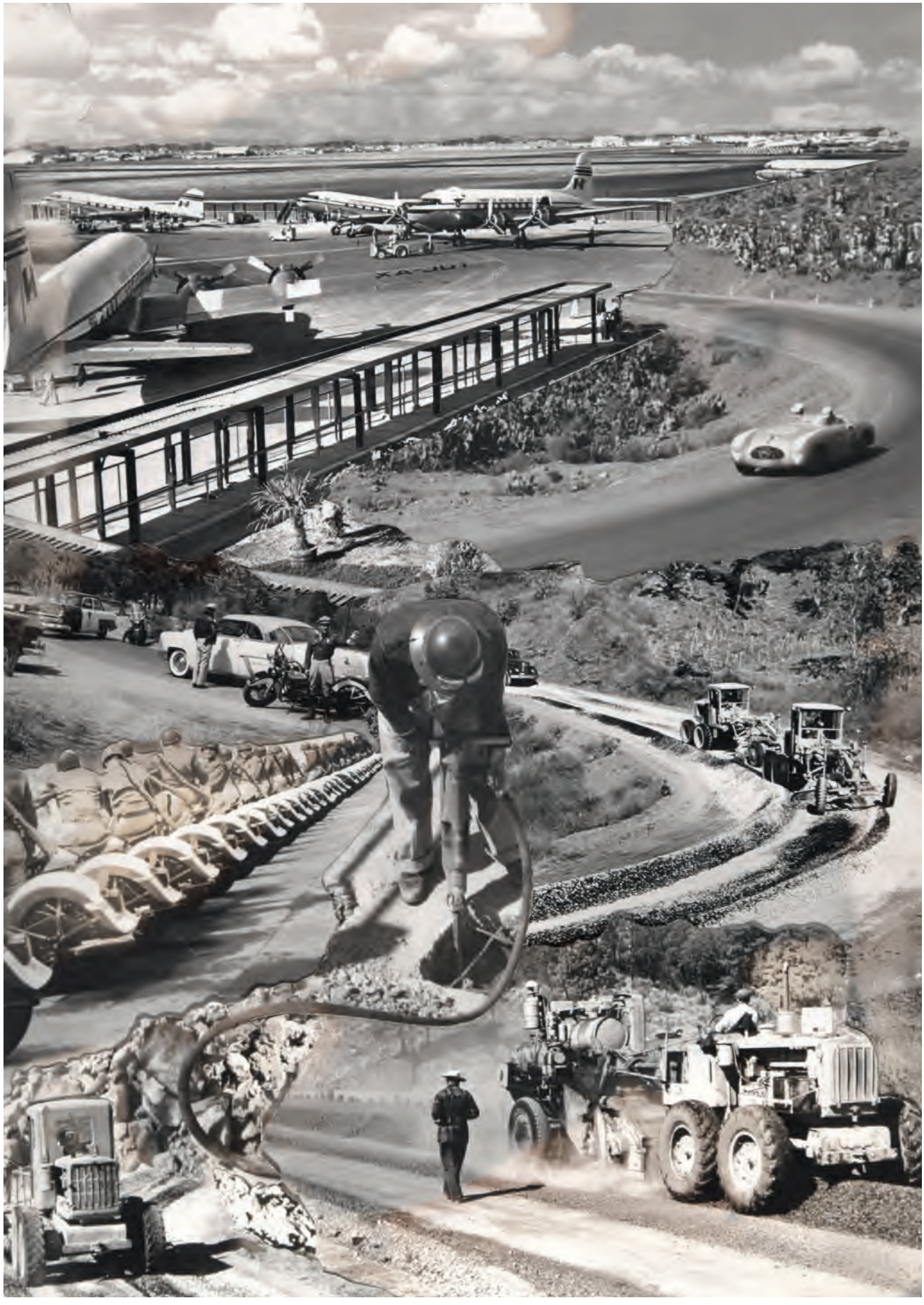
2 Héctor Cervera, creator of the television program, in an interview with Cristóbal Andrés Jácome, mayo de 2012.

3 Regarding the beginning of television in Mexico and the state's interests, see Fernando Mejía Barquera, *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano (1920–1960)*, vol. 1 (Mexico City: Fundación Manuel Buendía, 1989).

235

236

235. Portada, *Caminos de México*, núm. 13, 1955, Carlos Lazo Barreiro (arq.), edificio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas.
236. José Horna, cartel del Primer Congreso Mexicano de la Industria de la Construcción, 1955.
237. Lola Álvarez Bravo, *Abriendo caminos*, 1954.



237

Pocos meses después de lanzar al aire *Caminos de Anáhuac*, el Departamento de Fomento de Ventas de la Compañía Hulera Euzkadi, S.A. publicó el primer número de la revista *Caminos de México*. Si bien los editores de esta publicación no tuvieron un vínculo directo con la producción del programa de televisión, los intereses de ambos medios de comunicación confluyeron en promover los avances en el desarrollo de la infraestructura vial y de la industria automotriz. La carta editorial del primer número de la revista señala: "La Compañía Hulera Euzkadi, S.A., está en íntimo contacto con los más importantes sectores de la economía mexicana. Entre éstos figuran, destacadamente, la industria automotriz, turística y de autotransportes […]. 'Caminos de México' sugiere no solamente las vías abiertas para el tránsito en el territorio nacional; alude también a las perspectivas, a los horizontes constantemente nuevos que se ofrecen a nuestro espíritu y que suscitan nuestro esfuerzo infatigable de progreso."[4] Junto con esta información sobre los pulsos del desarrollo técnico y constructivo, la revista contó además con un amplio repertorio de aspectos relacionados con la vida cultural del país.

La línea artística de *Caminos de México* sigue los renglones de la cultura del Estado. Por ejemplo, el número 13 de la revista, correspondiente a enero y febrero de 1955, tiene como portada el recién terminado edificio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (SCOP) del arquitecto Carlos Lazo y los murales en piedra de Juan O'Gorman y José Chávez Morado.

Este moderno edificio cumple con la línea expresiva de la nombrada "integración plástica", planteamiento artístico que intentó renovar la imagen de la arquitectura funcionalista con propuestas visuales que seguían la línea figurativa del arte oficial posrevolucionario. La inclusión de este edificio en la cubierta no sólo muestra un espacio clave en el discurso político y artístico-arquitectónico, sino también refiere al poder de Lazo quien, además de ser responsable del diseño del inmueble, estaba a la cabeza de la propia SCOP y por tanto tenía a su cargo los grandes programas de desarrollo vial. En el escenario de la modernización, Lazo al frente de la SCOP representa el prototipo del arquitecto oficial mexicano, aquel individuo que reconforma tejidos sociales mediante obras públicas. Este arquitecto-funcionario se perfilaba como un gran hacedor de caminos por el territorio nacional, una figura eje para el impulso de la comunicación entre regiones dispersas. No obstante, su trayecto fue interrumpido. De ser una promesa en el ámbito público y constructivo, su repentina muerte el 5 noviembre de 1955 no le permitió consolidarse en el horizonte histórico, como sí lo hicieran los arquitectos Mario Pani y Pedro Ramírez Vázquez.[5] La SCOP perdió a su arquitecto y cabeza rectora, lo cual representó un desajuste en el desarrollo continuo del proceso modernizador, en el cual tiende a esperarse que el poder trascienda o se deposite en otras personas, no desaparecer repentinamente.

Dos días después de la muerte de Lazo, la Cámara Nacional de la Industria de la Construcción inauguró el Primer Congreso de la Industria de la Construcción.[6] El congreso estuvo acompañado por una magna exposición en la cual Euzkadi, S.A. participó con un pabellón donde fueron exhibidos sus productos de mayor innovación. En general, la exhibición contó con un amplio repertorio visual dividido entre lo documental, lo propagandístico y lo publicitario. Dentro de todo ese imaginario del progreso destaca el cartel de la muestra diseñado por José Horna.

En un primer plano, Horna yuxtapone una carretera, un puente y una gran estructura abstracta para enmarcar la mirada y dirigirla hacia un segundo plano, en el que se encuentra una fábrica con una llamativa luz roja. Al fondo, un cúmulo de nubes grises completa el idealizado paisaje industrial. La intención de Horna fue sintetizar visualmente el impulso de construir y crear vías de comunicación generando un espacio ficticio ajeno al canon visual del territorio mexicano. Esta imagen, como muchas otras de la modernización, es producto de la reflexión sobre el progreso y el poder de su representación. En su mirar a un futuro óptimo, el imaginario de la modernización tiene el propósito de crear ficciones que satisfagan los deseos y delirios de esplendor. Es la evocación de un futuro próspero con base en la reafirmación de los logros del presente. Así, el cartel de Horna se inserta en ese umbral que perfila un panorama promisorio retomando las certezas del entonces. Una variante de este mismo tema es el fotomontaje *Abriendo caminos*, de Lola Álvarez Bravo, realizado en 1954.

En esta obra, la fotógrafa presenta una estructura de imágenes de los medios de transporte y sus correspondientes caminos. En el centro de la fotografía se encuentra un hombre agachado taladrando la tierra y a partir de su figura se desprenden las vías de comunicación. La composición visual sigue el flujo de tractores, motocicletas de policías, carros de carreras y aviones generando un panorama de las tecnologías de los años cincuenta. En síntesis, tanto el cartel de Horna como el fotomontaje de Lola Álvarez Bravo son dos ficciones apegadas al efectivo flujo de capitales estatales y particulares acontecido en el país.

La empresa Euzkadi no sólo contribuyó a las tramas de la modernización con la publicación de *Caminos de México*, sino que también intervino significativamente en la imagen que se tenía de una urbe como la ciudad de México. Gracias a sus productos y a un gran anuncio de llantas ubicado en lo alto del hoy desaparecido edificio Corcuera, obra del arquitecto Luis Martínez Negrete situada en el cruce de las avenidas Juárez y Reforma, Euzkadi adquirió un papel protagónico en la creciente metrópolis. El gran anuncio de llantas fue uno de los hitos urbano-mercantiles de la ciudad, un signo que capturaba las miradas de peatones y automovilistas.

4 *Caminos de México*, México, Goodrich-Euzkadi, núm. 1, enero-febrero de 1953.

5 Gumersindo Galván, "Carlos Lazo, planificador y constructor", *Caminos de México*, México, Goodrich-Euzkadi, núm. 18, noviembre-diciembre de 1955.

6 *Ibid*.

the producers of the TV show, they shared the intent to promote the progress in road infrastructure and the automotive industry. The letter from the editor of the first issue reads: "Compañía Hulera Euzkadi, S.A., is in close contact with the most important sectors of the Mexican economy. Among these, notably, the automotive, tourist and motor industries […]. 'Caminos de México' not only suggests the open ways for transit in the national territory; it also alludes to the perspectives, to the constant new horizons that are offered to our spirit and that incite our unquenchable thirst for progress."[4] Along with information on the happenings of technical and constructive development, the magazine also covered a broad spectrum of issues related to the cultural life of the country.

The artistic thread of *Caminos de México* follows the cultural guidelines sanctioned by the state. For instance, the January–February 1955 issue of the magazine has as its cover the recently finished building for the Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (Department of Transportation and Public Works) (SCOP) by architect Carlos Lazo, with its stone murals by Juan O'Gorman and José Chávez Morado.

This modern building carries out the expressive principles of so-called plastic integration, an artistic approach that attempted to renovate the image of functionalist architecture with visual proposals that followed the figurative line of official postrevolutionary art. The inclusion of this building on the cover not only reveals a key space in the political, artistic, and architectonic discourse but also refers to the power of Lazo, who, besides having designed the building, was actually in charge of the SCOP and therefore of all the great programs of transport infrastructure. Within the context of modernization, Lazo at the head of the SCOP represents the prototype of the official Mexican architect, that person who reweaves the social fabric through public works. This architect-bureaucrat was emerging as the great maker of roads through the national territory; a leading figure in the construction of infrastructure that would connect previously isolated regions. Nonetheless, his journey was interrupted. An early death on November 5, 1955, put an end to this great promise in the public and constructive world, forbidding his entrance into the historical pantheon alongside Mario Pani and Pedro Ramírez Vázquez.[5] The SCOP lost its architect and executive head, which, surprisingly, destabilized the continuous development of the modernizing project, in which power usually transcends or is deposited in other people instead of suddenly disappearing.

Two days after the death of Lazo, the Cámara Mexicana de la Industria de la Construcción (National Chamber of the Construction Industry) inaugurated the First Congress of the Construction Industry.[6] The congress was complemented by a grand exhibition in which Euzkadi participated with a pavilion, where they presented their more innovative products. In general, the exhibition had a broad visual selection, divided into documents, propaganda, and advertising. Within this imaginary of progress, an interesting product was the poster of the exhibition, designed by José Horna.

In the foreground, Horna juxtaposes a highway, a bridge, and a great abstract structure to frame the gaze and direct it toward a factory in the middle ground, glowing with a bright red light. In the background, a cumulus of gray clouds completes this idealized industrial landscape. Horna's intention was to visually synthesize the impulse to construct roads and highways, generating a fictional space outside of the Mexican visual canon. This image, like many other images of modernization, is the product of a reflection on progress and the power of its representation. The imaginary of modernization looks toward an optimal future and in doing so aims to create fictions that satisfy desires and delusions of grandeur. It wishes to evoke a prosperous future based on the confirmation of the achievements of the present. Thus, Horna's poster adheres to the rhetoric that outlines a promising perspective by holding to the certainties of the past. A variation on this same theme is Lola Álvarez Bravo's photomontage *Abriendo caminos* (Opening Roads), created in approximately 1954.

In this work, the photographer presents a visual structure of modes of transport and their corresponding roads. At the center of the image, we find a crouching man, drilling into the earth. From his figure sprout all kinds of transport avenues. The visual composition follows the flow of tractors, police bikes, race cars, and airplanes, generating an overview of 1950s transportation technology. In synthesis, both Horna's poster and Álvarez Bravo's photomontage are fictions attached to the flow of state and private capital in the country.

Euzkadi not only contributed to the weft of modernization by publishing *Caminos de México*, it also made a significant intervention in the image of Mexico City. Thanks to its products and to an enormous tire advertisement at the top of the now disappeared Corcuera building, built by Luis Martínez Negrete and located at the corner of Juárez and Reforma avenues, Euzkadi took a major role in the growing metropolis. The huge tire ad was one of the landmarks of the city, capturing the attention of pedestrians and motorists alike.

The modernization of the city largely consisted of this proliferation of new urban signs and symbols, and their corresponding perception. Juan José Gurrola makes use of this idea for his 1965 film on painter Vicente Rojo. The most important sequence is the journey Rojo makes around the city in a Volkswagen bug. Through the window of the car one sees

4 *Caminos de México*, January–February 1953.

5 Gumersindo Galván, "Carlos Lazo, planificador y constructor," *Caminos de México*, November–December 1955.

6 Galván, "Carlos Lazo."

La modernización de la ciudad consistió, en buena medida, en esta proliferación de nuevos signos citadinos y su correspondiente percepción. Juan José Gurrola rescata esta idea para el filme sobre el pintor Vicente Rojo en 1965. La secuencia más importante consiste en el trayecto que hace Rojo por la ciudad manejando un Volkswagen. A través de la ventana del automóvil es posible ver la urbe transformada por edificios funcionalistas, amplias avenidas, complejos industriales y publicidad en las calles. La ciudad es percibida como un entramado de fuerzas visuales que es posible asir en la plástica. El momento de su captura está claro en el filme: sobre aquellos signos contemporáneos (formas geométricas en su mayoría), el pintor intervino la secuencia dibujando cruces, flechas, círculos y triángulos sobre la cinta fílmica. El diálogo entre Gurrola y Rojo es continuo y dinámico. Ambos capturan el recorrido dentro de la ciudad como un abrazo a la modernización.

En la travesía citadina del pintor destaca la toma dentro del automóvil del logotipo de Volkswagen y su correspondiente slogan "El carro del futuro de México" .

Este encuadre refiere a toda una construcción visual que la modernidad ha hecho del auto como depositario del espíritu de los nuevos tiempos y de los que están por llegar. Gurrola retoma esta idea y la vincula con la experimentación plástica de los años sesenta, concibiendo una imagen fugaz pero precisa del papel del automóvil en el imaginario del porvenir. Siguiendo el anuncio mostrado en la película, alcanzar el futuro era posible por medio del automóvil.

Los automóviles son productos culturales que tienen lugar a lo largo del proceso de modernización. En los años cincuenta y sesenta, no sólo los objetos como tales sino sus contextos de producción funcionaron como puntos de convergencia entre la industria y el arte. Un ejemplo que cristaliza esta sinergia son las dos fábricas ensambladoras de la empresa Auto-Mex.

II.

En 1953, el empresario Gastón Azcárraga Vidaurreta, gerente general de Auto-Mex desde 1938, decide construir una nueva planta ensambladora de autos de 8 160 metros cuadrados para armar mensualmente 1 200 unidades.[7] El proyecto arquitectónico estuvo a cargo de Guillermo Rossell y Lorenzo Carrasco, jóvenes arquitectos también fundadores de la revista de arquitectura *Espacios*, la cual contó con un diseño original y visualmente atractivo.

Gracias a este instrumento mediático, los arquitectos pudieron explicar en un número monográfico las propuestas arquitectónicas y plásticas de la planta ensambladora de autos, en específico, las del edificio de oficinas. La autopromoción y distribución de una propuesta plástica ligada al potencial de una empresa en expansión estuvieron presentes en la revista.

El edificio de oficinas de Auto-Mex presentó una síntesis artística interdisciplinaria que, si bien estaba ligada a la línea figurativa de la integración plástica, también tenía un matiz experimental. David Alfaro Siqueiros realizó para la fachada exterior una escultopintura titulada *Velocidad*, que buscaba otorgar un efecto dinámico al edificio con base en volúmenes coloridos y formas que se encontraban en el linde entre lo figurativo y lo abstracto.[8] Leopoldo Méndez llevó a cabo en el interior un grabado de gran formato con soporte de plástico, lo cual, de acuerdo con la descripción del artista, producía efectos lumínicos.[9] Lola Álvarez Bravo contribuyó al proyecto con un fotomontaje ampliado a gran escala con el tema de la máquina en la sala de juntas. Esta obra aludía a los procesos fabriles llevados a cabo en la planta ensambladora. El diseño de mobiliario de las oficinas estuvo a cargo de Clara Porset quien, en correspondencia con el espacio arquitectónico, diseñó diversos modelos de muebles siguiendo la simplicidad de las formas y la adaptación confortable del cuerpo humano.

Al publicar el programa artístico de Auto-Mex en *Espacios*, Rossell y Carrasco concibieron el edificio y la revista como plataformas para integrar las diferentes artes. Mientras que la arquitectura de las oficinas estaba en correspondencia con diversos soportes artísticos, la revista fue un objeto editorial enfocado a establecer diálogos entre arquitectura y artes plásticas. Las sinergias entre expresiones artísticas y medios de exhibición pueden ser vistas como otro de los productos ensamblados por Auto-Mex. La empresa no sólo ensambló autos sino también discursos artísticos. Auto-Mex es un sistema de producción de proyectos artísticos integrales que, al igual que los automóviles, fueron pensados para la vida diaria. La fábrica es un producto diseminado por la revista de sus arquitectos y por medio de la marca registrada de los autos que la propia planta armó. Se trata de un modelo donde el encuentro entre los procesos artísticos y fabriles pulsaron otra propuesta de modernización de los espacios y objetos cotidianos.

Diez años después de la construcción de Auto-Mex, la empresa decidió expandir sus alcances de producción construyendo una nueva planta ensambladora de autos a las afueras de Toluca. Auto-Mex, ahora a cargo de Gastón Azcárraga Tamayo, hijo de Azcárraga Vidaurreta, encomienda el proyecto al arquitecto Ricardo Legorreta. Hacia 1963, el mercado de autos había aumentado considerablemente y la nueva planta debía competir con otras ensambladoras, como General Motors. En respuesta a ello, Auto-Mex diseña una campaña de publicidad en los medios que incluye desde la publicación de la maqueta de la fábrica hasta un programa televisivo transmitido en 1966.

7 Octavio Colmenares Vargas (ed.), "México. Ciudad majestuosa", *Excélsior*, México, 1961, p. 76.

8 Una descripción de este mural se encuentra en Guillermina U. Guadarrama Peña, "El mural *Velocidad*, un caso de desintegración de… ¿integración plástica?", *Discurso Visual*, núm. 4, abril-junio de 2005; disponible en: http://discursovisual.cenart.gob.mx/anteriores/dvwebne04/confrontacion/confguada.htm.

9 Leopoldo Méndez, "Jugando con la luz", *Espacios*, núm. 18, 1954.

a city transformed by functionalist buildings, broad avenues, industrial complexes, and advertising on the streets. The city is perceived as a tapestry of visual forces within the grasp of the artist. The moment of their seizing is clear in the sequence: Those contemporary signs, most of them geometric shapes, are intervened upon by the painter, who draws crosses, arrows, circles, and triangles directly on the film strip. The dialogue between Gurrola and Rojo is continuous and dynamic. Both capture the journey within the city as an open embrace of modernization.

At some point in the voyage, the Volkswagen logo and its slogan, "The car of Mexico's future," are shot from within the car. This framing refers to a whole visual construction that modernity has built around the car, depositing in it both the spirit of the times and the possibilities of the days to come. Gurrola retakes this idea and links it to the visual experimentation of the sixties, creating a fleeting but precise image of the role of the automobile in the imaginary of the future. According to the ad showed in the film, the future could be reached by driving to it.

Automobiles are important cultural products all throughout the modernization process. During the fifties and sixties, both the cars themselves and their production processes were convergence points between industry and art. This synergy is clearly expressed in the two Auto-Mex assembly plants.

II.

In 1953, Gastón Azcárraga Vidaurreta, CEO of Auto-Mex since 1938, decides to build a new 26,770-square-foot automobile assembly plant to produce up to 1,200 units monthly.[7] The project was entrusted to Guillermo Rossell and Lorenzo Carrasco, the young architects who cofounded the beautifully designed architecture magazine *Espacios*. The architects explained in a special issue of the magazine the architectonic and visual solutions for the assembly plant, and for the office building in particular. Shamelessly self-promotional, the magazine also covered the artistic program that was proposed for this grand enterprise.

The Auto-Mex office building presented an interdisciplinary artistic synthesis that, while following the figurative line of plastic integration, was also a bit experimental. David Alfaro Siqueiros created a sculpture-painting titled *Velocidad* (Speed) for the exterior façade of the building, which gave it a dynamic effect through colorful shapes and forms that walked the line between figuration and abstraction.[8] The interior was embellished with a large engraving by Leopoldo Méndez that had a plastic support, which, according to the artist, produced light effects.[9] Lola Álvarez Bravo contributed a large-scale photomontage on the subject of machines for the meeting room. The work alluded to the manufacturing processes that took place in the plant. Clara Porset was in charge of the furnishing and, seeking consistency with the architectural space, she designed several pieces of furniture, relying on ergonomics and simplicity of form.

By publishing the artistic program of Auto-Mex in *Espacios*, Rosell and Carrasco revealed that both the building and the magazine were conceived as platforms for the integration of the arts. While the architecture of the offices was consistent with diverse artistic media, the magazine was an editorial object focused on establishing dialogues between architecture and the visual arts. The symbiosis between artistic expression and exhibition media can be seen as another product assembled by Auto-Mex. Not just automobiles, but whole artistic discourses were assembled by the company. Auto-Mex is a system for the production of integral artistic products that, just like the cars, were thought to be for everyday life. The factory is a product, propagated through the publication of its architects and through the brand of the cars assembled in it. Its merging of industrial and creative processes became a model to be followed, and it inspired a subsequent project that would also aim to modernize everyday spaces and objects.

Ten years after the construction of Auto-Mex, the company decided to expand its reach by building a new assembly plant on the outskirts of Toluca. Auto-Mex, now under the leadership of Gastón Azcárraga Tamayo—son of Azcárraga Vidaurreta—entrusted the project to architect Ricardo Legorreta. By 1963, the automotive market had expanded considerably, and the new plant was now competing with other car assemblers such as General Motors. In response, Auto-Mex designed an advertising campaign that covered everything from the publishing of the scale model of the factory to the production of a television program, which aired in 1966.

As with the first factory, the architectural concept of the new plant involved a parallel art program, this time led by Mathias Goeritz. The German artist was invited by Legorreta to help design an open sculptural area that would become the visual trademark of the plant. No doubt the choice was inspired by the tremendous commercial success of the Satélite Towers as icons of urban development in Mexico City during the late fifties.[10]

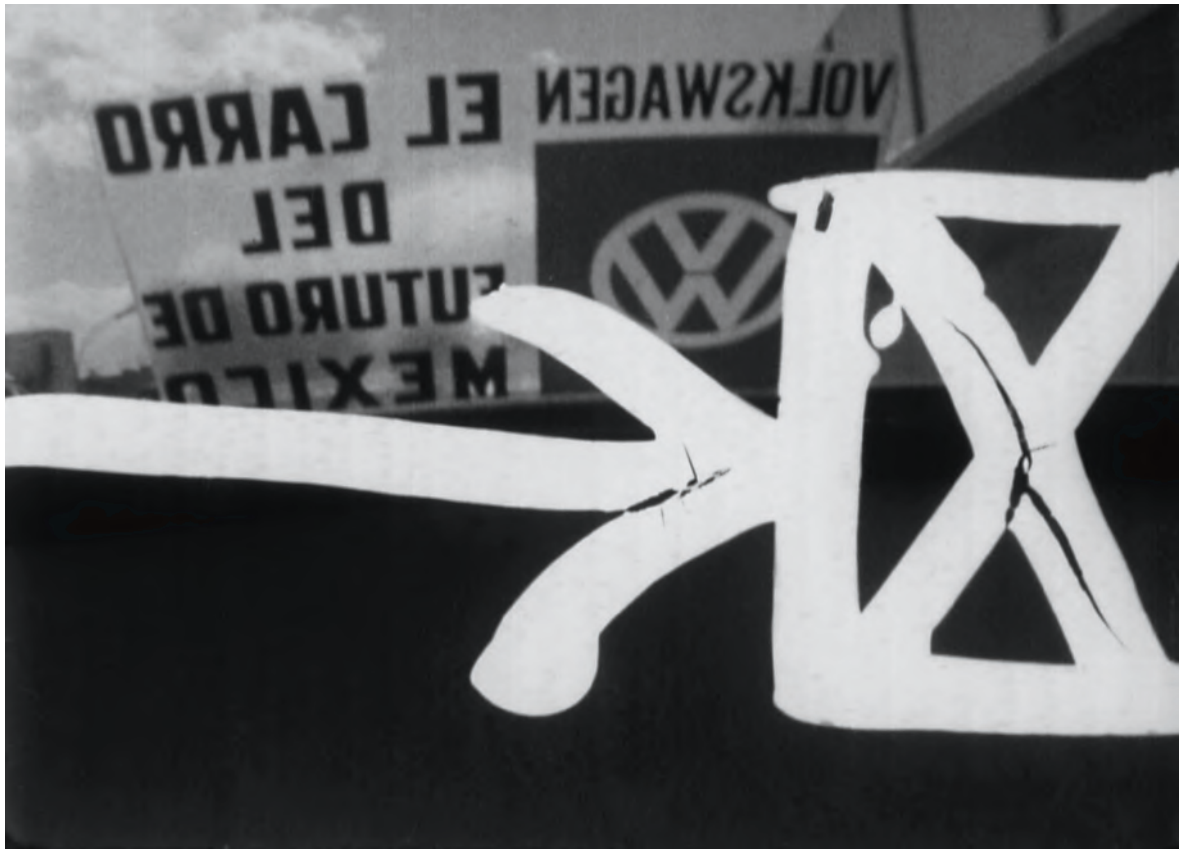
---

7 Octavio Colmenares Vargas, ed., *México. Ciudad majestuosa* (Mexico City: Excélsior, 1961), 76.

8 A description of this mural can be found in Guillermina U. Guadarrama Peña, "El mural Velocidad, un caso de desintegración de… ¿integración plástica?" in *Discurso Visual*, no. 4 (April–June 2005), http://discursovisual.cenart.gob.mx/anteriores/dvwebne04/confrontacion/confguada.htm.

9 Leopoldo Méndez, "Jugando con la luz," *Espacios*, no. 18 (1954).

10 Jennifer Josten, "Mathias Goeritz and International Modernism in Mexico, 1949–1962" (Ph.D. diss., Yale University, 2012); Daniel Garza Usabiaga, "Las Torres de Satélite: ruina de un proyecto que nunca se concluyó," *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 31, no. 94 (Spring 2009); and Peter Krieger, "Las Torres de Ciudad Satélite en México. Potencial simbólico y actualidad conceptual del arte urbano de Mathias Goeritz," *Paisajes urbanos. Imagen y memoria* (Mexico City: UNAM–Instituto de Investigaciones Estéticas), (2006).


VOLKSWAGEN EL CARRO
DEL

238

ESPACIOS
18

239

59
S.G.
CONSTRUCCIONES, S. A
Av. Progreso 188, Coyoacán.
Tels.: 24-71-95, 24-71-66 y 24-52-26
15 AÑOS CONSTRUYENDO EN MEXICO
proyecto y dirección
arq. Ricardo Legorreta V.
arquitectos colaboradores:
Carlos Hernández
Ramiro Alatorre
escultor Mathias Goeritz
FABRICA AUTO-MEX TOLUCA, MEXICO

240

241

242

243

238. Juan José Gurrola (dir.), *La creación artística*, segmento *Vicente Rojo*, 1965.
239. Portada de *Espacios*, núm. 18, 1954, Guillermo Rossell y Lorenzo Carrasco (arqs.), oficinas de Auto-Mex.
240. Publicidad de S.G. Construcciones en *Calli*, núm. 16, 1965: Guillermo Rossell y Lorenzo Carrasco (arqs.), fábrica de Auto-Mex.
241. Mathias Goeritz, *Do It Yourself*, 1960.
242. Ricardo Legorreta y Mathias Goeritz (arqs.), fábrica Auto-Mex, 1965, Kati Horna (foto).
243. Publicidad del Dodge Coronet '66 en *Gente*, 1966, Ricardo Legorreta y Mathias Goeritz (arqs.), fábrica Auto-Mex.

Al igual que en la primera fábrica, el concepto arquitectónico de las nuevas instalaciones involucró una propuesta plástica, en este caso a cargo de Mathias Goeritz. El artista alemán fue invitado por Legorreta para participar en el diseño de una plaza escultórica que sirviera como sello distintivo de la fábrica. Sin duda, esta intención estaba precedida por el éxito comercial que habían tenido las Torres de Satélite como icono del desarrollo urbano ubicado al poniente de la ciudad de México a finales de los años cincuenta.[10]

En la presentación pública de la maqueta del proyecto en marzo de 1964 son visibles dos grandes conos truncados y unas esculturas de menor escala con formas piramidales y circulares que remiten a la pieza de Goeritz *Do It Yourself* (1961), unas esculturas en posición variable realizadas en madera cubierta con hoja de oro.

Las esculturas en menor formato de la maqueta, diseñadas posiblemente también con una intención cinética, no llegaron a realizarse cediendo todo el poder visual de la nueva sede a los dos grandes conos.

En 1965 la colaboración entre Legorreta y Goeritz entró de lleno en el rubro de la información arquitectónica. Las revistas *Calli* y *Arquitectura México* dedicaron sus páginas a la explicación de la obra por parte del arquitecto y a fotografías en las cuales los conos funcionaron como coordenada para su composición visual.[11] El discurso escrito a cargo del arquitecto se concentró en explicar Auto-Mex como un "nuevo concepto de arquitectura industrial"[12], mientras que las fotografías, en especial las de Kati Horna publicadas en *Arquitectura México*, centran su atención en los conos para establecer un juego de volúmenes, luces y sombras que destacan la monumentalidad y originalidad de estas estructuras.

La forma de las esculturas y sus correspondientes imágenes fueron un éxito para identificar a la fábrica, al punto que la revista *Progressive Architecture* las consideró más efectivas que las ubicuas señales de neón comunes en Estados Unidos.[13] Una vez más, el éxito de Goeritz como creador de iconos modernizadores se había comprobado; la pulsión por obtener más imágenes de éstos no se haría esperar.

Para la campaña publicitaria del Dodge Coronet modelo 1966, Auto-Mex utilizó las oficinas de la fábrica y los conos como telón de fondo.

El novedoso automóvil está en un primer plano junto a una modelo que viste un sofisticado atuendo y cuya pose recuerda las revistas de moda de la época. La publicidad pone énfasis en el factor de la novedad por medio del diseño del automóvil, el traje de la modelo y las formas diseñadas por Legorreta y Goeritz. Auto, moda y arte forman una tríada en el sistema del consumo y la innovación. La persuasión publicitaria está dirigida a hacer posible la sofisticación y el buen gusto mediante un automóvil situado en un espacio moderno. Auto-Mex es así un centro productor de modelos de vida, en el que las formas arquitectónico-escultóricas son parte de ese mundo del *glamour* que se ofrece. *Glamour* es un concepto asociado con una apariencia, una actitud y un mensaje[14] que, para el caso de Auto-Mex, se materializa tanto en los autos producidos como en el diseño de la fábrica y sus esculturas. El efecto de la publicidad del Dodge Coronet '66 es dejar al descubierto el propósito de unas esculturas monumentales y abstractas: su potencial en las retóricas de la representación comercial y en el imaginario del progreso.

En 1966, a la par de una campaña publicitaria que hacía uso del trabajo de Legorreta y Goeritz, Auto-Mex entra de lleno al comercio de imágenes con dos programas televisivos. La empresa, que ya desde un año antes contaba con el primer lugar en porcentaje de acciones en el mercado de la industria automotriz,[15] comienza las transmisiones semanales de *Automex Presenta*, un programa para la promoción de los productos de la compañía, y del noticiero diario *Automex-Excélsior*. Ambos programas fueron transmitidos por Telesistema Mexicano, consorcio televisivo formado en 1955 por Rómulo O'Farrill y Emilio Azcárraga Vidaurreta, hermano del fundador de Auto-Mex, Gastón Azcárraga Vidaurreta, y tío de Azcárraga Tamayo. Además de revelar la genealogía de un poder industrial y mediático que se perpetuaría en México, los programas de televisión demuestran la consolidación de un modelo modernizante como el propuesto en 1952 por *Caminos de Anáhuac*, donde los autos, la industria y la construcción componen una posible vía de acceso al anhelado progreso.

En suma, las imágenes producto de la modernización pretenden capturar la mirada a través de lo fugaz y novedoso, poseen un carácter inasible y su repercusión en la realidad se diluye continuamente. Entre lo intangible y lo palpable, lo ilusorio y lo verídico, estas imágenes se renuevan una tras otra para dar paso a la siguiente ficción.

---

10 Véase Jennifer Josten, "Las Torres de Ciudad Satélite. From Commercial Logo to Cultural Patrimony: Five Decades", ponencia presentada en Latin American Studies Association, 2012, San Francisco, CA; Daniel Garza Usabiaga, "Las Torres de Satélite: ruina de un proyecto que nunca se concluyó", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* Vol. XXXI, núm. 94, 2009, México, pp. 127-150; Peter Krieger, "Las Torres de Ciudad Satélite en México. Potencial simbólico y actualidad conceptual del arte urbano de Mathias Goeritz", *Paisajes urbanos, Imagen y memoria,* Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, México, pp. 183-227.

11 Ricardo Legorreta, "¿Dónde trabajas? Fábrica Auto-Mex", *Calli*, núm. 18, febrero de 1965, y "Planta de Motores de Fábricas Auto-Mex", *Arquitectura México*, núm. 89, marzo de 1965.

12 "Planta de Motores de Fábricas Auto-Mex", *Arquitectura México*, núm. 89, marzo de 1965, p. 203.

13 "La plaza de los conos", *Progressive Architecture*, junio de 1966, p. 204.

14 Alice T. Friedman, *American Glamour and the Evolution of Modern Architecture*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2010, p. 5.

15 Douglas C. Bennet y Kenneth E. Sharpe, *Trasnational Corporations Versus the State. The Political Economy of the Mexican Auto Industry*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1985, p. 126.

In the public appearance of the scale model of the project, in March 1964, two great truncated cones can be seen, as well as some smaller-scale pyramidal and spherical sculptures. The latter bear a resemblance to *Do It Yourself* (1961), a sculpture by Goeritz in gilded wood consisting of several small geometric elements that can be arranged in different positions. The smaller-scale sculptures of the model, possibly designed with a kinetic intention in mind, were never realized, granting absolute visual power to the two great cones.

In 1965, the Legorreta-Goeritz collaboration made its grand appearance in architectural media. The magazines *Calli* and *Arquitectura México* devoted their pages to the architect's explanation of the plant, with images that feature the cones as main objects of interest.[11] The text written by the architect focused on heralding Auto-Mex as a "new concept of architectural industry,"[12] while the photographs, especially the ones by Kati Horna published in *Arquitectura México*, fixate on the cones in order to establish a play on volume, light, and shadow that highlights the originality and monumental character of the structures. The cones and the images that represented them were successful as a visual identity for the plant. The magazine *Progressive Architecture* considered them more effective than the ubiquitous neon signs used in the United States.[13] Once again, Goeritz's success as a creator of identity icons for modernizing projects was confirmed, and demand for them was about to spike.

The advertising campaign for the 1966 Dodge Coronet would portray the offices of the factory and the cones as backdrop. The brand-new car is in the foreground, next to a fashionable model whose pinup pose brings to mind the fashion magazines of the time. The novelty factor is present in the automobile's design, the model's sophisticated outfit, and the forms designed by Legorreta and Goeritz. Car, fashion, and art form a triad in the system of consumption and innovation. The ad was intended to convey that sophistication and good taste are rendered possible through an automobile located in a modern space. Auto-Mex positioned itself as a center that produced lifestyle models, offering architectural-sculptural forms as part of their glamour. Glamour is a concept associated with an appearance, an attitude, and a message[14] that, in the case of Auto-Mex, materialized both in the cars it produced and in the design of the plant and its sculptures. In effect, this advertisement succeeded in revealing the purpose of its monumental abstract sculptures: their potential in shaping the rhetoric of commercial representation and the imaginary of progress.

In 1966, in addition to launching an advertising campaign that showcased the work of Legorreta and Goeritz, Auto-Mex fully entered the trade of images with two television programs. The company, which boasted the top market share of the automotive industry,[15] began transmitting *Automex-Excélsior*, a daily newscast, and *Automex Presenta*, a weekly program for the promotion of the products of the company. Both programs were aired by Telesistema Mexicano, a TV network founded in 1955 by Rómulo O'Farrill and Emilio Azcárraga Vidaurreta, brother of the founder of Auto-Mex and uncle of its then leader. Besides revealing the genealogy of an industrial and media power structure that would be perpetuated in Mexico, the programs exposed the consolidation of a modernizing project such as the one proposed in 1952 by *Caminos de Anáhuac*, in which cars, industry, and construction formed a possible access route to the much-coveted progress.

In a word, the images produced by modernization attempt to capture the gaze through the fleeting and the novel. They possess an ungraspable character, their impact on reality being constantly diluted. Between the tangible and the intangible, the illusory and the real, the images succeed and renew one another, giving way to the next great fiction.

---

11 Ricardo Legorreta, "¿Dónde trabajas? Fábrica Auto-Mex," *Calli*, no. 18 (February 1965), and "Planta de Motores de fábricas Auto-Mex," *Arquitectura México*, no. 89 (March 1965).

12 Ricardo Legorreta, "Planta de Motores de Fábricas Auto-Mex," *Arquitectura México*, no. 89 (March 1965): 203.

13 "La plaza de los conos," *Progressive Architecture*, June 1966, 204.

14 Alice T. Friedman, *American Glamour and the Evolution of Modern Architecture* (New Haven and London, Yale University Press, 2010), 5.

15 Douglas C. Bennet and Kenneth E. Sharpe, *Trasnational Corporations Versus the State. The Political Economy of the Mexican Auto Industry* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1985), 126.

El color como valor local e internacional en las esculturas arquitectónicas y urbanas de Mathias Goeritz

Jennifer Josten

Entre los productos culturales más visibles y perdurables de la dramática transformación económica, urbana y demográfica de México entre los años cuarenta y sesenta se encuentran los ejemplos de integración plástica a gran escala, resultado de la participación de artistas y arquitectos. Las esculturas monumentales, pintadas y no objetivas desarrolladas por Mathias Goeritz, en colaboración con Luis Barragán y otros arquitectos, cobran particular importancia como iconos de la modernización del México de mediados de siglo. Mathias Goeritz, historiador del arte formado en Berlín y fundador de la Escuela de Altamira en la España de la posguerra, emigró a México en 1949 para impartir clases de historia del arte en la Escuela de Arquitectura apenas fundada por Ignacio Díaz Morales en la Universidad de Guadalajara (UDG).

En 1953, Goeritz se trasladó a la ciudad de México, donde permaneció hasta su muerte en 1990. Para 1960 había desarrollado ya la tipología que caracterizaría a su obra durante el resto de su carrera: pinturas y esculturas abstractas de pequeña escala, ejemplos de integración plástica y arquitectura escultural como el Museo Experimental El Eco (1953), esculturas monumentales urbanas construidas en concreto reforzado y pintado, y *Mensajes* portátiles no objetivos, entre otras obras similares de finales de los años cincuenta.[1] Entre estos cuatro tipos arriba esbozados, el color es fundamental sólo en uno: las esculturas arquitectónicas urbanas que se integraron en varios de los testimonios más visibles de la expansión urbana en México a partir de los años cincuenta. Este ensayo considera las razones que hicieron del color una parte integral de estas obras. Examina el proceso mediante el cual el cromatismo dejó de tener un valor únicamente local y comercial, y adquirió una función internacional y modernista hacia finales de los años sesenta.

Monumentos modernos

Las Torres de Satélite, construidas en 1957, son cinco formas huecas cuneiformes que miden entre 31 y 51 metros de altura, y se alzan en un camellón en el centro de una carretera 14 kilómetros al noroeste del centro de la ciudad de México. Fueron diseñadas por Goeritz en colaboración con Barragán, y comisionadas por Mario Pani, quien encargó a Barragán el diseño de una identidad visual y punto de referencia para Ciudad Satélite. Este desarrollo sería una moderna y bien planificada "ciudad fuera de la ciudad" para 200 000 residentes, y se construiría sobre fincas propiedad del expresidente Miguel Alemán en el Estado de México.

El proyecto se encontraría contiguo a la nueva supercarretera México-Querétaro que sería inaugurada en 1958 y reduciría el tiempo de desplazamiento entre estas ciudades de cinco horas a dos.[2] Como indicó Anita Brenner en *Mexico this Month*, esta ruta formaba "una línea casi recta desde la ciudad de México hasta Eagle Pass, Texas, a sólo 11 horas de viaje". Situadas en una isla en medio de varios carriles, las Torres de Satélite representan un nuevo concepto de monumentalidad en México, al ofrecer una experiencia no sólo visual, sino también cinética, que pretendía transmitir la promesa y emoción de la entrada del país a la modernidad industrializada de la posguerra. Vistas desde lejos, las torres parecen ser formas geométricas regulares de aspecto duro, producidas por la era industrial y automotriz para ser vistas desde un automóvil, a gran velocidad; la percepción en esas condiciones las transforma

1 Esta tipología cuádruple de la práctica de Goeritz se desarrolla en Jennifer Josten, "Mathias Goeritz and International Modernism in Mexico, 1949-1962", tesis de doctorado, New Haven, Conn. Yale University, 2012.

2 Mario Pani, "México, un problema, una solución," *Arquitectura México*, núm. 60, diciembre de 1957, p. 211.

Color as Local and International Value in Mathias Goeritz's Architectural and Urban Sculptures

Jennifer Josten

Among the most visible and enduring cultural products of the dramatic economic, urban, and demographic transformation experienced in Mexico from the 1940s through the 1960s are the examples of large-scale plastic integrations that were the products of collaboration between artists and architects. Among these, the monumental, nonobjective, painted sculptures that Mathias Goeritz developed in collaboration with Luis Barragán and other architects are particularly noteworthy as modernist icons of Mexico's midcentury modernization. A Berlin-trained art historian and founder of the Escuela de Altamira in postwar Spain, Goeritz immigrated to Mexico in 1949 to teach art history at the Escuela Superior de Arquitectura that Ignacio Díaz Morales had recently founded at the Universidad de Guadalajara (UDG).

In 1953 Goeritz relocated to Mexico City, where he remained until his death in 1990. By 1960, he had developed the four primary types of artworks that he would continue to produce for the rest of his career: small-scale abstract paintings and sculptures; examples of plastic integrations and sculptural architecture, such as the Museo Experimental El Eco (1953); freestanding, monumental urban forms constructed in reinforced, painted concrete; and the portable nonobjective "Mensajes" and related works of the late 1950s.[1] Of these four types, color plays a pivotal role in only one: the painted architectural and urban sculptures that were integrated into several of the most visible testaments to Mexico's urban expansion beginning in the 1950s. This essay considers why color was an integral part of these particular works, and examines the process by which their color—which was initially a uniquely local and commercial value—came, by the end of the 1960s, to function as an international, modernist value.

Modern Monuments

The Torres de Satélite (Satélite Towers) are five hollow, wedge-shaped forms built in 1957 that stand between 102 and 177 feet tall on a median in the center of a highway, 8.7 miles northwest of central Mexico City. Designed by Goeritz in collaboration with Luis Barragán, the Torres de Satélite resulted from a commission that the latter received from Mario Pani to design a place marker and marketing logo for Ciudad Satélite. This was a modern, fully planned *ciudad fuera de la ciudad* for two hundred thousand residents that was then being built on ranch lands owned by former president Miguel Alemán in the Estado de México along the new México-Querétaro superhighway that would open in 1958, reducing the travel time between these cities from five hours to two.[2] As Anita Brenner wrote in *Mexico this Month*, this road formed "almost a straight line from Mexico City to Eagle Pass, Texas, only 11 hours away." Situated on an island amid several lanes of traffic, the Torres de Satélite represented a new concept of monumentality in Mexico by offering not only visual but kinetic experiences intended to convey the promise and excitement of the nation's entrance into industrialized, postwar modernity. When viewed from a distance, they appear to be regular geometric forms, hard-edge products of the industrial and automotive age; viewed from a car speeding by, they flatten into thin walls that flicker past like a multicolored screen. Yet at close range, the towers reveal their artisanal and premodern character in their

1 This four-part typology of Goeritz's practice is developed in Jennifer Josten, "Mathias Goeritz and International Modernism in Mexico, 1949–1962" (Ph.D. diss., Yale University, 2012).

2 Mario Pani, "México, un problema, una solución," *Arquitectura-México*, no. 60 (December 1957): 211.

en muros que pasan fugazmente como parpadeos en una pantalla multicolor. De cerca, se revela el carácter artesanal y premoderno de estas estructuras, que se aprecia en sus bordes vacilantes, evidentes líneas de vertido y gotas de pintura que escurren por sus cantos. Es en estas contradicciones que las torres sortean, en el nivel formal, los retos particulares del momento mexicano del que son emblemáticas. Además de servir como punto de referencia fácilmente reconocible, el optimismo sólido y progresista de las Torres de Satélite fue utilizado en anuncios de periódico y comerciales de televisión creados por el Banco Internacional Inmobiliario (BII), institución que tuvo a su cargo el desarrollo de Ciudad Satélite. Aprovechando las connotaciones de la era espacial en el contexto económico referido, fue inaugurada el mismo año del lanzamiento del Sputnik y la publicidad se centra en dos marcianos que detectan las torres desde su tacita voladora, y se acercan a contemplar mejor todas sus modernas comodidades.

Al mismo tiempo, las Torres de Satélite aparecieron en varias revistas arquitectónicas internacionales, incluyendo *Architectural Forum*, *L'architecture d'aujourd'hui*, *Arts and Architecture* y *Progressive Architecture*, como aspectos integrados de una planeación modernista urbana y cívica de posguerra. En *Progressive Architecture* fueron comparadas —pese a su escala considerablemente menor— con el Palacio del Congreso recién diseñado por Oscar Niemeyer para la nueva capital brasileña. El color, o su ausencia, tuvo un papel esencial en la oscilación de las Torres de Satélite entre su significado comercial y como emblema modernista que se inicia en los años cincuenta y continúa a lo largo de la década de los sesenta.

Las torres de Goeritz y Barragán circularon en la prensa internacional incluso antes de haber concluido su construcción, al haber resonado como un amplio fenómeno del modernismo de medio siglo conocido como la Nueva Monumentalidad. En 1959, Thomas Creighton, editor de *Progressive Architecture*, afirmó que Goeritz, Niemeyer y varios otros arquitectos del mundo, incluyendo a Le Corbusier y Louis Kahn, habían roto con los dogmas funcionalistas del modernismo en sus diseños, en búsqueda de la forma, el drama y la textura. Como ejemplos de esta ruptura, a la que categorizó como un "nuevo sensualismo" de la arquitectura, Creighton citó obras que iban desde la capilla de Le Corbusier en Ronchamp a la aún incompleta terminal TWA para el aeropuerto Idlewild de Nueva York. Este giro hacia la experimentación, la sensualidad y la expresividad al que se refiere Creighton había sido promovido por los líderes del Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM) en los años cuarenta, como un nuevo acercamiento moderno a la monumentalidad.

El CIAM fue una organización fundada en Europa en los años veinte cuyos congresos y publicaciones fungieron en gran medida como órganos para la diseminación de las posturas de Le Corbusier. Tres de sus miembros, exiliados en Nueva York durante la segunda guerra mundial —el historiador del arte Sigfried Giedion, el urbanista Josep Lluís Sert y el pintor Fernand Léger—, escribieron en 1943 sus influyentes "Nueve puntos sobre la monumentalidad".[3] Anticipando las oportunidades que los miembros del CIAM tendrían para liderar proyectos de construcción en la posguerra, los "Nueve puntos" convocan a arquitectos, artistas, urbanistas y paisajistas a colaborar en la producción de un modernismo expresivo que satisficiera no sólo las necesidades funcionales de los ciudadanos, sino también "sus aspiraciones a la monumentalidad, la felicidad, el orgullo y la emoción".[4] Esta convocatoria tuvo resonancia en México, como es evidente en una declaración de Pani en 1957 en la que afirmó que el carácter monumental de las Torres de Satélite simbolizaba "ese propósito incoercible del hombre que trasciende en las grandes cosas que parecen inútiles, pero que representan la presencia del espíritu y de la dignidad en las obras humanas".[5] El último de los "Nueve puntos" llama a los colaboradores a fusionar en estos monumentos "las piedras que siempre han sido utilizadas, los nuevos materiales que pertenecen a nuestros tiempos y el color, por tanto tiempo olvidado, en toda su intensidad".[6] Este principio encontró vívida manifestación en el México de los años cincuenta, en las nuevas yuxtaposiciones forjadas entre el antiguo terreno, la novedosa tecnología de vidrio y acero y el vibrante colorido mexicano.

El colorido modernista de Barragán

El "milagro mexicano" coincidió exactamente con la gradual cromosaturación, para tomar un término del artista venezolano Carlos Cruz-Diez, proveniente de los medios de comunicación masiva. Los colores de las Torres de Satélite cambiaron varias veces entre 1958 y 1970, según el antojo de los intereses corporativos. Para mí, lo más importante no es qué colores fueron escogidos, sino el hecho de que el color —en sus tonalidades vívidas y saturadas— fue siempre una parte intrínseca de ésta y otras obras monumentales diseñadas por Goeritz. En estas formas urbanas, el color funciona como pivote, tanto entre las culturas comercial y modernista, como entre las tradiciones locales y la estética modernista trasnacional.

Rita Eder ha notado que: "En México se utilizan tonos y colores como el rosa mexicano y el azul añil que no son frecuentes en otras culturas; en este sentido, puede decirse que hay una audacia colorística que es peculiar de la cultura mexicana."[7] Los azules,

---

3 Aunque los "Nueve puntos sobre la monumentalidad" no fueron publicados en su forma original sino hasta 1958, en el libro de Sigfried Giedion *Architecture, You and Me. The Diary of a Development* (Cambridge, Mass., Harvard University Press), los conceptos fueron diseminados en varios artículos por sus propios autores durante los años cuarenta; véase Joan Ockman, "The War Years in America: New York, New Monumentality", en Xavier Costa y Guido Hartray (eds.), *Sert, arquitecto en Nueva York*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997, p. 28.

4 Giedion, *op. cit.*

5 Pani, *op. cit.*, p. 225.

6 Giedion, *op. cit.*, p. 51.

7 Rita Eder, "Presentación", en Georges Roque (ed.), *El color en el arte mexicano*, México, UNAM-IIE, 2003, pp. 9-10.

wavering edges, visible pour lines, and the paint drips that run down their sides. It is in these contradictions that they negotiate, at the level of form, the unique challenges of the midcentury Mexican moment of which they are emblematic.

Beyond serving as an easily recognizable physical landmark, the Torres de Satélite with their solid, forward-looking optimism were used in newspaper advertisements as well as television commercials run by the Banco Internacional Inmobilario (BII), Ciudad Satélite's developer, in which, seizing on the development's space-age connotations—it was launched in the same year as the Sputnik satellite—two Martians spot them from a flying teacup and zoom in for a closer look at all their modern amenities.

Concurrently, the Torres de Satélite appeared in specialized international journals, including *Architectural Forum*, *L'architecture d'aujourd'hui*, *Arts and Architecture*, and *Progressive Architecture*, as integrated aspects of a civic-minded, postwar modernist urban plan. In the last of these, for instance, they were compared—despite their vastly smaller scale—to the Congresso Nacional (Congressional Palace) that Oscar Niemeyer had recently designed for Brazil's new national capital. Color, or its absence, played an essential role in the oscillation of the Torres de Satélite between these poles of commercial and modernist meaning during the 1950s and 1960s.

Goeritz and Barragán's towers circulated in the international press even before their completion because they resonated with a broader phenomenon in midcentury modernism known as the New Monumentality. In 1959, *Progressive Architecture*'s editor Thomas Creighton asserted that in their recent designs, Goeritz, Niemeyer, and several of their international peers, including Le Corbusier and Louis Kahn, had broken with modernism's functionalist tenets in favor of the pursuit of form, drama, and texture. As examples of this break, which he categorized as a "New Sensualism" in architecture, Creighton cited works ranging from Le Corbusier's 1955 chapel at Ronchamp, in France, to Eero Saarinen's yet-to-be-completed TWA Flight Center for New York's Idlewild Airport. The shift toward experimentation, sensuality, and expressiveness that Creighton categorized was one that the leaders of the Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM) began advocating in the 1940s as a new, modern approach to monumentality.

The CIAM was an organization founded in Europe in the 1920s, whose congresses and publications served, by and large, as organs for the dissemination of Le Corbusier's positions. Exiled in New York during World War II, three of its members—architectural historian Sigfried Giedion, urban planner Josep Lluís Sert, and painter Fernand Léger—drafted their influential "Nine Points on Monumentality" in 1943.[3] Anticipating opportunities for CIAM members to play leadership roles in postwar building and rebuilding schemes, the "Nine Points" call for architects, artists, urban planners, and landscapists to collaborate on the production of an expressive modernism better able to fulfill not only citizens' functional needs, but "their aspiration for monumentality, joy, pride, and excitement."[4] This call resonated in Mexico, for instance when Pani declared, in 1957, that the monumental character of the Torres de Satélite symbolized "that incoercible intention of the man who transcends in those big things that seem useless, but that represent the presence of the spirit and dignity in manmade artworks"[5] The last of Giedion, Sert, and Léger's "Nine Points" calls for collaborators to fuse in these new monuments "the stones which have always been used, the new materials which belong to our times, and color, in all its intensity, which has long been forgotten."[6] This principle was vividly brought to life in midcentury Mexico in new juxtapositions forged among Mexico's ancient terrain, new steel and glass technology, and bright, vernacular colors.

Barragán's Colorful Modernism

The period of Mexico's economic "miracle" coincided precisely with the gradual chromosaturation, to borrow a term from Venezuelan artist Carlos Cruz-Diez, of the mass media. The colors of the Torres de Satélite changed several times between 1958 and 1970, at the whims of competing corporate interests. I propose that what is most important is not the colors used so much as the basic fact that color—saturated, all over hues—was always an intrinsic part of these and of related monumental works that Goeritz designed. In these urban forms, color functions as a pivot both between the registers of commercial and modernist culture, and between local traditions and transnational modernist aesthetics.

Rita Eder has noted that "In Mexico, tones and colors like hot pink and indigo blue are used that are not common in other cultures; in this sense, it could be said that there is an audacity of color that is specific to Mexican culture."[7] Rich iron reds and blues, as well as white, play an essential role in Mexican vernacular architecture. These popular colors were appropriated for modernist architecture by Juan O'Gorman as early as 1929.

---

3 Though the "Nine Points on Monumentality" were not published in their original form until Giedion's *Architecture, You and Me. The Diary of a Development* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958), these concepts were disseminated in several articles by their three authors during the 1940s. See Joan Ockman, "The War Years in America: New York, New Monumentality," in *Sert, arquitecto en Nueva York*, ed. Xavier Costa and Guido Hartray (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997), 28.

4 Giedion, *Architecture, You and Me.*

5 Pani, "México," 225.

6 Giedion, *Architecture, You and Me.*, 51.

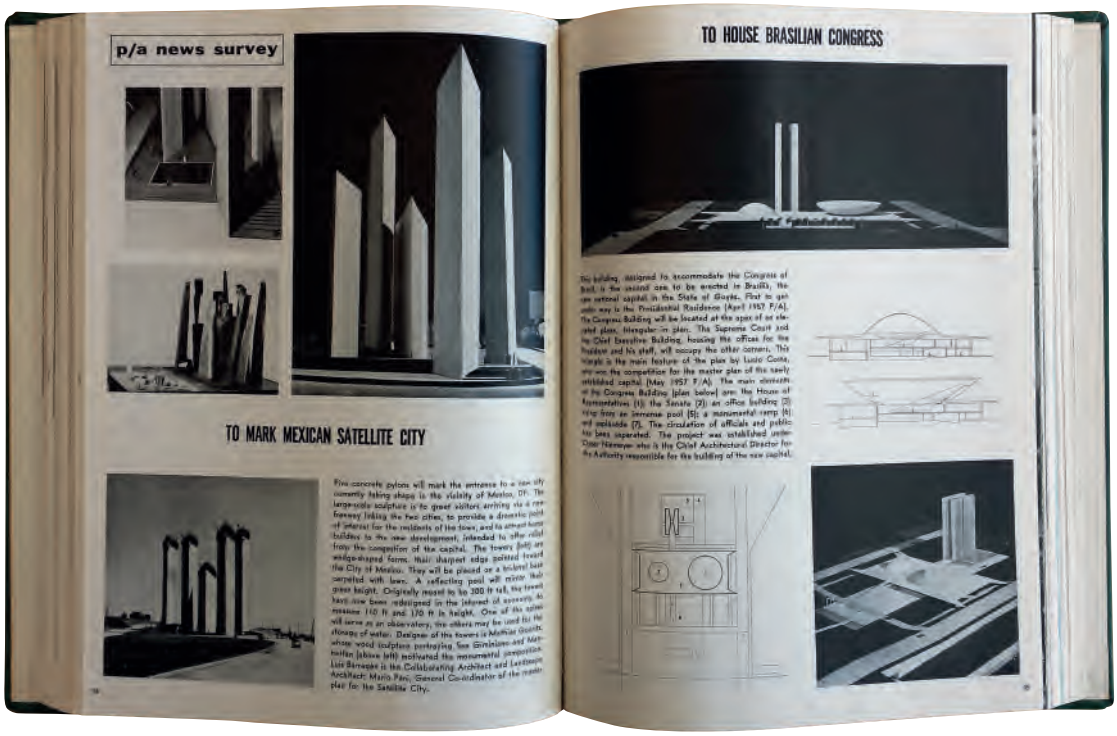
7 Rita Eder, "Presentación," *El color en el arte mexicano*, ed. Georges Roque, (Mexico City: UNAM–Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003), 9–10.

el mañana
LLEGÓ ANTES
de lo esperado!
Ciudad Satélite

244

DOS MAGNAS OBRAS
La Super carretera a Querétaro
Ciudad Satélite
LOMA AL SOL
QUERETARO
Lotes chicos medianos o grandes - 6 años para pagar!
Ciudad Satélite
Banco Internacional Inmobiliario S.A.

245


p/a news survey
TO MARK MEXICAN SATELLITE CITY
TO HOUSE BRASILIAN CONGRESS

246

247

248

249

244-245. Publicidad de Ciudad Satélite en *Excélsior* y *Novedades*, 1958.
246. "To Mark Mexican Satellite City", *Progressive Architecture*, Nueva York, 1957.
247. Mathias Goeritz durante el diseño de la maqueta de las Torres de Ciudad Satélite, 1957.
248. Mathias Goeritz, *La torre: Construcción inacabada núm. 1*, Armando Salas Portugal (foto).
249. Mathias Goeritz, *La torre: Construcción inacabada núm. 2. Homenaje a Daniel Mont*, 1955, Armando Salas Portugal (foto).

blancos y ricos rojos oxidados tienen un papel esencial en la arquitectura vernácula mexicana. Estos colores fueron apropiados por la arquitectura modernista de Juan O'Gorman a partir de 1929. La utilización que O'Gorman hizo del color para modificar los términos de la arquitectura europea funcionalista para el contexto mexicano en la década de los años veinte fue un importante precedente para las yuxtaposiciones posteriores que realizaría Barragán con atrevidos colores en las paredes. "El concreto no debe verse sin pintura", pronunció en una entrevista en 1981, "es horroroso si no".[8] En otra entrevista, al siguiente año, el arquitecto desarrolló el tema de su relación con el color.

> El color es un complemento de la arquitectura, sirve para ensanchar o achicar un espacio. También es útil para añadir ese toque de magia que necesita un sitio. Uso el color, pero cuando diseño no pienso en él. Comúnmente lo defino cuando el espacio está construido. Entonces visito el lugar constantemente, a diferentes horas del día, y comienzo a "imaginar el color", a imaginar los colores, desde los más locos e increíbles. Regreso a los libros de pintura, a la obra de los surrealistas, me detengo en particular en las obras de De Chirico, Balthus, Magritte, Delvaux, y en la de Chucho Reyes. Reviso las páginas, miro las imágenes y, de repente, identifico algún color que había imaginado, entonces lo selecciono.[9]

Jesús *Chucho* Reyes Ferreira, tapatío al igual que Barragán y residente en la ciudad de México desde los años treinta, es un pintor de coloridas obras en papel marrón que audazmente sintetiza las tradiciones populares mexicanas y las tendencias modernistas.[10] Reyes acompañaba con frecuencia a Barragán en las rondas de supervisión para observar el progreso de las obras, y tuvo un papel esencial como consultor de color y diseño. Unos días después de la llegada de Goeritz a México en 1949, Goeritz y Barragán —quienes habían sido presentados por Ida Rodríguez Prampolini y Edmundo O'Gorman— visitaron, acompañados por Reyes, los Jardines del Pedregal de San Ángel, fraccionamiento modernista que Barragán estaba desarrollando en este yermo malpaís al sur de la ciudad.[11]

En concordancia con la convocatoria de los "Nueve puntos" para unir "las piedras que siempre han sido usadas, las nuevas tecnologías […] y el color, en toda su intensidad", Barragán empleó plantas, rocas y elementos de paisaje pintados en los Jardines del Pedregal. Éste fue un acercamiento abstracto y espacial de la integración plástica, en contraste con el realismo social de la estética mural que David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera —los líderes de la Escuela Mexicana de Pintura tras la muerte de José Clemente Orozco en 1949— continuaron promoviendo como el lenguaje apropiado para las obras de arte integradas a la arquitectura.[12] Como ha mencionado Keith L. Eggener, Barragán contrató a Xavier Guerrero para desarrollar pinturas especiales, en colores óxido, ocre, verde y azul, para aplicarlas a piedras y fondos de estanques. También solicitó un brillante rosa mexicano que sería utilizado para pintar barandales de metal, transformando los jardines de demostración y la plaza de entrada del desarrollo en un paisaje dramático y multicolor.[13] Estos esfuerzos de Barragán fueron una fuente de inspiración para Goeritz, quien los describió en un artículo de 1950 como "una sinfonía de belleza terrestre que no ha sido estropeada por manos sucias, sino contrapunteada con colores fuertes, con muros vivos, con lagos de fondo policromado, con caminos de curvas y grandes rejas a sus lados".[14]

Pero incluso cuando las imágenes fueron reproducidas a color en periódicos como *Mañana*, las fotografías de los dramáticos jardines modernistas de Barragán no podían conformar la identidad visual que identificara el desarrollo en los medios de comunicación, o en el espacio y tiempo reales.[15] Para lograr esto, Barragán comisionó a Goeritz —quien había recientemente expuesto, por vez primera y con gran éxito, sus esculturas de madera y piedra en la Galería Clardecor— el diseño de su primera

8 Luis Barragán, en Antonio Riggen Martínez (ed.), *Luis Barragán. Escritos y conversaciones*, Madrid, El Croquis Editorial, 2000, p. 132.

9 *Ibid.*, p. 126.

10 Los ensayos de Horacio Flores-Sánchez, Paul Westheim e Ida Rodríguez Prampolini en *El mundo de Jesús Reyes Ferreira* (*Catálogo publicado con motivo de la exposición en el 80 aniversario del nacimiento del artista*, México, INBA), publicado para su exposición individual de 1962 en el Museo Nacional de Arte Moderno en el Palacio de Bellas Artes, continúan estando entre los ensayos más ilustrativos sobre la práctica de Reyes.

11 Para obtener más detalles sobre la llegada de Goeritz y sus primeros encuentros y actividades en México, véanse las entradas del 2 al 4 de octubre en su agenda de 1949, en la Colección Mathias Goeritz del Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.

12 La producción mural financiada por el Estado se acrecentó considerablemente a partir de 1940, con la urbanización y la expansión de la industria mexicana durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho. Esta tendencia continuaría hasta principios de los años sesenta. Esther Acevedo ha señalado que "El aumento en el patrocinio se debió al deseo de los gobiernos de envolver el viraje desarrollista en un discurso plástico que diera la apariencia de seguir manteniendo viva la revolución y sus postulados sociales" (Acevedo, "Introducción", en Esther Acevedo *et al.*, *Guía de murales del Centro Histórico de la Ciudad de México*, México, Universidad Iberoamericana-Departamento de Arte/Conafe, 1984, p. 7). Para un análisis a profundidad de la relación entre muralismo y Estado de los años treinta a los sesenta, véase el estudio monográfico de Mary K. Coffey *How a Revolutionary Art Became Official Culture: Murals, Museums, and the Mexican State*, Durham, N.C., Duke University Press, 2012.

13 Keith L. Eggener, *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 2001, p. 31.

14 Leonor Cuahonte (ed.), *El eco de Mathias Goeritz. Pensamientos y dudas autocríticas. Compilación*, México, UNAM-IIE, 2007, p. 155.

15 Agradezco a Cristóbal Andrés Jácome haber compartido conmigo estas reproducciones de *Mañana*.

O'Gorman's use of color to modify the terms of European functionalist architecture in the 1920s for the Mexican context was an important precedent for Barragán's subsequent embrace of juxtapositions of boldly painted walls. "Concrete does not have to be in opposition to painting," he pronounced in a 1981 interview; "if so, it is horrifying."[8] In another interview the following year, the architect expanded on his relationship to color:

> Color complements architecture and serves to enlarge or shrink a space. It is also used to add that touch of magic that a site requires. I use color, although I when design I'm not thinking of it. Usually it is defined after the space is built. I visit the place constantly, at different times of day, and start to "imagine the color," to imagine colors that range from the most wild to the amazing. I return to painting books and the surrealists, particularly the work of De Chirico, Balthus, Magritte, Delvaux, and Chucho Reyes. As I study the pages and images, suddenly I see a color that I've imagined, and I select it.[9]

Jesús, or "Chucho," Reyes Ferreira, who like Barragán hailed from Jalisco but had lived in Mexico City since the 1930s, was a painter of brightly colored works on brown paper that boldly synthesize popular Mexican traditions and modernist tendencies.[10] He frequently joined Barragán on visits to the architect's work sites, serving an essential role as a color and design consultant. Just a few days after arriving to Mexico in 1949, Goeritz, who was introduced to Barragán by Ida Rodríguez Prampolini and Edmundo O'Gorman, accompanied him and Reyes on one of their visits to the Jardines del Pedregal de San Ángel, a modernist residential *fraccionamiento* (planned community) that Barragán was then developing on this barren *malpaís* south of central Mexico City.[11]

In line with the call in the "Nine Points on Monumentality" to unite "the stones that have always been used, the new technologies, and color, in all its intensity," Barragán employed plantings, rocks, and painted landscaping elements at the Jardines del Pedregal in an abstract, spatial approach to plastic integrations that self-consciously contrasted with the social realist mural aesthetic that David Álfaro Siqueiros and Diego Rivera, the living leaders of the so-called Mexican School of painting after José Clemente Orozco's 1949 death, continued to advocate as the appropriate language for artworks integrated into architecture.[12] As Keith L. Eggener has discussed, Barragán hired Xavier Guerrero to develop special oxide paints in colors such as rust, ocher, green, and blue, which were applied to rocks and pond bottoms, as well as a brilliant Mexican pink that was used on metal railings, transforming the development's demonstration gardens and entrance plaza into a dramatic multicolored landscape.[13] Goeritz was inspired by Barragán's efforts, which he described in an article from 1950 as "a symphony of terrestrial beauty that has not been spoiled by dirty hands, rather it has been contrasted with strong colors, living walls, polychrome lakes, with curved roads framed by great fences."[14]

But even when reproduced in color in newspapers such as *Mañana*, photographs of Barragán's dramatic modern gardens could not substitute for a recognizable marketing logo that would identify the development in the mass media, as well as in real space and time.[15] To achieve this, Barragán commissioned Goeritz—who had recently exhibited his wood and stone sculptures for the first time, with great success, at Mexico City's Galería Clardecor—to design his first monumental sculpture, *El animal del Pedregal* (1951), a 15 foot-long, open-mouthed serpent constructed in painted, reinforced concrete. Shot from a worm's-eye view to enhance its monumental characteristics by Armando Salas Portugal, Goeritz's serpent served as the development's chief logo until the end of the 1960s, when all lots had been sold.

Goeritz's Architectural Sculpture

El animal del Pedregal was the first in the series of abstract sculptural place marker–logotypes for which Goeritz and Barragán would

---

8 Luis Barragán, *Luis Barragán. Escritos y conversaciones*, ed. Antonio Riggen Martínez (Madrid: El Croquis Editorial, 2000), 132.

9 Luis Barragán, *Luis Barragán*, 126.

10 The brief essays by Horacio Flores-Sánchez, Paul Westheim, and Ida Rodríguez Prampolini in *El mundo de Jesús Reyes Ferreira. Catálogo publicado con motivo de la exposición en el 80 aniversario del nacimiento del artista* (México City: INBA, 1962), published on the occasion of the artist's 1962 solo exhibition at the Museo de Arte Moderno in Mexico's Museo del Palacio de Bellas Artes, remain among the most illuminating studies of Reyes's influential practice to date.

11 On the details of the Goeritz's arrival, first meetings, and activities in Mexico, see entries for October 2–4 in his 1949 agenda, held in the Colección Mathias Goeritz of the Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.

12 State-sponsored mural production increased significantly beginning in 1940 with the expansion of Mexican industry and urbanization under president Manuel Ávila Camacho; this trend continued until the early 1960s. Esther Acevedo has written that "El aumento en el patrocinio se debió al deseo de los gobiernos de envolver el viraje desarrollista en un discurso plástico que diera la apariencia de seguir manteniendo viva la revolución y sus postulados sociales" (Acevedo, "Introducción," Esther Acevedo et al., *Guía de murales del Centro Histórico de la Ciudad de México* [Mexico City: Universidad Iberoamericana–Departamento de Arte/Conafe, 1984], 7). For an in-depth analysis of the relationship between muralism and the state from the 1930s through the 1960s, see Mary K. Coffey's recent monographic study *How a Revolutionary Art Became Official Culture: Murals, Museums, and the Mexican State* (Durham, NC: Duke University Press, 2012).

13 Keith L. Eggener, *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal* (New York: Princeton Architectural Press, 2001), 31.

14 Leonor Cuahonte, ed., *El eco de Mathias Goeritz. Pensamientos y dudas autocríticas. Compilación* (Mexico City: UNAM–Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007), 155.

15 I am grateful to Cristóbal Andrés Jácome for sharing these reproductions from *Mañana* with me.

escultura monumental: *El animal del Pedregal* (1951), una serpiente de cinco metros de largo, construida en concreto reforzado y pintado. Ésta fue fotografiada por Armando Salas Portugal para resaltar sus características monumentales; la serpiente de Goeritz fungió como el logotipo del fraccionamiento hasta finales de los años sesenta, cuando se concluyó la venta de todos los lotes.

La escultura arquitectónica de Goeritz

El animal del Pedregal fue el primero en la serie de logotipos abstractos que daría renombre a Goeritz y Barragán durante los años cincuenta. Era más pequeño, menos colorido y mucho más figurativo que sus obras posteriores de este tipo. Este cambio fue catalizado por las experiencias de Goeritz con el diseño arquitectónico y la construcción de su Museo Experimental El Eco en 1953.

En 1952, Goeritz recibió una comisión para diseñar una galería de arte, que a la vez funcionaría también como restaurante y bar, en una pequeña parcela, en la bohemia colonia San Rafael. Goeritz aprovechó esta oportunidad para concebir un tipo de espacio completamente nuevo —un centro de arte privado en el que artistas e intérpretes se reunirían para producir obras *in situ*. Sin preparación arquitectónica, Goeritz concibió El Eco sólo con una serie de bosquejos rudimentarios, y diseñó el edificio ahí mismo, improvisando las alturas, ángulos y profundidades de los toscos muros de concreto reforzado en el momento mismo de su levantamiento. Esta experiencia de primera mano, con las posibilidades y limitaciones de la construcción en México —que seguía llevándose a cabo con materiales tradicionales en lugar de nuevas tecnologías—, fue crucial para el desarrollo del discurso de "arquitectura emocional", concebido por Goeritz en 1953, así como para la interpretación expresamente mexicana de la monumentalidad que propuso en sus formas urbanas pintadas.

La arquitectura emocional —concepto al que también se adhirió Barragán— era una búsqueda anti-racionalista y anti-realista de la integración del arte y la arquitectura, dirigida a estimular las emociones. Como lo ha demostrado Daniel Garza Usabiaga, Goeritz no especificó cuáles. Esta ambigüedad le permitió atribuir una gama de significados al término —y a las obras a las que se aplicaba— a lo largo de las décadas.[16] A partir de sus experiencias con Barragán, Goeritz utilizaría el color como componente clave de sus esfuerzos para provocar las emociones mediante la integración del arte y la arquitectura.

En una esquina del patio abierto que Goeritz describió como "punto final de la serie de 'emociones' que el espectador debía experimentar mientras paseaba por el edificio",[17] construyó un muro alto, angosto y amarillo canario, que marca el primer ejemplo de color en su práctica monumental. Al pintar este muro exento, Goeritz lo convirtió en una obra de arte. Escribió que debía ser "comprendido como elemento escultórico, de color amarillo, que —como un rayo de sol— entrara en el conjunto, en el cual no se hallan otros colores que blanco y gris".[18] El intenso amarillo del muro parecía invitar a los eruditos a vincularlo con su legado alemán, en particular con el expresionismo alemán —con Vasili Kandinsky y su asociación del amarillo con la calidez y la locura en su libro *Sobre lo espiritual en el arte*, o con el uso de este color en los diseños arquitectónicos de Bruno Taut. Goeritz, extranjero residente en México, despliega este color audaz y expresionista dentro de este espacio privado dedicado al arte abstracto con el fin de incitar escándalo y controversia en el ambiente mexicano, en un momento en que Rivera y Siqueiros lanzaban ataques contra él y otros "apolíticos en el campo del arte", en un esfuerzo para mostrar la continua relevancia de su propio enfoque realista. El muro amarillo de concreto reforzado se convirtió en la tarjeta de presentación *de facto* de Goeritz, y sirvió de prototipo para los diseños esculturales monumentales en los que después colaboraría con Barragán y otros.

Después de la construcción de El Eco, las esculturas de Goeritz fueron adquiriendo cada vez más mayor monumentalidad y fueron marcadamente más abstractas.[19] En 1955, produjo una serie de tres esculturas de mediana escala tituladas *Arquitectura emocional*, que demuestran el papel esencial que desempeña el color en su discurso arquitectónico. Cada escultura fue ensamblada de barras ahusadas y bloques de madera, pintados de diversos colores. Dos de ellas, *La torre: construcción inacabada núm. 1* (1955) y *Construcción inacabada núm. 2: Homenaje a Daniel Mont* (1955), parecieran ser proyectos de visionarias construcciones arquitectónicas, similares al *Monumento a la Tercera Internacional* (1920) de Vladimir Tatlin. En la tercera, titulada *Urbanismo OLD and NEW* (posteriormente renombrada *Aquí y allá*, 1955), las barras, bloques y formas se acomodan en un modelo de paisaje urbano abstracto.

Estas obras sugieren claramente los principios de su arquitectura emocional: ausencia de regularidad estructural, presencia de ángulos pronunciados y escalas exageradas y uso del color como medio de expresión y estimulación. Una amplia gama de luces y sombras es visible en las fotografías que Salas Portugal tomó de estas obras y que Goeritz indicó en sus registros —ahora conservados en el Instituto Cultural Cabañas en Guadalajara—, indicio de que se encontraban pintadas con óleo, laca o ambos. Resulta imposible determinar los colores aplicados, debido a que

16 Daniel Garza Usabiaga, *Mathias Goeritz y la arquitectura emocional. Una revisión crítica (1952-1968)*, México, Vanilla Planifolia, 2012, pp. 21-22.

17 Cuahonte (ed.), *op. cit*, p. 98.

18 *Ibid.*, p. 29.

19 Un factor en esta transformación fue que las esculturas de Goeritz cambiaron de artífice. Mientras que en Guadalajara había delegado a Romualdo de la Cruz la tarea de transformar sus diseños en piedra y madera a tres dimensiones, después de su mudanza a la ciudad de México en 1953 comenzó a comisionar obras a José González, un artesano que había trabajado cercanamente con el mecenas de El Eco, Daniel Mont (véase Josten, *op. cit.*, pp. 183-185).

become known over the course of the 1950s. It was smaller, less colorful, and far more directly representational than subsequent works of this type would be; this shift was catalyzed by Goeritz's experiences with architectural design and construction at his Museo Experimental El Eco, in 1953.

In 1952, Goeritz was commissioned to design an art gallery, restaurant, and bar on a small, rented plot of land in Mexico City's bohemian Colonia San Rafael. He took this opportunity to conceive of a completely new kind of space—a privately run arts center in which artists and performers would come together to produce works in situ. Having no architectural training, Goeritz conceived of El Eco only in the form of rudimentary sketches and designed the building on site, improvising the heights, angles, and widths of the rough, reinforced concrete walls as they were raised by day laborers. This firsthand experience with the possibilities and limitations of construction in Mexico—which continued, by and large, to be carried out in traditional, rather than new industrial materials—was crucial to the development of the *arquitectura emocional* discourse that Goeritz first engaged in 1953, as well as the specifically Mexican interpretation of monumentality that he proposed with his painted urban forms. *Arquitectura emocional*—a concept to which Barragán also adhered—was an antirationalist, antirealist approach to integrate art and architecture that aimed to stimulate emotions. As Daniel Garza Usabiaga has demonstrated, Goeritz did not specify which emotions these might be; this vagueness made it possible for him to ascribe a range of meanings to the term—and the works to which it was applied—over the course of decades.[16] Building on his experiences with Barragán, Goeritz would use color as a key component of his efforts to stimulate emotions through the integration of art and architecture.

In a corner of the open patio that Goeritz described as "the end of the series of 'emotions' that the audience experiences while walking through the building,"[17] he built a tall, narrow, canary-yellow wall that marks the first instance of color in his monumental practice. By painting this narrow, freestanding wall, Goeritz converted it into a work of art. He wrote that it should be "understood as a sculptural component; yellow, like a ray of sun, enter a scene in which there are no colors other than white and gray."[18] In selecting a bold yellow, Goeritz may have been inviting cognoscenti to make connections with his German heritage, and with German Expressionism in particular—including Wassily Kandinsky's association of yellow with warmth, as well as madness, in his 1912 *On the Spiritual in Art*, and Bruno Taut's use of it in his architectural designs. Goeritz, a foreign resident in Mexico, deployed this daring, Expressionist-infused color within this privately funded space dedicated to abstract art to incite shock and controversy in the Mexican milieu at a moment when Rivera and Siqueiros were launching public attacks on him and other "apolíticos en el campo del arte," in an effort to assert the continuing relevance of their own realist approach. This yellow wall built in reinforced concrete became, in effect, Goeritz's calling card, and served as the prototype for the monumental sculptural designs on which he subsequently collaborated with Barragán and others.

Following the construction of El Eco, Goeritz's sculptural works became increasingly monumental in scale and abstract in form.[19] In 1955, he produced a series of three tabletop-size sculptures, titled "Arquitectura emocional," that demonstrate the essential role played by color within his architectural discourse. Each of these was assembled from longer tapered bars and smaller blocks of wood, which were painted in a range of colors. Two works, *La torre: Construcción inacabada núm. 1* and *Construcción inacabada núm. 2: Homenaje a Daniel Mont*, suggest maquettes for visionary architectural constructions, akin to Vladimir Tatlin's 1920 *Monument to the Third International*. In the third, titled *Urbanismo OLD and NEW* (later titled *Aquí y allá*), the longer bars and smaller blocks and forms are arranged in a model of an abstracted cityscape.

These works clearly suggest the principles of *arquitectura emocional* in the absence of structural regularity and the presence of sharp angles, exaggerations of scale, and the use of color as a form of expression and stimulation. A wide range of light and dark values is visible in the photographs that Salas Portugal took of these works, and Goeritz indicated in his records, now held in the Instituto Cultural Cabañas in Guadalajara, that each was painted with oil, Duco, or both. Neither the works themselves nor color photographs of them have been located, making it impossible to determine the tones that were applied. Regardless of what they were, the important point is that color was applied at all; this fact marks a decisive turning point between Goeritz's earlier, colorless sculptures and the monumental, painted urban forms for which he would subsequently become known.

Painted Emblems for Modern Suburbs

In the mid-1950s, building on the precedent of their collaboration at the Jardines del Pedregal, Barragán invited Goeritz to collaborate on the design of entrance plazas featuring nonobjective

16 Daniel Garza Usabiaga, *Mathias Goeritz y la arquitectura emocional. Una revisión crítica (1952–1968)* (Mexico City: Vanilla Planifolia, 2012), 21–2.

17 In Cuahonte, *El eco de Mathias Goeritz*, 98.

18 Ibid., 29.

19 One factor in this shift was that Goeritz's sculptures were now being made by new hands. Whereas in Guadalajara he had relied on sculptor Romualdo de la Cruz to transform his wood and stone designs into three dimensions, following Goeritz's relocation to Mexico City in 1953, he began commissioning works from José González, a craftsperson who had worked closely with El Eco's patron Daniel Mont (see Josten, "Mathias Goeritz," 183–85).

no se han localizado las piezas ni se conocen fotografías a color. Cualesquiera que hayan sido las tonalidades usadas, lo importante de estas piezas es la aplicación misma del color. Este hecho marca un cambio notable entre las esculturas incoloras tempranas de Goeritz y las monumentales y coloridas formas urbanas por las que sería conocido posteriormente.

Emblemas cromáticos para suburbios modernos

A mediados de los años cincuenta, con su colaboración en Jardines del Pedregal como precedente, Barragán invitó de nuevo a Goeritz para que diseñase las plazas de entrada, provistas de esculturas no objetivas en concreto reforzado y pintado, para dos proyectos de bienes raíces: Jardines del Bosque en Guadalajara y Ciudad Satélite en el Estado de México. La primera era una comunidad residencial planificada con plazas y jardines, cuya planeación fue encomendada a Barragán por el BII en 1955. La pieza abstracta angular diseñada por Goeritz, *Pájaro amarillo*, fue construida en concreto reforzado y pintado en 1957. La obra fusionaba características de sus esculturas monumentales anteriores con las llamativas formas dentadas y los colores brillantes del *Googie*, estilo de arquitectura comercial desarrollado en el sur de California por aquellas fechas.[20]

En enero de 1957, Barragán pidió a Goeritz asistirlo en el diseño de otra plaza de entrada escultural, esta vez para Ciudad Satélite, un proyecto del BII en las afueras de la capital. Este proyecto era de mucho mayor escala en comparación con Jardines del Pedregal y Jardines del Bosque.[21] Los inversionistas del proyecto —entre quienes se encontraban el expresidente Alemán y su hijo, Bernardo Quintana, fundador de Ingenieros Civiles Asociados (ICA), e incluso Mario Pani— necesitaban un símbolo dramático y llamativo que comunicara las aspiraciones de esta nueva manera de abordar la vida moderna.[22] Para esto recurrieron a Barragán, basados en el éxito de Jardines del Pedregal y su campaña de mercadotecnia. El arquitecto, a su vez, incorporó a Goeritz al equipo. En abril de 1957, los creadores presentaron el proyecto para la plaza con las cinco torres huecas de concreto. El asunto de hasta qué punto el concepto y el diseño del proyecto son atribuibles a Goeritz o a Barragán ha sido objeto de intenso debate desde 1968, cuando este último exigió por vez primera ser reconocido como coautor en igualdad de condiciones. Basta con señalar que, para finales de los años sesenta, la particularmente sinérgica relación colaborativa que ambos habían cultivado desde principios de los cincuenta —relación que ejemplificaba los ideales de los "Nueve puntos sobre la monumentalidad"— se había derrumbado.

De cualquier modo, los empresarios y otros actores involucrados en Ciudad Satélite aprobaron el diseño presentado por Barragán y Goeritz: una plaza oval que dividiera las dos direcciones de la carretera, sobre la cual se alzarían cinco torres cuneiformes, lisas, de diferentes alturas y color rojo anaranjado. La construcción dio inicio en mayo de 1957. Cada torre era levantada, de tablón en tablón, por albañiles que utilizaban burros para transportar la madera, el concreto y las vigas de acero. Cuando el concreto se secó, en febrero de 1958, estas esculturas monumentales fueron, cual edificios, pintadas enteramente de un solo color, como había sido el caso de las anteriores esculturas urbanas de Goeritz. La tonalidad originalmente propuesta era un rojo anaranjado utilizado con frecuencia en la arquitectura tanto vernácula como modernista de México por su disponibilidad y asequibilidad. Al principio, y por lo visto como consecuencia de las preocupaciones de los desarrolladores por el alto costo de la iluminación nocturna de cinco torres, sólo la torre delantera fue pintada de ese color. La torre del fondo fue pintada de amarillo, como el muro de El Eco y el *Pájaro* de Guadalajara, y las otras tres se pintaron de blanco.[23]

La presencia de una torre bermellón encajaba perfectamente con la opción de impresión a color único disponible entonces en los periódicos mexicanos. Una vez pintadas, los publicistas de Ciudad Satélite utilizaron una representación geométrica de las torres, con la torre roja impulsándose hacia el frente, en anuncios de periódico de página completa que declaran "¡El mañana llegó antes de lo esperado!" Para octubre de 1958, la torre de la extrema izquierda había sido pintada de azul y la del frente de un rojo más profundo. Estas formas elementales —componentes constitutivos del futuro desarrollo urbano en México— eran denotadas ahora por colores primarios. Explotando una vez más la impresión a color único, el BII utilizó la inauguración de la torre azul para anunciar, en *Novedades*, la apertura de no una, sino dos "magnas obras": Ciudad Satélite como tal y —uno de los principales atractivos del desarrollo— la nueva "súper carretera" que llevaría hasta Querétaro y más allá, representada por una larga línea azul sobre un mapa extendido verticalmente en la página.

Para mediados de los años sesenta, los anuncios a color se habían vuelto más frecuentes en México, y las Torres de Satélite fueron apropiadas para anunciar otros productos que unían intereses y

20 Con respecto a las fechas y los pagos que Goeritz recibió de Barragán por su trabajo en Jardines del Bosque y Ciudad Satélite, véase Josten, *op. cit.*, pp. 197-198, n. 89; para el tema de la arquitectura *Googie*, véase Alan Hess, *Googie: Fifties Coffee Shop Architecture*, San Francisco, Chronicle Books, 1986, y Chris Nichols, "Everyday Entertainment: Post-Postwar Life in the San Gabriel Valley", en Wim de Wit y Christopher James Alexander (eds.), *Overdrive: L.A. Constructs the Future, 1940-1990*, Los Ángeles, Getty Research Institute, 2013, pp. 200-211.

21 La primera mención de Ciudad Satélite en las agendas de Goeritz data del 20 de enero de 1957.

22 Miguel Alemán Velasco, "Recuerdos y reflexiones sobre Ciudad Satélite y su emblema", en Alfredo D. Arvizu González (ed.), *Las Torres de Satélite*, México, Ayuntamiento del Municipio de Naucalpan de Juárez, 2009, p. 50.

23 Daniel Garza Usabiaga, "Las Torres de Satélite: ruina de un proyecto que nunca se concluyó", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol. XXXI, núm. 94, primavera de 2009, p. 141.

sculptures in painted, reinforced concrete for two new speculative real estate projects: the Jardines del Bosque in Guadalajara, and Ciudad Satélite in the Estado de México. The first was a planned residential community, complete with plazas and gardens, that Barragán was hired by the BII to plan for his native Guadalajara in 1955. The angular abstract *Pájaro amarillo* (Yellow Bird) that Goeritz designed, which was constructed in reinforced concrete and painted yellow in 1957, fused characteristics of his earlier monumental works with the eye-catching jagged shapes and bold colors of the so-called Googie-style commercial architecture that originated in Southern California around the same time.[20]

In January 1957, Barragán invited Goeritz to assist him in designing another sculptural entrance plaza—this time for Ciudad Satélite, a BII project just outside the capital that was being developed on a far greater scale than either the Jardines del Pedregal or the Jardines del Bosque.[21] The project's investors, who included former president Alemán and his son as well as Bernardo Quintana, founder of Ingenieros Civiles Asociados (ICA), and Pani himself—needed a dramatic, appealing symbol capable of communicating the aspirations of this novel approach to modern living.[22] For this they turned to Barragán, based on the success of the Jardines del Pedregal and its marketing campaign; the architect, in turn, incorporated Goeritz into the team. The issue of to what extent the concept and design of the plaza with five hollow cement towers that this team ultimately presented in April 1957 is attributable to Goeritz, and to what extent to Barragán, has been the subject of considerable debate since 1968, when the latter first demanded to be credited as an equal coauthor. Suffice it so say here that by the late 1960s, the remarkably synergistic collaborative relationship that Barragán and Goeritz had enjoyed since the early 1950s—that exemplified the ideals of the "Nine Points on Monumentality"—had unraveled, pulled apart at the seams by conflicting pressures as the local cultural landscape became increasingly international.

In any case, Ciudad Satélite's developers quickly approved the design that Barragán and Goeritz presented them: an oval plaza dividing the two directions of the highway, on which would stand five orange-red, smooth-sided, triangular, wedge-shaped towers of different heights. Construction began in May 1957. Each of the hollow towers was raised the width of one rough wooden plank at a time, by laborers who used donkeys to transport their wood, concrete, and reinforcing iron bars. Once the concrete was dry, in February 1958, these monumental sculptures were painted, like buildings, in allover hues—just as had been the case with Goeritz's earlier urban sculptures. The shade that Barragán and Goeritz initially proposed was the orange-red frequently used in vernacular as well as modernist architecture in Mexico, due to its affordability and availability. Initially, and apparently due to the developers' concerns about the cost of illuminating five towers for nighttime visibility, only the foremost tower was painted this shade; the rear tower was painted yellow, like El Eco's yellow tower and the *Pájaro amarillo* in Guadalajara, and the other three were white.[23]

The presence of one orange-red tower corresponded nicely to the single-color printing option then available in Mexico's major newspapers. Once the structure was painted, Ciudad Satélite's developers used a geometric representation of the towers, with a red one surging forward, in full-page newspaper advertisements announcing: "The morning came sooner than expected!" By October 1958, the westernmost tower had been painted blue, and the foremost tower was repainted a deeper red. Now primary colors denoted these primary forms—the building blocks for future urban development in Mexico. Once again exploiting the single-color printing option, BII used the unveiling of the blue tower to signal, in *Novedades*, the concurrent inauguration of not one, but two "great works": Ciudad Satélite itself, and one of the development's most attractive features—the new "super carretera," stretching from there to Querétaro to the north, represented by a long blue line on a map extending vertically along the page.

By the mid-1960s, color advertising had become prevalent in Mexico, and the Torres de Satélite were appropriated to advertise other products that similarly united Mexican and international interests and tastes. These included the Primer Festival Mexicano de Motociclismo, held at Ciudad Satélite in 1958; the Datsun Tizoc, advertised as "The first vehicles designed for the tastes and needs of Mexico"; and the records of Los Apson, a musical group originally from Sonora, who translated hits by the Beatles and the Rolling Stones into Spanish for Mexican audiences.[24]

Goeritz, meanwhile, denied the colorful nature of the Torres de Satélite in order to promote their modernist, rather than

---

20 On the dates and amounts of the payments that Goeritz received from Barragán for his work at the Jardines del Bosque and Ciudad Satélite, see Josten, 197–98 n89. On "Googie" architecture, see Alan Hess, *Googie: Fifties Coffee Shop Architecture* (San Francisco: Chronicle Books, 1986), and Chris Nichols, "Everyday Entertainment: Post-Postwar Life in the San Gabriel Valley," in *Overdrive: L.A. Constructs the Future, 1940–1990*, ed. Wim de Wit and Christopher James Alexander (Los Angeles: Getty Research Institute, 2013), 200–11.

21 The first mention of Ciudad Satélite in Goeritz's agendas occurs on January 20, 1957.

22 Miguel Alemán Velasco, "Recuerdos y reflexiones sobre Ciudad Satélite y su emblema," in *Las Torres de Satélite*, ed. Alfredo D. Arvizu González, (Mexico City: Ayuntamiento del Municipio de Naucalpan de Juárez, 2009), 50.

23 Daniel Garza Usabiaga, "Las Torres de Satélite: Ruina de un proyecto que nunca se concluyó," *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 31, no. 94 (Spring 2009): 141.

24 I am grateful to Cristóbal Andrés Jácome for bringing the Datsun Tizoc advertisement to my attention.

20-ABRIL-1958
CIRCUITO SATELITE
PRIMER FESTIVAL MEXICANO DE MOTOCICLISMO
CIUDAD SATELITE

250

251

252

253

250. José Horna, cartel del Primer Festival Mexicano de Motociclismo Ciudad Satélite, 1958.
251. Mathias Goeritz y Luis Barragán (arqs.), maqueta de la *Plaza de las Cinco Torres*, 1957.
252. David Winters (dir.), *Space-Girl Dance* con Raquel Welch, 1970.
253. Mathias Goeritz, *El animal del Pedregal*, 1951, Nacho López (foto).

gustos mexicanos e internacionales. Éstos incluyeron el primer festival mexicano de motociclismo, celebrado en Ciudad Satélite en 1958; el Datsun Tizoc, anunciado como "los primeros vehículos diseñados para el gusto y las necesidades de México", y los discos de Los Apson, grupo musical originario de Sonora que traducía éxitos de los Beatles y los Rolling Stones al español para públicos mexicanos.[24]

Goeritz, mientras tanto, negaba la naturaleza colorida de las Torres de Satélite para remarcar su carácter modernista —en lugar de comercial— entre sus amigos y colegas en el extranjero. El artista envió a sus contactos juegos de dramáticas fotografías en blanco y negro tomadas por Marianne Gast, su primera esposa, sin mencionar que las torres estaban pintadas.[25] Esta omisión por parte del artista sugiere que el colorido era un valor inherentemente local, más que internacional. Goeritz envió solamente vistas no objetivas, cuidadosamente recortadas, tomadas poco después de pintadas las torres y antes de que el fraccionamiento siguiera desarrollándose. Las imágenes evitaban así comunicar cualquier alusión a la naturaleza lucrativa del desarrollo. Estas fotografías en blanco y negro, que se ajustaban a las normas de las revistas especializadas internacionales, fueron el medio por el que Goeritz, junto con Barragán y Pani, obtuvieron gran renombre por sus esfuerzos modernistas en el extranjero.

Para 1967, cuando la televisión a color se había convertido en la norma en el mundo industrializado, la división que asociaba el color con funciones comerciales, y el blanco y negro con intenciones estéticas, había sido disuelta casi por completo. Éste fue el momento en que el color de las Torres de Satélite comenzó a funcionar al mismo tiempo como valor local comercial y como internacional modernista. Ese año, los colores de las torres cambiaron de manera dramática, asumiendo las tonalidades de rojo anaranjado propuestas originalmente. La razón de esta transformación cromática fue el surgimiento de una nueva especulación inmobiliaria adyacente a Ciudad Satélite, llamada Lomas Verdes, que Barragán y Juan Sordo Madaleno intentaron, sin éxito, desarrollar. Nuevos anuncios de página completa aparecieron en los periódicos de la ciudad, explicando que el maravilloso proyecto del ayer —simbolizado por una pequeña reproducción en blanco y negro de las viejas Torres de Satélite de colores primarios— se había convertido en una "grandiosa realidad", como lo demostraban las nuevas torres rojizas, "símbolo de la zona urbana que lo tiene todo". Resulta notable que nunca se especifica el nombre o la ubicación de esta zona; la responsabilidad de comunicar dónde y qué es esta grandiosa realidad depende enteramente de la forma y el color de las torres.

Éste fue el punto en el que Salas Portugal produjo su famosa serie de fotografías a color de las torres rojo-anaranjadas, tan frecuentemente reproducidas en exposiciones y estudios sobre la obra de Barragán. Mientras tanto, Goeritz quedó cada vez más asociado con el esquema anterior en colores primarios —particularmente, en virtud de la cobertura internacional de los Juegos de la XIX Olimpiada, celebrados en la ciudad de México en 1968 y en los cuales estuvo estrechamente involucrado. Para 1970, los residentes de Ciudad Satélite, cuyo liderazgo resintió la utilización de su emblema para anunciar otra subdivisión, consiguieron regresar las Torres de Satélite a este esquema,[26] en el cual han permanecido desde entonces. Las torres fueron recientemente restauradas, con el patrocinio de varias corporaciones (incluyendo Comex), para marcar su cincuenta aniversario en 2008.

Proyectar el color mexicano al mundo

Las torres disfrutaron de una doble visibilidad: por un lado, protagonizaron anuncios comerciales en México y, por el otro, figuraron en la prensa especializada arquitectónica de Estados Unidos y Europa, gracias a los esfuerzos autopromocionales de Goeritz. Esto trajo al artista importantes posiciones laborales, así como nuevas comisiones para crear formas de concreto monumentales, no objetivas y pintadas. En 1966, el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez lo nombró jefe de Promociones Internacionales dentro del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada. La ambición del Comité era utilizar los Juegos para proyectar al mundo los logros de modernidad cosmopolita de posguerra en México. Los diseños abstractos en colores llamativos fueron elementos clave de su sofisticada campaña, transmitida internacionalmente por televisión satelital por primera vez a color en la historia olímpica. Además de su papel funcional como señalización para atletas, reporteros y turistas, el color se desplegaba como un valor, a la vez profundamente local y sofisticadamente vanguardista, anunciando que México era parte de una red internacional.

En la revista *Sports Illustrated*, Bob Ottum escribe que "México ha conjurado el más improbablemente hermoso emplazamiento de la historia de los Juegos Olímpicos, el tipo de escenario que dejará su marca artística en el mundo. […] La ciudad se enciende en un estallido de color, con flores y banderas y flamantes esculturas en los bulevares que conducen a las instalaciones".[27] Goeritz era el responsable de estas flamantes esculturas en parte como artista, pero más significativamente como su orquestador dentro del Comité Organizador. En este proyecto, diseñó una de sus obras emblemáticas, *La osa mayor* (1968), un grupo de siete columnas

24 Agradezco a Cristóbal Andrés Jácome haberme dado a conocer el anuncio del Datsun Tizoc.

25 Uno de estos juegos, que Goeritz envió a su mentor alemán Carl Georg Heise a finales de los años cincuenta, se conserva en las Colecciones Especiales del Getty Research Institute en Los Ángeles.

26 Agradezco a Daniel Garza compartirme una carta de 1970 de los Colonos de Ciudad Satélite, A.C. a Ricardo Legorreta, que discute la participación de Barragán en los cambios realizados a los colores de las Torres de Satélite en los años anteriores.

27 Bob Ottum, "Grim Countdown To The Games", *Sports Illustrated*, 14 de octubre de 1968, p. 37.

their commercial, character among his friends and colleagues abroad. He did so by mailing them sets of dramatic black-and-white photographs by Marianne Goeritz, his first wife, making no mention of the fact that the towers were painted.[25] This omission suggests that for Goeritz, their colorfulness was an inherently *local*, rather than an international, value. By sending only Marianne's carefully cropped, nonobjective views that were taken soon after the towers were painted and before the *fraccionamiento* was further developed, Goeritz avoided communicating any allusions to the development's for-profit nature. These black-and-white photographs, which conformed to the standards of international architecture journals, were the means by which Goeritz, like Barragán and Pani, attained considerable renown abroad for his audacious modernist efforts.

By 1967, when color television became the norm throughout the industrialized world, the division whereby color was associated with commercial functions and black-and-white with aesthetic intention had largely dissolved. This was the moment at which the color of the Torres de Satélite began functioning as both a local, commercial value, and as an international, modernist one. In that year, the colors of the towers changed dramatically, finally taking on shades of the originally proposed orange-red. The rationale for this repainting was a new subdivision called Lomas Verdes that Barragán and Juan Sordo Madaleno attempted, unsuccessfully, to develop adjacent to Ciudad Satélite. New full-page ads appeared in Mexico City's newspapers, explaining that yesterday's marvelous project—symbolized by a small black-and-white reproduction of the primary color Torres de Satélite—had become a "grandiosa realidad," as depicted by the new orange-red towers, "symbol of an urban area that has everything." Strikingly, the name and location of this zone goes unstated; the onus is entirely on the form and color of the towers to communicate where, and what, the great reality is.

This was the point at which Salas Portugal produced his well-known series of color photographs of the orange and red Torres, which are frequently reproduced in the context of exhibitions and studies of Barragán's works. Goeritz, meanwhile, became increasingly associated with the earlier primary color scheme—particularly in the international coverage of the XIX Olympiad, held in Mexico City in 1968, with which he was closely involved. By 1970 the residents of Ciudad Satélite, whose leadership resented the cooptation of their emblem for the purpose of advertising another subdivision, had succeeded in returning the Torres de Satélite to that scheme.[26] They've remained that way since and were most recently restored, with sponsorship from several corporations, including Comex, to mark their fiftieth anniversary in 2008.

Broadcasting Mexican Color to the World

The double visibility of the towers—in commercial advertisements in Mexico on one hand, and in the specialized architectural press in the United States and Europe as a result of Goeritz's self-promotional efforts on the other—brought him new commissions for monumental, nonobjective, painted concrete forms, as well as high-visibility positions. In 1966, architect Pedro Ramírez Vázquez appointed him to the position of chief of international promotions within the organizing committee for the Games of the XIX Olympiad. The committee's ambition was to use the Games to broadcast Mexico's achievement of cosmopolitan, postwar modernity to the world. Abstract and nonobjective designs rendered in bold, brilliant hues were key elements of their sophisticated campaign, which was transmitted internationally via color television satellite for the first time in Olympic history. In addition to its functional role in getting athletes, reporters, and tourists where they needed to go, color was now deployed as a value that was at once deeply local, and a marker of cutting-edge sophistication; it announced that Mexico was part of an international network.

In *Sports Illustrated*, Bob Ottum wrote that "Mexico has whipped up the most improbably beautiful setting of any Olympics, the sort of thing that will leave its artistic stamp on the world […] The city comes on in a burst of color, with flowers and flags and bright new statuary along the boulevards leading to the venues."[27] Goeritz was responsible for this bright new statuary—in part as an artist, but more significantly as its orchestrator within the organizing committee. Though he designed one of his signature works, *La Osa Mayor* (1968), a group of seven monumental pink- and yellow-painted concrete columns that shield the view of the parking area behind Félix Candela's Palacio de Deportes, Goeritz's most important Olympic activity was to invite twenty-one sculptors—representatives from every continent—to Mexico three months before the Games for an International Sculpture Symposium, a Cold War–era initiative begun in Austria in 1959 with the goal of bringing sculptors from around the world together to promote peace and understanding through cultural dialogue. Following the model established at the 1965 International Sculpture Symposium held at California State University, Long Beach, each of the invited participants designed a monumental sculpture that would be built by corporate partners

25 One such set, which Goeritz mailed to his German mentor Carl Georg Heise in the late 1950s, is conserved in the Special Collections of the Getty Research Institute in Los Angeles.

26 I am grateful to Daniel Garza for sharing with me a 1970 letter from the Colonos de Ciudad Satélite, A.C., to Ricardo Legorreta that discusses Barragán's involvement in the changes made to the colors of the Torres de Satélite in the previous years.

27 Bob Ottum, "Grim Countdown to the Games," *Sports Illustrated*, October 14, 1968, 37.

monumentales de concreto colocadas frente al Palacio de los Deportes de Félix Candela. Pese a la importancia de esta obra, la actividad olímpica más importante de Goeritz fue haber invitado a 21 escultores —representantes de cada continente— a México, tres meses antes de los Juegos, para un Simposio Internacional de Escultura, un proyecto nacido de la guerra fría, concebido en Austria en 1959, que buscaba reunir a escultores de todo el mundo para promover la paz y el entendimiento mediante el diálogo cultural. Siguiendo el modelo establecido en el Simposio Internacional de Escultura de 1965 en la California State University, Long Beach, cada participante diseñó una escultura monumental que sería construida por patrocinadores corporativos en el tramo sur del Periférico, formando la Ruta de la Amistad. Estas esculturas debían seguir los términos dispuestos por las formas urbanas del propio Goeritz: debían ser no objetivas, construidas en concreto reforzado y pintadas de colores brillantes. Helen Escobedo, una de los tres participantes mexicanos, comentaría después que el escultor uruguayo Gonzalo Fonseca insistió en que su contribución, la *Torre de los vientos*, permaneciera sin pintar. Como solución intermedia, fue pintada de color gris.

Con la Ruta de la Amistad, Goeritz creó un contexto internacional para sus propias obras emblemáticas, utilizando los recursos de su nación adoptiva para afirmar que sus coloridas formas monumentales —emergidas directamente de las condiciones y necesidades locales— tenían relevancia internacional y eran compatibles con la aparición de la televisión satelital a color. Y, de hecho, en 1970 figuraron en una deslumbrante colaboración entre Hollywood y el Consejo Nacional de Turismo de México, un especial de una hora protagonizado por Raquel Welch y transmitido por la emisora estadounidense CBS. En este "especial muy especial", como fue descrito en la prensa norteamericana, Welch interpreta canciones populares de los años sesenta en lugares que van desde las pirámides de Teotihuacán (donde un elenco ataviado con plumas y lentejuelas participa en una electrizante interpretación del éxito de 1969 "The Age of Aquarius") hasta los hoteles de Acapulco. El especial abre con Welch cantando "California Dreaming" (de The Mamas & The Papas), mientras camina por la monumental arquitectura y escultura de un París sombrío e invernal, cuando, de pronto, es transportada a otra realidad. Vestida con un muy sexy traje espacial y ayudada por dos bailarines extraterrestres, la estrella boliviana-americana baila música disco frente a las esculturas de la Ruta de la Amistad, que quedan sin designar y enteramente irreconocibles al haber sido extraídas de todo contexto local o nacional. En la era de los viajes en avión y la televisión a color, estos símbolos abstractos y coloridos de cooperación internacional funcionaban perfectamente como el paisaje extraterrestre del sueño californiano de Raquel. Al ocaso del "milagro mexicano", se pusieron en relieve las tensiones existentes en la contribución colorida de Goeritz a la estética del modernismo y la modernización mexicana —entre local e internacional, comercial y monumental.

along a southern stretch of the Periférico, forming a Ruta de la Amistad (Route of Friendship). These sculptures were required to conform to the terms set by Goeritz's own urban forms: They had to be nonobjective, built of reinforced concrete, and painted in bright colors. One of the three Mexico-based participants, Helen Escobedo, later recalled that Uruguayan sculptor Gonzalo Fonseca was insistent that his contribution, the *Torre de los Vientos*, remain unpainted; as a compromise, it was painted gray.

With the Ruta de la Amistad, Goeritz created an international context for his own signature works, using the resources of his adopted nation to assert that his monumental painted forms—which had emerged as a direct outgrowth of local conditions and necessities—were internationally relevant and uniquely suited to the age of color satellite television. Indeed, in 1970 they were featured in a stunning international collaboration between Hollywood and the Consejo Nacional de Turismo de México: "Raquel!", a one-hour special starring Raquel Welch that aired on the United States's CBS television network in 1970. In this "very special special," as it was described in the United States press, Welch is filmed performing popular songs from the sixties at sites ranging from the pyramids of Teotihuacan (where a feathered and sequined cast of hundreds assists in a stirring rendition of the 1969 hit "The Age of Aquarius"), to the hotels of Acapulco. The special opens with her singing the Mamas & the Papas' song "California Dreaming" while walking among the monumental architecture and sculpture of dreary, wintry Paris when, suddenly, she is transported to another realm. In a sexy space-girl suit and with two Martian backup dancers, the Bolivian-American star dances to disco music on the painted sculptures of the Ruta de la Amistad, which are unlabeled and utterly unidentifiable, having been decisively removed from any local or national context. In the age of jet travel and color television, these brightly painted abstract symbols of international cooperation functioned perfectly as the extraterrestrial landscape of Raquel's California dream. As the sun set on the "Mexican miracle," the embedded tensions of Goeritz's colorful contribution to the aesthetics of Mexican modernism and modernization—between local and international, commercial and monumental—came into high relief.

La construcción del orden

Cristóbal Andrés Jácome

El bienestar social que brindaría la construcción de viviendas a gran escala fue una de las principales promesas de la campaña electoral de Adolfo López Mateos en 1957. La contienda presidencial comprendió la organización de Consejos de Planeación en diversas zonas del país, en los cuales fue expuesto el problema de la escasez de vivienda y su correspondiente solución con base en la edificación de unidades habitacionales de magnas proporciones.[1] El programa propuesto por López Mateos seguía la línea del sexenio de Miguel Alemán (1946-1952) de utilizar los espacios habitacionales como un efectivo instrumento de propaganda. El Centro Urbano Presidente Alemán (1947-1949), el Centro Urbano Presidente Juárez (1950-1952) y la Unidad de Servicios Sociales y de Habitación No. 1 Santa Fe (1954-1956), obras todas del arquitecto Mario Pani, habían demostrado el potencial de la vivienda en el discurso promocional del régimen. Así, el hecho de que López Mateos haya utilizado en su campaña presidencial el tema de la vivienda aseguraba que él como presidente seguiría la dirección política de los gobiernos anteriores. Las dinámicas en el tema de la construcción habitacional estaban ya delineadas y lo único que quedaba por hacer era reproducir y propagar esas mismas propuestas arquitectónicas a escala masiva. Al llegar a la presidencia en 1958, López Mateos junto con el regente de la ciudad Ernesto P. Uruchurtu encomendaron nuevamente a Pani un proyecto que comprendiera las lecciones del pasado y las llevara a su máxima expresión. El resultado de esta comisión fue el Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco (1959-1964).

Con la construcción del orden, nos referimos al orden urbano-arquitectónico que el Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco impuso sobre el terreno informe en el que fue construido. Como George F. Flaherty lo explica puntualmente en este catálogo, la propuesta de Pani tenía de fondo la instauración del orden espacial ante la amenaza del crecimiento de zonas no reguladas que posibilitaran la anarquía social. Esta idea está presente en la serie fotográfica que hiciera Armando Salas Portugal del complejo habitacional como un territorio límpido, cristalino y ordenado. Salas Portugal reforzó desde la imagen la distribución racional con la cual el régimen quería abolir los males de la ciudad. Espacial y visualmente, el orden fue establecido de manera contundente en este magno proyecto de Pani contraponiéndose a expresiones artísticas de la época que querían desestabilizar su sentido, como el radical montaje escénico de Alejandro Jodorowsky *La ópera del orden* (1962) o la pintura abstracta de Vicente Rojo *Destrucción de un orden* (1965-1966).

Para problematizar la imagen del orden y otros conceptos ligados a las retóricas de representación del régimen, tomaré como punto de partida la serie fotográfica que realizó Salas Portugal en 1966. El trabajo del fotógrafo presenta una visión enaltecedora de los logros constructivos del régimen destacando forma, dimensión y materiales de los edificios. La serie presenta Nonoalco-Tlatelolco como un monumento al Estado moderno y su capacidad para asentar su fuerza con el beneficio social. Las fotografías se integran a la iconografía oficial del régimen comprobando una vez más la efectividad de la arquitectura en la legitimación del sistema político. Para trazar un panorama de la visualidad del Estado y su relación con el espacio arquitectónico, propongo cuatro categorías desprendidas de la serie: transparencia, flujo, resplandor y retícula. Estos estatutos visuales están presentes en el trabajo de Salas Portugal y establecen confluencias con otras fotografías con el tema de la vivienda realizadas por los Hermanos Casasola, Nacho López y Lola Álvarez Bravo. En conjunto, estas imágenes representaron la modernidad constructiva como un momento de triunfo; una acumulación de instantes heroicos que constituyen la posibilidad de una historia épica.

1 Domingo García Ramos, "Urbanismo", *Arquitectura México,* núm. 83, septiembre de 1963, p. 281.

Constructing Order

Cristóbal Andrés Jácome

Social welfare through the construction of large-scale housing was one of the main promises of Adolfo López Mateos's 1957 campaign. The presidential fray introduced the organization of planning councils in different areas of the country, in which the problem of housing scarcity was exposed, and its solution in the building of colossal housing units proposed.[1] The program offered by López Mateos followed the guidelines established during Miguel Alemán's term (1946–1952), in which housing spaces were employed as an effective propaganda tool. The housing units Conjunto Urbano Presidente Alemán (1947–49), Conjunto Urbano Presidente Juárez (1950–52), and Unidad de Servicios Sociales y de Habitación No. 1 Santa Fe (1954–56), all of them executed by Mario Pani, had demonstrated the potential of housing in the promotional discourse of the regime. Hence, the use of housing in López Mateos's presidential campaign ensured that he would, as president, follow the footsteps of his predecessors. The dynamics surrounding the building of housing units were already outlined—the only thing left to do was reproduce and propagate these architectural proposals in a massive scale. Upon reaching the presidency in 1958, López Mateos and Ernesto P. Uruchurtu, regent of Mexico City, entrusted Pani with a project that understood the lessons of the past and took them to their highest form. The result of this commission was the Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco (1959–64).

Constructing order refers here to the urban-architectural order that Nonoalco-Tlatelolco imposed on the shapeless terrain on which it was built. As George F. Flaherty explains elsewhere in this catalog, Pani's proposal was really about the establishment of a spatial order in view of the threat represented by the growth of unregulated zones that would enable social anarchy. This idea is present in the series of photographs Armando Salas Portugal took of the urban compound as a pristine, transparent, and ordered territory. Salas Portugal strengthened through his images the rhetoric the regime was employing to abolish the evils of the city. Spatially and visually, order was established decisively in this great urban project, and directly was opposed by some artistic expressions of the time that sought to destabilize its meaning, such as Alejandro Jodorowsky's radical stage performance *La ópera del orden* (The Opera of Order, 1962) or Vicente Rojo's abstract painting *Destrucción de un orden* (Destruction of an Order, 1965–66).

In order to problematize the image of order and other concepts linked to the regime's rhetoric of representation, a solid starting point is the photographic series made by Salas Portugal in 1966. The work of the photographer presents a celebratory vision of the constructive achievements of the regime, highlighting the form, dimensions, and materials of the buildings. The series presents Nonoalco-Tlatelolco as a monument to the modern state and its capacity to secure its strength through social welfare. The photographs integrate with the official iconography of the regime, verifying once again the effectiveness of architecture in the legitimation of the political system. Aiming to trace a panorama of the visuality of the state and its relation to the architectural space, we can advance four categories, as suggested by the series: transparency, flow, radiance, and grid. These visual statutes are present in the work of Salas Portugal, and converge with other photographs on housing taken by the Casasola brothers, Nacho López and Lola Álvarez Bravo. As a whole, these images represent constructive modernity as a moment of triumph, an accumulation of heroic instants that beget the possibility of an epic history.

Transparency

The Banobras Tower is the distinctive building of the Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco. Its pyramidal form and the great

1 Domingo García Ramos, "Urbanismo," *Arquitectura México*, no. 83 (September 1963): 281.

Transparencia

La Torre de Banobras es el edificio distintivo del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco. Su forma piramidal y la gran cortina de vidrio que cubre casi por completo su fachada frontal hacen que este edificio de 127.30 metros de altura se erija como el icono por excelencia del complejo habitacional. La codificación visual que hiciera Salas Portugal de la construcción pone énfasis en su original concepto estructural, la amplitud de la cortina de vidrio y su considerable altura.

En la toma en contrapicado de la torre, el fotógrafo destaca su fuerza espacial. Esta mirada a las alturas puede interpretarse como el camino ascendente del desarrollo, el impulso que lleva a la cúspide la noción de progreso. Además de recurrir a un extremo contrapicado para demostrar la grandeza del edificio y por tanto de los nuevos tiempos, Salas Portugal empleó un sofisticado manejo de la luz, de tal forma que la cortina de vidrio es a la par elemento de refracción y objeto de transparencia. Así, es perceptible el armazón de columnas diagonales en concreto que conforman la solución estructural de la torre y el reflejo de la masa de nubes que cubren el cielo. Está presente una tensión entre la innovación de la técnica arquitectónica con las posibilidades emotivas del cielo.

La cortina de vidrio es utilizada por Salas Portugal como una membrana para la manipulación de la luz, creando una pantalla de formas múltiples y dinámicas sobre la superficie de la torre. Vista por su arquitecto como "un signo del México contemporáneo",[2] la Torre de Banobras sirvió como objeto de la experimentación fotográfica. La cortina de vidrio como medio para construir y fotografiar complejos habitacionales no fue exclusiva de la serie de Nonoalco-Tlatelolco. Una fotografía de la Unidad Independencia perteneciente al Archivo Casasola muestra el mismo uso del cristal como recurso para lograr una cierta expresividad visual. Esta imagen da cuenta de la visita que hiciera Indira Gandhi en 1960 a las instalaciones de la recién terminada Unidad Independencia, obra de los arquitectos Alejandro Prieto y José María Gutiérrez Trujillo.

La fotografía fue tomada desde el interior de uno de los edificios y el cristal refleja la figura de la entonces presidenta del Congreso de la India junto con un cuerpo de diplomáticos mexicanos. A través del vidrio son perceptibles otros edificios del multifamiliar y unas personas en un automóvil descapotable que observan el evento oficial. Las siluetas de los diplomáticos, la arquitectura de los edificios, el automóvil y la mirada de las personas en el auto se encuentran entre el reflejo y la transparencia. En este intercambio de elementos, las distancias y proporciones son indefinidas, lo cual conlleva una seducción visual mayor. El recuadro fotográfico y el objeto arquitectónico tienen como punto de encuentro una pantalla de cristal donde están intercaladas las figuras. Tengo para mí que tanto en esta fotografía como en la de Salas Portugal, el elemento principal es la cortina de vidrio, no sólo por su potencial visual, sino también por las amplias connotaciones simbólicas que tiene la transparencia para la política de Estado.

Las fotografías de la Torre de Banobras y de la Unidad Independencia convergen en su aspecto formal y también en el programa político detrás de las imágenes. Tanto Salas Portugal como el fotógrafo de la Agencia Casasola tenían como base para la articulación de sus fotografías el discurso de la propaganda oficial. La transparencia presente en ambas imágenes puede ser vista como la transparencia que el Estado quería proyectar de su estructura política. El régimen debía ser concebido como un sistema de propósitos y logros claros, accesibles a primera vista. Banobras y la Unidad Independencia fueron dos filtros no sólo para observar la promesa del Estado sino también para adentrarse a vivir en ella.

El edificio de Banobras, fiel representante de la capacidad del régimen para erigir magnos proyectos, era la institución encargada de proyectar modelos de vida con la venta de espacios habitacionales en Nonoalco-Tlatelolco. Las propiedades eran adquiridas por medio del edificio, que se había constituido como máximo logro constructivo de una economía sustentable, y su imagen, atractiva estructura arquitectónica, era el modelo ideal para la promoción de los espacios recientemente ingresados al mercado. Así, la cortina de vidrio en la fotografía de Salas Portugal, la cual fuera publicada como portada en un número especial de la revista de Pani *Arquitectura México*,[3] funge como aparador de mercancías arquitectónicas. Es una imagen que contiene un valor de cambio ligado a productos espaciales y capitales simbólicos. La fotografía del edificio burocrático estimula el deseo de pertenecer a los estratos sociales que el conjunto proporcionó en aquel entonces. De acuerdo con Salas Portugal, era posible imaginar un estilo de vida moderno a través de monumentales puertas transparentes que reflejaban los cielos.

El caso de la fotografía de la Unidad Independencia es también un acceso visual a los espacios erigidos por el Estado. Se trata de una ventana a los actos oficiales que acontecieron en las construcciones destinadas a un beneficio social, señalando el vínculo entre las capas del poder internacional y una sociedad que para entonces miraba hacia el exterior del país. La imagen se encuentra en el linde de mostrar y ocultar el cuerpo diplomático. El reflejo de los hombres de Estado se disuelve sobre el cristal y su apariencia física es más bien transparente, dejando la estructura arquitectónica como protagonista de la fotografía. Por tanto, el peso político de la imagen no reside en mostrar la encarnación del poder sino que enfoca el poderío del régimen por medio de un complejo habitacional. El acto político es transitorio, mientras los edificios son una huella indeleble. De esta forma, la cortina

2 Mario Pani, "Estructura económica y destino de Ciudad Tlatelolco", *Arquitectura México*, México, núms. 94-95, 1966, p. 107.

3 *Ibid.*, portada.

glass curtain that covers its front façade make this 418-foot-high building the icon of the housing unit par excellence. The way in which Salas Portugal visually encodes the building emphasizes its original structural concept, the breadth of the glass curtain, and its considerable height. In his low-angle shot of the tower, the photographer emphasizes its spatial strength. This gaze into the heights can be interpreted as the rise of development, the impulse that takes the notion of progress to the cusp. Besides resorting to an extreme low angle to showcase the splendor of the building and, therefore, of the current times, Salas Portugal employed a sophisticated handling of light, in such a way that the glass curtain is at once an element of refraction and transparency. Thus, the framework of diagonal concrete columns that shape the structural solution of the tower is clearly discernible, as is the reflection of the mass of clouds that stretch across the sky. A tension is established between the innovation of the architectural technique and the emotive possibilities of the sky.

The glass curtain is used by Salas Portugal as a membrane for light manipulation, creating a screen of multiple dynamic forms on the surface of the tower. Seen by its architect as "a sign of contemporary Mexico,"[2] the Banobras Tower acted as an object of photographic experimentation. The glass curtain as a medium for building and photographing housing units was not exclusive to the Nonoalco-Tlatelolco series. An image of the Unidad Independencia belonging to the Casasola Archive displays the same use of glass as a resource for achieving visual expressiveness. This image documents the visit of Indira Gandhi in 1960 to the newly finished Unidad Independencia, work of the architects Alejandro Prieto and José María Gutiérrez Trujillo. The picture was taken from the inside of one of the buildings, and the glass reflects the image of Ms. Gandhi alongside a cohort of Mexican diplomats. Through the glass, one can see other buildings of the unit, and some onlookers in a convertible car observing the official event. The profiles of the diplomats, the architecture of the buildings, the automobile, and the gaze of the onlookers are set somewhere between reflection and transparency. In this exchange of elements, distances and proportions are undefined, which leads to an even greater visual seduction. The photographic frame and the architectural object meet on a glass screen, where the figures interweave. One could venture that in both photographs the main element is the glass curtain, not only for its visual potential but also for the broad symbolic connotations that its transparency offers regarding state policy.

The photographs of the Banobras Tower and the Unidad Independencia converge in their formal aspect, but also in the political program behind the images. Both Salas Portugal and the photographer from the Casasola Agency based the articulation of their images in the discourse of official propaganda. The transparency present in both images can be seen as the transparency the state wanted to project in its political structure. The regime had to be conceived as a system of clarified purposes and achievements, accessible at first sight. Banobras and the Unidad Independencia were two filters not only to observe the promise of the state, but also to delve into and live within it.

The Banobras building, a faithful representative of the regime's capacity to make great projects, hosted the institution in charge of structuring lifestyle models by selling housing spaces in Nonoalco-Tlatelolco. The properties were acquired through the building that had constituted itself as the greatest constructive achievement of a sustainable economy, and its image—an attractive architectural structure—was the ideal model for the promotion and sale of these new additions to the market. Thus, the glass curtain in the Salas Portugal photograph, which made the cover of Pani's magazine *Arquitectura México*,[3] acts as a display window for architectural merchandise. As an image, it possesses an exchange value linked to spatial products and symbolic capitals. The building and its image were gates into the lifestyle models offered by Nonoalco-Tlatelolco. The photograph of the government building stimulates the social aspiration to belong to the target market of the housing unit. According to Salas Portugal, reaching a modern lifestyle was possible through monumental transparent doors that reflected the skies.

The Unidad Independencia photograph also offers visual access to the spaces built by the state. It provides a window into the official acts that took place in the social welfare buildings, displaying the link between an outward-looking society and the layers of international power. The image walks the line between revealing and concealing the diplomatic corps. The reflection of the statespeople dissolves on the glass, and their physical appearance is rather transparent, leaving the architectural structure as protagonist of the picture. Aptly, the political weight of the image resides in showcasing not the human incarnation of power but the enduring architectural manifestation of the regime. The political act is ephemeral, the buildings are permanent. In this manner, the glass curtain allows the photograph to suggest that political actors have a perishable power, while constructive structures persist and contain within them the ideology of the state.

Flow

Following the strategy of the Conjunto Urbano Presidente Alemán and the Conjunto Urbano Presidente Juárez, Mario Pani planned the Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco as a housing unit that would incorporate all kinds of services for the welfare of its inhabitants. Among these, sports centers were especially important. In 1952, in a lengthy review Pani wrote of his own two

2 Mario Pani, "Estructura económica y destino de Ciudad Tlatelolco," *Arquitectura México*, no. 94–95 (1966): 107.

3 Ibid., cover.

254

255

256

257

254. Mario Pani (arq.), Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, 1964, Armando Salas Portugal (foto).
255. Mario Pani (arq.), Torre de Banobras, 1962, Armando Salas Portugal (foto).
256. Indira Gandhi visita la Unidad Independencia, 1960, Agustín Casasola (foto).
257. Mario Pani (arq.), Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, 1964, Armando Salas Portugal (foto).
258. Inauguración de la Unidad Habitacional Aquiles Serdán, 1962, Fondo Casasola (foto).
259. Mario Pani (arq.), Torre de Banobras, 1962, Armando Salas Portugal (foto).

258

259

de vidrio sirvió al fotógrafo para sugerir que los actores políticos tienen un poder perecedero mientras las estructuras constructivas permanecen y contienen en ellas la ideología del Estado.

Flujo

Con una idea similar a la del Centro Urbano Presidente Alemán y del Centro Urbano Presidente Juárez, Mario Pani planeó el Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco como un complejo habitacional que integrara todo tipo de servicios para la vida saludable de sus habitantes; debido a ello, los centros deportivos tuvieron un papel fundamental. En 1952, en el libro-reporte que el propio Pani hiciera de sus dos primeros multifamiliares, el sentido de bienestar que proporciona el deporte fue representado por medio de fotografías de albercas y nadadores. En la serie de Salas Portugal, el agua de las piscinas, al igual que la cortina de vidrio, funcionó como un material sugestivo para la experimentación fotográfica. Las superficies acuáticas se presentaron como fuente para la producción de imágenes. Salas Portugal recupera un fragmento de una de las albercas para integrar sobre su superficie los edificios adyacentes.

Uno de los gigantes de concreto y una estructura con columnas curvas de acero se encuentran sobre la capa de agua adquiriendo una textura líquida, contraria al peso de sus materiales originales. Así, la piscina es un espejo que unifica los espacios arquitectónicos en un plano donde las estructuras estáticas son cuerpos en ligero movimiento. Reproducidos en el agua y en la fotografía, los edificios de Pani obtienen un aspecto de ligereza y flujo. En otra de las fotografías, el agua de la alberca refleja no sólo la arquitectura, sino también las sugerentes formas de las nubes, aludiendo con ello a los ciclos de la naturaleza.

De acuerdo con Hubert Damisch, las nubes pueden ser consideradas el modelo de todas las metamorfosis por su cambiante variedad de formas.[4] En la fotografía de Salas Portugal, el volumen de las nubes y las múltiples composiciones que éstas adoptan están en diálogo con las elevadas formas rectangulares de los edificios y con el agua contenida en la alberca. Las nubes son una masa informe que sirve como telón de fondo de las construcciones; su reflejo sobre la superficie líquida compone el primer plano de la imagen. Salas Portugal había utilizado anteriormente las nubes para remarcar las líneas rectas de los espacios racionales ante las inasibles formas orgánicas de la naturaleza. En sus inicios como fotógrafo de arquitectura con las series de Jardines del Pedregal y Ciudad Universitaria,[5] Salas Portugal puso en relación los hechos constructivos frente a estos cuerpos evanescentes con el propósito de sugerir una sutil tensión en la mirada. El fotógrafo recupera ese modelo para Nonoalco-Tlatelolco, donde los imponentes prismas rectangulares adquieren un sentido claro y las capas del cielo se extienden en un espacio imposible de calcular. Luego, al estar reflejados en el agua, las proporciones de ambos cuerpos son partícipes de una nueva espacialidad, en la que la percepción simultánea de sus planos se disuelve. El énfasis puesto en demostrar las cualidades visuales del agua y la relación con la arquitectura no fue en absoluto neutral.

La presencia de las albercas y las nubes en la serie de Nonoalco-Tlatelolco tiene como fin remarcar un culto a la higiene.[6] Después del saneamiento barrial desarrollado por los urbanistas y arquitectos modernos, la representación de sus logros reformadores está en una fotografía de dos grandes contenedores de agua, uno en el cielo y otro en el multifamiliar. El agua en sus dos presentaciones tiene la capacidad de sugerir sanidad y pureza, en un área urbana anteriormente infectada por las fuerzas deliberadas del irraciocinio. Bajo esta perspectiva, la fotografía de las albercas es una fuente de irrigación para sanear la intoxicada imagen de Nonoalco-Tlatelolco en la memoria colectiva. Pensada desde su función cultural, la fotografía es un mecanismo renovador, capaz de restituir en el imaginario reminiscencias de una zona anteriormente condenada al olvido. Así, el flujo del agua demuestra el valor de uso de las imágenes.

El preciosismo alcanzado por Salas Portugal tenía también la finalidad de contrarrestar las críticas que se hacían en los medios al magno conjunto. Por ejemplo, en agosto de 1966, la revista *Gente* publicó un texto titulado "El gran fiasco de la Unidad Santiago Tlatelolco", el cual comenzaba diciendo que "La deslumbrante y orgullosa Ciudad de los Palacios tenía las entrañas sucias",[7] para después decir que la obra de Pani sólo había servido "como tema para postales fotográficas o como pase obligado de turistas que solamente ven las cosas por encima".[8] Esta crítica estaba dirigida a la amplia campaña publicitaria del colosal proyecto, incluidas deslumbrantes fotografías como las de Salas Portugal. Por sus descomunales dimensiones y por el ambicioso propósito que quería cumplir, Nonoalco-Tlatelolco se convirtió en un concreto punto de ataque de los planes del sexenio de López Mateos y del régimen en general. No obstante, para reforzar la imagen del nuevo esplendor mexicano, los fotógrafos acentuaron en sus imágenes la presencia de la luz del sol.

Resplandor

La monumental Torre de Banobras también fue representada como un objeto tocado por la luz del cielo. En otra de las tomas de la torre, Salas Portugal captó el momento en el cual los rayos del sol

4 Hubert Damisch, *A Theory of Cloud. Toward a History of Painting*, Stanford, Stanford University Press, 2002, p. 23.

5 Véase Laura González Flores, "De retos y exploraciones: palabras e imágenes de Armando Salas Portugal", *Morada de lava. Armando Salas Portugal, Las colecciones fotográficas del Pedregal de San Ángel y la Ciudad Universitaria*, México, UNAM, 2006.

6 Peter Krieger, *Paisajes urbanos. Imagen y memoria*, México, UNAM-IIE, 2006, p. 169.

7 "El gran fiasco de la Unidad Santiago Tlatelolco", *Gente*, núm. 15, 16 de agosto de 1966, p. 6.

8 *Ibid.*, p. 7.

first *multifamiliares*, the sense of well-being provided by sports was represented through photographs of pools and swimmers. In Salas Portugal's series, the water of the pools, just like the glass curtain, worked as an intriguing material for photographic experimentation. The aquatic surfaces were a great source of image production.

Salas Portugal takes a section of one of the pools to integrate on its surface the adjacent buildings. One of the concrete giants and a structure with curved steel columns fuse on the water film, acquiring a liquid texture that belies the weight of their materials. The pool is thus a looking glass that unifies the architectural spaces in a plane where static structures are bodies in graceful movement. Reproduced on the water and in the image, Pani's buildings look airy and flowing. In another photograph, the water of the pool reflects not only the architecture, but also the evocative forms of the clouds, alluding to the cycles of nature.

According to Hubert Damisch, clouds can be considered the model of all metamorphoses, due to their changing variety of forms.[4] In Salas Portugal's picture, the volume of the clouds and the multiple compositions they adopt are in dialogue with the elevated rectangular shapes of the buildings, and with the water contained in the pool. The clouds are a shapeless mass that acts as backdrop to the constructions, and their reflection on the water forms the foreground of the picture. Salas Portugal had previously used clouds to highlight the straight lines of rational spaces as opposed to the ungraspable organic forms of nature. In his beginnings as an architecture photographer, with his series on the Jardines del Pedregal de San Ángel and Ciudad Universitaria,[5] Salas Portugal set these constructive actions against those evanescent bodies in an attempt to suggest a subtle tension in the viewer's gaze. The photographer recovers this model for Nonoalco-Tlatelolco, where the imposing rectangular prisms acquire a clear meaning, and the layers of the sky extend through an incalculable space. Further, by being reflected on the water, the proportions of both bodies enter a new spatiality where the simultaneous perception of their planes is dissolved. This emphasis on demonstrating the visual qualities of water and their relation to architecture was anything but neutral.

The presence of the pools and clouds in the Nonoalco-Tlatelolco series intends to emphasize a cult of hygiene.[6] After the sanitizing of the slums enacted by the urbanists and modern architects, their reforming achievements are represented in a photograph of two great water containers, one in the sky and the other in the *multifamiliar*. Both forms of water suggest cleanliness and purity, in an urban area previously infected by the deliberate forces of irrationality. Under this perspective, the photograph of the pools is a source of irrigation to purify the intoxicated image of Nonoalco-Tlatelolco in the collective memory. Culturally speaking, the image is a renovating mechanism, capable of redeeming in the collective imaginary remembrances of a zone previously condemned to oblivion. Thus, the flow of water proves the use value of images.

The refinement achieved by Salas Portugal also aimed to quell the criticism the media was spewing on the housing unit. For instance, in August 1966 the magazine *Gente* published a text titled "The Great Fiasco of the Santiago Tlatelolco Housing Unit," which began by stating that "the dazzling and proud City of Palaces had dirty entrails,"[7] and continued by claiming that Pani's work had only served "as a topic for photographic postcards or as a landmark for tourists who only see the surface of things."[8] This criticism was directed to the great marketing campaign for the colossal project, which included stunning photographs such as the ones by Salas Portugal. Its gargantuan size and ambitious aim made it a concrete target, as a symbol of the regime in general and the sexennial plans of López Mateos in particular. However, the photographers then turned to the presence of sunlight to strengthen the image of the new Mexican splendor.

Radiance

The monumental Banobras Tower was also represented as an object touched by the light of heaven. In another shot of the tower, Salas Portugal captured the moment in which the sunbeams shine on the peak of one of its lateral façades. The apex of the monumental structure simulates a vessel of light that distributes solar energy to the rest of the building. This architectural resplendence was possible thanks to the shiny new materials used by Pani. In addition to its novel design, Nonoalco-Tlatelolco's emblem was conceived as a wonder built with the most recent products of the construction industry. Solar energy and technical innovation, housing and radiance, were another visual articulation present in López Mateos's term.

In May 1962, López Mateos inaugurated the Multifamiliar Aquiles Serdán in the city of Puebla. The photograph of the official act shows the president and his retinue attentively observing the operation of a concave solar heater. The surface of the contraption is covered by a grid of small mirrors that project solar energy, evaporating the liquid contents of an earthenware vessel. While the president witnesses this physical process, the sun's reflection rests on him and on the suits of the statespeople. If at Nonoalco-

4 Hubert Damisch, *A Theory of Cloud. Toward a History of Painting* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2002), 23.

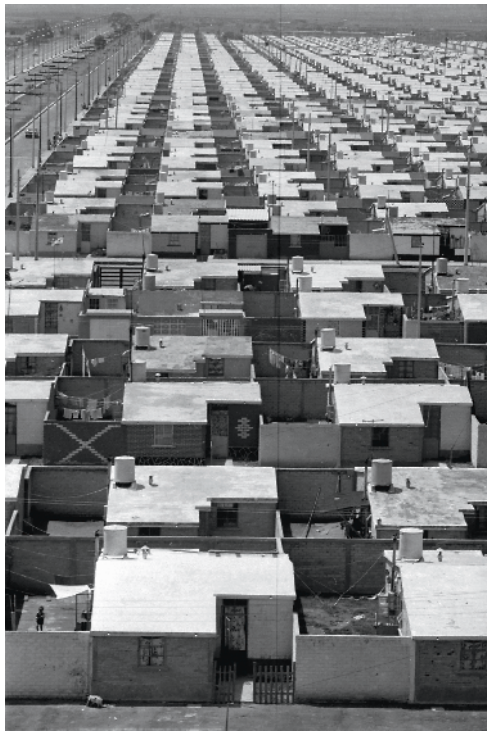
5 See Laura González Flores, "De retos y exploraciones: palabras e imágenes de Armando Salas Portugal," *Morada de lava. Armando Salas Portugal, Las colecciones fotográficas del Pedregal de San Ángel y la Ciudad Universitaria* (Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006).

6 Peter Krieger, *Paisajes urbanos. Imagen y memoria* (Mexico City: UNAM–Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 169.

7 "El gran fiasco de la Unidad Santiago Tlatelolco," *Gente*, August 16, 1966, 6.

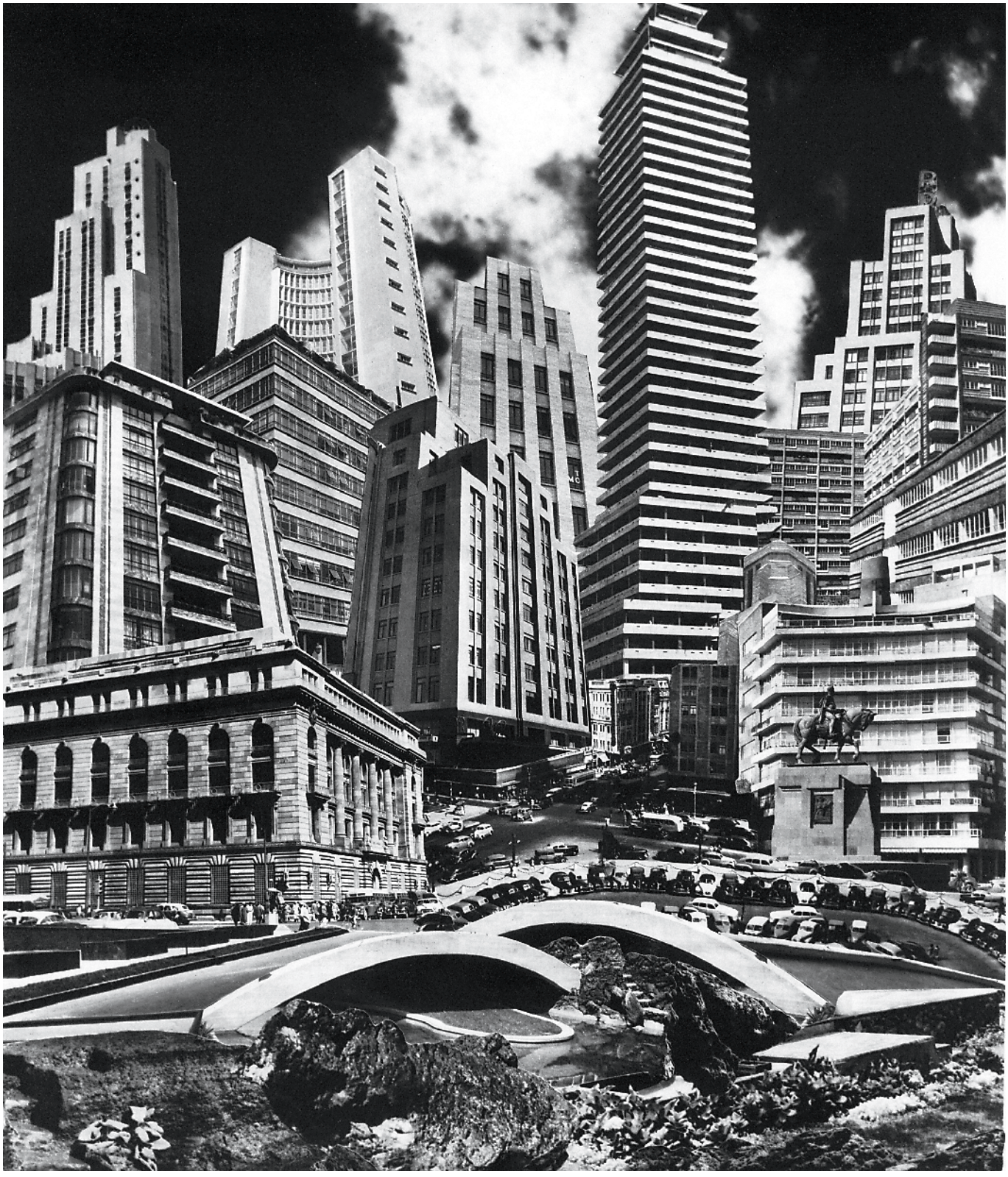
8 Ibid., 7.

260



261

260. Mario Pani (arq.), Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, 1964, Armando Salas Portugal (foto).
261. Nacho López (foto), Unidad Habitacional Santa Cruz Meyehualco, 1963.
262. Lola Álvarez Bravo, *Anarquía arquitectónica de la ciudad de México*, 1953.



262

resplandecen sobre la cúspide de una de las fachadas laterales. El punto más alto de la monumental estructura parece ser un receptáculo de luz que distribuye la energía solar al resto del edificio. El fulgor arquitectónico fue posible gracias a los nuevos y relucientes materiales utilizados por Pani. Aunado a su novedoso diseño, el emblema de Nonoalco-Tlatelolco fue concebido como un portento de los productos recientes de la industria de la construcción. Energía solar e innovación técnica, vivienda y resplandor, fueron otra articulación visual presente en el sexenio de López Mateos.

En mayo de 1962, López Mateos inauguró el Multifamiliar Aquiles Serdán en la ciudad de Puebla. La fotografía del acto oficial muestra al presidente y a su cuerpo político observando atentamente el funcionamiento de un calentador solar cóncavo. El artefacto está recubierto en la superficie por pequeños espejos en forma cuadricular que proyectan la energía solar haciendo que el contenido líquido de un jarro de barro pase a un estado gaseoso. Mientras el presidente es testigo de este proceso físico, el reflejo del sol se posa sobre él y en los trajes de los hombres de Estado. Si en Nonoalco-Tlatelolco el brillo solar irradia sobre la cima de Banobras, aquí ilumina el cuerpo del presidente. Así, la vida en el Multifamiliar Aquiles Serdán inició con un presidente tocado por el sol, cercano a la gente y atento a las opciones tecnológicas de la época.

Al comparar las imágenes, nos damos cuenta que son dos variaciones de un mismo tema. No se trata únicamente de dos superficies que refractan y distribuyen la luz solar, también pone de relieve la relación entre el poder político y las innovaciones técnicas. Por una parte, Banobras hace alusión a los avances de la industria de la construcción y, por otra, el calentador solar refiere a las nuevas tecnologías en los espacios domésticos. Gran parte del poder del Estado consistió en impulsar la producción de nuevos materiales, tanto para construir, como para habitar. El caso del calentador revela las dinámicas de la experimentación tecnológica por más rústicas que fuesen. En la época de la construcción masiva, este aparato se muestra como una opción del desarrollo tecnológico. Si bien las primeras casas solares datan de fines de los años treinta, el hecho de haber presentado este mecanismo en la inauguración del complejo habitacional revela la apuesta por renovar las tecnologías de la vida cotidiana.

Retícula

La retícula, descripción de la dimensión espacial moderna,[9] es en la toma panorámica de Nonoalco-Tlatelolco un reflejo de la estructura modular de la arquitectura funcionalista y de la redefinición del tejido urbano. Sobre el paisaje de la ciudad se levantan construcciones rectangulares de diferentes escalas. Su organización en el espacio es sucesiva, siguen un patrón determinado de acuerdo con sus dimensiones. Cada bloque posee retículas dentro de sí, creando, a partir de estos planos de coordenadas, un orden arquitectónico claro. Las caras de los prismas están liberadas, no se yuxtaponen debido a que guardan una cierta distancia. Sobre esta distribución heterogénea de cuerpos geométricos, un gran haz de luz proveniente del cielo se dirige a las fachadas de aquellos edificios que se encuentran en el centro de la fotografía. Este recurso hace que nuestra mirada se dirija a las edificaciones iluminadas, dejando para un segundo momento la mancha urbana amorfa ubicada a la izquierda del conjunto, a la cual le pertenece la oscuridad de la sombra. La composición de esta fotografía panorámica presenta contrastes lumínicos que resaltan la vasta gama de grises lograda por el fotógrafo, el registro tonal más amplio de la serie de Nonoalco-Tlatelolco.

La serialidad reticular tiene en la panorámica de Nonoalco-Tlatelolco su mejor ejemplo, ya que muestra su potencial para multiplicarse en diferentes formas y escalas y servir como prototipo imperante de la ciudad recién fundada. El rectángulo fotográfico, contenedor de los rectángulos arquitectónicos, apropia la retórica de la retícula para dividir los espacios de los afortunados propietarios del conjunto habitacional de aquellos barrios olvidados que lo circundan. La fotografía indica un sistema de clasificación jerarquizado, donde están expuestos los diferentes estratos sociales, en especial la clase media[10] beneficiada por el "milagro mexicano", la cual hace de las zonas regeneradas de la ciudad, zonas rentables.

Además de la articulación de una espacialidad racional, la retícula representa la sistematización de la mirada. En Nonoalco-Tlatelolco, y en la arquitectura moderna en general, el esquema reticular condiciona la manera de observar tanto hacia al interior como al exterior. Las ventanas enmarcan la mirada, fijan "el más vagabundo de todos los sentidos"[11] en múltiples cuadrículas. La gran paradoja de la retícula es que se pretende como principio de clasificación y localización. No obstante su reproducibilidad masiva en construcciones como Nonoalco-Tlatelolco, conlleva la sensación de estar perdido en medio de bloques con fachadas idénticas. Esta paradoja fue presentada en el cine de los años sesenta en *Playtime* (1966), película del cineasta francés Jacques Tati que muestra una megaciudad donde todos los edificios son idénticos, basados

9 Rosalind Krauss, "Retículas", *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 23.

10 En 1964 el ingeniero Jesús Robles Martínez, entonces director de Banobras, afirmó lo siguiente: "Desde que se inició la venta intensiva de los departamentos […], las familias capitalinas de la clase media acuden a la Unidad Tlatelolco a comprar departamentos por valor promedio de cinco millones de pesos diariamente, en un movimiento que por sí solo habla de la gran aceptación que el Conjunto Habitacional ha tenido entre los sectores sociales de la capital." "El buen éxito de la venta de los departamentos y locales del Conjunto Urbano 'Presidente López Mateos'", *Obras para México*, núm. 11, segundo semestre de 1964, p. 9.

11 Daniel Arasse, *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*, Madrid, Abada Editores, 2008, p. 246.

Tlatelolco the sunlight glistens on the summit of Banobras, here it spotlights the body of the president. Life is infused into the Multifamiliar Aquiles Serdán by a president touched by the sun, close to the people and attentive to the technological options of the time.

When one compares the images, it becomes clear that these are variations on a theme. The pictures do not merely depict two surfaces that refract and distribute sunlight. They also reveal the relationship between political power and technical innovation. On the one hand, Banobras alludes to the progress in the construction industry; on the other, the solar heater refers to the new technologies of the domestic space. The power of the state largely consisted in promoting the production of new materials both for construction and for living. The image of the heater reveals the dynamics of technological experimentation, rustic as it was. In a time of massive construction, this device is displayed as an option for technological development. Though the first solar houses date back to the late thirties, the presentation of this mechanism in the opening of the housing unit reveals the regime's commitment to renovating the technologies of ordinary life.

Grid

The grid, a description of modern spatial dimension,[9] is in the Nonoalco-Tlatelolco panoramic shot a reflection of the modular structure of functionalist architecture and of the redefinition of urban fabric. Rectangular constructions of different sizes loom over the urban landscape. Their arrangement in space is successive, following a pattern according to their dimensions. Every block is itself gridded, structuring in the overall layout a clear architectural order. The faces of the prisms are free, not juxtaposed, thanks to the distance they keep. On this heterogeneous distribution of geometric bodies, a great beam of sunlight from the sky hits the façades of the buildings at the center of the image. This resource guides our gaze to the buildings thus lit, banishing the shapeless urban sprawl at the left of the housing unit into the shadows. The composition of this panoramic shot presents stark light contrasts that highlight the broad spectrum of grays achieved by the photographer, the fullest tonal range of the Nonoalco-Tlatelolco series.

This shot is a prime example of reticular serialism, since it shows its potential to multiply in different forms and scales, acting as the prevailing paradigm of the recently founded city. The photographic rectangle, containing within it the architectural rectangles, appropriates the rhetoric of the grid to divide the space that belongs to the fortunate owners of the housing unit from the forsaken slums that surround it. The image hints at a hierarchical class system in which the different social strata are exposed, especially the middle class[10] benefited by the "Mexican miracle," which turns the city's regenerated areas into profitable areas.

Besides articulating a rational spatiality, the grid represents the systematization of the gaze. In Nonoalco-Tlatalolco, and in modern architecture in general, the grid scheme conditions the way of observing both inward and outward. The windows frame the gaze; fix "the most vagabond of all the senses"[11] in multiple reticles. The great paradox of the grid is that it pretends to be a principle for classification and localization. In spite of its massive reproducibility in constructions such as Nonoalco-Tlatelolco, it brings with it the sensation of being lost in a forest of blocks with identical façades. This paradox was explored during the sixties in *Playtime* (1966), a movie by the French filmmaker Jacques Tati that shows a megacity in which all buildings are identical, based on an overwhelming modular logic.[12] The uniform blocks of *Playtime* resonate with the housing buildings of Nonoalco-Tlatelolco, whose general aspect we can observe through the panoramic shot of Salas Portugal.

The grid as uniform extension, disorienting both spatially and visually, is also present in a Nacho López photograph of the Unidad Habitacional Santa Cruz Meyehualco, built in 1963 by architect Jorge Rosas and engineer Gilberto Valenzuela.[13] Nacho López documents urban growth in the periphery of Mexico City, emphasizing the normalization of housing for the lower social strata. While the distribution of the houses follows a Cartesian system, this did not guarantee that the adversities the modern urbanists sought to eradicate would not arise. Finally, the urban axes traced by the state also propelled chaos and disorientation in the city.

Ernesto P. Uruchurtu, chief of the department of the Distrito Federal from 1952 to 1966, based his urban credo on a reticular street grid. However, the options offered by the "faithful

9 Rosalind Krauss, "Grids," *October* 9 (Summer 1979): 50–64.

10 In 1964 Jesús Robles Martínez, then director of Banobras, asserted the following: "Since the intensive sale of the apartments began […], middle-class families come to the Tlatelolco Unit to buy apartments valued on average in five million pesos, in a movement that, in and of itself, is telling of the great acceptance the Housing Unit has had among the social sectors of the capital." "El buen éxito de la venta de los departamentos y locales del Conjunto Urbano 'Presidente López Mateos,'" *Obras para México*, no. 11, (Second Semester, 1964): 9.

11 Daniel Arasse, *El detalle. Para una historia cercana de la pintura* (Madrid: Abada Ediciones, 2008), 246.

12 The consensus in international criticism quotes *Playtime* as one of the first benchmarks that questioned the architectural and urban axioms of the modernist movement. See Dietrich Neumann, *Film Architecture: Set Designs form Metropolis to Blade Runner* (New York: Prestel Publishing, 1999), 140–47. Graham Cairos, *El arquitecto detrás de la cámara. La visión espacial del cine* (Madird: Abada Editores, 2007), 120. Bruce Neumann, *Film Architecture* (New York: Prestel-Verlag, 1996).

13 This group of single-family houses designed for low-income families was located on Ermita-Iztapalapa Avenue and featured a variety of public services.

en una lógica modular abrumadora.[12] Los bloques uniformes presentes en *Playtime* tienen una correspondencia con los edificios habitacionales de Nonoalco-Tlatelolco, cuya percepción general obtenemos gracias a la toma panorámica de Salas Portugal.

La retícula como extensión uniforme, desorientadora espacial y visualmente, está también presente en una fotografía de Nacho López de la Unidad Habitacional Santa Cruz Meyehualco, obra del arquitecto Jorge Rojas y el ingeniero Gilberto Valenzuela de 1963.[13]

Nacho López da cuenta del crecimiento urbano en las periferias de la ciudad, resaltando la normalización de la vivienda para los estratos sociales más bajos. Si bien la distribución de las casas sigue las directrices del sistema cartesiano, ello no garantiza que dentro de éste no surjan las adversidades que los urbanistas modernos quisieron erradicar. Finalmente, los ejes urbanos que trazó el Estado también fueron propulsores del caos y la desorientación en la urbe.

Ernesto P. Uruchurtu, jefe del Departamento del Distrito Federal de 1952 a 1966, basó su credo urbano en una traza reticular. Sin embargo, las opciones ofrecidas por el "fiel intérprete de los sueños de la gran ciudad"[14] tenían una visión parcial del crecimiento metropolitano, ya que fueron únicamente soluciones fragmentarias para el fenómeno de expansión citadino.[15] Esto incluye desde luego la aplicación del esquema reticular a la redefinición de los contornos urbanos ofrecidos por los edificios de vivienda. En el terreno fotográfico, la imagen de estabilidad y precisión que prometía el modelo reticular en la planeación urbano-arquitectónica fue fracturada por Lola Álvarez Bravo.

Fractura

El fotomontaje *Anarquía arquitectónica de la Ciudad de México* de 1953 puede interpretarse como una ruptura con la firmeza del modelo modernizador impulsado en el periodo de Alemán y continuado en los sexenios posteriores.

Al comparar esta obra con la fotografía panorámica de Nonoalco-Tlatelolco de Salas Portugal, nos damos cuenta que ambas imágenes parten del esquema reticular para evocar o transgredir el orden. Mientras Salas Portugal mostró el uso de la cuadrícula para consolidar un paisaje urbano articulado, Lola Álvarez Bravo alteró su poder orientador para poner en entredicho la imagen heterogénea que estaba adquiriendo la urbe.

Toda la pulsión visual llevada a cabo por Salas Portugal y demás fotógrafos que enaltecieron el orden espacial erigido por el régimen tuvo como principio hacer frente a imágenes que cuestionaban las estructuras oficiales desde la desarticulación de la ciudad como es el caso de *Anarquía arquitectónica*… En el fotomontaje de Lola Álvarez Bravo las superficies de los edificios no son cristalinas, las nubes no se reflejan sobre el agua y tampoco hay un haz de luz que descienda del cielo e ilumine los objetos arquitectónicos. Existe un sistema reticular fragmentando que descompone la forma original de las construcciones oficiales, como el Centro Urbano Presidente Alemán. A partir de este tipo de panorama desintegrador fue que el imaginario político del régimen tomó fuerza para engrandecer el poder de los muros, introducir en ellos a la sociedad mexicana y así construir el orden.

---

12 La crítica internacional coincide en citar la película *Playtime* de Jacques Tati como uno de los primeros referentes que pusieron en entredicho los postulados arquitectónicos y urbanos del movimiento moderno. Véase, al respecto, Dietrich Neumann, *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, Nueva York, Prestel Publishing, 1999, pp. 140-147; Graham Cairos, *El arquitecto detrás de la cámara. La visión espacial del cine*, Madrid, Abada Editores, 2007, p. 120; y Bruce Neumann, *Film Architecture*, Nueva York, Prestel-Verlag, 1996, p. 8.

13 Este conjunto de viviendas unifamiliares fue planteado para gente de escasos recursos sobre la calzada Ermita-Iztapalapa y contó con una variedad de servicios públicos.

14 Octavio Colmenares, *México, ciudad majestuosa*, México, Excélsior, 1961.

15 Peter Krieger, "Megalópolis México: perspectivas críticas", *Megalópolis*, México, UNAM-IIE, 2006, p. 34.

interpreter of the dreams of the big city"[14] embodied a very limited vision of metropolitan growth and extended fragmentary solutions to the city's expansion.[15] This includes the application of the grid scheme to the redefinition of urban contours delineated by the housing units. At the level of images, the model of stability and precision promised by the reticular model in urban-architectural planning was fractured by Lola Álvarez Bravo.

Fracture

The 1953 photomontage *Anarquía arquitectónica de la Ciudad de México* (Architectural Anarchy of Mexico City) can be interpreted as a rupture with the solidity of the modernizing project set off during the Alemán administration and continued in later presidential terms. When one compares this picture with Salas Portugal's panoramic shot of Nonoalco-Tlatelolco, it becomes clear that both images employ the grid to evoke or transgress order. While Salas Portugal showed the use of the grid to consolidate an articulated urban landscape, Lola Álvarez Bravo altered its orienting power to call into question the heterogeneous image the city was acquiring.

The whole intention of the visual drive of Salas Portugal and the other photographers who praised the spatial order established by the regime was to confront the images that questioned the official structures by disarticulating the city, images like *Anarquía arquitectónica*. In Lola Álvarez Bravo's photomontage, the surfaces of buildings are not crystalline, the clouds are not reflected on the water, nor is there a light beam from the sky that glows softly on the architectural objects. There is a fragmented grid that breaks down the original form of official constructions like the Conjunto Urbano Presidente Alemán. It was from this kind of disintegrating panorama that the political imaginary of the regime gathered strength to exalt the power of walls, to introduce Mexican society in them, and thus to construct order.

14 Octavio Colmenares, *México. Ciudad Majestuosa* (Mexico City: Excélsior, 1961).

15 Peter Krieger, "Megalópolis México: Perspectivas críticas," in *Megalópolis* (Mexico City: UNAM–Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 34.

La imagen disidente. Discrepancias al proyecto modernizador en el cine y la fotografía de los años cincuenta y sesenta

Álvaro Vázquez Mantecón

A pesar de que la noción de progreso ejerció a lo largo del siglo XX un fuerte atractivo, el proyecto modernizador emprendido por las élites gobernantes desde el porfiriato no siempre fue glorificado por la sociedad mexicana. Por el contrario, fue objeto de diversas resistencias o, en ocasiones, de una franca oposición. Hay muchos elementos presentes en la cultura en donde podemos encontrar muestras de que no se trató de un proyecto aceptado pasivamente. Por el contrario, muchas imágenes producidas por la cultura mexicana de aquel tiempo aluden al intenso debate que la transformación de la sociedad trajo consigo. Se trata de imágenes de carácter diverso, que hablan desde lugares diferentes y que no hacen otra cosa sino probar la heterogeneidad de puntos de vista y la prefiguración de lenguajes que terminarían por conformar un discurso político.

Habría que aclarar algo que parece evidente en relación con el tema y la posición desde la cual se le aborda: no todo el cine ni la fotografía hablan desde el mismo lugar. Para los años cincuenta, la resistencia al proceso modernizador era un asunto viejo en el cine y la literatura, asociado a un miedo conservador ante la pérdida de la tradición. Desde finales del siglo XIX, novelas como *La rumba* (1890) de Ángel de Campo o *Santa* (1902) de Federico Gamboa se preocupaban por las transformaciones que pudiera traer consigo el contacto de una sociedad con el proceso modernizador, entendido éste como el crecimiento de las ciudades, una incipiente industrialización, las nuevas formas de trabajo y, mucho más importante, los cambios de costumbres y hábitos domésticos. Así, veíamos surgir personajes femeninos que encarnaban los peligros que una muchacha podía experimentar en una situación tocada por la transformación. El personaje creado por Ángel de Campo era una muchacha de uno de los pueblos cercanos a la ciudad y el autor narra sus desventuras al trabajar como modista. En el caso de la Santa de Gamboa, la seducción viene de manos del gendarme llegado al pueblo. Los hermanos ya trabajan en una fábrica, la perdición de la caída al prostíbulo no podría ocurrir en otro lugar que no fuera la gran ciudad. Esos temas fueron recogidos muy pronto por la industria cinematográfica mexicana a lo largo de la primera mitad del siglo XX, en la medida en que eran capaces de representar los temores de una sociedad reticente ante el cambio social. En el cine de la época de oro eran comunes las historias críticas sobre mujeres que accedían al mundo laboral o la desconfianza hacia la forma de vida en las ciudades. Para los años cincuenta, ese discurso gozaba de cabal salud, quizás porque los regímenes posrevolucionarios habían mantenido la misma política modernizadora que la emprendida originalmente en el porfiriato.

Lo que apareció a mediados del siglo XX fue una mirada crítica hacia las consecuencias de la modernización desde un punto de vista muy distinto al del convencionalismo conservador cinematográfico. Por ejemplo, las transformaciones experimentadas por el país fueron materia de reflexión por parte de muchos artistas. Fotógrafos como Nacho López y Juan Guzmán dieron testimonio de cómo se construían los emblemas de esa nueva modernidad urbana, simbolizada en edificios como la Torre Latinoamericana, que daba cuenta, tanto del sueño de progreso para la ciudad, como del contraste que establecía con los viejos edificios tradicionales del centro de la ciudad sobre el que se superponía.[1] El contraste entre la tradición arquitectónica en vías de extinción y los proyectos modernizadores también sería explorado por fotógrafos como Rodrigo Moya en su serie de imágenes sobre cómo la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco se ubicó por encima de barrios a los que terminaría por eliminar. El crecimiento acelerado de la capital del país y la consiguiente superposición de formas y estilos fue el tema de fotomontajes de Lola Álvarez Bravo, como *Anarquía arquitectónica de la Ciudad de México* (1953). El abigarramiento de

1 Véase *Torre Latinoamericana en construcción*, de Juan Guzmán (1954) y Nacho López (1956), respectivamente.

The Dissident Image: Discrepancies to the Modernization Project in Cinema and Photography During the Fifties and Sixties

Álvaro Vázquez Mantecón

Despite the great appeal offered by the idea of progress during the twentieth century, the modernizing project undertaken by the governing elites since the times of Porfirio Díaz was not always glorified by Mexican society. Quite the contrary, it was strongly resisted, and sometimes even frankly opposed. The Mexican culture of the time is rife with elements that hint at something other than passive acceptance. Indeed, many images it produced allude to the intense debate brought about by the transformation of society. These are diverse images that tackle the issue from different points of view, and attest to the heterogeneity of viewpoints and the prefiguration of languages that would later evolve into a political discourse.

In order to approach this subject, it must be remembered that not all cinema, nor all photography, is shot from the same vantage point. By the 1950s, resistance to the modernizing project was a long-standing issue in cinema and literature, associated with a conservative fear of the loss of tradition. From the late nineteenth century, novels such as *La rumba* (1890) by Ángel de Campo and *Santa* (1903) by Federico Gamboa showed concern for the changes that would befall a society in the midst of a modernizing process, which was here understood as the growth of cities, a fledgling industrialization, new forms of labor and, much more importantly, the transformation of domestic customs and habits. Hence we saw the emergence of female characters that embodied the dangers that could be experienced by a woman in a countryside touched by modernization. The novel created by Ángel de Campo was about a girl from one of the towns closest to the city, and told of her misfortunes working as a dressmaker. In Gamboa's *Santa*, seduction comes at the hands of a gendarme who arrives in town. The girl's brothers already work in a factory in the big city; her undoing and fall into the brothel could not happen anyplace else. These topics were promptly picked up by the Mexican cinematographic industry throughout the first half of the twentieth century, insofar as they were capable of representing the fears of a socially conservative society. In golden-age cinema, stories critical of women who went into the labor market or distrustful toward the urban way of life were common. By the 1950s, this discourse was in great health, perhaps because postrevolutionary regimes had perpetuated the modernizing policy of the Porfiriato.

What developed at midcentury was a critical gaze toward the implications of modernization, from a viewpoint quite different from that of conservative cinematic conventionalism. For instance, the transformations the country was going through were points to ponder for many artists. Photographers such as Nacho López and Juan Guzmán bore witness to the construction of the emblems of urban modernity, epitomized by such buildings as the Torre Latinoamericana. They thus recorded both the dream of urban progress and the contrast it established with the traditional buildings of the city center against which it was set.[1] The contrast between an endangered architectural tradition and the modernizing project would also be captured by photographers such as Rodrigo Moya in his series of images on the Nonoalco-Tlatelolco housing unit, which testified to its construction on top of tenements it would end up eradicating. The accelerated growth of the capital city and the consequent superposition of forms and styles was the subject of photomontages by Lola Álvarez Bravo, such as *Anarquía arquitectónica de la Ciudad de México* (Architectural Anarchy of Mexico City, 1953). The clutter of the new constructions was explored by a quite diverse set of artists, such as Gunther Gerzso in his series of ink drawings "Urbe" (City, 1969), Nacho López in his photographs ("Viviendas de la Ciudad

1 See "Torre Latinoamericana en construcción" (Torre Latinoamericana Under Construction), 1954 and 1956, by Juan Guzmán and Nacho López, respectively.

las nuevas construcciones fue explorado por artistas de naturaleza muy diversa, como Gunther Gerzso en series de dibujos a tinta como *Urbe* (1969); Nacho López en la fotografía (*Viviendas de la ciudad de México*, 1966), o Gelsen Gas en películas experimentales como *Anticlímax* (1969).[2]

La modernización encontró sus iconos principales en máquinas y edificios, como símbolos del progreso y de la capacidad del ser humano de construir cosas que rivalizaran y, en su caso, superaran la naturaleza. Precisamente por eso, las críticas o desacuerdos se centraron en la posible relación conflictiva entre hombre y máquina y entre hombre y edificio. El fotógrafo de prensa Enrique Metinides comenzó a hacerse un sitio en la nota roja de los años cincuenta con imágenes impactantes, muchas de las cuales mostraban a las víctimas del colapso de locomotoras, tranvías y camiones, quizás como una metáfora inconsciente del proceso experimentado por la sociedad mexicana de aquel tiempo.[3] La misma relación se establecía en algunos casos con la arquitectura. La serie *Lecumberri* de Nacho López (1950) enfocaba el edificio panóptico porfiriano como una gigantesca rueda dentada, o como una máquina simbólica donde los seres humanos quedaban atrapados —tan prensados como las víctimas de los accidentes retratados por Metinides— o degradados en su condición por una entidad superior opresiva (que más allá de la cárcel encarnaba al Estado).

Así, la oposición y el contraste de elementos compositivos se convirtió en uno de los ejes narrativos de una nueva fotografía asociada al periodismo crítico que apareció en México en los años cincuenta. Ése es el caso del trabajo de Héctor García, quien se dio a conocer con su columna titulada "F 2.8", que publicaba en *Últimas Noticias de Excélsior* por aquellos años. Ahí encontraron salida muchas de sus imágenes que terminarían por convertirse en clásicas: *Niño en el vientre de concreto* (tomada en 1952 y publicada en 1958), en donde aparece un muchacho con el pantalón raído que cabe a duras penas en el hueco de un edificio (una especie de nicho o ventana ciega), una vez más como una manera de desarticular el discurso de una arquitectura moderna al contrastarla de una manera opresiva con el ser humano; o bien en *Entre el progreso y el desarrollo* (1950), en donde un niño con aspecto campesino mira de frente a la cámara al tiempo que se encuentra situado entre las defensas de dos automóviles de lujo. Son muchas las imágenes de García de esta época que muestran el azoro y la indefensión de los migrantes de origen rural en la ciudad. Es un contraste que también se encuentra presente en las famosas series fotográficas sobre la vida urbana de Nacho López, como *La Venus se va de juerga por los barrios bajos* (1953), en donde se muestran las contradicciones de un mundo al que el proceso de modernización no ha logrado quitar su carácter tradicional, todavía fuertemente vinculado con lo rural. Lo nuevo siempre estará bajo la vigilancia de lo antiguo, como en aquella foto de Héctor García en donde la estatua ecuestre de Carlos IV observa el tránsito de automóviles sobre avenida Reforma. Así, la yuxtaposición de temas y conceptos se estableció como una estrategia narrativa por parte de los fotógrafos para probar lo irrefutable: el proyecto modernizador estaba muy lejos de homogenizar a la sociedad mexicana.

Un elemento determinante en la aparición de este tipo de imágenes críticas fue el desarrollo de un tipo de fotoperiodismo que rompía la tradicional sujeción de la prensa ejercida por el régimen posrevolucionario. Y es que hacia mediados del siglo XX se vivía el auge de lo que años más tarde Daniel Cosío Villegas denominaría "sistema político mexicano", entendido como un régimen de partido oficial (que no único) que ocupaba prácticamente la totalidad de los puestos de elección popular, tenía una férrea política de control de sindicatos y otro tipo de corporaciones civiles, y que ponía al presidente de la República en la cúspide de un poder absoluto, pero sexenal. En ese contexto, el control de la prensa escrita se hacía indispensable. Sin embargo, era posible la práctica de un fotoperiodismo que, como el realizado por Héctor García en su columna de *Últimas Noticias*, fuera una nota discordante en el concierto de imágenes laudatorias a la política oficial del régimen. En ese sentido, las imágenes producidas por estos fotorreporteros se concebían como un producto situado entre los límites del arte y la práctica del periodismo, pero un poco más inclinado hacia lo segundo. En 1951, Héctor García estableció algo parecido a un decálogo, aunque en realidad eran seis preceptos a seguir:

> […]
> 5.- El fotógrafo de prensa, cuando trabaja, debe olvidarse del arte.
> 6.- Pero, si además de todo eso, tiene inquietudes estéticas, el reportero gráfico puede llegar a ser un verdadero y buen fotógrafo de prensa.[4]

Años después, García no sería tan humilde en la concepción de su trabajo como algo artístico. Sin embargo es un referente claro de que, en aquellos años, fue la práctica periodística el principal antecedente de la combinación entre arte y política, pero en un sentido muy distinto del que habían planteado los muralistas poco tiempo antes.

---

2 En una secuencia de *Anticlímax*, los protagonistas de la película entran en una vivienda que forma parte de una urbanización masiva y uniforme, característica del periodo. En el interior de la casa les espera una dimensión confusa, que no es otra cosa que la instalación de arte óptico *Ambiente México* presentada por el artista belga Luc Peire en el MUCA de la UNAM en 1968.

3 Véase *Copiloto de camión con carga clandestina prensado entre el camión y un tranvía entre Tepepan y La Noria* (1951) o *Descendimiento del cuerpo de un maquinista tras el accidente del tren de pasajeros No. 8, cerca de San Juan del Río* (1963).

4 Antonio Rodríguez, "Fotógrafo y vagabundo por vocación", *Mañana*, núm. 429, 17 de noviembre de 1951, citado por Rebeca Monroy en *Luna Córnea*, núm. 26, *Héctor García y su tiempo*, México, Conaculta-Centro de la Imagen, 2003, p. 27.

de México" [Housing in Mexico City, 1966]), and even Gelsen Gas in his experimental film *Anticlímax* (1969).[2]

Machines and buildings were the main emblems of modernization, symbolizing progress and the capacity of people to build things that rivaled and even surpassed nature. The criticism and discrepancies consequently focused on the possible conflicts between humans and machines, or between humans and buildings. Press photographer Enrique Metinides began to secure a role in the tabloid newspapers of the fifties with sensational images. Many of these featured the victims of collapses of train engines, streetcars, and buses, perhaps as an unconscious metaphor of the process experienced by Mexican society at the time.[3] This same relationship was sometimes established with architecture. The series "Lecumberri" by Nacho López (1950) focused on the panoptic prison building constructed by Porfirio Díaz, displaying it as a gigantic cogged wheel, or as a symbolic machine where human beings were trapped—compressed like the victims of Metinides's accidents—or degraded in their condition by a superior, oppressive entity: not the prison, but the state.

This opposition and compositional contrast became a narrative axis for a new photography that emerged in Mexico in the 1950s, a photography closely associated with critical journalism. This is the case of Héctor García, who became known through his column, F 2.8, published in *Últimas Noticias de Excélsior* (Excelsior Breaking News) in those years. This was an outlet for many images that would later become classics. *Niño en el vientre de concreto* (Child in the Concrete Womb, taken in 1952 and published in 1958), showing a boy in threadbare trousers who can fit into a niche in a concrete wall, is once again a way of disarticulating the discourse of modern architecture by oppressively contrasting it with a human being. Another example is *Entre el progreso y el desarrollo* (Between Progress and Development, 1950), which depicts a rural-looking boy staring into the camera from between the bumpers of two luxury cars. There are many images by García from this time period that display the amazement and defenselessness of rural migrants in the city. This contrast can also be found in the famous photographic series on urban life by Nacho López. *La Venus se va de juerga por los barrios bajos* (Venus Goes on a Spree through the Slums, 1953) lays bare the contradictions of a world whose modernization has not quite managed to remove its traditional rural character. The new will always be observed by the old, as in the photo by Héctor García showing the equestrian statue of Charles IV observing traffic along Paseo de la Reforma . Photographers thus established this juxtaposition of themes and concepts as a narrative strategy in order to prove the irrefutable: The modernizing project was far from reaching the intended homogenization of Mexican society.

A crucial element in the emergence of this kind of critical image was the development of a kind of photojournalism that broke the traditional subjection of the press exercised by the postrevolutionary regime. And indeed, from the mid-twentieth century, Mexico was experiencing a boom of what, years later, Daniel Cosío Villegas would call the Mexican Political System: an official (but not unique) party regime that occupied practically every public office, exerted an iron control over unions and civil corporations, and enthroned the Mexican president in the cusp of absolute sexennial power. Within this context, control of the written press became essential. However, as evidenced by Hector García's Últimas Noticias column, a different photojournalism was also possible, a discordant note to the concert of images lauding the official policy of the regime. In this regard, the images produced by these photojournalists were located on the border of art and journalism, tending more to the latter. In 1951 Héctor García established a decalogue of sorts, a list of six precepts to be followed:

> […]
> 5. The press photographer, when working, must forget about art.
> 6. But if, despite this, he still has aesthetic concerns, the graphic reporter might become a true great press photographer.[4]

Years later, García would not be this humble in the conception of his work as art. But this manifesto remains a clear benchmark that shows how, in those years, journalistic practice was the main forerunner of the combination of art and politics, in a very different sense than that which the muralists had proposed a few years prior.

The opportunity to crystallize the conformation of a critical political language through photography presented itself during the systemic crisis of 1958. That year saw strong demonstrations of a fundamentally different nature: university students protesting against transport fare rises in Mexico City, and teacher, rail worker,

---

2 In a sequence in *Anticlimax*, the protagonists enter a house that is part of a massive, uniform urbanization, distinctive to the period. Inside the house, a confusing dimension is waiting for them, which is nothing but the installation of optical art *Ambiente* México by Luc Peire at the Museo Universitario de Ciencias y Arte of the Universidad Nacional Autónoma de México in 1968.

3 See *Copiloto de camión con carga clandestina prensado entre el camión y un tranvía entre Tepepan y La Noria* (Copilot of a Bus with Clandestine Cargo Pressed between the Bus and a Streetcar between Tepepan and La Noria, 1951) or *Descendimiento del cuerpo de un maquinista tras el accidente del tren de pasajeros No. 8, cerca de San Juan del Río* (Descent of the Body of an Engine Driver after the Accident of Passenger Train No. 8, near San Juan del Río, 1963).

4 Antonio Rodríguez "Fotógrafo y vagabundo por vocación," *Mañana*, no. 429 (November 17, 1951), quoted in Rebeca Monroy, in "Héctor García y su tiempo," special issue, *Luna Córnea*, no. 26 (2003): 27.

263

264

263. Rodrigo Moya (foto), *Hipotecados*, 1965, Mario Pani (arq.), Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco.
264. Rubén Gámez (dir.), *La fórmula secreta*, 1965.
265-267. Nacho López (foto), de la serie *Cárcel de Lecumberri*, 1950.

265

266

267

El momento culminante en la conformación de un lenguaje político crítico fue la oportunidad de tomar otro tipo de fotografías en la crisis experimentada por el régimen en 1958. Ese año se realizaron fuertes movilizaciones de protesta de naturaleza muy distinta: estudiantes universitarios que protestaban por el alza del transporte en la capital, y movilizaciones gremiales de maestros, ferrocarrileros y telegrafistas con demandas salariales, pero sobre todo de libertad sindical. Era el lado oscuro del "milagro mexicano", que requería de la docilidad de los trabajadores para mantener una mano de obra barata. La movilización era inocultable y mucho más aún la crudeza de la represión que las fuerzas gubernamentales llevaron a cabo. En esa crisis política y social destacaría el trabajo de varios fotógrafos, entre los que estaban Héctor García, Enrique Bordes Mangel y un muy joven Rodrigo Moya. Es interesante ver las imágenes de las manifestaciones en relación con la escenografía de la modernidad. En la mirada de Héctor García, los maestros del Movimiento Revolucionario del Magisterio desfilan por avenida Juárez, frente a la Torre Latinoamericana, o los estudiantes que protestan por el alza del transporte realizan una marcha con antorchas, con la mirada testimonial, al fondo, del Monumento a la Revolución. La fotografía da testimonio de cómo esos símbolos y emblemas arquitectónicos han sido subvertidos de su significado original. En una foto clásica, *Caballo de Troya dando jaque*, el Monumento a la Revolución aparece agrandado por el telefoto, y los estudiantes montados y amontonados sobre el caballo dan sentido pleno al carácter de la revuelta.

Por su parte, Rodrigo Moya siguió con su cámara la movilización estudiantil de 1958, tan poco estudiada en contraste con la que ocurriría en las calles de la ciudad de México diez años después. Consiguió imágenes impactantes de cómo se llenó el Zócalo de manifestantes, ya por aquellos años sólo ocupado en actos oficiales por obreros y burócratas agradecidos con el presidente en turno. Moya no sólo consigna la magnitud del evento, sino que busca con atención los rostros de sus participantes, y en alguna de sus imágenes captura a una joven pronunciando un discurso, algo sin duda excepcional para el momento. Moya también registraría el instante en que se desata la represión contra los miembros del Movimiento Revolucionario del Magisterio, los profesores dirigidos por Othón Salazar, en las inmediaciones de la Plaza de la República en agosto de 1958. La serie conocida como *Batalla de Rosales* da cuenta de la acción brutal de los granaderos en contra de los manifestantes. En una de sus imágenes más memorables, muestra el incendio de un autobús situado debajo del Monumento a la Revolución, con la evidente connotación simbólica que el evento y el lugar poseen.

Enrique Bordes Mangel y Héctor García también documentarían la crudeza de la represión de 1958. Algo había cambiado para entonces, y la fotografía se convertía en un instrumento político que guardaba cada vez más distancia con las imágenes de preocupación social que sus autores habían procurado a lo largo de los años cincuenta. A diferencia de aquéllas, estas imágenes no cabían en la prensa convencional. Rodrigo Moya no publicó sus fotos en la prensa del momento. Héctor García tuvo que buscar una publicación independiente: no su columna de *Últimas Noticias de Excélsior*, sino la revista *Ojo* para, con textos del periodista Horacio Quiñones y el título de "Una semana ardiente", sacarlas a la luz pública.[5] Los eventos de 1958 habían tocado tanto la sensibilidad como la práctica del oficio de los fotógrafos. No sería extraño que Rodrigo Moya documentara con cuidado las movilizaciones políticas de los años sesenta, como aquella que terminaría por dinamitar la base de la estatua de Miguel Alemán en la explanada de Ciudad Universitaria en 1960,[6] o que los tres fotógrafos (Bordes Mangel, García y Moya) estuvieran presentes con su cámara para seguir el desarrollo de la movilización estudiantil de 1968.

El caso de Nacho López sería distinto. A pesar de que mostró una preocupación por los temas sociales a lo largo de los años cincuenta, su fotografía no siguió de cerca las movilizaciones políticas del periodo. Quizás porque, a diferencia de Héctor García, concebía su trabajo como algo más cercano al arte. Prueba de ello era su participación en el grupo Nueva Presencia, también conocido como los Interioristas, quienes pretendieron un nuevo humanismo que acercara el arte a temas y preocupaciones sociales en los que su trabajo cabía perfectamente. O que durante los años sesenta realizara trabajos que lo acercarían al surrealismo e incluso a la abstracción.[7]

Lo cierto es que en los años cincuenta el cuestionamiento visual al proyecto modernizador había experimentado un viraje hacia un arte que buscaba entender de manera distinta la relación con lo político y presentaba un punto de vista crítico que conformaba una retórica desde la izquierda. Hacia principios de los años sesenta la búsqueda de un nuevo cine que rompiera con los arquetipos de la industria permitiría que en algunas películas se explorara una idea novedosa de política. En *El brazo fuerte* (1958), de Giovanni Korporaal, se buscaba el espacio independiente para la representación de temas que hubieran sido imposibles para el cine industrial: el guión de Juan de la Cabada hacía una radiografía de cómo funcionaba el caciquismo pueblerino, con un sentido del humor cercano al que por entonces mostraban las caricaturas de Abel Quezada.

---

5 Véase John Mraz, "Ojo!, una revista que ve", en *Luna Córnea*, núm. 26, *Héctor García y su tiempo*, México, Conaculta-Centro de la Imagen, 2003, p. 74.

6 A pesar de que varias piedras del basamento se dispersaron, la estatua se mantendría firme hasta que en 1966 un segundo atentado logró arrancarle la cabeza. Después de eso, las autoridades universitarias colocaron una lámina alrededor de la efigie de Alemán, que sería convertida en mural durante el movimiento estudiantil de 1968. Esto habla de la importancia simbólica de edificios y monumentos.

7 Véase José Antonio Rodríguez y Alberto Tovalín (eds.), *Nacho López. Ideas y visualidad*, México, INAH/Universidad Veracruzana/FCE, 2012.

and telegrapher union rallies demanding higher wages, but also freedom of association. This was the dark side of the "Mexican miracle," which required worker docility to keep labor cheap. The mobilization was overt and obvious, and so was the harshness of the government's repressive response. In this social and political crisis, the most daring photographers were Héctor García, Enrique Bordes Mangel, and a very young Rodrigo Moya. It is quite interesting to see the images of the protests as they relate to the scenery of modernity. Under Héctor García's eye, the teachers of the Movimiento Revolucionario del Magisterio (Revolutionary Teacher Movement) parade down Juárez Avenue against the backdrop of the Torre Latinoamericana, and the torch-bearing protest of the students against the transport price hikes is beheld by the solemn gaze of the Monumento a la Revolución (Monument to the Revolution). Photography here bears witness to the subversion of the original meanings of these symbols and architectural emblems. In a classic image, *Caballo de Troya dando jacque* (Trojan Horse Checkmating), the Monumento a la Revolución appears enlarged by the telephoto lens, and the students riding or huddled against the horse give full meaning to the revolt.

Meanwhile, Moya followed with his camera the student movement of 1958, so poorly studied in contrast to its successor ten years later. He managed to capture striking images of the Zócalo bursting with protestors, when it had been previously used for only official events by throngs of bureaucrats and workers thankful to the president in office. Moya does not only register the immensity of the event but also delves into the faces of its participants, managing to capture a young girl giving a speech, something unheard of at the time. Moya would also document the moment that repression was unleashed against the members of the Revolutionary Teacher Movement, the educators led by Othón Salazar, in the vicinity of the Plaza de la República, in August 1958. The series known as "Batalla de Rosales" (Battle of Rosales) chronicles the brutal action of the riot police against the protestors. One of its more memorable images shows the burning of a bus set against the Monumento a la Revolución, with all the evident symbolic connotations that the event and the location entail.

Bordes Mangel and García would also document the ruthlessness of the repression of 1958. Something had changed by then, and photography as a political instrument was growing more and more distant from the images of social concern that had been the norm throughout the fifties. Unlike these, this new photography had no place in the conventional press. Moya did not publish his pictures in the press of the moment. García had to seek an independent publication instead of his usual column at *Excélsior* to bring his images to light: the magazine ¡*Ojo!,* with texts by journalist Horacio Quiñones, published under the title "Una semana ardiente" (A Burning Week).[5] The events of 1958 had touched not only the sensibility of the photographers, but also the practice of their trade. Moya would proceed to carefully record the political movements of the sixties, like the one that would dynamite the plinth of the statue of president Miguel Alemán in the forecourt of Ciudad Universitaria in 1960.[6] All three photographers would closely follow through their lenses the development of the 1968 student movement.

The case of Nacho López is different. Though the photographer pursued social issues throughout the 1950s, his work did not approach the social movements of the time, perhaps because, unlike García, he conceived of his work as something more akin to art. Proof of this is his participation in the group Nueva Presencia, also known as the Interioristas, which aspired to a new humanism that would bring social concerns closer to art. His works made during the sixties, in which he would flirt with Surrealism and even abstraction, stand as additional evidence.[7]

In truth, the visual questioning of the modernizing project of the fifties took place in the form of a turning point toward an art that sought to understand its relation to politics in a different way, presenting a critical viewpoint and creating a left-wing rhetoric. By the early sixties, the search for a New Cinema that broke with the archetypes of the industry would allow for the exploration of a new idea of politics in film. For *El brazo fuerte* (The Strong Arm, 1958), its creator, Giovanni Korporaal, sought an independent space that would allow the representation of subjects that were out of bounds for industrial cinema. Juan de la Cabada's script offered an X-ray of the local political small-town boss system, with the sense of humor of Abel Quezada's political cartoons.

But the independent cinema that emerged in the sixties seemed much more interested in mirroring the trends that had renewed the film world after World War II—such as Italian Neorealism or the French New Wave—than in exploring social themes. And it certainly had no intention of criticizing a modernizing process for which many filmmakers and critics—in particular those surrounding the magazine *Nuevo Cine*—were hungry. *La fórmula secreta* (The Secret Formula, 1965) by Rubén Gámez is exceptional both formally and thematically. In it, the narrative constructed by the photographers of the previous decade is clearly enunciated, as it attempts to launch into a diatribe on tradition and its displacement by a modernizing process associated with the expansion of transnational capitalism.

5 See John Mraz, "Ojo!, una revista que ve", in "Héctor García y su tiempo," 74.

6 Though several stones of the plinth were dispersed, the statue would remain standing until a second assault would finally rip its head off in 1966. After this, university authorities placed sheet metal around the effigy, which would be turned into a mural during the 1968 student movement. This attests to the symbolic importance of buildings and monuments.

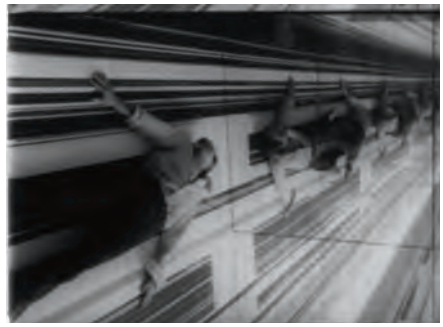
7 See José Antonio Rodríguez and Alberto Tovalín, eds., *Nacho López. Ideas y visualidad* (Mexico City: INAH/Universidad Veracruzana/Fondo de Cultura Económica, 2012).

268

269

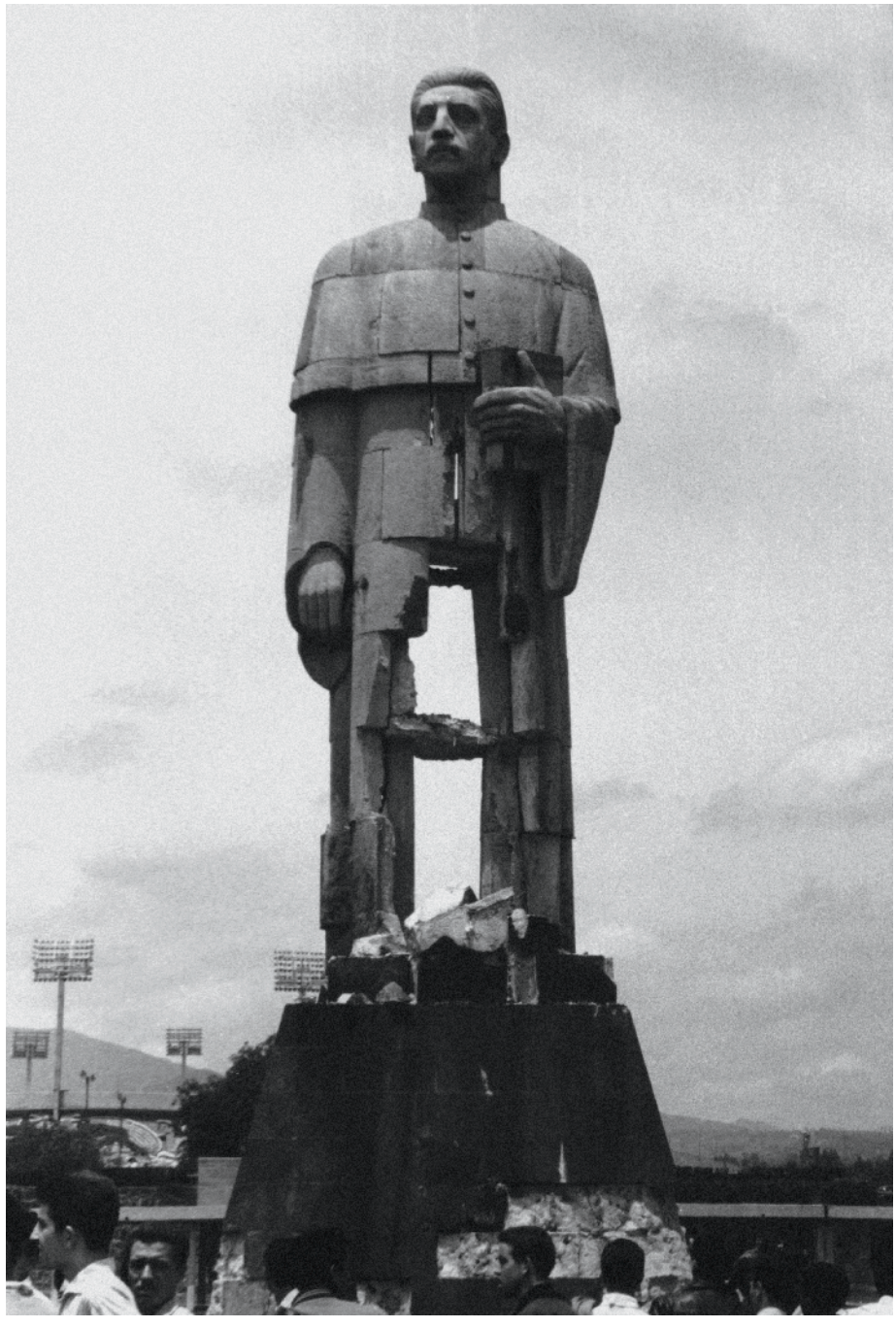
270

271



272

273



268. Héctor García (foto), reportaje "Una semana ardiente", 1958.
269. Rodrigo Moya (foto), camión incendiado frente al Monumento a la Revolución, 1958.
270. Enrique Bordes Mangel (foto), *Manifestación de estudiantes de medicina*, 1965.
271. Enrique Bordes Mangel (foto), *Maestro rescatando a una compañera de la policía*, 1958.
272. Gelsen Gas (dir.), *Anticlímax*, 1969.
273. Enrique Bordes Mangel (foto), atentado a la escultura de Miguel Alemán, 1960.

Pero el cine independiente que surgió en los años sesenta parecía mucho más interesado en asemejarse a las corrientes que habían renovado el panorama cinematográfico mundial después de la segunda guerra mundial (como el neorrealismo italiano o la Nueva Ola francesa) donde se exploraron los temas sociales. La articulación de la crítica hacia un proceso modernizador del que muchos nuevos cineastas y críticos (como los agrupados en torno a la revista *Nuevo Cine*) estaban ávidos, tuvo menos presencia. Por su excepcionalidad temática y formal llama la atención *La fórmula secreta* (1965) de Rubén Gámez. En ella se articulaba con claridad la narrativa elaborada por los fotógrafos de la década anterior, en la medida en que intentaba erigirse en una diatriba sobre la tradición desplazada por un proceso modernizador asociado a la expansión del capitalismo transnacional. Algunas secuencias de la película (que con el tiempo se han convertido en clásicas) apuntan hacia esa dirección: la realidad urbana, política y social del México contemporáneo atravesada y a la vez aprisionada por un cordón de salchichas; el oficinista de traje y corbata lazado por un charro en las calles del centro de la ciudad de México; la banda en movimiento con los nombres de las principales transnacionales presentes en el país asociadas al audio de maniobras militares en inglés… La manera en que Gámez optó por un cine político y a la vez vanguardista fue un ejercicio solitario, en la medida en que no existen producciones semejantes en el cine del momento.

Sería una película vanguardista de casi finales de la década, *Anticlímax* (1969), la que recuperaría parcialmente una distancia crítica hacia el proyecto modernizador, que en los años sesenta vivió un nuevo auge gracias al proyecto urbano que devino de la organización de los Juegos Olímpicos. En esta película, Gelsen Gas y su equipo (el artista plástico Luis Urías y el fotógrafo Rafael Corkidi) ubicaron al personaje principal en un escenario mexicano marcado por las aspiraciones de actualidad de la época: el edificio de Celanese del arquitecto Ricardo Legorreta o las esculturas monumentales de la Ruta de la Amistad convocadas por Mathias Goeritz. La referencia del título (la noción de *anticlímax* como punto de distensión posterior al *clímax*) no puede dejar de ser leída sin la referencia a la repercusión del movimiento estudiantil de 1968 y al festejo de las Olimpiadas, como si algo se hubiera roto en el sueño de los futuros venturosos ofrecidos por la política de transformación del país. Lo que quedaba claro es que los proyectos modernizadores del momento no fueron asimilados de manera pasiva ni se impusieron de manera homogénea. Ya fuera desde la resistencia conservadora de la industria cinematográfica, desde la oposición militante de los fotorreporteros o desde el nuevo cine surgido en los años sesenta, las disidencias dan cuenta de la heterogeneidad de ideas y posiciones, así como de la emergencia de nuevas formas culturales de entender la política.

Some sequences from the film (which has since become a classic) seem to confirm this: the urban, political, and social reality of contemporary Mexico run through and bound by a string of sausages; the office worker in suit and tie lassoed by a *charro* in the streets of downtown Mexico; the names of transnational companies present in Mexico flowing across the screen while military orders in English are heard in the background … Gámez's simultaneously political and avant-garde film was a solitary exercise, since no similar productions in the cinema of the time exist.

An avant-garde film of the dying sixties, *Anticlímax* would be the one that would partially regain a critical distance from the modernizing project, which was experiencing a comeback through the urban project that had prepared the country for the Olympic Games. In this film, Gelsen Gas and his team (visual artist Luis Urías and photographer Rafael Corkidi) located the main character in a Mexican setting defined by the aspirations of the time: Ricardo Legorreta's Celanese building and the monumental concrete sculptures of the Ruta de la Amistad (Route of Friendship), organized by Mathias Goeritz. The reference made by the title (the notion of an *anticlimax* as a distension point after the *climax*) cannot be read without referencing the impact of the 1968 student movement and the festivities around the Olympic Games, as if something had broken in the dreams of a prosperous future offered by the country's transformation policy.

What had become clear is that the modernizing projects were not to be passively assimilated or homogeneously imposed. Whether taking the form of the film industry's conservative resistance, the photojournalists' militant opposition, or the new cinema that developed in the sixties, the dissidences elucidate the heterogeneity of ideas and positions, as well as the emergence of new cultural approaches to politics.

Museos para la modernización

Gabriela Álvarez y María García Holley

En 1964, la ciudad de México contaba dentro de su amplia infraestructura cultural y educativa con alrededor de cuarenta museos, la mayoría de reciente creación. Este incremento en la oferta recreativa de la ciudad respondió a estrategias de las políticas desarrollistas y modernizadoras, entre las cuales la cultura de "lo mexicano" servía como carta de presentación ante el mundo, buscando posicionar al país en un mercado de competencia global, sin dejar de lado los signos de su mexicanidad. Para lograr esto, la economía estaba directamente ligada a las políticas de educación y cultura, pues sólo mediante el desarrollo de estos pilares el país tendría una educación nacional, integral e incluyente.

La modernización de la ciudad exigía nuevos espacios para la expresión del arte con innovadores procesos de producción, difusión y recepción para un amplio grupo de la sociedad. De esta forma, los museos se consolidaban como dispositivos de promoción política, ideológica y educativa del proyecto de nación. La participación de figuras clave de las instituciones gubernamentales, apoyadas por personajes del ámbito creativo y artístico del país, fomentaba la construcción de nuevas edificaciones para consolidar el prestigio nacional.

Educación en el museo: la Galería de Historia

El 21 de noviembre de 1960 se inauguró la Galería de Historia en el Bosque de Chapultepec. Al acto acudieron el entonces presidente de la República Adolfo López Mateos, acompañado por gran parte de su gabinete, incluidos el secretario de Educación Pública Jaime Torres Bodet, el jefe del Departamento del Distrito Federal Ernesto P. Uruchurtu, las fuerzas del ejército y el arquitecto responsable de la edificación: Pedro Ramírez Vázquez.

El nuevo museo se emplazó en la rampa del Castillo de Chapultepec, antes de llegar a la fortaleza del siglo XVIII, que ya era el Museo Nacional de Historia. A la inauguración de ambos asistió Torres Bodet en sus dos periodos como secretario de Educación Pública; el primero en el sexenio de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y la segunda vez junto al presidente Adolfo López Mateos (1958-1964). En el discurso de inauguración del Museo Nacional de Historia en 1944, Torres Bodet puso claro énfasis en el papel que tenía dicho museo en la vida de los mexicanos.

> Desde el Primer Magistrado de la República hasta el escolar más modesto se hallan presentes —o, por la limitación del espacio, representados— en esta festividad. Y su presencia no es solamente una presencia corpórea, sólida, perceptible, sino una presencia de espíritu mexicano; pues, aunque el alma de nuestra historia no pueda naturalmente circunscribirse al perímetro de un museo, aunque sus aspiraciones y sus impulsos formen la base de nuestro desarrollo lo mismo en la paz de los campos que en el centro de las ciudades y aunque, donde quiera que un compatriota nace o fallece, la historia entera de nuestro pueblo sigue su curso, hay lugares que, por su esencia, son síntesis nacionales de esa corriente de vida en constante superación.[1]

Dieciséis años más tarde, el secretario inauguraría la Galería de Historia, tan sólo unos metros abajo del Castillo en el que había pronunciado esas palabras. El nuevo recinto era una suerte de preámbulo del Museo, un paso obligado entre los lúdicos jardines del Bosque de Chapultepec y la estoica fortaleza: un sitio privilegiado en la colina que contaba con un excelente paisaje y estaba aislado de otras construcciones contemporáneas. Para la inauguración de la Galería, el funcionario ya contaba con una amplia trayectoria en el ámbito institucional y educativo.

1 Jaime Torres Bodet, *Obras escogidas: poesía, autobiografía y ensayo*, México, FCE, 1961, p. 940.

Museums for Modernization

Gabriela Álvarez y María García Holley

In 1964, Mexico City's vast cultural and educational infrastructure boasted some forty museums, most of them newly created. This increase in the city's recreational supply was a result of modernization strategies and developmentalist policies, which, aiming to position the country in a competitive global marketplace without leaving behind its national identity, placed Mexican culture as the country's cover letter to the world. This made educational and cultural policies a crucial part of economic growth, since only through the development of these pillars could Mexico have a national, integral, and inclusive education system.

Modernization demanded new spaces for artistic expression that made use of innovative production, diffusion, and reception processes to reach a broad sector of society. In this regard, museums were becoming instruments for political, ideological, and educational promotion of the national project. This led key figures in governmental institutions and personalities of the cultural world to advocate for the construction of new museums as a way to consolidate national prestige.

Education in the Museum: The Gallery of History

On November 21, 1960, the Gallery of History in Chapultepec Forest opened to the public. The ceremony was attended by President Adolfo López Mateos, as well as most of his cabinet, including Jaime Torres Bodet, secretary of public education; Ernesto P. Uruchurtu, chief of the Department of the Distrito Federal ; the armed forces; and the architect in charge of the building: Pedro Ramírez Vázquez.

The new museum was located on the ramp leading to Chapultepec Castle, which already hosted the Museo Nacional de Historia (MNH). Torres Bodet attended both openings during his two periods as secretary of public education, first under Manuel Ávila Camacho (1940–1946) and later under Adolfo López Mateos (1958–1964). In his opening speech for the MNH in 1944, Torres Bodet clearly emphasized the role of this museum in the life of the everyday person:

> Everyone, from the First Magistrate of the Republic to the most modest pupil, is present—or, due to space constraints, represented—in this festivity. And their presence is not only corporeal, solid, perceptible, but also a presence of Mexican spirit; for, though the soul of our history might not naturally be circumscribed to the perimeter of a museum, though its aspirations and impulses form the basis for our development both in the peace of our countryside and in the hustle of our cities, and though wherever a fellow countryman is born or passes away the entire history of our people follows its course, there are places that, by their very essence, are national syntheses of this life current in constant improvement.[1]

Sixteen years later, the secretary would officially inaugurate the Gallery of History, a few yards below the castle in which he had pronounced those words. The new venue was a sort of preamble to the MNH, a required stop on the way to the stoic fortress from Chapultepec Forest. Located at a privileged point on the hill, it had an excellent view of the city, and was isolated from other contemporary structures.

By 1960, when the gallery opened, Torres Bodet already had a magnificent institutional and educational career under his belt. In his first term as secretary, he launched an influential literacy project for adults and founded the Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (Trustee Board for the Federal School Construction Program; CAPFCE).[2] Eight

1 Jaime Torres Bodet, *Obras escogidas: poesía, autobiografía y ensayo* (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1961), 940.

2 This federal organism was in charge of building schools in order to solve education deficiencies. Smaller, decentralized replicas of this organism were also created in every state of the republic.

En su primer periodo al frente de la Secretaría inició un importante proyecto de alfabetización para adultos y fundó el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE).[2] Ocho años más tarde, en su segundo periodo, impulsó y puso en marcha el Plan para la Expansión y el Mejoramiento de la Educación Primaria, mejor conocido como Plan de Once Años. También fundó la Comisión Nacional del Libro de Texto Gratuito (Conaliteg) como base de la campaña de alfabetización. En su visión, el libro de texto gratuito era, además de un derecho social, un medio para nutrir el diálogo y la equidad en la educación primaria. No era coincidencia la inauguración de la Galería de Historia un año después de la fundación de la Conaliteg, con un programa museístico que tenía una relación simbiótica con el plan de educación primaria; una manera de materializar —o entender lúdicamente— las enseñanzas de los libros de texto gratuitos, una forma de legitimar sus contenidos.

A diferencia del Museo Nacional de Historia, la Galería no contenía las reliquias y los objetos de valor de los personajes históricos; tenía, en su lugar, las enseñanzas y las narraciones de los procesos que dieron forma al México posrevolucionario que se vivía en la segunda mitad del siglo XX. La exposición no era propiamente una colección de museo —entendida ésta como la custodia y exhibición de los grandes objetos de valor—, sino una serie de episodios escenográficos que contaban la historia de una manera innovadora y didáctica por medio de maquetas y dioramas que intentaban presentar al público los episodios de la historia a semejanza del despliegue de una obra teatral. El encargado de concebir estas nuevas propuestas fue un equipo interdisciplinario, compuesto por un grupo de historiadores encabezados por Arturo Arnaiz y Freg, el escenógrafo Julio Prieto, el museógrafo Iker Larrauri, el maquetista Mario Cirett y varios artesanos y estudiantes de arte.[3]

A pesar de su cercanía con el Museo Nacional de Historia, el nuevo espacio se salvaba de estar atrapado dentro de un edificio histórico y, por lo tanto, de ser reminiscente del mismo. La nueva galería tenía la virtud de haber sido construida *ex profeso* para su función, con libertad de forma y programa, lo que debía ser un contundente enunciado que resonara con las recientes pedagogías y estrategias didácticas para la educación primaria obligatoria. La galería, desde su arquitectura, debía de portar este mensaje como parte importante de la revolución en la enseñanza, su proyección y consolidación.

De esta manera, el arquitecto Ramírez Vázquez tenía la inusual libertad de innovar la arquitectura de museos respondiendo tanto al paradigmático sitio del Bosque de Chapultepec, como a su integración con las corrientes estéticas del momento. En forma de espiral descendente, el museo era un enunciado de lo contemporáneo que buscaba integrar su lugar y su momento, una fórmula similar al Museo Guggenheim de Nueva York, de Frank Lloyd Wright, construido entre 1956 y 1959. El espacio cúspide de la edificación es la última sala dedicada a la Constitución de 1917, un espacio de ocho metros de altura iluminado de manera cenital por una bóveda de plástico reforzado donde se encuentra una escultura del artista José Chávez Morado que representa el escudo nacional, una águila devorando una serpiente. El espacio juega con la escala y la iluminación, añadiendo solemnidad y una intención de proyectar el sentimiento de grandeza nacional a la obra de Chávez Morado. La obra plástica del artista también se situó en uno de los accesos del museo por medio de una celosía-puerta de cancel elaborada en bronce que resalta el sincretismo de las culturas americana y europea. La integración plástica se limita puntualmente a estas dos intervenciones de Chávez Morado, acotando la influencia de los artistas, y más precisamente de la Escuela Mexicana de Pintura, en la arquitectura contemporánea; más tarde marcaría un distanciamiento total en el Museo de Arte Moderno.

> La arquitectura, como producto cultural, permite reconocer en ella los factores locales que la determinan y las influencias extrañas que recibe; pero como toda creación humana, por particulares y locales que sean sus expresiones, es siempre posible identificar en ella lo que es común a todos los hombres, es decir, aquello que nos une.[4]

La Galería de Historia sería el primero de una serie de museos construidos bajo la articulación del trío López Mateos, Torres Bodet y Ramírez Vázquez, una fórmula iniciada años antes en las instalaciones de la Secretaría de Educación Pública cuando corría la campaña nacional contra el analfabetismo, donde Ramírez Vázquez se inició como dibujante y, más tarde, sería jefe de zona del CAPFCE. En el sexenio de López Mateos, la dupla del secretario y el arquitecto era prácticamente inquebrantable y el presidente se encargó de comisionarles gran cantidad de proyectos que representaran la imagen de su gobierno.

La modernización de las instalaciones culturales respondía a la necesidad del proyecto de nación. Los museos se convirtieron en las nuevas catedrales que albergarían los mitos culturales e históricos del país, bajo la fórmula utilizada en Estados Unidos desde 1900, donde los museos se convirtieron en centros de educación e ilustración pública. Un desarrollo natural, diría

2 Torres Bodet fundó el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE), un organismo federal encargado de construir las escuelas que resolverían la problemática de falta de educación. Para atender estas necesidades se creó además un organismo más pequeño, desconcentrado, en cada entidad de la República, con las mismas características del central, pero con funciones totalmente orientadas al ámbito regional.

3 Pedro Ramírez Vázquez, *Charlas de Pedro Ramírez Vázquez*, México, Gernika/UAM, 1987, pp. 49-55.

4 Pedro Ramírez Vázquez, *Arquitectura México*, núm. 112, noviembre-diciembre de 1976, p. 126.

years later, during his second term, he advanced the Plan for the Expansion and Betterment of Primary Education, better known as the Eleven-Year Plan. He also founded the Comisión Nacional del Libro de Texto Gratuito (National Free Textbooks Commission; Conaliteg) as the basis for his literacy campaign. In his eyes, free textbooks were not just a social right, but also a medium for nourishing dialogue and equality in primary education. That the Gallery of History was opened a year after the Conaliteg was founded is no coincidence. This was part of a museum program that had a symbiotic relationship with the primary education plan, a way of materializing—of explaining in a playful way—the teachings of the textbooks, a way of legitimizing their contents.

Unlike the MNH, the gallery did not contain relics and valuable objects possessed by historical figures. Instead, it held the teachings and narrations of the processes that gave shape to the postrevolutionary Mexico of the second half of the twentieth century. The gallery did not exhibit a proper museum collection—it had no objects of great value to guard and display—but rather a sequence of stagelike episodes that related history as if it were a theater play, using scale models and dioramas. These proposals were conceived by an interdisciplinary team composed of a group of historians led by Arturo Arnaiz y Freg, set designer Julio Prieto, museographer Íker Larrauri, scale modeler Mario Cirett, and several artisans and art students.[3]

Despite its closeness to the MNH, the new space was thankfully not set inside a historical building, and was therefore spared from being reminiscent of one. The new gallery was built *ex professo* for its function, and its freedom of form and program was a blunt argument that would resonate with the latest pedagogical and didactical strategies for compulsory primary education. From its very architecture, the gallery had to convey this message, being an important part in the projection and consolidation of the revolution in learning.

In this regard, architect Ramírez Vázquez had the unusual freedom to innovate in museum architecture, both adapting to the paradigmatic Chapultepec Forest and integrating it with the aesthetic movements of the time. Shaped like a descending spiral, the museum was a statement of the contemporary, whose moment and location Ramírez Vázquez sought to integrate, as Frank Lloyd Wright had done with his Solomon R. Guggenheim Museum in New York, built between 1956 and 1959. The apex of the building is the last room of the museum, dedicated to the Constitution of 1917. Twenty-six feet high, filled with zenithal light that poured from a reinforced plastic dome, the room features a sculpture by artist José Chávez Morado representing the national coat of arms: an eagle devouring a serpent. The space plays with scale and lighting, adding solemnity and the intention to project a sense of national greatness into the sculpture. Chávez Morado is also present in one of the entrances to the museum, with a bronze jalousie screen door that highlights the syncretism of American and European cultures. Plastic integration here is limited to these two interventions by Chávez Morado, setting a boundary on the influence of visual artists, specifically the Mexican School of painting, in contemporary architecture. Ramírez Vázquez would later establish a full boundary with the Museum of Modern Art.

> As a cultural product, architecture allows us to recognize in it the local factors that determine it, and the foreign influences it accepts; but, like every human creation, no matter how particular and local its expressions, it is always possible to identify in it what is common to all people, that is, that which unites us.[4]

The Gallery of History would be the first in a number of museums built by López Mateos, Torres Bodet, and Ramírez Vázquez. This triumvirate had been established years prior in the headquarters for the secretary of public education in the times of the national literacy campaign. Ramírez Vázquez first began drawing there, and he would later become a regional chairman for the CAPFCE. During López Mateos's term, the secretary-architect duo were practically inseparable, and the president took it upon himself to commission them several projects that would represent the image of his administration.

The modernization of cultural facilities was one of the factors in López Mateos's national project. Museums became the new cultural cathedrals that would guard the cultural and historical myths of the country, following the model established around 1900 by the United States, which transformed museums into centers for public education and enlightenment. A natural development, Ramírez Vázquez would say, in a country that was proud of its democratic ideals and that placed enormous faith in public education, which was considered a political need and a medium for achieving technological excellence.[5]

The Secular Temple: The National Museum of Anthropology

In 1959, Torres Bodet declared: "The jewels of our pre-Columbian art were being kept—or rather, somewhat imprisoned—in the old

3 Pedro Ramírez Vázquez, *Charlas de Pedro Ramírez Vázquez* (Mexico City: Gernika/UAM, 1987), 49–55.

4 Pedro Ramírez Vázquez, "Arquitectura como producto cultural," *Arquitectura México*, no. 112 (November–December 1976): 126.

5 During the 1870s three great museums were opened in the United States: the American Museum of Natural History and the Metropolitan Museum of Art in New York, and the Museum of Fine Arts in Boston. This marked America's entrance into the museum movement. Starting in 1907, in Boston, Benjamin Ives Gilman set in motion a few educational programs focused on teaching through objects, in order to foster an emotional experience in the visitor. See Edward P. Alexander, *Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums* (Nashville, TN: The American Association of Local History, 1979), 11, 12, 14, 30–4.

274

275

274. Inauguración de la Galería de Historia, 1960.
275. Pedro Ramírez Vázquez (arq.), Galería de Historia, 1960.
276. Pedro Ramírez Vázquez (arq.), Museo de Arte Moderno, 1964.
277. Pedro Ramírez Vázquez (arq.), interior del Museo de Arte Moderno, 1964, Ursula Bernath (foto), *ca.* 1966.

276

277

Ramírez Vázquez, en un país orgulloso de sus ideales democráticos y que depositaba una profunda fe en la educación pública, la cual era considerada como una necesidad política y como un medio para alcanzar la excelencia tecnológica.[5]

El templo laico: el Museo Nacional de Antropología

En 1959, Torres Bodet declaró que: "Las joyas de nuestro arte precolombino se hallaban —más o menos condenadas— en el viejo edificio de Moneda. Presentarlas con dignidad implicaba, para nosotros, un apremiante deber."[6] Diversas personalidades estuvieron involucradas e interesadas en la creación de un nuevo recinto para la colección del Museo Nacional de Antropología, que entonces se ubicaba en el antiguo Palacio de Moneda y se presentaba como una infraestructura caduca e insuficiente para la exhibición del legado prehispánico.

El arquitecto designado para el diseño sería, sin sorpresa, Pedro Ramírez Vázquez. Para él, la importancia de un museo de antropología era equiparable a la construcción de los templos y catedrales de la antigüedad, lo consideraba uno de los proyectos más representativos de un país. Su exitosa trayectoria profesional y su relación personal con diversas figuras de la política lo habían colocado en una posición privilegiada, permitiéndole la concesión del diseño y construcción del Museo Nacional de Antropología, junto con los arquitectos Rafael Mijares y Jorge Campuzano.[7]

El Museo Nacional de Antropología se inauguró el 17 de septiembre de 1964 y fue sin duda el proyecto más importante del régimen de López Mateos. "El Museo antropológico fue proyectado como una moderna institución de masas, con un renovador aparato pedagógico que no interfiriera en la apreciación estética de las piezas y que propiciara el conocimiento científico de la realidad social del indígena."[8]

El nuevo espacio debía persuadir al visitante sobre la importancia del legado de las antiguas culturas precolombinas, por lo que el diseño arquitectónico se inspiró en los centros ceremoniales prehispánicos; integró los espacios interior y exterior, en la escala y proporción de los espacios se reprodujo la monumentalidad de los centros ceremoniales, e incluso el diseño de diversos detalles, como celosías o plafones, está inspirado en patrones y mitologías antiguas.

La elección de formas que evocaban la arquitectura ceremonial del pasado, como templos, tumbas y palacios, respondía a la función ideológica del museo, en donde la intención era impresionar a los visitantes por las creencias o valores que representan. "Al igual que los monumentos ceremoniales, los museos encarnan y hacen visible el concepto de Estado."[9] El Museo se convertía así en algo similar a un templo, un modelo frecuente en la construcción de museos de arte, que buscaba crear espacios aptos para el habitar reflexivo y contemplativo.

> El respeto a la tradición, y por lo tanto a México, consiste en conservar sus constantes culturales dentro de soluciones contemporáneas propias apoyadas en lo más depurado de nuestros conocimientos técnicos en el amplio conocimiento del país, en la más sincera comprensión a las aspiraciones populares por vivir mejor, en el firme propósito de no contribuir a la destrucción de nuestro ambiente y en la profunda convicción de que, a la explosión demográfica, soluciones inmediatas para no tener que afrontar una violenta crisis social.[10]

En los espacios interiores, la teatralidad escenográfica y los diversos recursos visuales no dejan de asombrar al espectador mostrando una visión de unidad nacional y de promoción turística. Con el mismo objetivo educativo que las maquetas de la Galería de Historia, el Museo de Antropología tendría reconstrucciones, en algunos casos en tamaño real, que pudieran relacionarse de forma contundente con el espectador. Las salas etnográficas, en el segundo piso del museo, reconstruían con dioramas y figuras de cera las escenas, usos y costumbres de la mayoría de los grupos indígenas del país. Desde aldeas hasta música y comida, los episodios fueron cuidadosamente escogidos para que pudieran relacionarse con los programas educativos del momento.

---

5 La década de 1870, con la fundación de tres grandes museos —el Museo Americano de Historia Natural, el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York y el Museo de Bellas Artes de Boston—, marca la entrada de Estados Unidos a la corriente de los museos. A partir de 1907, Benjamin Ives Gilman inició en Boston los programas educativos enfocados en la enseñanza mediante los objetos para propiciar en los visitantes una experiencia emocional. Véase Edward P. Alexander, *Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums*, Nashville, The American Association of Local History, 1979, pp. 11-12, 14, 30-34.

6 Pedro Ramírez Vázquez, *Museo Nacional de Antropología. Gestación, proyecto y construcción*, México, INAH, 2008, p. 18.

7 "La experiencia personal es siempre anecdótica, la vida es una relación de sucesos. Yo construí la casa del licenciado Adolfo López Mateos, siendo él Secretario del Trabajo. Un domingo en que al igual que todos los propietarios visitaba su construcción, me dijo: 'Oiga, arquitecto, supongo que en la antigüedad la aspiración de todo arquitecto sería la de hacer una catedral, ¿cuál es la máxima aspiración de usted?' 'Mire usted, le contesté, desde que era estudiante, me ha preocupado el Museo Nacional de Antropología.' No volvimos a tocar el tema hasta que fue declarado presidente electo. Me dirigí a su casa a felicitarlo y él, con la sencillez de siempre, me dijo: 'Se nos va hacer el museíto.' Y se nos hizo." Ramírez Vázquez, *Charlas…*, *op. cit.*, p. 41.

8 Francisco Reyes Palma, "Acción cultural y público de museos de arte en México (1910-1982)", Esther Cimet *et al.*, *El público como propuestas: cuatro estudios sociológicos en museos de arte en México*, México, INBA, 1987.

9 Carol Duncan y Allan Wallach, "The Universal Survey Museum", *Art History*, vol. 3, núm. 4, 1980.

10 Ramírez Vázquez, en *Arquitectura México*, *op. cit.*, p. 126.

building at Moneda. Presenting them with dignity was, for us, a pressing duty."[6] The insufficient, outdated infrastructure of the old Palacio de Moneda, where the Museo Nacional de Antropología was located, led several figures to get involved in the creation of a new venue for the collection.

To nobody's surprise, the architect appointed for the task was Pedro Ramírez Vázquez. In his mind, building a new museum of anthropology in the present day was equivalent to constructing a temple or cathedral in ancient times. He considered it one of the most representative projects of a country. His successful professional career and his personal relationship with several figures in the national political milieu had placed him in a privileged position, allowing him to design and build the museum with the help of architects Rafael Mijares and Jorge Campuzano.[7]

The MNA opened on September 17, 1964, no doubt the most important project in López Mateos's term. "The anthropological museum was projected as a modern mass institution, with a renovating pedagogical apparatus that would not interfere with the aesthetic appreciation of the objects, and that would promote the scientific knowledge of the social reality of the indigenous peoples."[8]

The monumentality of the museum's architectural design and its integration of interior and exterior spaces recall a pre-Hispanic ceremonial center, as part of the intent to persuade the visitor of the importance of the legacy of these ancient cultures. Many details in the jalousies and ceilings are likewise inspired by pre-Columbian myths and motifs.

This evocation of the ceremonial architecture of the past—temples, tombs, and palaces—catered to the ideological function of the museum, intended to awe visitors through the beliefs and values it represented. "In common with ancient ceremonial monuments, museums embody and make visible the idea of the state."[9] The museum thus became something akin to a temple; a frequent trope in art museum architecture intended to create spaces for contemplation and reflection, distinguishing them from frivolous commercial architecture.

> Respect for tradition, and therefore for Mexico, consists in conserving its cultural constants within our own contemporary solutions, supported on our best technical knowledge in our vast understanding of the country, on the most sincere comprehension of popular aspirations for a better living, with the firm purpose of not contributing to the destruction of our environment, and in the deep belief that immediate solutions are needed in order for the current population boom not to lead to a violent social crisis.[10]

In the interior spaces, the stagelike theatricality and diverse visual resources never fail to awe the visitor, displaying a vision of national unity and tourism promotion. With the same educational objective as the Gallery of History's scale models, the MNA would host large, sometimes life-size, reconstructions that could directly relate to the visitor. On the second floor of the museum, the ethnographic rooms reconstructed, through dioramas and wax figures, the scenes, customs, and traditions of most of the country's native peoples. Everything in the episodes, be it the villages, musicians, or food, was carefully chosen to fit with the educational programs of the time.

Fernando Gamboa, Miguel Covarrubias, and Daniel Rubín de la Borbolla were the initiators of a new didactic concept for exhibitions in Mexico, in which the curatorial script expressed an educational message. Conveniently organized and with an adequate atmosphere, the objects were able to narrate their own history, associated with their cultural environment and production.[11]

> The National Museum of Anthropology in Mexico City, whose planning began in 1960 and which opened in 1964, constitutes one of the most remarkable experiences in this field, since it was a place where every idea that had for years obsessed Mexican museographers could be tested, and the most modern techniques of exhibition and installation in the world could be applied. The idea of "museum as spectacle" was set forth, in which through an organization of rooms and materials, a survey of the historical and artistic past of the country could be presented in the broadest possible way. Additionally, clear and precise lessons intended for a multi-faceted audience were also presented.[12]

---

6 Pedro Ramírez Vázquez, *Museo Nacional de Antropología. Gestación, proyecto y construcción* (Mexico City: INAH, 2008), 18.

7 "Personal experience is always anecdotal, life is a series of events. I built the house of Mr. López Mateos, when he was Secretary of Labor. One Sunday in which, like every other landowner, he visited the construction site, he told me: 'Excuse me, I presume that in ancient times, the aspiration of every architect was to build a cathedral, what is your greatest aspiration?' 'You see', I answered, 'since I was a student, I have been concerned about the National Museum of Anthropology.' We didn't broach the subject again until he was declared president-elect. I went to his house to congratulate him and, candidly as ever, he said, 'We'll finally get to build that museum.' And we did." Ramírez Vázquez, *Charlas de Pedro Ramírez Vázquez*, 41.

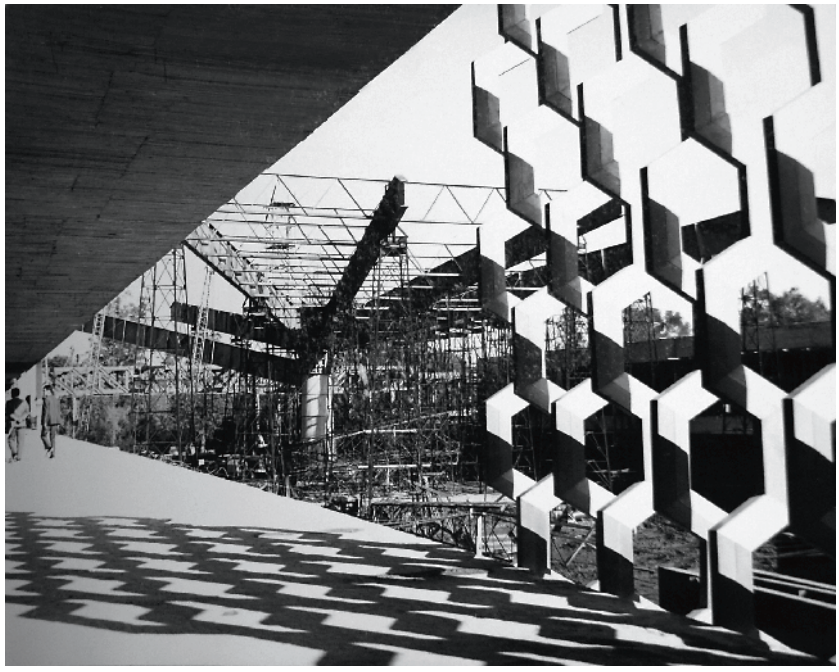
8 Francisco Reyes Palma, "Acción cultural y público de museos de arte en México (1910–1982)," in *El público como propuestas: cuatro estudios sociológicos en museos de arte en México*, Esther Cimet et al. (Mexico City: INBA, 1987).

9 Carol Duncan and Allan Wallach, "The Universal Survey Museum," *Art History* 3, no. 4 (1980).

10 Ramírez Vázquez, "Arquitectura como producto cultural," 126.

11 For Íker Larrauri, the museographer of the Gallery of History, Gamboa, Covarrubias, and Rubín de la Borbolla were the founders of a museographical school that sought to create historical conscience and consolidate a national identity through didactic approaches with a language appropriate for the national reality. See Pedro Miguel, "Iker Larrauri en México," interview in *Punto*, October 17, 1983.

12 Alfonso Soto Soria, "Museografía moderna en México," *Artes Visuales*, no. 11 (July–September 1976).



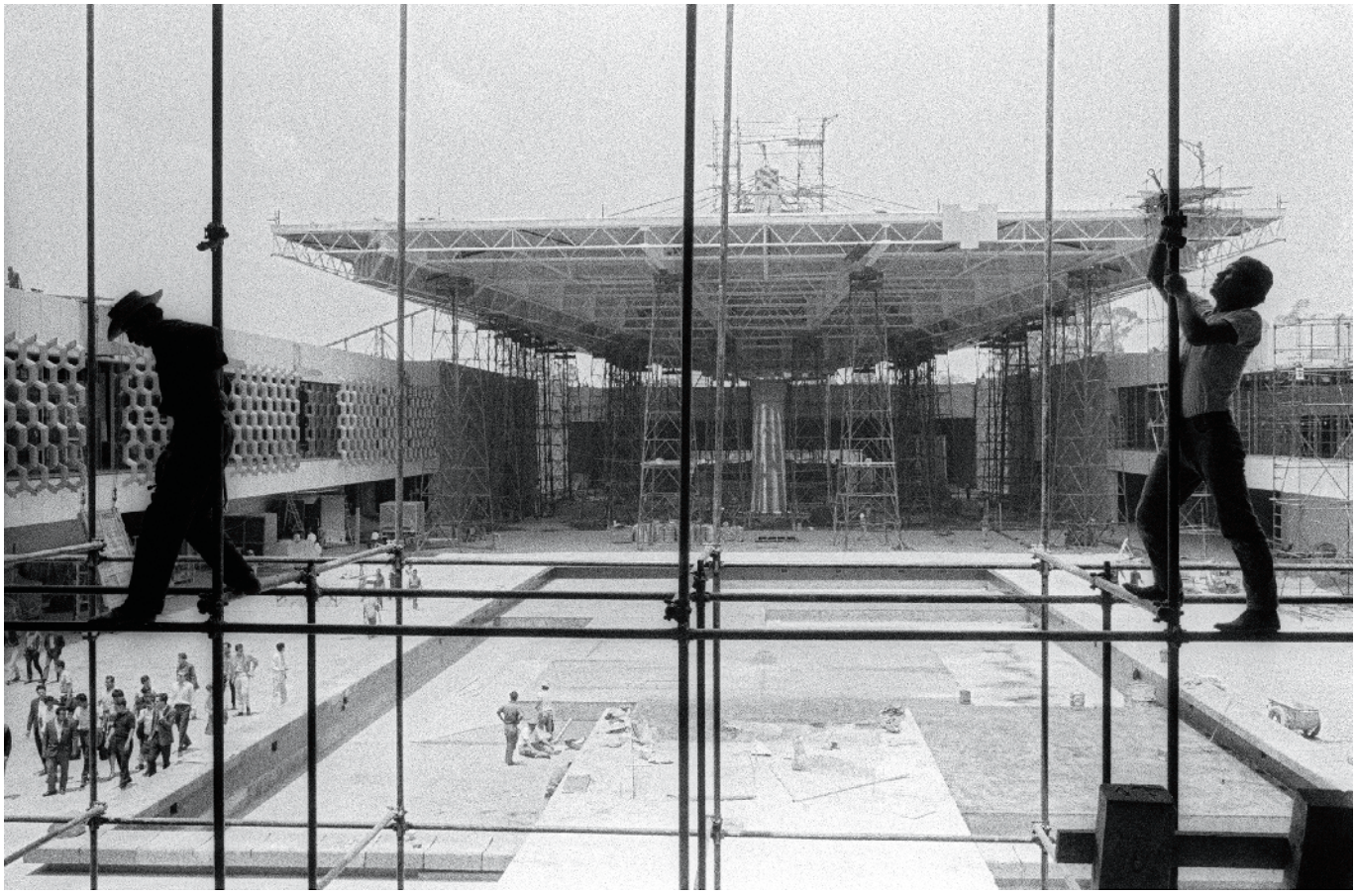
278

279

280

281

278. Pedro Ramírez Vázquez (arq.), Museo Nacional de Antropología, 1964.
279. Manuel Felguérez, celosía del Museo Nacional de Antropología, 1964, Armando Salas Portugal (foto).
280. Pedro Ramírez Vázquez (arq.), traslado de la Chalchiuhtlicue al Museo Nacional de Antropología, 1964.
281. Museo Nacional de Antropología, 1964.
282. El Museo Nacional de Antropología en construcción, 1964, Bob Schalkwijk (foto).
283. Rufino Tamayo, *La lucha del día y la noche*, mural en proceso, Ursula Bernath (foto), *ca.* 1964.



282

283

Fernando Gamboa, Miguel Covarrubias y Daniel Rubín de la Borbolla fueron quienes iniciaron en México un nuevo concepto didáctico en relación con las exposiciones, donde el guión museográfico expresaba el mensaje educativo. Los objetos, convenientemente organizados y dentro de un ambientación adecuada, permitían narrar su historia, ligados al ambiente cultural y a su producción.[11]

> El Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México, cuya planeación se inició en 1960 y fue inaugurado en 1964, constituye una de las experiencias más notables en este campo, ya que en él se pudieron experimentar todas las ideas que por muchos años obsesionaron a los museógrafos mexicanos, y aplicar las técnicas de exposición e instalación más modernas existentes en el mundo, abriendo una nueva idea: "el museo como espectáculo", en el que, a través de una organización de salas y materiales, es posible presentar con la máxima amplitud posible el recuento del pasado histórico y artístico del país. Dirigido a un público polivalente se presentan, además, una serie de lecciones claras y precisas.[12]

La colaboración de distintos artistas visuales forma parte del proyecto del Museo. En el patio central destaca la columna que sostiene el paraguas que cubre y abre el espacio. Este elemento estructural está forrado con un altorrelieve de cobre fundido, obra de José Chávez Morado, quien se propuso reinterpretar la cosmogonía del México antiguo. Mientras, en la parte superior, en las salas etnográficas hacia la explanada central, se encuentra la celosía de aluminio de carácter abstracto que prefigura un emblema prehispánico por excelencia: la serpiente, diseñada por Manuel Felguérez.

La distribución de las obras de artistas contemporáneos evidenció la distinción que se hacía entre la Escuela Mexicana de Pintura y los nuevos creadores. En la planta baja, dedicada a las culturas prehispánicas, el paisajismo y la tradición pictórica de los muralistas se hizo presente en la obra de algunos artistas como Jorge González Camarena o el Dr. Atl, mientras que en las salas etnográficas, ligadas al México actual, encontramos obras de un lenguaje visual moderno, como el vitral de placas de acrílico e iluminación artificial de Carlos Mérida o la intervención abstracta de muros con mecate reinterpretando el arte huichol, de Mathias Goeritz.

11 Para Iker Larrauri, el museógrafo de la Galería de Historia, Gamboa, Covarrubias y Rubín de la Borbolla fueron los iniciadores de una escuela museográfica en la que se buscaba crear conciencia histórica y consolidar una identidad nacional por medio de planteamientos didácticos con un lenguaje adecuado a la realidad nacional. Véase Pedro Miguel, "Iker Larrauri en México", entrevista en *Punto*, México, 17 de octubre de 1983.

12 Alfonso Soto Soria, "Museografía moderna en México", *Artes Visuales*, núm. 11, México, julio-septiembre de 1976.

El museo como monumento: el Museo de Arte Moderno

Mientras el Museo Nacional de Antropología respondía a la necesidad de rescatar las antigüedades nacionales basándose en una percepción nostálgica y espectacular, tomando como referencia las ruinas como culto, el Museo de Arte Moderno (MAM) buscaba dar cabida a las nuevas generaciones de artistas y a las novedosas expresiones. Los arquitectos Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares se dieron a la tarea de diseñar un museo sin programa, un proyecto abierto y flexible en cuanto a los posibles usos, circulaciones y áreas de exhibición; un ejercicio que se acercaba mucho a la concepción de la Galería de Historia realizada cuatro años antes. Se tomó como eje del diseño el carácter promocional de la obra, pues el objetivo era difundir el arte contemporáneo que comenzaba a ser valorado en la escena del arte mexicano.

El 20 de septiembre de 1964 se inauguró el Museo de Arte Moderno, también en el Bosque de Chapultepec. La arquitectura del museo reflejaba una ruptura total con la tradición: se trataba de un edificio nuevo sin ningún tipo de carga histórica, se usaron solamente materiales industrializados y no había lugar para la integración plástica. La forma evoca un ejercicio plástico contemporáneo, una intención de que la arquitectura experimentara de la misma manera que otras disciplinas artísticas. El cuerpo principal del museo muestra un trazo orgánico cuya curva es paralela al Paseo de la Reforma. La envolvente juega con la sinuosidad de los árboles dispuestos irregularmente en el terreno y que se dibujan en la fachada de cristal. Una de las intenciones que dirigieron el diseño del museo fue que su volumetría tenía que ser capaz de responder a la forma y a las condiciones paisajísticas del espacio en el que se encontraba ubicado el nuevo edificio. Al exterior, la fachada reflejaría el contexto urbano a través de la transparencia de sus cristales, pero también permitiría la permeabilidad de los usuarios al interior, motivando al visitante a entrar.

La arquitectura del museo se basó en una fórmula distinta a la del Museo de Antropología: en vez de custodiar los tesoros y reliquias prehispánicos en un nuevo templo, era una envolvente ultramoderna que aún no tenía nada qué albergar. Este museo sin colección apostaba por ser un contenedor audaz que experimentara de la misma manera y con la misma fuerza que el arte que albergaría en su interior. Como apunta Daniel Garza Usabiaga: "De cierto modo, la inauguración del MAM marcó un cambio en la imagen en la que el Estado mexicano se promocionaba a sí mismo. Esta inauguración, con una muestra inaugural de Tamayo y no con artistas de la Escuela Mexicana o alguno de los muralistas, vindicaba un ánimo de época y una voluntad oficial en sincronía con el progreso internacional."[13]

La fórmula del templo con espacios interiores compartimentados y con un alto valor simbólico desapareció. En cambio se construyó

13 Daniel Garza Usabiaga, *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964-1988*, México, Conaculta-INBA-MAM, 2011, p. 41.

The collaboration of a diversity of visual artists forms part of the museum's project. The central courtyard is famous for its column, which supports the umbrella-like structure that covers the space. The pillar is covered with a high relief in smelted copper by José Chávez Morado, in which he reinterprets the cosmogony of ancient Mexico. On the second floor, in the ethnographic rooms near the central forecourt, lies the serpent designed by Manuel Felguérez, an abstract aluminum jalousie based on a pre-Hispanic motif.

The distribution of works by contemporary Mexican artists evidenced the distinction that existed between the Mexican School of painting and the new creators. On the ground floor, dedicated to the pre-Hispanic cultures, there were works by landscape painters and muralists such as Jorge González Camarena and Dr. Atl. The ethnographical rooms, linked to modern Mexico, displayed instead a more avant-garde visual language, with works such as Carlos Mérida's stained glass–like acrylic light panel mural, and Mathias Goeritz's abstract twine intervention on the walls, a reinterpretation of Wixaritari (Huichol) art.

The Museum as Monument: The Museum of Modern Art

While the MNA sought to rescue the ancient national treasures, based on a nostalgic and spectacular perception of archaeological ruins as an object of cult, the Museo de Arte Moderno (MAM) sought to accommodate the new generations of artists and their novel expressions. Architects Pedro Ramírez Vázquez and Rafael Mijares embarked on designing a museum without a program, a project that was open and flexible regarding the possible uses, circulations, and exhibition areas of the space. It was similar, as an exercise, to the conception of the Gallery of History. The focal point of the design was to be the promotional character of the venue, since its objective was the diffusion of the contemporary art that had begun to spring throughout the Mexican art scene.

On September 20, 1964, the Museo de Arte Moderno opened to the public. Located, like the Gallery of History, in Chapultepec Forest, the museum boasted architecture that reflected a total rupture with tradition. This was a completely new building, with no historical baggage. Only industrialized materials were used, and there was no place for plastic integration. Its form evokes a contemporary visual exercise, a recurring intention of the time in architecture and most other artistic fields. The museum's main body is delineated in an organic curve that lies parallel to Paseo de la Reforma, in dialogue with the sinuosity of the trees, which were placed irregularly throughout the area and reflected on the building's glass façade. One of the intentions that guided the design of the museum was its adequate response to the form and landscape conditions of the space it would inhabit. The exterior façade would reflect its urban context through the transparency of its glass windows, while its interior mainteined a permeability, causing the visitor to Chapultepec Forest to feel motivated to enter.

The museum's architecture was conceptually very different from that of the MNA. Instead of being a new temple to watch over pre-Hispanic treasures and relics, the structure was an all-enveloping ultramodern building with nothing to be home to. This collectionless museum took the form of a container that would be experienced in the same way and with the same strength as the art it was to display. As Daniel Garza Usabiaga claims, "In a certain way, the opening of the MAM marked a change in the image that the state was promoting itself with. Its opening, featuring [Rufino] Tamayo for its inaugural exhibition instead of a representative of the Mexican School of painting or the muralists, vindicated the spirit of the times, as well as an official intention in synchrony with international progress."[13]

The formula of the temple with compartmentalized interiors and a high symbolic value was absent. This was, instead, a space based on universal ideas and formal antecedents that followed the principles of international style and the avant-garde of the time: transparency, functionality, neutrality, flexible open floor plans, universal space, and the absence of mediation between space and art.

A sculptural garden surrounds the building, acting as an extension of the street inside the museum, and vice versa, as a way for the museum to stretch out into the street. This outdoors exhibition room gave a different role to the pieces and brought with it a different form of contemplation. On one side of the spectrum, art is the center of attention, on the other, the stage for social activity. Between these two spaces, the garden becomes a place for contemplation and social encounters. The success of this duality was what would later give way to a new typology of exhibition on the urban, a new public art.

The Museum of Modern Art established itself as a visual urban device for contemporary art. Cultural modernity was looking for new expressions outside the standardization of international functionalism. Form stopped following function, and aesthetic wills consequentially started manifesting themselves all around the city, in Félix Candela's whimsical covers, Juan José Díaz Infante's geometric experiments, and the "emotional architecture" of Mathias Goeritz's Museo Experimental El Eco.

Conclusions

Adolfo López Mateos's term in office was marked by a fostering of culture and education intended to place Mexico on an international level. In this way, tradition and national identity worked as bargaining chips for a technologically and educationally struggling—but developing—country. On Secretary of Education Jaime Torres Bodet's second term, he devoted himself to attacking

13 Daniel Garza Usabiaga, *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964–1988* (Mexico City: Museo de Arte Moderno-INBA/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011), 41.

un espacio con ideales universales y premisas formales ligadas al movimiento del estilo internacional y las vanguardias de esa época: la transparencia, la planta libre y flexible, el espacio universal, la funcionalidad, la neutralidad y la ausencia de mediación entre espacio y obra a exponer.

En el Museo de Arte Moderno el exterior es el jardín de las esculturas, una extensión de la calle dentro del museo y viceversa: el museo sale a la calle. Esta sala de exposición al aire libre daba una función diferente a las piezas y, con ello, una nueva manera de contemplación. De un lado del espectro, el arte es el centro de atención; del otro, la escenografía de la actividad social. Entre estos dos espacios, el jardín se convierte en lugar de contemplación y un espacio de encuentro social. El éxito de esta dualidad fue lo que más tarde daría pie a una nueva tipología de exhibición sobre lo urbano o un nuevo arte público.

El Museo de Arte Moderno se mostraba como un dispositivo visual de arte contemporáneo urbano. La modernidad cultural buscaba nuevas expresiones fuera de la estandarización del funcionalismo internacional. La forma dejaba de seguir a la función, y las voluntades estéticas empezaban a manifestarse por toda la ciudad como las caprichosas cubiertas de Félix Candela, los experimentos geométricos de Juan José Díaz Infante o bien, en su momento, la "arquitectura emocional" de Mathias Goeritz en el Museo Experimental El Eco.

Conclusiones

El sexenio de Adolfo López Mateos se caracterizó por impulsar la cultura y la educación para posicionar a México en un plano internacional. De esta manera, "lo mexicano" y "las tradiciones", funcionaban como moneda de cambio para un país que todavía no lograba superar el rezago tecnológico y educativo. El secretario de Educación Jaime Torres Bodet cumplía su segundo ciclo al frente de la Secretaría y, con una idea clara y con acciones puntuales, atacaba el problema de la educación y el analfabetismo.
En 1964, la Secretaría duplicó el esfuerzo respectivo a la matrícula nacional llevado a cabo durante los 38 años transcurridos desde su fundación.[14] Para apoyar a la creciente población estudiantil, los museos sirvieron como dispositivo de difusión de los contenidos de un programa integral de educación, a la vez que albergaban los grandes tesoros de la patria. Esta estrategia requirió un equipo interdisciplinario que diera forma a los contenidos y su exhibición. Así, el museo apelaba a toda la población, alfabetizada y analfabeta, y se posicionaba como uno de los paseos principales en la ciudad de México. Las estrategias museográficas fueron teatrales, buscando impresionar al visitante. Esto no quiere decir que no hubiera una profunda investigación detrás de las piezas, simplemente se trataba de una estrategia distinta de comunicabilidad cultural dirigida a un amplio sector de la población con carencias educativas, que a su vez servía para difundir los nuevos contenidos del plan de educación primaria.

La presentación de estos tres ejemplos busca mostrar cómo la modernidad cultural de este periodo se instauró mediante las diferentes políticas gubernamentales de la época. El arte se presentó como respuesta a las condiciones culturales, políticas y educativas dentro de un marco nacionalista. Se brindó especial importancia al legado histórico, para lo cual se construyeron y adecuaron diversas infraestructuras públicas como parte de un programa de educación extendida con museos y galerías.
El museo cobraba un valor eminentemente simbólico, configurando un simulacro de espacio sagrado para la sociedad contemporánea.

La comparación entre el Museo Nacional de Antropología y el Museo de Arte Moderno es interesante, pues fueron construidos en el mismo año y por los mismos arquitectos, pero su construcción no puede ser interpretada de la misma manera, pues responden a voluntades diferentes y no se valen de la misma fórmula.
En uno se apuntalaba la historia y el glorioso pasado mexicano, mientras el otro se despegaba de la tradición construyendo transparencias de cristal y acero. La imagen histórica de México recaía en fórmulas ya conocidas de exposición museográfica, mientras la construcción de una nueva cultura artística contemporánea en forma improvisada buscaba un sitio dentro de las salas de exhibición. La arquitectura de museos tuvo un papel importante, desde la búsqueda de nuevas formas de exhibición hasta la construcción de edificaciones vanguardistas; se mostró como un espacio fértil para la experimentación política, educativa y estética, generando una propia y peculiar modernidad cultural.

14 Dentro de un total de 37576 escuelas, correspondió a la Federación atender a 23596. En cuanto a los alumnos, la matrícula nacional, que en 1958 ascendía 4 105 302 educandos, para 1964 alcanzó la cifra de 6605757. Jaime Torres Bodet, *Memorias*, vol. 5, *La tierra prometida*, México, Porrúa, 1969, pp. 198-202.

illiteracy and education problems through specific actions. In 1964, his institution doubled its efforts to increase national enrollment for the first time in the thirty-eight years it had existed.[14] In order to support the growing student population, museums served as a medium for spreading and promoting the contents of an integral education program, while also being home to the great treasures of the nation. This strategy required an interdisciplinary team that would shape the contents and their exhibition. In this way, the museum appealed to the entirety of the population, literate and illiterate, positioning itself as one of the main landmarks of Mexico City. Museography strategies were theatrical, intended to awe the visitor. This is not to say that they lacked a deep research behind the exhibition of the pieces—it was simply a different strategy for cultural communication, intended for a broad segment of the population with educational deficiencies, and which also worked as a medium to spread the new contents of the primary education plan.

Our analysis of these three museums intends to convey the way in which cultural modernity was established through the governmental policies of the time period. Art presented itself as an answer to cultural, political, and educational conditions within a nationalist framework. Special importance was placed on historical legacy, for which special public infrastructures were built or adapted, as part of an extended education program that included museums and galleries. The museum obtained remarkable symbolic value, configuring a simulacrum of sacred space for contemporary society.

The comparison between the Museo Nacional de Antropología and the Museo de Arte Moderno is especially interesting, since they were built in the same year and by the same architects. However, their construction must be read independently, because each museum solves different problems and is shaped by different intentions: the former sought to preach the glorious past and history of the Mexican people, while the latter stayed away from tradition, building transparencies of glass and steel. Mexico's historical image was reassuringly laid upon well-known museographical formulas of exhibition, while the new contemporary artistic culture was expansively looking for an exhibition room that would host it. Museum architecture had an important role: from the search for new forms of exhibition to the construction of avant-garde buildings, it blossomed into a fertile ground for political, educational, and aesthetic experimentation, generating a particular and peculiar cultural modernity.

14 Among a total of 37,576 schools, the Federation was responsible for 23,596 of them. Regarding the students, national enrollment went from 4,105,302 pupils in 1958 to 6,605,757 in 1964. Jaime Torres Bodet, *Memorias*, vol. 5, *La tierra prometida* (Mexico City: Porrúa, 1969), 198–202.

Arquitectura y publicidad

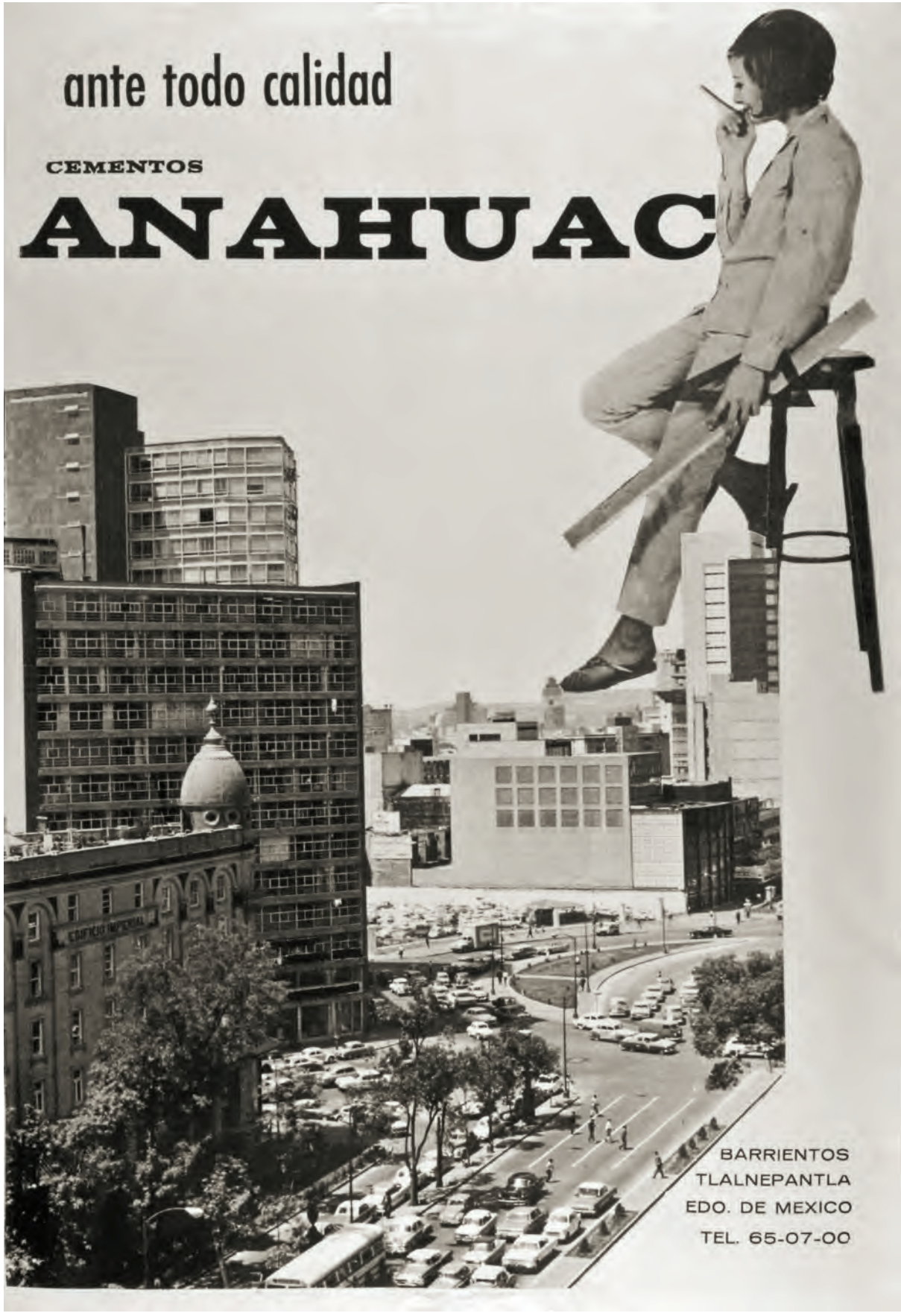
Cristóbal Andrés Jácome

La publicidad de los años cincuenta y sesenta utilizó los edificios de la arquitectura moderna para mostrar lo novedoso y actual de algunos productos en el mercado. La imagen de los recientes edificios arquitectónicos sirvió en varios casos para promocionar objetos de consumo. Esto generó una visión contemporánea de cómo mostrar los espacios arquitectónicos y los productos de uso cotidiano.

Uno de los tantos ejemplos de la relación entre arquitectura y publicidad se encuentra en un anuncio de ron Bacardí de 1962. La publicidad muestra una fotografía del interior de la fábrica embotelladora de la compañía de ron diseñada por el arquitecto Félix Candela en 1958. La estrategia de mercadotecnia consiste, por una parte, en mostrar el espacio donde la bebida fue envasada y, por otra, los diferentes tipos de rones que la empresa producía. Las bóvedas en forma de paraboloide, características de Candela, están expuestas en el anuncio de ron, demostrando el atractivo visual que tenía esta innovadora arquitectura. El lema del anuncio es "Bebida de buen gusto", lo cual revela la intención de ganar compradores gracias a la distinción que el ron ofrecía. La expresividad de la arquitectura es así un marco de referencia para el prestigio que suponía adquirir las bebidas bajo la firma de Bacardí.

Otro tipo de uso de las imágenes de edificios modernos fue la promoción de materiales de construcción. Un ejemplo de ello es el anuncio de Duelas y Parquets Alfer, el cual promueve el uso de pisos de madera con la imagen de una de las salas de exhibición del Museo de Arte Moderno (MAM). La publicidad refiere la madera como un material actual y resistente en un espacio considerado uno de los hitos de la modernidad cultural en México. El museo diseñado por Pedro Ramírez Vázquez manifiesta por medio de esta publicidad su potencial como referente de la modernidad constructiva en el país. A su vez, el hecho de presentar el MAM expresaba la posibilidad de obtener capitales simbólicos como aquellos otorgados por un centro artístico. Así, los discursos publicitarios ofertan también el acceso a bienes inmateriales, como el capital cultural.

El cemento, elemento constructivo característico de la modernidad, fue uno de los materiales más publicitados. Un anuncio de Cementos Anáhuac de 1966 tiene la particularidad de mostrar un *collage* citadino y, sobre éste, a una mujer con escuadra y regla en mano, lo cual hace que pensemos en ella como una arquitecta. La ciudad y la arquitecta conforman un binomio de los nuevos tiempos. La urbe cambió su faz constantemente y la presencia femenina en el ámbito constructivo fue cada vez mayor. Anteriormente, la mujer había tenido su lugar en el interior del hogar. Para Cementos Anáhuac, la mujer no sólo está expuesta de manera directa con la ciudad, sino que también la presenta como un actor transformador de la metrópoli desde la planeación de sus complejas definiciones espaciales. En el territorio publicitario constructivo, el género femenino tomó una posición determinante.



284

284. Publicidad de Cementos Anáhuac, *Gaceta de la Ciudad de México*, 1966, Paseo de la Reforma.

285

285. Publicidad de Datsun, *Life en español*, núm. 6, 1963, Mathias Goeritz y Luis Barragán (arqs.), Torres de Satélite.
286. Publicidad de Bacardí, *Life en español*, núm. 4, 1962, Félix Candela (arq.), fábrica embotelladora.
287. Publicidad de pisos, *Arquitectura México*, núm. 89, 1965, Pedro Ramírez Vázquez (arq.), Museo de Arte Moderno.

286

287

Architecture and Advertising

Cristóbal Andrés Jácome

During the fifties and sixties, advertising campaigns made use of modernist buildings to display the novelty and actuality of their products. In many cases, images of recent architecture aided the promotion of consumer goods. This generated a contemporary vision surrounding the display of architectural spaces and everyday-use products.

One of the many examples of the relationship between architecture and advertising can be found in a 1962 Bacardí rum advertisement. The ad features the interior of the Bacardí bottling plant, designed by architect Félix Candela in 1958. Along with showing the space where the drink was bottled, the campaign displays the different rums produced by the company. The paraboloid vaults, distinctive to Candela›s architecture, are clearly seen in the advertisement, demonstrating the visual attractiveness of this innovative architecture. The slogan reads "A tasteful drink," revealing the intention to signal the rum as a marker of prestige. The expressiveness of the architecture is thus a frame of reference for the sophistication of the drink.

Images of modern buildings were also used to promote building materials. An example is the ad for Duelas and Parquets Alfer, where the image of an exhibition room in the Museo de Arte Moderno is used to promote the use of wooden floors. This advertisement conveys the actuality and resistance of wood through a space considered a landmark of cultural modernity in Mexico. The museum, designed by Pedro Ramírez Vázquez, demonstrates through this medium its potential as a standard for constructive modernity in the country. It also demonstrates the artistic center's possibility for enabling symbolic capital. Thus, the advertising discourse also offered access to immaterial goods, such as cultural capital.

Cement, a constructive element and standard feature of modernity, was one of the most publicized materials. A 1966 advertisement for Cementos Anáhuac shows an urban collage, on top of which stands a woman holding a square and a ruler, iconographic attributes of an architect. City and architect form a pairing for the new times. The city's face was constantly changing, and feminine presence in the constructive field was ever greater. The place for woman had, until then, been the home. The woman in the Cementos Anáhuac ad is not only directly exposed to the city, but also works as its transforming agent through the planning of its complex spatial definitions. This is a single example of the decisive role played by women in the field of constructive advertising.

Jardines del Pedregal de San Ángel

Cristóbal Andrés Jácome

El fraccionamiento Jardines del Pedregal de San Ángel fue desarrollado a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta. El arquitecto Luis Barragán concibió un complejo residencial sobre una gran extensión volcánica al sur de la ciudad de México. La idea principal fue la venta de amplios terrenos con el fin de construir casas que reflejaran las nuevas tendencias de la arquitectura moderna. Gracias a una efectiva campaña publicitaria concebida por la Inmobiliaria y Comercial Bustamante, S.A. de C.V., Barragán vendió un alto porcentaje de lotes y la construcción de residencias comenzó a proliferar. Ya en la década de los años sesenta, el Pedregal era un referente cultural asociado con la arquitectura contemporánea y el buen vivir.

La idea del Pedregal como un espacio privilegiado se debió a las imágenes mostradas en los medios de comunicación. Desde el programa televisivo "El Pedregal… su casa… y Usted" hasta las revistas de sociales, el fraccionamiento promovió un modelo de vida basado en el buen gusto y el confort. Para entonces, la interacción con el espacio doméstico estaba redefiniéndose y los grandes espacios interiores y exteriores de las casas del Pedregal eran idóneos para mostrar una cotidianidad asociada a momentos placenteros. Por ejemplo, un anuncio publicitario del fraccionamiento muestra en un primer plano la figura recortada de un hombre recostado sobre un camastro leyendo una publicación impresa. Un segundo plano está conformado por un amplio jardín con alberca y una casa de dos plantas con paredes de cristal. Al fondo, un paisaje montañoso circunda el espacio doméstico. Este anuncio, como muchos otros del Pedregal, asocia el espacio arquitectónico con un espacio temporal dedicado al descanso y el recreo personales. A su vez, el contexto natural alude a un apacible ambiente bucólico.

La inserción del Pedregal en el imaginario colectivo de la época correspondió también a la exhibición pública de la vida de sus habitantes. Un reportaje fotográfico de 1957 publicado en la revista *Social* muestra al doctor Mario del Río y a su esposa Teresa Mora de del Río en los jardines de su residencia. El matrimonio posa ante la cámara acompañado de seis perros, sus mascotas. En el pie de foto no sólo están considerados los nombres de los habitantes de la residencia, sino también el nombre y la raza de cada uno de los perros. Resulta peculiar que el gusto y estatus social de los habitantes de la casa quede demostrado por medio de las mascotas. Sin embargo, estos pequeños gestos fueron los que posicionaron al Pedregal como un sitio que pautaba el sentido de bienestar en aquel entonces.

Desde el campo arquitectónico, las representaciones del Pedregal reforzaron también la noción de un modo de vida placentero. Las fotografías tomadas por Roberto y Fernando Luna de las casas diseñadas por el arquitecto Francisco Artigas son una puesta en imagen del deleite que significaba habitar los espacios del fraccionamiento. En las tomas fotográficas puede observarse a las personas en las grandes albercas construidas alrededor de la piedra volcánica. Las superficies acuáticas, la textura de las piedras, las líneas rectas de las casas y una prolífica vegetación enmarcan a los sujetos fotográficos. Estas imágenes, como otros tantos referentes visuales que pueden ser citados, consolidaron los espacios del Pedregal como emblemas del México moderno.

288

289

288. Francisco Artigas (arq.), casa en la calle El Risco 240, 1952. Roberto y Fernando Luna (foto).
289. Casa, El Pedregal, Juan Guzmán (foto).

290

291

290. Publicidad de Jardines del Pedregal de San Ángel, *Arquitectura México*, núm. 70, 1960.
291. Reportaje sobre Jardines del Pedregal, *Social*, 1957.

Jardines del Pedregal de San Ángel

Cristóbal Andrés Jácome

The real estate development Jardines del Pedregal de San Ángel was built during the late forties and early fifties. Architect Luis Barragán envisioned a residential complex on a vast plot of volcanic rock land in southern Mexico City. The project planners intended to parcel out and sell the land, in order to build houses that would reflect the new tendencies of modern architecture. Thanks to an effective advertising campaign, conceived by Inmobiliaria y Comercial Bustamante, Barragán successfully sold a large percentage of plots, and the building of residences was set in motion. By the 1960s, the Pedregal was already a cultural touchstone associated with contemporary architecture and sybaritism.

The idea of the Pedregal as a privileged space was due to the images displayed in the media. From the TV show *El Pedregal … su casa … y Usted* ("The Pedregal … your house … and you") to gossip magazines, the development promoted a lifestyle based on good taste and comfort. Society's relationship to domestic space was by then being redefined, and the expansive interior and exterior spaces of the Pedregal houses were ideal for showcasing an everyday life associated with pleasant moments. For instance, an advertisement for the development features in the foreground the figure of a man lying on a lawn chair, reading a magazine. Behind him, we see a large garden with a pool next to a glass-walled two-story house. A mountain landscape dominates the background. This ad, similar to many others like it, associates the architectural space with a temporal space for leisure and recreation. The natural context, in turn, alludes to a peaceful pastoral atmosphere.

The insertion of the Pedregal in the collective imaginary of the era was also due to the public ostentation of its residents' lives. A 1957 photographic report, published in *Social* magazine, features doctor Mario del Río and his wife, Teresa Mora de del Río, in the gardens of their house. Husband and wife pose before the camera, joined by their six pet dogs. The caption lists not only the couple's names, but also those of every dog, along with their breeds. Their presence signals the good taste and high social status of their owners. These little gestures were what positioned the residents of the Pedregal as the Joneses to keep up with.

Architectural representations of the Pedregal also reinforced the notion of a pleasurable lifestyle. Fernando and Roberto Luna's photographs of the houses designed by architect Francisco Artigas are intended to be as delightful as the experience of residing in the pictured spaces. The people in the photographs lie around vast pools surrounded by volcanic rock. The aquatic surfaces, the texture of the rock, the rectilinear houses, and the prolific vegetation frame the photographic subjects. These images, like many other visual references that can be cited, consolidated the Pedregal and its spaces as emblems of modern Mexico.

Arquitectura México

Cristóbal Andrés Jácome

Arquitectura México constituye la visión más amplia de la cultura arquitectónica nacional que una publicación puede ofrecer. La revista fue editada por el arquitecto Mario Pani y constó de 119 números publicados en un periodo de cuarenta años (1938-1978). Para la creación de la revista, Pani tomó como referente *L'Esprit Nouveau*,[1] producto editorial de Le Corbusier que desde sus inicios había sentado un precedente para la creación de publicaciones sobre arquitectura moderna.[2] Siguiendo a Le Corbusier, Pani comprendió que los medios impresos constituían no sólo un vehículo para la difusión de algo previamente establecido, sino un nuevo contexto de producción paralelo a los edificios en construcción.[3] Así, el arquitecto mexicano pudo, por medio de *Arquitectura México*, definir el contexto y sentido de una gran cantidad de obras construidas en México durante el siglo pasado. Por ejemplo, en el 25 aniversario de la revista, Pani ofreció un panorama de los arquitectos cuyas obras habían realizado aportes significativos. Este balance no sólo le permitió repasar el acontecer arquitectónico en los tiempos de su revista, sino también exponerla como una hazaña cumplida.

Arquitectura México fue una revista que, debido a su manufactura en los renglones del proceso de modernización, circulaba ampliamente en el mercado de productos editoriales. Como parte de su estrategia mediática, Mario Pani consideró una cuantiosa distribución a fin de asegurarle un lugar en los contextos mercantiles de las publicaciones. Su preponderancia en los medios impresos y el estable sustento comercial que la avalaba, así como el amplio registro de arquitectos y obras de México y otros países, quedaron demostrados en las cuatro décadas que la revista permaneció en circulación. Como ninguna otra publicación de su tipo, *Arquitectura México* mantuvo su continuidad y competitividad, multiplicando edificios y ofreciendo los productos de moda de la industria de la alta construcción, por así decir, a manera de aparador de bienes arquitectónicos. Esto aseguró también el éxito de numerosos proyectos de Pani, los cuales fueron ejemplos manifiestos del poder del Estado.

La práctica editorial de Mario Pani como promotor de sus propios proyectos arquitectónicos representaba una suma de intereses políticos. Sus edificios fueron exhibidos en *Arquitectura México* como una suerte de propaganda, resaltando empresas sexenales cuya idea era generar huellas indelebles en el destino de la nación. Por citar un caso contundente, el número 72 (diciembre de 1960) y el número doble 94-95 (junio-septiembre de 1966) están dedicados en su integridad a la planeación y construcción del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco (1959-1964), unidad habitacional de gran escala que ejemplificaba el llamado "milagro mexicano" del mandato presidencial de Adolfo López Mateos (1958-1964). Así, Pani no sólo es un arquitecto que construía de acuerdo con las ideas sociales y herencias morales del régimen, sino un propagandista político con una imagen de campaña basada en su propio trabajo intelectual.

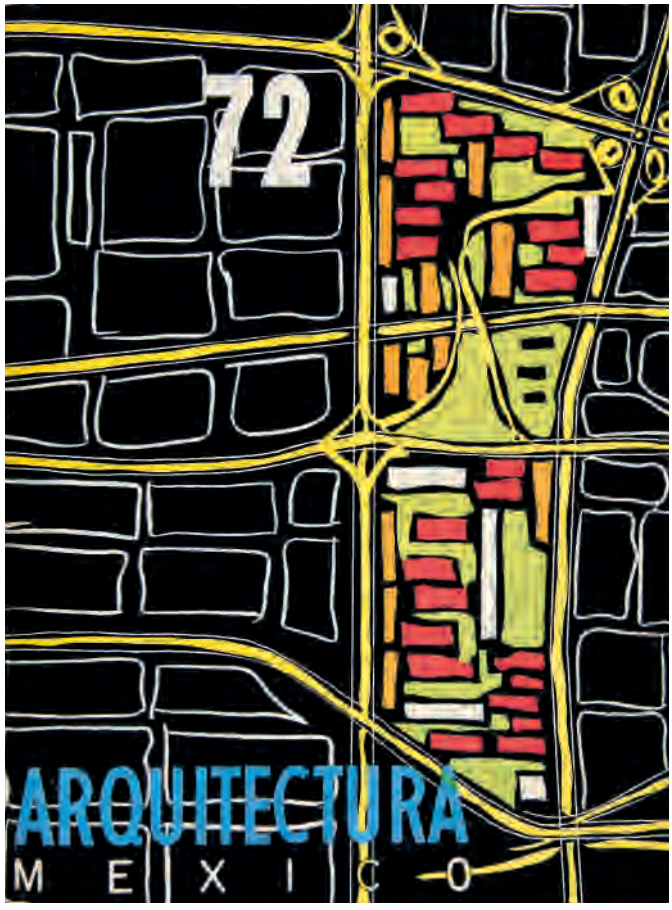
Productora de capitales simbólicos y la certeza en el desarrollo, la revista de Pani evidencia las posibilidades culturales que tiene una publicación, su potencial en el renglón de la información pública y las amplias extensiones del aparato burocrático mexicano.

---

1 Fundada en 1920, *L'Esprit Nouveau* fue sin duda la revista de arquitectura más importante de la época y tuvo una amplia divulgación internacional.

2 Louise Noelle, "La revista 'Arquitectura México'", en Louise Noelle (comp.), *Mario Pani*, México, UNAM-IIE, 2008, p. 317.

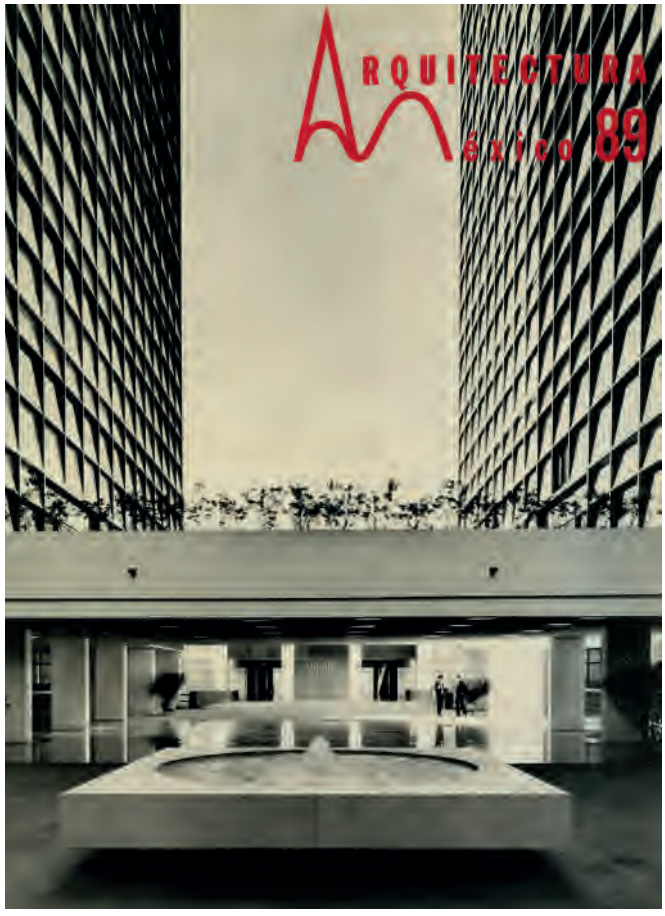
3 Beatriz Colomina, "Architecture production", Kester Rattenbury (ed.), *This is not Architecture. Media Constructions*, Londres, Routledge, 2002, p. 213.



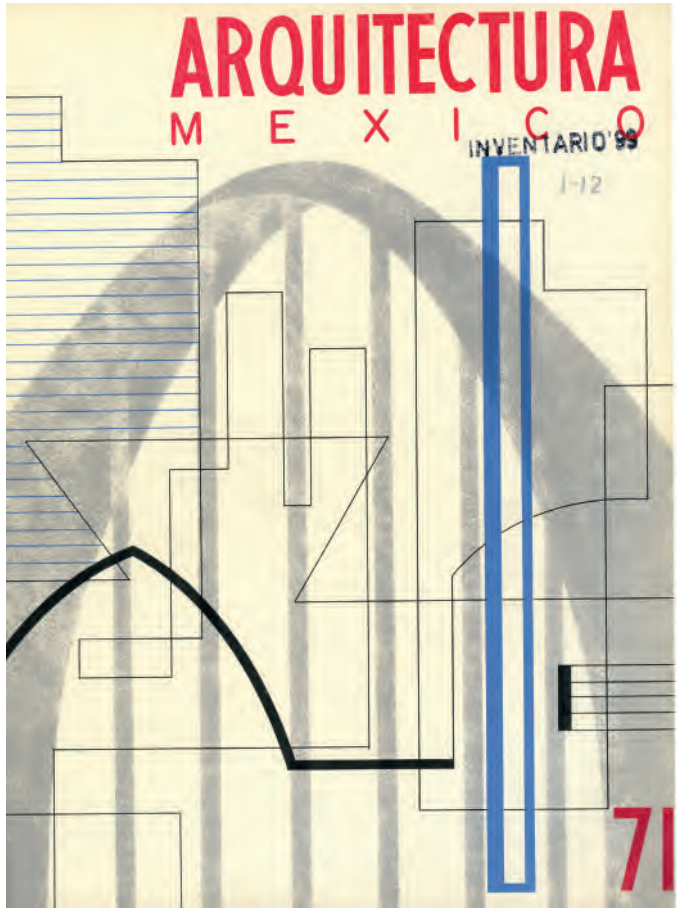
292

293

292. Portada, *Arquitectura México*, núm. 72, 1960, Mario Pani (arq.), croquis del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco.
293. Portada, *Arquitectura México*, núm. 53, 1956, Mario Pani (arq.), Condominio Reforma.



294



295

294. Portada, *Arquitectura México*, núm. 89, 1965, Palacio de Justicia, Juan Sordo Madaleno y Adolfo Wiechers (arqs.), Ernesto Paulsen (logo).
295. Portada, *Arquitectura México*, núm. 71, 1960.

Arquitectura México

Cristóbal Andrés Jácome

Arquitectura México is the title of an architectural magazine founded and edited by Mario Pani in 1938. The journal published 119 issues in a forty-year period and provided the broadest vision of national architecture that a publication could offer. The inspiration for the magazine was *L'Esprit Nouveau*,[1] a review founded by Le Corbusier that, from its beginnings, had set a standard for modern architecture publications.[2] Following Le Corbusier, Pani understood that printed media were not just a channel for spreading previously established information: They formed an entire new production context, in parallel to the buildings under construction in their pages.[3] Thus Pani could, through *Arquitectura México*, define the context and meaning of a large number of works built in Mexico in the past century. For example, for the twenty-fifth anniversary issue of the magazine, Pani gave an overview of the architects whose works had made significant contributions. Through this balance, he not only reviewed the architectural developments of the magazine's lifetime, but also allowed him to display them as extraordinary feats.

Arquitectura México was widely circulated in the industry, due to being produced in the midst of the modernization process. Part of its media strategy was its bountiful distribution, planned by Pani in order to secure a place in the editorial market. Its dominance in the printed media industry, the stable commercial support that endorsed it, and its broad review of Mexican and international architects and works gave it four solid decades of publication. Like no other publication of its kind, *Arquitectura México* kept its continuity and competitiveness, presenting buildings aplenty and offering the most fashionable products of the high-construction industry, a storefront window for architectural goods. This also assured the success of many of Pani's own projects, which were manifest examples of the power of the state.

Pani's editorial practice of promoting his own architectural projects represented a whole set of political interests. His buildings were published in *Arquitectura México* as a sort of propaganda, placing great emphasis on sexennial enterprises that sought to generate permanent imprints on the destiny of the nation. In a particularly egregious case, issue no. 72 (December 1960) and double issue no. 94–95 (June–September 1966) are dedicated in their entirety to the planning and construction of Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco (1959–64), a large-scale housing unit that exemplified the so-called Mexican miracle that took place under Adolfo López Mateos's presidential administration (1958–1964). Thus Pani is not only an architect who built according to the social ideas and moral legacies of the regime, but a political propagandist who based his campaign image on his own intellectual work.

Creator of symbolic capital and certainty in development, Pani's magazine evidences the cultural possibilities held by publications, as well as their potential in the field of public information and the long-reaching arms of Mexican bureaucracy.

---

1 Founded in 1920, *L'Esprit Nouveau* was doubtless the most important architectural review of the time, as well as the one with the broadest international distribution.

2 Louise Noelle, "La revista 'Arquitectura México'," *Mario Pani*, ed. Louise Noelle (Mexico City: UNAM–Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008), 317.

3 Beatriz Colomina, "Architecture Production," *This is not Architecture. Media Constructions*, ed. Kester Rattenbury (London: Routledge, 2002), 213.

Casas de plástico

Daniel Garza Usabiaga

Aunque el primer caso de una casa hecha con un polímero reforzado data de 1934 —la *Space-House* de Frederick Kiesler—, fue hasta las décadas de los años cincuenta y sesenta cuando los experimentos de viviendas de plástico proliferaron en distintas partes del globo. La aparición del plástico en el terreno de la arquitectura, y de la vida cotidiana en su conjunto durante esta época, fue producto de la economía de la posguerra que transformó en bienes de consumo las innovaciones tecnológicas e industriales desarrolladas durante y para la segunda guerra mundial. El vinil, la melamina, la formica y la fibra de vidrio son productos derivados de la tecnología desarrollada por la industria química para concretar polímeros reforzados de gran resistencia e integridad estructural que, durante la guerra, sirvieron como partes de aviones, sistemas de radar o submarinos.[1]

En México, los experimentos de casas de plástico tuvieron lugar durante la década de los años sesenta como parte del trabajo del arquitecto Juan José Díaz Infante (1936-2012). En 1966, Díaz Infante publicó su texto "Una proyección hacia la arquitectura dinámica", en el que hizo su primer pronunciamiento por un tipo de construcción que respondiera a una "era dinámica, de una nueva imagen de la historia".[2] El arquitecto ilustró este texto con varios dibujos que muestran esquemas y diagramas de un espacio-habitación de forma esférica, a la manera de una célula de vivienda. Este modelo es el punto de partida de las casas de plástico realizadas por Díaz Infante a partir de 1967, cuando presentó su proyecto *Kalikosmia* en el Museo de Arte Moderno.

Kalikosmia fue un proyecto que consistió en una exposición donde Díaz Infante mostró múltiples maquetas de sus casas celulares de fibra de vidrio, así como modelos de grandes torres articuladas por dichas viviendas esféricas a las que llamó "Multi-celulares", en clara alusión a los grandes complejos habitacionales construidos por el Estado durante los años cincuenta y sesenta. Como parte de *Kalikosmia*, también presentó el primer modelo de una casa de fibra de vidrio a escala 1:1. La forma esférica de esta casa, a la manera de un cascarón, está recubierta con un acabado que presenta formas que hacen alusión a fractales. La forma esférica o de cascarón de estas construcciones no es gratuita. Las soluciones aerodinámicas, semiesféricas o como módulos hiperbólicos garantizan mayor resistencia a las estructuras hechas con plástico.

El uso del plástico en este tipo de vivienda no consistía tan sólo en dar un nuevo semblante a la arquitectura de la "era dinámica". Díaz infante subrayaba sus propiedades estructurales: "su prefabricación, rigidez adicional, baja conductibilidad termal, resistencia a materias químicas y humedad hacen su elección para funciones estructurales, obligatoria".[3] El uso del plástico también tenía implicaciones sociales. Con un bajo costo de producción y rápido ensamblado, las casas de plástico eran la solución para resolver un problema de vivienda. El arquitecto, de hecho, veía en el empleo de este material una solución para gran número de males sociales; en sus palabras, "que el plástico resolverá la crisis de la habitación, la crisis de la enseñanza, del transporte, del crecimiento urbano, es un hecho que está en su etapa final."[4]

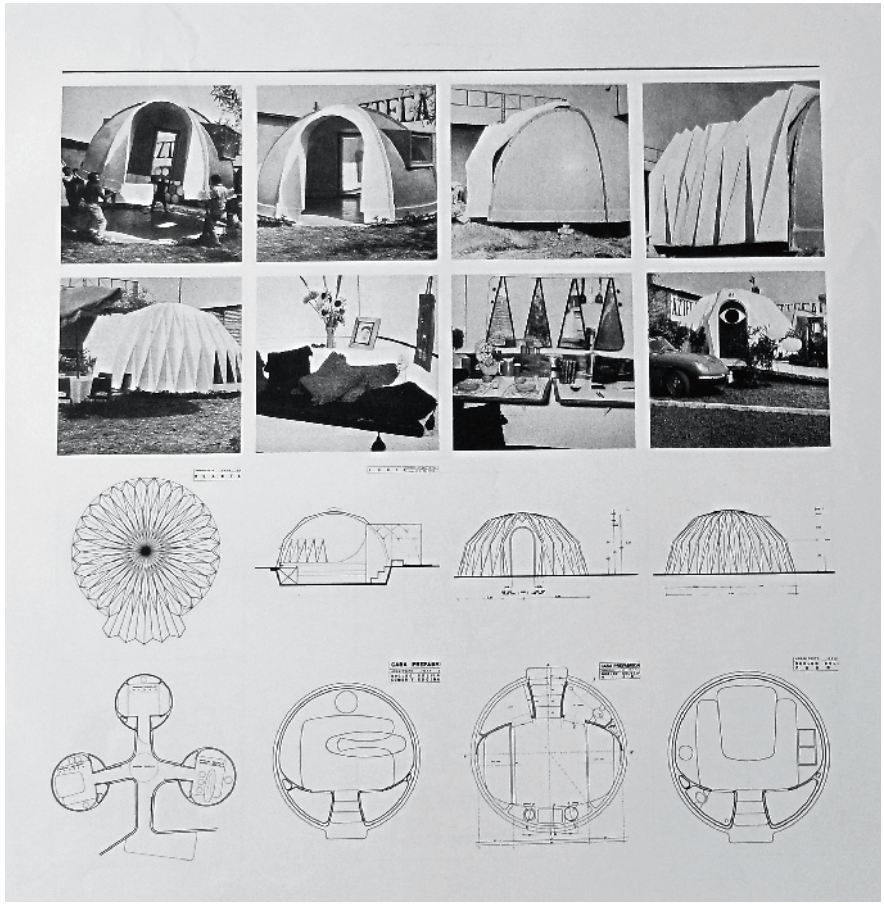
En 1969, Díaz Infante presentó una variación de sus casas prefabricadas hechas en fibra de vidrio. Conocido como *Casa Popular Durango*, este modelo se articula mediante módulos prefabricados de fibra de vidrio con la solución de un paraboloide hiperbólico que se ensambla siguiendo una forma hexagonal. Los módulos contaban con diferentes dimensiones. De esta forma, el cliente podía adquirir piezas de distintos tamaños de acuerdo con sus necesidades y posteriormente ensamblar su casa, fácil y rápidamente. La *Casa Popular Durango* fue el modelo más exitoso de casas de fibra de vidrio propuesto por Díaz Infante; casas de plástico construidas con estos módulos y bajo este diseño se encontraban a lo largo de la República. Su recepción crítica también fue favorable tanto dentro como fuera del país. Prueba de esto fue la publicación en la revista italiana *Domus*, en 1971, de un conjunto habitacional hecho con el modelo de la *Casa Popular Durango* en Acapulco.

1 Steven Phillips, "Plastics", en Beatriz Colomina *et al*. (eds.), *Cold War Hothouses. Inventing Postwar Culture from Cockpit to Playboy*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 2004, pp. 92-96.

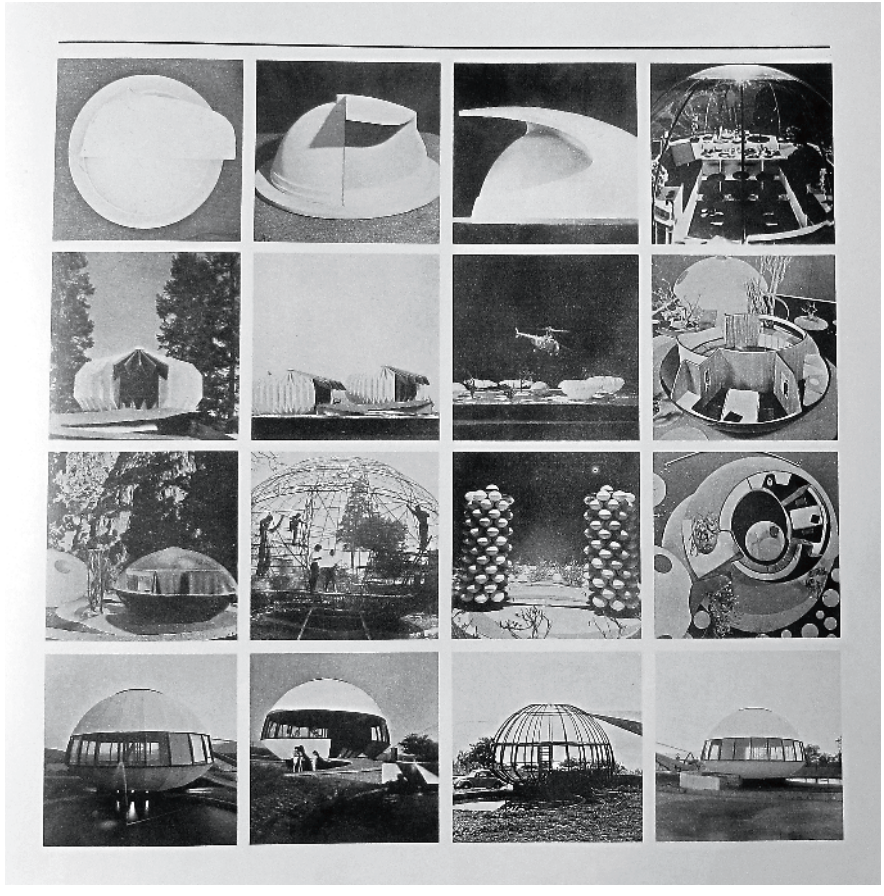
2 Juan José Díaz Infante, "Una proyección hacia la arquitectura dinámica", *Arquitectura México*, año XXVIII, tomo XIV, núm. 93, marzo de 1966, p. 36.

3 Juan José Díaz Infante, "Nuestro mundo actual y la habitación", en *Calli. Revista analítica de arquitectura contemporánea*, núm. 25, enero-febrero de 1967, p. 47.

4 *Ibid*., pp. 46-49.



296



297

296-297. Juan José Díaz Infante (arq.), *Kalikosmia*, 1969.

298

298. Juan José Díaz Infante (arq.), residencias de científicos e investigadores en el Observatorio Nacional de San Pedro Mártir.

Plastic Houses

Daniel Garza Usabiaga

Though the first house made from reinforced polymer dates from 1934—Frederick Kiesler's *Space House*—it wasn't until the fifties and sixties that experiments in plastic housing began multiplying around the world. The emergence of plastic in architecture and in ordinary life as a whole was the product of a postwar economy that transformed the technological and industrial innovations developed during World War II into consumer goods. Vinyl, melamine, Formica, and fiberglass are all products derived from technology developed by the chemical industry to create heavy-duty and high-structural-integrity reinforced polymers that in times of war would be used to build planes, radar systems, or submarines.[1]

In Mexico, plastic housing experiments were carried out during the sixties by architect Juan José Díaz Infante (1936–2012). In 1966, Díaz Infante published his text "Una proyección hacia la arquitectura dinámica" (A Projection toward Dynamic Architecture), where he made his first pronouncement in favor of a type of construction that would answer to a "dynamic era, a new image of history."[2] The architect illustrated his text with many drawings, displaying blueprints and diagrams of a spherical habitation space in the form of a housing cell. This model of spherical habitation is the starting point for the plastic houses Díaz Infante began creating in 1967, when he presented his project "Kalikosmia" at the Museo de Arte Moderno.

The "Kalikosmia" exhibition featured several scale models of Diaz Infante's cellular glass fiber houses, as well as miniature replicas of great towers articulated by these cells. He called these "Multi-celulares" in clear allusion to the great housing complexes built by the state during the fifties and sixties. "Kalikosmia" also presented the first model of a glass fiber house at life scale. The globular form of this house, resembling an eggshell, is covered by a topcoat bearing fractal-like forms. The shape of these constructions is not gratuitous, since aerodynamic, semispherical, or hyperbolic module solutions ensure stronger resistance in plastic structures.

The use of plastic in this kind of housing was not simply aimed to shift the look of "dynamic age" architecture. Díaz Infante highlighted its structural properties: "Its prefabrication, additional rigidity, low thermal conductivity, resistance to chemical materials and humidity make it, for structural functions, a compelling choice."[3] The use of plastic also had social implications. Its low production cost and quick assembly made it a promising solution to a housing problem. In fact, the architect saw in plastic a solution to a great number of social evils. In his words: "Plastic will solve the housing crisis, the teaching, transport and urban growth crises, and it is already in its final stage."[4]

In 1969, Díaz Infante presented a variation on his prefabricated houses, made out of glass fiber. Known as Casa Popular Durango, this house model is articulated through prefabricated glass fiber modules assembled in a hexagonal grid through hyperbolic paraboloids. The modules came in a range of dimensions, which allowed customers to acquire different-sized pieces according to their needs, and subsequently assemble their houses quickly and easily. The Casa Popular Durango was Díaz Infante's most successful model of glass fiber houses. One could find plastic houses built with these modules and from this design all over the country. Its critical reception was also positive both inside and outside Mexico, as evidenced by the appearance in a 1971 issue of the Italian magazine *Domus* of a Casa Popular Durango in Acapulco.

1 Steven Phillips, "Plastics," *Cold War Hothouses. Inventing Postwar Culture from Cockpit to Playboy*, ed. Beatriz Colomina et al. (New York: Princeton Architectural Press, 2004), 92–6 .

2 Juan José Díaz Infante, "Una proyección hacia la arquitectura dinámica," *Arquitectura México*, no. 93 (March 1966): 36.

3 Juan José Díaz Infante, "Nuestro mundo actual y la habitación," *Calli. Revista analítica de arquitectura contemporánea*, no. 25 (January–February 1967): 47.

4 Díaz Infante, "Nuestro mundo actual y la habitación," 46–9.

Luis Barragán

Daniel Garza Usabiaga

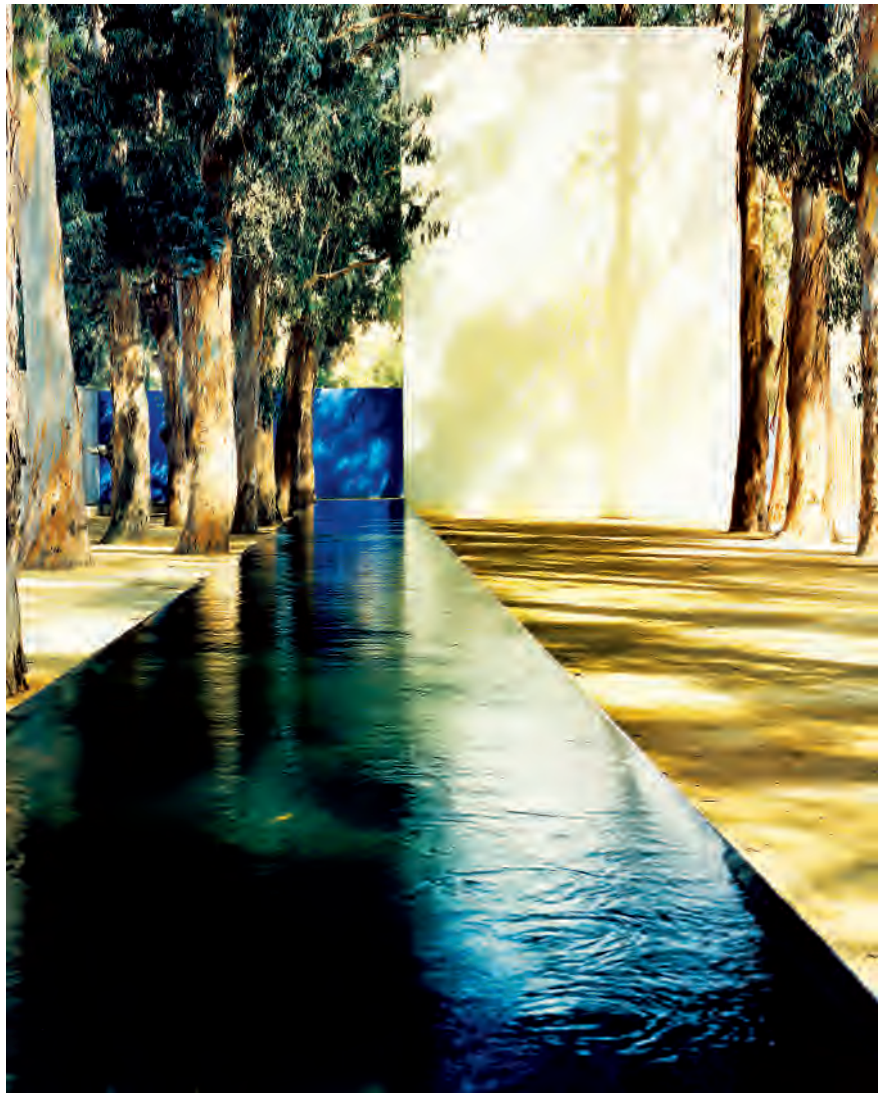
Las décadas de los años cincuenta y sesenta fueron de una intensa producción dentro de la práctica de Luis Barragán. De hecho, el arquitecto tapatío realizó la mayor parte de su producción madura durante estos años, desde casas-habitación hasta el diseño de grandes fraccionamientos residenciales que transformaron la urbanización de la ciudad de México de norte a sur. En un periodo de veinte años, Barragán proyectó gran parte del fraccionamiento Jardines del Pedregal, Los Clubes y Las Arboledas, construyó las casas de Eduardo Prieto López y Antonio Gálvez, así como la cuadra San Cristóbal y el convento y capilla de las capuchinas en Tlalpan. En varios de estos proyectos, especialmente aquellos de la década de los años cincuenta, Barragán colaboró con Mathias Goeritz creando una relación que, durante algún tiempo, resultó productiva. Esta relación es evidente tanto en el interés que desarrolló Barragán por formas de carácter escultórico como en la impronta de la obra del arquitecto en la producción de Goeritz, como sucede en el Museo Experimental El Eco donde fungió, de acuerdo con el crédito, como "asesor artístico".

Durante esos años, también, Barragán concretó el estilo particular de su arquitectura, comúnmente asociado a una actualización de modelos vernáculos y tradicionales, como la hacienda o el convento. Esta lectura "autobiográfica" de su arquitectura omite lo más destacable de su originalidad: un alto sentido plástico que en ocasiones puede recordar el neoplasticismo holandés, una articulación de espacios basada en una poética del deambular —como sucede en un jardín— y la constante subversión de los límites entre interior y exterior. Tampoco se puede omitir el carácter conservador de algunos de sus proyectos. El exterior de las casas de Barragán son los jardines y el espacio abierto del cielo, nunca la vía y la esfera públicas, a las que rechaza totalmente. Por otro lado, con sus desarrollos inmobiliarios —como Jardines del Pedregal— Barragán importó el modelo del suburbio norteamericano a México, donde la gente deja de vivir en el centro de la ciudad, escapando de sus "males", con el fin de disfrutar por medio del consumo de un estilo de vida de promesa campestre.

Construido entre 1958 y 1963, el jardín público de Las Arboledas —compuesto por la Avenida de los Gigantes, una fuente y la estructura conocida como El Bebedero— se discute comúnmente en términos de arquitectura de paisaje, dejando de lado su carácter escultórico. Entre 1957 y 1958, Barragán, junto con Mathias Goeritz, realizó el proyecto de las Torres de Satélite. El Bebedero, en Las Arboledas, puede ser visto como una continuación del posible interés de Barragán por la escultura monumental en el espacio público durante esta época. Aunque El Bebedero cuenta con una función, ésta resulta secundaria si se le compara con su carácter escultórico y la composición plástica de la estructura que, ejemplificando algo ya dicho, remite a las soluciones geométricas de la vanguardia holandesa De Stijl. Como escultura monumental, Barragán se aleja del modelo inaugurado con las Torres de Satélite, donde el encuentro con la estructura se da en movimiento mientras se viaja en automóvil. Contra este tipo de percepción dinámica, Barragán propone en El Bebedero un encuentro táctil, en el que el espectador se enfrente a la escala monumental de su gran muro y pueda experimentar la relación de la estructura con el entorno. Esta propuesta subraya la presencia de una poética espacial en la obra de Barragán que guarda en su centro a un individuo imaginario que deambula, en un sentido romántico, como si estuviera en un jardín.

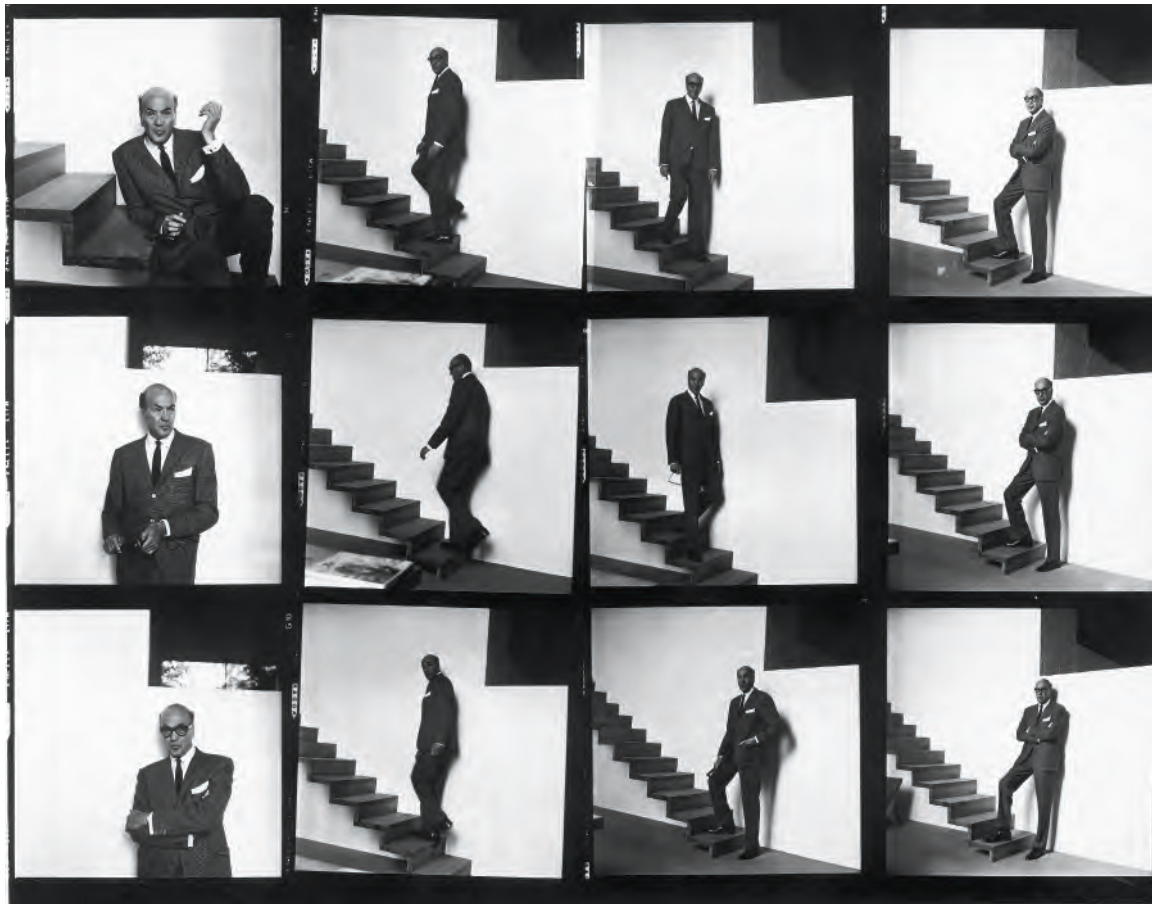
299

300



299. Luis Barragán (arq.), Fuente de los Amantes, 1964.
300. Luis Barragán (arq.), fraccionamiento Las Arboledas, 1958-1959.

301



302

301. Luis Barragán (arq.), jardín, El Pedregal, 1957, Juan Guzmán (foto).
302. Luis Barragán, Ursula Bernath (foto), *ca.* 1963.

Luis Barragán

Daniel Garza Usabiaga

The fifties and sixties were decades of intense production for Luis Barragán. In fact, most of the Tapatío artist's mature production took place during these years, in which he built everything from houses to great residential real estate developments that transformed Mexico City's urbanization from north to south. During this twenty-year period, Barragán planned most of the Jardines del Pedregal de San Ángel, Los Clubes, and Las Arboledas, and built the Eduardo Prieto López and Antonio Gálvez houses, the San Cristóbal stable, and the chapel and convent of the Capuchinas in Tlalpan. In many of these projects—especially those built during the fifties—Barragán collaborated with Mathias Goeritz, creating a relationship that was, for some time, productive. Goeritz's influence on Barragán can be felt in the architect's development of a new interest in the sculptural form. The influence was mutual, as can be seen in Goeritz's later production. This is the case with his Museo Experimental El Eco, for which, according to his credit, Barragán acted as "artistic adviser."

In those years, Barragán crystallized the particular style of his architecture, commonly associated with an actualization of vernacular and traditional models such as the hacienda or the convent. This "autobiographical" interpretation of his architecture omits the most crucial detail of his originality: a high artistic sensibility that at times recalls Dutch neoplasticism, an articulation of spaces based on a poetics of wandering—as would happen in a garden—and the constant subversion of the limits between interior and exterior. The conservative character of some of his projects is also worth emphasizing. Barragán's exteriors are the gardens and the open space of the sky, never the public streets and spheres, which he completely rejects. On the other hand, with his real estate developments—such as the Jardines del Pedregal—Barragán imported the American suburban model, where people no longer live in the center of the city, escaping its "evils" in order to find enjoyment in a platonically bucolic lifestyle.

Built between 1958 and 1963, the Las Arboledas public garden—comprised of the Los Gigantes Avenue, a fountain, and the structure known as the Drinking Trough—is commonly discussed in terms of landscape architecture, leaving aside its sculptural character. Between 1957 and 1958, Barragán collaborated with Mathias Goeritz in the Torres de Satélite (Satélite Towers) project. The Drinking Trough in Las Arboledas can be seen as a continuation of Barragán's possible interest in monumental architecture in public space during this time. Though the Drinking Trough has a function, it is secondary to its sculptural character and visual composition that, again, recalls the geometric solutions of the De Stijl Dutch avant-garde. As a monumental sculpture, Barragán draws away from the model inaugurated in the Torres de Satélite, in which the structure is encountered in the high speeds of an automobile. Against this sort of dynamic perception, Barragán proposes in the Drinking Trough a tactile encounter, in which the spectator faces the monumental scale of its great wall and can compare the relationship of the structure to its surroundings. This proposal underlines the presence of a spatial poetics in Barragán's work that keeps at its core an imaginary individual who wanders romantically, as if strolling through a garden.

Diseño de interiores

Mireida Velázquez

Durante los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, la sociedad mexicana comenzó a experimentar una serie de cambios en el ámbito de la vida y los espacios privados que fueron el fiel reflejo del proceso de modernización impulsado por el Estado con el objetivo de incentivar la industria nacional y las inversiones extranjeras. Las aspiraciones de una clase media urbana en ascenso, con mayor nivel educativo, estaban vinculadas con la adquisición no sólo de viviendas modernas, sino también de diversos productos de la cultura material como los autos, la moda, el mobiliario, los electrodomésticos, etcétera, que encerraban la promesa de una existencia más sencilla y cómoda, acorde con los modelos propios de "naciones avanzadas" como Estados Unidos.[1]

Los espacios habitacionales integraron un nuevo orden definido no sólo por la arquitectura —especialmente a partir de los multifamiliares—, sino también por las propuestas del diseño de interiores que marcaron pauta en la cotidianidad de las familias mexicanas. A la necesidad de higiene y de dotación de servicios, se unió paulatinamente un sentido de confort y practicidad que buscaba estructurar las funciones específicas de cada rincón de las viviendas.

Cocinas, recámaras, baños, salas de estar y comedores requerían también un mobiliario en consonancia con las exigencias de la modernidad. En este sentido, es importante destacar el proyecto llevado a cabo por Clara Porset en el Centro Urbano Presidente Alemán (1949), para cuyos departamentos realizó la propuesta de diseño interior, basándose en su interés por lograr muebles "resistentes, cómodos y agradables a la vista" que pudieran fabricarse a bajo costo.[2]

Los diseños de Porset se caracterizaron por su reinterpretación del mobiliario vernáculo mediante la utilización de maderas y tejidos locales, como el yute o el mimbre, para producir piezas tan emblemáticas como sus butaques, el *Sillón Miguelito*, el *Sillón Totonaca*, lámparas, mesas y toda una serie de elementos que trascendían la decoración para complementarse con los espacios arquitectónicos. Este vínculo entre diseño de interiores y arquitectura se extendió a la creación de muebles para acompañar los proyectos de arquitectos como Luis Barragán y Pedro Ramírez Vázquez.

A lo largo de este periodo, la presencia de otro diseñador extranjero, el estadounidense Michael van Beuren, enriqueció sobremanera el ámbito mexicano. Educado en los preceptos de la Bauhaus, Van Beuren introdujo en nuestro país un mobiliario austero y elegante, afín a las escuelas europeas. Ejemplo de ello es su *Línea danesa*, que comenzó a producirse para Muebles Domus en 1958, la cual se caracterizaba por la sobriedad de sus formas —cercana a la propuesta del diseño holandés— y el uso de madera y tapices de colores neutros, que propiciaron su integración y uso en diversos espacios cotidianos.

En contraste con los diseños de Porset o Van Beuren, resalta el trabajo de Arturo Pani, decorador y diseñador de muebles concebidos expresamente para un sector social con fuerte poder adquisitivo, único capaz de pagar los servicios de un profesional dedicado a crear entornos de lujo y confort, ajenos por completo a las viviendas de interés social proyectadas por su hermano, el arquitecto Mario Pani.[3]

Durante los años cincuenta y sesenta, el diseño de interiores en México impulsó no sólo a la industria nacional, sino que también representó una progresiva apertura a las propuestas internacionales en la concepción de los espacios privados. Si bien es cierto que el gusto de diversos sectores de la sociedad mexicana tardó en adaptarse a estos parámetros, la modernidad y sus dictados lograron establecer importantes transformaciones en los hábitos y formas de vida, incidiendo especialmente en las nuevas generaciones.

---

1 Álvaro Matute, "De la tecnología al orden doméstico en el México de la posguerra", Pilar Gonzalbo Aizpuru (dir.), *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo V; Aurelio de los Reyes (coord.), *Siglo xx*, vol. 2: *La imagen, ¿espejo de la vida?*, México, El Colegio de México/FCE, 2006, pp. 156-177.

2 Ana Elena Mallet, "Los alcances del diseño. La divulgación del trabajo de Clara Porset", *Inventando un México moderno. El diseño de Clara Porset*, México, UNAM/Turner/Museo Franz Mayer, 2006, p. 63.

3 Ana Elena Mallet, "Arturo Pani, elegancia con clase y refinamiento", *Vida y diseño en México, siglo xx*, catálogo de exposición, 2ª ed., México, Fomento Cultural Banamex, 2010.

303

304

303. Michael van Beuren (diseño), sala, Línea Danesa, *ca.* 1957-1958.
304. Michael van Beuren (diseño), comedor con mueble trinchador, Línea Danesa, *ca.* 1958.

305

306

305-306. Eugenio Escudero, boceto de interior, *ca.* 1964-1967.
307. Francisco Artigas y Fernando Luna (arqs.), casa en la calle Rocas 131, 1966, Roberto y Fernando Luna (foto).

307

Interior Design

Mireida Velázquez

During the fifties and sixties, Mexican society began going through a number of changes in private lifestyle. These changes reflected the modernizing process fostered by the state, intended to stimulate national industry and foreign investment. The aspirations of a rising middle class with a higher educational level were linked to the acquisition not only of modern residences, but also of diverse products of material culture, such as cars, clothing, furniture, appliances, and so forth, which carried with them the promise of an easier, more comfortable existence, in accordance with the models of "developed nations" like the United States.[1]

Residential spaces integrated a new order that was defined not only by architecture—especially after the construction of the *multifamiliares* (multifamily residences)—but also by the interior design proposals that set the tone for the everyday life of Mexican families. The need for hygiene and utilities was slowly joined by a sense of comfort and practicality that sought to structure the specific function of every corner of the house.

Kitchens, bedrooms, living rooms, and dining rooms also required furnishings that kept up with the demands of modernity. In this regard, it is important to acknowledge the project undertaken by Clara Porset for the Conjunto Urbano Presidente Miguel Alemán (1949). Porset developed the proposal for the interior design of the apartments, based on her interest in building "resistant, comfortable and pleasing to the eye" furniture that could also be inexpensively manufactured.[2]

Porset's designs were characterized by their reinterpretation of vernacular furniture through the use of local woods and fabrics, such as jute and wicker, to produce pieces as emblematic as her armchairs, the *Sillón Miguelito*, Sillón Totonaca, lamps, tables, and a whole series of elements that transcended decoration to complement the architectural space itself. This link between interior design and architecture was also evident in Luis Barragán and Pedro Ramírez Vazquez's brief forays into furniture creation.

Throughout this period, the presence of American designer Michael van Beuren greatly enriched the Mexican field. Educated under Bauhaus principles, Van Beuren introduced in our country austere, elegant furniture, more akin to European schools. A prime example of this is his Danish line, which he began producing for Muebles Domus in 1958. This line was characterized by the sobriety of its form—inspired by Dutch design—the use of wood and its neutral-colored upholstery, as well as the possibility of integration into diverse everyday spaces.

In contrast with the designs by Porset and Van Beuren, Arturo Pani's decorating and furniture design work was especially conceived for a social class with a strong purchasing power, a class that afforded the services of a professional who specialized in creating luxury and comfort environments, completely opposite to the social interest residences projected by his brother, architect Mario Pani.[3]

During the fifties and sixties, interior design in Mexico not only propelled the national industry but also progressively opened the country to international ideas in the conception of private spaces. While the Mexican taste was a bit slow in adapting to these parameters, modernity and its precepts gave way to important transformations in the habits and lifestyles of Mexican people, and of the new generations in particular.

---

1 Álvaro Matute, "De la tecnología al orden doméstico en el México de la posguerra," in Pilar Gonzalbo Aizpuru (dir.), *Historia de la vida cotidiana en México*, vol. 5, *Siglo XX.* , vol. 2, *La imagen, ¿espejo de la vida?* coord. Aurelio de los Reyes, (Mexico City: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2006), 156–77.

2 Ana Elena Mallet, "Los alcances del diseño. La divulgación del trabajo de Clara Porset," in *Inventando un* México *moderno. El diseño de Clara Porset* (México, UNAM/ Turner/Museo Franz Mayer, 2006), 63.

3 Ana Elena Mallet, "Arturo Pani, elegancia con clase y refinamiento," in *Vida y diseño en México siglo XX*, 2nd ed. (Mexico: Fomento Cultural Banamex, 2010), exhibition catalog.

La región más transparente

Georgina García Gutiérrez Vélez

308

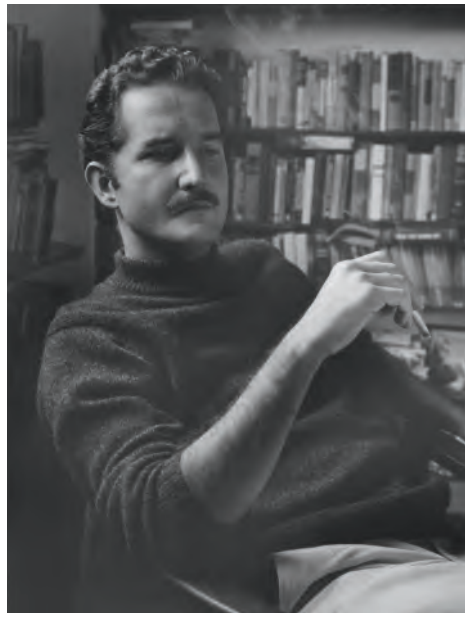
308. Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Pedro Coronel (viñeta), primera edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
309. Lola Álvarez Bravo, retrato de Carlos Fuentes, s.f.

La primera novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente* (1958), se inscribe en la gran corriente del arte universal de la novela moderna, que transformó en Occidente las concepciones ideológicas, artísticas y novelescas en el siglo XX. De ahí que esta "nueva novela", que actualiza el género en español y contribuye a renovar las letras hispánicas, al alejarse de la decimonónica, aspire a ser arte y busque la innovación formal. Para representar a México en la modernidad, con una forma artística moderna, *La región más transparente*, en la línea innovadora de James Joyce y John Dos Passos, nace experimental. La ciudad de México a la que está dedicada en varios sentidos, su centro y personaje, motiva la búsqueda de Fuentes de la "nueva novela", cuya representación y forma correspondieran al caos y complejidad de la urbe mexicana (en el presente de los gobiernos de Manuel Ávila Camacho, Miguel Alemán y Adolfo Ruiz Cortines). Las siguientes novelas de Fuentes sobre la ciudad de México moderna proseguirán la adaptación de la forma a los cambios que van transformando su objeto artístico medular, hasta *La voluntad y la fortuna* (2008), que concluye la serie narrativa sobre el tema. *La región más transparente*, que tiene el aliento artístico y de modernidad de la novelística universal, emplea técnicas y procedimientos de varios modelos literarios, en especial de Dos Passos (Fuentes comparte con él la invención de la "novela mural" inspirada por la Escuela Mexicana de Pintura, especialmente por Diego Rivera). Esta obra mestiza, "nueva novela" o "novela mural" incorpora la cultura, las letras y las tradiciones de México. La síntesis o mestizaje novelesco está desde el título que, tomado del epígrafe de Alfonso Reyes a *Visión de Anáhuac (1519)* de 1915, la afinca en la tradición que comparten historia, pintura y poesía para cantar al Valle de México (desde los conquistadores). La novela, polifónica, que incluye las voces de la ciudad, las de los personajes de todas las clases sociales, que se entretejen, está dividida en tres partes. 1: introducción a la ciudad de México y a sus habitantes; 2: la más extensa; 3: conclusión. Ha sido calificada por la crítica como un fresco o mural, lo cual se confirma al ahondar en su génesis poética y estética. El tríptico, el despliegue de la historia, la presencia de numerosos personajes de las diferentes extracciones sociales, exponen sus vínculos internos con el muralismo mexicano (Fuentes continuará este retrato hasta el siglo XXI). La visión crítica ya desde esta "novela mural" de los resultados de la revolución, traicionada por los exrevolucionarios constructores del México moderno, la aleja de la visión oficial, didáctica, del muralismo y la acerca a la escéptica y pesimista novela de la revolución, prolongándola, renovándola (pues en ella confluyen las aportaciones, pictórica y narrativa, de la revolución y posrevolución). La polémica entre cosmopolitismo y nacionalismo encuentra solución en una obra mexicana y universal.

La región más transparente, marca de modernidad en la historia cultural de México, anuncia y abre las puertas al *boom* de la novela latinoamericana.

Where the Air Is Clear

Georgina García Gutiérrez Vélez



309

Carlos Fuentes's first novel, *La región más transparente* (Where the Air Is Clear, 1958), belongs to the great universal movement of the modern novel, which transformed the ideological, artistic, and literary conceptions of the Western world in the twentieth century. This Nouveau Roman adapts the genre to Spanish and, diverging from the nineteenth-century novel, contributes to the renovation of Hispanic literature. By doing so, it seeks formal innovation and aspires to be regarded as an art form. In order to represent modern Mexico with a modern literary form, *Where the Air Is Clear* is markedly experimental, in the innovative line of James Joyce and John Dos Passos. The center and protagonist of the novel is Mexico City, to whom the novel is dedicated. She motivates the author's search for a Nouveau Roman whose representation and form suit the chaos and complexity of the metropolis during the presidential terms of Manuel Ávila Camacho and Miguel Alemán. Subsequent novels by Fuentes about Mexico City would continue adapting the literary form to the transformations of the city, its central artistic object. His 2008 novel *La voluntad y la fortuna* (Destiny and Desire) would be the last of this narrative series on the subject. *Where the Air Is Clear* has the artistic and modern spirit of a universal novel. It adapts techniques and procedures from several different literary models, in particular Dos Passos—with whom Fuentes coinvented the "mural novel," inspired by Diego Rivera and the Mexican School of painting. This mestizo work, "*nouveau roman*" or "mural novel," brings together Mexico's literature, culture, and traditions. The literary synthesis begins with its name, which was taken from Alfonso Reyes's epigraph to his 1915 essay *Visión de Anáhuac (1519)*, thus rooting it in the long-standing tradition, shared by history, painting, and poetry, of singing to the Valley of Mexico. This polyphonic novel interweaves the voices of the city and of characters from every social standing. It is divided into three parts, first introducing Mexico City and its inhabitants, then thoroughly developing them and finally drawing to a close. Critics have described it as a fresco or mural, which is confirmed when delving into its aesthetic and political genesis. The triptych, the unfolding of history, and the presence of numerous characters of every kind of social condition all expose its internal bonds with Mexican muralism. Fuentes would carry this exploration into the twenty-first century. This "mural novel" already offers a strong criticism of the results of the Revolution, betrayed and forsaken by the ex-revolutionaries who built modern Mexico. In this regard, it grows apart from the official, didactic vision of muralism and draws nearer to the skeptical, pessimistic view of the revolutionary novel genre, which it extends and renews. In this novel, both Mexican and deeply universal, the pictorial and narrative contributions of the revolution and postrevolution converge, and the controversy between cosmopolitanism and nationalism is resolved.

Where the Air Is Clear, milestone of modernity in the cultural history of Mexico, heralds and opens the floodgates to the Latin American Boom.

Yuxtaposiciones

Juxtapositions

Introducción

Álvaro Vázquez Mantecón

El proyecto arquitectónico de Ciudad Universitaria, inaugurado en 1952, se configuró muy pronto en un modelo paradigmático de la modernización que el régimen posrevolucionario ofrecía para el país en materia de urbanismo y arquitectura. Sin embargo, algunos elementos presentes en el plan arquitectónico parecían ser síntomas de una suerte de ansiedad de sus creadores por la posibilidad de que la identidad nacional, buscada de manera tan afanosa a lo largo de la historia del país, quedara diluida ante el empuje del estilo internacional. Los murales de José Chávez Morado y Francisco Eppens en diversos edificios de la Universidad intentaban restablecer un vínculo con figuras y relatos del México prehispánico, al tiempo que la Biblioteca Central mostraba una *Representación histórica de la cultura* hecha por Juan O'Gorman, en donde se formaba una síntesis del conocimiento prehispánico con el europeo a partir de una yuxtaposición formal. Un documental producido por la Universidad en 1956 subrayaba esa idea del vínculo entre el pasado y el presente. Mientras se muestran en un paneo las construcciones de la nueva Universidad, la voz en *off* de Claudio Brook afirma que "en el Pedregal que dio su origen a la primera civilización mesoamericana [refiriéndose a Cuicuilco], la Ciudad Universitaria echó sus raíces modernas: era volver al regazo de la historia".[1] El recurso de superponer la modernidad mexicana a una naturaleza telúrica antigua también sería utilizado en las fotografías de publicidad del Pedregal de San Ángel, en donde se subrayaba que la más sofisticada arquitectura moderna descansaba sobre la lava de un volcán primigenio.

La solución de mantener una relación yuxtapuesta entre lo antiguo y lo moderno sería intensamente explorada por la cultura mexicana de la segunda mitad del siglo XX. Consciente o inconscientemente se percibía la posibilidad de una síntesis eludiendo la tradicional manera de concebir un tiempo histórico lineal, en contra de la idea de continuidad histórica sostenida por los historiadores nacionalistas de finales del siglo XIX (*México a través de los siglos*), quienes habían consolidado una concepción sin interrupciones del devenir, que después sería refrendada por la idea evolucionista de los positivistas y manifestada literalmente en murales como el de Diego Rivera en Palacio Nacional. Se funda ahora una nueva noción de tiempo, pensada como una superposición de capas, en la cual se establece una relación peculiar y distinta con el pasado. Ahora la modernidad, transnacional y uniformadora, podría superponerse a una tradición representada en los vestigios prehispánicos.

El ejemplo más claro y representativo del concepto es el de la solución ideada por Mario Pani en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco, cuya importancia simbólica había sido cuidada con esmero.[2] Ahí los tres elementos arquitectónicos (las pirámides prehispánicas, el templo y convento colonial y la moderna unidad habitacional) son presentados en convivencia por esta superposición de capas que se convirtió en un emblema del México moderno de los años sesenta y fue retratada por muchos fotógrafos, entre los que destacaría Armando Salas Portugal. No sería casual que la Plaza de las Tres Culturas se convirtiera en un emblema durante los años sesenta, siendo reproducida constantemente en postales y revistas. Articulaba una solución al problema del tiempo histórico de la modernidad y presentaba una cara amable del desarrollo estabilizador, al mostrar los beneficios que el Estado procuraba para las clases medias. Paradójicamente, después del

1 *Universidad Nacional de México* (1956-1958), Tomás Gurza, 16 mm, color. Colección Filmoteca de la UNAM.

2 Quizá la mejor muestra del cuidado que se puso en su momento al simbolismo del lugar haya sido la frase sin firma que rubrica la Plaza en una mampara de piedra: "El 13 de agosto de 1521 heroicamente defendido por Cuauhtémoc cayó Tlatelolco en poder de Hernán Cortés. No fue triunfo ni derrota. Fue el doloroso nacimiento del pueblo mestizo que es el México de hoy."

Introduction

Álvaro Vázquez Mantecón

The architectural project for Ciudad Universitaria (C.U.)—opened in 1952—soon became a paradigmatic model, in terms of urbanism and architecture, of the modernization offered by the postrevolutionary regime. However, some elements present in the project seemed symptomatic of a sort of anxiety on the part of their creators, a fear that national identity, so diligently sought throughout Mexican history, would be overshadowed by the impetus of international style. The murals cast upon university buildings by Francisco Eppens and José Chávez Morado attempted to reestablish a link with the figures and sagas of pre-Hispanic Mexico, while the Central Library's *Representación histórica de la cultura* (Historical Representation of Culture), created by Juan O'Gorman, synthesized pre-Hispanic and European knowledge through formal juxtaposition. A documentary produced by the university in 1956 highlights this idea of the link between the past and the present. While the buildings of the new university are panned through, a voice-over by Claudio Brook states: " … at the Pedregal that gave rise to the first Mesoamerican civilization [referring to Cuicuilco], Ciudad Universitaria has taken modern root: it is coming back into the bosom of history."[1] This resource, in which Mexican modernity is overlapped with an ancient telluric nature, would be reused in the advertising photographs for the Pedregal de San Ángel, which would place an emphasis on the way the most sophisticated modern architecture rested upon the lava of a primeval volcano.

The use of a juxtaposed relationship between the ancient and the modern would be intensely explored in Mexican culture during the second half of the twentieth century. Whether consciously or subconsciously, there emerged the possibility of a synthesis that could sidestep the traditional conception of a linear historical timeline. This went against the position assumed by the nationalist historians of the late nineteenth century, who had consolidated a concept of history as a process of continual development, known as historical continuity. Later, this idea would be endorsed by the positivists and manifested quite literally in numerous murals, such as the one by Diego Rivera at the Palacio Nacional. However, a new temporal notion was being founded, in which time was envisioned as a superposition of layers, and through which a peculiar new relationship with the past was possible. Thus, the transnational, homogenizing modernity could finally be overlaid upon an age-old tradition, symbolized by its pre-Hispanic traces.

The clearest, most representative example of this concept is the solution devised by Mario Pani at the Plaza de las Tres Culturas in Tlatelolco, whose symbolic importance had been carefully overseen.[2] The three architectonic elements of the place—the pre-Hispanic pyramids, the colonial temple and convent, and the modern housing unit—coexist through a superposition of layers that became an emblem of 1960s Mexican modernity, and that would be portrayed by many photographers, Armando Salas Portugal among them. That the Plaza de las Tres Culturas became an emblem comes as no surprise, given its endless reproductions in postcards and magazines. It perfectly articulated a solution to the issue of historical time in modernity, and served as a friendly front for stabilizing development, by displaying the benefits the state was offering to the middle class. Paradoxically, after October 2, 1968, the Plaza would acquire a radically different meaning: that

1 Tomás Gurza, *Universidad Nacional de México* (Mexico City: 1956–58), 16-mm film, color. Filmoteca UNAM Collection.

2 Perhaps the best illustration of the care that was taken around the meaning of the place would be the unsigned phrase on the stone partition that seals the Plaza: "On August 13, 1521, heroically defended by Cuauhtémoc, Tlatelolco fell to Hernán Cortés. This wasn't a triumph or a defeat. It was the painful birth of the mestizo people that forms Mexico today."

2 de octubre de 1968, la Plaza adquiriría un sentido radicalmente distinto: el de un Estado que negaba libertades democráticas a los sectores de la población a los que había beneficiado económicamente. Se agregaba una capa más en ese singular palimpsesto de la memoria.

La exploración del vínculo entre lo antiguo y lo contemporáneo fue explorado por varios artistas de los años cincuenta y sesenta. La obra de Gunther Gerzso de aquellos años dialogaba de manera profunda con la idea de la superposición, hacía referencias a los vestigios de una antigüedad diversa, maya o helénica, para abstraer una idea sobre la relación del presente con el pasado que conduciría hacia una valoración de lo antiguo. En buena medida, esa propuesta era coincidente con la preocupación que por entonces mostraban los textos que Paul Westheim escribía en *México en la Cultura* en torno a la relación entre el arte primitivo y el contemporáneo. En Gerzso, la yuxtaposición de capas, bloques y colores construye una sensación de tiempo acumulado que evoca la estratigrafía a la que está obligado el trabajo del arqueólogo. Otro artista de la época destacado en abordar la problemática de lo primitivo y lo contemporáneo fue Mathias Goeritz, quien desde principios de los años cincuenta trabajó en una serie escultórica de figuras zoomorfas simplificadas (reptiles en su mayoría), que remitían a las primeras formas de expresión del ser humano. Esa concepción tendría un lugar importante en el arte público de los años sesenta —en buena medida por impulso de Goeritz— en el momento en que se construyó el Museo Nacional de Antropología (1964). Ahí, diversos artistas colaboraron en la creación de piezas que, a pesar de estar inspiradas en el arte prehispánico, eran indudablemente creaciones contemporáneas. Lejos de la reconstrucción historicista, la celosía de Manuel Felguérez para el patio interior o las piezas realizadas por Goeritz para la Sala de Etnografía El Gran Nayar dan muestra de la intención de mantener un diálogo entre lo antiguo y lo actual que trascendiera la imitación o la recreación burda de las culturas indígenas.

Aunque el concepto de superposición de tiempos históricos fue recurrente en el arte patrocinado por el Estado en la época (Ciudad Universitaria, Nonoalco-Tlatelolco, Museo Nacional de Antropología), sería injusto decir que se trataba de una solución que únicamente estuviera presente en el ámbito oficial. Como hemos visto, formaba parte de las indagaciones y del curso del pensamiento de diversos artistas e intelectuales. Lo cierto es que hubo quien llegó a conclusiones muy distintas mediante la técnica de contrastar los signos temporales. Por ejemplo, el fotógrafo Rodrigo Moya en su imagen *Confusión semiótica* (*ca.* 1960) contrasta los extremos de la yuxtaposición: en una esquina del centro de la ciudad de México coexiste una piedra prehispánica incrustada en un edificio neocolonial con las señales de tránsito superpuestas (una de sentido de circulación, un semáforo, el nombre de la calle) para generar un sentido de caos y abigarramiento visual urbano.

Por su parte, Rubén Gámez construyó en *La fórmula secreta* (1965) una serie de imágenes abiertas con las que buscaba abrir un debate político y crítico al proceso de modernización experimentado por el país. Al hacer un alegato en contra de la penetración económica y cultural de las transnacionales, reformula la confrontación de tiempos históricos de una manera peculiar. En una de las secuencias clave, un campesino se obstina en aparecer encuadrado por una cámara que parece estar más interesada en el paisaje que lo rodea; posteriormente la cámara muestra a un grupo de campesinos incrustados entre las hendiduras de un campo desértico, mientras se escucha un texto de Juan Rulfo describiendo su persistencia. Lo interesante de este fragmento de la película de Gámez es el montaje, que contrapone imágenes del interior de la iglesia colonial de Tonanzintla, en Puebla, con los campesinos. En el caso de *La fórmula secreta*, la superposición se da no con lo prehispánico, sino con el barroco. Es curioso que para construir un argumento central sobre la supervivencia, Gámez la asocie con el estilo. Quizá se deba a una lectura de Manuel Toussaint y Francisco de la Maza, y también sea una derivación de la noción de *tequitqui* elaborada por José Moreno Villa del arte sacro colonial como escenario en donde la cultura indígena se las arregla para persistir. Aquí la yuxtaposición documenta una forma de resistencia política, lejana de la conciliación histórica propuesta por las grandes obras públicas de la época.

En algunas ocasiones, la conciliación con el pasado y lo primitivo estuvo estrechamente relacionada con el viraje hacia la espiritualidad. Desde finales de los años cincuenta, Mathias Goeritz había incursionado en un arte religioso en consonancia con la renovación litúrgica que por entonces se experimentaba en el catolicismo de los años previos y posteriores al Concilio Vaticano II (1962-1965). En el caso de Goeritz, sus crucifijos o sus *Mensajes* (pinturas doradas cuya finalidad principal era mostrar una luminosidad asociada filosóficamente con lo divino) eran una manera de mantener un diálogo con la posvanguardia internacional. Pero también dan cuenta de los aires de renovación que soplaban en la Iglesia católica y se hacían sentir en México. Concretamente en la diócesis de Cuernavaca, donde era obispo Sergio Méndez Arceo, se realizaron varios experimentos renovadores que causaron polémica: la catedral fue renovada hasta restituir a la nave su sencillez original, eliminando altares realizados posteriormente; el teólogo (y entonces sacerdote) austriaco Iván Illich había fundado desde 1961 el Centro Intercultural de Documentación (Cidoc), el cual promovía discusiones de carácter pedagógico y espiritual; y Gregorio Lemercier había impulsado el psicoanálisis al interior del convento benedictino del que era prior.

La renovación espiritual experimentada por algunos sectores de la Iglesia católica mexicana alcanzó a tener repercusión en la creación artística de la época. El escultor Feliciano Béjar, quien había estado en contacto con la experiencia de Lemercier, emprendió en aquellos años la elaboración de *Magiscopios*, una suerte de

of a state that denied democratic liberties to the very same social sectors it had granted economic benefits. Another layer was thus added to this palimpsest of memory.

The link between the ancient and the contemporary was explored by many artists of the fifties and sixties. In these years, the work of Gunther Gerzso established a profound dialogue with the idea of superposition, referencing traces of a diverse antiquity—be it Mayan or Hellenic—in order to abstract an idea of the relationship of the present with the past, which would lead to a reevaluation of the ancient. This proposal concurred with the ideas Paul Westheim examined in his texts in *México en la Cultura*—the cultural supplement of the *Novedades* newspaper—surrounding the relationship between primitive and contemporary art. In Gerzso, the juxtaposition of layers, blocks, and colors build a sensation of accumulated time that evokes stratigraphy, discipline to which the archeologist's work is bound. Another prominent artist of the time who tackled the issue of the primitive and the contemporary was Mathias Goeritz, who in the early fifties began creating a series of—mostly reptilian—zoomorphic sculptures, whose simplified figures recall the first forms of human expression. Largely by Goeritz's intercession, this notion would feature prominently in the public art of the sixties at the moment the Museo Nacional de Antropología was built. There, several artists collaborated in creating pieces that, though inspired by pre-Hispanic art, were unquestionably contemporary. Far from heralding historicist reconstruction, Manuel Felguérez's jalousie for the interior courtyard and Goeritz's works for the Cora-Huichol ethnography room betray an intention of preserving a dialogue between the ancient and the current that transcended imitation or coarse re-creation of the art of the native peoples.

Though the notion of overlapping of historical times recurred through the state-financed art of the age (Ciudad Universitaria, Nonoalco-Tlatelolco, Museo Nacional de Antropología),it would be unfair to say it was simply an official solution. As we have seen, it was also part of the exploration and rumination of many different artists and intellectuals. What appears certain is that there were some who came to very different conclusions through this contrasting of temporal signs. For instance, photographer Rodrigo Moya in his image *Confusión semiótica* (Semiotic Confusion, c. 1960) contrasts the extremes of juxtaposition. In a corner in downtown Mexico City, Moya captures a pre-Hispanic stone embedded in a neocolonial building, upon which road signs are superimposed—a one-way sign, a traffic light, a street name—generating a sense of overall chaos and visual urban gallimaufry.

Rubén Gámez, for his part, produced in *La fórmula secreta* (The Secret Formula, 1965) a series of open images through which he sought to open political and critical debate around the process of modernization the country was going through. By making a case against the economic and cultural penetration of transnational corporations, he reformulates the confrontation of historical times in a peculiar way. In one of the key sequences, a peasant insists on being framed by a camera that seems more interested in the landscape that surrounds him. Later, the camera shows a group of peasants nested between the rifts of a desert field, while we hear the reading of a text by Juan Rulfo describing their persistence. What's interesting about this fragment of Gámez's film is the montage, which sets up these shots of the laborers against images of the colonial church of Tonanzintla in Puebla. In *La fórmula secreta*, the contemporary is associated not with the pre-Hispanic, but with the baroque. It stands out as a curious way of building a central argument on persistence. It is perhaps an interpretation along the lines of Manuel Toussaint and Francisco de la Maza, and also a derivation of the notion of *tequitqui* formulated by José Moreno Villa, which establishes colonial sacred art as a backdrop over which the native cultures remain, steadfast and unyielding. Here the juxtaposition documents a form of political resistance, far from the historical conciliation proposed by the great public works of the time period.

Occasionally, the conciliation with the past and the primeval would be closely linked to spirituality. From the late fifties, Mathias Goeritz had approached a religious art that found consonance with the liturgical revolution that was spreading through Catholicism in the years immediately before and after the Second Vatican Council (1962–1965). Goeritz's crucifixes and "Mensajes"—golden paintings whose main purpose was to portray a luminosity philosophically associated with the divine—were a way of opening a dialogue with the international post-avant-garde. They also, however, evidence the atmosphere of renovation that pervaded the Catholic Church at the time, which was strongly felt in Mexico. In the Cuernavaca diocese in particular, where Sergio Méndez Arceo served as bishop, many controversial renovation experiments took place. The cathedral was restored, its nave brought back to its original austerity, and the altars that had been added through the centuries removed. In 1961, Austrian theologian—and priest at the time—Ivan Illich founded the Centro Intercultural de Documentación (Intercultural Center of Documentation; Cidoc), for the promotion of pedagogical and spiritual discussions. Concurrently, Gregorio Lemercier encouraged the use of psychoanalysis within the Benedictine convent of which he was in charge.

The spiritual renovation experienced by some sectors of the Mexican Catholic Church affected the artistic creation of the time. Sculptor Feliciano Béjar, who had been in contact with Lemercier's experience, undertook in those years the creation of "Magiscopios," iron and glasswork sculptures that produced a certain distortion when looked through, a sort of metaphor for the search for new perceptions so common to the counterculture and sprirituality of the moment. One could read his works as modern monstrances, in a clear evocation of the colonial sacred art that Béjar used to avidly collect.

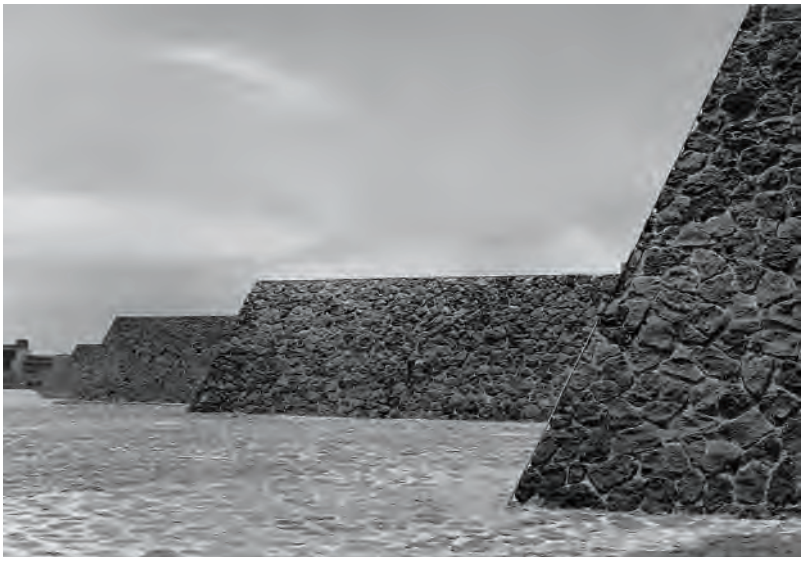
esculturas de hierro que incluían el trabajo con vidrio para producir una distorsión al ver a través de ellos, una suerte de metáfora de la búsqueda de nuevas percepciones en relación con la espiritualidad que formó parte de la contracultura del momento. Una manera de entender algunas de sus piezas es su afinidad formal con las custodias modernas, una clara evocación del arte sacro colonial. No es de extrañar, en este contexto, que Béjar fuese un asiduo coleccionista de antigüedades y piezas religiosas.

Pero quizás uno de los ámbitos de la creación más claramente influidos por la renovación espiritual de aquellos años haya sido la arquitectura. Desde los años cincuenta, Luis Barragán había construido espacios propicios para la reflexión y el recogimiento, a veces al lado de Mathias Goeritz. Fray Gabriel Chávez de la Mora, uno de los monjes benedictinos del convento de Lemercier, había emprendido la construcción de iglesias y espacios devocionales de acuerdo con las nuevas ideas. Anticipándose al Concilio Vaticano II, rompía con la división jerárquica entre sacerdote y fieles, para proponer espacios en los que se recuperara el concepto de asamblea comunal del cristianismo primitivo. El refugiado español Félix Candela encontró en la búsqueda de renovación litúrgica del catolicismo una excelente oportunidad para desarrollar su peculiar estilo arquitectónico, caracterizado por los techos paraboloides y ligeros que aplicó en iglesias como Nuestra Señora de la Soledad del Altillo (1955) o la capilla abierta de Palmira, en Cuernavaca (1959).

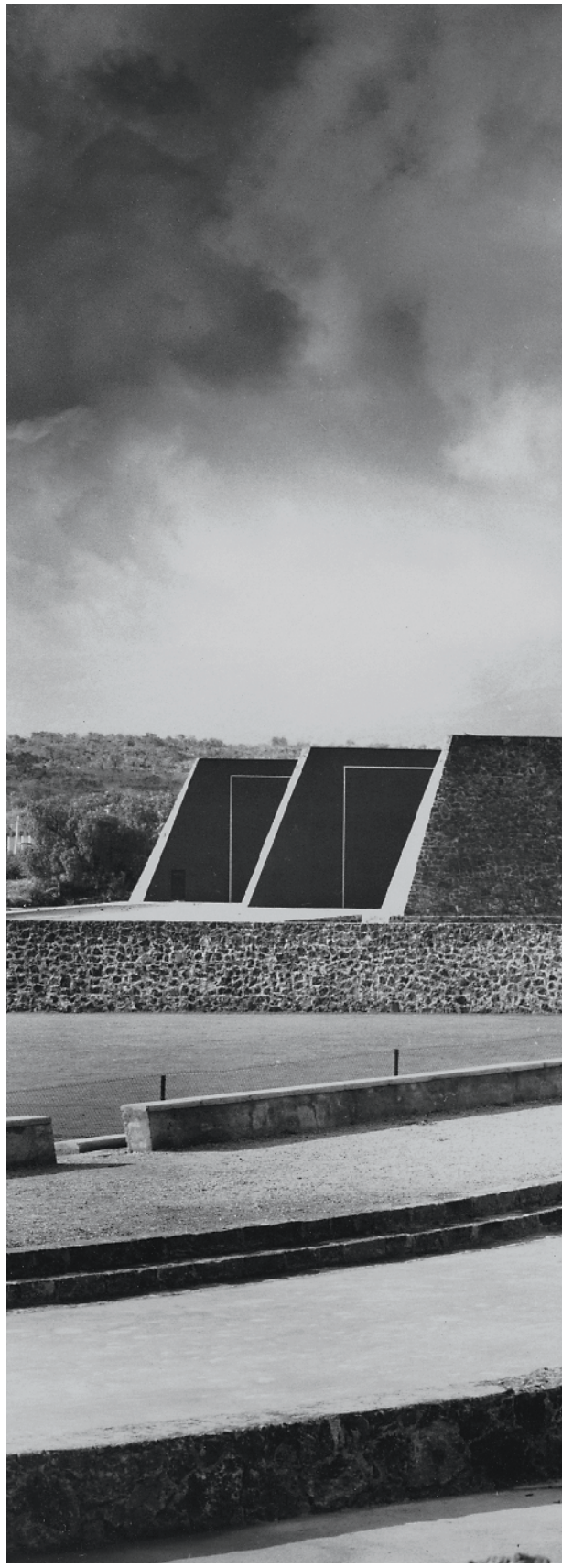
En suma, la operación que puede calificarse de yuxtaposición entre lo antiguo y lo moderno se articuló entre los años cincuenta y sesenta del siglo XX como un camino amplio, en el que cabían discursos de diversa índole. Ahí se negociaron impulsos y resistencias del proceso modernizador, así como nuevas estrategias para comprender al arte contemporáneo, o bien se valoró la posibilidad de renovar la producción artística vinculada a la espiritualidad católica. Pero quizá lo más importante haya sido que la ruptura de una noción lineal de tiempo cortó con la homogeneidad necesaria de un futuro compartido. De ahí la multiplicidad de enfoques (artísticos, filosóficos, espirituales) con la que se abordó el problema. Probablemente, aquellos fueron los primeros pasos para pensar en un país con una naturaleza y un futuro marcados por la diversidad.

But perhaps the artistic field most influenced by the spiritual renovation of those years was architecture. In the 1950s, Luis Barragán began building spaces for meditation and withdrawal, sometimes in collaboration with Mathias Goeritz. Fray Gabriel Chávez de la Mora, one of the Benedictine monks of Lemercier's monastery, also built several churches and devotional spaces that were congruent with the renovated ideologies. Presaging the Second Vatican Council, he broke with the hierarchical division between priest and parishioners, proposing spaces that recovered the primitive Christian concept of communal assembly. Spanish refugee Félix Candela found in the search for liturgical renovation of Catholicism an excellent opportunity to develop his peculiar architectural style. Candela used his light paraboloid ceilings in churches such as Nuestra Señora de la Soledad del Altillo (1955) and the open chapel at Palmira, Cuernavaca (1959).

In brief, the juxtaposition of ancient and modern that took place during the fifties and sixties unfolded in a broad pathway that accomodated discourses of vastly different natures. The impulses and resistances of the modernizing process were negotiated, many new strategies for understanding contemporary art discussed, and the possibility for renovation of artistic productions linked to Catholic spirituality contemplated. But what is perhaps most important about this juxtaposition is that it generated a rupture of the prevailing linear notion of time, which in turn fractured the necessary homogeneity of a shared future. Thus the multiplicity of approaches to the subject: artistical, philosophical, and spiritual. These were probably the first steps in comprehensive self-conception for a country with a nature and future so profoundly marked by diversity.



310



311

310-311. Alberto T. Arai (arq.), frontones de Ciudad Universitaria, 1952, Juan Guzmán (fotos).

312

312-313. Juan O'Gorman (arq.), bocetos para el mosaico de la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, 1952.

313

314

315

316

314. Rodrigo Moya, *Confusión semiótica*, *ca.* 1960.
315. Rubén Gámez (dir.), *La fórmula secreta*, 1965.
316. Armando Salas Portugal (foto), *Plaza de las Tres Culturas*, 1966.

317

317. Mathias Goeritz, Sin título, 1959.
318. Gunther Gerzso, *Paisaje de Papantla*, 1955.
319. Gunther Gerzso, *La ciudadela*, 1949.

318

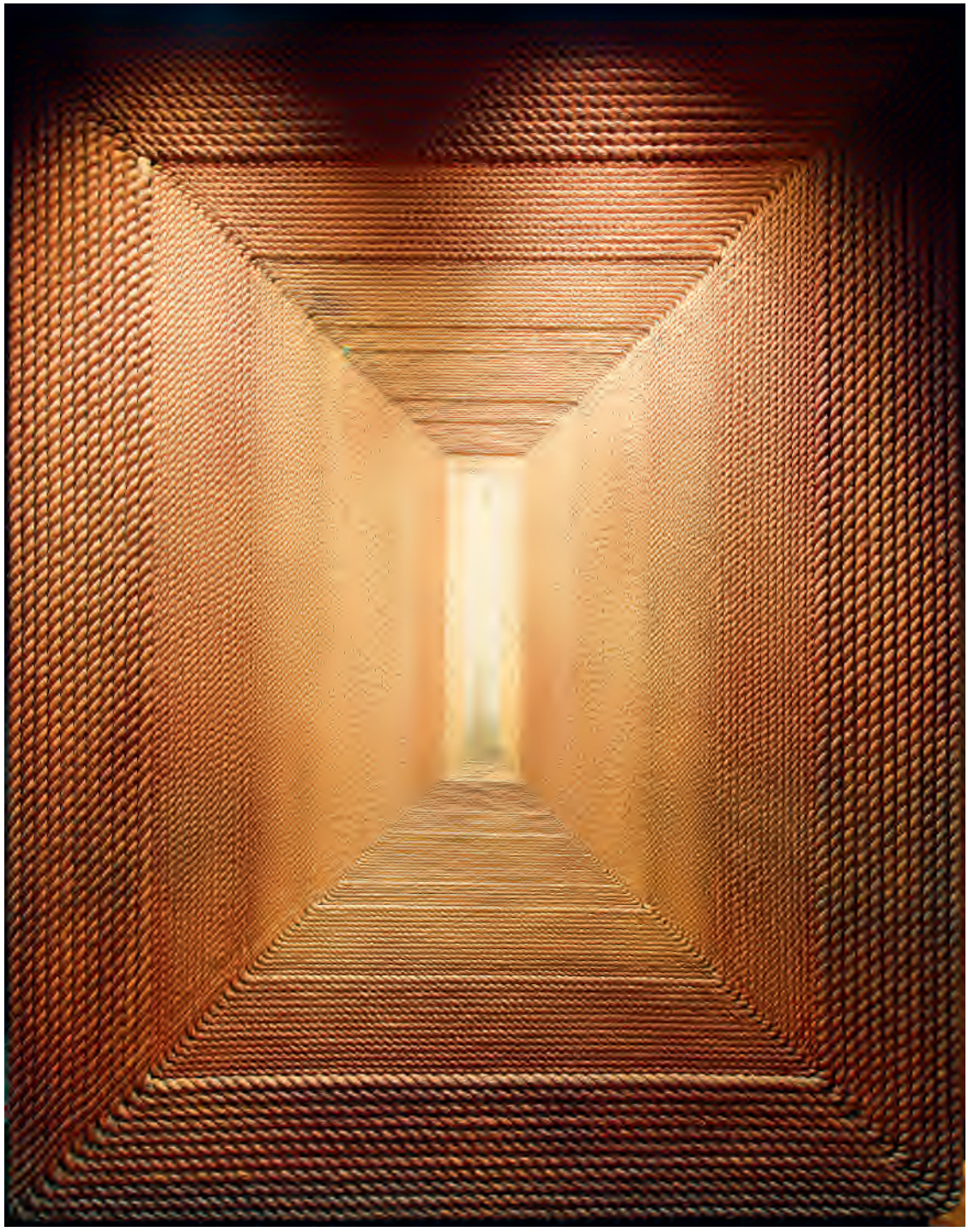
319

320

321

322

323



324

320. Feliciano Béjar, *Custodia*, 1967.
321. Bob Schalkwijk (foto), Feliciano Béjar y sus *Magiscopios*, 1966-1970.
322. Feliciano Béjar, *Arquitectura filosófica*, 1966.
323. Bob Schalkwijk (foto), *La columna III* de Feliciano Béjar y figuras religiosas, 1967.
324. Mathias Goeritz, decoración de la Sala Cora Huichol, Museo Nacional de Antropología, 1964.

325

326

325. Félix Candela (arq.), Iglesia del Altillo, 1958, Juan Guzmán (foto).
326. Félix Candela (arq.), fraccionamiento en Cuernavaca, *ca.* 1958, Armando Salas Portugal (foto).
327. Félix Candela (arq.), *Los Manantiales* en construcción, 1958, Juan Guzmán (foto).
328. Félix Candela (arq.), *Los Manantiales*, 1958, Juan Guzmán (foto).

327

328

Tlatelolco inquietante, yuxtaposiciones incómodas

George F. Flaherty

El Conjunto Urbano Presidente López Mateos, realizado por Mario Pani, está ubicado a unos cuantos kilómetros al noroeste del Zócalo de la ciudad de México. El conjunto, inaugurado en 1964, está rodeado de ruinas mexicas, un convento colonial convertido en patrimonio nacional y la nueva Secretaría de Relaciones Exteriores diseñada por Pedro Ramírez Vázquez (1966). Es un ejemplo tardío del cambio de tendencia del Estado, iniciado en los años cuarenta, hacia la realización de proyectos de bienestar social y de transporte en gran escala, proyectos seguidos de cerca por la prensa, pues alteraron profundamente el tejido urbano de la ciudad de México bajo el estandarte de la modernización. Las diversas prolongaciones de calles y los desplazamientos de edificios y residentes fueron apodados por la prensa local "El proyectazo", descripción situada entre el asombro y la velada reprobación. Aunque estos proyectos buscaban abordar problemas específicos (escasez de vivienda, embotellamientos, etcétera), también servían como gestos de la magnanimidad del Estado en un momento en que la transformación de la ciudad capital a una ciudad de capital parecía desigual, o incluso estructuralmente frágil. Ciertamente, el éxito de estos proyectos, que también incluyeron el Hospital La Raza, del arquitecto Enrique Yáñez (1952), y Ciudad Universitaria, supervisada por los arquitectos Mario Pani y Enrique del Moral (1954), dependía tanto de la gestión del público como del mejoramiento demostrable de la infraestructura mexicana. En otras palabras, exaltaban un modo particular de visión urbana que invitaba, incluso insistía, en que el público viera un progreso continuo garantizado por un Estado auxiliar, y que *no* viera su legitimidad vacilante ni el aumento de la desigualdad y la injusticia. Muchos de estos grandes gestos fueron articulados por Pani y Ramírez Vázquez, arquitectos con sólidas conexiones políticas, que durante esta época se posicionaron como mediadores indispensables entre el Estado y una amplia serie de intereses coincidentes y contrapuestos.[1] La industrialización, la migración concomitante desde la provincia y otros factores —incluyendo la retórica de los propios arquitectos— llevaron a la emergencia del espacio urbano como sitio crítico para negociar la ciudadanía dentro de la modernidad capitalista.

Mediante sus planes, escritos y promoción, Pani contribuyó a la expansión del dominio profesional de la arquitectura al demostrar su experiencia técnica en el espacio urbano. Esto supuso adoptar las últimas técnicas de diseño y construcción, y, además, profundizar la integración entre la arquitectura y el urbanismo que había iniciado en los años veinte. La planificación urbana ofrecía un conjunto de herramientas que pretendían atravesar la obstinada e insondable densidad de la vida citadina con el fin de observar y manipular sus mecanismos internos, de acuerdo con un esquema sistémico. Para los años cincuenta, el crecimiento demográfico de la ciudad de México se estaba convirtiendo no sólo en un problema de falta de recursos, sino también de gobierno, a pesar de los esfuerzos del Estado por consolidar su autoridad en el Distrito Federal. Lo que diferenciaba a los arquitectos-urbanistas de sus predecesores, entre ellos Carlos Contreras y José Luis Cuevas Pietrasanta, era su práctica de ensamblar equipos multidisciplinarios que sintetizaron análisis científico-sociales (demográficos, sociológicos, epidemiológicos) con modos más convencionales de visualización arquitectónica (fotografías, mapas, diagramas) para crear un entendimiento técnico-objetivo, y por lo tanto indisputable, de lo urbano.

Al asumir entonces haber obtenido una visión al mismo tiempo penetrante y panorámica, los arquitectos-urbanistas diseñaron ambientes que parecían tomar en cuenta cualquier contingencia o reto, arquitectónico o de cualquier otra índole. Buscando expeditar (y controlar) la comunicación de personas, bienes e información, Pani y sus socios imaginaron no sólo edificios individuales, sino conglomerados a los que se referían como superbloques o "células

1 Pani era sobrino de Alberto Pani, el estadista y gran inversionista en bienes raíces y turismo. Los dos hermanos mayores de Ramírez Vázquez ocupaban importantes puestos gubernamentales, y el propio Pedro Ramírez Vázquez era protegido de Jaime Torres Bodet. Ambos arquitectos-urbanistas tuvieron a algún presidente de la República por amigo.

Uncanny Tlatelolco, Uncomfortable Juxtapositions

George F. Flaherty

Conjunto Urbano Presidente López Mateos, Mario Pani's mass housing project, is located a few miles northwest of Mexico City's Zócalo, or main square. Surrounding Mexica ruins and a Spanish colonial monastery converted into a national heritage site and the new headquarters for the Secretaría de Relaciones Exteriores designed by Pedro Ramírez Vázquez (1966), the project was inaugurated in 1964. It is a late example of the state's turn, beginning in the 1940s, toward large-scale social welfare and transportation projects that were closely followed by the press as they significantly altered Mexico City's urban fabric under the banner of modernization. Local journalists dubbed the various street extensions and related displacements of buildings and residents "El Proyectazo," a descriptor that expressed both awe and veiled disapproval. While these projects set out to address specific problems (housing shortages, traffic congestion, etc.), they also served as gestures of the state's magnanimity at a moment when its speculative transformation of the capital city into a city of capital appeared uneven if not structurally unsound. Indeed, the success of these projects, which also included Hospital La Raza (1952, architect Enrique Yáñez) and Ciudad Universitaria (1954, supervising architects Pani and Enrique del Moral), depended as much on managing public perception as on providing verifiable improvement of Mexico's infraestructure. In other words, they hailed a particular mode of urban vision that invited, if not insisted, that the public see continual progress guaranteed by a steward state and *not* see its faltering legitimacy or rising inequity and injustice. Many of these grand gestures were articulated by Pani and Ramírez Vázquez, politically connected architects who in the same period positioned themselves as indispensable mediators between the state and an array of overlapping and competing interests.[1] Industrialization, attendant migration from the provinces, and other factors—including the architects' own rhetoric—meant that urban space emerged as a critical site for negotiating citizenship in a capitalist modernity.

Through his plans, writings, and advocacy, Pani helped expand the professional domain of architecture by asserting technical expertise in urban space. This involved adopting the latest design and construction techniques and, moreover, the further integration of architecture and planning, begun in the mid 1920s. Planning offered a set of tools that purported to pierce through the obstinate density and unfathomability of city life to see and manipulate its inner workings according to an overarching schema. By the 1950s Mexico City's population growth was proving to be not just a problem of limited resources but also governance, in spite of the state's push to consolidate authority in the Distrito Federal. What differentiated the planner-architects from their predecessors, Carlos Contreras and José Luis Cuevas Pietrasanta among them, was their assembly of multidisciplinary teams that synthesized social scientific analyses (demographic, sociological, epidemiological) with more conventional modes of architectural visualization (photographs, maps, diagrams) to claim a techno-objective and thus incontestable understanding of the urban.

Based on their assumption of simultaneously penetrating and panoramic vision, planner-architects designed environments that seemed to account for any contingency—or challenge—architectonic or otherwise. Pani and his associates envisioned not just individual buildings but clusters they referred to as *superblocks* or "*células urbanas*" that were self-sufficient yet organically linked to one another, seeking to expedite (and control) the flow of people, goods, and information. This utopia of connectivity dovetailed with emerging territorial logics of state and capital, which increasingly relied on fixed (but ultimately disposable) assets to facilitate late capitalism's flexible accumulation.[2] Indeed, Pani frequently represented both public and private interests, with Banco

1 Pani was the nephew of Alberto Pani, the statesman and major investor in real estate and tourism. Ramírez Vázquez's two older brothers held senior government positions and he was a protégé of Jaime Torres Bodet. Both planner-architects counted presidents of the republic as friends.

2 David Harvey, *The New Imperialism* (New York: Oxford University Press, 2003).

urbanas", autosuficientes pero vinculados orgánicamente entre sí. Esta utopía de conectividad encajaba con las nuevas lógicas territoriales de Estado y capital, las cuales dependían cada vez más de activos fijos (aunque finalmente desechables) para facilitar la acumulación flexible del capitalismo tardío.[2] En efecto, Pani frecuentemente representó intereses tanto públicos como privados: para citar un ejemplo, su Taller de Planificación y Urbanismo era patrocinado por el Banco Internacional Inmobiliario. Aunque nunca ocuparon un cargo público, los arquitectos-urbanistas —junto con Ernesto P. Uruchurtu, quien supervisó varios de estos proyectos como regente de la ciudad de México (1952-1966)— actuaron como *power brokers* atravesando mandatos presidenciales y ciclos económicos. El modernismo mexicano entró en su fase burocrática. Por supuesto, era una burocracia a imagen y semejanza del Partido Revolucionario Institucional, cuya permanencia en el poder estaba basada en viejas estrategias clientelares, como el favor presidencial y la influencia familiar.

El Conjunto López Mateos es, probablemente, el ejemplo más evidente de esta burocratización intencional. Sus perímetros norte y sur son, respectivamente, las avenidas Manuel González y Flores Magón, antes Nonoalco. Al este y al oeste están el Paseo de la Reforma e Insurgentes, vinculando el conjunto con Tepito, pero también con Texas. La prensa expresó una fascinación particular ante el tamaño físico y el ámbito social del proyecto,[3] que consistía de casi 150 edificios, de altura considerable, con austeras fachadas geométricas situadas en tres superbloques (muchos edificios más fueron proyectados, pero nunca construidos). Además de los casi 12 000 departamentos de una a tres recámaras organizados en 14 tipos de construcción, Pani dotó al proyecto de extensas instalaciones para el ocio, el consumo y la asistencia social, que iban desde escuelas y clínicas hasta clubes deportivos y una sala de cine. Aunque Pani ya había diseñado varios proyectos de vivienda, la intención del Conjunto López Mateos era la autosuficiencia. Cualquier necesidad o deseo podía ser satisfecho por su impecable celularidad. Pani buscó activamente provocar esta impresión, contratando fotógrafos para documentar el lugar. Éste es el origen de las ahora icónicas imágenes de Armando Salas Portugal reproducidas en *Arquitectura México*, la revista publicada por Pani.[4] El Conjunto Urbano Presidente Alemán, el primer multifamiliar de Pani, construido en los años cuarenta, había sido un catalizador de la modernización de la industria mexicana de la construcción. El Conjunto López Mateos fue desarrollado y construido por compañías formadas para capitalizar el mayor gasto de gobierno en obras públicas. Presagiando la transición neoliberal, el proyecto fue financiado por intereses públicos y privados, a los que se unieron inversionistas extranjeros en un momento de crisis económica.[5]

Si la frontera entre lo público y lo privado estaba comenzando a borrarse a mediados de siglo, también la tensión entre visión y fe en el supuesto "milagro mexicano" empezaba a desvanecerse. La celebrada expansión económica de México, basada en la industrialización orientada al consumo, mostraba a principios de los años sesenta señales de agotamiento.[6] A casi cincuenta años de la Revolución mexicana, una gama cada vez más amplia de la sociedad se cuestionaba la falta de liberalización política que acompañara la liberalización económica del PRI. Una serie de huelgas de ferrocarrileros (1958-1959), médicos (1964-1965) y otros trabajadores expuso el autoritarismo en que se basaba el "milagro". Al estar en juego la pretensión estatal de soberanía absoluta, proyectos monumentales como el Conjunto López Mateos apuntalaban la ilusión del progreso y la estabilidad nacional.[7] Eventualmente, Pani creó un número especial de *Arquitectura México* dedicado al conjunto. En la carta del editor señaló: "Muchas páginas se han ocupado ya de sus aciertos y de sus defectos, seguramente muchas más se escribirán en lo futuro." Pani mantuvo su confianza en la eficacia y el legado tanto del proyecto como de su persona, y concluía: "se levanta hoy esta obra de la moderna cultura mexicana que es, ante todo y sobre todo, un acto de fe en el destino nacional".[8] Su profecía teleológica no debe ser aceptada sin cuestionamientos. Para 1966, cuando se publicó el número especial, no todos los mexicanos seguían dispuestos a dar esos saltos de fe mientras se ignoraban las carencias políticas y económicas que eran plena y dolorosamente visibles. Tampoco estaban dispuestos a aceptar que el Estado pudiera cubrir todas sus necesidades y deseos. El uso diario del Conjunto López Mateos por sus residentes con frecuencia contravenía los diseños totalizantes de Pani y compañía, lo que resaltaba la dificultad de ambos desafíos.

---

2 David Harvey, *The New Imperialism*, Nueva York, Oxford University Press, 2003.

3 En cuanto a la cobertura internacional, véase "Ensemble urbain de Nonoalco-Tlaltelolco à Mexico", *Architecture d'aujourd'hui*, núm. 31, 1960; L. G. Redstone, "Urban Renewal: Superblock Spectacular in Mexico City", *Journal of the American Institute of Architects*, núm. 43, 1965, pp. 58-60; "Mexican Triangle", *Architectural Review*, núm. 137, 1965, p. 252.

4 Cristóbal Andrés Jácome Moreno, "Las construcciones de la imagen. La serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco de Armando Salas Portugal", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol. XXXI, núm. 95, otoño de 2009, pp. 85-118.

5 Entre ellos estaban el Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas (Banobras), el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, la Aseguradora Mexicana y el Banco Interamericano de Desarrollo.

6 Héctor Aguilar Camín, *A la sombra de la Revolución mexicana*, México, Cal y Arena, 1989.

7 Una conclusión alcanzada por Humberto Ricalde y Gustavo López, "Arquitectura en México, 1960-1980", *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo xx, 1900-1980*, vol. 2, ed. Alejandrina Escudero, México, INBA-SEP, 1982 (Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico, 22-23), p. 132.

8 Mario Pani, "Tlatelolco", *Arquitectura México*, núms. 94-95, 1966, p. 72.

Internacional Inmobiliario sponsoring his Taller de Planificación y Urbanismo, for example. While never elected to public office, the planner-architects—along with Ernesto P. Uruchurtu, who supervised several of these projects as Mexico City's regent (1952–1966)—acted as power brokers across presidential terms and economic cycles. Mexican modernism entered its bureaucratic phase. Of course, it was a bureaucracy cast in the image of the long-ruling Partido Revolucionario Institucional (Institutional Revolutionary Party), based on old clientelist strategies such as presidential favor (and profit) and familial influence.

Conjunto López Mateos is perhaps the most conspicuous example of this bureaucratization—by design. Its northern and southern perimeters are Manuel González and Flores Magón (originally Nonoalco) Avenues. To the west and east are Insurgentes Norte and Paseo de la Reforma , linking it to Tepito but also Texas. Journalists expressed particular astonishment over its physical size and presumed social scope.[3] The project consisted of close to 150 low- to high-rise buildings with stark geometric façades situated on three superblocks (more were planned but not executed). In addition to nearly 1,200 one- to three-bedroom apartments organized into fourteen building types, Pani endowed the project with extensive leisure, consumption, and welfare facilities, ranging from schools and clinics to sports clubs and a movie theater. Although Pani had already designed several housing projects, with Conjunto López Mateos the goal was self-sufficiency. Any resident need or desire might be met by its "cellular" sublime. Pani actively participated in creating this impression, hiring photographers to document the site; among them was Armando Salas Portugal, whose now iconic images were reproduced in *Arquitectura México*, the journal Pani published.[4] Conjunto Urbano Presidente Alemán, Pani's first mass housing project in the late 1940s, had been a catalyst in the modernization of Mexico's construction industry, and Conjunto López Mateos was engineered and built by companies that had been formed to capitalize on increased government spending on public works. In another harbinger of neoliberal transition, public and private interests funded the project, with foreign investors joining at a moment of economic crisis.[5]

If the boundary between public and private was beginning to blur at midcentury, so too was the tension between vision and faith in the so-called Mexican miracle. Mexico's celebrated economic expansion grounded in consumer-oriented industrialization was by the early 1960s showing signs of strain.[6] Roughly fifty years after the revolution (1910), an ever-wider spectrum of society questioned a lack of accompanying political liberalization by the PRI. A series of strikes by railroad workers (1958–59), doctors (1964–65), and other workers exposed the authoritarianism at the base of the "miracle." With the state's claim of absolute sovereignty at stake, such monumental projects as Conjunto López Mateos buttressed the illusion of continued national progress and stability.[7] Pani eventually created a special double issue of *Arquitectura México* devoted to the housing project. In his letter from the editor he wrote, "Many pages have so far occupied themselves with its successes and defects, surely more will be written in the future." Nonetheless, Pani remained confident in the project's efficacy and legacy, as well as his own. He concluded, "Today this exemplar of modern Mexican culture rises, before all and above all, as an act of faith in national destiny."[8] His teleological prophecy should not be accepted without complication. By 1966, the year the special issue was published, not all Mexicans were prepared to continue to take such leaps of faith, continuing to ignore political and economic failings that were plainly and even painfully visible. Nor were they willing to accept that the state might encompass all their needs or desires. Residents' everyday use of Conjunto López Mateos, often at odds with Pani and company's totalizing designs, would underline these two challenges.

Recognizing this growing chasm between vision and faith, a counter "gesture" must be posited. While the prospectus and publicity materials for Conjunto López Mateos suggested that it rose from a tabula rasa, Pani and his collaborators obsessively documented the site's previous inhabitants and their housing, which they deemed unsalvageable. At the same time, their plans for the project harbored facets of these life-worlds, proposing many of the forms of collective living—high density, shared facilities, and surveillance—they sought to erase and reinscribe. By recognizing their uncanny presence, a pivotal episode in Mexico's midcentury architectural culture, normally narrated through

3 Of the foreign coverage, see "Ensemble urbain de Nonoalco-Tlaltelolco à Mexico," *Architecture d'aujourd hui*, no. 31 (1960); L. G. Redstone, "Urban Renewal: Superblock Spectacular in Mexico City," *Journal of the American Institute of Architects*, no. 43 (1965): 58–60; "Mexican Triangle," *Architectural Review*, no. 137 (1965): 252.

4 Cristóbal Andrés Jácome Moreno, "Las construcciones de la imagen. La serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco de Armando Salas Portugal," *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 31, no. 95 (Autumn 2009): 85–118.

5 They included Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas (Banobras), Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de Trabajadores del Estado, Aseguradora Mexicana, and Inter-American Development Bank.

6 Héctor Aguilar Camín, *A la sombra de la Revolución mexicana* (Mexico City: Cal y Arena, 1989).

7 Here I supplement a conclusion reached by Humberto Ricalde and Gustavo López, "Arquitectura en México, 1960–1980," in *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo xx, 1900–1980*, vol. 2, ed. Alejandrina Escudero (Mexico City: Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública, 1982), 132. Previously published in *Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico*, 22–3.

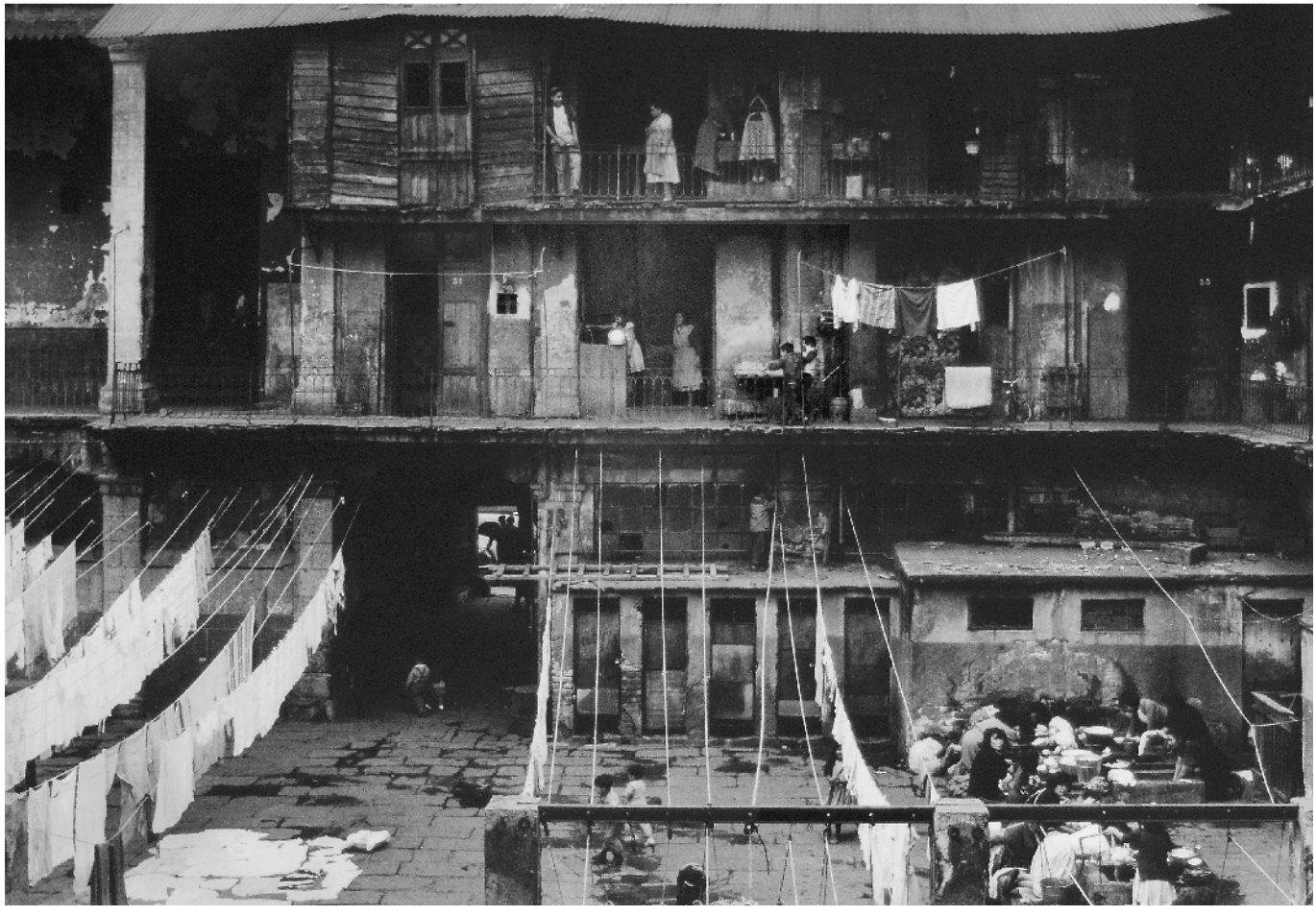
8 Mario Pani, "Tlatelolco," *Arquitectura México*, no. 94–95 (June–September 1966): 72.

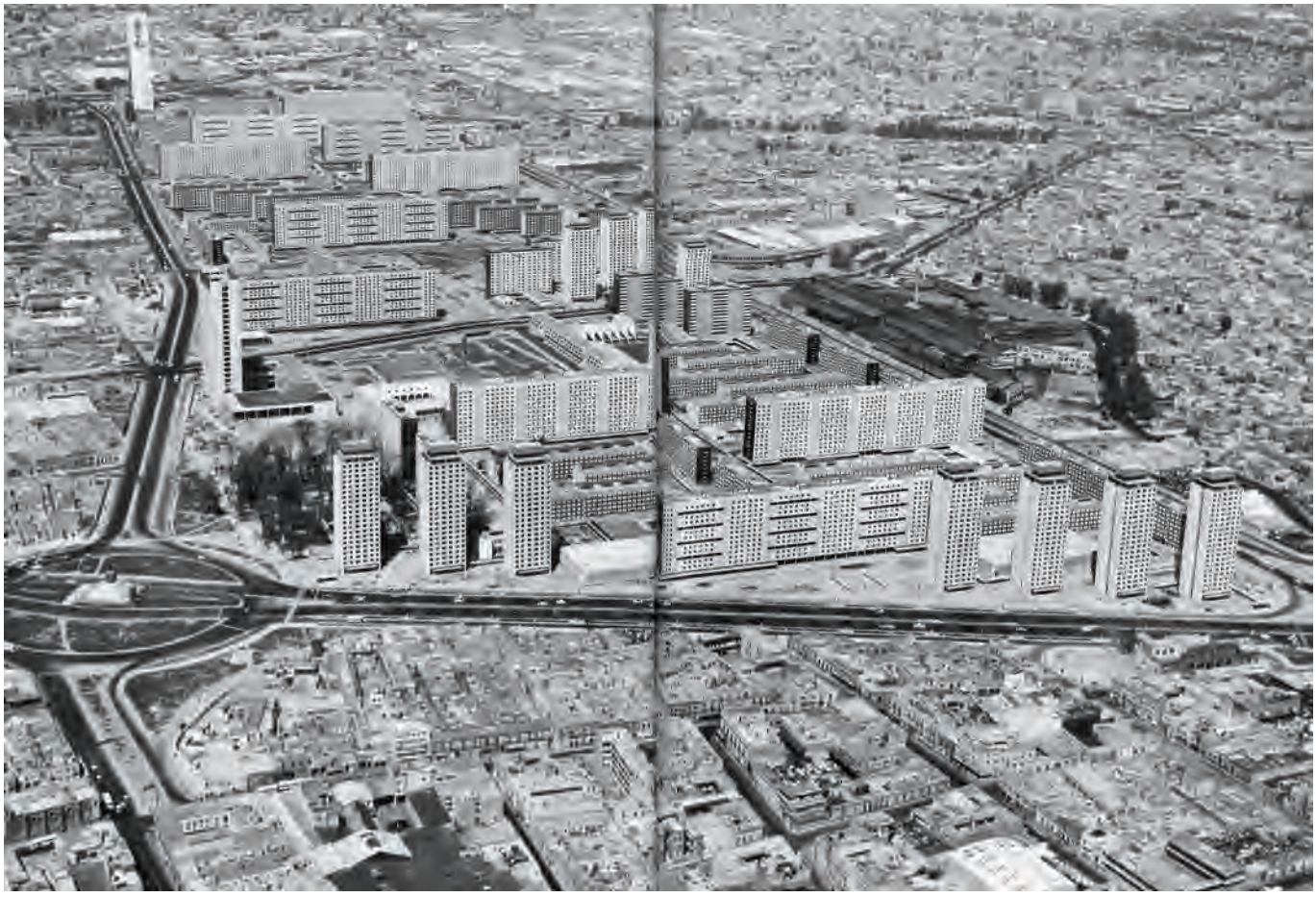
329

330

331

332





333

334

329. Mario Pani (arq.), bocetos del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, *ca.* 1960.
330-331. Tugurios en Nonoalco-Tlatelolco, *ca.* 1960.
332. Antonio Reynoso (foto), *Vecindad*, 1942.
333. Mario Pani (arq.), Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, 1949-1964, reportaje de *Arquitectura México*.
334. Mario Pani (arq.), bocetos del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, *ca.* 1960.

Para reconocer este creciente abismo entre visión y fe, se debe postular un punto de vista contrapuesto. Mientras que el prospecto y los materiales publicitarios del Conjunto López Mateos sugieren que partió de una *tabula rasa*, Pani y sus colaboradores documentaron obsesivamente a los habitantes previos del lugar y sus viviendas, que estimaron insalvables. Al mismo tiempo, sus planes para el proyecto albergaban facetas de estos *Lebenswelten*, proponiendo muchas de las formas de vivienda colectiva —alta densidad, instalaciones compartidas y monitoreo— que estaban buscando eliminar y reescribir. Al reconocer su presencia inquietante, un episodio fundamental en la cultura arquitectónica del México de mediados de siglo, que suele ser narrado mediante una secuencia de "grandes" arquitectos y edificios, puede empezar a registrar modos de visión que complican las estructuras monumentales del progreso y la estabilidad nacionales. Las ruinas antiguas y el convento colonial dentro del Conjunto López Mateos, convertidos en patrimonio nacional, presentan un modelo provocativo para la escritura de historias arqueológicas que desestabilizan esquemas desarrollistas desde el interior del proyecto mismo.

Pese a encontrarse lejos de su centro geográfico, la Plaza de las Tres Culturas es el núcleo simbólico del Conjunto López Mateos. Ambos nombres son invenciones recientes, promocionados durante la construcción del proyecto. Su novedad se acentúa cuando se les compara con el antiguo y mucho más popular topónimo, originario del siglo XIV: Tlatelolco. La plaza obtiene su nombre por las tres metaculturas, reconocidas (y a veces reconstruidas) por el Estado, que constituyen la nación mexicana moderna en su forma condensada. Están las ruinas prehispánicas, que consisten de una pirámide doble y algunas estructuras subsidiarias que forman un centro ceremonial (la "primera cultura"); Santiago de Tlatelolco, el monasterio novohispano (la "segunda"), y por último el multifamiliar en sí, también conocido como Nonoalco-Tlatelolco (la "tercera"). Como lo diría cualquier historia o guía de turistas, Tlatelolco es un lugar palimpséstico. El hecho de que la primera biblioteca de América fuera fundada en Santiago de Tlatelolco apenas comienza a transmitir el complejo y a veces contradictorio estatus del lugar como archivo.

Sucesivas generaciones han reclamado Tlatelolco, dejando sus marcas arquitectónicas y retóricas, destacando, añadiendo y reescribiendo marcas previas sin borrarlas necesariamente, aunque ésa fuera su intención. Las estructuras de la plaza son mnemónicas de múltiples historias —incluso, de múltiples nociones de tiempo y espacio— no necesariamente contenidas en la narrativa y las estrategias discursivas ofrecidas por términos mediadores como "Plaza de las Tres Culturas" o "Partido Revolucionario Institucional". De esta forma, Tlatelolco es también un lugar inquietante, donde elementos antiguos y más recientes, reprimidos por el olvido o la fuerza, así como aquellos conjurados y convertidos en patrimonio nacional, pueden reaparecer en cualquier momento con cierto descontrol, abriendo la posibilidad de que lo familiar se convierta en lo extraño y lo perturbador en natural (y viceversa). Reconocer esta condición convierte a Tlatelolco en un lugar útil para registrar historias y futuros oficiales y extraoficiales que nunca llegaron a suceder.

Ciertas capas de la historia de Tlatelolco se encuentran más profundamente inscritas que otras cuando se mira a través de la lente de la arqueología y la pedagogía priístas. Los mexicas llegaron en el siglo XIV y crearon una ciudad-Estado que por un tiempo compitió con sus vecinos en Tenochtitlán. Los invasores españoles se maravillaron ante su mercado, y después utilizaron las piedras volcánicas del ahora ultrajado centro ceremonial para construir Santiago de Tlatelolco. La historia poscolonial de Tlatelolco, especialmente entre la Revolución y 1964, está inscrita más tenuemente. El sitio y su área circundante fueron zonas de industria pesada, y su terminal ferroviaria acogió flujos de migrantes provincianos, muchos de los cuales se quedaron en la zona y se convirtieron en el ejército de trabajadores flotantes que hizo posible la ciudad de México.

Al hacer suyo el aforismo de Le Corbusier "Arquitectura o revolución", el prospecto del conjunto, preparado por el Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas (Banobras), citaba al presidente López Mateos: "Una revolución pacífica evita la revolución violenta." El prospecto procede entonces a explicar que, aunque el conjunto contribuye al embellecimiento de la ciudad de México, su principal función es "dotar a los grupos económicamente débiles de la población de la vivienda que necesitan para llevar una existencia decorosa, digna y saludable". La magnitud de este regalo del gobierno se hace evidente cuando se "contemplan las fotografías de las habitaciones misérrimas en que vivían las familias que habitaban la zona" (Banobras, 1963, p. 7). Lo que el prospecto de Banobras no menciona es que cientos de habitantes de Tlatelolco, incluidos los ferrocarrileros, fueron desplazados por el proyecto. Nonoalco-Tlatelolco fue construido sobre ruinas mexicas, pero también sobre las ruinas de vecindades cercanas y campamentos ferrocarrileros construidos sobre las vías de tren. La mayoría nunca fueron reacomodados en Nonoalco-Tlatelolco. La arquitectura modernista y la modernización capitalista comparten, como indica James Hoslton, una estética de borramiento y reinscripción.[9] (Al parecer el aforismo de Le Corbusier se reescribía como "Arquitectura y *Revolución Institucional*".)

Tlatelolco es excepcional por la cantidad de capas históricas que parecen ser legibles al mismo tiempo. Esto no es accidental, ni su legibilidad es producto de la casualidad, al ser Pani y el director general de Banobras, Guillermo Viramontes, los supervisores de la planeación del proyecto. La exploración arqueológica moderna del sitio comenzó en 1944, pero las excavaciones profundas dieron

9 James Holston, *The Modernist City: An Anthropological Critique of Brasilia*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

a sequence of "great" architects and buildings, might begin to register modes of vision that complicate monumental structures of national progress and stability. The ancient ruins and colonial monastery within Conjunto López Mateos, turned into a national heritage site, present a provocative model for writing architectural histories that destabilize developmentalist schema from within the project itself.

While not its geographic center, Plaza de las Tres Culturas serves at the symbolic core of Conjunto López Mateos. These two place names are recent inventions, though promoted during the project's construction. Their newness is accentuated when compared to the site's ancient and much more popular toponym dating from the fourteenth century: Tlatelolco. The plaza was so named because it contains three metacultures recognized (and sometimes reconstructed) by the state to constitute the modern Mexican nation in condensed form. There are the pre-Hispanic ruins, which consist of a double pyramid and subsidiary structures forming a ceremonial complex (the "first culture"); Santiago de Tlatelolco, the Spanish colonial monastery (the "second"); and finally the housing project itself, also known as Nonoalco-Tlatelolco (the "third"). As any history or tourist guide will inform you, Tlatelolco is a palimpsest place. That the first library in the Americas was founded at Santiago de Tlatelolco conveys only a fraction of the site's complex and often contradictory status as an archive.

Successive generations have claimed Tlatelolco, leaving their architectural and rhetorical marks, highlighting, adding to, and overwriting prior ones without necessarily effacing them, even if this was the objective. The plaza's structures serve as mnemonics for multiple histories—indeed, multiple notions of time and space—not necessarily corralled by the narrative and display strategies offered by mediating terms such as "Plaza de las Tres Culturas" or "Partido Revolucionario Institucional." As such, Tlatelolco is also an uncanny place, where ancient and more recent elements repressed by forgetfulness or force—as well as those conjured and converted into national heritage—might reappear without being fully controlled, opening the possibility of the familiar becoming the unfamiliar and the unhomely becoming homely (and vice versa). Recognizing this recalcitrance makes Tlatelolco a useful site for registering official and unofficial histories and futures that did not come to pass.

Certain layers of Tlatelolco's history read as more deeply inscribed than others when looking through the lens of PRIist archaeology and pedagogy. Mexica people arrived in the 1300s and created a city-state that for a time rivaled that of their neighbors on Tenochtitlan. Spanish invaders marveled at its market. Using volcanic stones from the now desecrated ceremonial center, they built Santiago de Tlatelolco. Tlatelolco's postcolonial history, especially between the revolution and 1964, appears inscribed more faintly. The site and surrounding area supported heavy industry, and the railroad terminus there welcomed waves of provincial migrants, many of whom stayed in the area and formed a floating army of labor that made a modern Mexico City possible.

Echoing Swiss architect Le Corbusier's 1923 dictum "Architecture or revolution," the project prospectus prepared by Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas for foreign investors quoted president Adolfo López Mateos: "A peaceful revolution prevents a violent revolution." The prospectus went on to argue that the Conjunto, while contributing to Mexico City's beautification, above all "endows economically weak groups with housing they need to maintain a decorous, dignified and healthy existence." The magnitude of this gift from the government became apparent upon "contemplating photographs of the most miserable houses inhabited by families that inhabited the zone" (Banobras 1963: 7). What the Banobras prospectus failed to mention was that thousands of Tlatelolco's inhabitants, including the railroad workers, were displaced by the project. Nonoalco-Tlatelolco was built over Mexica ruins but also those of encampments that Mexica had built along rail lines and nearby *vecindades* (tenements). Most were never reaccommodated by Nonoalco-Tlatelolco. Modernist architecture and capitalist modernization, as James Holston notes, historically share an aesthetic of erasure and reinscription.[9] It seemed that Corbusier's dictum was rewritten as "Architecture *and institutional revolution*."

Tlatelolco is rare in that so many historical layers appear to be legible at the same time. This was not an accident, their legibility was not left completely to chance, with Pani and Banobras's general director, Guillermo Viramontes, overseeing the site's planning. Modern archaeological exploration began in 1944, though it did not get under way in earnest until 1960, with the construction of Nonoalco-Tlatelolco. Due to its expense and disruption, urban archaeology often depended (sometimes perversely) on large-scale urban redevelopment. While the ancient character of the site was widely promoted, including with a diagram that suggested Mexica *calpulli* (urban units) were being revived, very little material besides that discovered within the established perimeter of the plaza was saved. What ancient material was preserved was to be presented via the most dramatic means possible, supplementing the excavation's limited scope with spectacle.

To this end, architect Ricardo de Robina was hired to oversee the plaza's didactic program. He performed a similar function for Ramírez Vázquez's Museo Nacional de Antropología, which was also under construction. As several preparatory drawings show, de Robina proposed a series of elevated walkways and reflecting pools that would turn it into an attractive site for residents and

9 James Holston, *The Modernist City: An Anthropological Critique of Brasilia* (Chicago: University of Chicago Press, 1989).

inicio hasta 1960, con la construcción de Nonoalco-Tlatelolco. Dado su alto costo y las dificultades que causaba, la arqueología urbana solía depender, a veces perversamente, de la reurbanización en gran escala. Aunque el carácter antiguo del lugar fue parte de su promoción, la cual incluyó un diagrama que sugería que los *calpulli* (unidades urbanas) mexica estaban siendo revividos, muy poco material además del descubierto dentro del perímetro establecido de la plaza fue rescatado. Lo poco que se rescató fue presentado de la manera más dramática posible, supliendo con fastuosidad el limitado alcance de la excavación. Con este fin, Ricardo de Robina fue contratado para supervisar el programa didáctico de la plaza. Había realizado un trabajo similar para el Museo Nacional de Antropología de Ramírez Vázquez, que también se encontraba en construcción. Como lo muestran varios dibujos preparatorios, De Robina propuso una serie de pasajes elevados y espejos de agua que convertirían a la plaza en un lugar atractivo para residentes y turistas. Agustín Salvat, secretario de Turismo, invitó a expertos audiovisuales europeos a estudiar los hallazgos arqueológicos como parte de su proyecto de realizar un espectáculo de luz y sonido para la plaza, como el de Teotihuacán. Sin embargo, como De Robina indica en *Arquitectura México*, era la visibilidad "objetiva" de las ruinas la que ofrecía el mayor potencial pedagógico.[10] En otras palabras, las piedras y estructuras ofrecían prueba irrefutable de que la especiosa integración de culturas oficiales estaba completa y no en proceso, y negaba que otras configuraciones fueran posibles. Los planificadores de la plaza dispusieron sus parámetros de forma muy estrecha en términos de espacio físico, pero también de interpretación. La secundaria de Nonoalco-Tlatelolco y los varios patios de la torre de la Secretaría de Relaciones Exteriores ofrecían la posición perfecta para observar la plaza como una escena pintoresca, una producción estética que buscaba borrar la marca de los intereses de sus creadores.

La arqueología y la pedagogía en Tlatelolco corresponden a un proyecto gubernamental de mayor alcance, que buscaba consolidar el material y la memoria históricos en los museos y sitios patrimoniales que administraba. Al preservar algunas facetas de la historia y demoler otras, el Estado creó vacíos de conocimiento y valor que sólo él mismo podía llenar mediante su narración selectiva, arrolladora, autolegitimizante. De la misma forma, la placa dedicatoria de la plaza ofrece la siguiente interpretación de la batalla entre mexicas y españoles: "No fue triunfo ni derrota. Fue el doloroso nacimiento del pueblo mestizo que es el México de hoy." Tal estrategia narrativa afirma el papel del Estado de decidir qué dolor o cuáles sacrificios eran necesarios para preservar la nación mestiza o, más recientemente, el "milagro". Aunque Tlatelolco haya sido transformado en un proyecto de viviendas y patrimonio nacional, las tensiones entre su carácter de palimpsesto y la "tercera cultura" —la modernidad capitalista abanderada por el Estado— no han sido totalmente desenterradas.

Para finales de los años cincuenta, Pani había pasado décadas articulando sus teorías de vivienda colectiva, tanto en tinta como en concreto reforzado. Trató este asunto como un problema de alojamiento y comunicación, una categoría que cubría no sólo el transporte, sino también la representación. El arquitecto-urbanista había desarrollado una especial habilidad para identificar, rastrear y eventualmente administrar e incluso predecir el denso torrente de insumos y productos que daban forma a una ciudad, y la relación de éstos en otras escalas (regional, nacional, etcétera). Pani estaba particularmente interesado en la teoría del tráfico de Herman Herrey, la cual implementó por primera vez para el sistema vial de Ciudad Universitaria. Herrey prefería evitar las intersecciones, permitiendo que el tráfico procediera teóricamente sin detenerse y, por lo tanto, sólo diera lugar a mínimos retrasos.[11] El objetivo era la velocidad continua, el flujo sin fricción.

Pani buscó hacer realidad esta visión al proponer y promover proyectos que apresuraran el flujo de las clases bajas y medias fuera del centro histórico hacia la periferia, para llegar a veces a viviendas sociales, pero principalmente a colonias proletarias. Esto permitía la reurbanización de tierras en el centro para continuar especulando en oficinas corporativas, condominios y turismo.[12] Esta estrategia de satelización, en la cual células urbanas autosuficientes "orbitarían" la ciudad de México, encuentra su mejor representación en el plan maestro que Pani ejecutó a finales de los años cuarenta para Ciudad Satélite, situada en el cruce entre la carretera a Querétaro (vía Nonoalco-Tlatelolco) y el Periférico.[13] Sin embargo, Pani y sus colegas no siempre pudieron hacer realidad su visión. Los planes para racionalizar la red de transporte de la ciudad al ampliar alguna calle del centro, lo cual hubiera requerido la demolición de edificios coloniales y el desalojo de miles de pequeños mercaderes y vendedores ambulantes, fueron eventualmente abandonados.[14]

---

10 Ricardo de Robina, "Plaza de las 3 Culturas", *Arquitectura México*, núms. 94-95, 1966, pp. 213-219.

11 Herman Herrey, "Comprehensive Planning for the City: Market and Dwelling", *Pencil Points*, Nueva York, abril de 1944, pp. 81-90.

12 Pani fue uno de los principales partidarios y desarrolladores de condominios. Fue él quien diseñó el primer condominio de México, Paseo de la Reforma 369, en 1956. *Arquitectura México* sostuvo que el arreglo de propiedad atraería una mayor racionalización urbana. También era percibido como una manera eficiente de tratar con los problemas que surgen de la convivencia entre individuos. "El primer edificio en México de propiedad por pisos", *Arquitectura México*, México, núm. 53, 1956, pp. 3-13.

13 Mario Pani, "México: un problema, una solución", *Arquitectura México*, núm. 60, 1957, pp. 198-276.

14 Vladimir Kaspé, Mauricio Gómez Mayorga *et al.*, "Crítica de ideas arquitectónicas, suplemento periódico de debate y planteo de problemas. No. 13: El problema del centro de la Ciudad de México", *Arquitectura México,* núm. 71, 1960, pp. 161-168.

tourists. Agustín Salvat, minister of tourism, invited audiovisual experts from Europe to study the archaeological findings as part of his consideration of a light and sound show for the plaza as at Teotihuacan. However, as Robina argued in *Arquitectura México*, it was the "objective" visibility of the ruins that offered the greatest pedagogic potential.[10] In other words, the stones and structures offered irrefutable proof that the specious integration of official cultures was complete rather than still in progress and negated that other configurations might be possible. The plaza's planners set its parameters narrowly, in terms of physical space but also interpretation. Nonoalco-Tlatelolco's secondary school and the various patios of the Secretaría de Relaciones Exteriores Tower offered the perfect vantage point to observe the plaza as a picturesque scene, an aesthetic production that sought to erase the marks of its creators' interests.

Archaeology and pedagogy at Tlatelolco correspond to a larger government project of consolidating historical material and memory at the museums and heritage sites it managed. By preserving some facets of history and bulldozing others, the state created gaps in knowledge and value that only it could fill through its selective yet sweeping (and self-legitimizing) narration. Likewise, the plaza's dedicatory plaque interpreted the battle between the Mexica and Spanish as "neither a triumph nor a defeat [but] the painful birth of the mestizo nation that is Mexico today." Such a narrative strategy asserted the state's role in deciding what pain or sacrifices were necessary to preserve the mestizo nation or, more recently, the "miracle." While Tlatelolco was transformed into a housing project and national heritage site, tensions between its palimpsest character and the "third culture"—the capitalist modernity championed by state—have not been fully excavated.

By the late 1950s, Pani had spent decades articulating his theories of collective living, both in print and reinforced concrete. He treated this as a problem of accommodation and communication, a category encompassing not only transportation but also representation. The planner-architect's expertise lay in his ability to identify, track, and eventually manage and even forecast the dense stream of inputs and outputs that gave shape to a city and their relationship to other scales (regional, national, and so forth). Pani was particularly interested in the traffic theory of Austrian architect Hermann Herrey, which he first implemented for Ciudad Universitaria's road system. Herrey eschewed intersections, with traffic proceeding theoretically without full stop and thus minimum delay.[11] The goal was continued velocity, flow without friction.

Pani worked to realize this vision by proposing and promoting projects that hastened the flux of lower and middle classes out of Mexico City's *centro histórico* to the periphery, sometimes into housing projects but mostly into squatter settlements (colonias proletarias). This made it possible to redevelop land in the center for further speculation in corporate offices, condominiums, and tourism.[12] This strategy of satellitization, in which self-sufficient urban cells would "orbit" around Mexico City, is best embodied by the master plan he created in the late 1940s for Ciudad Satélite, situated at the crossing of the highway to Querétaro (via Nonoalco-Tlatelolco) and the Periférico.[13] However, Pani and his colleagues were not always successful in realizing their vision. Plans to rationalize the city's transportation network by widening some of the *centro*'s streets, which would have required the demolishment of colonial-era buildings and eviction of thousands of small merchants and ambulant vendors, were eventually abandoned.[14]

Nonoalco-Tlatelolco presented a renewed opportunity to rationalize Mexico City's communications. The construction of a new Estación Buenavista and railroad maintenance and cargo yards at Pantaco released a large parcel of land located strategically between the *centro* and growing residential and industrial "satellites" to the north, allowing for new north-south axes. Pani felt that it was modernist architecture's responsibility to repatriate public space that had been "hijacked" by unintended or unauthorized uses such as the railroad worker encampments.[15]

Mexico City's rapid growth since the revolution was resulting in troubling social friction. In Pani's estimation, the city's sprawl, traffic, and poor urban planning were causing familial and social bonds to break down, requiring concerted repair. Preparing his plans for Nonoalco-Tlatelolco, Pani addressed his colleagues at the Sociedad de Arquitectos Mexicanos: "If anything characterizes our time it is the dramatic effort that man makes to live together [*convivir*] […] the basic element of human conviviality is the city […] the circumstance of man is *his city*. In it and its destiny lies *his* victory or defeat."[16]

---

10 Ricardo de Robina, "Plaza de las 3 Culturas," *Arquitectura México*, no. 94–95 (June–September 1966): 213–19.

11 Hermann Herrey, "Comprehensive Planning for the City: Market and Dwelling," *Pencil Points*, April 1944, 81–90.

12 Pani was a leading proponent and developer of condominiums. He designed Mexico's first condominium building, Paseo de la Reforma 369, in 1956. *Arquitectura México* argued that the ownership arrangement would bring about greater urban rationalization. It was also perceived as an efficient way to legally deal with the problems that arose from individuals living collectively ("El primer edificio en México de propiedad por pisos," *Arquitectura México*, no. 53 [March 1956]: 3–13).

13 Mario Pani, "México: Un problema, una solución," *Arquitectura México*, no. 60 (December 1957): 198–276.

14 Vladimir Kaspé, Mauricio Gómez Mayorga, et al., "Crítica de ideas arquitectónicas, suplemento periódico de debate y planteo de problemas. No. 13: El problema del centro de la Ciudad de México," *Arquitectura México*, no. 71 (1960): 161–68.

15 Mario Pani, *Housing Scheme: The Nonoalco-Tlatelolco Urban Renewal Program for Mexico City* (Mexico City: Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, 1959).

16 Mario Pani, "México: Un problema, una solución," *Arquitectura México*, no. 60 (December 1957): 199.

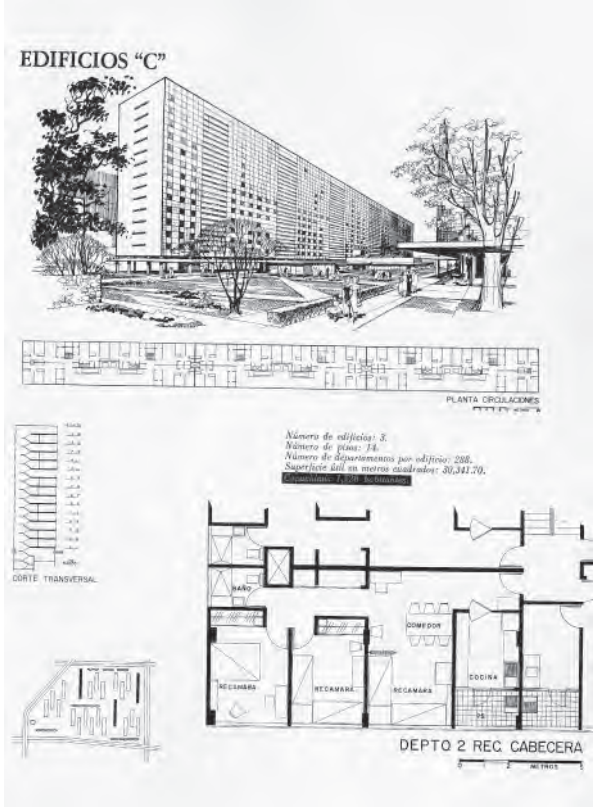
335

337

336

335-336. Mario Pani (arq.), diagramas de trabajo del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, *ca.* 1960.
337. Héctor García (foto), resbaladilla en forma de nave espacial en el Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, 1960.
338. Mario Pani (arq.), Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, 1964, Armando Salas Portugal (foto).
339-340. Mario Pani (arq.), Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, 1964.

338


EDIFICIOS "C"
PLANTA CIRCULACIONES
Número de edificios: 3.
Número de pisos: 14.
Número de departamentos por edificio: 288.
CORTE TRANSVERSAL
BAÑO
COMEDOR
RECAMARA
RECAMARA
RECAMARA
COCINA
DEPTO 2 REC. CABECERA

339

340

Nonoalco-Tlatelolco presentó una nueva oportunidad para racionalizar las comunicaciones en la ciudad de México. La construcción de una nueva estación de tren en Buenavista y de áreas para carga y de mantenimiento de vías férreas en Pantaco liberó una enorme parcela de tierra ubicada estratégicamente entre el centro y los crecientes "satélites" residenciales e industriales al norte, permitiendo nuevos ejes norte-sur. Pani consideraba que la repatriación del espacio público que había sido "secuestrado" por usos no intencionados o no autorizados —como los campamentos de ferrocarrileros— era una responsabilidad de la arquitectura modernista.[15]

El rápido crecimiento de la ciudad de México desde la Revolución estaba llevando a fuertes fricciones sociales. Según Pani, la extensión de la ciudad, el tráfico y la mala planeación urbana estaban causando la ruptura de los lazos familiares y sociales, lo que requería de un esfuerzo conjunto para repararlos. Mientras preparaba sus planes para Nonoalco-Tlatelolco, Pani se dirigió a sus colegas en la Sociedad de Arquitectos Mexicanos: "Si algo caracteriza a nuestro tiempo es el esfuerzo dramático que hace el hombre para convivir […] el elemento básico para la convivencia humana es la ciudad […] la circunstancia de un hombre es *su ciudad*. En ella y en *su* destino está la Victoria o la derrota del hombre."[16]

Sin embargo, para Pani, la convivencia continuó siendo algo que se administraba de manera externa a los encuentros diarios y los enredos entre residentes. Los parques, corredores y otras instalaciones compartidas de Nonoalco-Tlatelolco fueron presentados como abiertos, espontáneos y democráticos, pese a haber sido el producto de cuidadosos cálculos y manejos de recursos. Esta convivencia ficticia, con un fondo de interpolación ideológica y disciplinar, puede ser considerada como un "principio de visibilidad obligatorio".[17] Pani y compañía también buscaron reemplazar las formas establecidas de la vida diaria mediante cambios relativamente radicales. Por ejemplo, el sistema de circulación de Nonoalco-Tlatelolco separaba a los peatones del ruido y la contaminación de los automóviles, pero también reducía el número de intersecciones, que eran lugares extraoficiales de convivencia. La disposición de las torres y los bloques de viviendas del complejo tampoco tenía un punto de referencia obvio dentro de la ciudad de México, convirtiéndolo en un lugar difícil de transitar. Los únicos puntos de referencia que los residentes podían utilizar para ubicarse eran producto del diseño de Pani. Al transformar de manera fundamental la imagen y textura del espacio urbano, el arquitecto-urbanista buscó renovar o reemplazar las relaciones espaciales y sociales (desfamiliarización). Las viviendas y residentes desplazados por Nonoalco-Tlatelolco fueron también objeto de la "visibilidad obligatoria", aunque con fines diferentes y contradictorios.

El cuadro de expertos urbanos que emergió durante la primera mitad del siglo XX percibió los campamentos, vecindades y colonias proletarias ocupadas por los trabajadores y los pobres —la llamada "herradura de tugurios" de la ciudad de México— como oscuras, peligrosas e impenetrables. Un estudio de Banobras sobre las viviendas citadinas, realizado en 1952, documentó la correlación entre condiciones de vida y enfermedades infecciosas. El estudio ponía énfasis en que la bacteria de la tuberculosis podía sobrevivir hasta dos meses en cuartos sin luz solar ni ventilación.[18] Mientras que estos estudios científicos (y pseudo-científicos) patologizaban estos espacios, lamentando su naturaleza cerrada, muchos expertos urbanos entraban rutinariamente a estudiarlos. Lo que les faltaba era un marco de referencia para reconocer lo que veían más allá de sus epígrafes y estereotipos preconcebidos. Como nos recuerda Henri Lefebvre, los regímenes de racionalidad no pueden aceptar sus propias limitaciones.[19] Estos expertos sólo vieron en estos espacios los desechos de la modernidad capitalista y no sus insumos explotados. También vieron fracasos morales e individuales en lugar de institucionales. Aun así, arrojan luz sobre las vecindades y sus congéneres, muchas veces sin mejorar sus condiciones de vida. Como en el caso de Nonoalco-Tlatelolco, el Estado y sus agentes observaron y documentaron (e inventaron) con el fin de despachar estos espacios y a sus residentes. La moderna ciudad de México dependía de este ejército flotante de fuerza de trabajo para no desaparecer por completo. En cambio, fueron defenestrados hacia la periferia, a "satélites" apenas fuera de la vista.

Las formas en que Tlatelolco y otras zonas proletarias fueron representadas, tanto de manera oficial como en la cultura popular, delatan una tensa ambivalencia entre lo visible y lo invisible, lo esencial y lo desechable. Estas representaciones surgieron al mismo tiempo que el regente Uruchurtu lanzó una campaña de embellecimiento y moralidad para convertir a la ciudad en un lugar más acogedor para familias de clase media.

El antropólogo norteamericano Oscar Lewis escribió una etnografía, *The Children of Sánchez: Autobiography of a Mexican Family* (1961) [*Los hijos de Sánchez: autobiografía de una familia mexicana*, 1964], que transcurre en una vecindad de la ciudad de México. Ésta era, por un lado, compasiva hacia los residentes, comprendiendo sus problemas como síntomas de una "cultura de

15 Mario Pani, *Housing Scheme: The Nonoalco-Tlatelolco Urban Renewal Program for Mexico City*, México, Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, 1959.

16 Mario Pani, "México: Un problema, una solución", *Arquitectura México*, núm. 60, 1957, p. 199.

17 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trad. Alan Sheridan, Nueva York, Vintage, 1979, p. 187 [ed. esp.: *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, trad. Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI Editores, 1976, p. 171].

18 Adolfo Zamora, *El problema de la habitación en la ciudad de México*, México, Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, 1952.

19 Henri Lefebvre, *The Explosion: Marxism and the French Upheaval*, trad. Alfred Ehrenfeld, Nueva York, Monthly Review Press, 1969, p. 80.

However, Pani's notion of conviviality remained one that was administered externally via everyday encounters and entanglements between residents. Shared corridors, parks, and other facilities at Nonoalco-Tlatelolco were presented as open, spontaneous, and democratic, even though they were the product of careful calculation and management of resources. This staged conviviality, with ideological interpolation and discipline at its heart, might be thought of as "compulsory visibility."[17] Pani and company also sought to make relatively radical changes to established forms of everyday life. For example, the circulation system for Nonoalco-Tlatelolco separated pedestrians from the noise and pollution of automobiles, but also reduced the number of intersections, which were unofficial points of conviviality. The arrangement of the complex's housing blocks and towers also had no obvious point of reference in Mexico City, making it a difficult place to navigate. The only physical landmarks residents might use to find their way were the product of Pani's design. By fundamentally transforming the look and feel of urban space the planner-architect sought to renew or replace existing spatial and social relationships (defamiliarization). The housing and residents that Nonoalco-Tlatelolco displaced were also the object of "compulsory visibility," although with different and contradictory goals.

The cadre of urban experts that emerged in the first half of the twentieth century perceived the encampments, *vecindades*, and *colonias proletarias* occupied by workers and the poor—Mexico City's so-called *herradura de tugurios*—as dark, dangerous, and impenetrable. A 1952 study of the city's housing, sponsored by Banobras, documented the correlation between poor living conditions and infectious disease. Tuberculosis bacteria, it emphasized, could survive in rooms without sunlight and ventilation for up to two months.[18] While these scientific (and pseudoscientific) studies pathologized these spaces, bemoaning their closed nature, urban experts routinely entered and studied them. What they did not possess was a frame of reference to recognize what they saw beyond their preconceived rubric or stereotypes. Regimes of rationality, as Henri Lefebvre reminds, cannot accept their own limitations.[19] These experts saw in these spaces only the waste product of capitalist modernity and not its necessarily exploited raw materials. They also saw individual moral failure instead of institutional failure. Still, they shed light on *vecindades* and their kin without always improving living conditions. As in the case of Nonoalco-Tlatelolco, the state and its agents observed and documented (and invented), in order to dispatch these spaces and their residents. Modern Mexico City depended on this floating army of labor so they could not be disappeared entirely. Rather, they were jettisoned to the periphery, to barely out of sight "satellites."

The ways Tlatelolco and other proletarian zones were represented, both officially and in popular culture, betrays this tense ambivalence between the visible and invisible, essential and disposable. These representations flourished at the same time that regent Uruchurtu launched a morality and beautification campaign to turn the city into a more welcoming place for middle-class families.

North American anthropologist Oscar Lewis wrote an ethnography, *The Children of Sánchez: Autobiography of a Mexican Family* (1961), set in one of Mexico City's *vecindades*. It was at once sympathetic to the residents, understanding their problems as the symptom of a "culture of poverty" and at the same time catering to bourgeois readers' festishization of the zone. Novels such as Héctor Raúl Almanza's *Candelaria de los Patos* (1952) portrayed *vecindades* as hotbeds of political corruption, sexual abuse, and drug trafficking, detailing the decay and infestation of the setting. Tlatelolco's environment, a function of its early industrialization, appeared to corroborate the moral darkness attributed to the neighborhood—but also escapism and pleasure. As Mariano Azuela described Tlatelolco, "An enormous snorting locomotive passed, graying the sky with a dense plume of smoke […]'There's only one Mexico City'—Emmita sighed, content with her sky, always turbid with smoke and dust, and stinking of burnt petroleum and oil […] she was surprised that, with the sky in Guadalajara so full of light, the people there hadn't gone blind."[20]

Photography was an important tool for Pani's representation of Tlatelolco that, like the Plaza de las Tres Culturas, preserved only some debris and dust to serve his vision of urban and national development. Photographers documented the site before the construction of Nonoalco-Tlatelolco. These photographs, assuming a documentary aesthetic, insisted on the indexical transparency of photography. They emphasized the abject poverty at the site, especially the poor condition of housing and the children who lived there. The latter aroused sympathy especially and provided a justification for development: They needed to be delivered from ruin. They were also Nonoalco-Tlatelolco's ideal residents. Children were less likely to perceive and seek to reclaim life-worlds obscured by Pani's proposals for collective living, embracing the "third culture," and parents were more likely to sacrifice to put them on track for social mobility. An advertisement for Nonoalco-Tlatelolco in *El Universal* touted the project's schools: "Only in Ciudad Tlatelolco do you find gathered together so many and so valuable services: Schooling from kindergarten to technical

17 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan (New York: Vintage, 1979), 187.

18 Adolfo Zamora, *El problema de la habitación en la ciudad de México* (Mexico City: Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, 1952).

19 Henri Lefebvre, *The Explosion: Marxism and the French Upheaval*, trans. Alfred Ehrenfeld (New York: Monthly Review Press, 1969), 80.

20 Mariano Azuela, *Nueva burguesía* (1941) (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1997), 130.

pobreza", pero al mismo tiempo intentaba satisfacer la búsqueda de fetichización de la zona para sus lectores burgueses. Novelas como *Candelaria de los Patos* (1952), de Héctor Raúl Almanza, mostraban a las vecindades como semilleros de corrupción política, abuso sexual y tráfico de drogas, detallando la decadencia e infestación de los asentamientos. El ambiente de Tlatelolco, en función de su temprana industrialización, parecía corroborar la oscuridad moral que se le atribuía —pero también escapismo y placer. Como lo describió Mariano Azuela, "Pasó una enorme locomotora resoplando y ennegreciendo el cielo con denso penacho de humo […] 'Como México, sólo México'—suspiró Emmita, dichosa de su cielo, siempre turbio de humo y de polvo, y oloroso a petróleo y aceite quemados. Dijo que venía admirada de que con aquel cielo de Guadalajara, tan lleno de luz, las gentes no se hubieran quedado ciegas."[20]

La fotografía fue una herramienta importante para la representación de Tlatelolco manufacturada por Pani, la cual, como la Plaza de las Tres Culturas, preservó sólo algo de escombros y polvo para servir su visión de desarrollo nacional y urbano. El sitio fue documentado fotográficamente antes de la construcción de Nonoalco-Tlatelolco. Estas fotografías, que asumen una estética documental, insisten en la transparencia indicial de la fotografía, remarcando la miseria extrema del lugar y, sobre todo, las deterioradas condiciones de las viviendas y los niños que las habitaban. En especial, estos últimos despiertan compasión, aportando una justificación para el desarrollo: necesitan ser liberados de la perdición. Eran también los residentes ideales. Con toda probabilidad, los niños no percibirían ni buscarían reclamar los *Lebenswelten* ocultos por las propuestas de Pani para la vivienda colectiva. Por el contrario, adoptarían y serían absorbidos por la "tercera cultura". Sus padres aceptarían con más facilidad este sacrificio en aras de la movilidad social. Un anuncio de Nonoalco-Tlatelolco en *El Universal* promocionaba las escuelas del proyecto: "Sólo en Ciudad Tlatelolco se pueden encontrar tantos servicios tan valiosos: Escuelas desde jardín de niños hasta preparatoria técnica".[21] Bajo el texto aparece una ilustración de niños sentados en sus pupitres en un salón de clases que da a la Plaza de las Tres Culturas. La fotografía y la publicidad posicionaron este complejo habitacional como interventor del futuro de México, asegurando, según Mario Pani, su "destino". Contrapuestas ante las imágenes de los tugurios, las fotografías posteriores tomadas por Salas Portugal para *Arquitectura México* ponían énfasis en la fría geometría arquitectónica, la "limpieza" de sus líneas, cementando la modernidad de Nonoalco-Tlatelolco. Aunque ya no fueran perceptibles a simple vista (o en su imagen, fijada por las fotografías oficiales), los espacios y residentes desplazados persistieron en los diseños de Pani.

Los historiadores de la arquitectura han identificado varios puntos de partida para el multifamiliar en México. Le Corbusier y el internacionalismo que representaba fueron ciertamente una influencia a la que Pani se refería cuando era oportuno. También le gustaba señalarle a los periodistas que el Multifamiliar Presidente Alemán era tres veces mayor, y había sido construido mucho más rápido que la Unité d'Habitation Cité Radieuse (1952) de Le Corbusier en Marsella, un punto de orgullo personal y patriótico. La vivienda colectiva también fue explorada mediante experimentos de viviendas para trabajadores en los años treinta, incluida la llamada casa obrera mínima diseñada por Carlos Obregón Santacilia y Juan Legarreta, que buscara satisfacer los requisitos mínimos para la reproducción de la fuerza de trabajo al menor costo, y que fuera financiada tanto por el gobierno como por intereses privados.[22] Otra fuente a considerar son los hoteles clase turista que también surgieron en los años treinta, con sus exigencias de complejidad técnica y alta densidad. Los primeros proyectos comerciales de Pani al regresar de sus estudios en París fueron hoteles que pertenecían a su tío.

Las fuentes menos citadas son las vecindades (y campamentos y colonias proletarias) desplazadas por los multifamiliares. El Multifamiliar Alemán y el conjunto habitacional López Mateos fueron diseñados para ser antítesis de esos espacios, pero tomaron de ellos para estructurar su oposición absoluta. Si los tugurios eran obscuros, mal ventilados y promiscuamente hacinados, el multifamiliar era soleado, bien ventilado y zonificaba cada actividad doméstica. Aunque hay una considerable variedad de diseños entre los tipos de construcción de Nonoalco-Tlatelolco, están siempre basados en ciertas premisas arquitectónicas y sociales. Los planos de Pani solían agrupar la cocina, el baño y el patio de servicio. Si bien esto reducía el costo de plomería y el potencial de contaminación del espacio urbano, esta disposición reflejaba la misma cercanía de estas funciones en las vecindades. Algunas cocinas estaban equipadas con ventanas de celosía en lugar de ventanas de apertura completa, lo que forzaba sobre el espacio la iluminación, ventilación y transparencia doméstica buscada por los expertos urbanos. Los proyectos de Pani satisfacían ansiedades avivadas por las representaciones populares y científicas de Tlatelolco. Con frecuencia se indicaba en ellos la ubicación de las camas dentro de los departamentos (sólo dentro de las recámaras, a veces específicamente etiquetadas para hombre o mujer) y se diferenciaba entre los cuartos de los padres y los hijos. Otros planos reconocieron tácitamente las deficiencias del gobierno. Muchos edificios estaban provistos de ductos de basura, lo cual corregía los efectos de los erráticos servicios municipales de recolección. En suma, la arquitectura informal y las representaciones oficiales y populares de los tugurios permanecían de forma inquietante en Nonoalco-Tlatelolco; aunque hubieran sido desplazadas, formaban la estructura de sus propuestas domésticas.

20 Mariano Azuela, *Nueva burguesía* (1941), México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 130.

21 "Sólo en Ciudad Tlatelolco", *El Universal*, 23 de diciembre de 1966.

22 Enrique Yáñez, *Del funcionalismo al post-racionalismo*, México, Trillas, 1989.

preparatory."[21] Below the text appeared an illustration of children seated at their desks in a classroom facing the Plaza de las Tres Culturas. Photography and advertising positioned Nonoalco-Tlatelolco as intervening on Mexico's future, securing its apparent "destiny," in Pani's words. In opposition to the images of *tugurios*, Salas Portugal's later photographs of Nonoalco-Tlatelolco for *Arquitectura México* emphasized the architecture's stark geometry, its "clean" lines, cementing Nonoalco-Tlatelolco modernity. Though no longer visible to the naked eye (or its image fixed in official photographs), these displaced spaces and residents persisted in Pani's designs.

Architectural historians have identified several points of departure for the *multifamiliar* building type in Mexico. Certainly Le Corbusier was an influence, and Pani would refer to him and the internationalism he stood for when it was expedient. He was also fond of noting to journalists that his Conjunto Urbano Presidente Alemán was three times larger and built much faster than Corbusier's Unité d'Habitation Cité Radieuse (1952) in Marseille, France, a point of personal and patriotic pride. Collective living was also explored through experiments in worker housing in the 1930s, including the so-called *casa obrera minima* (minimal house for workers) designed by Carlos Obregón Santacilia and Juan Legarreta, which sought to satisfy the minimum requirements for the reproduction of labor at minimum cost, and were sponsored by both the government and business interests.[22] International tourist-class hotels that also emerged in the 1930s, with their high-density and complex technical demands, should also be considered a source. Pani's first commercial projects upon returning from studies in Paris were hotels owned by his uncle.

The less frequently cited sources are the *vecindades* (and encampments and *colonias proletarias*), the *multifamiliares* displaced. Multifamiliar Alemán and Nonoalco-Tlatelolco were designed to be the antithesis of these spaces, but drew from them in order to structure their opposition absolutely. If the *tugurios* were dark, poorly ventilated, and promiscuously overcrowded, the *multifamiliar* was sunlit and well-ventilated, and all domestic activities zoned. While there is considerable variety of design among Nonoalco-Tlatelolco's building types, they are based on certain architectural and social premises. Pani's plans for the most part clustered kitchen, bathroom, and a "service patio" (used for laundry or as servant's quarters). While this arrangement reduced plumbing costs and the potential for contamination of living space, it echoed the close proximity of such functions in *vecindades*. Some kitchens were outfitted with louvered windows rather than those that could be opened or closed at the resident's discretion, insisting on illumination, ventilation, and domestic transparency sought by urban experts. Pani's plans satisfied anxieties stoked by scientific and popular representations of Tlatelolco. They frequently indicated the location of beds within apartments (only inside bedrooms, sometimes specifically male or female) and differentiated between parents' and children's quarters. Other plans tacitly acknowledged the government's deficiencies. Many buildings were equipped with garbage disposal chutes, which corrected for erratic municipal garbage collection services. In sum, the informal architecture and official and popular representations of the *tugurios* uncannily persisted at Nonoalco-Tlatelolco even when displaced; they structured its domestic proposals.

The inherent inequities and injustices of capitalist modernization also persisted in the class stratification and property regime at Nonoalco-Tlateoloco. The project's finance structure required a delicate balancing act. Nonoalco-Tlatelolco was developed in three phases, with each phase funding the next. In addition, more expensive units (*departamentos de inversión*) would be sold to subsidize more affordable rental units (*departamentos de interés social*) as well as social services on-site. Economic crisis midway through construction led to a sudden drop in the project's government funding, and Pani was forced to abandon his original ambition to house members across all classes. In order to save the "social interest" component of the project, rents were raised and the proportion of units for sale (at a lower price) increased in order to speed up the recovery of profit. Nonoalco-Tlatelolco ultimately sought out mostly middle-class residents who could pay higher rents or secure mortgages, including many government employees. But Pani's plans were not as utopian as they first might appear. As he admitted, the mixing of classes in the same building had proven "inconvenient" with Multifamiliar Alemán.[23] Nonoalco-Tlatelolco clearly differentiated the classes by building location, height, façade, layout, and finish—almost in every way possible. The twenty-two- and fourteen-story towers were reserved for higher-end units and generally located near parks and within easier distance of the rest of the city. Unlike lower-end buildings, the towers included elevators, balconies with commanding views, and parquet flooring in place of linoleum. These broadcast rather than sought to downplay the reality of social stratification.

Nonoalco-Tlatelolco also reproduced the state's paternalism. Pani viewed property ownership as a means of encouraging residents to maintain the *multifamiliares* and teach them responsibility. However, the property regime established at Nonoalco-Tlatelolco ensured the opposite. Buyers were granted no deeds or condominium shares but "certificates of real estate participation." These could be renewed after ninety-nine years, but could not be sold or bought on the open market. Such an arrangement ensured

21 "Sólo en Ciudad Tlatelolco," *El Universal*, December 23, 1966.

22 Enrique Yáñez, *Del funcionalismo al post-racionalismo* (Mexico City: Trillas, 1989).

23 Mario Pani, *Los multifamiliares de pensiones* (Mexico City: Editorial Arquitectura, 1952), 48.

Las injusticias y desigualdades inherentes a la modernización capitalista persistieron también en la estratificación social y los regímenes de propiedad en este complejo habitacional. La estructura financiera del proyecto requirió un delicado equilibrio. Nonoalco-Tlatelolco fue desarrollado en tres fases, y cada fase financiaba la siguiente. Asimismo, los departamentos de inversión, más costosos, serían vendidos para subsidiar departamentos de interés social de alquiler, así como servicios sociales *in situ*. Una crisis económica a medio proceso de construcción llevó a un súbito descenso del financiamiento gubernamental y Pani se vio obligado a abandonar su ambición original de alojar a miembros de todas las clases sociales. Para rescatar el componente de interés social del proyecto, se aumentaron las rentas y la proporción de unidades a la venta a un menor precio, para acelerar la recuperación de la inversión. Finalmente, se buscaba sobre todo residentes de clase media, entre ellos empleados gubernamentales, que pudieran pagar mayores rentas u obtener financiamientos hipotecarios. Pero los planos de Pani no eran tan utópicos como aparentan serlo a primera vista. Él mismo admitió que haber mezclado clases en el mismo edificio había mostrado ser "inconveniente" en el Multifamiliar Alemán.[23] Nonoalco-Tlatelolco estableció claras diferencias entre las clases en la ubicación de los edificios, su altura, fachada, disposición y acabados, de casi todas las maneras imaginables. Las torres de 22 y 14 pisos estaban reservadas para las unidades más lujosas, estaban generalmente ubicadas cerca de parques y se encontraban mejor comunicadas con el resto de la ciudad. En contraste con el resto de los edificios, estas torres tenían elevadores, balcones con vistas imponentes y pisos de parquet en lugar de linóleo. Estos edificios exponían, en lugar de reducir, la realidad de la estratificación social.

Nonoalco-Tlatelolco también reprodujo el paternalismo de Estado. Pani veía la propiedad de bienes raíces como una manera de alentar a los residentes a conservar los multifamiliares y de enseñarles responsabilidad. Sin embargo, el régimen de propiedad establecido aseguraba lo opuesto. A los compradores no se les entregaban escrituras o acciones del condominio, sino "certificados de participación en bienes raíces". Estos podían ser renovados después de 99 años, pero no podían ser comprados o vendidos en el mercado abierto. Este acuerdo aseguraba que los residentes serían huéspedes perpetuos en lugar de dueños de sus hogares. Pese a todas sus aspiraciones utópicas, las desigualdades e injusticias estructurales de la modernización capitalista eran inherentes a la planeación y arquitectura de Nonoalco-Tlatelolco.

Para 1966, el año en que Pani publicó su número doble de *Arquitectura México* y Nonoalco-Tlatelolco quedó por fin terminado (tres años después de su inauguración), se estima que era habitado por cerca de cien mil personas (30 000 más de lo previsto). Igual que en el Multifamiliar Alemán,[24] los residentes rápidamente excedieron y modificaron los planes totalizadores de Pani y compañía, transformando los espacios y mecanismos sociales dispuestos para ellos como nueva norma. Recámaras y patios de servicio sin utilizar, incluyendo aquellos en los techos de los edificios, eran subarrendados. Aunque no se permitía bajo los términos oficiales de ocupación, los "Certificados de participación en bienes raíces" eran intercambiados en el mercado informal, otorgando a los titulares una liquidez muy necesitada. Algunas tácticas regresaban a modos establecidos de vida colectiva o familiar, mientras que otras crearon pautas contrapuestas, negociando creativamente con este monumento a la modernidad capitalista. Aunque después de los años cuarenta las lógicas territoriales de Estado y capital se solían complementar en México, los residentes de Nonoalco-Tlatelolco no fueron tan dóciles como se había previsto. Rehusaron ser meros huéspedes del proyecto de vivienda. Así, Nonoalco-Tlatelolco fue un eje para las visiones de Pani y compañía sobre el espacio urbano y la convivencia "democrática", pero al mismo tiempo fue también su propia crítica.

El poder para deshacer el *statu quo*, o para recordar lo olvidado, existía en las mismas estructuras que construían o buscaban administrar. Las varias facetas de la "visibilidad obligatoria" de Nonoalco-Tlatelolco inquietantemente trajeron a la vista y propiciaron la pérdida de experiencias de vida (*Lebenswelten)*. La ilusión del progreso nacional incesante y la estabilidad garantizada por el Estado como parte de su magnánimo reclamo soberano eran mucho más complejas y menos lineales de lo que sugería la noción de Pani sobre el "destino nacional". Un año más tarde, el complejo se volvería base de operaciones de un movimiento estudiantil de democratización que, pese a haber sido diezmado por una masacre patrocinada por el Estado centrada sobre la Plaza, continúa resonando como símbolo recalcitrante de políticas progresivas y extraoficiales hasta el día de hoy. Ciertamente, Tlatelolco no era el espacio vacío y homogéneo del modernismo burocrático, sino un palimpsesto que produce yuxtaposiciones incómodas, pero muchas veces productivas.

23 Mario Pani, *Los multifamiliares de pensiones*, México, Editorial Arquitectura, 1952, p. 48.

24 Graciela de Garay (ed.), *Modernidad habitada: Multifamiliar Miguel Alemán, ciudad de México, 1949-1999*, México, Instituto José María Luis Mora, 2004.

that residents remained perpetual guests rather than masters of their homes. For all the project's utopian aspirations, the structural inequalities and injustices of capitalist modernization were inextricable from Nonoalco-Tlatelolco's planning and architecture.

By 1966, the year Pani published the double issue of *Arquitectura México* and Nonoalco-Tlatelolco was finally completed (three years after its inauguration), it is estimated that close to a hundred thousand people lived there (thirty thousand more than expected). Just as at Multifamiliar Alemán,[24] residents quickly exceeded and modified Pani and company's totalizing plans, transforming the spaces and social arrangements presented to them as the new norm. Unused bedrooms and service patios, including those on the roofs of buildings, were sublet. While not allowed under the official terms of occupancy, the "Certificates of Real Estate Participation" were traded in an informal market, granting their holders needed liquidity. Some tactics returned to established modes of familial or collective living, while others created competing norms, creatively negotiating this monument of capitalist modernity. While the territorial logics of state and capital were frequently complementary in Mexico after the 1940s, residents at Nonoalco-Tlatelolco were not as docile as planned. They refused to be mere guests of the housing project. As such, Nonoalco-Tlatelolco was a hub for Pani and company's visions of urban space and "democratic" conviviality, but at the same time its critique.

The power to undo the status quo or remember the forgotten existed in the very structures the team built or sought to manage. The various facets of Nonoalco-Tlatelolco's "compulsory visibility" uncannily brought into view and maintained lost or destroyed life-worlds. And the illusion of ceaseless national progress and stability guaranteed by the state as part of its magnanimous sovereign claim was much more complex and less linear than Pani's notion of "national destiny" suggested. One year later, the complex would become a base of operation for a student-led democratization movement, which, while decimated by a state-sponsored massacre centered on the plaza, continues to resonate as a recalcitrant symbol of progressive and unofficial politics to this day. Tlatelolco was most certainly not the empty, homogenous urban space of bureaucratic modernism but a palimpsest, producing uncomfortable but often productive juxtapositions.

24 Graciela de Garay, ed., *Modernidad habitada: Multifamiliar Miguel Alemán, ciudad de México, 1949–1999* (Mexico City: Instituto José María Luis Mora, 2004).

La renovación del arte y la arquitectura religiosa durante los años cincuenta y sesenta

Daniel Garza Usabiaga

Durante las décadas de los años cincuenta y sesenta, la arquitectura y el arte religiosos en México experimentaron un cambio sustancial. Tal cambio ocurrió en el terreno de las intervenciones o restauraciones de templos antiguos, la construcción de nuevas iglesias o formas de arte religioso que partían de la estricta figuración y el realismo.[1] Éstas pueden ser entendidas como una actualización en la que los lenguajes modernos de la construcción y la plástica entraron en juego con varios proyectos de edificación y restauración de iglesias de denominación, mayoritariamente, católica. El cambio que tuvo lugar en México, no obstante, no fue un fenómeno aislado, sino que correspondió a una transformación suscitada a lo largo del globo, y que puede ser entendida, en parte, dada la redefinición progresista experimentada por el Vaticano durante dichas décadas. La actualización del arte y la arquitectura religiosos precedió, en realidad, al Concilio Vaticano II, una iniciativa del papa Juan XXIII (Angelo Giuseppe Roncalli) en 1959 y culminó con Pablo VI (Antonio María Montini) en 1965. En este sentido, tal renovación estética expresa la posición progresista de una serie de miembros del clero que quedó, años más tarde, institucionalizada con el Concilio. Es importante señalar que la modernización de la arquitectura y el arte religiosos durante los años cincuenta y sesenta tampoco fue exclusiva de la Iglesia católica. Durante la misma época en Estados Unidos, como un ejemplo, la Iglesia metodista experimentó una actualización similar.[2]

Dentro de este contexto global de redefinición, resulta interesante el caso de México, donde varios arquitectos y artistas modernos profesaban la fe católica y la utilizaron como componente estético o ético y como marca de identidad.[3] El ejemplo prototípico que puede ilustrar tal disposición es, sin duda, el arquitecto tapatío Luis Barragán, quien sí construyó arquitectura religiosa y llevó esta característica también a su práctica secular, la cual fue un componente de su discurso. Barragán no fue el único arquitecto con tal interés, también se podría mencionar a Enrique de la Mora, Ricardo de Robina, Mathias Goeritz, Juan Sordo Madaleno, e incluso, Mario Pani, quien declaró, en una ocasión, que su práctica urbanística buscaba estar impregnada de un fuerte "sentido social cristiano".[4] Tal declaración puede ser entendida si se considera que en los proyectos de dimensiones urbanas de Pani,

1 Este ensayo retoma y expande algunos puntos elaborados en el tercer capítulo del libro *Mathias Goeritz y la arquitectura emocional. Una revisión crítica, 1952-1968*, México, Vanilla Planifolia, 2012, pp. 127-175. En este libro se discute la renovación del arte religioso en México en relación con las aportaciones de la obra de Mathias Goeritz.

2 En este sentido Margaret Rigg, una figura clave en la actualización del arte religioso dentro de la Iglesia metodista, mencionó el papel precursor de ésta al señalar que, desde 1940, se publicaba en Estados Unidos una revista especializada —con el nombre de *Motive*— en dichas cuestiones. Margaret Rigg, "New Creation", *Arquitectura México*, año XXIV, tomo XIX, México, junio de 1962, pp. 126-127.

3 Alfonso Pérez-Méndez y Alejandro Aptilon, *Las casas del Pedregal, 1947-1968*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, pp. 25-37.

4 Mario Pani, "México: un problema, una solución", texto de la conferencia sustentada el 12 de septiembre de 1957 en la tribuna de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, p. 25.

The Renovation of Art and Religious Architecture during the Fifties and Sixties

Daniel Garza Usabiaga

The fifties and sixties saw a substantial transformation take place in Mexico's religious art and architecture. The intervention and restoration of old temples, the construction of new churches, and the production of religious art forms that departed from strict figuration and realism were all battlegrounds of this change.[1] These transformations can be understood as an actualization, in which the modern languages of architecture and visual art flowed into—mostly Catholic—church construction and restoration projects. The change that took place in Mexico, however, did not develop as an isolated phenomenon. It belonged to a renovation that arose throughout the world, which can be partly explained by the progressive self-redefinition that the Vatican went through during this period. In fact, this actualization of religious art and architecture preceded the Second Vatican Council that opened under Pope John XXIII (Angelo Giuseppe Roncalli) in 1959 and closed under Pope Paul VI (Antonio Maria Montini) in 1965. This aesthetic renovation, then, expresses the progressive position of a sector of the clergy, that years later would become institutionalized through the council. It is important to note that the modernization of architecture and art during the fifties and sixties was not exclusive to the Catholic Church. For instance, this same time period in the United States saw a similar actualization take place in the Methodist Church.[2]

Within this global context of redefinition, the case of Mexico is especially interesting, since many architects and artists professed the Catholic faith and used it as an ethical or aesthetical component of their work, as well as a mark of identity.[3] The quintessential case that exemplifies this is, no doubt, the architect Luis Barragán. Barragán, who did build religious architecture, took spirituality to his secular practice and brought it into his discourse. He was, however, not the only architect with that disposition. Others who shared his views included Enrique de la Mora, Ricardo de Robina, Mathias Goeritz, Juan Sordo Madaleno, and even Mario Pani, who once declared that his urbanistic practice strove to be instilled with a strong "Christian social purpose."[4] This statement carries more meaning if one considers how in Pani's large urban projects—such as his social housing units known as *multifamiliares*—the space was structured in such a way as to foster proximity and fellowship between tenants, without any segregation. This strikes a chord with the spirit of brotherhood and the family values of the Church at the time. Pani's religious

1 This essay takes from and expands some points on Chapter 3 of the book *Mathias Goeritz y la arquitectura emocional. Una revisión crítica, 1952–1968* (Mexico City: Vanilla Planifolia, 2012), 127–175. This book discusses the renovation of religious art in Mexico as it relates to Mathias Goeritz's oeuvre.

2 Margaret Rigg, a key figure in the actualization of religious art within the Methodist Church, recalled the precursor role of the institution by pointing out that a Methodist magazine named *Motive*, which held an avant-garde position on social issues and the arts, had been published in the United States since 1940. Margaret Rigg, "New Creation," *Arquitectura México*, year XXIV, vol. XIX, (June 1962): 126–127.

3 Alfonso Pérez-Méndez and Alejandro Aptilon, *Las casas del Pedregal 1947–1968* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007), 25–37.

4 Mario Pani, "México. Un problema, una solución" (Mexico: One Problem, One Solution), text of the lecture given by Architect Mario Pani on the stand of the Society of Mexican Architects on September 12, 1957, 25.

como las unidades habitacionales conocidas como multifamiliares, había una preocupación por fomentar la proximidad y la convivencia entre sus ocupantes sin ningún tipo de segregaciones. Esta disposición religiosa en el caso de Pani también se encuentra ilustrada en las páginas de la revista *Arquitectura México*, la cual fundó en 1938 y dirigió hasta 1978. En México ninguna otra revista especializada de este tipo dedicó tantas páginas a obras, artículos o notas de arquitectura y arte religioso. Personajes como Jean-Gaston Bardet, Margaret Rigg o Amédée Ayfre del Club des Nouvelles Images, todos figuras clave para la renovación del arte y la arquitectura religiosos en distintas partes del globo, aparecieron en diferentes números de la revista.[5] El caso de Bardet resulta interesante. Teólogo y arquitecto francés, conocido como el "apóstol del urbanismo científico", fue un personaje admirado abiertamente por Pani, quien lo invitó a México en 1949 con el fin de impartir una serie de conferencias en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México. Una de éstas, titulada "La arquitectura del amor", fue posteriormente publicada en *Arquitectura México*.[6] En este texto, Bardet postulaba el arribo de una época suprarreligiosa, en la cual todo sería asunto de fe. Este estado por venir era el resultado lógico de la catástrofe que significó la segunda guerra mundial: después de la barbarie y la oscuridad, la humanidad se aproximaba a un estado de plenitud y reconciliación gracias a la fe religiosa. Para esa época, Bardet recomendaba una arquitectura expresiva de una nueva relación de respeto con la naturaleza, ejemplificada en la obra de Frank Lloyd Wright. De esta manera también se conseguiría una conciliación con la creación divina. Bardet, del mismo modo, preveía que el arquitecto debería de empezar a entender su práctica como un servicio en favor del embellecimiento del mundo y en pro de las condiciones más dignas de habitabilidad. Algunas ideas de Bardet serían repetidas prácticamente *ad verbatim* por Mathias Goeritz en la década de los años cincuenta como parte de su propio discurso religioso.

Fue en la revista *Arquitectura México* donde se publicó, en 1943, el primer texto escrito por un arquitecto mexicano que propugnaba una nueva arquitectura religiosa que se valiera de las lecciones del movimiento moderno: "La iglesia católica ante la arquitectura de la época", de José Villagrán García.[7] En este artículo, el arquitecto se expresaba favorablemente sobre algunos casos de arquitectura religiosa francesa; edificios que, mediante el uso de cascarones parabólicos de concreto, conseguían articular altas bóvedas que recordaban los espacios de las grandes catedrales. Unos años después, en 1947, concluyó la construcción del primer ejemplo de este tipo de arquitectura religiosa en el país: la iglesia de la Purísima, en Monterrey. Este edificio de Enrique de la Mora, concebido de acuerdo con su autor desde 1938, presentaba una nueva solución constructiva en México para la tipología tradicional de la iglesia con base en el uso de cascarones hiperbólicos, lo que le confería un indiscutible carácter moderno. No obstante, en términos litúrgicos, este proyecto no transformó la nave unidireccional ni la forma o disposición basilical. Transformaciones radicales de este tipo sólo se dieron hasta la segunda mitad de la década de los años sesenta, una vez que el Concilio Vaticano II había concluido.

Para que el arte religioso al interior de la iglesia de la Purísima correspondiera a su arquitectura, Enrique de la Mora comisionó dichas obras a un grupo de artistas entre quienes se encontraban Federico Cantú, Herbert Hofmann-Ysenbourg y Jorge González Camarena; este último realizó el Cristo que se encuentra suspendido en el área del altar y la obra pictórica de san Felipe de Jesús. Las obras de estos artistas, aunque cuentan con soluciones derivadas de lecciones del arte moderno, no se separan de la representación figurativa tradicionalmente asociada con el arte religioso de la Iglesia católica. En otros puntos del globo, el arte no figurativo entró en los espacios religiosos desde la década de los años veinte. Quizás el caso más temprano de este fenómeno se dio en Francia con los vitrales abstractos elaborados por fray Alain Couturier quien, además, fue una figura de primera importancia para que se realizaran las intervenciones plásticas de Fernand Léger, Henri Matisse y Georges Braque en la iglesia de Notre-Dame-de-Toute-Grace du plateau d'Assy (1949), así como para que Le Corbusier construyera la capilla en Ronchamp (1954), y poco tiempo después, el convento de La Tourette.[8] En México, no obstante, los primeros casos de un arte religioso no figurativo se dieron hasta el inicio de la década de los años cincuenta con el trabajo de Mathias Goeritz.

Mathias Goeritz llegó a México, proveniente de España, en 1949; ese mismo año se estableció en Guadalajara, ciudad reconocida por su carácter conservador y estricta devoción católica. En este contexto, Goeritz comenzó a realizar su primera serie de obras de carácter religioso, conocida como *Salvador de Auschwitz*, un conjunto de diez esculturas de crucifixiones en madera, bronce, piedra o hierro forjado, elaborado entre 1950 y 1952. Estas piezas presentan una forma simplificada del martirio de la cruz y, estrictamente hablando, no se separan de la figuración. No obstante, hasta esa fecha, no existía una representación

5 Un grupo como el Club des Nouvelles Images —en el que participaron artistas como Georges Braque, Raoul Ubac o Jacques Villon— sirve para ejemplificar cómo por medio del arte religioso se trascendía el debate ideológico sobre formas de representación en el arte de esa época, caracterizada por el contexto político de la guerra fría. Bajo el rubro de arte religioso, la pugna entre representación figurativa y abstracta desaparecía.

6 Jean-Gaston Bardet, "La arquitectura del amor", *Arquitectura México*, núm. 29, octubre de 1949, p. 205.

7 José Villagrán García, "La iglesia católica ante la arquitectura de la época", *Arquitectura México*, núm. 14, noviembre de 1943, pp. 199-207.

8 Kenneth Frampton, *Le Corbusier*, Londres, Thames & Hudson, 2001, pp. 175-176.

disposition is also conveyed through the pages of *Arquitectura México* (Architecture Mexico), the magazine he founded in 1938 and directed until 1978. No other specialized magazine of the sort in Mexico dedicated as many pages to works, articles, or news items on religious art and architecture. The publication featured, in different moments, personalities like Jean-Gaston Bardet, Margaret Rigg, and Amédée Ayfre from the Club des Nouvelles Images, all of them key figures for the renovation of religious art and architecture in different parts of the world.[5] Bardet's case is of interest here. An influential French theologian and architect, known as the "apostle of scientific urbanism," he was a character openly admired by Pani, who invited him to Mexico in 1949 to give a series of lectures at the Faculty of Architecture of the Universidad Nacional Autónoma de México. One of these, entitled "The architecture of love," was later published in *Arquitectura México*.[6] In this text, Bardet posits the arrival of a supra-religious age, in which everything would be a matter of faith. This reality to come was the logical result of the catastrophe that was World War II: after the atrocity and the darkness, a state of plenitude was drawing near, in which humanity would be brought together through religious faith. For this coming era, Bardet recommended an architecture that would express a new relationship of respect with nature, exemplified by the work of Frank Lloyd Wright. Thus a harmony with divine creation would also be achieved. Bardet, in the same way, envisaged that the architect should begin to think of his practice as a service in favor of the beautification of the world and of more proper conditions of habitability. Some of Bardet's thoughts would be repeated, practically *ad verbatim*, by Mathias Goeritz during the fifties, as part of his own religious discourse.

In 1943, *Arquitectura Mexico* published the first text by a Mexican author that advocated for a new religious architectue that took advantage of the lessons of the modernist movement: "La iglesia católica ante la arquitectura de la época" (The Catholic Church in the face of the Architecture of our Times) by José Villagrán García.[7] In this article, several pages long, the architect spoke favorably of some specimens of French religious architecture; buildings that, through the use of concrete thin-shell structures, were able to raise tall domes that evoked the spaces of the great cathedrals. A few years later, in 1947, the construction of the first example of this kind of religious architecture in Mexico was completed: the Iglesia de la Purísima, by Enrique de la Mora, in Monterrey. This church by de la Mora—first conceived in 1938, according to the architect—presented a new design solution in Mexico for the traditional typology of the church, based on thin-shell hyperbolic structures that endowed it with a decidedly modern quality. Nevertheless, this project did not transform the unidirectional nave or the basilica form or layout. Radical transformations of this kind would take place only in the second half of the sixties, after the conclusion of the Second Vatican Council.

In order for the Iglesia de la Purísima to have interior religious art that matched its architecture, Enrique de la Mora commissioned works to a group of artists, among them Federico Cantú, Herbert Hofmann-Ysenbourg, and Jorge González Camarena. The latter painted the crucifix on the apse of the basilica and the representation of Saint Philip of Jesus. These works, though borrowing from modern art, are still not free from the figurative representation traditionally associated with the art of the Catholic Church. Elsewhere in the world, non-figurative art had permeated religious spaces since the 1920s. Possibly the earliest cases were the abstract stained glass windows made in France by Alain Couturier, O.P., who was also the figure that made possible the artistic interventions by Fernand Léger, Henri Matisse, and Georges Braque in the church of Notre Dame de Toute Grace du Plateau d'Assy (1949), as well as the construction by Le Corbusier of the chapel at Ronchamp (1954) and, soon after, the convent of La Tourette.[8] In Mexico, however, the first cases of nonfigurative art would only emerge at the beginning of the fifties, with the work of Mathias Goeritz.

Mathias Goeritz arrived in Mexico from Spain in 1949, and settled in Guadalajara, a city known for its conservative disposition and strict Catholic devotion. It is in this context that Goeritz began executing his first series of religious works, a set of ten crucifixion sculptures in wood, bronze, stone, and forged iron, made between 1950 and 1952, and known as *Salvador de Auschwitz* (Savior of Auschwitz). The pieces present a simplified form of the martyrdom of the cross and, strictly speaking, are not yet separated from figuration. However, until then no religious representations of this sort existed that ventured so far into the simplification of the form. In Goeritz's case, this simplified solution was related to the archaic style that his work embraced at the time, still greatly influenced by his artistic pursuit at the School of Altamira. The simplified form of the crucifixion in the *Salvador de Auschwitz* series set the precedent for religious art in the fifties and sixties in Mexico. This simplification of the form as a representational strategy in religious art is apparent in the production of other artists of the 1960s and beyond, like Fray Gabriel Chávez de la Mora and Ernesto Paulsen.

5 A group like the Club des Nouvelles Images—in which artists like Georges Braque, Raoul Ubac and Jacques Villon participated—helps exemplify how religious art could transcend the ideological debate around representation forms in the art of the time, identified with the political context of the Cold War. Under religious art, the struggle between figurative and abstract representation disappeared.

6 Jean-Gaston Bardet, "La arquitectura del amor," *Arquitectura México*, No. 29 (October 1949): 205.

7 José Villagrán García, "La iglesia católica ante la arquitectura de la época," *Arquitectura México*, No. 14 (November 1943): 199–207.

8 Kenneth Frampton, *Le Corbusier* (London: Thames & Hudson, 2001), 175–176.

religiosa de este tipo que se aventurara en tal medida hacia la simplificación de la forma. Esta solución, en el caso de Goeritz, se relaciona con el estilo de apariencia arcaica que su obra poseía por esa época, aún fuertemente influido por su línea de trabajo de la Escuela de Altamira. La forma simplificada de la Crucifixión de la serie *Salvador de Auschwitz* sentó un antecedente en el arte religioso de las décadas de los años cincuenta y sesenta en México. Este recurso estético, como estrategia de representación del arte religioso, es apreciable en la producción de otros artistas durante los años sesenta, e incluso posteriormente, como sucede en la obra de fray Gabriel Chávez de la Mora y Ernesto Paulsen.

En 1953, el arquitecto Ricardo de Robina publicó un artículo en *Arquitectura México* sobre la importancia de una renovación del arte litúrgico en México y, dentro de esta línea, escribió una crítica favorable a la serie de Cristos *Salvador de Auschwitz*.[9] Los comentarios positivos de la obra de Goeritz explican la invitación hecha por el arquitecto, poco tiempo después de que el artista cambiara su residencia a la ciudad de México de manera definitiva en 1952, para que participara en varios de sus proyectos de restauración y renovación estética en iglesias coloniales. En 1956, Goeritz formó parte del equipo de trabajo encabezado por De Robina para la restauración y renovación de la iglesia de San Lorenzo Mártir, donde Ramón de Ertze Garamendi fungía como párroco. El doctor Ertze Garamendi puede ser visto como uno de esos miembros del clero que contaba con una posición progresista antes de que iniciara el Concilio Vaticano II. Académico, teólogo y amigo cercano del papa Juan XXIII, Ertze Garamendi fue responsable de la primera restauración con intervenciones modernas de una iglesia antigua en México —San Lorenzo Mártir— y, posteriormente, estuvo involucrado en proyectos similares como el del polémico caso de la Catedral Metropolitana.

En la iglesia de San Lorenzo Mártir, Goeritz trabajó por primera vez con Francisco Ávalos, de la conocida vidriera ubicada en la calle de Carretones, para producir una serie de vitrales abstractos para la parroquia, los primeros en su género en México. Estos vitrales no persiguieron ningún intento de representación, y su principal preocupación fue constituir distintas tonalidades de luz para crear un ambiente luminoso al interior de las iglesias. Goeritz siempre describió el proceso de su producción en términos de aleatoriedad y espontaneidad, sin seguir un diseño específicamente predeterminado. En sus palabras, los vitrales "no están diseñados expresamente, sino son el resultado automático del acondicionamiento de las distintas piezas de vidrio".[10] Además de estos vitrales, Goeritz también realizó un mural para el altar, a manera de relieve, que muestra una mano de corte expresionista con la palma perforada, en clara alusión a la Crucifixión. Esta intervención, que resuena en los principios de integración plástica, se encuentra directamente relacionada con una escultura de madera de pequeño formato que el artista alemán realizó en 1952: *La mano divina*.

Por su parte, De Robina removió la decoración superficial en estuco del interior, debida a una alteración del siglo XIX. Así, San Lorenzo Mártir adquirió un aspecto de austeridad a tono con los ambientes eclesiásticos que, posteriormente, las reformas del Concilio Vaticano II recomendarían para la construcción de iglesias. Después de esta primera restauración, De Robina y Goeritz colaborarían de nueva cuenta en proyectos similares durante la segunda mitad de la década los años cincuenta y la primera mitad de los sesenta, tales como la Catedral Metropolitana, la catedral de Cuernavaca y la iglesia de Santiago Tlatelolco. En estos proyectos, Goeritz continuó desarrollando su práctica en la fabricación de vitrales, mientras lograba articular ambientes de luz cada vez más atrevidos, como el que consiguió en Santiago Tlatelolco donde el interior es iluminado por un particular y poco convencional tono azulado. De Robina, en el campo de la restauración, prosiguió una práctica contra el ornamento superficial —el cual era visto como una forma de representar la ostentación—, con gran interés por poner énfasis en la condición material del edificio y el juego de volúmenes presente en estos ejemplos de arquitectura religiosa antigua.

A la par de este conjunto de restauraciones y renovaciones de iglesias antiguas auxiliadas de intervenciones modernas, también tuvo lugar, durante las décadas de los años cincuenta y sesenta, la construcción de varios nuevos templos en la ciudad de México con un indiscutible carácter moderno. Muchos de éstos fueron, en parte, obra de Félix Candela, quien diseñó sus estructuras y cubiertas. En un texto de 1954, Candela reflexionó sobre las virtudes de la arquitectura moderna, principalmente del modelo funcionalista, aplicado a la construcción de nuevas iglesias: "Pero el funcionalismo fue también un principio ético, levantado como bandera contra el derroche y los excesos decorativistas del eclecticismo en el siglo pasado y, por tanto, si consideramos a la Iglesia como el principal guardián de la moral, deberíamos considerar las virtudes funcionalistas —integridad, honestidad, humildad y hasta pobreza— como las cualidades más deseables en un edificio religioso."[11] Al mismo tiempo, consideraba que la arquitectura religiosa no podía depender enteramente de un proceso racional, pues en él debería intervenir una disposición intuitiva: "Todos los intentos de racionalizar la religión son contrarios a su objetivo espiritual final y, para ser

9 Ricardo de Robina, "Tres Cristos de Mathias Goeritz", *Arquitectura México*, núm. 37, marzo de 1952, pp. 117-118.

10 Mathias Goeritz, "Vitrales modernos en templos antiguos (una reacción comprensible)", *Arquitectura México*, año XXIX, tomo XXII, núms. 96-97, 1er semestre de 1967, sección "Arte", pp. 86-92.

11 Félix Candela, "La forma estructural al servicio de una elocuente arquitectura religiosa", *Félix Candela, 1910-2010*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2010, p. 288.

In 1953, architect Ricardo de Robina published an article in *Arquitectura México* on the importance of renovating liturgical art in Mexico. Within this line of criticism, he cast the *Salvador de Auschwitz* series in a positive light.[9] The commendation must have been sincere, because soon after Goeritz permanently changed his residence to Mexico City in 1952, he received an invitation by de Robina to participate in many of his restoration and aesthetic renovation projects in colonial churches. In 1956 Goeritz became part of the team, led by de Robina, that would restore and renovate the Church of San Lorenzo Mártir, where Ramón de Ertze Garamendi served as parish priest. Dr. de Ertze Garamendi was one of those clergymen who pursued a progressive position before the advent of the Second Vatican Council. Scholar, theologian, and close friend of Pope John XXIII, he was responsible for the first restoration of a historic church that would make use of modern interventions—San Lorenzo Mártir—and was later involved in similar projects, like the controversial restoration of the Metropolitan Cathedral.

In the San Lorenzo Mártir project, Goeritz worked for the first time with Francisco Ávalos, from the Carretones street glass factory, to produce a series of abstract, stained glass windows for the parish church, the first of their kind in Mexico. These windows were completely devoid of representational intent, and their main concern was to distill different shades of light that would create a brightly lit environment inside the church. Goeritz always described the process of their production in terms of randomness and spontaneity, as if he were following no design in particular. In his own words, the windows "are not expressly designed, but are the automatic result of the conditioning of the pieces of glass."[10] In addition to the stained glass, Goeritz also created a mural for the apse, a relief showing an expressionist hand with a stigma, in clear allusion to the crucifixion. This mural, which resonates with the principles of plastic integration, is directly related to a small wooden sculpture made by the German artist in 1952: *La mano divina* (The Divine Hand).

De Robina, in turn, removed the superficial stucco decoration of the interior, vestige of a nineteenth century alteration of the temple. This gave San Lorenzo Mártir a look of austerity, in tune with the ecclesiastical environments that would later be recommended by the reforms of the Second Vatican Council. After this first restoration, de Robina and Goeritz would collaborate again during the late fifties and early sixties, in the restoration projects of the Metropolitan Cathedral, the Cathedral of Cuernavaca and the Church of Santiago Tlatelolco. In these projects, Goeritz continued developing his practice through the fabrication of stained glass windows. He created increasingly daring light environments, like the one at Santiago Tlatelolco, where the interior is illuminated by a particular and unconventional shade of blue. De Robina, in the field of restoration, followed a practice against superficial ornamentation, which was seen as ostentatious. He devoted great attention to emphasizing the material condition of the building and the play of volumes present in these examples of historical religious architecture.

Along with this series of restorations and renovations of old churches aided by modern interventions, the fifties and sixties also saw the construction of many new temples in Mexico City that had an unquestionable modern character. Several of these were, at least in part, the work of Félix Candela, who designed their structures and coverings. In a 1954 text, Candela contemplates the virtues of modern architecture, and of the functionalist model in particular, applied to the construction of new churches: "But functionalism was also an ethical principle, raised as a flag against the squandering and decorativist excesses of last-century eclecticism. Therefore, if we consider the church to be the main keeper of morality, we should consider the functionalist virtues—integrity, honesty, humility and even poverty—to be the most desirable qualities in a religious building."[11] At the same time, he believed that religious architecture could not depend entirely on a rational process, but needed a measure of intuitive disposition: "Every attempt to rationalize religion is contrary to its final spiritual objective and, to be consistent, even the design of a religious building should be somewhat irrational and extravagant, guided by emotional impulses and feelings more than by strict conventional logic."[12]

This mix of engineering and bold design is present in the many structures and coverings for churches designed by Candela during the fifties and sixties, in which austerity and formal experimentation meet. This combination is present from his first project in this style, the 1953 Iglesia de la Medalla Milagrosa, which refers to the tradition of Catalan modernism, since it has a bell tower placed in front of the church with high artistic value. The Medalla Milagrosa exemplifies the relationship between interior and exterior that Candela sought in his religious architecture, in which the solution to the former would determine the form of the latter: from the "internal expressive space," the exterior would be configured as "an enveloping structure."

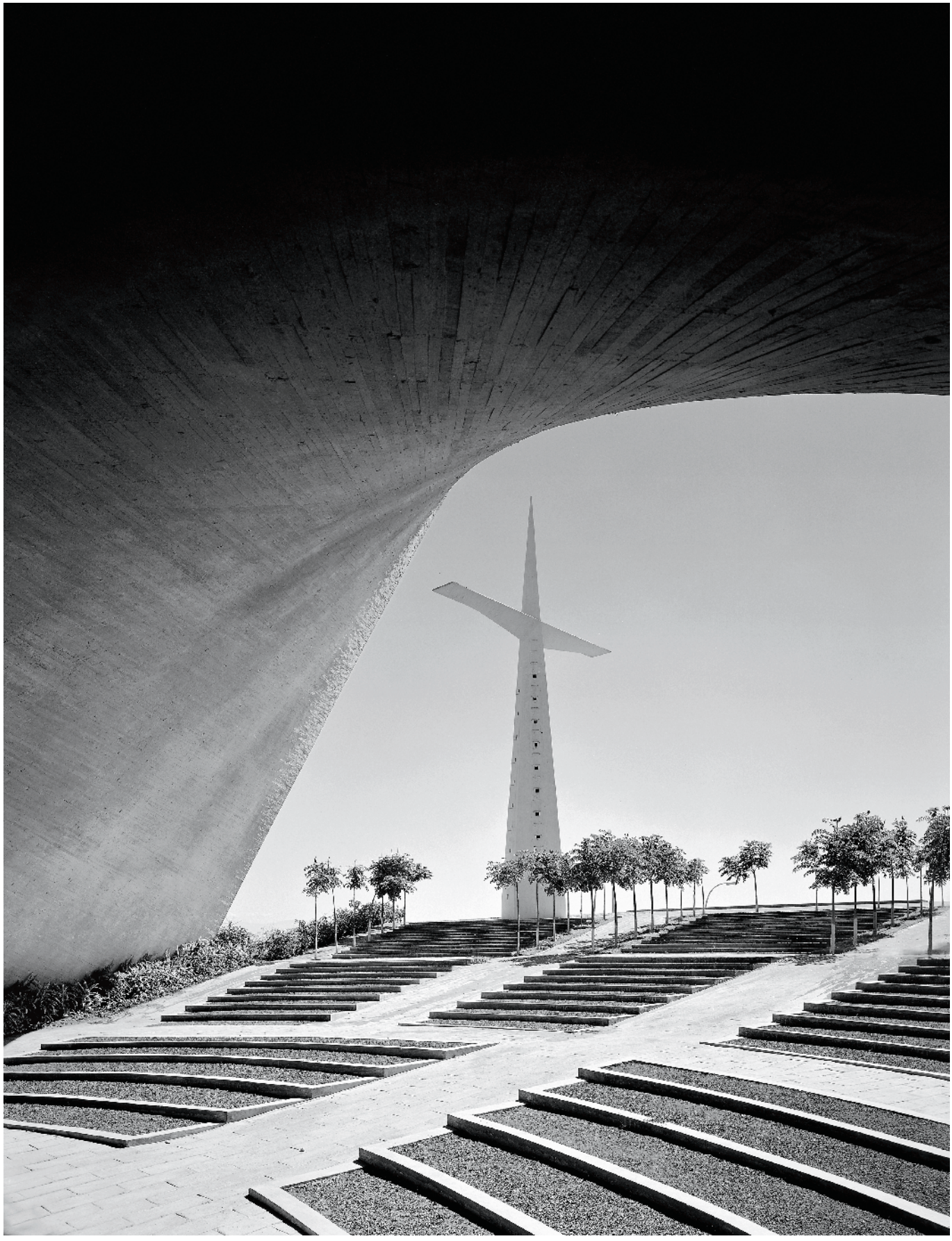
The purpose of the interior space was the most important criterion when creating an environment with a certain

9 Ricardo de Robina, "Tres Cristos de Mathias Goeritz," *Arquitectura México*, No. 37 (March 1952): 117–18.

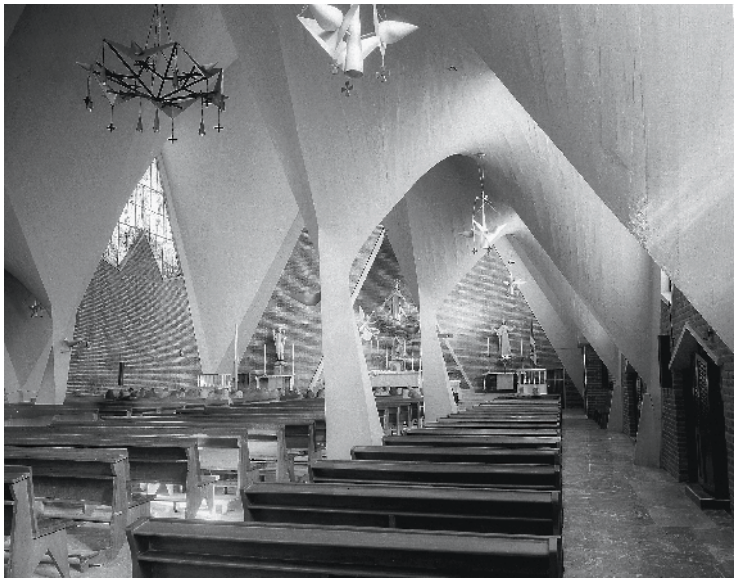
10 Mathias Goeritz, "Vitrales modernos en templos antiguos (una reacción comprensible)," *Arquitectura México*, year XXIX, vol. XXII, No. 96–97 (1st semester, 1967): 86–92.

11 Félix Candela, "La forma estructural al servicio de una elocuente arquitectura religiosa," *Félix Candela, 1910–2010*, Valencia: (Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2010), 288.

12 Ibidem.



341



342

343

344

341. Félix Candela (arq.), Capilla abierta de Palmira, 1962, Armando Salas Portugal (foto).
342-343. Félix Candela (arq.), Iglesia de la Medalla Milagrosa, 1956, Juan Guzmán (fotos).
344. Félix Candela (arq.), Iglesia de Nuestra Señora del Altillo, 1964, Bob Schalkwijk (foto).

consecuentes, incluso el diseño de un edificio religioso debería ser un tanto irracional y extravagante, guiado más bien por impulsos emocionales y sentimientos que por una estricta lógica convencional."[12]

Esta mezcla de ingeniería y atrevido diseño está presente en las estructuras y cubiertas diseñadas por Candela para varias iglesias durante las décadas de los años cincuenta y sesenta, donde se conjuntan austeridad y experimentación formal. Esta combinación aparece por primera vez en la iglesia de la Medalla Milagrosa (1953), que remite a la tradición del modernismo catalán, pues cuenta con un campanario situado al frente de la iglesia que tiene un alto valor plástico. La Medalla Milagrosa ejemplifica la relación entre el interior y el exterior que Candela buscaba en su arquitectura religiosa, donde la solución de lo primero determinaba la forma de lo segundo: desde el "espacio interno expresivo" se configuraba el exterior como "una escultura envolvente".

La función del espacio interior era lo más importante al crear un ambiente con cierta grandiosidad, propicio para el recogimiento y la concentración, mientras la forma exterior tenía una función secundaria: su carácter escultórico servía como un medio de invitación y llamamiento.[13] Más allá de la experimentación formal y estructural de esta iglesia, su planta, no obstante, sigue adecuándose al tradicional modelo en forma de cruz.

En proyectos posteriores —como la Capilla del Altillo (1955) o la Capilla de Palmira (1959) en el fraccionamiento Lomas de Cuernavaca—, Candela abandonó esta forma tradicional de la planta arquitectónica de la iglesia antecediendo, nuevamente, algunas reformas en cuanto a arquitectura religiosa se refiere, las cuales fueron instituidas en el Concilio Vaticano II con el fin de articular el espacio de congregación bajo un modelo *cristocéntrico*.[14] Los proyectos realizados por Félix Candela durante las décadas de los años cincuenta y sesenta fueron numerosos y no se limitaron exclusivamente a México. Durante esta época construyó capillas e iglesias en lugares como La Habana y la ciudad española de Vigo.

Candela no fue el único arquitecto que reformuló la arquitectura religiosa en México durante los años cincuenta y sesenta. Entre otros arquitectos que emprendieron esta labor se podría mencionar a Luis Barragán, quien construyó la capilla y el convento de las capuchinas en Tlalpan (1953-1960). Esta obra también contó con la participación de Mathias Goeritz en lo que se refiere al diseño del vitral que baña de luz el interior y, en particular, en la realización de la zona del altar. La sección donde se encuentra este vitral es digna de mención pues, en su intento por crear un ambiente luminoso, Barragán construyó un espacio irregular (triangular, a la manera de una cuña) que rompió con la simetría tradicional que distingue la arquitectura religiosa usual. Otro arquitecto que emprendió proyectos de carácter religioso fue Juan Sordo Madaleno, con obras como la capilla del Sanatorio Español (1956) y la iglesia de San Ignacio en Polanco (1961). Ricardo de Robina, mejor conocido como restaurador de iglesias antiguas, también diseñó en la década de los años cincuenta un edificio religioso, no construido, que se ubicaría en Ciudad Universitaria. La iglesia de C.U. representa un caso interesante, pues el diseño propuesto por De Robina en 1950 prefigura la solución utilizada por Candela en la Capilla de Palmira, donde "dos troncos de corte parabólico" se "unen en su sección menor".[15] Para este proyecto, De Robina también planeaba construir una capilla al aire libre excavada y labrada en la roca volcánica que caracteriza los terrenos de C.U. Por otro lado, ejemplos como el de la construcción de la sinagoga Maguen David en 1965, a cargo del ingeniero David Serur, demuestran que la actualización de la arquitectura religiosa en México no fue competencia exclusiva de la Iglesia católica.

Es importante señalar en este punto que la nueva arquitectura religiosa o las restauraciones de templos antiguos nunca fueron celebradas por los sectores más conservadores del clero, de los feligreses y hasta de la academia (incluyendo a algunos historiadores y críticos de arte y arquitectura). Las críticas en la prensa hacia los proyectos de la iglesias de la Purísima en Monterrey y de la Medalla Milagrosa en la colonia Narvarte son ejemplo de esto, así como el rechazo a los proyectos de restauración de Ricardo de Robina. Los vitrales que Goeritz comenzó a realizar para la Catedral Metropolitana en 1960, por ejemplo, fueron nombrados de manera peyorativa por la prensa como obras bajo una solución *à go-gó*. La polémica entre estos sectores conservadores y los arquitectos y artistas que buscaban actualizar el espacio de congregación religiosa se sintió con más fuerza en los proyectos de restauración de iglesias antiguas. El caso prototípico e ilustrativo de esta tensión, analizado a detalle por Ariel Rodríguez Kuri, se encuentra en el proyecto de restauración de la Catedral Metropolitana después del incendio que sufrió en 1967, durante el cual prevaleció la perspectiva del sector conservador, impidiendo una restauración, por parte de Ricardo de Robina, como la que había encabezado en otros templos de carácter patrimonial y que, para esa fecha, contaba con las reformas del Concilio Vaticano II como parte de sus lineamientos.[16]

---

12 *Ibid.*

13 Félix Candela, "Iglesia de la Medalla Milagrosa", *Arquitectura México*, tomo XII, núm. 53, marzo de 1956, p. 26.

14 Por partido *cristocéntrico* se entiende un modelo de disposición de la feligresía que privilegia la audiencia en torno al presbiterio, no dirigida unidireccionalmente hacia el mismo. Véase Alberto González Pozo, *Gabriel Chávez de la Mora*, Guadalajara, Secretaría de Cultura de Jalisco, 2005, p. 45.

15 Ricardo de Robina, "Iglesia de C.U.", *Arquitectura México*, núm. 36, diciembre de 1951, p. 29.

16 Ariel Rodríguez Kuri, "La proscripción del aura: arquitectura y política en la restauración de la Catedral de México, 1967-1971", *Historia Mexicana*, vol. 56, núm. 4 (224), abril-junio de 2007, pp. 1309-1391.

grandiosity that would be suitable for withdrawal and concentration. The exterior form had a secondary function: its sculptural character served as a medium to convey invitation and welcoming.[13] Despite the daring formal and structural experimentation of this church, its layout still conforms to the traditional cross-shaped model.

In later projects—such as the Altillo chapel (1955) or the Palmira chapel (1959) at the Lomas de Cuernavaca residential development—Candela would indeed abandon this traditional church floor plan, presaging, once again, architectural reforms that the Second Vatican Council would institutionalize to articulate the congregation space under a Christ-centric layout.[14] The numerous religious architecture projects set forth by Candela during the fifties and sixties were not limited to Mexico. During this time, the Republican ex-engineer built chapels and churches in places like Havana and the Spanish city of Vigo.

Candela was not the only architect who reformulated religious architecture in Mexico during the 1950s and 1960s. Among other architects that approached this subject, an important one is the already mentioned Luis Barragán, who built the chapel and convent of the Capuchinas Sacramentarias in Tlalpan (1953–60). Mathias Goeritz participated in this project, designing the stained glass windows that bathe the interior, and the altar in particular, in golden light. The section where the stained glass window is found is worth mentioning, since, in his attempt to create a luminous space, Barragán built an irregular, wedge-shaped area that broke with the symmetry that distinguishes traditional religious architecture. Another architect who embarked in religious projects was Juan Sordo Madaleno, he built the chapel of the Sanatorio Español (1956) and the Iglesia de San Ignacio at Polanco (1961). Ricardo de Robina, by now better known as a restorer of historical churches, also designed during the fifties a religious building, never built, that was to be located at Ciudad Universitaria. The Ciudad Universitaria church represents an interesting case, since the design proposed by de Robina in 1950 foreshadows the solution that Candela would use on his Palmira Chapel, in which "two trunks of parabolic shape" were "united by their smaller section."[15] For this project, de Robina also proposed building an open-air chapel, that would be excavated and carved into the volcanic rock that characterizes the terrain of Ciudad Universitaria. On the other hand, examples like the Maguen David Synagogue in 1965, built by engineer David Serur, evidence that the actualization of religious architecture in Mexico was far from exclusive to the Catholic Church.

It is important to remark at this point that the new religious architecture and the restorations of old temples were never celebrated by the more conservative sectors of the clergy, the Catholic community, or even the academic world—including some art and architecture historians and critics. To cite a few examples, the press strongly criticized the Iglesia de la Purísima in Monterrey and the Medalla Milagrosa in the Narvarte neighborhood, and bluntly rejected Ricardo de Robina's restoration projects. The stained glass windows that Goeritz began to make for the Metropolitan Cathedral in 1960 were contemptuously brushed-off by the press as an à go-go solution. The controversy between these conservative sectors and the architects and artists who sought to update the spaces of religious congregation was more strongly felt in the restoration projects of historic churches. The prototypical case that illustrates this tension, a case that has been meticulously analyzed by Ariel Rodríguez Kuri, is the project for the restoration of the Metropolitan Cathedral after the 1967 fire that severely damaged it. Here, the conservative sector prevailed, preventing a restoration by Ricardo de Robina like the ones he had undertaken in other patrimonial temples, and whose guidelines included, by then, the reforms of the Second Vatican Council.[16]

Any partial inventory of the changes in religious architecture and art during the fifties and sixties cannot overlook the work of Fray Gabriel Chávez de la Mora. In 1955, Chávez de la Mora formed part of the first generation of professionals, three students strong, who graduated from the Faculty of Architecture of the Universidad de Guadalajara, where he studied under Ignacio Díaz Morales, Mathias Goeritz, and Eric Coufal, among others. His professional thesis was a project for a Parochial Center at the Analco neighborhood in Guadalajara.[17] During his studies, Chávez de la Mora became acquainted with the then current debates around the renovation of the religious art and architecture, and the controversies surrounding projects like the Iglesia de la Purísima, a work by his uncle Enrique de la Mora. Proof of this is his project for the Analco Parochial Center, which already presents a clearly modern proposal, similar to the one that Sordo Madaleno would use years later in the construction of the Church of San Ignacio.

During his years at the Universidad de Guadalajara, Chávez de la Mora also contacted Father Gregorio Lemercier, prior of

13 Félix Candela, "Iglesia de la Medalla Milagrosa," *Arquitectura México*, vol. XII, No. 53 (March 1956): 26.

14 Christ-centric layout here refers to a layout of the congregation that would favor the audience surrounding the presbytery, instead of unidirectionally facing it. Alberto González Pozo, *Gabriel Chávez de la Mora* (Guadalajara: Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2005), 45.

15 Ricardo de Robina, "Iglesia de CU," *Arquitectura México*, No. 36 (December 1951): 29.

16 Ariel Rodríguez Kuri, "La proscripción del aura: arquitectura y política en la restauración de la catedral de México. 1967–1971," *Historia Mexicana*, vol. 56, no. 4 (224) (April-June 2007): 1309–391.

17 González Pozo, 23–24.

Un recuento parcial de los cambios en arte y arquitectura religiosa durante las décadas de los años cincuenta y sesenta no puede dejar de considerar el trabajo de fray Gabriel Chávez de la Mora. En 1955, Chávez de la Mora formó parte de la primera generación de profesionistas, compuesta por tres estudiantes, que se graduó de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara donde fue alumno de Ignacio Díaz Morales, Mathias Goeritz y Eric Coufal, entre otros. Su tesis profesional consistió en un proyecto de un centro parroquial en el barrio de Analco, en Guadalajara.[17] Durante sus estudios, Chávez de la Mora estuvo al tanto de los debates sobre la renovación del arte y la arquitectura religiosa de esa época, como los suscitados por la construcción de la iglesia de la Purísima, obra de su tío Enrique de la Mora. Prueba de esto es su proyecto para el centro parroquial de Analco, que ya presenta una solución de carácter claramente moderno, similar a la que Sordo Madaleno utilizaría años más tarde en la construcción de la iglesia de San Ignacio.

Durante sus años en la Universidad de Guadalajara, Chávez de la Mora también entró en contacto con el padre Gregorio Lemercier, superior de un nuevo monasterio de la orden de los benedictinos: Santa María de la Resurrección en Ahuacatitlán, Morelos. En esa época también conoció a Sergio Méndez Arceo, obispo de la diócesis de Cuernavaca. Poco tiempo después de su graduación, ingresó en ese monasterio y en 1956 hizo los votos de la orden. En 1957, Chávez de la Mora recibió su primer par de encargos relacionados con arquitectura religiosa. El primero, encomendado por Lemercier, era la construcción de la capilla en Santa María de la Resurrección; el segundo, encargado por Méndez Arceo, consistía en el plan general para restaurar y renovar la catedral de Cuernavaca, proyecto en el cual también colaboraba Ricardo de Robina. Para el primer caso, Chávez de la Mora diseñó una pequeña capilla de planta circular, que presenta una disposición *cristocéntrica*, construida con piedra del sitio, iluminada cenitalmente con luz natural y con confesionarios de carácter escultórico, abiertos y situados al aire libre.

Para la catedral de Cuernavaca, su labor consistió en la construcción de un nuevo baptisterio ubicado en el acceso del templo, donde la pila se encuentra en el centro de un espacio circular, alrededor del cual se congregan los feligreses; un modelo que, de nueva cuenta, anticipa la solución *cristocéntrica* que se volvería común años más tarde con las reformas del Concilio Vaticano II. Chávez de la Mora también diseñó el nuevo altar donde ubicó una estructura prismática de fuerte carácter escultórico a manera de púlpito y utilizó, por vez primera, su propia tipografía para escribir versículos de la Biblia, los cuales podrían parecer ejercicios de poesía concreta al interior del espacio religioso. En este proyecto, como en otros en los que estuvo involucrado anteriormente, De Robina removió todo tipo de decoración superficial, logrando una austeridad en el espacio interior de la iglesia; al mismo tiempo, rescató los murales que lo decoraban originalmente. Los nuevos vitrales de la catedral de Cuernavaca, como se ha mencionado, fueron obra de Goeritz.

Dentro del convento de Santa María de la Resurrección, Chávez de la Mora desarrolló una práctica artística de orden religioso por medio del diseño de grabados, orfebrería, tipografía y vestimenta, así como los hábitos monacales diseñados para los benedictinos de Ahuacatitlán, que eran "modestos sayales de la mezclilla gris más económica posible".[18] La práctica de Chávez de la Mora durante sus años en el convento de Santa María de la Resurrección refleja el carácter progresista, ético y social que Lemercier buscaba para la congregación en su conjunto. Es un dato conocido que el padre Lemercier introdujo como parte de la vida monástica la práctica del psicoanálisis, factor visto por muchos como el detonante de un conflicto con el sector más conservador del clero que obligó al obispo Méndez Arceo a cerrar el monasterio de Ahuacatitlán en 1966. No obstante, otros factores pudieron haber intervenido en esta decisión. Después de los años que tomó el desarrollo del Concilio Vaticano II, había quedado asentado cómo la posición progresista del clero podía y debía intervenir en el terreno de la acción social, idea que en México llevó al Estado a dedicar energía y recursos en labores de inteligencia y espionaje hacia personajes como Lemercier, Méndez Arceo y otros miembros del clero, quienes posteriormente se asociarían con lo que se conoce como la Teología de la Liberación.[19] Aunque éste no es lugar para desarrollar ese tema, baste decir que la posición progresista de un segmento de la Iglesia católica, que durante la década de los años cincuenta empezó a manifestarse en una renovación del arte y la arquitectura religiosos, llegó durante los años sesenta a una postura política y social vista por el Estado como amenaza del *statu quo*.

Una vez que el convento de Santa María de la Resurrección fue cerrado, Chávez de la Mora permaneció por un año en una nueva congregación dirigida por Lemercier, un experimento social "ya no como orden reconocida sino como grupo de religiosos y laicos con propósitos congregacionales".[20] En 1967 abandonó esta comunidad e ingresó a la congregación benedictina establecida en el Colegio Tepeyac, en la colonia Lindavista. Tan pronto arribó, recibió la comisión para construir su nueva abadía en el Lago de Guadalupe. Esta construcción, concluida en 1968, es la primera obra que realizó después de la conclusión del Concilio Vaticano II. Alberto González Pozo menciona que representa "un paso adelante en la búsqueda del espacio sagrado que Fray Gabriel exploraba afanosamente, no solamente porque ya aplica con toda coherencia los lineamientos

17 González Pozo, *op. cit.*, pp. 23-24.

18 González Pozo, *op. cit.*, p. 145.

19 Luis Adrián Vargas, "Imágenes, teología, guerrilla", trabajo inédito presentado en el simposio "Genealogías del arte contemporáneo en México", México, UNAM-MUAC, 31 de agosto de 2012.

20 González Pozo, *op. cit.*, p. 46.

a new Benedictine monastery: Santa María de la Resurrección at Ahuacatitlán, Morelos. Around this time, he also met Sergio Méndez Arceo, the bishop in charge of the Cuernavaca diocese. Shortly after his graduation, he entered this monastery, taking the vows of the order in 1956. The following year, Chávez de la Mora received his first couple of assignments related to religious architecture. The first, entrusted by Lemercier, was the construction of a chapel at Santa María de la Resurrección, and the second, commissioned by Mendez Arceo, was to work out a general plan to restore and renovate the Cathedral of Cuernavaca, in which Ricardo de Robina also participate. For the first assignment, Chávez de la Mora designed a small circular chapel with a Christ-centric layout, built with stones from the site, illuminated by natural zenithal light, and with outdoor, open confessionals that had a sculptural quality.

For the Cuernavaca Cathedral, he built a new baptistery. Located at the entrance to the temple, the baptismal font is in the middle of a circular space around which the congregation would assemble. This model, again, anticipates the Christ-centric solution that would become common years later with the reforms of the Second Vatican Council. Chávez de la Mora also designed the new altar, where he placed a strongly sculptural prismatic structure in the manner of a pulpit, and, for the first time, used his own typeface to write Bible verses, which were practically exercises of concrete poetry in the interior of a religious space. In this project, as in others before it, de Robina removed every kind of superficial decoration, achieving austerity in the interior space of the church while revealing the murals that originally decorated it. The new stained glass windows at Cuernavaca Cathedral were, as has been mentioned, the work of Mathias Goeritz.

Inside the convent of Santa María de la Resurrección, Chávez de la Mora developed a religious artistic practice that involved the design of engravings, silverwork, typefaces, and clothing. He designed the habits for the Benedictine monks of Ahuacatitlán, which were "modest sackcloths of the cheapest grey denim available."[18] The practice of Chávez de la Mora during his years at the convent of Santa María de la Resurrección reflects the progressive, ethical, and social character that Lemercier sought for his congregation. Lemercier is famous for having introduced psychoanalysis as part of the monastic practice. For many, this was the factor that triggered a conflict with the most conservative sector of the clergy, which ended when Méndez Arceo was forced to close the Ahuacatitlan monastery in 1966. However, this decision could have been influenced by other factors. After the years it took for Vatican II to develop, a consensus was formed around the way in which the progressive wings of the clergy could and should intervene through social action. This idea led to the Mexican state devoting energy and resources to intelligence and espionage operations directed toward people like Lemercier, Méndez Arceo, and other members of the clergy that would later be associated with the movement known as Liberation Theology.[19] Although this is not the place to pursue the subject, let us say simply that the progressive sectors of a segment of the Catholic Church, which during the fifties began to become evident through a renovation of religious art and architecture, arrived during the sixties to a political and social position that was seen by the state as a threat to the status quo.

Once the convent of Santa María de la Resurrección was closed, Chávez de la Mora stayed for a year in a new congregation led by Lemercier, a social experiment that worked "not as a recognized order, but as a group of religious and laity with congregational purposes."[20] In 1967, he abandoned this community and entered the Benedictine congregation at the Colegio Tepeyac in the Lindavista neighborhood of Mexico City. As soon as he arrived, he received a commission to build their new abbey at the Lake of Guadalupe. This construction, finished in 1968, is the first work he built after the conclusion of Vatican II. Alberto González Pozo mentions that it represents "a step forward in the pursuit of the sacred space that Fray Gabriel so assiduously sought, not only because he can now coherently apply the guidelines of the Second Vatican Council, but also because he brings forward a novel proposal of the asymmetrical floor plans that, until then, only Le Corbusier and Barragán had dared to approach."[21] During the 1970s, Chávez de la Mora continued to develop his religiously inclined architectural and artistic practice. In the early part of the decade, he created one of his most daring projects: the ephemeral basilica, in the grounds of the Basilica of Guadalupe. This light, monumental structure, made of pink tarp, was designed in collaboration with Héctor García Olvera and, to a certain extent, prefigured the new Basilica he would later build at the Tepeyac with Pedro Ramírez Vázquez between 1973 and 1976.

Public and liturgical transformations in religious art during the fifties and sixties were accompanied by a similar actualization in works with very different formats, made for the domestic space. Here, the aforementioned series *Salvador de Auschwitz* by Mathias Goeritz is worth remembering, along with a group of wooden sculptures representing biblical figures: *Moisés I* (Moses I, 1952), *La mano divina* (The Divine Hand, 1952), *El ángel* (The Angel, 1953), *Pequeño ángel trompetista* (Little Trumpet-Playing Angel, 1955) and *Moisés* (1955). These pieces are small or medium in

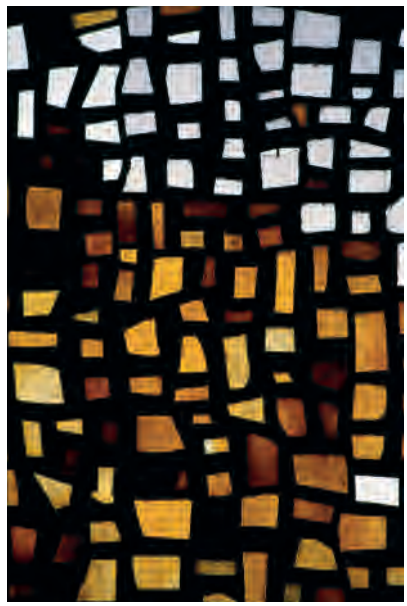
18 González Pozo, *op. cit.*, 145.

19 Luis Adrián Vargas, "Imágenes, teología, guerrilla," unpublished paper delivered at the symposium "Genealogies of Contemporary Art in Mexico," Mexico City: MUAC-UNAM, August 31, 2012.

20 González Pozo, *op. cit.*, 46.

21 Ibid., 74.

345



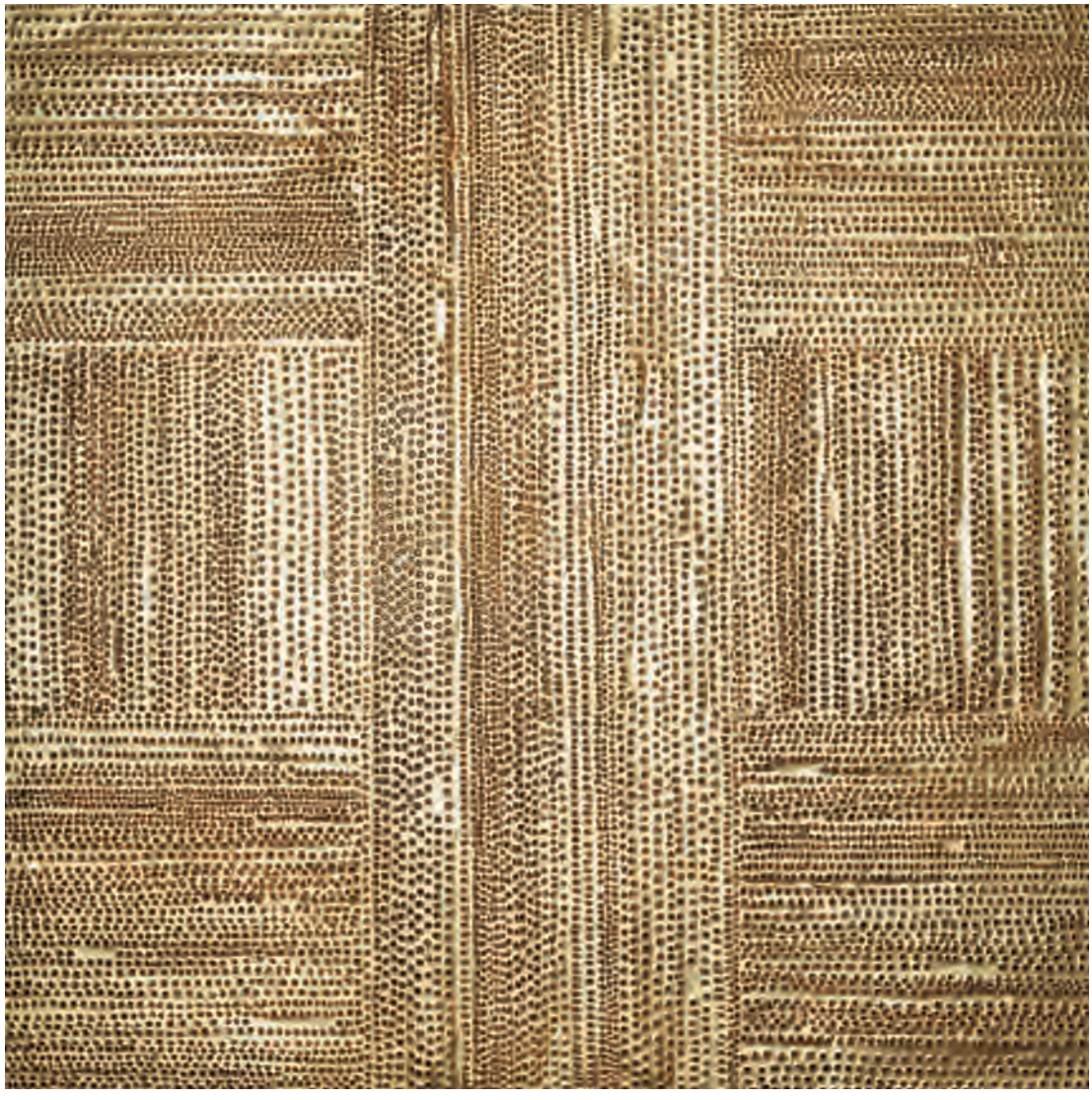
346

347

345-346. Mathias Goeritz, vitrales de la iglesia de San Lorenzo Mártir, 1957.
347. Luis Barragán (arq.), Capilla de las Capuchinas, 1953, Armando Salas Portugal (foto).
348. Mathias Goeritz, *Salvador de Auschwitz VII*, 1951.
349. Mathias Goeritz, *Moisés II*, 1954-1955.
350. Mathias Goeritz, *Variaciones en torno al Salmo 117*, 1959.

348

349



350

del Concilio Vaticano II, sino porque propone un novedoso ensayo de las disposiciones asimétricas a las que hasta entonces sólo se habían atrevido Le Corbusier y Luis Barragán".[21] Durante los años setenta, la práctica arquitectónica y artística de vocación religiosa y litúrgica de Chávez de la Mora continuó desarrollándose. A inicios de esa década desarrolló uno de sus proyectos más atrevidos: la Basílica efímera en el recinto de la Basílica de Guadalupe. Esta estructura ligera de dimensiones monumentales, hecha con lonas de plástico de color rosa, fue diseñada en colaboración con Héctor García Olvera, prefigurando, hasta cierto punto, la nueva Basílica en el Tepeyac construida por Pedro Ramírez Vázquez entre 1973 y 1976.

Las transformaciones en el arte y la arquitectura religiosos de corte litúrgico y público durante los años cincuenta y sesenta estuvieron acompañadas de una actualización similar en obras con otro tipo de formato para el espacio doméstico. En este campo valdría la pena recordar la serie *Salvador de Auschwitz* de Mathias Goeritz, pero también todo un conjunto de esculturas en madera que aluden a personajes o referencias bíblicas como *Moisés I* (1952), *La mano divina* (1952), *El ángel* (1953), *Pequeño ángel trompetista* (1955) o *Moisés* (1955). Estas piezas cuentan con dimensiones pequeñas o medianas y en ellas todavía existen rastros de una clara figuración, aunque su solución no intenta ser realista; más bien presentan formas próximas al expresionismo o recurren a una estética arcaica en línea con su producción de la Escuela de Altamira. No obstante, a finales de la década de los años cincuenta, Goeritz comenzó a realizar un nuevo conjunto de obras con vocación religiosa que se separó completamente del terreno de la figuración. La serie conocida como *Mensajes* consistía en cuadros articulados con láminas metálicas perforadas o superficies cubiertas con hoja de oro. Estos últimos también se conocen como *Dorados*, aunque Goeritz prefería referirse a ellos como *Mensajes metacromáticos*.[22]

Estas piezas se encuentran más próximas a la solución del monocromo —retomada, justo en esa época, por algunos artistas de la neovanguardia europea como Yves Klein o el grupo alemán Zero— que a las formas tradicionales de arte religioso donde la figuración suele ser la orden del día.[23] La representación de lo divino en estas obras se puede entender si se considera que sus superficies metálicas les conceden un carácter lumínico, elemento que resuena con las investigaciones realizadas en ese tiempo por el artista en el interior de las iglesias mediante la factura de vitrales. Con estas obras, como con los vitrales, Goeritz recurrió a la luminosidad en un intento creativo por presentar la realidad divina en el mundo de los hombres; actualizaba, así, la asociación milenaria de la luz con el misticismo y la espiritualidad.[24] Además de este carácter lumínico, los *Mensajes metacromáticos* también fueron descritos por Goeritz como "representaciones del todo y de la nada", haciendo eco de la imposibilidad de representar lo divino. Tal imposibilidad queda de manifiesto en el uso de la superficie monocromática como una forma que funciona como el grado cero de representación. Por otro lado, las perforaciones y las laceraciones en el metal de algunos *Mensajes* también podían asociarse fácilmente con el calvario del Viacrucis.

En paralelo a la realización de los *Mensajes*, Goeritz adoptó un discurso de fuertes tonos religiosos, en el que describía su época como un momento de acelerada confusión que demandaba un arte con referentes estables como antídoto a tal caos.[25] Para Goeritz, el referente más estable de todos era Dios y el arte contemporáneo debería aspirar a este referente constituyendo así una práctica constructiva y un Arte Mayor.[26] Como Jean-Gaston Bardet, Goeritz también recomendaba que el artista entendiera su trabajo como un servicio desinteresado en favor del embellecimiento y ordenamiento del mundo. Como el teólogo francés, el artista alemán anhelaba una época regida por un evangelio totalizante capaz de reconciliar a la humanidad en la fe religiosa.[27] Estas ideas de Goeritz fueron expuestas en repetidas ocasiones en múltiples manifiestos, declaraciones públicas y sus contribuciones periódicas como editor de la sección de arte de la revista *Arquitectura México*.

Los *Mensajes* aspiraban, de acuerdo con su autor, a ser este nuevo tipo de arte. La representación de una dimensión espiritual a través de la luz cumplía este objetivo. La solución de los *Mensajes* resultó oportuna como interpretación visual de lo divino si se contempla el uso que se le dio a la aplicación de hoja de oro para la realización de altares en espacios religiosos como la capilla de las

21 González Pozo, *op. cit.*, p. 74.

22 Véanse las declaraciones de Goeritz en Beatriz Colle, "Exposición y manifiesto de Mathias Goeritz", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, núm. 609, 13 de noviembre de 1960, p. 5.

23 Sobre la relación de Goeritz y las neovanguardias de la posguerra, véase Jennifer Josten, "Mathias Goeritz y el arte internacional de nuevos medios en los años sesenta", en Karla Jasso y Daniel Garza Usabiaga (eds.), *(Ready) Media: hacia una arqueología de los medios y la invención en México*, México, Conaculta-INBA, 2012, pp. 119-132, y Jennifer Josten, "Zero y México. Un diálogo transnacional", Daniel Garza Usabiaga (ed.), *Cinetismo. Movimiento y transformación en el arte de los 60 y 70*, México, Museo de Arte Moderno, 2012.

24 Dalibor Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity under the Shadow of Production*, Cambridge, MIT Press, 2004, pp. 132-134.

25 Como Goeritz, Margaret Rigg contaba con una visión similar de su tiempo y la importancia del arte religioso dentro de este contexto caótico: "En este siglo de caos y tecnología, con su amenaza de eliminación total, arte y religión nos devuelven nuestras emociones perdidas, nos rehumanizan y nos enseñan el sentido eterno de la vida." Rigg, *op. cit.*, p. 127.

26 Mathias Goeritz, "Aclaración", *Arquitectura México*, núm. 78, México, junio de 1962, p. 122.

27 Mathias Goeritz, "Advertencia (y un comentario viejo)", *Arquitectura México*, núm. 108, México, 1973, p. 276. Este texto contiene un grupo de declaraciones hechas y publicadas por Goeritz en 1961.

size and, in them, there still exist traces of a clear figuration, even though they make no attempt to be realistic. They present expressionistic forms, or resort to an archaic aesthetic, in line with Goeritz's earlier production at the School of Altamira. However, in the late fifties, Goeritz began to create a new set of religious works that completely departed from figuration. The series known as "Mensajes" (Messages) consisted of perforated sheet metal or gilded wood. The latter are also known as "Dorados" (Gilded), though Goeritz preferred referring to them as "Mensajes metacromáticos" (Metachromatic Messages).[22]

These pieces are closer to the monochrome solution —retaken, right at this time, by some artists of the European neo-avant-garde like Yves Klein or the German group Zero—than to traditional forms of religious art where figuration is the norm.[23] The matter of the representation of the sacred in these works can be better understood if one considers that their metallic surfaces endow them with a resplendent quality, an element that echoes the investigations that the artist was making at the time in the interior of churches through the creation of stained glass windows. With these works, as with the stained glass windows, Goeritz resorted to luminosity in a creative attempt to present divine reality in the world of human beings, thus actualizing the age-old association of light with mysticism and spirituality.[24] In addition to this luminous quality, the "Mensajes metacromáticos" were also described by Goeritz as "representations of totality and nothingness," echoing the impossibility of representing the divine. This impossibility is manifested in the use of the monochrome surface, a form that works as the zero degree of representation. On the other hand, the perforations and lacerations in the metal of some "Mensajes" can also be easily associated with the Passion.

Parallel to the creation of the "Mensajes", Goeritz adopted a strongly religious discourse in which he described the world of his day as going through a moment of accelerated confusion that demanded an art with stable standards as an antidote to such chaos.[25] To Goeritz, the most stable standard of all was God, and contemporary art should aspire to this standard, thus forming a constructive practice and a "Greater Art."[26] Like Jean-Gaston Bardet, Goeritz also recommended that the artist understand his work as a disinterested service in favor of the beautification and ordering of the world. The German artist, like the French theologian, also longed for a time that would be ruled by a totalizing gospel that could unite mankind in religious faith.[27] These ideas were set forth by Goeritz on several occasions, through multiple manifestos, public declarations, and periodical contributions as editor of the Arts section in the magazine *Arquitectura México*.

The "Mensajes" aspired, according to their author, to be this new kind of art. This was the effect achieved by the representation of a spiritual dimension through light. The solution of the "Mensajes" was suitable as a representation of the sacred, if one examines the use of gold leaf in altars of religious spaces like Barragan's Capilla de las Capuchinas, de Robina's remodeling of Santiago Tlatelolco, or Chávez de la Mora's design at Cuernavaca Cathedral. Nonetheless, the "Mensajes" series was, above all, a set of works meant for the domestic sphere and, in this regard, Goeritz repeatedly mentioned their decorative function, recommending their use in the articulation of the interior settings of modernist architecture.[28] This kind of decorative work by Goeritz did not have a superficial function. From his point of view, it bore a strong symbolic charge, while his geometric and abstract solutions attested to "the will of the artist to integrate his language in the frame of technical-architectural reality."[29] In this way, these pieces would be incorporated into household settings in the manner of an integration, in which the surface of the works would reflect or expand the space and bestow on it a certain luminosity, all this taking into account that every "Mensaje" was a strongly religious work.

This new form of religious art was ideal for the new bourgeoisie emerging during Miguel Alemán's administration that was characterized, among other things, by a remarkable religiosity as an element of identity, and that was beginning to

---

22 See Goeritz's declarations in Beatriz Colle, "Exposición y Manifiesto de Mathias Goeritz," *México en la Cultura*, supplment of *Novedades*, No. 609, November 13, 1960, 5.

23 On the relation Goeritz had with the post-war neo-avantgarde, see Jennifer Josten, "Mathias Goeritz y el arte internacional de nuevos medios en los años sesenta," in Karla Jasso and Daniel Garza Usabiaga (eds.), *(Ready) Media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en México* (Mexico City: Conaculta-INBA, 2012), 119–32, and Jennifer Josten, "Zero y México. Un diálogo trasnacional," Daniel Garza Usabiaga (ed.), *Cinetismo. Movimiento y transformación en el arte de los 60 y 70* (Mexico City: Museo de Arte Moderno-INBA, 2012).

24 Dalibor Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity under the Shadow of Production* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004), 132–4.

25 Like Goeritz, Margaret Rigg had a similar vision of her time and of the importance of religious art within this chaotic context: "In this century of chaos and technology, with its threat of total annihilation, art and religion give us back our lost emotions, rehumanize us and show us the eternal meaning of life." Rigg, *op. cit.*, 127.

26 Mathias Goeritz, "Aclaración", *Arquitectura México*, no. 78 (June 1962): 122.

27 This text contains a group of declarations made and published by Goeritz in 1961. Mathias Goeritz, "Advertencia (y un comentario viejo"), Arquitectura México, No. 108 (1973): 276.

28 Colle, *op. cit.*, 5.

29 Mathias Goeritz, "Advertencia con indiscutibles fondos filosóficos," *Arquitectura México*, No. 82 (June 1963): 120–6.

capuchinas de Barragán, en la remodelación de Santiago Tlatelolco a cargo de De Robina o como parte del diseño de Chávez de la Mora en la catedral de Cuernavaca. No obstante, la serie de los *Mensajes* era ante todo un conjunto de obras de carácter doméstico y, en este sentido, Goeritz señaló en repetidas ocasiones su función decorativa y recomendaba su uso en la articulación de los ambientes interiores de la nueva arquitectura moderna.[28] Este tipo de obra decorativa de Goeritz no funcionaba de manera superficial sino que, desde su óptica, contaba con fuertes significados simbólicos, mientras que sus soluciones geométricas y abstractas correspondían a "la voluntad del artista por integrar su lenguaje en el marco de la realidad técnica-arquitectónica".[29] De esta forma, la incorporación de estas piezas a los ambientes domésticos sería a la manera de una integración en la que la superficie de las obras reflejaría o expandiría el espacio a la vez de dotarlo de cierta luminosidad. Todo esto teniendo en mente que, además, cada *Mensaje* representa una obra con fuerte significado religioso.

Este nuevo tipo de arte religioso resultó idóneo para la nueva burguesía alemanista que se distinguió, entre otras cosas, por una acentuada religiosidad como un elemento de identidad y que comenzaba a favorecer soluciones plásticas en el arte que integraban nociones de progreso y universalidad, como el monocromo.[30] Este grupo económicamente en ascenso durante la posguerra contaba, además, con los recursos para adquirir este tipo de obras cubiertas con hoja de oro, material que bajo el sistema de producción imperante significa, antes que nada, "expresión positiva de superabundancia y riqueza".[31] Los *Mensajes*, de esta forma, empezaron a decorar las nuevas casas de este sector social, erigidas en sitios como Jardines del Pedregal, construidas durante los años cincuenta y sesenta por arquitectos como Barragán, Sordo Madaleno, Francisco Artigas o Antonio Attolini Lack. Estos ambientes domésticos cargados de un fuerte sentido religioso —expresado, por ejemplo, en la arquitectura residencial con reminiscencias conventuales de Barragán o las piezas monocromáticas de contenido religioso de Goeritz— conforman la imagen opuesta de los espacios anhelados por algunos miembros del clero progresista como Lemercier o Chávez de la Mora. Esto no debe de sorprender si se considera a la misma burguesía alemanista como una configuración antitética de los sectores más progresistas del clero durante los años cincuenta y los sesenta: católicos sí, pero conservadores en lo político, defensores de la libre empresa en lo económico y conspicuos en cuanto a su nivel adquisitivo. En esto parecen ser una especie de anticipo de las fuerzas que impulsaron una revolución conservadora en el Vaticano durante las dos últimas décadas del siglo XX, encabezada por Juan Pablo II (Karol Wojtila), quien puso fin contundente a las intenciones progresistas de un sector del clero.[32] Con esto concluyó un periodo de renovación dentro de la Iglesia que dejó, entre sus resultados, notables obras de arte y arquitectura religiosos realizadas durante los años cincuenta, sesenta y setenta en México.

28 Colle, art. cit., p. 5.

29 Mathias Goeritz, "Advertencia con indiscutibles fondos filosóficos", *Arquitectura México*, núm. 82, México, junio de 1963, pp. 120-126.

30 Pérez-Méndez y Aptilon, *op. cit.*, pp. 25-37.

31 Karl Marx, *A Contribution to the Critique of Political Economy*, Londres, Penguin, 1992, p. 171.

32 Baste tan sólo un ejemplo: la fuerza de una congregación tan importante durante el papado de Karol Wojtila como la de los Legionarios de Cristo no se puede entender sin el apoyo de los herederos de esta burguesía surgida durante la presidencia de Miguel Alemán al aprovechar las oportunidades de la economía de la posguerra.

favor artistic solutions that involved notions of progress and individuality, like the monochrome.[30] This upwardly mobile, postwar group also had access to the wealth that was needed to acquire these gilded works, at a time in which the prevailing production systems signified gold as a "positive expression of supra abundance and wealth."[31] The "Mensajes" thus began to decorate the new homes of this social sector, which were developed in places like the Jardines del Pedregal, and built during the fifties and sixties by architects like Barragán, Sordo Madaleno, Francisco Artigas, and Antonio Attolini Lack. These household environments, charged with a strong religious significance—expressed, for instance, in the residential architecture reminiscent of Barragán's convents or in Goeritz's religious monochromes—form an image that is the complete opposite of the spaces yearned for by some members of the progressive clergy like Lemercier or Chávez de la Mora. This is not surprising if one considers the very same bourgeoisie as a configuration antithetical to the most progressive sectors of the clergy during the fifties and sixties: catholics, yes, but politically conservative, defenders of the invisible hand, and conspicuous consumers. As such, they anticipate the forces that gave traction to a conservative revolution in the Vatican during the two last decades of the twentieth century, a revolution led by Pope John Paul II (Karol Wojtila), who put a clear end to the progressive intentions of a section of the clergy.[32] This concluded a short period, of no more than a few decades, of renovation within the Church, that left, among its results, notable works of religious art and architecture created during the fifties, sixties, and seventies in Mexico.

30 Pérez-Méndez andAptilon, *op. cit.*, pp. 25-37.

31 Karl Marx, *A Contribution to the Critique of Political Economy*, London: Penguin, 1992, p. 171.

32 To take a single example: The strength of the Legion of Christ, a congregation which acquired its immense importance during Wojtila's papacy, cannot be understood without the support of the heirs of this bourgeoisie, which emerged during Miguel Alemán's administration and clung to the opportunities of the post-war economy.

Resignificaciones del arte prehispánico

Jesse Lerner

En 1954, Nelson Rockefeller estableció los fundamentos institucionales para la creación de un nuevo museo en la ciudad de Nueva York, que llevaría por nombre Museo de Arte Indígena (Museum of Indigenous Art). Rockefeller creó este recinto para exponer su colección de objetos de África, Mesoamérica y el Pacífico Sur para ser exhibidos como objetos de arte, alejados de toda clasificación como artefactos etnográficos. En aquel momento no existía museo alguno en la ciudad de Nueva York que tuviera esta intención.[1] Con abundantes recursos a su disposición, Rockefeller decidió financiar un nuevo museo que albergara su colección. Al inaugurarse en 1957, este museo, en una casa sobre la calle 54 —frente al Museum of Modern Art—, el nombre de la institución había sido cambiado a Museo de Arte Primitivo (Museum of Primitive Art). En 1969, el Metropolitan Museum of Art exhibió más de 600 piezas de la colección del nuevo museo, en una exposición titulada "Arte de Oceanía, África y las Américas del Museo de Arte Primitivo". Poco después, el Museo de Arte Primitivo cerró de forma permanente y su colección fue transferida al Metropolitan, donde hoy conforma el centro de la colección del "Ala Michael C. Rockefeller de arte de África, Oceanía y las Américas". Tanto el cambio de nombre del efímero museo, como los cambios de postura del Metropolitan respecto a la pertinencia de los objetos precortesianos dentro de un museo enciclopédico de arte, reflejan desplazamientos más amplios durante los años cincuenta y sesenta en las actitudes culturales en relación con los objetos prehispánicos y la forma en que debían ser contextualizados. Estos desplazamientos contrastan con la forma relativamente fija en que el Estado mexicano dispuso de estos objetos durante las mismas fechas.

En el Museo de Arte Primitivo, los objetos precolombinos convivían con objetos de lugares casi completamente ajenos a Mesoamérica, como Camerún, Alaska y las islas Salomón. Al final, lo único que compartían estos objetos —y las culturas que representaban— era lo que *no* eran: occidentales, o pertenecientes a sociedades imperiales antiguas como China, Japón o India. Los aspectos en común eran tenues, y los fundamentos teóricos de su categorización como "primitivos" ya estaban siendo disputados e incluso desacreditados. Una vez transferida la colección al Metropolitan, la etiqueta "primitivo" se abandonó en favor de una más descriptiva: "Arte de África, Oceanía y las Américas", aunque se cierne detrás, implícita, la categoría de "no occidental". Dada la larga historia de Rockefeller como diplomático, hombre de negocios y coleccionista, no sorprende que el Museo de Arte Primitivo estuviera compuesto principalmente por arte mesoamericano. Cuando Rockefeller visitó México por primera vez en 1933 a los 25 años, aprovechó para visitar a destacados coleccionistas como Diego Rivera y Miguel y Rosa Covarrubias, y adquirió varios objetos precolombinos. Para los años cincuenta había formado una colección inmensa. El mes de octubre de 1957, *The New Yorker* reportó sobre la tercera exposición del museo:

> Tal y como corresponde a uno de los hijos del padre fundador de la Política de la Buena Vecindad, ex Coordinador de Asuntos Interamericanos, poseedor de la Orden del Mérito de Chile, la Orden

1 El Metropolitan Museum of Art había exhibido objetos precolombinos en 1894, pero transfirió su colección al otro lado de Central Park, al American Museum of Natural History, unos veinte años después. El mensaje implícito era muy claro: se trataba de artefactos arqueológicos de interés científico, no de objetos de arte dignos de contemplación estética.

Resignifications of Pre-Hispanic Art

Jesse Lerner

In 1954, Nelson Rockefeller established the institutional foundations for a new museum in New York City to be called the Museum of Indigenous Art. Rockefeller created this venue in order to exhibit his collection of objects from Africa, the South Pacific, and ancient Mesoamerica as art objects, rather than as ethnographic or archaeological artifacts. At that time, there was no museum in New York that displayed such objects.[1] With ample resources at his disposal, Rockefeller chose to fund a new museum to showcase his collection. By the time Rockefeller's museum opened in 1957 in a town house on Fifty-Fourth Street, across the street from the Museum of Modern Art, the name of the institution had been changed to the Museum of Primitive Art. In 1969 the Metropolitan Museum of Art displayed more than six hundred pieces from the new museum's collection, in a show called "Art of Oceania, Africa, and the Americas from the Museum of Primitive Art." Soon after, the Museum of Primitive Art closed permanently, and its collection was transferred to the Metropolitan, where it now forms the core collection of the Michael C. Rockefeller Wing for Arts of Africa, Oceania, and the Americas. The short-lived museum's change of name, and the Metropolitan's shifts in position regarding the appropriateness of pre-Cortesian objects within the context of an encyclopedic art museum both reflect larger shifts in attitudes during the 1950s and 1960s regarding pre-Hispanic objects and the frameworks within which to view them, shifts that contrast with the relatively fixed nature of the Mexican state's deployment of these objects during this same period.

In the Museum of Primitive Art, pre-Columbian objects mingled with those from places that had little or nothing to do with Mesoamerica, such as the Solomon Islands, Cameroon, and Alaska. In the end, these objects, and the cultures that produced them, shared very little beyond what they were *not*: neither Western nor from the imperial societies of ancient China, Japan, or India. The commonalities were tenuous, and the theoretical foundations for the category "primitive" were already contested, if not discredited. With the transfer to the Metropolitan, the "primitive" label was abandoned, in favor of the more descriptive "Africa, Oceania, and the Americas," though the "other than Western" category lurks not too far in the background. Given Rockefeller's long history in Latin America as a diplomat, businessman, and collector, it is not surprising that the Museum of Primitive Art featured ancient Mesoamerica prominently. Rockefeller had made his first visit to Mexico in 1933 at the age of twenty-five, when he both visited with notable collectors and artists such as Diego Rivera and Miguel and Rosa Covarrubias, and purchased several pre-Columbian objects. By the 1950s he had amassed an immense collection. In October of 1957, the *New Yorker* magazine reported on the Museum's third exhibition:

> As befits a baby of a founding father of the Good Neighbor Policy, the former Coordinator of Inter-American Affairs, the possessor of the Order of Merit of Chile, the National Order of the Southern Cross of Brazil, and the Order of the Aztec Eagle of Mexico, and a considerable stockholder in the Creole Petroleum Corporation, of Venezuela, the

1 The Metropolitan Museum had exhibited pre-Columbian objects in 1894, but transferred its collection across Central Park to the American Museum of Natural History some twenty years later. The implicit message was clear: These were archeological artifacts of scientific interest, rather than art objects worthy of aesthetic contemplation.

Nacional de la Cruz del Sur de Brasil, y la Orden del Águila Azteca de México, y un accionista importante de la Creole Petroleum Corporation de Venezuela, el énfasis se encuentra puesto en la América meridional. México se encuentra representado con la cabeza de un dios de la lluvia tallada en piedra caliza y la figura agachada de un dios del fuego con un cuenco en piedra volcánica.[2]

Los objetos no expuestos fueron regresados a casa del mecenas, donde serían contextualizados de una manera enteramente distinta. El curador del museo, Robert Goldwater, informa al reportero de *The New Yorker* que el "jaguar mexicano de piedra —de casi dos pies de alto— que estuvo en nuestra primera exposición ahora se encuentra en el jardín de la casa del Sr. Rockefeller en Tarrytown". La aceptación de la colección Rockefeller por parte del Metropolitan tuvo como precedente el movimiento primitivista europeo: la inspiración de los cubistas en la escultura africana y el autoexilio de Gauguin en Tahití. "No es de extrañar, entonces, que la primera expresión de una admiración genuina por las artes de culturas primitivas surgiera de fuera de la academia", escribió Goldwater en el catálogo *Art of Oceania, Africa, and the Americas from the Museum of Primitive Art* (Arte de Oceanía, África y las Américas del Museo de Arte Primitivo). "El llamado 'descubrimiento' de la escultura africana que Matisse, Picasso, Kirchner, Kandinsky y sus colegas realizaron alrededor de 1905 fue extendido después por otros artistas que cubrieron las diferentes cualidades del arte oceánico y precolombino. Esta historia […] contribuyó a la fundación y desarrollo del Museo de Arte Primitivo."[3]

Al mismo tiempo que se desarrollaba esta iniciativa privada, el Estado mexicano se dedicaba a la promoción activa de exposiciones de objetos mesoamericanos en el extranjero, siguiendo un modelo relativamente estático de exhibición. Durante décadas, el partido en el poder, asentado en los años de la posrevolución, fue puliendo su imagen internacional con exposiciones itinerantes a gran escala que ponían énfasis en la continuidad entre los objetos mesoamericanos y el arte colonial, decimonónico, moderno y popular. En 1952 se presentó en el Musée national d'art moderne de París la exposición "Arte mexicano del periodo precolombino a nuestros días", curada por Fernando Gamboa. Esta revisión histórica a gran escala del arte a lo largo de los milenios seguía un modelo que había sido establecido en 1940 por la exposición "Twenty Centuries of Mexican Art" (Veinte siglos de arte mexicano), presentada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Curada por un equipo compuesto por Alfonso Caso (prehispánico), Manuel Toussaint (colonial), Miguel Covarrubias (moderno) y Roberto Montenegro (popular), "Veinte siglos de arte mexicano" estableció un paradigma que sería repetido con muy pocas variaciones en dos de las exposiciones itinerantes a gran escala curadas por Gamboa en los años cincuenta y sesenta, e incluso décadas después en la exposición "Mexico: Splendors of Thirty Centuries" (México: Esplendores de treinta siglos) presentada en el Metropolitan en 1989. Al terminar su exhibición en París, "Arte mexicano…" viajó al Liljevalchs Konsthall de Estocolmo y a la Tate Gallery en Londres. Su éxito llevó a la creación de una exposición aún mayor del mismo corte, "Chefs d'œuvres de l'art mexicain" (Obras maestras del arte mexicano), presentada por vez primera en la Exposition Universelle de Bruselas en 1958. Los visitantes al pabellón mexicano de la Exposición Universal en Bélgica pasaban junto a una réplica de un atlante de Tula en tamaño real antes de adentrarse en el edificio modernista, diseñado por Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares, que fungía como espacio de exhibición. Dentro de este espacio se podían ver fotografías de monumentos precolombinos y arquitectura mexicana moderna que remarcaban las continuidades y paralelismos entre estas expresiones. Al terminar la feria de Bruselas, "Obras maestras…" viajó al museo Rautenstrauch-Joest de Colonia, y posteriormente a La Haya, Berlín Occidental, Viena, Varsovia, Copenhague, Roma, al museo Pushkin en Moscú, el Hermitage en Leningrado, el Petit Palais en París y al recién inaugurado Los Angeles County Museum of Art. A pesar de la acogida enormemente favorable que el público y la prensa internacional concedieron a estas exposiciones, algunos mexicanos expresaron sus reservas sobre las estrategias detrás de este tipo de diplomacia cultural. Un grupo conocido como el Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP) criticó la exposición presentada en París en 1952, denunciando su énfasis en el arte precolombino y popular. Este énfasis, señalaba el FNAP, pintaba a México como "un pueblo exótico, que a semejanza de otros pueblos primitivos de África, o de Asia, poco evolucionados económicamente, sólo puede ser ambiente propicio para el turismo". Pese a estas críticas, el modelo expositivo permaneció inalterado durante décadas.

Dentro de estos esfuerzos internacionales, las cabezas olmecas —monumentales, enigmáticas, impresionantes— adquirieron un papel icónico. Cuando el Museum of Fine Arts de Houston albergó la exposición "The Olmec Tradition" (La tradición olmeca) en 1963, los visitantes fueron recibidos por una cabeza colosal en el jardín de entrada del Cullinan Hall, diseñado por Mies van der Rohe. Durante el verano de 1965, otra cabeza honró el espacio ubicado frente al edificio Seagram, también de Mies van der Rohe, en el centro de Manhattan, hasta que fue reubicada en el pabellón mexicano de la Exposición Universal en Queens. Ramírez Vázquez y Rafael Mijares repitieron en esta exposición el concepto general de la Expo '58 en Bruselas: por fuera, una caja modernista con una escultura mesoamericana icónica al frente, y por dentro, una revisión nacional curada por Fernando Gamboa. En la Expo '67 de Montreal se instaló junto al pabellón mexicano una réplica del Cuadrángulo de las Monjas de Uxmal, haciendo eco de la reproducción a mayor escala realizada en Chicago para la exposición "Century of Progress" (Siglo de progreso) en 1933. Dentro del pabellón se podían

2 "Museum's Progress", *The New Yorker*, 19 de octubre de 1957, pp. 35-36.

3 Robert Goldwater, "Introduction", *Art of Oceania, Africa, and the Americas from the Museum of Primitive Art*, Greenwich, New York Graphic Society Ltd., 1969.

emphasis is on the more southerly Americas, with Mexico accounted for by the limestone head of a rain god and the crouched volcanic-rock figure of a fire god bearing a bowl.[2]

Objects not on display returned to the patron's private home, where they would be contextualized very differently. The museum's curator, Robert Goldwater, informed *The New Yorker*'s reporter that the "Mexican stone jaguar—almost two feet high—that you saw in our first show is now in the garden of Mr. Rockefeller's Tarrytown house." The Metropolitan's eventual acceptance of the Rockefeller collection relied on the precedent of European modernist primitivism: the Cubists' inspiration in West African sculpture, Gauguin's self-imposed exile in Tahiti, and so on. "It is thus not surprising that the first wholehearted admiration for the arts of primitive cultures came from outside the academy," wrote Goldwater in the catalog for "Art of Oceania, Africa, and the Americas from the Museum of Primitive Art." "The so-called 'discovery' of African sculpture about 1905 by Matisse, Picasso, Kirchner, Kandinsky, and their colleagues was later extended by other artists to encompass the very different qualities of Oceanic and pre-Columbian art. This history […] played a role in the founding and development of The Museum of Primitive Art."[3]

Contemporaneous with this private initiative, the Mexican state was aggressively promoting exhibitions of Mesoamerican objects outside of Mexico following an exhibition model that was relatively static. For decades the Mexican state effectively burnished its international image with large-scale touring exhibitions that emphasized the continuity between objects from Mesoamerican cultures and later colonial, nineteenth century, modern, and folk art. The 1952 exhibition "Arte mexicano del periodo precolombino a nuestros días," curated by Fernando Gamboa for the Musée National d'Art Moderne in Paris, followed the model of the historical survey of art across the millennia on a grand scale, a model established by the 1940 "Twenty Centuries of Mexican Art" exhibition at New York's Museum of Modern Art. The New York exhibition, curated by a team comprised of Alfonso Caso (pre-Columbian), Manuel Toussaint (colonial), Miguel Covarrubias (modern), and Roberto Montenegro ("folk art"), established a paradigm that repeats itself with surprising little variations in two of Gamboa's large-scale travelling survey exhibitions of the 1950s and 1960s, and then again in the Metropolitan Museum's 1989 "Mexico: Splendors of Thirty Centuries." After Paris, "Arte mexicano del periodo precolombino a nuestros días" traveled to Stockholm's Liljevalchs Konsthall and London's Tate. Its success led to a larger exhibition on the same model, "Chefs d'œuvres de l'art mexicain," first presented at the 1958 Brussels Exposition Universelle. Visitors to the Mexican Pavilion at the Belgian World's Fair passed a full-sized replica of one of the atlantes from Tula before entering the modernist building (designed by Pedro Ramírez Vázquez and Rafael Mijares) that served as exhibition space. Inside photographs of pre-Columbian monuments and modern Mexican architecture emphasized the continuities and parallels between these expressions. After the end of the Brussels fair, the "Obras maestras" show traveled to Cologne's Rautenstrauch-Joest Museum, The Hague, West Berlin, Vienna, Warsaw, Copenhagen, Rome, Moscow's Pushkin Museum, Leningrad's Hermitage, Paris (this time to the Petit Palais), and Los Angeles County's newly inaugurated Museum of Art. In spite of the overwhelmingly positive reception, these exhibitions were greeted with both from the public and in the international press. Some Mexicans expressed reservations about the strategies behind this kind of cultural diplomacy. A group calling themselves the Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP) denounced the emphasis on pre-Columbian and folk arts in the 1952 presentation in Paris as making for an exhibition that painted Mexico as "un pueblo exótico, que a semejanza de otros pueblos primitivos de África, o de Asia, poco evolucionados económicamente, sólo puede ser ambiente propicio para el turismo" (an exotic people, who, like other primitive people of Africa or Asia, haven't evolved much economically, and can only be a good environment for tourism).[4] Regardless of these criticisms, the model remained essentially unchanged for decades.

Olmec heads—monumental, enigmatic, and impressive—proved iconic in several such international efforts. When the Museum of Fine Arts Houston hosted the exhibition "The Olmec Tradition" in 1963, a colossal Olmec head greeted visitors on the lawn outside the Mies van der Rohe–designed Cullinan Hall. Another sat in midtown Manhattan in front of van der Rohe's Seagram Building in the summer of 1965, before being moved to the Mexican Pavilion at the World's Fair in Queens. There Ramírez Vázquez and Rafael Mijares repeated the general concept from Expo 58 in Brussels: a modernist box with an iconic Mesoamerican sculpture in front, a national survey curated by Fernando Gamboa inside. At the Montreal's Expo '67, a replica of a segment of Uxmal's Cuadrángulo de las Monjas was installed alongside the Mexican pavilion (echoing the larger-scale reproduction of this structure at Chicago's "Century of Progress" in 1933). Inside the pavilion were a full-size replica of the murals of Bonampak, a Chacmool, and a scale model of El Tajín's Pirámide de los Nichos, among many other representative examples of colonial, modern, and pre-Columbian art.

As Rockefeller built an institutional home for his collection in the early 1950s, and Gamboa's survey exhibition opened in France's Musée National d'Art Moderne, another museum was already in the works in the Mexican capital. Frida Kahlo had

2 "Museum's Progress," *New Yorker*, October 19, 1957, 35–6.

3 Robert Goldwater, introduction to *Art of Oceania, Africa, and the Americas from the Museum of Primitive Art* (Greenwich, CT: New York Graphic Society Ltd., 1969).

4 "El valor de nuestra pintura moderna," *El Universal*, June 14, 1952, 17, 23.

contemplar réplicas en tamaño real de los murales de Bonampak, un chac mool y una maqueta de la Pirámide de los Nichos, entre muchos otros ejemplos representativos de arte mexicano prehispánico, colonial y moderno.

A principios de los años cincuenta, mientras Rockefeller construía un hogar institucional para su colección y se inauguraba la exposición de Gamboa en el Musée national d'art moderne de Francia, otro museo se encontraba en gestación en la capital mexicana. Frida Kahlo había adquirido un terreno en la orilla sur de la ciudad en 1943. Poco después, Diego Rivera comenzó a planear la creación de un nuevo museo, el Anahuacalli, que albergaría su colección arqueológica, resultado también de años de adquisiciones. Su biógrafo Bertram Wolfe indica que:

> Toda su vida, Diego pintó prolíficamente y sin parar, vendió sus pinturas fácilmente y a precios cada vez mayores (aunque incomparables con los precios que alcanzan hoy en día tras su muerte). Cada centavo del que podía disponer más allá de las necesidades de su estilo de vida temerario, señorial y espontáneo, fue gastado en la adquisición de estos antiguos dioses e imágenes, máscaras talladas en jade, joyas, objetos de obsidiana, piedra, barro, cerámica, piedras semipreciosas… Este monumento lo legó al pueblo mexicano para que fuese administrado por el gobierno de México. Del mismo modo como los faraones dejaron las pirámides (aunque sin tantas cámaras mortuorias en su interior), así Diego dejó la suya.[4]

Los dos museos, el de Rockefeller en el centro de Manhattan y el de Rivera ubicado en San Pablo Tepetlapa, un suburbio de la ciudad de México, contrastan notablemente en su manera de abordar estos artefactos. El Anahuacalli, con sus variados mosaicos de serpientes, palomas blancas de la paz, sapos regordetes, hoces y martillos, muestra una iconografía personal, críptica, pero a la vez sumamente transparente. Las oscuras galerías llevan nombres como Sala del Temazcal Sagrado, Cámara Nupcial y Sala de los Reyes; y la estructura misma, diseñada por los artistas en colaboración con Juan O'Gorman y Heriberto Pagelson, mezcla formas toltecas, rocas volcánicas y arcos mayas con una sensibilidad modernista, aleación que lo convierte en un edificio único en el mundo. Como espacio de exposición, el Anahuacalli cuenta con varias desventajas. Su construcción de piedra hace que tanto el control climático como la disimulación de cables eléctricos sean hazañas prácticamente imposibles. En contraste, el Museo de Arte Primitivo, en su tradicional casa neoyorquina de piedra rojiza, mantuvo sus objetos en condiciones mucho más cercanas a los protocolos contemporáneos para la exhibición de obras de arte. El escritor anónimo de *The New Yorker* describe las condiciones del espacio: "muros blancos, buena iluminación, algunos de los objetos más chicos se encuentran exhibidos en vitrinas dentro de nichos en la pared, o en repisas forradas con fieltro". A pesar de estas diferencias, los dos museos comparten una fe en el valor artístico de estos objetos. Independientemente de la información que un arqueólogo pudiera extraer de ellas, o de cómo se pudieran clasificar dentro de las taxonomías de áreas y eras culturales, ambos museos colocan en primer plano su valor independiente como objetos de belleza.

Una notable diferencia entre estas exposiciones es la relación, implícita o explícita, que se describe entre los pueblos precolombinos y la nación mexicana moderna. Las exposiciones itinerantes de Gamboa y los pabellones de las exposiciones universales subrayan los puntos de continuidad entre el esplendor y los logros de los imperios antiguos y los del México moderno. Este concepto se reitera en libros como *Painted Walls of Mexico: from Prehistoric Times Until Today* (Muros pintados de México: de épocas prehistóricas hasta hoy), de 1966. En contraste, en las iniciativas privadas del extranjero, la nación moderna mexicana es totalmente pasada por alto. Para una de sus exposiciones de arte precolombino, el Museo de Arte Primitivo utiliza la categoría "Mesoamérica", en la cual incluye objetos de buena parte de Centroamérica. Esta exposición detonó otras en las que se observa una disquisición sobre cómo definir Mesoamérica y el lugar de la cultura maya, que desborda los límites territoriales de México.[5] En 1957, la Galería André Emmerich de Nueva York presentó una exposición titulada "Abstract Art Before Columbus" (Arte abstracto antes de Colón), curada por Dore Ashton. La búsqueda de abstracciones antiguas permite una libertad taxonómica aún mayor —los objetos de la exposición vienen de las culturas olmeca y anasazi, de Tlatilco y Ohio. Las bellas fotografías de Lee Boltin destacan mediante una dramática iluminación las cualidades formales y abstractas de estos objetos. Ashton se esfuerza por encontrar la palabra correcta en su ensayo del catálogo: "La palabra 'primitivo', a veces aplicada al arte precolombino, está cargada de ambigüedades y es utilizada con demasiada libertad para evocar las artes de culturas arcaicas o exóticas. Los objetos en este libro son productos, casi todos, de civilizaciones con un alto grado de organización que no entran en la concepción decimonónica de arte primitivo. Una palabra más atinada sería 'arcaico'."[6] La exposición estaba dedicada a Miguel Covarrubias, cuya muerte prematura le impidió ver publicado su libro *Indian Art of Mexico and Central America* (Arte indígena de México y Centroamérica, 1957).

4 Bertram Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Diana, 1986, p. 300.

5 El nombre "Área maya" es utilizado en otra exposición de objetos de Chiapas, la península de Yucatán, Guatemala, Belice y Honduras y "México" es empleado en una tercera para denotar culturas al norte de los mayas. El catálogo reconoce esta confusión: "La antigua cultura mexicana no se encuentra, estrictamente hablando, confinada a México."

6 Dore Ashton, *Abstract Art Before Columbus*, Nueva York, André Emmerich Gallery, 1957, p. 32.

acquired a plot of land on the city's southern edge in 1943. Diego Rivera began planning shortly afterward for a new museum, the Anahuacalli, to house his archaeological collection, also the result of years of acquisitions. His biographer Bertram Wolfe states that:

> All his life, Diego painted prolifically and unceasingly, sold his paintings easily and for gradually increasing prices (though nothing to compare with the prices they fetch now that he is dead). Every cent that he could spare beyond the needs of his reckless, seigniorial, unplanned way of life, he spent on the acquiring of these ancient gods and images, carved masks of jade, jewelry, objects of obsidian, stone, clay, ceramics, semiprecious stones […]. On his death he left this his last monument a gift to the Mexican people to be administered by the Government of Mexico. As the pharaohs left the pyramids (but without so much death built into it), so Diego has left his.[5]

The two museums, Rockefeller's in midtown Manhattan and Rivera's in the Colonia San Pablo Tepetlapa, contrast markedly in their framing of these archeological artifacts. The Anahuacalli, with its mosaics of Coatlicue, serpents, white doves of peace, chubby frogs, and hammers and sickles, is filled with a personal iconography that is at once cryptic and instantly legible. The dark galleries bear names such as Hall of the Sacred Temazcal, the Nuptial Chamber, and the Hall of Kings, and the structure itself, designed by the artists in collaboration with Juan O'Gorman and Heriberto Pagelson, blends Toltec forms, volcanic rock, and corbelled arches with a modernist sensibility in ways unlike any other building on Earth. As exhibition space, the Anahuacalli has certain shortcomings. The stone construction makes it impossible to conceal electrical wiring, and climate control is an impossibility. In contrast, the display of objects at the Museum of Primitive Art's brownstone remained much closer to contemporary protocols for the exhibition of art objects, as again the anonymous writer from the *New Yorker* noted approvingly: "white walls, good lighting, some of the smaller objects displayed in glass cases recessed into a wall or on a shelf lined with mauve felt." In spite of these differences, the two museums share the faith in these objects' aesthetic worth. Regardless of what information an archaeologist might be able to extract from them, or how they might be placed within taxonomies of cultural areas, eras and the like, they have an independent value as objects of beauty that both museums put in the foreground.

When reviewing these exhibitions, one difference that is striking is the implied or stated relationship between the pre-Columbian and the modern nation of Mexico. Gamboa's touring survey-shows and exhibitions at the world's fairs all underscore the points of continuity between the grandeur and accomplishments of ancient empires and those of the modern nation state. Publications such as Emily Edwards' *Painted Walls of Mexico: From Prehistoric Times until Today* (1966) repeat this construct. In contrast, the modern nation of Mexico is irrelevant in many of the private initiatives abroad. The Museum of Primitive Art alternately uses the category "Mesoamerica," including objects from much of Central America. This exhibition triggered others in which a disquisition on how to define the place of Mesoamerica and the Mayan culture—that go beyond the territorial boundaries of Mexico—is noticeable.[6] In 1957, New York's André Emmerich Gallery presented an exhibition called "Abstract Art before Columbus," curated by Dore Ashton. The search for ancient abstractions leads to even greater taxonomical liberties—objects in the exhibition came from the Olmec and the Anasazi, from Tlatilco and Ohio. The handsome photographs by Lee Boltin emphasized the formal, abstract qualities of these objects with dramatic lighting. Ashton struggles for the proper label in her catalog essay: "the word 'primitive,' sometimes applied to pre-Columbian art, is laden with ambiguities and used far too loosely to evoke the arts of either archaic or exotic cultures. The objects in this book are nearly all products of highly organized civilizations and do not fit into the nineteenth-century conception of primitive art. They would more aptly be termed 'archaic.'"[7] The show was dedicated to Miguel Covarrubias, who had recently passed away, all too prematurely, before seeing the publication of his *Indian Art of Mexico and Central America* (1957).

By the 1950s it was clear that specific regions, cultures, and styles of pre-Columbian art loaned themselves both to particular projects in modern art and particular ideological agendas. Mezcala stone sculpture, for example, with its reductive, cubist geometries, had been a modernist favorite since Covarrubias celebrated the style's "vigorous simplification and the tendency to the abstract, pure form so dear to the most ancient and the most modern art—from the Cycladic marble figures from the Greek islands of 4,000 years ago, to the abstractions of Brancusi and Henry Moore."[8] These simplified Mezcala forms in stone merited exhibitions at the André Emmerich Gallery (1956), Universidad Nacional Autónoma de México Museo Universitario de Ciencias y Arte (1964), the Finch College Museum of Art (1965), and the Museum of Primitive Art (1967). William Spratling presents Remojadas ceramics as essentially humanist in "Más humano que divino" (1960), and

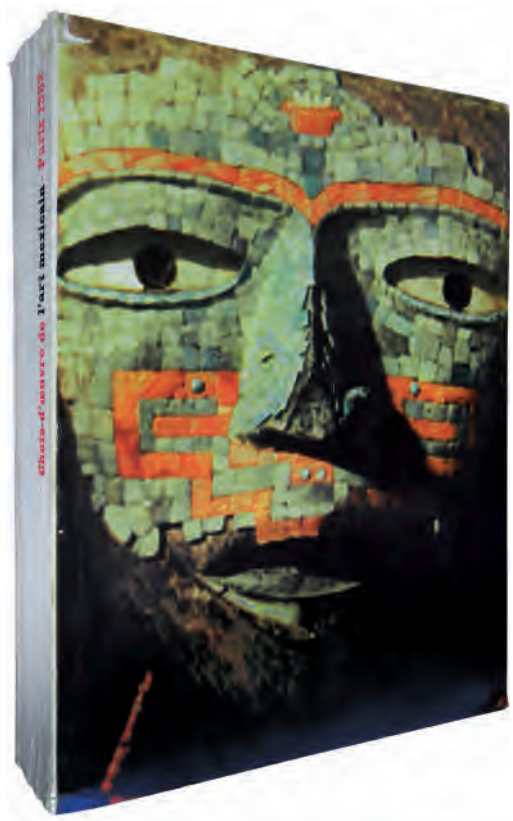
5 Bertram Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera* (New York: Stein and Day, 1963) 372–3.

6 The category "Maya Area" is used on another exhibition for objects from Chiapas, the Yucatán Peninsula, Guatemala, Belize, and Honduras; and "Mexico" in another, meaning here cultures north of the Maya. The catalog acknowledges this confusion: "Ancient Mexican culture is not, strictly speaking, confined to Mexico."

7 Dore Ashton, *Abstract Art before Columbus* (New York: André Emmerich Gallery, 1957), 32.

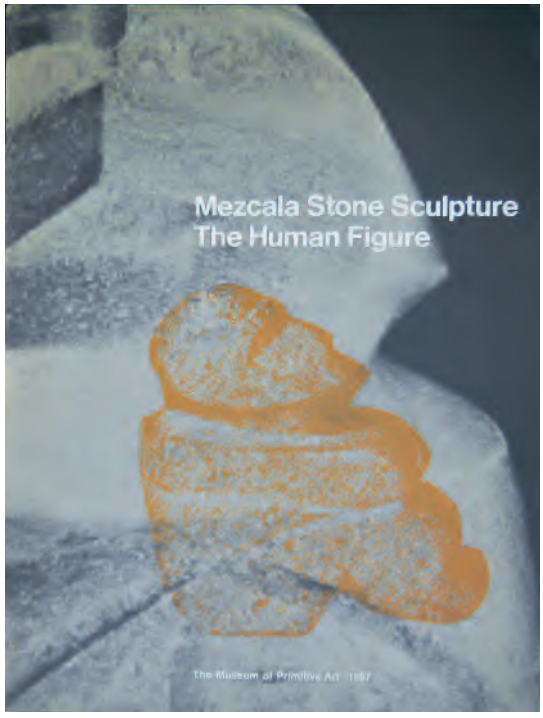
8 Miguel Covarrubias, *Mezcala: Ancient Mexican Sculpture* (New York: André Emmerich Gallery, 1957), 12.

351

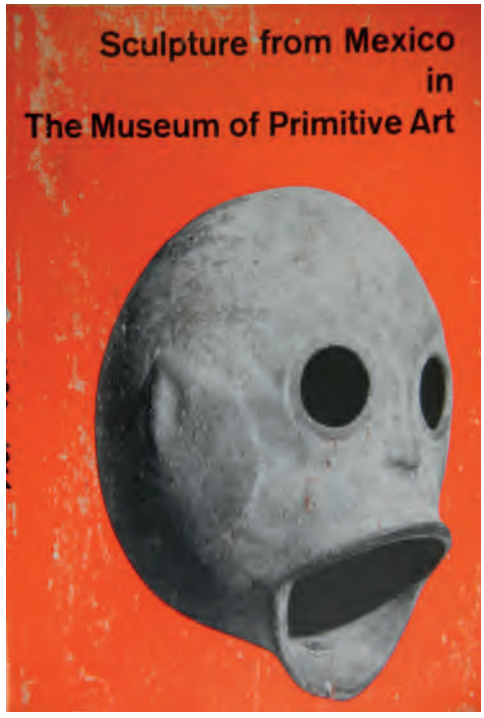


352

353



354



355

351. Portada, *Artforum*, 1966, fotografía de la Feria Mundial de Nueva York de 1964.
352. Portada de catálogo, *Chefs d'œuvres de l'art mexicain des temps pré-colombiens à nos jours,* 1962.
353. Portada de catálogo, *Mezcala Stone Sculpture: The Human Figure*, 1967.
354. Portada de catálogo, *Sculpture from Mexico in The Museum of Primitive Art*, 1964.
355. Portada de folleto, *Mexico in the New York World's Fair*, 1964-1965.

356

357

358

356. Publicidad de Pan-American World Airlines, *ca.* 1950.
357. Tarjeta postal, Chichen-Itzá, 1956.
358. Tarjeta postal, Teotihuacán, *ca.* 1960.

Hacia los años cincuenta había quedado claro que ciertas regiones, culturas y estilos de arte precolombino se prestaban para la consecución tanto de proyectos de arte moderno como de agendas ideológicas. La escultura en piedra de Mezcala, por ejemplo, con sus geometrías cubistas reductivas, había sido favorecida por los modernistas desde que Covarrubias celebró el estilo y su "simplificación vigorosa y tendencia a la forma pura y abstracta, tan estimada por el arte más antiguo y más moderno —desde las figuras cicládicas de mármol de las islas griegas de hace cuatro mil años, hasta las abstracciones de Brancusi y Henry Moore".[7] La simplificación de la forma en las esculturas de piedra de Mezcala ameritó exposiciones de objetos de esta cultura en la Galería André Emmerich (1956), el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM (1964), el Finch College Museum of Art (1965) y el Museo de Arte Primitivo (1967). En su libro *Más humano que divino* (1960), William Spratling presenta piezas de cerámica de Remojadas, ensalzándola como una expresión esencialmente humanista. Ateos como Rivera celebraron las culturas del Occidente de México supuestamente más seculares e igualitarias y en el Anahuacalli la acumulación de miles de figuras de cerámica saqueadas de tumbas de tiro, tiene un lugar prominente.

La colección de Robert Woods Bliss contiene diminutas y expresivas figuras de la cerámica de Tlatilco y Jaina, jades olmecas, un gran panel de piedra caliza de Palenque, un magnífico fresco teotihuacano de un jaguar, piezas de cerámica polícroma maya y varias esculturas aztecas de piedra. La colección del diplomático estuvo expuesta en la National Gallery de Washington, D.C., desde 1947. Bliss también los consideraba objetos "de gran valor artístico […] deben encontrarse no sólo en las abarrotadas vitrinas de artefactos arqueológicos o como ejemplos de arte folclórico en museos de historia natural, sino también en museos de arte". Al final de su vida, él y Mildred Barnes Bliss contrataron al arquitecto Philip Johnson para que diseñara un pequeño edificio independiente que hospedara su colección de objetos prehispánicos, junto a la mansión de estilo federal donde vivían y conservaban sus colecciones de arte bizantino, renacentista y barroco. Esta estructura modernista, derivada de los diseños del arquitecto otomano Mimar Sinan, está compuesta por ocho galerías circulares construidas alrededor de un pequeño patio, y abrió al público en 1963, poco después de la muerte del coleccionista. Los objetos mesoamericanos parecen flotar en los jardines expansivos de Dumbarton Oaks, visibles a través de los ventanales.

Fomentado por el crecimiento de la clase media mexicana, la recuperación económica de Europa Occidental y la prosperidad de Estados Unidos en la posguerra, el turismo en los sitios arqueológicos se incrementó notablemente durante este periodo. Las ruinas precolombinas —y su estrecha proximidad con las comodidades modernas— son un elemento central del atractivo turístico. Una guía turística de 1954 prometía al visitante que "no necesitaba viajar por días a lomo de camello en México para encontrar arcaicas pirámides. Se puede caminar por un pueblo antiguo y remoto, en el entresueño del aura silenciosa de siglos pasados, y esa misma noche, tras una ducha y un Martini seco, embarcarse en un remolino de diversión y baile en clubes nocturnos que sólo la metrópolis más moderna puede ofrecer". Con la invención de la "Ruta Maya" en los años cincuenta vino la expansión de la infraestructura para atender a los nuevos visitantes, y la producción de réplicas, guías de viaje y postales para este mercado en expansión. Un sinnúmero de publicaciones populares abordan a los turistas y personas interesadas. Tan sólo en la región maya, el vasto número de libros para el público en general abarcaba desde libros más especializados como *The Rise and Fall of the Maya Civilization* (Apogeo y decadencia de la civilización maya, 1954) de sir Eric Thompson, hasta el librillo psicoanalítico *El misterio de Chichén-Itzá* (1966) de Arturo García Formenti, que anticipa el creciente interés del *new age* por lo maya. Para 1966-1967, el Banco de México había comenzado una búsqueda financiada por el gobierno de un emplazamiento para un desarrollo turístico y vacacional. Esta búsqueda resultaría en la creación de Cancún y en un crecimiento aún más acelerado del turismo en las tierras bajas mayas.

El turismo y las exposiciones, y el interés que fomentaron, contribuyeron indirectamente al mercado negro y la exportación ilegal de objetos precolombinos saqueados. Entre 1963 y 1968, Harold Wagner amasó en su pequeño departamento de San Francisco una colección de más de setenta fragmentos de murales saqueados de Teotihuacán. La mayoría fueron regresados a México después de su muerte en 1976. La fachada de un templo de Calakmul fue removida del sitio en 1967, llevada de contrabando a Nueva York y ofrecida al Metropolitan —el cual, tras la formación del Departamento de Artes de África, Oceanía y las Américas en 1969, había vuelto a adquirir piezas mesoamericanas— por 400 000 dólares americanos. Esta pieza también fue, con el tiempo, devuelta a México.

Billy Pearson, *jockey* convertido en traficante de arte, narra su encuentro con el director de cine John Huston en el circuito de las carreras de caballos. Sabiendo que el director había, ilegalmente, exportado cerámica a Estados Unidos después de un rodaje fílmico en México, el carismático *jockey* utilizó su don de palabra para convencer a Huston de invitarlo a su casa.

> Tenía dos Modiglianis importantes en sus paredes, algunos buenos Tamayos y Paul Klees. En el piso de la sala había un tesoro de grandes estatuillas de tumbas mexicanas.
>
> —Son buenas para mantener puertas abiertas, ¿eh? —comentó John.

7 Miguel Covarrubias, *Mezcala: Ancient Mexican Sculpture*, Nueva York, André Emmerich Gallery, 1957, p. 12.

atheists such as Rivera celebrated the supposedly more secular, egalitarian cultures of ancient West Mexico by accumulating thousands of ceramic figures looted from shaft tombs.

Diminutive and expressive ceramic figurines from Tlatilco and Jaina, Olmec jades, a large limestone panel from Palenque, a magnificent jaguar in fresco from Teotihuacan, Maya polychrome ceramics, and many Aztec stone sculptures all figure in the collection of Robert Woods Bliss. Since 1947 the diplomat had displayed his collection in Washington, DC's National Gallery of Art. He too believed these were objects "of great artistic value […] they belong in Museums of Art as well as in the crowded cases of archaeological artifacts or folk-art in museums of natural history." Late in his life, he and Mildred Barnes Bliss hired the architect Philip Johnson to design a small, freestanding building to display his collection, alongside the Federal-style mansion where they lived and kept their collections of Byzantine, Renaissance, and Baroque art. The modernist structure, derived from the designs of imperial Ottoman architect Mimar Sinan, is defined by eight circular galleries built around a small courtyard, and opened in 1963, shortly after the collector's death. The Mesoamerican objects seem to float in Dumbarton Oaks' expansive gardens, visible through the floor-to-ceiling windows.

Spurred by Mexico's growing middle class, Western Europe's economic recovery, and the prosperity of the post–World War II United States, tourism at the most visited archaeological sites increased markedly during this period. Pre-Columbian ruins, in close proximity to modern comforts, are a central element in the appeal to tourists. A 1954 travel guide promised that the traveler "need not travel for days on camel-back in Mexico to find archaic pyramids. You can walk in a remote and ancient village, drowsing in the quiet aura of centuries past, and that very night, after a shower and a dry martini, embark on a whirl of night-club fun and dancing which only the most modern metropolis can offer." With the invention of the "Ruta Maya" in the 1950s came the expansion of infrastructure catering to these visitors, the production of replicas, travel guides, and postcards for this expanding market, as well as other likenesses and representations. Any number of popular publications address the tourist or interested layperson; in the Maya region alone, the vast number of books appealing to nonprofessionals range from Sir Eric Thompson's *Rise and Fall of the Maya Civilization* (1954) to Arturo García Formenti's psychoanalytic potboiler *El misterio de Chichen-Itzá* (1966), which anticipates the growing New Age interest in the Maya. By 1966–67, Banco de México had begun a government-sponsored search for the site for a vacation development zone that would lead to the creation of Cancún and even further increases in tourism in the lowland Maya region.

The tourism and exhibitions, and the interest they fostered, contributed indirectly to the market for looted and illegally exported pre-Columbian objects. Between 1963 and 1968, Harold Wagner amassed in his small San Francisco apartment a collection of more than seventy fragments of looted murals from Teotihuacan. The majority were returned to Mexico following his death in 1976. So too was the façade of a temple from Calakmul, after being removed from the site in 1967, smuggled to New York City, and offered to the Metropolitan Museum (once again collector of ancient Mesoamerica, following the formation in 1969 of the museum's Department of Arts of Africa, Oceania, and the Americas was formed in 1969) for $400,000.

The jockey turned art dealer Billy Pearson narrates meeting director John Huston at the racetrack. Knowing that the director had smuggled looted ceramics back to the United States after a film shoot in Mexico, the charismatic jockey talked his way into an invitation to the Huston's home.

> He had two important Modiglianis on his walls, some good Tamayos and Paul Klees. In the living room was a treasure of great Mexican tomb figures lying on the floor.
> "Nice to hold doors open with, eh?" John said.
> "Or throw at the cat. You keeping them all?"
> "Most likely."[9]

Pearson proved Huston's "most likely" wrong shortly afterward by winning one looted figurine in a wager involving a thoroughbred. With this growing market appear notable fakes. The Porrúa Codex, first published in 1957, mixes elements borrowed from the Dresden, Madrid, Paris, and Zouche-Nutall Codices with Mixtec and Aztec elements to create a pan-Mesoamerican stew. When presented at the 1956 Congreso de Americanistas in Copenhagen as the fourth surviving Maya codex from before the Conquest, the Codex Maguntiacus caused a stir but was quickly exposed as a hoax. Dr. Josué Saenz was flown to a remote airstrip in the highlands of Chiapas, where he was shown a bark-paper codex calculating the movements of Venus. The document was subsequently dubbed the Grolier Codex, after the private New York club where it was first shown; its authenticity remains in question. The prolific mystery writer Earl Stanley Gardner visited Acámbaro, Guanajuato, to examine the Waldemar Julsrud collection of ceramic figurines. It would not take a crime-solver of the caliber of Gardner's best-known creation, Perry Mason, to conclude that these clay pieces, which represent both humans and what look like dinosaurs, are forgeries. Gardner devoted an entire volume, *Host with the Big Hat* (1969), to the "archaeological mystery," but refrained from making a conclusive judgment about these egregious fakes.

Pre-Hispanic objects, Mexico's Indians, their place in the modern world, and their legacy for Mexican modernity all fare

---

9 Billy Pearson, and Stephen Longstreet, *Never Look Back, The Autobiography of a Jockey* (New York: Simon and Schuster, 1958), 288.

—O para aventárselas al gato. ¿Te las vas a quedar todas?

—Muy probablemente.[8]

Este "muy probablemente" fue casi de inmediato refutado por Pearson, cuando le ganó a Huston una de las estatuillas en una apuesta hípica. El crecimiento del mercado generó también una serie de falsos importantes. El *Códice Porrúa*, publicado por primera vez en 1957, mezcla elementos tomados de los códices Dresde, Madrid, París y Zouche-Nuttall con elementos mixtecos y aztecas para crear un revoltijo panmesoamericano. El *Códice Maguntiacus* causó gran revuelo cuando fue presentado ante el Congreso de Americanistas de 1956 en Copenhague como el cuarto códice maya precortesiano sobreviviente, pero fue rápidamente expuesto como falso. El doctor Josué Sáenz fue enviado en avioneta a una remota pista de aterrizaje en los Altos de Chiapas, donde le fue presentado un códice en papel amate que calculaba los movimientos astronómicos de Venus. Este documento, el Códice Grolier, lleva el nombre del club privado de Nueva York donde fue mostrado por primera vez, y su autenticidad permanece una incógnita. Earl Stanley Gardner, el prolífico escritor de novelas de misterio, visitó Acámbaro, Guanajuato, para examinar la colección Waldemar Julsrud de estatuillas de cerámica. No se necesita un detective del calibre de Perry Mason, la creación más conocida de Gardner, para concluir que estas piezas de barro, que representan tanto humanos como lo que parecen ser dinosaurios, son falsificaciones. Gardner dedicó un volumen entero, *Host with the Big Hat* (1969), al "misterio arqueológico", pero se abstuvo de realizar un juicio conclusivo sobre estos insignes falsos.

Los objetos prehispánicos, los pueblos originarios de México, su lugar en el mundo moderno y su legado para la modernidad mexicana tienen una muy pobre representación fílmica en este periodo. Varias películas épicas de la época, que buscaron reconstruir momentos históricos tanto reales como imaginarios, piden una enorme suspensión de la incredulidad. En *Chilam Balam* (Íñigo de Martino, 1955) se dramatiza la conquista de Yucatán, mientras que en *Kings of the Sun* (Los Reyes del sol, J. Lee Thompson, 1963), filme más fantasioso, el príncipe maya Balam (George Chakiris) guía a su gente en una migración al norte para encontrarse con el Jefe Águila Negra (Yul Brynner) y los nativos americanos de lo que posteriormente sería el sur de Estados Unidos. *Raíces* (Benito Alazraki, 1953) se enfoca principalmente en la población indígena contemporánea de México, pero abre con esta problemática exposición: "Veremos ahora sobre rostros semejantes a éstos, expresadas las virtudes intrínsecas de la raza: la abnegación, el sentido de la belleza, el estoicismo, la dignidad." La celebración de Alfonso Reyes de esta película identificó precisamente la cualidad ahistórica de estos indios cinemáticos: "Si existe una edad indefinida, donde la juventud y la vejez se confunden, donde el tiempo se hace todo presente, trayendo consigo una vaho del pasado y una brisa del porvenir, tal será la edad de esta gente."[9]

La construcción de lo mexicano, y especialmente de lo indígena mexicano, como una condición de prolongado sufrimiento y autonegación, aunque es potencialmente explosiva, hace eco de otras formulaciones contemporáneas, como *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz (1950). La misma propuesta esencialista interesada influye en las actuaciones de María Félix y Pedro Infante en *Tizoc* (Ismael Rodríguez, 1956) y de Toshiro Mifune en *Ánimas Trujano* (Ismael Rodríguez, 1962). *Raíces* ganó el premio de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (Fipresci) en Cannes, Pedro Infante ganó un Oso de Oro por *Tizoc* en Berlín, y ambos filmes fueron honrados con Arieles, lo que sugiere que tanto las élites mexicanas como las europeas estaban involucradas en la construcción de este imaginario. Teniendo en cuenta las colecciones ilegales que se formaron dentro de este periodo, la película mexicana que adquiere más relevancia en la época es *El enmascarado de plata*, cuya historia de aventuras se desenvuelve alrededor del mercado negro de antigüedades precolombinas. En *El tesoro de Moctezuma* (1966), de René Cardona, *El Santo* y su compinche Jorge Rivero persiguen a una banda de criminales de Hong Kong que robó una escultura mexica de piedra de un museo, y la subsecuente persecución los lleva de las pirámides de Teotihuacán a la Plaza de Toros, y de un buque de guerra en alta mar al barrio chino de San Francisco.

El tesoro de Moctezuma utiliza una locación en particular, sin duda el proyecto más ambicioso, importante y espectacular de recontextualización de objetos precolombinos en este periodo: el Museo Nacional de Antropología (1964). Mucho se ha escrito sobre él —se ha relatado el proceso de su concepción y construcción, analizado el contenido de sus muestras y criticado las fundaciones ideológicas del proyecto. La creación del Museo Nacional de Antropología volvió obsoleto al casi centenario Museo Nacional, cuya estructura del siglo XVIII sería convertida en el Museo de las Culturas. El antiguo Museo Nacional, con sus cristales de altura, repletos de artefactos, su salón de monolitos y su sala del falo (sólo para adultos), se había vuelto incompatible con las ambiciones del Estado sobre el despliegue de lo indígena. El diseño y la construcción del nuevo museo fueron esfuerzos masivos que involucraron a docenas de arqueólogos, antropólogos, arquitectos, ingenieros e intelectuales, dirigidos por Pedro Ramírez Vázquez.

Numerosas obras de arte contemporáneo fueron comisionadas para el nuevo museo a artistas como Rufino Tamayo, Mathias Goeritz, Raúl Anguiano, Leonora Carrington y José Chávez Morado. Las obras reflejan la multitud de formas en que los objetos precolombinos continuaban inspirando a los artistas mexicanos,

8 Billy Pearson y Stephen Longstreet, *Never Look Back, The Autobiography of a Jockey*, Nueva York, Simon and Schuster, 1958, p. 288.

9 Alfonso Reyes, "Los cuentos de Rojas González en el cine", *Marginalia*, México, El Cerro de la Silla, 1959, p. 23.

poorly in most cinematic representations from this period. Historical epics reconstructed historical moments both real and imaginary; all call for considerable suspension of disbelief. *Chilam Balam* (Íñigo de Martino, 1955) dramatizes the conquest of Yucatan, while in the more fanciful *Kings of the Sun* (J. Lee Thompson, 1963), a Maya prince Balam (George Chakiris) leads his people as they migrate north to encounter Chief Black Eagle (Yul Brynner) and the Native Americans of what would later be the southern part of the United States. *Raíces* (Benito Alazraki, 1953) focuses primarily on the contemporary indigenous population of Mexico, but opens with this problematic construction: "Veremos ahora sobre rostros semejantes a éstos, expresadas las virtudes intrínsecas de la raza: la abnegación, el sentido de la belleza, el estoicismo, la dignidad." (We will now see on living faces similar to these, the virtues intrinsic to the race: abnegation, a sense of beauty, stoicism, dignity.) Alfonso Reyes' celebration of the film identified precisely the ahistorical quality of these cinematic Indians: "Si existe una edad indefinida, donde la juventud y la vejez se confunden, donde el tiempo se hace todo presente, trayendo consigo un vaho del pasado y una brisa del porvenir, tal será la edad de esta gente." (If there can be such a thing as an indefinite age, when one is both young and old, when all time meets in the present, bringing vapors out of the past and a breeze from the future, this is the age of our people."[10]

The construction of the Mexican, and especially the indigenous Mexican, as long-suffering and self-denying, though potentially explosive, echoes other contemporary formulations, such as Octavio Paz's *El laberinto de la soledad* (1950). The same essentialist, self-serving construct informs the performances of María Félix and Pedro Infante in *Tizoc* (Ismael Rodríguez, 1956) and Toshiro Mifune in Ánimas *Trujano* (Ismael Rodríguez, 1962). *Raíces* earned the Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (Fipresci) award at Cannes, Pedro Infante won a Golden Bear for his stooping *Tizoc* in Berlin, and both films were honored with Ariels, suggesting both Mexican and European elites were invested in this construct. In light of the illicit collections being assembled during this period, *El enmascarado de plata* (1954) is arguably the most relevant Mexican film of the period, with its adventurous tale about the black market for pre-Columbian antiquities. In René Cardona's *El tesoro de Moctezuma* (1966), *El Santo* and his lusty sidekick, Jorge Rivero, pursue a Hong Kong–based criminal band that has stolen a Mexica stone sculpture from a museum on a chase that leads from the pyramids of Teotihuacan to the Plaza de Toros, from a warship on the high seas to San Francisco's Chinatown.

El tesoro de Moctezuma uses one location that is without a doubt the most ambitious, important, and spectacular of the many reframings of pre-Columbian objects in this period, the magisterial Museo Nacional de Antropología. Much has been written about this project—chronicling the process of its conception and construction, analyzing the contents of its displays, and critiquing the project's ideological underpinnings. The creation of the Museo Nacional de Antropología rendered in 1964 obsolete the nearly one-hundred-year-old Museo Nacional, and that eighteenth-century structure was subsequently converted into the Museo de las Culturas. The old Museo Nacional, with its floor-to-ceiling glass cases stuffed with artifacts, *salón de monolitos*, and adults-only *sala del falo* no longer matched the ambitions of the state's deployment of the indigenous. The design and construction of the new museum was a massive effort involving scores of archaeologists, anthropologists, architects, engineers, and intellectuals, led by the architect Pedro Ramírez Vázquez.

The numerous contemporary artworks commissioned for the new museum from a diverse group of artists, including Rufino Tamayo, Mathias Goeritz, Raúl Anguiano, Leonora Carrington, and José Chávez Morado reflect the variety of ways in which pre-Columbian objects continued to inspire Mexican artists, a decade after Rivera's *Historia de la medicina en México/El pueblo en demanda de salud* (1953). This list could be expanded to include international artists who found inspiration in pre-Columbian sources, with the additions of names including Alfred Jensen, Robert Smithson, Josef and Anni Albers, and Henry Moore, who visited Mexico for the first time in 1952–53, after decades of Maya references in his sculptures. Within this archaeological turn in contemporary art, it would be hard to underestimate the influence of Mesoamericanist George Kubler's *The Shape of Time* (1962). Kubler's text, which resonated beyond the archaeological community, impacted artists including John Baldessarri, Ad Reinhardt, Robert Morris, and Asper Jorn, as well as serving as a key reference for "Ultramoderne" (1967), Smithson's exploration of possible links between 1930s modernism and archaeological forms.

Of the studies of the Museo Nacional de Antropología, Octavio Paz' *Posdata* (1970) is among the most influential and perceptive. Writing in the aftermath of the 1968 massacre at Tlatelolco, Paz says: "Si la historia visible de México es la escritura simbólica de su historia invisible y si ambas son la expresión, la reiteración y la metáfora, en diversos niveles de la realidad, de ciertos momentos reprimidos y sumergidos, es evidente que en ese Museo se encuentran los elementos, así sea en dispersión de fragmentos, que podrían servirnos para reconstruir la figura que buscamos" (If Mexico's visible history is the symbolic script of its invisible history and if both are the expression, reiteration, and metaphor—on different levels of reality—of certain repressed

10 Alfonso Reyes, "Los cuentos de Rojas González en el cine," *Marginalia* (Mexico City: El Cerro de la Silla, 1959), 23.

una década después del mural *Historia de la medicina en México/ El pueblo en demanda de salud* de Diego Rivera (1953). La lista de artistas que se inspiraron en fuentes precolombinas se expande más allá de la frontera, incluyendo a creadores internacionales como Alfred Jensen, Robert Smithson, Josef y Anni Albers, y Henry Moore, quien visitó México por primera vez en 1952-1953, después de haber utilizado referencias mayas en sus esculturas durante una década. Dentro de este viraje arqueológico del arte contemporáneo, no se puede subestimar la influencia del libro *La configuración del tiempo* (1962), del mesoamericanista George Kubler. El texto de Kubler resonó más allá de la comunidad arqueológica, repercutiendo en artistas como John Baldessari, Ad Reinhardt, Robert Morris y Asger Jorn, y fungiendo como referencia clave para "Ultramoderne" (1967), la exploración de Smithson de los posibles vínculos entre el modernismo de los años treinta y las formas arqueológicas.

De los estudios que se han escrito sobre el Museo Nacional de Antropología, *Posdata* de Octavio Paz (1970) se encuentra entre los más influyentes y perceptivos. Al escribir desde los escombros de la masacre de Tlatelolco, Paz enuncia: "Si la historia visible de México es la escritura simbólica de su historia invisible y si ambas son la expresión, la reiteración y la metáfora, en diversos niveles de la realidad, de ciertos momentos reprimidos y sumergidos, es evidente que en ese Museo se encuentran los elementos, así sea en dispersión de fragmentos, que podrían servirnos para reconstruir la figura que buscamos." Paz analiza las formas que el Estado mexicano había institucionalizado para la apropiación del pasado arqueológico con fines nacionalistas. Décadas después, el artista Eduardo Abaroa literalizó la "dispersión de fragmentos" en un proyecto multimedia titulado *Destrucción total del Museo de Antropología* (2012). Abaroa colaboró con ingenieros especializados en demolición, a los que comisionó planear el proceso técnico del arrasamiento hipotético de la estructura. El artista basa sus provocaciones en la continua marginalización de los pueblos originarios: "Si uno de los propósitos del Museo Nacional de Antropología desde su fundación ha sido la revaloración de los pueblos originarios de México, hoy vimos que su enfoque ha sido insuficiente." En el espacio expositivo, Abaroa instaló planos arquitectónicos que señalaban dónde se instalarían las cargas explosivas, los restos carbonizados de la celosía de madera de la entrada del Museo y un montón de los escombros —trozos de mármol, postales destrozadas de la tienda— que resultarían de la demolición hipotética del edificio de Ramírez Vázquez.

En *Posdata*, Paz escribió sobre el Museo Nacional de Antropología: "No es un museo, sino un espejo […]. En ese espejo no nos abismamos en nuestra imagen sino que adoramos a la imagen que nos aplasta."[10] Las tensiones y fisuras de los proyectos nacionalistas eran ya visibles. A casi medio siglo de su inauguración, el Museo continúa siendo un potente símbolo del reclutamiento de la arqueología mesoamericana por parte del Estado dentro de este proyecto nacionalista unificador, un despliegue ensayado previamente en diversas exposiciones internacionales y pabellones de exposiciones universales. En contraste, fuera de México, las instituciones continuaban batallando con las taxonomías y vocabularios con que se debían concebir los objetos prehispánicos: ¿eran objetos de arte o simplemente artefactos?, ¿"primitivos", "indígenas" o "arcaicos"?, y, ¿cuál era su conexión con lo que llamamos "México" hoy? En México, y en las exposiciones que se exportaron, esta ambigüedad no existía: los objetos prehispánicos fueron desplegados en varias de las más ambiciosas propuestas del aparato propagandístico estatal, y sus resultados continúan siendo, hasta la fecha, símbolos persuasivos e imponentes de este proyecto nacional.

10 Octavio Paz, *Posdata*, México, Siglo XXI, 1970, pp. 150-151.

and submerged moments, it is evident that in this museum we can find, even though in dispersed fragments, the elements that can serve us to reconstruct the figure we seek.) Paz analyzes the ways in which, by the mid-sixties, the Mexican state had institutionalized its appropriation of the archaeological past for nationalist ends. Years later, the artist Eduardo Abaroa made literal the "dispersal of fragments" in a multimedia project called *Destrucción total del Museo de Antropología* (Total Destruction of the Museum of Anthropology, 2012). Abaroa collaborated with engineers specializing in demolition, who he commissioned to plan the technical process involved in the hypothetical razing of the structure. His justification for this provocation rests in the enduring marginalization of the indigenous population: "Si uno de los propósitos del Museo Nacional de Antropología desde su fundación ha sido la revaloración de los pueblos originarios de México, hoy vimos que su enfoque ha sido insuficiente." (If one of the aims of the Museo Nacional de Antropología has from the start been a revaluation of the original peoples of Mexico, today we see that its focus has been insufficient.) In the gallery space, Abaroa installed architectural plans showing where the explosive charges would be installed, the charred pieces of Ramirez Vazquez's wooden jalousie from the museum's entrance, and a pile of the sort of rubble and fragments—chunks of marble, some tattered postcards from the museum's bookstore—that would result from the demolition of the building.

In *Posdata*, Paz wrote of the Museo Nacional de Antropología, "No es un museo, sino un espejo […]. En ese espejo no nos abismamos en nuestra imagen sino que adoramos a la imagen que nos aplasta." (It is not a museum, it is a mirror […]. In that mirror we do not see deep into our own image: we adore the image that is crushing us.)[11] The tensions and fissures in the nationalist projects were already visible. Nearly half a century after its completion, the museum remains a potent symbol of the state's enlistment of Mesoamerican archaeology within this unifying nationalist project, a deployment rehearsed previously in a variety of international exhibitions and world's fair pavilions surveyed here. In contrast, outside of Mexico, art institutions still struggled with the proper taxonomies and vocabularies in which to frame pre-Hispanic objects: were they art objects or merely artifacts, "primitive," "indigenous," or "archaic," and what was their connection, if any, to what we call "Mexico" today? In Mexico, and in the exhibitions that Mexico exported, no such ambiguity existed; the era saw pre-Hispanic objects deployed in some of the most ambitious labors of the state's propaganda apparatus, the results of which remain with us today as compelling and imposing symbols of that national project.

11 Octavio Paz, *Posdata* (Mexico City: Siglo XXI, 1970), 150–51.

La inserción de lo antiguo en el arte contemporáneo

Angélica Beltrán Trenado

La intención de este texto es revisar la impronta prehispánica que imperó en el arte contemporáneo mexicano a partir de los años cincuenta, partiendo de las reflexiones de algunos escritores, poetas, historiadores y artífices cuya obra permite recrear los puentes tendidos en el pensamiento artístico de aquellos años.

En 1957, el mexicano Rufino Tamayo pintó *Hombre contemplando el firmamento*. *El astrónomo*, como también se conoce a esta pintura, estructura en un espacio limitado el firmamento cubierto de estrellas y figuras geométricas perfilando a un hombre, cuya mano roza apenas el soporte azul que permite confirmar la profundidad del cielo. Poco en la esfera que presupone la cabeza delata un rostro, sin embargo, dos protuberancias de imposible colocación evidencian un gesto, la observación del infinito. Lejos de afectar opresión, la multitud de elementos evoca integración: no es un hombre entre la tierra y el cielo, el hombre es parte y forma una unidad con el firmamento.

Sin embargo, no era la primera vez que Tamayo ensayaba el tema, una pintura anterior, *El hombre frente al infinito*, data de 1950, año en el que un grupo de escritores, poetas y artistas europeos traídos por la guerra a México, ya había establecido lazos y consolidado posturas, por lo que no sorprende que el poeta surrealista Benjamin Péret, ya de vuelta en Francia y probablemente orientado por Octavio Paz, advirtiera la "importancia y singularidad de Tamayo en la tradición pictórica mexicana". Una parte importante del trabajo de Péret, quien había llegado a México en 1941, derivaba de su interés por la permanencia de los mitos. El poeta consideraba a Tamayo un pintor que reunía en su obra la "tradición antigua y la imaginación creativa", y a su pintura "libre de los dictados ideológicos de los muralistas".[1]

Según Péret, la diferencia entre Tamayo y el resto de los artistas mexicanos radicaba en que el artista no "adaptaba" ni "calcaba" el arte popular mexicano a las exigencias de la plástica moderna; por lo contrario, el pintor disponía de dicha influencia para recrearla con su particular interpretación: "Tamayo nos regresa al origen, lo hace vivir ante nuestros ojos, nos lo hace sentir y casi palpar. Mientras otros describen la vida mexicana de una manera casi didáctica, Tamayo es el único en darnos una visión lírica."[2]

En este sentido, según Rita Eder, Tamayo había iniciado su exploración de lo moderno en lo primitivo o lo antiguo desde muy joven:

> En 1921 Tamayo fue nombrado jefe del Departamento de Dibujo Etnográfico del Museo Nacional de Arqueología. Mientras las historias del arte europeo se esfuerzan para detectar las influencias precisas del primitivismo a través de la localización de los distintos museos etnográficos que pudieron visitar los artistas, y de precisar las colecciones de principios de siglo, los viajes que hicieron, o las piezas que pudieron haber comprado, Tamayo estaba a cargo de este patrimonio. Mientras en 1916, Manuel Gamio batallaba por establecer las categorías estéticas del arte precolombino en una temeraria comparación con el arte clásico, en 1921 el pintor descubría las hieráticas máscaras de piedra, la economía de medios para expresar emoción en el rostro y en el cuerpo, el desapego de las proporciones "naturales" y la capacidad de inventar otras.[3]

Por supuesto, Tamayo no era un caso aislado, la recuperación literaria de lo antiguo es clara en el interés sostenido de Péret por los mitos, por lo que no es coincidencia el eco de este tipo de contenidos en su poesía, ni su interés en la obra de Tamayo. Sería, sin embargo, otro exiliado, el historiador y crítico de arte Paul Westheim, quien se comprometería más a fondo con el análisis de una estética de lo prehispánico desde una amplia comprensión cultural de la diversidad de los lenguajes formales impregnada por los mitos prehispánicos que tanto interesaban a Péret.

1 Fabienne Bradu, *Benjamin Péret y México*, México, Aldus, 1998, p. 82.

2 *Ibid.*, p. 233.

3 Rita Eder, "Tamayo en Nueva York", *Rufino Tamayo, 70 años de creación*, México, SEP-INBA, 1987, p. 57.

The Infusion of the Ancient in Contemporary Art

Angélica Beltrán Trenado

This section intends to review the pre-Hispanic imprint that permeated contemporary Mexican art in the 1950s, taking as a starting point the reflections of some writers, poets, historians, and creators whose work allows for the re-creation of the bridges that traversed artistic thought during those years.

In 1957, Rufino Tamayo painted *Hombre contemplando el firmamento* (Man Contemplating the Firmament). The painting, also known as *El astrónomo* (The Astronomer), structures within an enclosed space the star-strewn firmament and some geometric shapes that outline a man whose hand barely touches the azure depths of the sky. The sphere that represents the head bears little reference to a face. However, two impossibly located protrusions betray a gesture, the observation of the infinite. Far from conveying oppression, the multiplicity of elements evokes integration: It is not a man between Earth and heaven; the man is part of and one with the firmament.

This wasn't the first time Tamayo approached the subject. An earlier picture, *El hombre frente al infinito* (Man before Infinity) dates from 1950, by which year the group of European writers, poets, and artists brought to Mexico by the war had already formed bonds and defined stances. It is therefore unsurprising that Surrealist poet Benjamin Péret, by now back in France and probably influenced by Octavio Paz, took notice of the "importance and uniqueness of Tamayo in the Mexican pictorial tradition." Having arrived in Mexico in 1941, Péret derived much of his work from an interest in the permanence of myth. The poet considered Tamayo to be a painter in whose work "ancient tradition and creative imagination" converged, and thought of his painting as "free from the ideological decrees of the muralists."[1]

According to Péret, the difference between Tamayo and the other Mexican artists is that he did not "adapt" or "copy" Mexican folk art according to the demands of modern art; on the contrary, the painter used that influence in order to reinterpret it: "Tamayo brings us back to the origin, makes it live before our eyes, makes us feel it and almost caress it. While others describe Mexican life in an almost didactical way, Tamayo is the only one who gives us a lyrical vision."[2]

In this regard, as stated by Rita Eder, Tamayo had begun his exploration of the modern in the ancient or primitive in his youth:

> In 1921 Tamayo was appointed chief of the Department of Ethnographical Drawing at the National Museum of Archaeology. While the histories of European art make an effort to detect the precise influences of primitivism by locating the different ethnographical museums the artists might have visited, and specifying the collections they might have seen, their voyages or the works they might have bought, Tamayo was actually in charge of this heritage. While in 1916 Manuel Gamio struggled to establish the aesthetic categories of pre-Columbian art in a bold comparison to classical art, in 1921 the painter discovered the hieratic stone masks, the economy of means used to express emotion in the face and body, the detachment from "natural" proportions and the capacity to invent others.[3]

Tamayo was of course no special case: The literary reclamation of the ancient is clear in Péret's own interest in myths, which explains the resonance of these kinds of contents in his poetry and his interest in Tamayo's work. Another immigrant, art historian and critic Paul Westheim, would commit entirely to analyzing an aesthetic of the pre-Hispanic world, based upon a broad cultural understanding of the diversity of formal languages permeated by the pre-Hispanic myths that so enthralled Péret.

Westheim followed with great interest the studies of Alfonso Caso, Salvador Toscano, and Eulalia Guzmán, among others, and his writings attest to their influence. Guzmán had already

1 Fabienne Bradu, *Benjamin Péret y México* (Mexico City: Aldus, 1998), 82.

2 Ibid., 233.

3 Rita Eder, "Tamayo en Nueva York," in *Rufino Tamayo, 70 años de creación* (Mexico City: INBA-SEP, 1987), 57.

359

360

361

362

363

359. Gunther Gerzso, *Ciudadela*, 1955.
360. P.n.i., Chucho Reyes, Ida Rodríguez Prampolini, p.n.i., Paul Westheim, Mariana Frenk, p.n.i., Luis Barragán, Mathias Goeritz, *ca.* 1956.
361. Figura sedente, cultura de Mezcala, procedente del estado de Guerrero.
362. Rufino Tamayo, *El astrónomo*, 1957.
363. Rufino Tamayo, *Hombre mirando al firmamento*, 1944.

Westheim siguió con atención los estudios de Alfonso Caso, Salvador Toscano y Eulalia Guzmán, entre otros, y no resulta difícil encontrar correspondencias en sus afirmaciones. Guzmán ya había descrito desde la arqueología cómo los aztecas representaban los símbolos de sus mitos y leyendas, de su cosmogonía en sus creaciones. Explicaba la naturaleza esencialmente religiosa en los caracteres prehispánicos comunes y en la concepción de esfuerzos mayores; la edificación de templos, por ejemplo, ya que prevalecían las construcciones religiosas sobre las laicas, pues la arquitectura era "deleznable para el hombre y duradera para los dioses y para los muertos".[4] Eulalia Guzmán había analizado también asuntos como la forma, el color y el espacio, importante, sobre todo este último, porque revelaba indicios de la concepción estética del indígena en el cual la aparente falta de espacio obedecía, según la historiadora, a una suerte de presente perpetuo, a "un espacio ahistórico o mítico, un plano".[5]

Westheim atendía también las búsquedas de artistas como Miguel Covarrubias, quien dedicara una parte considerable de su quehacer a la comprensión de lo prehispánico. Su trabajo, que fue de la antropología a la etnología, aportó interesantes consideraciones al detenerse en el estilo y la técnica, asuntos esenciales para la historia del arte y para las sugerentes apreciaciones de Westheim. De su encuentro con la Coatlicue, a la que dedicó varios estudios desde su llegada a México, Westheim explicó:

> La Coatlicue es más que una figura entre muchas de un panteón bastante poblado; es la encarnación de un fundamental concepto religioso-filosófico sobre el cual se define la concepción del mundo. En esta obra no se analiza nada, no se relata simbólicamente una u otra de las legendarias y tremebundas acciones de la divinidad. No hay relato, no hay acción. En majestuosa calma, inmóvil, impasible —un hecho y una certeza— la deidad está frente al espectador: monumento, símbolo, concepto.[6]

Estos razonamientos, esta manera de observar, organizaron un método de trabajo eficaz. El autor empezaba por explicarse la concepción de la realidad y de la vida, y, finalmente, articulaba las conclusiones de éstas con la dilucidación de la concepción artística, aterrizando este proceso con ejemplos que le interesaban. Ninguna pieza escapaba a su atención. Su interés por las obras del México antiguo todo lo relaciona: igual se sirve de la expresión pictórica para interpretar el mito y los significados, que de la explicación del uso del tabaco, de las danzas y las máscaras en los pueblos prehispánicos para entender el papel de los ritos y de los símbolos; las leyendas, la escultura y la música, sin desatender otros estudios, le permiten entender la esencia, terminar de encontrar un sentido a la "génesis del arte como parte estructural de la cosmogonía".

En el Museo La Venta a cargo de Carlos Pellicer, mientras el poeta clasificaba una figura como un "mono" o un "hombre provisto de una máscara de mono", Westheim sostenía que la figura representaba "a un hombre en una postura que lo caracteriza como sacerdote, que la cabeza es humana". Westheim recurre a Covarrubias para explicar:

> El tipo escultórico del sacerdote con la cabeza doblada hacia atrás, observador del cielo estrellado, se encuentra también en otras partes. Reproduzco una pequeña figura de piedra (5.5 cm de alto) procedente del Estado de Guerrero. Pertenece a un género de esculturas designado por Covarrubias como "estilo Mezcala", por encontrarse sobre todo a lo largo de la cuenca del río de este nombre. Crear una denominación especial para esas obras se justifica plenamente en vista de la unidad estilística que acusan: una estilización algo tosca, que se limita a insinuar mediante incisiones y los rasgos del rostro, así como los dedos de las manos y de los pies, y que gracias a tal limitación logra fuerte plasticidad.[7]

A pesar de la seriedad de los esfuerzos de Westheim, su trabajo despertó no pocos reparos. Miguel León Portilla, por ejemplo, opinaba que si bien por un lado los estudios de Westheim tenían un carácter meritorio, pues se percató de elementos prehispánicos que otros habían pasado por alto, por otro criticaba profundamente que el autor no se hubiera adentrado con más conocimientos en los textos indígenas, pues "para poder comprender en su propio contexto cultural al mundo indígena es necesario, como ya lo decía el doctor Gamio, llegar a formarse categorías mentales, lo más semejantes que sea posible a las de los propios creadores de ese arte. Digo esto, porque en los trabajos de Westheim no obstante sus grandes aciertos, se percibe algunas veces el empeño de aplicar al arte indígena categorías que parecen alejadas de él."[8]

Westheim, sin embargo, parecía metódico en el uso de la documentación que respaldaba sus observaciones. En 1955, para describir una escultura monumental de piedra del museo de Tabasco que representa un "jaguar sedente" o un "hombre-jaguar con una máscara delante del rostro", inmediatamente después de una minuciosa descripción formal de la pieza, recurre a textos de Covarrubias, Sahagún, Francisco Plancarte y Navarrete, Jiménez Moreno y Miguel O. de Mendizábal, quienes refieren información sobre los olmecas, en fuentes que van desde leyendas hasta *Los*

4 Eulalia Guzmán, "Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano, su sentido fundamental", *Revista Universitaria*, vol. V, núms. 27-28, enero-febrero de 1933, p. 422.

5 *Ibid.*, p. 421.

6 Paul Westheim, *Arte antiguo de México*, México, FCE, 1950, p. 315.

7 Paul Westheim, *Obras maestras del México antiguo*, traducción del alemán de Mariana Frenk, 3ª ed., México, Ediciones Era, 1985, pp. 73, 75.

8 Elena Poniatowska, "Homenaje a Paul Westheim en sus 75 años. Habla el maestro. Hablan los críticos", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 6 de agosto de 1961.

described, from an archeological point of view, the symbolic representations of Aztec myths, legends, and cosmogony. She delved into the sacred nature of common pre-Hispanic features and of the planning of larger efforts, such as the building of temples. Sacred constructions prevailed over profane, since architecture was "worthless to man and enduring to the gods and the dead."[4] Eulalia Guzmán had also analyzed form, color, and space. The latter bears special importance because it reveals clues to the aesthetic conception of the native peoples, in which the apparent lack of space was the result, according to the historian, of a sort of perpetual present, an "ahistorical or mythical space, a plane."[5]

Westheim also took notice of artists such as Miguel Covarrubias, who dedicated much of his work to the understanding of the pre-Hispanic. Going from anthropology to ethnology, he contributed interesting views to the debate by inspecting the style and technique of the works, issues essential to art history and to Westheim's evocative appreciations. Regarding his encounter with the statue of Coatlicue, about which he wrote several texts following his arrival in Mexico, Westheim explained:

> The Coatlicue is more than a figure among many of a crowded pantheon; she is the incarnation of a fundamental religious-philosophical concept around which the conception of the world is defined. In this work nothing is analyzed, no legendary and tremendous divine action is symbolically told. There is no story, there is no action. It is majestic calm, immobile, impassive—fact and certainty—the deity stands before the viewer: monument, symbol, concept.[6]

This reasoning formulated an effective working method. The author began by explaining the cosmological notion of reality, then moved on to the understanding of life and finally to the artistic conception, after which he studied specific examples to bring it all together. No work escaped his attention; his interest in ancient Mexican works links everything to everything else. He might use pictorial expression to interpret myth and meaning, or adopt an explanation on the use of tobacco, dance, and masks in pre-Hispanic peoples to understand the role of rite and symbol. The study of legends, sculpture, and music allowed him to understand the essence, to find meaning to the "genesis of art as a structural part of cosmogony."

Carlos Pellicer, while heading the La Venta museum, classified a figure as a "monkey" or a "man bearing a monkey mask." Westheim, in turn, claimed that the figure represented "a man in a posture that distinguishes him as a priest, the head is human." Westheim turned to Covarrubias to explain:

> The sculptural archetype of the priest with the head bent backwards, observing the starry skies, is also found elsewhere. I reproduce a small stone figure (5.5 cm tall) from the State of Guerrero. It belongs to a genre of sculptures named by Covarrubias "Mezcala style," for being mainly found along the basin of the river of the same name. The special naming of these works is fully justified, since they possess a stylistic unity: a rather crude stylization, limited to insinuating through incisions the facial features and the fingers of the hands and feet. This limitation endows the style with a strong plasticity.[7]

Despite the seriousness of Westheim's efforts, his work was strongly criticized. Miguel León-Portilla, for one, argued that although Westheim's studies were worthy, since he had accurately perceived in pre-Hispanic art elements that had escaped others; he should have delved deeper into indigenous texts, "in order to understand the indigenous world in its own context, it is necessary, as Doctor Gamio well said, to form mental categories as close as possible to those of the creators of this art. I say this because in Westheim's works, his great strengths notwithstanding, one can perceive an effort to apply to indigenous art categories that seem alien to it."[8]

Westheim, however, seemed methodical in his documentation. In 1955, he sought to describe a monumental stone sculpture from the Tabasco Museum, a figure representing a "sitting jaguar" or a "man-jaguar with a mask on his face." To do so, he first scrupulously describes the piece; he then turns to the writings of Covarrubias, Bernardino de Sahagún, Francisco Plancarte y Navarrete, Wigberto Jiménez Moreno, and Miguel O. Mendizábal on the Olmecs. He draws from everything from legends to *Los Anales de Cuauhtitlán* in order to interpret the figure "with his head thrown backwards and his gaze directed intensely upwards, as an image of the jaguar god (or the priest that represents him) 'studying the skies and the course of the heavenly bodies.'"[9]

Dúrdica Ségota explains that perhaps the loudest criticism of his method comes from the thought that, when attempting to make apparent the "artistic will of the diverse Mesoamerican peoples," he could not detach from the "historical explanation of artistic phenomena, or attain the maturity of a theoretical

---

4 Eulalia Guzmán, "Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano, su sentido fundamental," *Revista Universitaria*, vol. 5, no. 27–28 (January–February 1933): 422.

5 Ibid., 421.

6 Paul Westheim, *Arte antiguo de México* (Mexico City: FCE, 1950), 315.

7 Paul Westheim, *Obras maestras del México antiguo*, trans. Mariana Frenk, 3rd ed. (Mexico City: Era, 1985), 73, 75.

8 Elena Poniatowska, "Homenaje a Paul Westheim en sus 75 años. Habla el maestro. Hablan los críticos," *México en la Cultura*, supplement, *Novedades*, August 6, 1961.

9 Paul Westheim, "El jaguar que contempla los astros," *Revista Universidad de México* 9, no. 12 (August 1955).

Anales de Cuauhtitlán, para interpretar la figura "con su cabeza echada hacia atrás y su mirada dirigida intensamente hacia arriba, como imagen del dios jaguar (o bien del sacerdote que lo representa) 'estudiando los cielos y el curso de los astros'".[9]

Dúrdica Ségota explica que una de las más sonadas críticas al método de Westheim viene de la idea de que, al tratar de poner de manifiesto la "voluntad artística de los diversos pueblos mesoamericanos", no pudo separarse de la "explicación histórica de los fenómenos artísticos ni alcanzar la maduración de una explicación teórica sin contradicciones".[10] Le reconoce, no obstante, que "permitió configurar el objeto de estudio para la historia del arte prehispánico con bases teóricas" y, además, posibilitó avanzar en la reflexión sobre "la relación entre hombres, la razón de ser de estas realidades mágico-míticas".[11]

Westheim había entendido los esfuerzos de los artistas precortesianos por interpretar el mito y traducirlo al "idioma plástico de una realidad arraigada en el pensamiento mágico-mítico". De acuerdo con el crítico, el propio surrealismo "audaz y visionario" que impresiona ante la Coatlicue era el realismo de la América antigua, para la cual, la emoción religiosa, "lo eterno y trascendental significaba verdadera realidad".[12]

Si volvemos a la obra de Tamayo, esta vez a la pintura de 1944 *Hombre mirando al firmamento*, las apreciaciones de Westheim se aclaran, pues fueron posiblemente este tipo de ensayos tempranos los que guiaron al crítico y los que permiten esbozar la manera en que la obra enriquecía también su visión, siempre atento a las correspondencias, a los interesantes juegos en los que las visiones se desordenan, se corresponden y se integran. De acuerdo con Paul Westheim:

> De esta contextura anímica —manifiesta en el arte popular del México contemporáneo y en las obras plásticas del México antiguo— brotan la visión y la creación de Rufino Tamayo. No estoy pensando en lo material-temático —de tan enorme importancia para un modo de ver superficial— que todo pintor recibe del ambiente en que se cría […]. Pero pienso en el papel primordial que desempeñan en su obra los astros: el sol, la luna y ese cielo estrellado, que no ha perdido nada de su virtud mítico-mágica en la conciencia, o bien en el subconsciente del artista.[13]

Las investigaciones de Westheim tenían, además, salida desde la crítica de arte, a pesar de que se le acusó, en más de una ocasión, de su poco interés, incluso abandono, por el arte contemporáneo; en realidad, sus empeños iban en el sentido de desentrañar las raíces a las que tuvieron a bien asirse algunos artistas de su época. Entre más perfeccionaba Westheim su entendimiento del arte prehispánico, más conocimiento aportaba y, al mismo tiempo, sugería originales recorridos para entender la obra.

Tal vez el ejemplo más logrado del fenómeno anterior ocurrió en el trabajo sobre la obra de Gunther Gerzso, cuyos ensayos, además de beneficiarse de los estudios prehispánicos de Westheim que Gerzso bien conocía, permiten encontrar la manera, siguiendo una vez más al crítico, de aportar por sí mismos las claves necesarias para apreciarlos. Gracias a estos indicios, al ver *Ciudadela* (1955), apreciamos mejor lo que Gerzso consigue al crear la impresión de que es el espectador, ni siquiera el artista, quien arranca el elemento de su entorno, el que termina de conformarlo al momento de entenderlo y recrearlo. Su técnica consigue estructurar sensaciones profundas, representar elementos que se abstraen y se integran para reconstruir ese espacio y ese tiempo. A partir de trozos de realidad desarraigados, propone una nueva estructura mental, desarrolla una "escritura de imágenes propia".[14]

Las formas son expresivas, no descriptivas. Gerzso racionaliza la naturaleza a partir de la recuperación de una visión prehispánica: la estructura sí, pero articulada al caos, a la inestabilidad, para continuar lo dinámico de su movimiento reproduciendo así, su esencia. El pintor trataba de "someter la multiplicidad de los fenómenos a un solo principio espiritual: a las formas arquetípicas mediante las cuales la concepción óptica se vuelve funcional".[15] No hay contraste en la visión de una ruina, de una ciudad y su habitante. Yuxtaposición de miradas, construcciones y representaciones, eso es la pintura de Gerzso y es posible entenderlo mejor después de seguir las reflexiones de Westheim y su búsqueda en las "creaciones nuevas" de aquello que "permanecería más allá del momento en que fueron creadas".[16]

Resulta sencillo, después de seguir a Westheim, entender que artistas como Tamayo o Gerzso no se aproximaron al mundo indígena buscando una apropiación de su fórmula estética, sino más bien perseguían una suerte de entendimiento que permitiera una reconciliación con esos polos para, finalmente, trascenderla. Trazar el recorrido de Paul Westheim es delinear una ruta muy parecida a la de los investigadores y artistas, cuyas reflexiones permitieron iluminar las muchas vías por las que se insertó el arte antiguo en el arte contemporáneo mexicano.

---

9 Paul Westheim, "El jaguar que contempla los astros", *Revista de la Universidad de México*, México, UNAM, vol. IX, núm. 12, agosto de 1955.

10 Dúrdica Ségota, "Paul Westheim (1886-1963). Expresionismo, un potencial universal", Rita Eder (coord.), *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, Conaculta, 2001, p. 14.

11 *Ibid.*

12 Paul Westheim,"Rufino Tamayo: una investigación estética", *Rufino Tamayo, 70 años de creación*, México, SEP-INBA, 1987, p. 102.

13 *Ibid.*

14 Paul Westheim, *El pensamiento artístico moderno y otro ensayos*, México, SEP, 1981, p. 61.

15 *Ibid.*, p. 51.

16 Emmanuel Carballo, "El último diálogo", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 12 de febrero de 1964, p. xv.

explanation without contradictions."[10] She does acknowledge that Westheim "enabled the configuration of a subject for pre-Hispanic art history on theoretical bases" and made it possible to advance on the reflections around "the relationship between men, the *raison d'être* of these magical-mythical realities."[11]

Westheim had understood the efforts of pre-Cortesian artists to interpret myth and translate it into the "visual language of a reality rooted in magical mythical thought." According to the critic, the very "audacious and visionary" surrealism that impacts one on seeing the Coatlicue was the realism of ancient America, in which religious emotion, "the eternal and transcendental meant true reality."[12]

Always on the lookout for correlations and interesting affinities in which visions disarray, correlate, and integrate, Westheim was enriched by the work of Rufino Tamayo. His aforementioned 1944 painting *Hombre mirando al firmamento* helps clarify Westheim's appreciations, since these early exercises might have been important influences for the critic.

According to Paul Westheim:

> From this animistic structure—manifest in contemporary Mexican popular art and in the plastic works of ancient Mexico—Rufino Tamayo's vision and creation spring forth. I'm not talking about the material-thematic substance—of such great importance to a superficial understanding—that every painter receives from the environment in which he was raised. […] I'm talking about the primordial role that heavenly bodies play in his work: The sun, the moon, and that star-strewn sky, which hasn't lost any of its mythical-magical virtue in the conscience, or perhaps the subconscious, of the artist.[13]

Moreover, Westheim's investigations belonged to art criticism. Even when he was accused of having little interest in contemporary art, his efforts intended to unravel the roots that many contemporary artists were drawing from. The more Westheim perfected his understanding of pre-Hispanic art, the more knowledge he contributed, and the more original the paths he took to understanding it.

Perhaps the best example is Gunther Gerzso, whose paintings, in addition to benefiting from Westheim's pre-Hispanic studies (well known by Gerzso), convey the very keys to appreciating them. Taking these clues, we can better appreciate what Gerzso accomplishes in *Ciudadela* (Citadel, 1955), an impression that it is not the artist, but the viewer who tears the element from its surroundings, who completes its conformation the moment he understands and re-creates it. His technique succeeds in engendering profound sensations and representing elements that abstract and integrate to reconstruct a certain space and time. Through uprooted fragments of reality he proposes a new mental structure, develops "his own image writing."[14]

The forms are expressive, not descriptive. Gerzso rationalizes nature through a recovery of a pre-Hispanic vision: a structure, yes, but articulated to chaos, to instability, seeking to continue the dynamism of its movement, thus reproducing its essence. The painter sought to "subdue the multiplicity of phenomena to a single spiritual principle: the archetypical forms through which optical conception becomes functional."[15] There is no contrast in the vision of a ruin, of a city and its inhabitant. Gerzso's painting embodies a juxtaposition of gazes, constructions, and representations, and it is possible to understand him in this way after following the thoughts of Westheim and his search in "new creations" of that which "would transcend the moment they were created."[16]

After following Westheim, it is easy to understand that artists such as Tamayo and Gerzso did not approach the indigenous world seeking to appropriate its aesthetic formula, but rather sought a sort of understanding that enabled a reconciliation with it, so as to finally transcend it. By tracing the path walked by Westheim, one finds a very similar route to that of the researchers and artists, whose reflections elucidated the many ways ancient art was infused into contemporary art.

---

10 Dúrdica Ségota, "Paul Westheim (1886–1963). Expresionismo, un potencial universal," in *El arte en México*: *autores, temas ,problemas*, ed. Rita Eder (Mexico City: Conaculta, 2001), 14.

11 Ibid.

12 Paul Westheim, "Rufino Tamayo: una investigación estética," in *Rufino Tamayo, 70 años de creación* (Mexico City: INBA-SEP, 1987), 102.

13 Ibid.

14 Paul Westheim, *El pensamiento artístico moderno y otro ensayos* (Mexico City: SEP, 1981), 61.

15 Ibid., 51.

16 Emmanuel Carballo, "El último diálogo," *La Cultura en México*, supplement, *Siempre!*, February, 12, 1964, xv.

Danza: la influencia internacional en el arte coreográfico de México

Juan Hernández Islas

Guillermina Bravo, Xavier Francis y Bodil Genkel son personalidades fundamentales en el desarrollo de la danza mexicana de concierto. Aportaron una visión renovada del lenguaje coreográfico para abrir cauce a lo universal en la expresión dancística, anclada hasta la década de los años cincuenta en el nacionalismo y el realismo social. Bravo, figura paradigmática del ejercicio dancístico mexicano, introdujo al país la técnica Graham, a la que tuvo acceso en 1960 en los viajes que realizó a Nueva York para formarse técnicamente junto con algunos bailarines de Ballet Nacional de México.

Por otro lado, Guillermina Bravo inició en aquel año un proceso de experimentación con la obra *El paraíso de los ahogados*, pieza fundacional de lo contemporáneo en la danza mexicana y obra de transición en la trayectoria de Bravo, quien hasta entonces era considerada como la representante de la danza nacionalista. Sin embargo, el viaje legendario de la coreógrafa a la URSS y China en 1957, así como el arribo a México de creadores innovadores como Alvin Ailey, José Limón y Merce Cunningham, retaron a la coreógrafa a la búsqueda de un lenguaje universal para el arte coreográfico, dando pie al nacimiento de lo que hoy conocemos como danza contemporánea.

En *El paraíso de los ahogados*, Guillermina Bravo no abandonó el carácter nacional, pero se adhirió a una nueva estrategia aceptada en aquel momento, que permitía el uso de lo mexicano como una expresión universal e incluso de vanguardia, es decir, la recuperación del arte y la cosmogonía precolombinas en las manifestaciones contemporáneas. De ahí que la pieza coreográfica tuviera como fuente de inspiración el mural del Tlalocan, localizado en el conjunto departamental Tepantitla, en Teotihuacán, descubierto por el arqueólogo Alfonso Caso en 1933. Bravo emprendió la aventura creativa en complicidad con Carlos Jiménez Mabarak, creador de la música magnetofónica para la puesta en escena, y Raúl Flores Canelo, quien diseñó el vestuario y el espacio desde una perspectiva visual abstracta y simbólica. Los bailarines del Ballet Nacional de México experimentaron, por su parte, una relación nueva con la música, el vestuario —usado como una segunda piel— y, desde luego, con la técnica de movimiento.

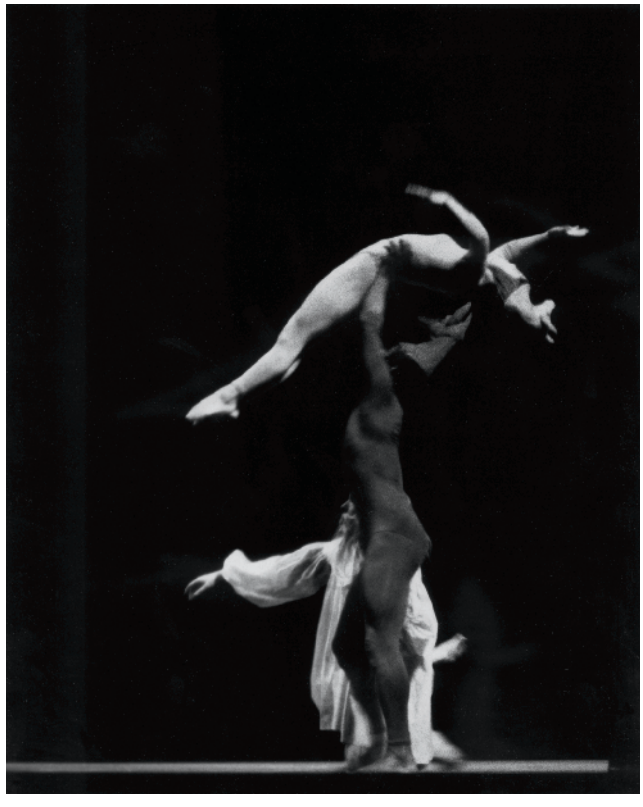
El paraíso de los ahogados es, en ese sentido, una obra de transición y marca el inicio de la profesionalización del arte coreográfico en México. La impronta internacional en la danza mexicana, sin embargo, se fortalece con la presencia de dos creadores extranjeros que hacen de México su casa: el estadounidense Xavier Francis y la danesa Bodil Genkel, quienes arribaron al país en la década de los años cincuenta, seducidos por las condiciones halagüeñas para el desarrollo de la danza, propiciadas por Miguel Covarrubias como jefe del Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, de 1950 a 1953. Xavier Francis y Bodil Genkel fundaron en 1954 el Nuevo Teatro de la Danza. La agrupación de los coreógrafos extranjeros fue una alternativa a la Escuela Mexicana que, como en la pintura, existía en la danza.

El Nuevo Teatro de la Danza se convirtió en el baluarte de "la escuela internacional", manejó una técnica dancística rigurosa y empleó un lenguaje ajeno a los regionalismos, de aspiración universal. Raúl Flores Guerrero, crítico de danza, identificó al Nuevo Teatro de la Danza como la propuesta que apuntaba a un "internacionalismo", el cual ponía a salvo a la danza de "un nacionalismo cerrado, como el que ha ahogado a nuestra pintura" (*México en la Cultura*, *Novedades*, 24 de noviembre de 1957).

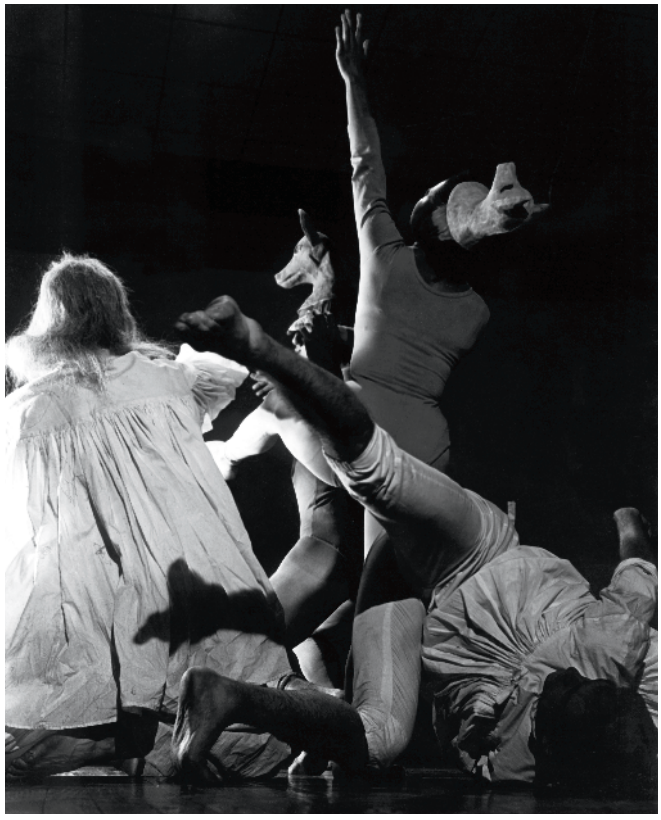
Creadores dancísticos como Luis Fandiño, Beatriz Garfias, Rosa Bracho y Ruth Noriega, así como el artista plástico canadiense Arnold Belkin y el músico Guillermo Noriega, se adhirieron a la compañía en la que John Fealy estrenó *El rostro del hambre* y *Octeto*; Xavier Francis, *El advenimiento de la luz*, *Los contrastes* y *El debate*, y Bodil Genkel la polémica obra *Delgadina*, en donde abordaba el tema del amor incestuoso de un padre por su hija, a la que recluye hasta verla morir, luego de que ella lo rechaza. El Nuevo Teatro de la Danza desapareció en 1960. A su paso transformó la sintaxis dancística en México y se convirtió en el modelo de lo que en las décadas posteriores se conoció como danza contemporánea independiente.

364

365



364-365. Guillermina Bravo (coreografía), *El paraíso de los ahogados*, 1960.



366

367

368

366-367. Guillermina Bravo (coreografía), *El paraíso de los ahogados*, 1960.
368. Xavier Francis (coreografía), *Los contrastes*, 1957.

Dance: International Influence in Choreographic Art in Mexico

Juan Hernández Islas

Guillermina Bravo, Xavier Francis, and Bodil Genkel are three of the most influential figures in the development of classical Mexican dance. They renewed choreographic language to open new pathways to the universal in a dance expression that had, until the 1950s, stagnated in nationalism and social realism. Bravo, paradigmatic personality of Mexican dance, brought into the country the Martha Graham technique, which she mastered in 1960 during the technical learning trips she made to New York with some dancers from the Ballet Nacional de México.

That year, an experimentation process was set in motion with *El paraíso de los ahogados* (The Paradise of the Drowned), which is now considered a foundational work of contemporary Mexican dance and a transitional piece in Bravo's trajectory, since she had been considered the central figure of nationalist dance. Two events, Bravo's legendary journey to the USSR and China in 1957 and the arrival in Mexico of such innovative creators as Alvin Ailey, José Limón, and Merce Cunningham, inspired the choreographer to seek a universal language for choreographic art, leading to the birth of contemporary dance in Mexico.

Instead of adhering to the traditional nationalist character, *El paraíso de los ahogados* adopts the avant-garde's recovery of Mexican pre-Hispanic art and cosmogony as a universal force for contemporary art. This is why the choreographic piece is inspired by the mural of Tlalocan, located at the Tepantintla housing unit in Teotihuacán and discovered by archaeologist Alfonso Caso in 1933. Bravo was aided in her creative enterprise by Carlos Jiménez Mabarak, who created the tape-recorded music for the staging, and Raúl Flores "Canelo," who did the set and costume design from an abstract-symbolic perspective. The dancers of the Ballet Nacional experimented, for their part, creating a new relationship with the music, the costumes—which were worn as a second skin—and, of course, the dance technique.

El paraíso de los ahogados is thus a transitional work, and marks the beginning of the professionalization of choreographic art in Mexico. The mark left by the rest of the world on Mexican dance is strengthened by the presence of two foreign creators in Mexico: American choreographer Xavier Francis and Danish choreographer and dancer Bodil Genkel. They arrived in the 1950s and settled in the country, seduced by the situation conducive to the growth of dance introduced by Miguel Covarrubias, chief of the Department of Dance of the Instituto Nacional de Bellas Artes from 1950 to 1953. Xavier Francis and Bodil Genkel founded in 1954 the Nuevo Teatro de la Danza. It quickly became an alternative to the Mexican School, which was as prevalent in dance as it was in painting.

The Nuevo Teatro de la Danza became the stronghold of the "international school," and enforced a rigorous dance technique and a language that reached beyond regionalisms and into universality. Raúl Flores Guerrero, dance critic, identified the Nuevo Teatro de la Danza as a proposal that aimed for an "internationalism" that safeguarded dance from "a closed nationalism, like the one that has suffocated our painting" (*México en la Cultura*, *Novedades*, November 24, 1957).

Soon other creators, such as dance artists Luis Fandiño, Beatriz Garfias, Rosa Bracho, and Ruth Noriega; musician Guillermo Noriega; and Canadian visual artist Arnold Belkin, entered the dance company. Nuevo Teatro de la Danza premiered John Fealy's *El rostro del hambre* (The Face of Hunger) and *Octeto* (Octet), and Xavier Francis's *El advenimiento de la luz* (The Advent of Light), *Los contrastes* (The Contrasts), and *El debate* (The Debate). Bodil Genkel also presented the controversial *Delgadina*, in which she addresses an incestuous love of a father for his daughter; after being rejected, he shuts her away until her death. Nuevo Teatro de la Danza disappeared in 1960. It left in its wake a transformed language of dance in Mexico, and became the model of what would later be known as independent contemporary dance.

Anahuacalli

Daniel Vargas Parra

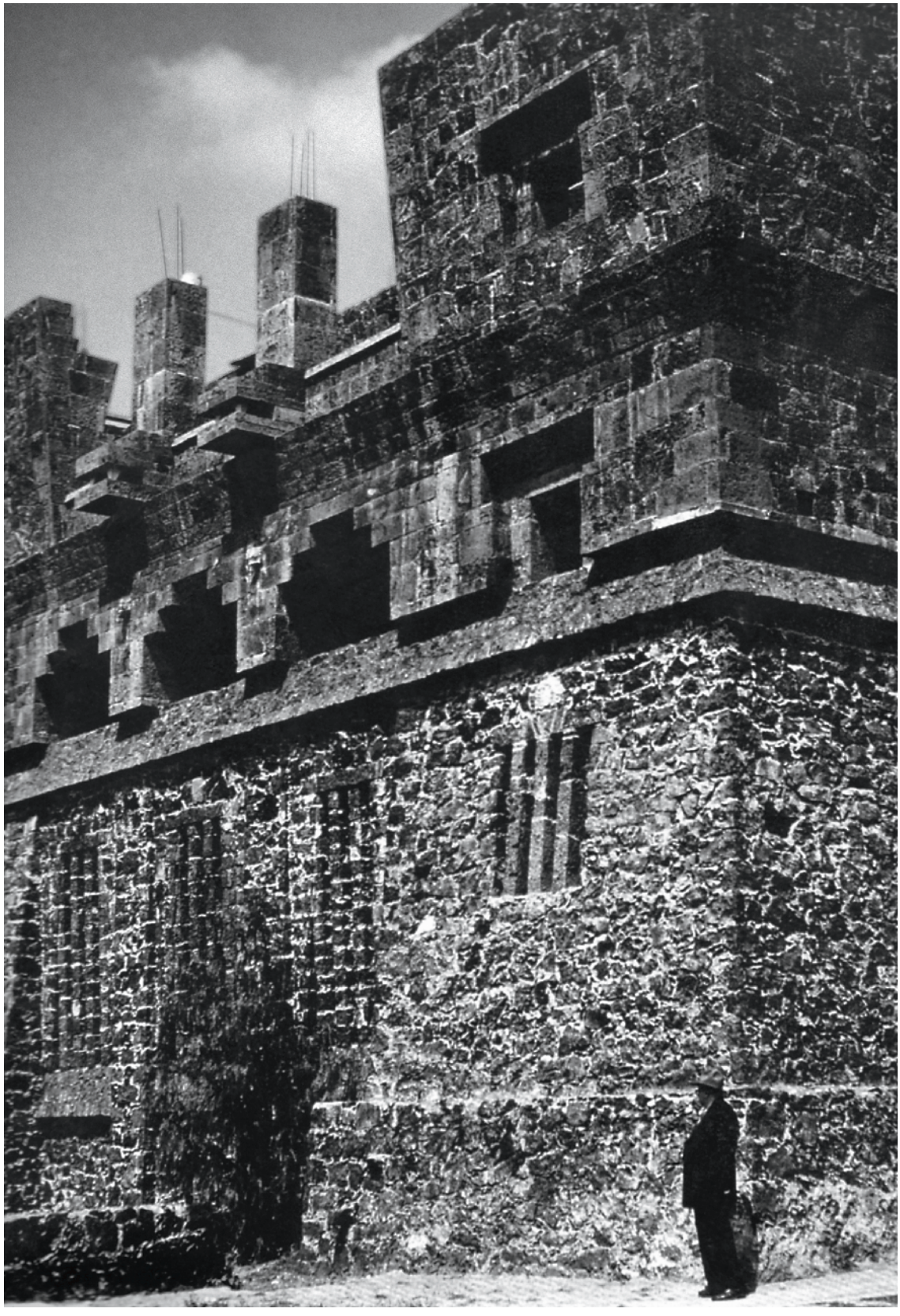
En 1944, Juan O'Gorman registra ante el ayuntamiento de la ciudad de México un par de planos sobre un edificio construido en roca de basalto y techado con zacatón. En ellos se mira una ficha que titula el trabajo: "Proyecto para Casa y Estudio en la Granja del Pedregal en los terrenos de San Pablo Tepetlapa, Propiedad del pintor Diego Rivera". El pliego está firmado por el arquitecto y apuntado a lápiz por el mismo Rivera. Se trata de una de las versiones arquitectónicas del Anahuacalli, un museo diseñado por el muralista para albergar su rica colección de piezas prehispánicas.

El Anahuacalli se puede entender como uno de los ejercicios de la integración plástica de Rivera. Es decir, un proyecto que intenta demostrar cómo la arquitectura, la escultura y la plástica trabajan en conjunto para armonizar una obra de arte con el entorno que la circunda. La obra es resultado del intercambio teórico entre Rivera y el arquitecto Frank Lloyd Wright. El muralista se sentía atraído por la arquitectura orgánica desarrollada por Wright y el arquitecto parecía interesado en las apuestas teóricas y plásticas de Rivera sobre el arte popular. Así, el Anahuacalli tiene una fuerte presencia de la comunicación entre artistas, aunque no se puede resumir en eso su forma y materia.

En 1945, Rivera describe lo que sería una "casa para sus ídolos" y acierta algunas cuestiones de fondo sobre su extravagante construcción. El proyecto tiene la intención de ser una casa-estudio en la que pueda descansar de la fatigosa vida urbana. Como museo, su misión sería resguardar aquella memoria del arte primitivo con el fin de actualizar cierta estética arcaica. Con ello, el muralista esperaba levantar toda una "ciudad de las artes" dedicada a fomentar la acción de las artes mexicanas. Apoyado en eso, bocetó planos de la ciudad y pensó el tipo de talleres y actividades que la urbe plástica entrañaría. Nada de eso se ejecutó.

Diego Rivera pensó su Anahuacalli como una pirámide moderna realizada con basalto y decorada con mosaicos en los techos, todo ejecutado con las piedras de la región, para mimetizar su templo con el paisaje del Pedregal. Al estilo arquitectónico del edificio lo denominó "Neo Clásico Mexicano con un poco de Rivera" para remarcar que todo aquello era un híbrido, un producto de la geometría dinámica de la antigüedad en correlación con el hallazgo de la integración plástica.

Después de un tiempo, aquella arquitectura orgánica de estilo Rivera mostró sus improperios. La obra no contó con los recursos suficientes y, para 1954, apenas la planta baja se encontraba terminada. El artista enferma de cáncer y empeora de salud, pronto urge un viaje de sanación a la Unión Soviética y deja todos sus trabajos pendientes. Al final, el Anahuacalli queda simplemente como una ruina. Ante la muerte del pintor en 1957, un fideicomiso formado por los amigos de Rivera se encarga de continuar con las obras hasta terminarlo y abrir las puertas del museo en 1964.



369

369. Diego Rivera (arq.), Anahuacalli, 1954-1964.

370

371

370. Diego Rivera (arq.), *Boceto del Anahuacalli*, 1952.
371. Diego Rivera (arq.), Anahuacalli en construcción, 1954-1964, Josefina Fernández Barrera (foto).

Anahuacalli

Daniel Vargas Parra

In 1944, Juan O'Gorman heads to the Mexico City council to file a couple of plans for a construction, built on basaltic rock and with a thatched roof. The title reads "Project for a Home and Studio at the Pedregal Farm in the Grounds of San Pablo Tepetlapa, Property of Painter Diego Rivera." The sheet is signed by the architect, and annotated in pencil by Rivera himself. It remains one of the architectural versions of the Anahuacalli, a museum designed by the muralist to house his rich collection of pre-Hispanic works.

The Anahuacalli can be understood as one of Rivera's exercises in plastic integration—that is, a project that sought to demonstrate how architecture and the visual arts work together to harmonize a work of art with its surroundings. The work is the result of a theoretical exchange between Rivera and architect Frank Lloyd Wright. The muralist was attracted to Wright's organic architecture, and the architect seemed interested in Rivera's theoretical and practical dealings with popular art. Thus, Anahuacalli has a strong presence of communication between artists, though its form and substance cannot be reduced to that.

In 1945, Rivera described what would become a "house for his idols," and captured some substantive issues of its extravagant construction. The project was intended to be a house-studio where one could rest from tiresome urban life. As a museum, its aim was to protect the memory of primitive art, in order to actualize a certain archaic aesthetic. In this way, the muralist sought to raise a whole "city of the arts," dedicated to promoting the action of Mexican art. Based on this, he sketched city plans and devised the workshops and activities that would take place within the artist burg. None of this was ever developed.

Diego thought of his Anahuacalli as a modern pyramid, made of local basalt and decorated with ceiling mosaics made with stones from the region, to camouflage his temple within the landscape of the Pedregal. He dubbed the architectonic style of the building "Mexican Neoclassicism with a touch of Rivera" to emphasize that this was a hybrid form, a product of the dynamic geometry of antiquity connecting with the findings of plastic integration.

After a while, this Rivera-style organic architecture displayed its shortcomings. The required resources were not available for the construction work, and by 1954, barely the ground floor was finished. Diego developed cancer and his health worsened; soon a healing journey to the Soviet Union was in order, and he abandoned his works in progress. In the end, the Anahuacalli was left as a ruin. After the death of the painter in 1957, a trust formed by Rivera's friends took over the project until its completion and opening in 1964.

Integración plástica

Gabriela Álvarez y María García Holley

Entre 1949 y 1954, sobre los accidentados terrenos del Pedregal de San Ángel al sur de la ciudad de México, se construyó la Ciudad Universitaria. La erupción del volcán Xitle dos mil años antes dejó los solares inhóspitos, sólo viables para un gran proyecto de urbanización que contemplara las condiciones de la roca como elemento principal de la construcción y el diseño.

Para estos terrenos, en 1946, la Escuela Nacional de Arquitectura (ENA) convocó a un concurso de ideas para concebir la Ciudad Universitaria. La dupla formada por Mario Pani y Enrique del Moral resultó seleccionada para el desarrollo del plan maestro, realizado a partir del modelo de la escuela racionalista europea.

El movimiento estético de integración plástica tuvo su mejor momento en los nuevos edificios de Ciudad Universitaria. Estas obras fueron comisionadas a distintos equipos de arquitectos que tuvieran una práctica sobresaliente y activa en el país. Los equipos estarían apoyados por profesores de la ENA y los alumnos más destacados. El ideal estético de la Ciudad Universitaria tendría que amalgamar en sus construcciones el sentido nacionalista posrevolucionario —empleado en la narrativa del movimiento muralista de David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco—, la vanguardia arquitectónica internacional y la ideología social del funcionalismo.

La integración plástica en Ciudad Universitaria se refiere no sólo a los murales en los edificios principales, sino también a importantes guiños del diseño del plan maestro del *campus*, como el uso de las plataformas y escalinatas del área pública que remiten a centros ceremoniales prehispánicos. En este sentido, los frontones de la zona deportiva proyectados por Alberto T. Arai representan la plasticidad y la tectónica de la arquitectura prehispánica.

Los edificios más importantes de integración plástica son la Biblioteca Central, obra de Juan O'Gorman, Gustavo Saavedra y Juan Martínez con murales del primero; la Torre de Rectoría, de Mario Pani y Enrique del Moral, con tres murales de David Alfaro Siqueiros; el Estadio Olímpico de Augusto Pérez Palacios, con murales de Diego Rivera; la Facultad de Medicina de Roberto Álvarez Espinoza, Pedro Ramírez Vázquez, Ramón Torres Martínez y Héctor Velázquez Moreno, con murales de Francisco Eppens; la obra de José Chávez Morado en la antigua Facultad de Ciencias, y los frontones de la zona deportiva de Alberto T. Arai.

En la Ciudad Universitaria, la integración plástica desplazó el purismo estético de los volúmenes arquitectónicos y lo académico de la pintura para tomar una nueva dirección estética. Allí se amalgamó la tradición mexicana con la vanguardia internacional y se hizo un balance entre las prioridades políticas locales y un momento de modernidad universal.

372

372. Gustavo María Saavedra, Juan Martínez de Velasco (arqs.) y Juan O'Gorman (mural), Biblioteca Central, 1950, Luis Márquez Romay (foto).
373. Augusto Pérez Palacios, Jorge Bravo, Raúl Salinas (arqs.) y Diego Rivera (mural), Estadio Olímpico, 1952, Luis Márquez Romay (foto).

373

374

375

374. Ciudad Universitaria, Torre de Rectoría, 1949-1952. Armando Salas Portugal (foto).
375. Biblioteca Central, 1953, Juan Guzmán (foto).

Plastic Integration

Gabriela Álvarez y María García Holley

From 1949 to 1954, atop the rugged land of the Pedregal de San Ángel in southern Mexico City, Ciudad Universitaria (C.U.) was built. The volcano Xitle, which had erupted two thousand years before, had rendered the place uninhabitable. The region could only be feasibly integrated through a large urbanization project that blended with the landscape and adopted the rock as its main element of construction and design.

In 1946, the Escuela Nacional de Arquitectura (ENA) launched a call for proposals to design Ciudad Universitaria on this difficult landscape. The duo of Mario Pani and Enrique del Moral was selected to develop the master plan, which fell into the architectural models of the rationalist European school.

Plastic integration as an aesthetic movement had its high point in the new buildings of C.U., which were commissioned to different teams of architects with a salient and active practice in the country. The teams would be supported by the most outstanding students and professors of the ENA. The aesthetic ideal of C.U. would have its buildings blend the international architectural avant-garde, the social ideology of functionalism, and nationalist postrevolutionary thought—embraced by the work of the muralists David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, and José Clemente Orozco.

Plastic integration in C.U. refers not only to the murals in the main buildings, but also to important nods to pre-Hispanic cultures in the master plan, such as the use of platforms and stairways in the public area that bring to mind pre-Hispanic ceremonial centers. In this regard, the fronton courts of the sports area, projected by Alberto T. Arai, represent the plasticity and tectonics of pre-Hispanic architecture.

The most important plastic integration buildings in C.U. are the Central Library, by Gustavo Saavedra, Juan Martínez, and Juan O'Gorman, the last of whom created the murals; the Rectory Tower by Mario Pani and Enrique del Moral, with three murals by David Alfaro Siqueiros; the Olympic Stadium by Augusto Pérez Palacios, with murals by Diego Rivera; the Medicine Faculty by Roberto Álvarez Espinoza, Pedro Ramírez Vázquez, Ramón Torres Martínez, and Héctor Velázquez Moreno, with murals by Francisco Eppens; the work of José Chávez Morado in the former Faculty of Sciences; and the fronton courts of the sports area, by Alberto T. Arai.

At C.U., plastic integration displaced both the aesthetic purism of architecture and the academism of painting to steer into a new aesthetic direction. A blend of Mexican tradition with the international avant-garde was created, achieving a balance between local political priorities and universal modernity.

1950-1960: la moda y sus contradicciones

Ana Elena Mallet

En pleno "milagro mexicano", ese momento entre las décadas de 1950 y 1960 de estabilidad social y bonanza económica debido a la industrialización del país y al éxito de la explotación petrolera, una buena parte de la élite mexicana volvió a interesarse por los estilos europeos; en arquitectura se puso de moda el estilo internacional; en diseño, Arturo Pani y los estudios ubicados en la colonia Juárez como Ascot, Claredecor o Ras Martin, promovieron la vuelta a lo francés, a los estilos de época e, incluso, al mobiliario con toques orientales. Sin embargo, las dos décadas anteriores de cargada nacionalista habían dejado huella y en cuestiones de moda, diseño e incluso arquitectura, los años cincuenta y sesenta fueron de confrontaciones y dicotomías: por un lado estaban los diseñadores que buscaban conservar y promover lo mexicano, y por el otro, los internacionalistas que miraban al extranjero y asociaban la distinción de clase y la sofisticación con lo que venía de fuera del país.

La moda de los años cincuenta estuvo gobernada por tres figuras antagónicas y alentada por la polémica sobre si podía o no haber una moda mexicana. Henri de Chatillon era el primero en negar que pudiera haber una moda nacional y sus creaciones estaban inspiradas en lo que se producía entonces en París. Armando Valdés Peza, famoso modisto de la época, era conocido por venerar las vestimentas griegas y romanas antiguas y por ser además el diseñador de cabecera de la diva María Félix. Ramón Valdiosera, el tercero, fue un férreo defensor de la cultura nacional y sus tradiciones y creó un estilo netamente mexicano, echando mano de recursos locales, pero con la inspiración de las siluetas de posguerra propuestas por diseñadores internacionales como Christian Dior.

Valdiosera fue uno de los que más trabajó para generar la idea de una moda nacional. En 1951 el hotel Waldorf Astoria de Nueva York fue la sede de una pasarela en la que Valdiosera optó por prendas en tonos bugambilia. Al terminar la presentación, la prensa internacional lo cuestionó sobre el origen del color y por qué lo había elegido. El diseñador respondió que aquel tono, un rosa intenso, era intrínseco a la cultura mexicana: los juguetes populares, los trajes de los indígenas, los dulces mexicanos y la arquitectura popular; en México, todo se pintaba de ese tono. Un periodista afirmó: "…so it's a Mexican pink", y a partir de entonces aquel color se dio a conocer al mundo como el rosa mexicano.

En 1965, con la intención de ofrecer marcas internacionales al público mexicano, pero manufacturadas en México para hacer los precios accesibles, El Palacio de Hierro fundó el Salón Internacional, que vendía prendas de Oscar de la Renta, Lanvin y Pertegaz y poco tiempo después incorporó a diseñadores mexicanos como Manuel Méndez y Enrique Martínez. En ese periodo, la discusión en torno a la identidad nacional en la moda ya no era necesaria. Los diseñadores que producían modelos en un estilo más internacional echaron también mano de motivos mexicanos para generar diseños originales.

Hubo algunos otros intentos por llevar moda mexicana al exterior sin exotizarla. En 1961, Alicia Peña, un talentoso personaje que se involucró en proyectos culturales que integraron distintas disciplinas, decidió experimentar con el diseño de moda. Partió hacia Chiapas en busca de tejidos indígenas y adquirió diversos textiles en una fábrica local llamada La Sevillana, que posteriormente utilizó en diversas e interesantes prendas. Sin haber estudiado diseño de moda, Peña tenía sensibilidad y gusto para la moda y pidió al entonces sastre Manuel Méndez —que posteriormente sería uno de los más destacados diseñadores en el país— que le confeccionara su primera colección. El resultado fue mostrado en una pasarela en el bar Chips en la calle de Insurgentes, con diversas modelos no profesionales, amigas de la diseñadora: Luz del Amo, Julia López y Anita Boyer, entre otras.

La segunda colección de Peña, producida un año después, fue también elaborada por Méndez con los mismos textiles. Un ambicioso proyecto de llevar la colección al extranjero con Luz del Amo como modelo se vio truncado porque Del Amo, al no ser profesional, no se encontraba afiliada a ningún sindicato de modelos y, por ley, era imposible que portara la ropa en pasarelas comerciales. A pesar de los inconvenientes, la colección logró viajar y antes de partir fue fotografiada por Kati Horna en la figura de Luz del Amo. En Estados Unidos se presentó en el Museo Mexicano de San Francisco y en Nueva York en una pequeña galería-tienda de diseño, de nombre Piñata Party, donde las prendas se vendieron exitosamente.

Otros nombres figuraron en las décadas de l950 y 1960 que trabajaron siempre bajo las propuestas de la contraposición entre la búsqueda de lo mexicano y el anhelo por la tendencia internacional: Tao Izzo, Pedro Loredo, Lila Bath, Tachi Castillo, entre otros, hicieron que estos años mexicanos en la moda estuvieran llenos de contradicciones.

376

376. Ramón Valdiosera (diseño), ruana mexicana, 1952, modelo: Alicia Echeverría.
377. Ramón Valdiosera (diseño), abrigo inspirado en sellos mexicanos, *ca.* 1950.

377

378

378. Ramón Valdiosera (diseño), sombrero chinelo, 1947.
379. Cecil Ceratto con un peinado inspirado en la escultura prehispánica, 1962.

379

1950–1960: Fashion and Its Contradictions

Ana Elena Mallet

During the 1950s and 1960s, with the "Mexican miracle" in full swing, and the country going through a period of social stability and economic prosperity, thanks to the industrialization of the country and the successful exploitation of oil, the Mexican elite took a renewed interest in European styles. In architecture, the international style was taking off. In design, Arturo Pani and the studios of the Juárez neighborhood, such Ascot, Clardecor, and Ras Martin, promoted a return to French, antique, and even oriental furnishing styles. However, the two previous decades of heavily loaded nationalism had left its mark. In fashion, design, and even architecture, the fifties and sixties were full of confrontations and dichotomies. On the one hand, there were the designers who sought to preserve the Mexican identity. On the other, there were many internationalists who looked outward and associated the foreign styles with sophistication and social mobility.

The fashion of the fifties was governed by three radically different figures, and the controversy around the possibility of the existence of a Mexican fashion. Henri de Chatillon was the first to reject this notion: His creations were entirely inspired by the latest productions of Paris. Armando Valdés Peza was the second character, a famous clothier known for his veneration of ancient Greek and Roman garments and for being María Félix's personal designer. Ramón Valdiosera, the third, was an iron defender of national culture and its traditions, and created a truly Mexican style, drawing from local resources but inspired by the postwar silhouettes proposed by international designers such as Christian Dior.

Valdiosera was one of the leading proponents of the notion of a national fashion. In 1951, the Waldorf Astoria hotel of New York hosted a runway show in which Valdiosera presented garments in bright bougainvillea pink. When the presentation was over, the international press questioned him on the origin of the color and the reasons he had chosen it. The designer answered that the hue, an intense shade of pink, was intrinsic to Mexican culture: popular toys, indigenous garments, Mexican sweets, and popular architecture—everything in Mexico was painted in that color. A journalist then proclaimed, "… so it is a Mexican pink." From then on, the color became known to the world as Mexican pink.

In 1965, department store El Palacio de Hierro opened its International Room intending to offer international brands that were made in Mexico and therefore were more economically accessible. It sold clothing by Oscar de la Renta, Lanvin, and Pertegaz, and soon after added such Mexican designers as Manuel Méndez and Enrique Martínez. By this point, the controversy around national identity in fashion was no longer necessary: The designers who produced more international models were also using Mexican motifs in their designs to give them a touch of originality.

There were some other attempts to take Mexican fashion to the rest of the world without exoticizing it. Alicia Peña, a talented woman who became involved in multidisciplinary cultural projects, decided in 1961 to experiment with fashion design. She went to Chiapas in search of indigenous designs, and acquired various textiles from a local factory called La Sevillana, which she then made into eccentric and interesting garments. With no experience in fashion design, Peña had a sensibility and taste for fashion, and asked Manuel Méndez—then a tailor, later one of the most important designers in the country—to custom-make her first collection. The clothes were presented on a runway at the Chips bar on Insurgentes Avenue, worn by nonprofessional models, friends of the designer, among them Luz del Amo, Julia López, and Anita Boyer.

Méndez also tailored Peña's second collection, produced a year later with the same textiles. An ambitious project to take the collection overseas with Del Amo as model was never realized, because Del Amo, as an amateur model, was not affiliated with any model union, and was legally unable to wear the clothing on commercial runways. Despite the setbacks, the collection managed to travel. Before leaving, it was photographed by Kati Horna, with Del Amo as model. It was presented in San Francisco at the Mexican Museum and in New York in a small gallery-boutique store named Piñata Party, where the garments were successfully sold.

Other important figures inhabited the fifties and sixties, working under the dichotomy between the search for the Mexican and the longing for the international: Tao Izzo, Pedro Loredo, Lila Bath, and Tachi Castillo are a few of them. They filled these years in Mexican fashion with defiance and contradiction.

Fernando Gamboa y el arquetipo expositivo del arte nacional para consumo internacional

Ana Garduño

Originalidad, continuidad y modernidad artístico-cultural era la tríada conceptual con la que Fernando Gamboa articulaba —a tono con las ideas de la época— su programa curatorial en cuanta exposición panorámica del arte mexicano presentaba internacionalmente. Cada pabellón nacional en exposiciones universales y toda exhibición itinerante reclamó un lugar para México en la reducida lista de civilizaciones madre, subrayando la insularidad absoluta de la cultura mesoamericana y su glorificada antigüedad. Más aún, su continuidad la hacía única en América y para documentarla acentuaba las semejanzas formales y estilísticas, aunque reconocía altibajos creativos por interferencias culturales coloniales.

Para remarcar la diferencia, el núcleo más cuantioso era siempre el prehispánico en tanto herencia humana, objetos artísticos y fuente de inspiración moderna, obras-testigo para la re-construcción y re-apropiación de un pasado formalizado como ya mexicano. Una pieza monumental ubicada protagónicamente afuera del museo o pabellón era su marca registrada. Del periodo virreinal, seleccionaba retablos, pinturas y esculturas policromadas barrocas (no manieristas ni neoclasicistas) y no en tanto productos híbridos, sino como "creaciones originales". Del muy reducido lote decimonónico, incluía pintura provinciana costumbrista y el emblemático paisajismo de José María Velasco. La entonces llamada Escuela Mexicana de Pintura, desplegada como la cúspide del arte nacional, constituía un bloque nodal abanderado por los trabajos de los "cuatro grandes" (Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo). Remataba toda exposición una profusa sección de arte popular, montada como prototienda del Fonart (Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías). Gamboa esquematizó el arte mexicano como figurativo, barroco y expresionista.

Este arquetipo expositivo, iniciado formalmente con la exposición "Veinte siglos de arte mexicano", inaugurada en Nueva York y organizada por Miguel Covarrubias en 1940, fue uno de los instrumentos de propaganda preferidos del régimen autodenominado posrevolucionario, con protocolo de seguridad nacional por su vinculación a la planeada inclusión de México en el *top ten* de los destinos turísticos mundiales con base en su elevada densidad de recursos naturales y culturales. Era también un asunto de Estado por su estratégico despliegue en el marco de todo encuentro, convenio y tratado internacional de índole financiera, comercial o político-diplomática.

Si bien la exposición de 1952 en París fue un publicitado éxito, el recrudecimiento de la guerra fría y la radicalización del maniqueo combate contra el arte de contenido social provocaron en buena medida una recepción negativa del pabellón mexicano en Bruselas '58 y sus secuelas, aunque en la discursiva prensa local se legitimaran triunfalmente. La solución para el necesario reajuste la encontró Gamboa en las renovadas ideas de Octavio Paz de principios de los años sesenta. Con ellas como estandarte, actualizó las bases conceptuales de sus montajes y desde el pabellón de la Feria Universal de Nueva York (1964-1965) incluyó, aunque de manera discreta, un lote escultórico de innovadores creadores contemporáneos. Figuras prominentes del movimiento bautizado Ruptura, inclinados a la abstracción, tuvieron una representación protagónica en la Exposición Universal de Montreal 1967. No obstante, Gamboa no renunció a buscar lo figurativo dentro de la abstracción. Es evidente que dejó de negar las variaciones, revoluciones, crisis internas y diálogos externos del arte local; aceptó transferencias culturales —como las provenientes del expresionismo abstracto norteamericano— y que la garantizada continuidad del arte mexicano no necesariamente pasa por el estilo y la forma, sino por lo que el poeta llamó *sensibilidad*.

380

381

380. Fernando Gamboa (museógrafo), Pabellón de México en la Feria Mundial de Nueva York, 1965.
381. Fernando Gamboa (museógrafo), Pabellón de México en la Exposición Universal de Montreal, 1967.

382

383

382. Fernando Gamboa (museógrafo), Pabellón de México en la Exposición Universal de Bruselas, 1958.
383. Dolores del Río en la exposición *Obras maestras del arte mexicano*, Fernando Gamboa (museógrafo), 1962.

Fernando Gamboa and the Exhibitive Archetype of National Art for International Consumption

Ana Garduño

Originality, continuity, and artistic-cultural modernity were the three concepts around which Fernando Gamboa structured his curatorial program in every international survey exhibition he joined. Every world's fair national pavilion and every itinerant exhibition reclaimed a place for Mexico in the list of great civilizations, emphasizing the absolute insularity and glorified antiquity of Mesoamerican culture. He considered the continuity of Mexican culture to be unique in America, and attempted to document it by underscoring formal and stylistic similarities in Mexican art through the ages, though he recognized the creative fluctuations generated by colonial cultural interference.

The most abundant section was thus always the one dedicated to pre-Hispanic art. Its objects were presented as a heritage of humanity, works of art, sources of modern inspiration, and witnesses to the reconstruction and reappropriation of a past already formalized as Mexican. Gamboa's trademark was the prominent placing of a monumental pre-Hispanic piece right in front of the museum or pavilion. To represent the colonial period, he selected altarpieces, paintings, and polychrome baroque sculptures (not mannerist or neoclassical). These were presented not as hybrid products, but as "original creations." The rather emaciated nineteenth-century section usually included provincial genre paintings and emblematic landscapes by José María Velasco. What was then called the Mexican School of painting was deployed as the apex of national art. It populated a section of its own led by the works of the "four greats" (José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, and Rufino Tamayo). Every exhibition closed with a profuse section on folk art, a sort of crafts shop in the style of a Fonart store (the National Foundation for the Promotion of the Crafts). Gamboa outlined Mexican art as figurative, baroque, and expressionist.

This exhibitive archetype had its formal beginnings in the exhibition "Twenty Centuries of Mexican Art," organized by Miguel Covarrubias, which opened in New York at the Museum of Modern Art in 1940. By midcentury, it was one of the most favored propaganda tools of the postrevolutionary regime. It protected national interests, since it furthered the government's plans to place Mexico among the top ten world tourist attractions by virtue of its high density of natural and cultural resources. It was also a political instrument, as can be seen in its strategic deployment in every international meeting, agreement, or treaty, be it financial, commercial, or diplomatic.

While the 1952 Paris exhibition was a well-publicized success, the worsening of the Cold War and the radicalization of the Manichaean combat against art that had any sort of social content led to a negative critical reception of the Mexican pavilion in Brussels '58 and its subsequent shows, despite their triumphant legitimation by the discursive social press. For the necessary readjustment, Gamboa made use of Octavio Paz's writings from the early sixties. Under this banner he actualized the conceptual bases of his exhibitions and, beginning in 1964 with the New York World's Fair, he discreetly included a sculptural section of innovative contemporary artists. Prominent figures of the so-called Rupture movement, who were experimenting with abstraction, had a strong presence at Expo 67 in Montreal. However, Gamboa kept on looking for the figurative within the abstract. He evidently stopped denying the variations, revolutions, internal crises, and external dialogues of local art, accepted cultural transferences—such as those coming from abstract expressionism—and conceded that the guaranteed continuity of Mexican art was not necessarily a question of style and form, but of what he called *sensibility*.

Nuevos circuitos

New Circuits

Introducción

Pilar García

"Nuevos circuitos" se ocupa del desplazamiento y la descentralización simbólica del arte entre 1952 y 1967, etapa en la que se crean nuevos lenguajes artísticos y aparecen nuevos sitios de exhibición e iniciativas culturales que posibilitaron un cambio en el consumo y la institucionalización de la cultura que coadyuvó a la emergencia del arte contemporáneo en México. Para entender la dinámica de los procesos artísticos de entonces, es necesario tener en cuenta la conformación de galerías comerciales, espacios universitarios, museos e institutos de cultura.

El registro de la creación y actividad que llevaron estos espacios permite analizar las dinámicas artísticas y sus contradicciones. Trazar una ruta de la compleja trama en la que están imbricados, tanto los sistemas simbólicos como los discursivos que acompañan el surgimiento de estos nuevos espacios culturales y artísticos, es uno de los objetivos de "Nuevos circuitos".

Aunque la historiografía del arte ha reclamado la falta de espacios de exhibición y difusión para la pintura de los años cincuenta y sesenta, la investigación, entre material documental de archivo, periódicos, revistas, novelas y las exposiciones registradas en la publicación anual que organizó Justino Fernández como un suplemento de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, permiten cartografiar el surgimiento paulatino de un inesperado, por elevado, número de espacios donde se realizaban eventos y se mostraba la producción plástica. El registro puntual de Justino Fernández da muestra de la escasa actividad artística en el interior del país y deja en claro que la ciudad de México fue durante esos años el centro principal de la actividad artística y del desarrollo de un mercado de arte. Aquí se concentró la mayor parte de las acciones y del armado discursivo del arte, si bien algunos artistas, como Jesús Reyes Ferreira, Juan Soriano y Luis Barragán, provenían de Guadalajara. A ellos se suma Goeritz, que permaneció tres años (1949-1952) en aquella ciudad.

En los años cincuenta, como apunta Néstor García Canclini, comienza un importante cambio en la fisonomía territorial de la ciudad de México. Entre 1952 y 1967 se configura un mapa, fácil de reconocer, que representa la oferta cultural de la ciudad, un corredor de galerías, museos e institutos culturales que va desde el centro hasta el Bosque de Chapultepec, se extiende al sur por la avenida Insurgentes y tiene como remate Ciudad Universitaria. Este nuevo mapa transforma los usos espaciales de la ciudad y las representaciones del habitar urbano.

Dos transformaciones sobresalientes fueron la construcción de un conjunto de equipamiento institucional —como museos, teatros, cines y salas de concierto— y la conexión de la ciudad mediante la celebración de actividades culturales. La industrialización y la expansión urbana conformaron una nueva cartografía cultural que se define por la aparición de nuevos espacios y circuitos de exposición. En la reconfiguración del campo artístico de este periodo, la creación de un elevado número de galerías comerciales tuvo un papel primordial. Los datos arrojan una gráfica que muestra que la Zona Rosa fue el territorio de mayor actividad de la ciudad, el que dio mayor impulso al mercado del arte y sitios de exhibición, siendo 1962 el año de más auge.

De manera esquemática podemos decir que los espacios pertenecientes al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) mantuvieron, en su mayoría, su oferta en el centro de la ciudad, mientras que las galerías e institutos culturales —como el Instituto Francés de América Latina (IFAL), la Alianza Francesa, el Centro Cultural Hispanoamericano o el Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales— conformaron un nuevo espacio en la nueva Zona Rosa, y la UNAM ubicó sus museos en el centro histórico, la colonia Condesa, el Bosque de Chapultepec y en el sur de la ciudad, como parte del complejo de Ciudad Universitaria.[1]

1 Me refiero a la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), ubicada en la calle de Academia, a la Galería Universitaria Aristos, en avenida Insurgentes y la calle de Aguascalientes, a la Casa del Lago y el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA).

Introduction

Pilar García

"New Circuits" is about the shift and symbolic decentering of art between 1952 and 1967, a time of new artistic languages, exhibition spaces and cultural initiatives that enabled a change in the consumption and institutionalization of culture, contributing to the emergence of contemporary art in Mexico. Some light can be shed on the dynamics of the artistic processes of the time through an analysis of the formation of commercial galleries, university spaces, cultural institutions, and museums.

The records that exist on the creation of these spaces and their activities allow us to analyze the artistic dynamics of the time and their contradictions. One of the objectives of this section is thus to outline the complex weft that interweaves the symbolic and discursive systems that accompany the emergence of these new cultural and artistic spaces.

Though art historiography has complained of a lack of exhibition and diffusion spaces for painting in the fifties and sixties, new research, both material and documental—in archives, newspapers, magazines, novels, and the supplement to the *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Annals of the Institute of Aesthetic Research), an annual publication by Justino Fernández that listed the art exhibitions in a given year—allows us to map the progressive emergence of an unexpectedly high number of spaces where artistic events and visual art exhibitions were held. Justino Fernandez's accurate record evidences the absence of artistic activity elsewhere in the country, making it clear that Mexico City was in those years the thriving center of artistic activity and of the developing art market. Though most of the actions and the creation of art discourse were focused in the capital, some artists, like Jesús Reyes Ferreira, Juan Soriano, and Luis Barragán, were originally from Guadalajara, a city that was also home to Mathias Goeritz for three years (1949–52).

During the fifties, as Nestor García Canclini observes, an important change took place in the territorial physiognomy of Mexico City. Between 1952 and 1967, the cultural supply of the city crystallized into an easily recognizable map: a corridor of galleries, museums and cultural institutes that runs from the *centro histórico* to Chapultepec Forest, and to the south through Insurgentes Avenue, topped off by Ciudad Universitaria. This new map will transform the spatial uses of the city and the representation of urban inhabiting.

Two important transformations were the development of a cultural infrastructure—in the form of museums, theaters, cinemas, and concert halls—and the rising interconnection of the city through cultural activities. Industrialization and urban expansion formed a new cultural cartography defined by the emergence of new spaces and exhibition circuits. The creation of a great number of commercial galleries had a central role in the reconfiguration of the artistic field. The data show that the Zona Rosa was the neighborhood that saw the most artistic activity, the area that most promoted the art market and the creation of exhibition spaces, 1962 being its most active year.

Schematically, we might say that the places that belonged to the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) mostly kept to the *centro histórico*, while the galleries and cultural institutes—like the Instituto Francés de América Latina (IFAL), the Alianza Francesa, the Centro Cultural Hispanoamericano, and the Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales—sought a new home in the Zona Rosa, and the UNAM scattered its museums around the city: in the *centro histórico*, Chapultepec Forest, the Condesa neighborhood, and the brand-new Ciudad Universitaria.[1]

The cultural spaces created during those years had a critical role in the formation of the cultural imaginary. A reading of the birth, development, and consolidation of these sites, understood as

1 Here I'm referring to the Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), located on Academia Street; the Galería Universitaria Aristos in the corner of Insurgentes Avenue and Aguascalientes, Casa del Lago and the Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA).

Una lectura de estos sitios, entendidos como lugares simbólicos de legitimación del sistema del arte mismo y del imaginario político-social, permitirá comprender las estrategias de subversión del arte y el descentramiento de la política cultural del Estado, al interpretar el nacimiento, el desarrollo y la consolidación de sitios de cultura creados durante estos años y que desempeñan un papel fundamental en la conformación del imaginario cultural.

La figura del museo será un importante agente de legitimación del arte de este periodo: en 1963 se construyó el Anahuacalli; un año más tarde, los de Arte Moderno y Nacional de Antropología[2] y se inauguraron el Museo Nacional del Virreinato y el de Arte Popular Roberto Montenegro. Las dos instituciones oficiales más influyentes del periodo fueron la Universidad Nacional, a través de Difusión Cultural, y el INBA. Sus directores, Jaime García Terrés y Miguel Salas Anzures —sin dejar de mencionar la colaboración de Fernando Gamboa—, fueron figuras fundamentales en el desarrollo de la producción artística.

Sin duda, la UNAM fue la institución más dinámica y modernizadora de la cultura mexicana del periodo. Además de organizar exposiciones de artistas mexicanos y extranjeros radicados en nuestro país y muestras de carácter internacional, dio cabida a acciones que hoy se consideran como parte fundamental del arte de vanguardia. También reunió a importantes figuras que colaboraron en radio, cine, teatro y la actividad editorial. Su participación en la creación de espacios de exhibición en diferentes puntos de la ciudad fue relevante en la conformación de una nueva cartografía cultural; de hecho, la UNAM es la única institución que de manera estratégica ubicó sus espacios de exhibición artística de acuerdo con las necesidades que el crecimiento de la ciudad demandaba: en la zona centro con la Escuela Nacional de Artes Pláticas (ENAP), en el Bosque de Chapultepec con la Casa de Lago, y en la zona sur con la Galería Universitaria Aristos, y el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) en Ciudad Universitaria.

En "Nuevos circuitos" se incluye el surgimiento de galerías y museos, y la variedad de exposiciones y tendencias que formaron parte de la escena artística mexicana, con base en una investigación que aporta por medio de datos estadísticos el número y el carácter de las exposiciones. Este estudio mostró que los espacios oficiales y no oficiales integraron a artistas de diversas tendencias, lo cual matiza la confrontación entre realistas y abstractos.

El *Mural efímero* de José Luis Cuevas, por el contrario, ocurre en el espacio público, un acto considerado en "Nuevos circuitos" como la integración de lo pictórico a los eventos de la vanguardia o neovanguardia internacional, que trasladó la actividad artística fuera de las galerías y privilegió la acción del público en relación con las obras. La televisión y los medios tuvieron un importante protagonismo en este evento, también como signo de modernización y manipulación de la opinión pública.

La importancia de la UNAM como generadora de espacios culturales alternativos es analizada en "Nuevos circuitos", al igual que dos proyectos fundamentales: la *Revista de la Universidad* y Radio UNAM. El objetivo era formar, respectivamente, lectores y radioescuchas vinculados con la vida académica; por lo general, la audiencia estaba integrada por estudiantes a los cuales iba dirigido un amplio repertorio de obras tanto clásicas como contemporáneas. La relevancia de estos espacios consistió en dar a conocer a los escritores mexicanos más conocidos de la generación; por ejemplo, en la *Revista de la Universidad* se publicaron fragmentos de un proyecto de novela llamado *Los murmullos* (texto que posteriormente se convertiría en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo).

La Difusión Cultural de la UNAM, bajo la conducción de Jaime García Terrés, expandió el ámbito cinematográfico, el teatral y el radiofónico, así como los sitios de exposición de artes plásticas, entre ellos la galería de la Casa del Lago, mejor conocida por haber albergado el movimiento poético-teatral Poesía en Voz Alta. Su importancia radica en lograr la conexión entre el público y las actividades de la Universidad. Perteneciente al Instituto de Biología desde 1929, el inmueble fue rehabilitado al considerar que por su ubicación privilegiada dentro del Bosque de Chapultepec se convertiría en el lugar idóneo para captar la atención de un público versátil.

El mundo editorial gozó de un amplio desarrollo y libertad en los años cincuenta hasta mediados de los años sesenta. Arnaldo Orfila Reynal, al frente del Fondo de Cultura Económica, publicó libros fundamentales que acompañaron y expandieron los horizontes de nuevos enfoques y disciplinas, hasta que arribó el clima de hostilidad que produjo la publicación de *Los hijos de Sánchez*, un hecho que marcó que, a final de cuentas, la libertad de expresión desde una institución oficial y el chauvinismo y el nacionalismo aún perduraban dentro del Estado. Sin embargo, como consecuencia de este hecho, el mismo día de su despido Orfila Reynal fue convocado para comenzar un nuevo proyecto editorial, el cual recibió el apoyo de numerosos intelectuales. Así daría inicio un nuevo ciclo con Orfila Reynal a la cabeza de la editorial Siglo XXI y la confirmación de la utilidad social de los espacios no oficiales.

2 El Museo de Arte Moderno y el Museo Nacional de Antropología fueron proyectos del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez; el Anahuacalli, construido por Juan O'Gorman, de filiación privada, alberga la colección de arte prehispánico de Diego Rivera.

symbolic places for the legitimation of the art system and the socio-political imaginary, will lead to a better understanding of subversive strategies in art and the decentering of state cultural policy.

Museums were important legitimation agents in these years. In 1963, the Anahuacalli museum was built, followed a year later by the Arte Moderno y Nacional de Antropología,[2] Nacional del Virreinato, and Arte Popular Roberto Montenegro museums. The two most influential official institutions of the time period were the Universidad Nacional—through its Cultural Diffusion department—and the INBA. Their directors, Jaime García Terrés and Miguel Salas Anzures, respectively—aided by the collaboration of Fernando Gamboa—were fundamental figures in the development of artistic production.

Without a doubt, the UNAM was the most dynamic and modernizing institution of Mexican culture at the time. Besides organizing exhibitions by Mexican and foreign-born resident artists, as well as international shows, it hosted actions that are now considered a fundamental part of avant-garde art. It also gathered important figures who collaborated in radio, film, theater and editorial activity. Its participation in the creation of exhibition spaces in different points of the city was significant to the conformation of the aforementioned new cultural cartography. In fact, the UNAM is the only institution that strategically located its artistic exhibition spaces according to the needs that the growth of the city demanded.

In "New Circuits" we analyze the emergence of galleries and museums, and the diversity of exhibitions and trends that formed part of the artistic scene, using a statistical investigation to evaluate the number and nature of these exhibitions. This study showed that both official and non official spaces integrated artists from different movements, which opens a different perspective to the confrontation between realism and abstraction.

Conversely, José Luis Cuevas's *Mural efímero* (Ephemeral Mural), takes place in the public space, an act considered in "New Circuits" as the integration of the pictorial with the events of the international avant-garde or neo-avant-garde, which sought to take artistic activity out of the galleries, favoring the action and reaction of the audience to the works of art. Television and the media had a leading role in this event, which also acted as a sign of modernization and manipulation of public opinion.

The importance of the UNAM as generator of alternative cultural spaces is analyzed in this section, along with two fundamental projects: *Revista de la Universidad* (the University Magazine) and Radio UNAM. The objective of these projects was to train readers and listeners, respectively, in the academic lifestyle. In general, the target audience was composed of students, and the content was a broad spectrum of both classic and contemporary works. The most important Mexican writers of the generation were made known through these media. For instance, the *Revista de la Universidad* published a fragment of a project for a novel entitled *Los murmullos*, which would later become Juan Rulfo's *Pedro Páramo.*

Under Jaime García Terrés, the Cultural Diffusion of UNAM expanded film, theater, and radio, and opened exhibition spaces for the visual arts, among them the gallery at Casa del Lago. Having previously been part of the Instituto de Biología since 1929, the building was repurposed after considering its ideal location in Chapultepec Forest, optimal for reaching a broad, versatile audience. This venue successfully extended University activities to the general public.

The editorial world also enjoyed development and freedom in the fifties and early-to-mid sixties. Arnaldo Orfila Reynal, in charge of the Fondo de Cultura Económica, published fundamental books that followed and expanded the horizons of the new approaches and disciplines. However, the publishing of *Los hijos de Sánchez* (The Children of Sanchez) changed everything. The environment around the Fondo de Cultura Económica (FCE) suddenly turned hostile, betraying the fact that chauvinism and nationalism, not to mention "official" freedom of expression, were still prevalent in the state. Nevertheless, after Orfila Reynal was fired due to this controversy, he was called the very same day to begin a new editorial project, backed by many intellectuals. Thus a new cycle would begin, with Orfila Reynal at the helm of Siglo XXI, confirming the social utility of unofficial spaces.

2 The Museo de Arte Moderno and the Museo Nacional de Antropología were works by architect Pedro Ramírez Vázquez; the Anahuacalli, a private museum built by Juan O'Gorman, hosts Diego Rivera's personal pre-Hispanic art collection.

384

385

386

387

388

389

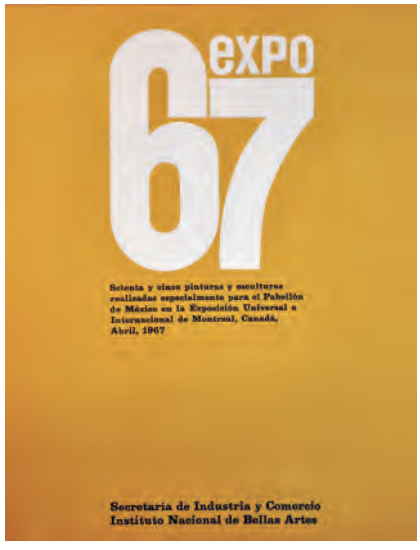
390

384-391. Invitaciones a exposiciones en la Galería Juan Martín, 1966-1968.

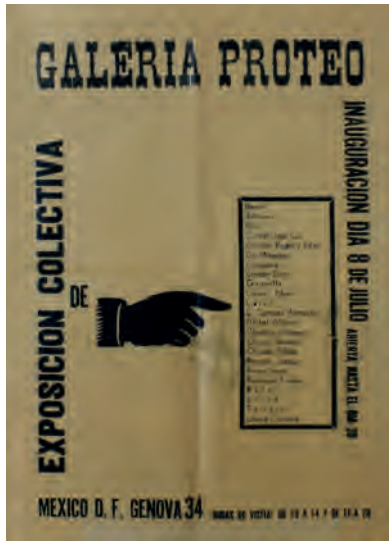
391

392

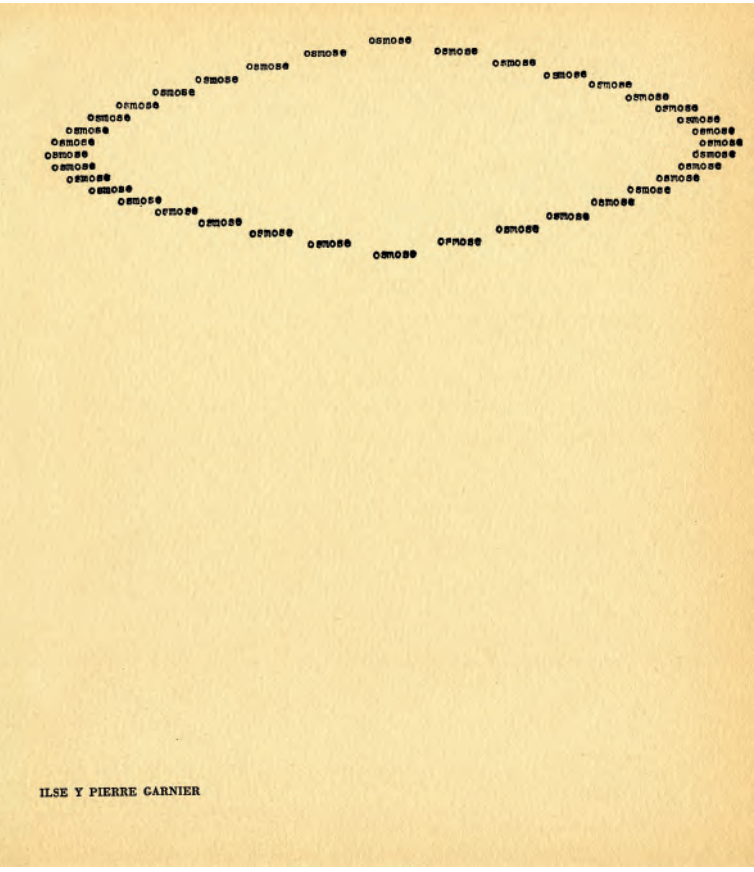
393



394



395

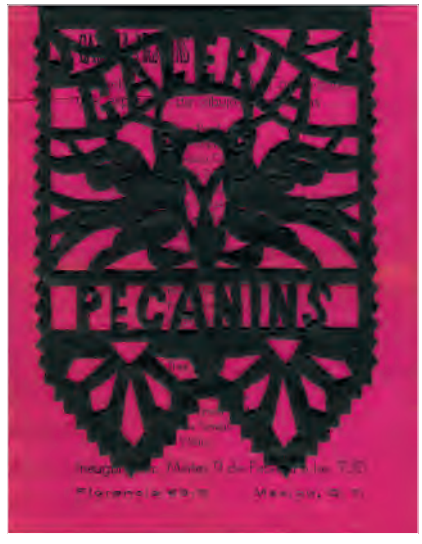


396

392. Catálogo de exposición, *Poesía concreta internacional*, Galería Universitaria Aristos, 1966.
393. Catálogo de exposición, *Actitudes plásticas: Selección de artistas contemporáneos Estados Unidos y México*, Galería Universitaria Aristos, 1965.
394. Catálogo de *Expo 67*, Palacio de Bellas Artes, 1966.
395. Invitación a exposición colectiva, Galería Proteo.
396. Invitación a exposición colectiva, Galería Pecanins, 1966.
397. Invitación a exposición de Sylvia de Swaan, Galería Pecanins, 1966.
398. Invitación a inauguración de la nueva Galería Pecanins, 1966.
399. Invitación a exposición colectiva, Galería Pecanins, *ca*. 1966.

397

398



399

400

402

401

403

404

405

406

407

400-401. Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares (arqs.), Museo de Arte Moderno, 1964, Bob Schalkwijk (foto).
402. Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares (arqs.), Museo de Arte Moderno, 1964, Ricardo Salazar (foto).
403-404. Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares (arqs.), Museo de Arte Moderno, 1964, Ursula Bernath (foto).
405. Juan García Ponce, p.n.i., Juan Vicente Melo, Vicente Rojo, p.n.i., Alba Rojo, Casa del Lago, 1963. Ricardo Salazar (foto).
406. Ricardo Salazar (foto), lectura en el exterior, Casa del Lago, *ca.* 1960.
407. Ricardo Salazar (foto), Casa del Lago, público de *Landrú*, 1966.

LAS HERMANAS PECANINS INAUGURAN
GALERIA PECANINS

408

JOSEFINA GOMIS

409

Mañana
Julio 22 de 1967 No. 1247 Precio $3.00
HABLA LA
15 DE JULIO DE 1867
15 DE JULIO DE 1967
UN SIGLO DE FE JUARISTA

410

411

412

413

408. "Las hermanas Pecanins inauguran", *Mujeres*, núm. 150, 1965, Kati Horna (fotos).
409. "Josefina Gomís", *Mujeres*, núm. 113, 1963, Kati Horna (fotos).
410. "Habla la mafia", *Mañana*, núm. 1247, 1967.
411. Tere, Montse y Ana María Pecanins en su galería, *ca*. 1965.
412. Tere y Ana María Pecanins con Brian Nissen en la Galería Pecanins, *ca*. 1967.
413. Vita Giorgi, Montserrat y Ana María Pecanins y Carla Mackikan, s.f., Kati Horna (foto).
414. Rufino Tamayo, Javier Barros Sierra, Fernando Solana y Helen Escobedo en la inauguración de la exposición *Tendencias del arte abstracto en México*, Galería Universitaria Aristos, 1967.
415. Retrato de grupo frente a la *Escultura musical* de los hermanos Baschet, 1966.
416. Retrato de grupo, s.f., Ricardo Salazar (foto).

414

415

416

417

418

417. Juan Martín, Salvador Elizondo y Paulina Lavista, s.f.
418. Juan José Gurrola (dir.), *Tajimara*, 1965, Rodrigo Moya (foto).
419-420. José Luis Ibáñez (dir.), *Las dos Elenas*, 1965, Rodrigo Moya (foto).
421. Fiesta de "La mafia": Beatriz Baz, Enrique Rocha, Carlos Fuentes, José Luis Cuevas y otros, 1967. Héctor García (foto).
422. José Luis Ibáñez (dir.), *Las dos Elenas*, 1965, Rodrigo Moya (foto).

419

420

421

422

La Zona Rosa, los espacios universitarios y la creación de nuevos museos

Pilar García

La Zona Rosa se perfiló en los años sesenta como el territorio de la ciudad que simbolizó y aglutinó nuevos lugares de exposición, entre galerías e institutos culturales. Se conformó como un producto indirecto del desarrollismo, que propició una movilidad social aunada a la expansión urbana, y como resultado de los deseos de apropiación y pertenencia de una nueva burguesía liberal que comenzó a expandirse durante la década de los años cincuenta. En particular, la Zona Rosa se vuelve un espacio que propicia y tolera una mayor libertad en el vestir y actuar cotidianos de ciertos sectores sociales de clase media, donde es posible transformar las estructuras sociales. En esta parte de la ciudad aparecieron nuevos comportamientos y formas de consumo, en ocasiones, acordes al subconsciente del *American way of life*. En el circuito artístico, este fenómeno trajo consigo un progresivo desplazamiento de lugares de exhibición: del centro histórico a la Zona Rosa.

Una lectura de estos sitios, en los que se incluyen los espacios universitarios y la creación de nuevos museos, entendidos como lugares simbólicos de legitimación del sistema artístico mismo y del imaginario político-social, permitirá comprender las estrategias de subversión del arte y el descentramiento de la política cultural del Estado, las cuales tuvieron un papel fundamental en la conformación del imaginario cultural. Ante la rápida proliferación de tiendas de moda y galerías, se multiplicaron las perspectivas de ventas. Si bien la Galería de Arte Mexicano (GAM) había logrado desde 1936 sostener una clientela estadounidense interesada en el arte mexicano, ahora era necesario sumar a la nueva burguesía mexicana. Un importante número de profesionales había logrado el suficiente poder económico para auspiciar el consumo del arte, entre ellos los nuevos funcionarios públicos y empresarios instruidos, quienes se interesaron por las nuevas corrientes plásticas y culturales como un importante elemento de prestigio social asociado a la modernidad.

En la Zona Rosa proliferaron galerías, cafés, restaurantes y librerías que, en cierta forma, propiciaron el intercambio de ideas y complicidades, alteraron el orden establecido por las estructuras institucionales y abrieron nuevos circuitos que, al igual que las instituciones, administraban valores.

Entre 1952 y 1967, surgieron en la ciudad de México más de 160 galerías, museos e instituciones culturales. El crecimiento despunta a partir de 1959, y 1962 es el año en el que existe un número mayor de espacios de exhibición. En 1967 había cerca de cincuenta espacios culturales abiertos, cifra que duplica a los de 1950. Durante este periodo se cuenta con el registro de más de 2 678 exposiciones y actividades artísticas que tuvieron lugar en los distintos circuitos culturales: 822 organizadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), 1 618 por las galerías, 46 por la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) y 192 por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

La generación de artistas y sus obras, que proponían un lenguaje distinto al de la Escuela Mexicana de Pintura, ahora podían circular de manera indistinta y simultánea en diferentes galerías y museos oficiales, hecho que promovió la interacción y los cruces entre las disciplinas y tendencias artísticas. Lilia Carrillo, por ejemplo, realizó 15 exposiciones individuales entre 1952 y 1967, en las galerías de Antonio Souza y Juan Martín, y el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), además de participar en colectivas en los museos del Palacio de Bellas Artes y de Arte Moderno. Algo similar sucedió con Manuel Felguérez, José Luis Cuevas, Mathias Goeritz, Gunther Gerzso, Fernando García Ponce, Helen Escobedo y Rufino Tamayo.[1]

A la Zona Rosa acudía también una generación de intelectuales convencidos de que era posible cambiar el orden establecido. Ahí, construyeron un mundo propio, elitista y *snob*. La lucha contra el sistema se volvió un imperativo con el afán de reconfigurar la vida social que encuentra su correlato en el terreno artístico del núcleo de literatos, dramaturgos, cineastas y artistas que participaron de

1 Felguérez realizó 14 muestras en la galerías de Antonio Souza y Juan Martín y el MUCA; José Luis Cuevas, además de exhibir en Estados Unidos, tuvo siete exposiciones en la Souza, la Casa de Lago y el MUCA; García Ponce, 13 en la Galería Pecanins, el MUCA, la Juan Martín y GAM; Helen Escobedo, seis entre Casa de Lago y GAM; Gerzso, 14 en MUCA, Antonio Souza, Juan Martín, Palacio de Bellas Artes y GAM; Goeritz, siete en la GAM y la Antonio Souza; y Tamayo, 11 en la Antonio Souza, Bellas Artes y el MUCA.

The Zona Rosa, University Spaces, and the Creation of New Museums

Pilar García

The Zona Rosa during the sixties took hold as the territory within the city that would symbolize and gather exhibition spaces for the new generation. Galleries and cultural institutes sprouted and flourished within this neighborhood, a zone born as an indirect product of developmentalism—an economic model that favored social mobility along with urban expansion—and nourished the desires for appropriation and belonging of a new liberal bourgeoisie that began booming during the fifties. The Zona Rosa became a space that contributed to and tolerated more freedom in the everyday wardrobe and conduct of certain middle-class sectors, a place where social structures could be transformed. This part of the city was the backdrop for many new behaviors and forms of consumption, sometimes pursuant to the subconscious of the American way of life. This phenomenon brought with it a progressive migration of exhibition spaces out of the *centro histórico* and into this trendier, artsier district.

These new venues also included university spaces and museums—symbolic places for the legitimation of artistic space and the social-political imaginary. A reading of these sites will allow for a better understanding of subversive strategies in art and the decentering of state cultural politics, both of which played a central role in the conformation of the cultural imaginary. The expansion of fashion boutiques and galleries led to a rapid multiplication of sales prospects. While the Galería de Arte Mexicano (GAM) had managed since 1936 to sustain an American clientele interested in Mexican art, by this point the new Mexican bourgeoisie was entering the market as well. An important number of professionals had achieved enough purchasing power to sponsor the consumption of art. Among them were new civil servants and educated businessmen, who became interested in the new artistic and cultural movements as an important element of social prestige associated with modernity.

In the Zona Rosa, galleries, cafés, restaurants, and bookstores abounded, which created an environment favorable to the exchange of ideas and complicities, altered the order established by institutional structures, and opened new circuits that, like the institutions, also managed values.

Between 1952 and 1967, more than 160 new galleries, museums, and cultural institutions opened in Mexico City. The growth begins accelerating in 1959, and 1962 is the year in which the most exhibition spaces were open at once. In 1967, close to fifty cultural spaces were active, which nearly doubles the 1950 figure. During this period, more than 2,678 exhibitions and artistic activities took place in the different cultural circuits, 822 of them organized by the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), 1,618 by the galleries, 46 by the Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE), and 192 by the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

The generation of artists and artworks that proposed a language different from that of the Mexican School of painting could now circulate indistinctly and simultaneously in different galleries and official museums. This promoted interaction and exchange between artistic disciplines and trends. Lilia Carrillo, for example, held fifteen individual exhibitions between 1952 and 1967, at the Antonio Souza and Juan Martín galleries and the Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), and participated in collective exhibitions in Palacio de Bellas Artes and the Museum of Modern Art. Something similar happened with Manuel Felguérez, José Luis Cuevas, Mathias Goeritz, Gunther Gerzso, Fernando García Ponce, Helen Escobedo, and Rufino Tamayo.[1]

The Zona Rosa was also home to a generation of intellectuals convinced that it was possible to change the established order. There, they built their own elitist, snob world. The struggle

1 Felguérez held fourteen exhibitions at the Antonio Souza and Juan Martín galleries and the MUCA; José Luis Cuevas, besides exhibiting in the United States, had seven exhibitions at Souza, Casa del Lago, and the MUCA; García Ponce, thirteen at the Pecanins and Juan Martín galleries, the MUCA, and the GAM; Helen Escobedo, six between Casa del Lago and the GAM, Gerzso, fifteen at MUCA, Antonio Souza, Juan Martín, Palacio de Bellas Artes, and the GAM; Goeritz, seven at GAM and Souza; and Tamayo, eleven at Souza, Bellas Artes, and the MUCA.

manera activa en el equipo de Jaime García Terrés durante su gestión como director de Difusión Cultural de la UNAM (1953-1966). Con el objetivo de lograr un cambio, se involucraron de manera entusiasta figuras como Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Carlos Monsiváis, Juan Vicente Melo, Juan José Gurrola y Vicente Rojo, por mencionar algunos, para desarrollar nuevos proyectos que impulsaron de manera decisiva casi todas las áreas artísticas. Las artes plásticas se beneficiaron de la creación del Museo Universitario de Ciencias y Arte y la Galería Universitaria Aristos. Elena Poniatowska, quien entonces realizaba entrevistas y reportajes para *Novedades*, recuerda que: "Todos los sábados comía por ahí un grupo que se llamaba 'Los Divinos' integrado por José Luis Martínez, Jaime García Terrés, Abel Quezada, Díez-Canedo. Había otro grupo de gente más joven entre los que estaban Monsiváis, José Emilio Pacheco y Fernando Benítez."[2]

En el ámbito privado, la gran cantidad de galerías establecidas sirvió de marco para la cercana convivencia entre artistas de diferentes generaciones y tendencias. Más allá de la rivalidad mediática entre abstractos y figurativos —que ha prevalecido en la historiografía del arte de esos momentos—, no pocas galerías organizaron exposiciones colectivas en las que incluían a Siqueiros o a Rivera con Felguérez y Rojo al lado de los artistas surrealistas. Algunas de las galerías, como la Souza o la Juan Martín, por ejemplo, pueden relacionarse con "el arte nuevo", sin embargo, aunque en menor proporción, varias tendencias formaban parte de su agenda y promovían de manera simultánea el arte de diversos lenguajes y generaciones. Además, las galerías compartían a la mayor parte de los artistas, pues entonces no había convenio alguno de exclusividad.

Uno de los primeros espacios establecidos como bastión de vanguardia en 1952 fue la Galería Prisse, ubicada en la calle de Londres 163. A diferencia del resto, se formó como una iniciativa de un grupo de pintores: Vlady, Alberto Gironella, Héctor Xavier, José Luis Cuevas y Josep Bartolí, quienes rentaron una casa en la que el primero estableció su estudio en la planta alta. Su presencia fue efímera pues dejó de funcionar bajo este nombre en 1953. A excepción de la exposición de Enrique Echeverría, en las siete muestras que llevaron a cabo presentaron obras de ellos mismos. Según recuerda José Luis Cuevas, entre sus integrantes "prevalecía la camaradería. Se hablaba de nuevas formas artísticas, se veían revistas y libros extranjeros, se criticaba el ambiente artístico oficial y a sus aprovechados, odiábamos, por impotentes para hacer valer nuestros derechos de artistas y de ciudadanos, una cínica inexpugnabilidad del INBA para lo nuevo."[3]

La Galería Proteo, situada en la calle de Génova, financiada por Víctor Trapote y dirigida por Josefina Montes de Oca, *Job*, reunió en sus salas a un importante número de artistas refugiados españoles y escritores de vanguardia. Durante sus nueve años de intensa actividad (1954-1963) realizó 120 exposiciones y se destacó por presentar, a un año de su apertura, la exposición colectiva "Confrontación internacional de arte experimental", en la que incluyó obras de artistas internacionales, como Pierre Alechinsky y Lucio Fontana, junto con esculturas de Mathias Goeritz y Jesús Reyes Ferreira, y el "Primer Salón del Arte Libre", en el que Josep Bartolí, Geles Cabrera, Enrique Climent, José Luis Cuevas, Pedro Coronel, Alberto Gironella, Felipe Orlando, Carlos Orozco Romero, Rufino Tamayo y Goeritz compartieron el espacio. En marzo de 1962 se pudo ver allí mismo el trabajo de On Kawara en "8 Decoration-Cakes sobre los muros blancos", quien el año anterior había presentado "El extraño sueño de la Sra. Bibi" en el Salón de la Plástica Mexicana.

Mientras la Galería de Arte Mexicano, la que gozaba de mayor prestigio y antigüedad (1936), continuó promoviendo a los artistas ya consolidados que crecieron a la par de una solvente clientela, principalmente norteamericana, la Galería Proteo logró formar una clientela distinta al ser invitada a exponer en Caracas, Venezuela, donde encontró un importante mercado después del de Estados Unidos. Christine Frérot apunta que, a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta, la clientela de arte estaba formada por 83% de extranjeros, estadounidenses y venezolanos principalmente, y sólo 17% eran mexicanos.[4] La Proteo tenía fama de criticar al sistema y, sin embargo, gozaba del apoyo de arquitectos jóvenes, como Luis Barragán, Félix Candela y Enrique Yáñez, y de coleccionistas como Licio Lagos, Álvar Carrillo Gil, Nabor Carrillo y Octavio Paz.[5] Al cerrar en 1963, la Galería Juan Martín, situada en la cerrada de Hamburgo, logró ocupar su posición en el mercado.

La galería de Antonio Souza aparece en la escena artística en 1956 como Galería de los Contemporáneos, en la calle de Génova 61, sobre el café Konditori. A partir de 1960 se traslada a la calle de Berna 3, esquina Paseo de la Reforma. En su temprana *Autobiografía*, Cuevas la considera como cabeza de playa en el ambiente local, ya que permitió ver arte extranjero actual y dio cabida a muchos de los artistas que manifestaban su desacuerdo con el circuito oficial. En la entrevista que Elena Poniatowska publicó en *Novedades* con motivo de la inauguración de la galería, Souza declaró que los pintores que le interesaban eran los que creaban un mundo nuevo.

Este lugar se caracterizó por tener un carácter cosmopolita y por atreverse a presentar *happenings* y otros eventos apartados del lenguaje narrativo nacionalista. La exposición de mayor trascendencia en el contexto mexicano realizada por Toño Souza fue la de "Los Hartos". Mathias Goeritz recuerda en una entrevista que "en cuanto a la magia de su galería, Toño no tendrá sucesor".[6]

---

2 Delmari Romero Keith, *Galería de Antonio Souza. Vanguardia de un época*, México, El Equilibrista, 1992, p. 72.

3 José Luis Cuevas, *Cuevas por Cuevas. Notas autobiográficas*, México, Ediciones Era, 1965, p. 58.

4 Véase Christine Frerót, *El mercado del arte en México, 1950-1976*, México, INBA-Cenidiap/IFAL, 1990 (serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época).

5 *Ibid.*

6 Véase Romero Keith, *op. cit.*

against the system and the drive to reconfigure social life became imperatives to the core of writers, playwrights, filmmakers, and artists who actively participated in Jaime García Terrés's team during his term as director of cultural diffusion at the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (1953–1966). With the aim of bringing about effective change, figures such as Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Carlos Monsiváis, Juan Vicente Melo, Juan José Gurrola, and Vicente Rojo got enthusiastically involved in developing new projects that decisively propelled most artistic areas. The visual arts were greatly benefited by the creation of the MUCA and the Galería Universitaria Aristos. Elena Poniatowska, who at the time wrote interviews and news stories for *Novedades*, recalls, "Every Saturday, a group calling themselves 'The Divine' had lunch around there, its members being José Luis Martínez, Jaime García Terrés, Abel Quezada, Díez-Canedo. There was another group of younger people, among whom were Monsiváis, José Emilio Pacheco and Fernando Benítez."[2]

In more private interactions, the large number of new galleries acted as a frame for a certain closeness between artists from different generations and movements. Beyond the media rivalry between figurative and abstract artists—which has prevailed in art historiography so far—several galleries organized collective exhibitions that included Siqueiros and Rivera with the likes of Felguérez and Rojo, throwing in the Surrealists for good measure. Some of the galleries, such as the Souza or Juan Martín for instance, can be linked to this "new art." However, though less so, their agenda promoted many different movements, fostering the art of different artistic languages and generations. What's more, the galleries shared most of the artists, since exclusivity agreements were not yet in vogue.

One of the first spaces to be established as an avant-garde stronghold was the Prisse gallery in 1952, located at 163 Londres Street. Unlike the rest, it was formed as an initiative of a group of painters: Vlady, Alberto Gironella, Héctor Xavier, José Luis Cuevas, and Josep Bartolí. They rented a house and turned the second floor into Vlady's new study. This gallery had an ephemeral presence, since it stopped going by the name Prisse in 1953. With the exception of a single exhibition by Enrique Echeverría, the rest of the seven shows of the gallery displayed works by the founders. As José Luis Cuevas recalls, among its members "camaraderie prevailed. We spoke of new artistic forms, perused foreign magazines and books, critiqued the official artistic environment and its opportunists, loathed, due to our impotency to bring to bear our rights as artists and citizens, the INBA's cynical impregnability towards the new."[3]

The Proteo Gallery, located on Génova street, sponsored by Víctor Trapote and directed by Josefina "Job" Montes de Oca, gathered in its rooms an important number of Spanish refugee artists and avant-garde writers. During its nine years of intense activity (1954–63), it hosted 120 shows and was notable for presenting, a year after its opening, the collective exhibition "International Confrontation of Experimental Art," which featured works by such international artists as Pierre Alechinsky and Lucio Fontana, alongside sculptures by Mathias Goeritz and Jesús Reyes Ferreira, and the "First Free Art Salon," shared by Josep Bartolí, Geles Cabrera, Enrique Climent, José Luis Cuevas, Pedro Coronel, Alberto Gironella, Felipe Orlando, Orozco Romero, Rufino Tamayo, and Mathias Goeritz. In March 1962, the work of On Kawara was featured in "8 Decoration-Cakes on the White Walls." The artist had been featured a year earlier at the Salón de la Plástica Mexicana with a show titled "The Strange Dream of Mrs. Bibi."

While the GAM, the earliest and most prestigious gallery with a history stretching back to 1936, continued promoting established artists that grew along with a wealthy and mostly American patronage, the Proteo Gallery managed to form a different clientele, thanks to having been invited to exhibit in Caracas, Venezuela, where it found an important market second only to the American. Christine Frérot notes that, by the late fifties and early sixties, Mexican art patronage included 83 percent foreigners, mostly American and Venezuelan.[4] The Proteo Gallery was infamous for criticizing the system, but was nonetheless supported by young architects including Luis Barragán, Félix Candela, and Enrique Yáñez, and collectors such as Licio Lagos, Álvar Carrillo Gil, Nabor Carrillo, and Octavio Paz.[5] After it closed in 1963, the Galería Juan Martín took its place in the market.

The Antonio Souza's gallery appears in the artistic scene in 1956 as the Galería de los Contemporáneos, located at 61 Génova Street, above the Konditori café. In 1960 it relocated to 3 Berna Street, on the corner of Paseo de la Reforma. In his early autobiography, Cuevas considers it the beachhead of the local milieu, since it exhibited current foreign art and opened its doors to many of the artists who manifested their disagreement with the official circuit. In the interview that Elena Poniatowska published in *Novedades* on the occasion of the opening of the new gallery, Souza declared that the painters he was interested in were those who created a new world.

This place was distinguished by its cosmopolitan character, and for daring to present Happenings and other events remote from the nationalist narrative language. The most transcendent exhibit in the Mexican context made by Toño Souza was "Los

2 Delmari Romero Keith, *Galería Antonio Souza: vanguardia de un época* (Mexico City: El Equilibrista, 1992), 72.

3 José Luis Cuevas, *Cuevas por Cuevas. Notas autobiográficas* (Mexico City: Ediciones Era,1965), 58.

4 Christine Frerót, *El mercado del arte en México, 1950–1976* (Mexico City: Cenidiap–INBA/IFAL, 1990) (series Investigación y Documentación de las Artes, segunda época).

5 Ibid.

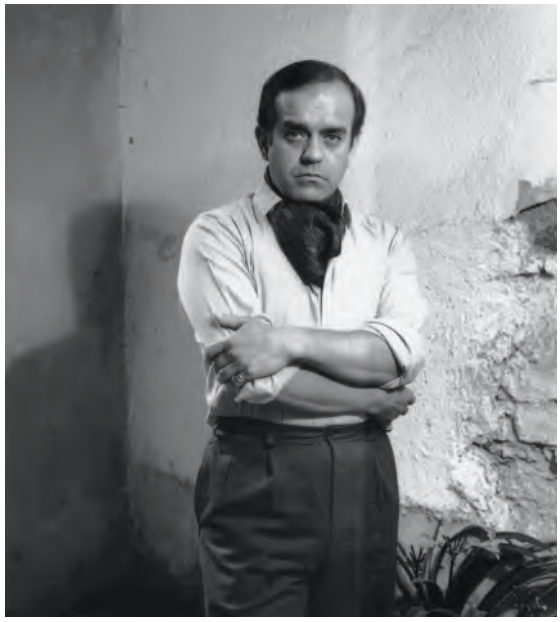
423

424

425

423. Vicente Leñero, *La Zona Rosa*, *ca*. 1965.
424. Fernando García Ponce, Juan Vicente Melo, Tamara Garina, Juan José Gurrola, Pixie Hopkins, Manuel Felguérez y Lilia Carrillo, Casa del Lago.
425. Burt Glinn (foto), Mathias Goeritz, Ruth Rivera, Ricardo Martínez, Inés Amor, Carlos Mérida, Guillermo Meza, José Luis Cuevas y Luis García Guerrero, Galería de Arte Mexicano, 1962.
426. Antonio Souza, 1966, Kati Horna (foto).
427. Juan Martín, 1965, Kati Horna (foto).
428. Tere Pecanins, s.f., Kati Horna (foto).
429. Lola Romano, 1964, Kati Horna (foto).
430. Josefina Gomís, 1963, Kati Horna (foto).
431. Beatriz Caso de Solórzano y Eugenia Caso de Rius, 1962, Kati Horna (foto).

426



427

428

429

430

431

No se atenía a reglas convencionales y su galería no tenía esa nota comercial. De 1956 a 1967, Souza organizó un total de 133 exposiciones, con duración de un mes, de artistas tan diversos como Pedro Friedeberg, Francisco Toledo, Bona de Pisis, Brian Nissen, Rufino Tamayo, Gunther Gerzso, Mathias Goeritz, José Luis Cuevas, así como de varios de los artistas ligados al surrealismo, como Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Alan Glass, Bridget Tichenor. También latinoamericanos como Fernando Botero, Fernando de Szyszlo y Felipe Orlando formaron parte de su programa, así como la pintura contemporánea italiana y alemana.

Después de haber colaborado con la Galería Tusó, las hermanas Montserrat, Ana María y Tere Pecanins deciden formar la Galería Pecanins en 1964. Ubicada en sus primeros años en la calle de Florencia 65-B, en 1967 la trasladaron a la calle de Hamburgo 103. Las hermanas Pecanins impulsaron al mayor número de artistas mujeres, pues éstas participaron en 75% de las exposiciones individuales y colectivas que organizaron entre 1964 y 1967; entre ellas: Lilia Carrillo, Vita Giorgi, Myra Landau, Roser Bru, Marta Palau, Marysole Wörner Baz, Barbara Wasserman, Ana María Pecanins, Joy Laville, Liliana Porter, Rosina Kuhn, María Teresa Toral y Concha Barreto. En las 43 exposiciones que llevaron a cabo en el periodo de nuestro estudio, participaron artistas identificados con la generación joven que, en numerosas fiestas, conformaron un ambiente fraterno que años más tarde tuvo sus frutos con la creación del Salón Independiente.

Lola Álvarez Bravo tenía a su cargo la Galería de Arte Contemporáneo, ubicada en la calle de Amberes 12. Aunque perduró hasta 1962, el mayor número de muestras ocurrió en 1952 y 1953. Su repertorio incluyó artistas ligados a la Escuela Mexicana, como el Dr. Atl, José Clemente Orozco y Frida Kahlo, pero en sus últimos años expuso también a Enrique Echeverría y Manuel Felguérez.

Por número de exposiciones destaca la presencia de la Galería Diana, bajo la dirección de Blandino García Ascot. Situada en Reforma 498, en ella se realizaron 40 muestras durante sus once años de existencia (1955-1966). Si bien al igual que otras galerías exhibió a Cuevas, Roger von Gunten y Felipe Orlando, incluyó también a mujeres artistas, como Lilia Carrillo, Ángela Gurría, Lucinda Urrusti o Marysole Wörner Baz.

Galerías como la Tusó (1954-1960) hicieron convivir en sus muestras a artistas de distintas tendencias. En sus colectivas participaban Arnold Belkin, Vlady y Feliciano Béjar, junto con obras de David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Carlos Mérida o Elvira Gascón.

Conforme avanzaron los años cincuenta y sesenta, una nueva generación comenzó a cobrar conciencia de su papel como fuerza política y social, principalmente por medio de las películas y la literatura. La aparición de nuevas revistas, el teatro experimental y el cine, más que otras áreas artísticas, pusieron de manifiesto los deseos de desarticular las estructuras de poder, de desestabilizar la rigidez de la estructura moral de la sociedad e intentar producir un cambio en los papeles sociales de género.

En los espacios universitarios fue donde prosperó y se potenció, en mayor medida, un sentido de vanguardia cultural. La inauguración de Ciudad Universitaria en 1954 supuso un cambio drástico: "el entorno (la arquitectura que glorifica la modernidad y los edificios que exigen nuevos comportamientos), de algún modo facilita la difusión cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, su gran logro: ser unos años y con energía extraordinaria la vanguardia de la experimentación y de la renovación de los criterios anacrónicos".[7] En sus espacios, destinados principalmente a estudiantes y profesionistas, se llevaron a cabo lecturas de poesía, conferencias y puestas en escena; se experimentó con la idea de un "teatro como diversión sin envolturas morales", y se programaron audiciones de danza, ópera y música. En sus cineclubes, distribuidos en diferentes espacios de la ciudad, se difundió a los clásicos y se formó a un público interesado en las propuestas del cine independiente. Galerías, críticos, revistas y diversos foros universitarios sirvieron como agentes para la circulación de nuevas ideas y propuestas culturales. Entre ellos, el Museo Universitario de Ciencias y Arte y la Casa de Lago fueron lugares que dieron soporte fundamental a la difusión de las artes plásticas.

Bajo la coordinación de Mercedes de Oteyza, la Casa de Lago, como pocos espacios de entonces, mostró de manera constante y consistente el trabajo de los artistas de la nueva generación; 32 exposiciones monográficas impulsaron un lenguaje apartado de la narrativa histórica del muralismo. Más de 60% de ellas mostró la obra de artistas que representaba el trabajo plástico de las nuevas generaciones.[8]

Dentro del *campus*, como parte del proyecto modernista de Ciudad Universitaria, se inauguró, también en 1959, el Museo Universitario de Ciencias y Arte como un museo abierto a las tendencias artísticas internacionales y a la experimentación en el arte. El análisis de la programación del MUCA arroja que gran parte de las exposiciones respondían a la vocación de museo universitario al exhibir el trabajo de diversas facultades, así como a "compromisos" institucionales que fomentaban el intercambio cultural con otros países. Las 45 exposiciones que tuvieron lugar durante el periodo mostraron trabajos escolares, así como piezas de culturas prehispánicas y de arte internacional de corte histórico. Durante la dirección de Helen Escobedo se llevaron a cabo significativas exposiciones internacionales que, por su importancia, han tenido gran resonancia en la historiografía del arte mexicano, aunque sólo

7 Carlos Monsiváis, "Casa del Lago: el estilo distinto de la difusión cultural. 'Eso es todo señores. Aquí hemos comenzado'", Clementina Díaz y de Ovando *et al.*, *Casa del Lago, un siglo de historia*, México, UNAM, 2001, p. 59.

8 Entre los artistas que exhibieron en la Casa del Lago se encuentran: Héctor Xavier, José Luis Cuevas, Helen Escobedo, Juan Soriano, Roger von Gunten, Vicente Rojo, Jesús Reyes Ferreira, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Rodolfo Zanabria, Manuel Felguérez, Enrique Climent, Carlos Mérida, Pedro Coronel, Kazuya Sakai y el grupo de Nuevos Grabadores de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Hartos" (The Fed-ups). Mathias Goeritz recalls in an interview, "regarding the magic of his gallery, Toño will have no successor."[6] He didn't abide by conventional rules and his gallery didn't have that commercial tinge. From 1956 to 1967, Souza organized a total of 133 monthlong exhibitions, featuring artists as diverse as Pedro Friedeberg, Francisco Toledo, Bona de Pisis, Brian Nissen, Rufino Tamayo, Gunther Gerzso, Mathias Goeritz, and José Luis Cuevas, as well as many of the artists linked to Surrealism, such as Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Alan Glass, and Bridget Tichenor. Many artists from elsewhere in Latin America, including Fernando Botero, Fernando de Szyszlo, and Felipe Orlando, as well as some Italian and German contemporary painters, had a presence in this space.

After having collaborated with the Tusó Gallery, the sisters Montserrat, Ana María, and Tere Pecanins decided to form the Pecanins gallery in 1964. Located at first at 65-B Florencia Street, it was relocated in 1967 to 103 Hamburgo Street. The Pecanins sisters promoted the greatest proportion of women artists, since 75 percent of their solo and collective shows in those three years included women, among them Lilia Carrillo, Vita Giorgi, Myra Landau, Roser Bru, Marta Palau, Marysole Wörner Baz, Barbara Wasserman, Ana María Pecanins, Joy Laville, Liliana Porter, Rosina Kuhn, María Teresa Toral, and Concha Barreto. In the forty-three shows they organized between 1964 and 1967, many younger artists participated. The fraternal environment they formed here would later blossom into the Salón Independiente.

Lola Álvarez Bravo was in charge of the Gallery of Contemporary Art, located at 12 Amberes Street. Though it existed until 1962, its most fruitful years were 1952 and 1953. Its cast included artists linked to the Mexican School, such as Dr. Atl, José Clemente Orozco, and Frida Kahlo, but in its later years it also exhibited contemporaries including Enrique Echeverría and Manuel Felguérez.

A prodigious number of exhibitions distinguish the Diana Gallery, under the direction of Blandino García Ascot. Located at 498 Paseo de la Reforma , it hosted forty shows during the eleven years it was open (1955–1966). While, like other galleries, it exhibited Cuevas, Roger von Gunten, and Felipe Orlando, female artists such a Lilia Carrillo, Ángela Gurría, Lucinda Urrusti, and Marysole Wörner Baz were also prominently featured.

Galleries such as Tusó (1954–1960) gathered artists from different movements. Its collective exhibitions took in Arnold Belkin, Vlady, and Feliciano Béjar along with David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Carlos Mérida, and Elvira Gascón.

As the fifties and sixties wore on, a new generation began gaining awareness of its role as a social and political force, mainly though films and literature. New magazines, experimental theater, and film went further than the other artistic fields, revealing a raw desire to disarticulate power structures, destabilize the rigidity of the moral structure of society, and effect a change in social gender roles.

The university was a territory where the cultural avant-garde could thrive and be strengthened. The inauguration of Ciudad Universitaria (C.U.) in 1954 led to a drastic change: "the environment (the modernity-glorifying architecture and the buildings that demand new behaviors) in some way expedites cultural diffusion at the Universidad Nacional Autónoma de México, its greatest achievement: to be for a few years and with extraordinary energy the avant-garde of experimentation and renovation of anachronistic criteria."[7] Its spaces, dedicated mainly to students and professionals, hosted poetry readings, lectures, and stagings, experimented with the idea of a "theater as fun with no moral wrappings," and scheduled dance, opera, and music auditions. Its film clubs, distributed throughout the city, screened classic films and formed an audience interested in the proposals of independent cinema. Galleries, critics, magazines, and university venues acted as agents for the circulation of new ideas and cultural proposals. Among them, the MUCA and Casa del Lago gave the most fundamental support to the diffusion of the visual arts.

Under the coordination of Mercedes de Oteyza, Casa del Lago, like few spaces at the time, constantly and consistently displayed the work of the new generation: Thirty-two monographic exhibitions, more than 60 percent of which featured young artists, helped propel a language removed from the historical narrative of muralism.[8]

As part of the modernist project of C.U., in 1959 the on-campus MUCA was opened, a venue that would welcome international artistic movements and experimentation in art. When analyzing the MUCA's exhibitions, it emerges that most, in accordance to the museum's calling, sought to display the work of the university faculties and to take part in institutional agreements that fostered cultural exchange with other countries. The forty-five exhibitions that took place during this time period showed mostly schoolwork, but also sometimes pre-Hispanic pieces and historic international art. Under Helen Escobedo, several important international shows were held, but they still comprised only about 25 percent of the museum's shows. For instance, in collaboration with New York's Museum of Modern Art, the MUCA hosted an homage

6 Romero Keith, *Galería Antonio Souza.*

7 Carlos Monsiváis, "Casa del Lago: el estilo distinto de la difusión cultural. 'Eso es todo señores. aquí hemos comenzado,'" Clementina Díaz y de Ovando et al., *Casa del Lago, un siglo de historia* (Mexico City: UNAM, 2001), 59.

8 Among the artists who exhibited at Casa del Lago were Héctor Xavier, José Luis Cuevas, Helen Escobedo, Juan Soriano, Roger von Gunten, Vicente Rojo, Jesús Reyes Ferreira, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Rodolfo Zanabria, Manuel Felguérez, Enrique Climent, Carlos Mérida, Pedro Coronel, Kazuya Sakai, and the group of Nuevos Grabadores of the Escuela Nacional de Artes Plásticas.

representaron el 25% de la programación del museo. Por ejemplo, en colaboración con el Museum of Modern Art, de Nueva York, se realizó un homenaje a Josef Albers (1965) y se presentaron las esculturas musicales de los hermanos Baschet (1966 y 1968), que permitieron considerar diferentes plataformas artísticas. También se exhibió "Pintura cubana contemporánea" (febrero de 1968), obras de Arshile Gorky y Robert Motherwell y, meses antes del movimiento estudiantil del 68, una importante exposición de cinetismo. En la Biblioteca Central se llevaron a cabo muestras que versaron sobre la arquitectura y la construcción de murales en Ciudad Universitaria.

Con el fin de llegar a un mayor público se ubicó fuera del *campus* la Galería Universitaria Aristos, un pequeño lugar de exhibición ubicado en el nuevo conjunto corporativo del mismo nombre, sobre la avenida Insurgentes Sur, en la colonia Condesa. Ahí tuvieron lugar 15 exposiciones temáticas, entre las cuales sobresalieron "Poesía concreta" y "Surrealismo y arte fantástico en México". En la zona del centro de la ciudad se llevaron a cabo exposiciones dentro de las instalaciones de la Escuela Nacional de Artes Plásticas que, por cierto, fue de las pocas facultades que no se trasladaron a C.U. y continuó mostrando los trabajos de los alumnos y maestros de la escuela.[9]

Algunos de los artistas jóvenes interesados en la experimentación se lanzaron a colaborar con Alejandro Jodorowsky o Juan José Gurrola en atrevidos proyectos que entonces se consideraban poco serios, algo divertido y pasajero. Aunque continuaron con su producción de caballete, de manera desenfadada trascendieron la estrechez de los muros y el lienzo marcado por los convencionalismos del arte tradicional, y se aventuraron a explorar nuevos materiales y lenguajes en puestas escénicas y montajes escenográficos, y en la producción de cómics (tal es el caso de Felipe Ehrenberg y Zalathiel Vargas). Las obras que participaban en estas acciones se realizaron con materiales poco ortodoxos y sin intención de que perduraran, como es el caso de las tortillas de maíz que Manuel Felguérez incorporó en el "efímero pánico" realizado en el patio de la Academia de San Carlos en 1963. Recuerda Felguérez que uno de los aspectos más importantes de este "efímero pánico" fue que Jodorowsky usó a la institución para realizar actos no previstos. Sin duda, la fuerza dionisiaca y transgresora de la escenificación, el carácter anárquico y violento de escenas como el baño de sangre con un pulpo simulando unaesponja, un pollo sacrificado o el lanzamiento de panes y tortillas al público, impactó de manera profunda a los jóvenes estudiantes, y tanto Jodorowsky como sus "efímeros pánicos" pronto se tornaron piezas míticas y paradigmáticas que años más tarde hicieron posible replantear las prácticas artísticas convencionales en México.[10]
La disgregación de espacios fuera del circuito del Estado fue construyendo nuevos discursos culturales que permitieron que la producción artística se alejase de la narrativa de corte histórico-social nacionalista, pero que aún ocupaba los museos pertenecientes al Instituto Nacional de Bellas Artes.

En estos años, ocho recintos que mostraron arte del momento sí formaron parte del INBA. El Museo del Palacio de Bellas Artes fue el de mayor relevancia hasta que en 1964 se construyó el Museo de Arte Moderno. A partir de 1958, parte de las salas del Palacio se destinó a mostrar arte actual bajo el nombre de Museo Nacional de Arte Moderno.[11]

A cargo de la Secretaría de Relaciones Exteriores estaban la Sala de Arte OPIC (Organismo de Promoción Internacional de la Cultura) y el Teatro Casa de la Paz. La primera comenzó en 1964 en avenida Juárez y realizó 20 exposiciones, las mismas que la sala de exposiciones de la Casa de La Paz. Esta última, situada en la calle de Cozumel, sobresalió por difundir puestas escénicas innovadoras, si bien su calendario de exposiciones fue heterogéneo y poco consistente.

En El Eco se llevó a cabo la muestra de Héctor Xavier y José García Narezo, dos años después de la muerte del mecenas del lugar, Daniel Mont. Promovida por el Frente Nacional de Artes Plásticas, estas exposiciones se alejaron del propósito inicial del Museo Experimental El Eco, concebido en 1952 por Mathias Goeritz.

Si bien durante estos años la nueva pintura gana presencia ante la obra mural, es a principios de los años sesenta cuando aparece un arte que se resiste a ser parte de las categorías tradicionales, particularmente a seguir el concepto de estilo que encajona su libertad de experimentar.

En este proceso de cambio se comienza a perfilar la idea del arte en relación con lugares, acciones y eventos. En el caso mexicano, el ejemplo más contundente del arte como espectáculo fue la inauguración del *Mural efímero* de José Luis Cuevas, una novedosa estrategia publicitaria forma parte del espectáculo.

9 En 1956 y 1957 realizó dos exposiciones, mientras que de 1960 a 1967 presentó 110.

10 En 1965, la editorial Era publicó el libro *Teatro pánico*, en el que incluyó fotografías que registraron el "efímero pánico" de San Carlos. José Luis Cuevas colaboró con algunos dibujos que apuntan hacia una estética de la monstruosidad que trastocaba lo absurdo e incoherente.

11 Al INBA pertenecían también la Sala José Clemente Orozco que se convirtió en la Galería José María Velasco a partir de 1959 (en Peralvillo 55), el Salón de la Plástica Mexicana (primero en Puebla 154 y luego en Havre 7), las Galerías de la Pérgola, la Galería Chapultepec (ubicada frente al Monumento a los Niños Héroes) y la Galería de La Esmeralda, que por varios años llevó el nombre de Galería Nuevas Generaciones, situada en Héroes y San Fernando.

to Josef Albers in 1965, and displayed the musical sculptures of the Baschet brothers in 1966 and 1968, showing the consideration of different artistic platforms. A show called "Contemporary Cuban Painting" was held in February 1968, along with exhibitions with works by Arshile Gorky and Robert Motherwell, and an important show on kinetic art a few months before the 1968 student movement. The Central Library hosted shows on the architecture and murals of C.U.

A search for a broader audience led to the opening of the off-campus Galería Universitaria Aristos, located in a small exhibition site within a new corporate building on Insurgentes Avenue, in the Condesa neighborhood. There, fifteen thematic exhibitions took place, the most relevant of which were "Concrete Poetry" and "Surrealism and Fantastic Art in Mexico." In the *centro histórico*, exhibitions were held within the Escuela Nacional de Artes Plásticas, which, by the way, was one of the few faculties that didn't move to C.U. and kept showing the works of the students and professors of the school.[9]

Some young artists interested in experimentation decided to collaborate with Alejandro Jodorowsky or Juan José Gurrola in daring projects that were then considered nonserious, whimsical, capricious. Though they continued working on easels, they lightheartedly transcended the narrowness of the walls and canvases so deeply marked by the conventionalisms of traditional art, and ventured into the exploration of new materials and languages in scenic productions and set creation, as well as the world of comics (as was the case with Felipe Ehrenberg and Zalathiel Vargas). The works that were included in these actions were made with unorthodox materials and with no intention of permanence, as with the tortillas Manuel Felguérez used in a "panic ephemeral" that took place in the courtyard of the Academia de San Carlos in 1963. Felguérez recalls that one of the most important parts of this "panic ephemeral" was that Jodorowsky used the institution to carry out unexpected acts. Doubtless, the Dionysian and transgressive qualities of the scenic act, the anarchic and violent character of the bloodbath involving an octopus that simulated a sponge, a sacrificed chicken, and the throwing of bread and tortillas into the audience profoundly shocked the young students, and both Jodorowsky and his "panic ephemerals" became mythical, paradigmatic pieces that years later would enable a reimagining of artistic practices in Mexico.[10]

The dispersion of spaces beyond the state circuit began building new cultural discourses that allowed cultural production to move away from the national-historical narrative that still occupied official museums.

In these years, eight venues that displayed art of the time period were indeed part of the INBA. The museum at the Palacio de Bellas Artes was the most relevant until 1964, when the Museo de Arte Moderno was built. Before this, starting in 1958, some rooms in the Palacio had been used to exhibit current art under the name Museo Nacional de Arte Moderno.[11]

The Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) was in charge of the Sala de Arte OPIC (Organismo de Promoción Internacional de la Cultura) and the Casa de la Paz Theater. The first held twenty shows in 1964 at Juárez avenue. The Casa de la Paz, at Cozumel Street, which also held twenty exhibitions, was notable for its innovative stagings, though its exhibition calendar was heterogeneous and inconsistent.

At Museo Experimental El Eco, Héctor Xavier and José García Narezo held solo shows two years after the death of the museum's financier, Daniel Mont. Promoted by the Frente Nacional de Artes Plásticas, these exhibitions were far removed from the initial purpose of the Experimental Museum as conceived by Mathias Goeritz in 1952.

While during these years painting gained ground on mural works, it was only during the early sixties that a new art emerged that defied traditional categories, in particular the concept of style that confines its freedom of experimenting.

During this process of change, the idea of art as it relates to spaces, actions, and events began to take shape. In the Mexican case, the most convincing instance of art as spectacle was the inauguration of José Luis Cuevas's *Mural efímero* (Ephemeral Mural), which used innovative advertising strategies as part of the show.

9 While in 1956 and 1957 it hosted only two exhibitions, from 1960 to 1967 it hosted 110.

10 In 1965, Ediciones Era produced the book *Teatro pánico*, which included photographs that registered the San Carlos "panic ephemeral." José Luis Cuevas collaborated with some drawings that lean toward an aesthetics of monstrosity, incoherence, and the absurd.

11 The INBA also owned the Sala José Clemente Orozco, known as Galería Velasco from 1959, at 55 Peralvillo Street; the Salón de la Plástica Mexicana (first in Puebla 154 and later in Havre 7), the Galerías de la Pérgola, the Galería Chapultepec (located in front of the Monument to the Heroic Cadets), and the gallery of La Esmeralda, which for several years was named Galería Nuevas Generaciones, located at the corner of Héroes and San Fernando.

Nuevas estrategias artísticas: el caso del Mural efímero de José Luis Cuevas

Pilar García

Sin duda, el *Mural efímero* realizado en 1967 por José Luis Cuevas es una de las piezas paradigmáticas de la producción artística de los años cincuenta y sesenta mexicanos que marcaron un cambio en las prácticas artísticas contemporáneas. La obra perfila un momento en el cual el gesto y la acción comienzan a ser elementos primordiales del arte de vanguardia.

Para el *Mural efímero*, Cuevas utilizó como soporte material de su pieza un anuncio espectacular sobre un edificio de la Zona Rosa, ubicado en la esquina de las calles de Londres y Génova. Se apropió de las técnicas publicitarias modernas y se valió de sus reglas y efectos para lanzar su pieza como un producto comercial, cuya inauguración se convirtió en espectáculo y formó parte imprescindible de la retórica de la obra.

Más que caer en estériles disputas por la propiedad intelectual de una idea, como apunta Ana Longoni, es posible pensar en coincidencias y en señales que entonces conformaban redes de circulación de ideas entre distintos países y centros artísticos. Obras semejantes se produjeron simultáneamente en Nueva York, Buenos Aires, París y Berlín, generando un clima de creación compartido, aun con sus especificaciones, en torno a lo que Roberto Jacoby, el artista argentino, llama una conciencia colectiva.[1]

> A mediados de los años sesenta, en medio de un clima de exaltación tecnológica, el impacto de los medios masivos y la cultura de masas se procesa artísticamente de distintos modos: no sólo como referencia o cita (apologética o crítica) al imaginario de la televisión, el cine y la publicidad, a los iconos de la cultura de masas, sino también como soporte, como técnica, como materialidad.[2]

La propuesta del "mural" de Cuevas entra en sintonía con las propuestas del grupo de vanguardia argentino Arte de los medios de comunicación y, en particular, con la obra *¿Por qué son tan geniales?*, que realizaron Dalila Puzzovio, Edgardo Giménez y Carlos Squirru. En 1965 rentaron un espacio de publicidad en la concurrida esquina de Viamonte y Florida, en Buenos Aires, y colocaron un gigantesco cartel, a manera de los anuncios publicitarios, con las imágenes de sus rostros coronadas por la pregunta "¿Por qué son tan geniales?" como un desafío al sistema del arte y, a la vez, como propuesta al estilo de vida de los artistas. El anuncio espectacular se apropió de las estrategias de la publicidad para llevar el arte a la calle.[3] Un año más tarde, siguiendo la misma línea de trabajo, en la última versión del Premio di Tella en Buenos Aires, se otorgó el segundo lugar al *Autorretrato* de Dalila Puzzovio, pintado por artesanos de afiches de cine, rodeado de lámparas que semejaban los espejos de los camerinos de artistas del espectáculo.

En el caso de Cuevas, éste, de manera deliberada, decide incorporar su obra al espacio urbano e instalarla en una parte específica de la ciudad: la Zona Rosa, "la zona del arte y el buen gusto", en donde la estética *kitsch* del *pop*, la moda y una particular dinámica social se asumían sin distancia. La gente que habitaba la Zona Rosa estaba persuadida por los circuitos del consumo urbano, las imágenes de la publicidad, de la televisión, el cine y la moda ligada a una faceta del *pop* internacional.

1 Ana Longoni y Mariano Mestman, "'Después del pop, nosotros desmaterializamos'. Oscar Masotta, los happenings y el Arte de los Medios en los inicios del conceptualismo", Inés Katzenstein (ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*, Buenos Aires, Fundación Espigas/Fundación Proa, 2007, p. 162.

2 *Ibid.*, p. 160.

3 Véase María José Herrera, *Pop! La consagración de la primavera*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2010.

New Artistic Strategies: the Case of José Luis Cuevas and His Mural efímero

Pilar García

The *Mural efímero* (Ephemeral Mural) created in 1967 by José Luis Cuevas is one of the paradigmatic artistic works of the fifties and sixties in Mexico, marking a shift in contemporary artistic practice. It outlines a moment in which gesture and action became momentous elements in avant-garde art.

For the *Mural efímero*, Cuevas used as support a billboard atop a building in the Zona Rosa, located at the corner of Londres and Génova Streets. He appropriated modern advertising techniques and used their rules and effects to propel his piece as a commercial product, whose opening became itself a spectacle, inseparable from the rhetoric of the work.

Apart from engaging in sterile debates around the intellectual property of an idea, as Ana Longoni states, it is possible to think of coincidences and signals that then formed idea-circulation networks between diverse countries and artistic centers. Similar works were produced simultaneously in New York, Buenos Aires, Paris, and Berlin, generating a shared creation environment—local and specific as they were—around what Roberto Jacoby, the Argentine artist, calls a collective conscience.[1]

> In the mid-sixties, in the middle of a climate of technologic exaltation, the impact of mass media and mass culture is artistically processed in different ways: not only as reference or quotation (apologetic or critical) to the imaginary of film, television and advertising, to the icons of mass culture, but also as support, as technique, as materiality.[2]

Cuevas's proposal of a "mural" is in keeping with the ideas of the Argentinian avant-garde group Arte de los Medios de Comunicación (Mass Media Art) and, in particular, with the work *¿Por qué son tan geniales?* (Why Are They So Brilliant?), by Dalila Puzzovio, Edgardo Giménez, and Carlos Squirru. In 1965, they rented a billboard at the busy corner of Viamonte and Florida, in Buenos Aires, and they placed a gigantic poster, in the manner of an advertisement, with pictures of their faces crowned by the question "Why are they so brilliant?" as both a challenge to the artistic system and a proposal for the artists' lifestyle. The billboard took art to the streets through the appropriation of advertising strategies.[3] Along the same lines, a year later, the second prize of the last version of the Di Tella Award in Buenos Aires was awarded to a self-portrait by Dalila Puzzovio, painted by poster craftspeople and surrounded by dressing-room-mirror lights.

In Cuevas's case, he deliberately decided to integrate his work into the urban space and install it in a specific part of the city: the Zona Rosa, "the zone of art and good taste" in which fashion, the kitsch aesthetic of Pop art, and a particular social dynamic electrically converged. The inhabitants of the Zona Rosa were persuaded by the circuits of urban consumption and by images in advertising, television, cinema, and fashion linked to international Pop art.

In *Días de guardar* (Days for Keeping), Carlos Monsiváis chronicles in great detail the gestural character of the opening day: "The crowd awaits. In the month of June 1967, election year, the news in the Distrito Federal is the opening of the *Mural efímero*

1 Ana Longoni and Mariano Mestman, "'Después del pop, nosotros desmaterializamos': Oscar Masotta, los happenings y el arte de los medios en los inicios del conceptualismo," in *Escritos de vanguardia. Arte argentino en los años '60*, ed, Inés Katzenstein (Buenos Aires: Fundación Espigas-/Fundación Proa, 2007), 162.

2 Ibid., 160.

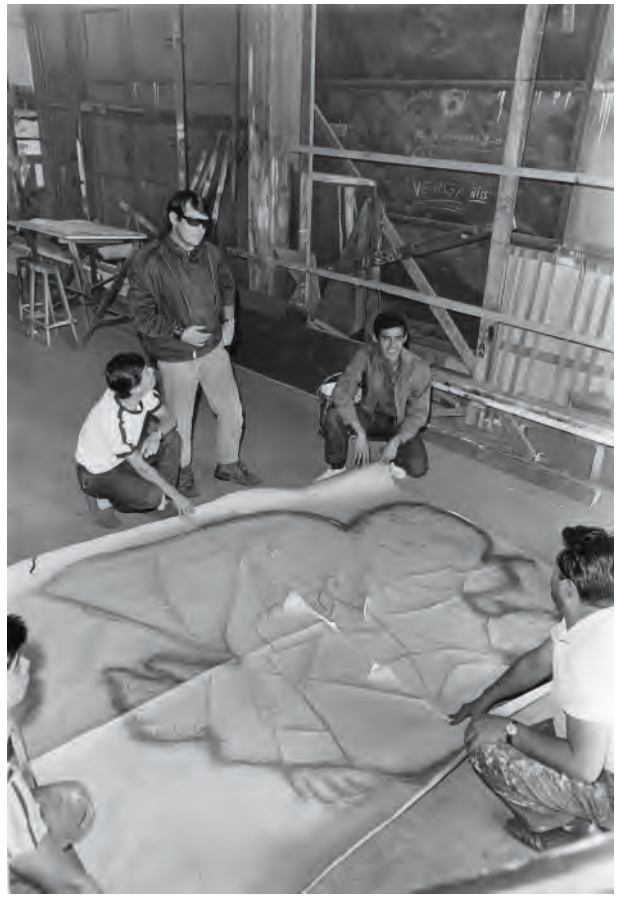
3 María José Herrera, *Pop! La consagración de la primavera* (Buenos Aires: Fundación OSDE, 2010), exhibition catalog.

432

433

434

435



CINE MUNDIAL
UN DIARIO DIFERENTE
No. 1,113
Sábado, 10 de junio de 1967
CINCUENTA CENTAVOS

GRAN TRIUNFO "CAFINESCO"
OBTUVO JOSE LUIS CUEVAS

Cuevas

Centenares de Personas Ante el "Mural Efímero"

¡GRAN ÉXITO!

436

438

437

CUEVAS X CUEVAS

Se ha dicho que la tendinuarsas fue una cultura cuya ilustración primera de una voluntad del pueblo venía los sanos sucedentes, ranire una inversión que por imponer una determinada forma de vida, distanciaría incluso como había de ser cierta. Luego entonces sabía también que artistas artística y casi quería afirmarse que su regla exterior era: "No hay mascara que la mancha".

Igual que los tendinuarsas, José Luis Cuevas fue el primero en reaccionar en forma violenta contra los cánones establecidos de un arte repetido a base de recetas y se llamó alternativa contra lo que él designó: "la cortina de nopal".

Si por su arte no es precisamente humorístico y pueden hallarse lejanas con la tradición artística mexicana, no hacíamos, desde luego, José Luis Cuevas en muchas de sus cosas lo que hace no se sino rendirle a sus ídolos de la solemnidad, de aquí que desde que en 1958 aparece en toda forma, se le ha endilgado (pero, a Rivera-Orozco-Siqueiros el de Los Tres Grandes), el slogan: "El niño terrible de la plástica mexicana".

Mas hacia que estrenado, Cuevas representa un todo su arsenal de publicidad y de polémicas, una artista saludable. Rijoseva, que siente arrenta contra un arte angustiosamente, anatemiza la escuela mexicana, contra una reforma y un chauvinismo esterilizantes, al tiempo que trata de sacar esa misma ominosa e impuesta a fuerza de la solemnidad mexicana.

Ahora bien: el grande barullo que suscitaron los interpretaciones. —Algo que en México no se perdona— le otorgan un aprecio tan el que muy pocos artistas serán nuestros pueden contar, se dan, al azar de sus entes que por darse en el exterior y ser vistos a tales comprensión que no son si artista, ya de por sí le otorgamos no ello en su país sino también en el extranjero.

Quien para el gran asalto de la solemnidad que domina el país, para el arte oficialista y [illegible] que no?, para los escritores no es así que el "pintamonas", el "payaso" Cuevas, hace unos días, —6 de junio— acaba de asestar un nuevo golpe a la llamada nacional al descubrir su "mural efímero" en la esquina de Londres y Génova", con lo que al mismo tiempo inauguró plenamente a la ciudad de México a la cultura por de nuestro tiempo.

A la vez ha dado a la capital su primer gran happening, un acontecimiento al que, para estar in, todos los hippies y aun los artistas fueron estuvieron presentes.

Esta obra, tanto por exponerse directamente en el exterior (en la pared de un edificio) como por estar realizada sobre un gran cubículo y materiales idénticos a los utilizados para anuncios, es por lo que pasa un carácter eminentemente popular.

Sin embargo, el mural se inscribe dentro del expresionismo que ha definido desde siempre la obra de Cuevas. Pueden verse en él las mismas figuras impresionantes, los mismos trazos que tan bien se han adaptado para ilustrar el mundo sufriente de la obra satírica o el universo de pesadilla de los manicomios como el de la serie Cuevas-Charenton.

Asimismo, según el propio Cuevas afirma, la parte inferior del mural refleja el sentimiento angustioso que se apodera de toda el mundo con motivo de las pasadas acciones bélicas en Medio Oriente.

Lo efímero de su mural emana además del breve lapso en que estará expuesto al público, en una intención que es de aversión contra "la pistola cargada de plastilina" y demás materiales duraderos de quienes pretenden por el uso de estos la conservación de sus nombres en los recintos sacralizados de las actuales minorías de los museos, de los bancos de ojos y en los exteriores de los contaminantes públicos.

Se le ha reprochado el despliegue de un aparato publicitario que, en seguro se utiliza, en detrimento de la calidad de la producción; se pretende por tanto negar a todo artista contemporáneo el empleo de los medios de su tiempo para comunicar una propia ilusión de ilusiones, o, dicho en términos crasos a otros sectores que consideran artesanista a Cuevas, se pretende mutilar más que su parte de mártir al artista actual, impidiéndole la realización de su compromiso.

Si bien el mural se halla en pleno Zona Rosa, centro de un consumismo todavía subdesarrollado y su partido en autor de una orientación por —que otra parte nada extraño a un país esencialmente que— y por lo mismo las indoles existencias nacionalistas a ultranza pudieran reprochar a Cuevas no desarrollo nada) más que recordarles que este mural efímero participa de muchos elementos tan mexicanistas como los que Novo describe al hablar del cartel y sus remotos precedentes, entre ellos:

"Las pinturas ultrajantes como del, en varios palacios, cárceles. La cruz las similares decoraciones de los templos y palacios de Oaxaca. En el jardín artístico de Xochimilco, donde se sirven los mariscos, aparecen decoraciones semejantes, interpretar el mismo concepto de mural, aplicado en su exuberancia primera, en las fachadas solariegas de los pulquerías y en nuestro días en el teatro mural.

¿Y no se trata del mural efímero un gran cartel realizado por un artista que pretende por ello, hacer a todos sus numerosos de público, a la vez que de darse a la ciudad, así sea por pocos días, del arsenal de una obra que rompa la severidad de su nuevo rostro decidido y de cemento?

EL EFIMERO MURAL DE CUEVAS

por MIGUEL CAPISTRAN
(FOTO HECTOR GARCIA)

"El Heraldo" 25- junio-67

25 DE JUNIO DE 1967
EXCELSIOR

439

432. José Luis Cuevas dibujando el *Mural efímero*, 1967.
433-435. José Luis Cuevas pintando el *Mural efímero*, 1967, Héctor García (foto).
436-437. Recortes de prensa sobre el *Mural efímero* de José Luis Cuevas, 1967.
438. Inauguración, *Mural efímero* de José Luis Cuevas, 1967, Héctor García (foto).
439. Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio y Charlie Squirru, *¿Por qué son tan geniales?*, 1965.

En *Días de guardar*, Carlos Monsiváis describe con gran agudeza, a manera de crónica, el carácter gestual del día de la inauguración: "la multitud aguarda. En el mes de junio del año electoral de 1967, la noticia del Distrito Federal es la inauguración del *Mural efímero* de José Luis Cuevas, el artista de moda."[4] Forma parte del escenario un grupo de chicas que portan camisetas con un estampado en el pecho: un dibujo con el retrato y la firma del artista. "Son las jóvenes del ballet de Malena Soto que entonan una porra en honor del Nuevo Monstruo Sagrado", cual coristas de *Chabelo*, bailan y gritan. "La multitud aplaude y chifla, goza y se inquieta. Cuevas aparece en la azotea del edificio. No hay ceremonia. Observa a la multitud, consiente a los fotógrafos, exhibe cierto adecuado nerviosismo […] Han sido semanas de propaganda intensísima, de entrevistas de prensa, rumores y ataques y declaraciones."[5]

Como puede verse en el reportaje de *Cine Verdad*, dirigido por Miguel Barbachano Ponce,[6] Cuevas comienza el *show*, se apropia del escenario ante miles de espectadores, que inquietos, aguardan sobre las banquetas y las calles. Desde arriba, cual dios, dispuesto a conquistar a la masa que desde abajo lo admira como ídolo, a la manera de un s*howmanship*, como un gran cantante, se convierte en el centro y motivo del espectáculo. Recurre a una estrategia de mercado y del espectáculo y adapta su obra a su dinámica.

El propio Cuevas registra en su diario, durante su estancia en Nueva York, donde se llevó a cabo la exposición titulada "The World of José Luis Cuevas", el proceso que lo llevó a concebir y a realizar el *Mural efímero*; el 28 de marzo anota:

> La excitación de este día intenso me espanta el sueño. Prendo la televisión y en el *Late, late show* pasan una película con Judy Holliday. Se llama *Born Yesterday* y es una magnífica comedia. Trata de una secretaria que quiere ser famosa y para lograrlo alquila un billboard (espacio dedicado a anuncios comerciales). Invierte en esto todos sus ahorros. Reproduce una fotografía de ella y su nombre. Sucede en Nueva York. Poco a poco comienza a despertar el interés de la gente. Todos se preguntan quien es ella… La idea me parece espléndida y se me ocurre hacer lo mismo: reproducir un dibujo mío. Pienso que el mejor sitio es Times Square. Con lo que recibiré por las ventas de mis obras puedo pagar el espacio durante un mes.[7]

Habló con Grace Borgenicht, su galerista, sobre su proyecto de ocupar con una de sus piezas un espacio comercial; "es una idea que me aproxima al Pop Art", le comenta. Al averiguar que todos los espacios de Times Square estaban ocupados los próximos siete años, decidió llevarlo a cabo en México: "Abril 9. Como Siqueiros ha dicho que su obra resistirá el paso del tiempo se me ocurre que mi mural debe llamarse 'efímero'. Sólo existirá durante un mes y después será destruido. ¿No es acaso un acto de modestia frente a la soberbia de Siqueiros?"[8]

El 10 de abril, según registra, habló con Jacobo Zabludovsky en búsqueda de apoyo publicitario, quien acepta de buena gana y le sugiere trabajar en el taller de Calafell donde se hacen los grandes anuncios comerciales. La relación entre ellos era estrecha, de hecho, Cuevas ilustró el libro que Zabludovsky realizara de entrevistas a pintores el año anterior al evento.[9] Ya en una conferencia que imparte a fines de mayo en la Universidad de Princeton, Cuevas describe la idea de crear un arte urbano sin pretensiones de permanencia.

El proyecto se desarrolló con gran rapidez, al grado que se necesitó sólo una semana para llevarlo a cabo. Cuevas decidió inaugurar la obra el jueves 8 de junio e instalar el mural en la azotea de un edificio ubicado en la esquina de Génova y Londres, en el corazón de la Zona Rosa. El poder de los medios de comunicación ganaba cada vez mayor terreno, tanto en la televisión como en revistas y medios de publicidad dirigidos, precisamente, al consumo de la clase media emergente.

Octavio Paz señala el poder de "el más moderno y perfecto de los medios de comunicación: la televisión". En una carta fechada en 1966, enviada desde Delhi al artista argentino Eduardo Costa, Paz afirma:

> La credulidad ha cambiado de dirección, no se cree en éste o en aquél sino en el instrumento. En el pasado, los depositarios de la autoridad eran los magos, los sacerdotes, los reyes y hasta los presidentes y los filósofos: ahora lo son los instrumentos de comunicación. La gente dice es verdad porque la radio y la televisión lo dijeron. Todos sabemos que los medios de comunicación están en manos de gentes [*sic*] y poderes sin escrúpulos; no obstante, tenemos fe en ellos. ¿En qué se funda esta credulidad? A mi juicio, en que son la versión de la vieja noción de "testigo presencial".[10]

En este sentido, y para comprender el éxito del *Mural efímero*, el apoyo mediático fue fundamental. Jacobo Zabludovsky, conductor de *24 Horas*, el noticiero de mayor audiencia en el México de los años sesenta, será un agente sustancial y es quien lo asesorará en la estrategia publicitaria. Para el lanzamiento de la obra se montó una intensa propaganda, Zabludovsky puso a disposición de Cuevas y su proyecto efímero el programa de

4 Carlos Monsiváis, *Días de guardar*, 1ª ed., México, Ediciones Era, 1970, p. 78.

5 *Ibid.*, p. 80.

6 "José Luis Cuevas, *Mural efímero*, 1967", disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=5-vcEB38b98 (consultado el 2 de septiembre de 2013).

7 José Luis Cuevas, "El mural efímero", *Letras Libres*, México, núm. 2, febrero de 1999, pp. 69-71.

8 *Ibid.*, p. 70.

9 Jacobo Zabludovsky, *Charlas con pintores*, México, Costa-Amic, 1966.

10 "Carta de Octavio Paz, Nueva Delhi, a Eduardo Costa, Buenos Aires", en Katzenstein (ed.), *op. cit.*, p. 243.

by José Luis Cuevas, the trendiest artist."[4] Part of the stage act is a group of girls wearing T-shirts with the artist's self-portrait and signature printed on it. "They're the youngsters from Malena Soto ballet, who cheer in honor of the New Sacred Monster," like singers on *Chabelo*, they dance and squeal. "The crowd applauds and whistles, enjoys and gets agitated. Cuevas appears on the terrace roof of the building. There is no ceremony. He observes the crowd, pampers the photographers, displays a certain adequate nervousness […]. It's been weeks of very intense propaganda, press interviews, rumors and attacks and declarations."[5]

As can be seen in the news report for *Cine Verdad*, directed by Manuel Barbachano Ponce,[6] Cuevas begins the show, taking the stage in front of an audience of thousands who, anxious, wait on the sidewalks and streets. From above, like a god about to conquer the adoring mass, in a display of showmanship, like a great singer, he becomes the focus and reason for the spectacle. He turns to a market and show business strategy, and adapts his work to its dynamic.

Cuevas himself writes in his journal, during his stay in New York—where an exhibition titled "The World of José Luis Cuevas" took place—the process that took him to conceive and create the *Mural efímero*. On March 28 he writes:

> The excitement of this intense day scares the sleep away from me. I turn on the TV and in the *Late Late Show* there is a movie with Judy Holliday. It's called *Born Yesterday* and it's a great comedy. It's about a secretary who wants to be famous and, in order to achieve this, rents a billboard (a space dedicated to commercial advertisements). She invests all her savings in this, and reproduces a photograph of her, and her name. This happens in New York. Little by little, she begins to grab the attention of people around her. Everyone wonders who she is… The idea seems splendid to me, and I would love to do the same: reproduce a drawing by me. I think the best place would be Times Square. With what I will receive for the sale of my work, I can rent the space for a month. [7]

He spoke with Grace Borgenicht, his art dealer, about his project of taking over a commercial space with one of his works; "It's an idea that takes after Pop Art," she remarks. When he found out that all the spaces in Times Square were rented for the following seven years, he decided to take it to Mexico. "April 9. Since [David Alfaro] Siqueiros has said that his work would resist the passage of time, I think that my mural should be called 'ephemeral.' It will only exist for a month, at which point it will be destroyed. Isn't it an act of modesty to contrast Siqueiros's pride?"[8]

On April 10, according to him, he spoke with Jacobo Zabludovsky in search of advertising support. He gladly accepted and suggested working with the Calafell workshop, where the great advertisements were made. Their relationship was close; in fact, Cuevas had illustrated Zabludovsky's interview book, published the year before.[9] In a lecture he gave in late May at Princeton University, Cuevas had advanced the idea of creating urban art without pretensions of permanence.

The project was done very swiftly, and completed in a single week. Cuevas decided to host the opening on June 8, and install the mural in the terrace roof of a building located in the corner of Génova and Londres, the heart of the Zona Rosa. Mass media was gaining ever more ground, in television, magazines, and advertising targeted, precisely, to the emerging middle class.

Octavio Paz points to the power of "the most modern and perfect of mass media: television." In a letter dated to 1966, sent from Delhi to the Argentine artist Eduardo Costa, Paz says:

> Credulity has changed course, one believes not in this person or that, but in the instrument. In the past, the repositories of authority were wizards, priests, kings, and even presidents and philosophers: now they are the instruments for communication. People say something is true because radio and television said so. We all know that the mass media are in hands of unscrupulous people and powers; nevertheless, we have faith in them. What sustains this credulity? I believe they act as the current version for the old notion of a "presential witness."[10]

In this regard, and in order to understand the success of the *Mural efímero*, media support was crucial. Jacobo Zabludovsky, host of *24 Horas*, the most watched news report in 1960s Mexico, would be a substantial agent, the one who would advise Cuevas on advertising strategy. For the launch of the mural, an intense propaganda campaign was set up, in which Zabludovsky placed his morning news program at Cuevas and his project's disposal. Weeks earlier, the press had begun to mock the idea.

The work itself was made in the Calafell workshops. Cuevas remarked: "I paint, or rather, I dictate the ephemeral mural. A 'broad brush' painter executes it. He knows not what he's doing. He just follows my instructions."[11] The creative hand of the artist was no longer indispensable for the execution of the work. Several

4 Carlos Monsiváis, *Días de guardar*, 1st ed. (Mexico City: Ediciones Era, 1970), 78.

5 Ibid., 80.

6 "José Luis Cuevas, "*Mural efímero*, 1967," YouTube video, 2:30, posted by "Ximena Cuevas," May 30, 2011, http://www.youtube.com/watch?v=5-vcEB38b98.

7 José Luis Cuevas, "El mural efimero," in *Letras Libres*, no. 2 (February 1999): 69–71.

8 Ibid., 70.

9 Jacobo Zabludovsky, *Charlas con pintores* (Mexico City: Costa-Amic, 1966).

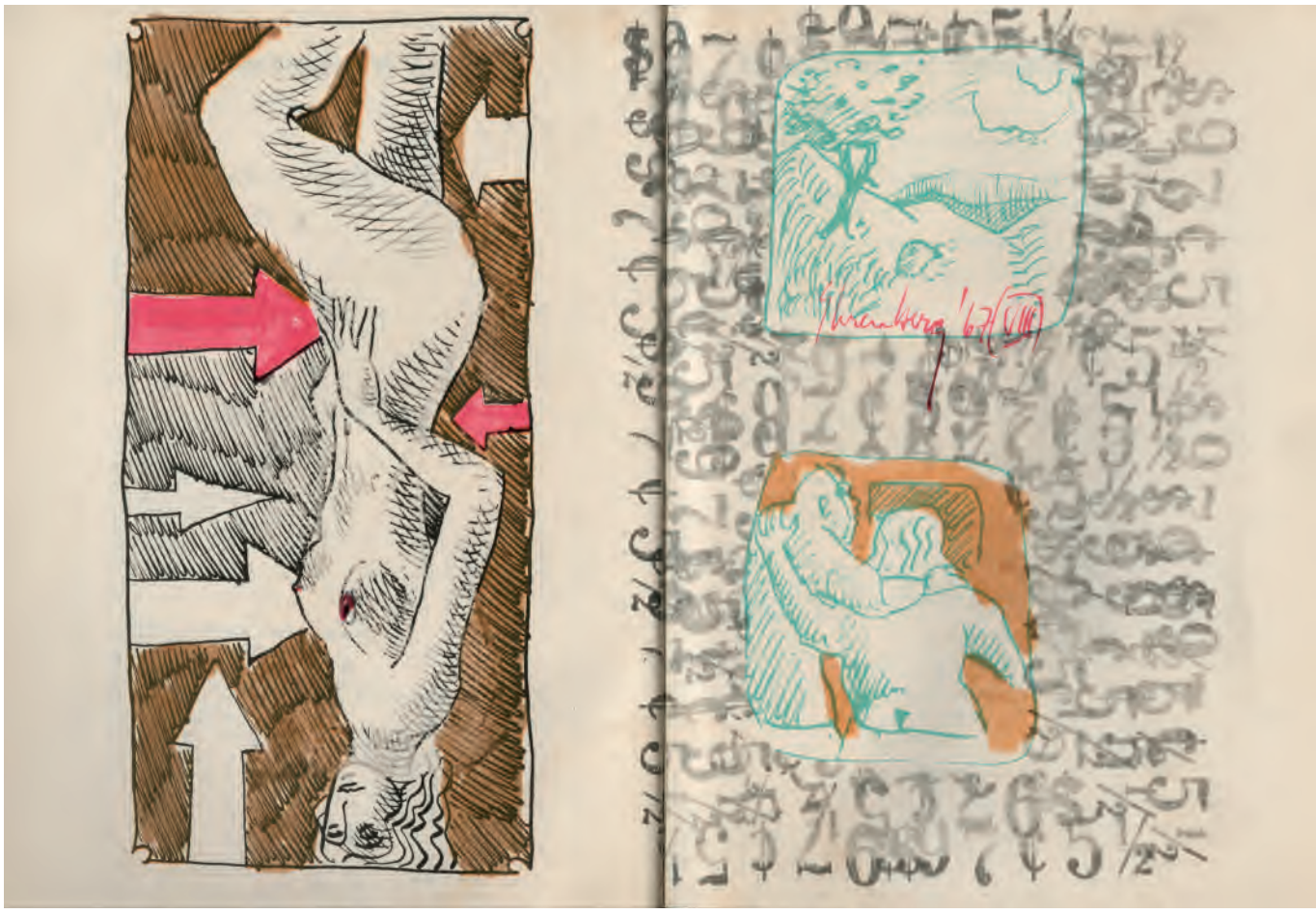
10 "Carta de Octavio Paz, "Nueva Delhi, a Eduardo Costa, Buenos Aires," in *Escritos de vanguardia*, ed. Katzenstein, 243.

11 Cuevas, "El mural efimero," 71.

440

441

440-441. José Luis Cuevas, *Estatura, peso y color*, *ca.* 1966.
442. Margaret Randall, *Water I Slip Into at Night*, 1967, Felipe Ehrenberg (ilustración).
443. Portada del catálogo *Tangente 67*, Galería Universitaria Aristos, 1967.



442

443

noticias matutino. Semanas antes, la prensa había comenzado a mofarse de la idea.

En los talleres de Calafell se llevó a cabo la obra. Anota Cuevas: "pinto, mejor dicho, dicto el mural efímero. Un pintor de brocha gorda lo ejecuta. Él no sabe lo que hace. Simplemente sigue mis instrucciones."[11] La mano creativa del artista no era ya indispensable para ejecutar la pieza. Varios bocetos previos sirvieron para elegir el tema: un ensamble de un gigantesco autorretrato en el que se representa como jugador de futbol americano. La obra se trabajó frente a la lente de fotógrafos y cámaras de Televisa. Varias fotos posadas para Héctor García documentaron el proceso, junto con la lente de la revista *Look* de Nueva York. Al igual que en los "efímeros pánicos" realizados por Jodorowsky, la improvisación formó parte de la obra, ya que en el momento de su ejecución Cuevas decidió referir, en el mural, "la defensa del heroico pueblo de Israel".[12] En una nota de *El Día*, María Luisa Mendoza comenta que el cartel en grises y ocres representa, en la parte inferior, una imagen de la guerra; arriba a la izquierda, el retrato de Cuevas con una gran mano en movimiento y su firma en gran tamaño y, a la derecha, un futbolista.

Originalmente, Cuevas planeó el evento a manera de *happening*, donde además de develar el mural se proyectaría la nueva película "psicodélica" que realizó Gurrola sobre el artista, pero que, debido al sol, no fue posible proyectarla desde la acera de enfrente sobre el mural.[13]

En la conferencia de prensa que se llevó a cabo en la Galería Misrachi, Cuevas declaró a Guillermo Ochoa que su mural se inspiró en la guerra árabe-israelí y que aunque no era su intención transmitir un mensaje social e incluir un escena de guerra, estaba a favor de la causa judía. Ahí mismo afirmó: "La llegada de los murales efímeros a México es parte de la llegada del *dom art*. Dentro de este movimiento artístico pondremos pronto una obra de teatro con Juan José Gurrola y aparecerá una novela de Luis Guillermo Piazza llamada *La mafia*. Los personajes de esa novela somos nosotros."[14] Según la nota, lo acompañaron Fernando García Ponce, Carlos Monsiváis y Juan José Gurrola quien, debido a una fuerte jaqueca, evitó hablar del *dom art* —o arte doméstico— y también Felipe Ehrenberg, Mathias Goeritz, Rosa María Castro y Pilar Pellicer. Ya para esos años, el joven artista contaba con todo un sistema de internacionalización promovido desde Estados Unidos que lo convertía en una figura central del arte en la escena mexicana.

"Lo de anoche superó todas mis expectativas", recuerda Cuevas. "No pude llegar en motocicleta y la dejé estacionada a muchas cuadras de distancia. Me abrí paso entre la multitud que manifestaba sentimientos encontrados. Hubo aplausos, besos de muchachas, pero también escuché injurias. Así llegué a la azotea donde el mural fue develado. Hubo actos de vandalismo y los comercios tuvieron que cerrar sus puertas."[15]

La prensa consignó de manera amplia la inauguración del espectáculo, así como la opinión del público. No todas las notas periodísticas resultaron favorables; buen número de ellas dejan ver que un considerable sector aún mantenía una línea muy conservadora ante las propuestas de cambio de parte de la escena artística. *Últimas Noticias* entrevistó a la pintora Maka, quien dijo estar ahí "'porque Cuevas es una de la pocas personas que hacen vivir esta ciudad'. ¿Bueno? ¿Malo? Las opiniones van de extremo a extremo, pero lo unánime, lo indiscutible, es que muy pocos artistas mexicanos han provocado semejante aglomeración y tal embotellamiento de tránsito con el solo anuncio de su obra",[16] continúa la nota. "Es el triunfo del *pop* y de la mafia", gritaría entusiasta la *China* Mendoza: la victoria más aplastante del *pop art*.[17]

Pero, sobre todo, era el éxito de la actualidad de una manera de hacer arte "que participa de todos los medios contemporáneos, que no desdeña la publicidad, que aprovecha todos los recursos de la comunicación para verterse instantáneo, en el momento exacto, en el que más impacto puede producir, no sólo en los entendidos, sino en cualquier transeúnte".[18]

Varias notas periodísticas informan que este mural sería el primero de una serie de 14 que planeaba hacer Cuevas en distintos rumbos de la ciudad adoptando el estilo de los cómics, y su significado iría de acuerdo con los acontecimientos mundiales, según los fuera pintando.[19] ¿Cuál era la intención de Cuevas? En la sociedad de masas, el público se informa por los medios de comunicación y, en ese sentido, más que los hechos artísticos sólo importa la imagen que de ellos se construye. El arte de los medios se proponía "construir la obra en el interior de dichos medios", cuya materialidad era "susceptible de ser elaborada estéticamente".[20]

Con la potente intervención mediática que se logró armar alrededor de la figura de Cuevas, el *Mural efímero* rompió los circuitos tradicionales del arte. En suma, la campaña de difusión encabezada por Zabludovsky fue capaz de transformar el acontecimiento en noticia y espectáculo. En esta obra, Cuevas tomó una distancia irónica e hizo una crítica sarcástica al sensacionalismo contemporáneo, asumiendo que el arte, en tanto producto social y de mercado, estaba imbricando en las nuevas

11 Cuevas, art. cit., p. 71.

12 *Ibid.*

13 Agustín Salmón, "Cuevas nacido anteayer", en *Extra*, s.f., pp. 1 y 4. Archivo Museo José Luis Cuevas.

14 Guillermo Ochoa, "Cuevas, su nube, las minifaldas y esos sus murales efímeros", *Novedades*, viernes 9 de junio de 1967, segunda sección.

15 Cuevas, art. cit., p. 72.

16 Pedro Álvarez del Villar, "Máscaras de la ciudad: La multitud en el arte", *Últimas Noticias*, 9 de junio de 1967.

17 María Luisa Mendoza, "Se inauguró ayer el Mural Efímero de Cuevas", *El Día*, 9 junio de 1967.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*

20 Véase Longoni y Mestman, *op. cit.*, p. 189.

preparatory sketches allowed him to choose the subject: an assemblage of a gigantic self-portrait in which he was represented as a football player. The work was documented by photographers and Televisa cameras. Héctor García and a photographer for *Look* magazine in New York documented the process as well. Just as in Jodorowsky's "panic ephemerals," improvisation was part of the work, since in the moment of its execution Cuevas decided to make a reference to the "defense of the heroic people of Israel."[12] In a note in *El Día*, María Luisa Mendoza commented that the poster in gray and ochre displayed, in its lower part, an image of war; in its upper left, the self-portrait of Cuevas with a great moving hand and his enormous signature, and, to the right, a football player.

Originally, Cuevas had conceived the event as a sort of Happening, where besides unveiling the mural, he would project the new "psychedelic" film about himself by Juan José Gurrola. The sun, however, made it impossible to project anything on the mural from across the street, as had been the plan.[13]

In the press conference that took place at the Galería Misrachi, Cuevas declared to Guillermo Ochoa that his mural was inspired by the Arab-Israeli war, and that, though it wasn't his intention to transmit a social message and include a war scene, he was in favor of the Jewish cause. In the same event he said, "The arrival of ephemeral murals in Mexico is part of the arrival of Dom art. Within this artistic movement we will soon stage a play with Juan José Gurrola and publish a novel by Luis Guillermo Piazza, *La Mafia*. The characters in this novel are us."[14] According to the note, Fernando García Ponce, Carlos Monsiváis, Felipe Ehrenberg, Mathias Goeritz, Rosa María Castro, Pilar Pellicer, and Gurrola were also present. The last, due to a strong headache, avoided speaking of his Dom art—domestic art—project. By this time, the young Cuevas had access to a whole internationalization system promoted from the United States, which would place him in center stage in the Mexican art scene.

"Last night exceeded all my expectations," Cuevas recalled. "I couldn't arrive by motorcycle and had to park it many blocks away. I made my way through the crowd, who showed mixed feelings. There was applause, kisses from the girls, but also insults. Thus I arrived to the terrace where the mural was unveiled. There were vandalism acts and the stores had to close their doors."[15]

The press broadly covered the opening of the mural, as well as the opinion of the public. Not all news stories were favorable; a great number of them still showed a very conservative line of thought toward innovative proposals in the artistic scene. *Últimas Noticias* interviewed the paintress Maka, who said she was there "'because Cuevas is one of the few people that make this city alive.' Good? Bad? Opinions range across the spectrum, but what is unanimous, indisputable, is that very few Mexican artists have gathered such crowds and traffic jams with the sole advertisement of their work,"[16] the story continues. "It's the triumph of pop and *la mafia*," the *China* Mendoza would enthusiastically announce: the most devastating victory of Pop art.[17]

Above all, it was the success of the actuality of a way of making art "that participates in every contemporary media, that does not disdain advertising, that takes advantage of all communication resources to pour itself instantaneously, in the exact moment it can cause the most impact, not just on the insiders, but also on the passersby."[18]

Many news stories said that this mural would be the first in a series of fourteen that Cuevas was planning to make throughout the city. They would adopt the style of comic books and their meaning would reflect world events.[19] What was Cuevas's intention? In mass society, the audience is informed through mass media, and in this regard, more than the artistic accomplishments, the only thing that matters is the image that is built of them. The art of the media proposed to "build the works from inside these media," whose materiality was "susceptible of being aesthetically created."[20]

With the powerful media intervention that could be formed around the figure of Cuevas, the *Mural efímero* broke with the traditional circuits of art. In short, the diffusion campaign led by Zabludovsky was capable of transforming the occurrence into news and spectacle. In this work, Cuevas took an ironic distance and made a sardonic criticism of contemporary sensationalism, assuming that art, as a social and market product, was interweaving with the new communication rules. The *Mural efímero* managed to transcend the narrowness and suffocation of the canvas, as well as the walls of museums and galleries. It intervened urban space and attempted to bring art closer to everyday life, to a mass audience, managing to disrupt traditional artistic categories. Cuevas's desire for participating in Gurrola's Dom art project asserted his closeness with a group of artists who sought to create an avant-garde art that would defy traditional categories and dynamics in art. Cuevas and his biographer's interest, then, centered in locating the *Mural efímero* in relation to the debate he established with Siqueiros, muralism, and the Mexican School of painting.

---

12 Ibid.

13 Agustín Salmón, "Cuevas nacido anteayer," *Extra*, Summer/Fall, 1, 4. Archivo Museo José Luis Cuevas.

14 Guillermo Ochoa, "Cuevas, su nube, las minifaldas y esos sus murales efímeros," in *Novedades*, June 9, 1967, second section.

15 Cuevas, "El mural efimero," 72.

16 Pedro Álvarez del Villar, "Máscaras de la ciudad: La multitud en el arte," *Últimas Noticias*, June 9, 1967.

17 María Luisa Mendoza, "Se inauguró ayer el Mural Efímero de Cuevas," *El Día*, June 9, 1967.

18 Ibid.

19 Longoni and Mestman, "'Después del pop,'" 189.

20 Ibid.

reglas comunicacionales. El *Mural efímero* consiguió trascender la estrechez y el sofocamiento del lienzo, así como las paredes de los museos y las galerías. Intervino el espacio urbano e intentó acercar el arte a la vida cotidiana, a un público masivo, logrando trastocar las categorías artísticas tradicionales. Su deseo de participar en el proyecto de *dom art* de Gurrola afirma su cercanía con un grupo de artistas que se proponía realizar un arte de vanguardia que desafiara las categorías y dinámicas tradicionales del arte. Entonces, el interés de Cuevas y sus biógrafos se centró en situar el *Mural efímero* en relación con el debate que estableció el joven artista en contra de Siqueiros, el muralismo y la Escuela Mexicana de Pintura.

Llama mucho la atención el interés de Cuevas en polemizar con Siqueiros. Más que capitalizar el gesto de vanguardia que caracterizó esta pieza, Cuevas elaboró un argumento que marcó su distancia con los "tres grandes", consiguiendo posicionarse como opositor acérrimo.

Visto a la distancia, el *Mural efímero* resulta más importante por el gesto vanguardista y por introducir en el contexto mexicano el concepto del arte como espectáculo y pieza de consumo cotidiano, donde el gesto y la espontaneidad son elementos primordiales. Puede decirse que el *Mural efímero* se inscribe en el contexto de las vanguardias internacionales.

Algunas otras obras emparentadas con la sensibilidad *pop* comienzan a aparecer en los intersticios de la escena artística y los medios de comunicación de masas. Tal es el caso de los *Psicogramas*, historietas que resultan accesibles a la comprensión de un público más amplio, o las esculturas en luz neón como *Love*, realizada por Diego Matthai. A principios de 1969 la revista *Zona Rosa* incluyó en sus páginas ilustraciones y entrevistas con una tendencia más visible, tanto en los medios de comunicación masiva como en la escena artística, hacia una estética *pop*, alrededor del mundo de las galerías. La aventura de Cuevas fue intensa pero efímera. En los años siguientes, Cuevas proyectó obras en esta línea valiéndose de las formas instituidas de la política, experimentando con la cultura de masas y los medios de información.

De manera más clara, hacia 1970, tanto Cuevas como Felipe Ehrenberg comenzarán a crear obras relacionadas abiertamente con la sensibilidad del arte *pop*. Cuevas unió su actividad artística con la política al lanzarse como candidato a senador. Una vez más, se valió de los medios de comunicación y el diseño publicitario para armar una campaña electoral en la que mostró, bajo una estética *pop*, un imagen jovial de sí mismo, señalando con los dedos de la mano la V de la victoria. Utilizó la prensa, carteles y volantes para intentar lograr una popularización mediática de su propia imagen. Estas obras pueden ser vistas como un intento de evidenciar las contradicciones y cuestionar la relación tan estrecha entre los medios y la política.

El arte de vanguardia producido en México en los años cincuenta y sesenta se caracteriza por experimentar nuevos soportes y lenguajes, traspasar los límites disciplinarios y producir obras en colaboración. En este proceso, el arte comienza a conectar con el espacio público y busca la transformación del espectador como estrategia para introducir nuevos significados en la producción artística.

Cuevas's interest in indulging in polemic with Siqueiros is worth noting. More than capitalizing on the avant-garde that distinguished this piece, Cuevas formed with it an argument to distance himself from the "three greats," placing himself as their bitter opponent.

Seen from a distance, the *Mural efímero* is all the more important for its avant-garde gesture and for introducing in the Mexican context the concept of art as spectacle and piece of everyday consumption, were gesture and spontaneity are primordial elements. It can be said that the *Mural efímero* is integrated in the context of the international avant-gardes.

Some other works related to Pop sensibility began to appear in the intersection between mass media and the artistic scene. This was the case with *Psicogramas*, comic books that were accessible to a broader public, or neon sculptures such as Diego Matthai's *Love*. In early 1969, the *Zona Rosa* magazine included in its pages illustrations and interviews about a more visible trend, both in mass media and in art, toward a Pop aesthetic, surrounding the world of galleries. Cuevas's adventure was intense but ephemeral. In subsequent years, Cuevas would project further works along this line taking from established forms in politics, experimenting with mass culture and information media.

In a more obvious way, toward 1970, both Cuevas and Ehrenberg would begin to create works openly related to the sensibility of *Pop art*. Cuevas ventured artistically into politics when he launched a campaign as a candidate for senatorship. Once again, he worked with mass media and advertising design to form an electoral campaign in which he showed, under a Pop aesthetic, a jovial image of himself, making the *V* sign with his hand. He used press, posters, and flyers to achieve media popularization of his own image. These works can be seen as an attempt to evidence the contradictions and question the close relationship of politics and the mass media.

Avant-garde art produced in Mexico during the fifties and sixties is distinguished by its experimentation with new supports and languages, transgression of disciplinary limits, and production of collaborative works. In this process, art began to connect with the public space and seek the transformation of the viewer as a strategy for introducing new meanings in artistic production.

El reino combatiente. Jaime García Terrés y la difusión cultural universitaria

Daniel H. Escoto

En 2006, Carlos Monsiváis, en un momento de sentido homenaje a su propia generación, señaló los que a su parecer fueran los dos grandes proyectos culturales en el México del siglo XX. El primero, la labor de José Vasconcelos y su prédica del humanismo desde la Secretaría de Instrucción Pública en los años veinte. El segundo, en el cual Monsiváis participó en su juventud, la obra de Jaime García Terrés como director general de Difusión Cultural en los primeros años de Ciudad Universitaria (1953-1965); una empresa de largo aliento cuyo *leitmotiv* sería la *actualización* de los diversos terrenos de la cultura.

El elogio de este proyecto cultural, puesto sobre la mesa en el marco del décimo aniversario luctuoso del poeta, diplomático y gestor cultural, hubiera sido observado con suspicacia por el propio Monsiváis de haber sido realizado por otro. Sin embargo, no deja de resultar una invitación a repensar la crucial posición, dentro del campo sociocultural del periodo histórico de ese México particular, de aquella Universidad Nacional como magna impulsora de la producción creativa e intelectual; una Universidad que parecía *impermeabilizada*, por así decirlo, al poderío del Estado.

> Ciudad Universitaria, Difusión Cultural y la UNAM en general eran el único espacio político, social, cultural y ético que resistía el avasallamiento del PRI. Esto no era un convenio de la UNAM con el gobierno, no era una decisión política de nadie: era una realidad. […] ¿Qué había antes de Difusión Cultural? Había Extensión Universitaria, que era la vieja idea del nacionalismo revolucionario de llevar el arte hacia el pueblo. Lo que hace Jaime García Terrés es totalmente distinto: él no quiere llevar el arte hacia el pueblo, que le parecía una actitud filantrópica que no se le podía adjudicar a Difusión Cultural, sino darle a los estudiantes, que eran el público primero, la oportunidad de que por su cuenta desarrollasen una vida cultural.[1]

La instancia de difusión cultural universitaria, poderosa a partir de la conformación de un espacio de independencia frente al sólido *establishment* político nacional, pudo orquestar una rica amalgama de espacios, escenarios y proyectos, constituyéndose como una fuerza centrípeta en la cartografía de las artes y la creación en México —cuyas actividades estaban, por motivos históricos y demográficos, en buena medida concentradas en la capital. El equipo extendido de García Terrés (o mejor decirlo, de los equipos entrelazados en un ejercicio de diálogo intrincado entre diferentes generaciones y grupos artísticos) pudo desarrollar una propuesta ambiciosa: la de una cultura *avant-garde*, elitizada y sin concesiones.

Si bien ya creadores importantes y movimientos seminales habían estado vinculados, desde la segunda década del siglo, al mundo universitario en diferentes grados (dos ejemplos obvios: la generación de los Contemporáneos y la revista *Barandal*, ambos incubados en la Escuela Nacional Preparatoria), la intención, manifiesta y a gran escala, de disponer de la Universidad como plataforma para la vanguardia creativa nacional significó un salto de calidad con respecto a la noción convencional de *extensión*, imitada de un modelo desarrollado por las universidades europeas

1 Intervención de Carlos Monsiváis en la mesa redonda "Jaime García Terrés: el divulgador cultural", con motivo de su décimo aniversario luctuoso; participaciones de José Luis Ibáñez, Álvaro Matute, Alberto Dallal y Carlos Monsiváis, Sala Carlos Chávez, 2 de mayo de 2006, transmitida por Radio UNAM.

The Combatant Kingdom. Jaime García Terrés and University Cultural Diffusion

Daniel H. Escoto

In 2006, Carlos Monsiváis identified what he regarded as the two great cultural projects of twentieth-century Mexico. The first, according to him, was the work of José Vasconcelos and his preaching of humanism from the Secretaría de Instrucción Pública (SEP) during the twenties. The second great project was the administration of Jaime García Terrés as general director of cultural diffusion in the early years of Ciudad Universitaria (C.U.) (1953–1966), a long-term enterprise whose leitmotif would be the actualization of the diverse fields of culture. This comment by Monsiváis—brought to light during the tenth anniversary of the death of the great diplomat, poet, and cultural manager—was an invitation to rethink the crucial position of the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) in the socio-cultural world of the time in Mexico, this university that seemed impervious, so to speak, to the power of the state.

> Ciudad Universitaria, Difusión Cultural and the UNAM in general were the only political, social, cultural and ethical spaces that resisted the subjugation of the PRI. This was not an agreement between the UNAM and the government, it was not anybody's political decision: it was a reality. […] What was there before Difusión Cultural? There was Extensión Universitaria, which subscribed to the old revolutionary nationalist idea of taking art to the people. What Jaime García Terrés does is something completely different: He doesn't want to take art to the people, which he thought of as a philanthropic attitude that could not be ascribed to Cultural Diffusion. He wants to give the students, who were the first audience, the opportunity to develop a cultural life on their own account.[1]

University Cultural Diffusion, powerful by virtue of the conformation of an autonomous space that counterbalanced the solid national political establishment, was able to orchestrate a rich mixture of spaces, stages, and projects, constituting itself as a centripetal force in the cartography of the arts and creative activities in Mexico—which were, for historical and demographical reasons, mostly focused on the capital. The extended team under García Terrés—or rather, the teams interweaved in an intricate dialogue between generations and artistic groups—could develop an ambitious proposal: the creation of an exclusive, uncompromising avant-garde culture.

Important creators and pioneering movements had already been linked to the university world in varying degrees since the 1910s. The generation of the Contemporáneos and the magazine *Barandal*, both incubated in the Escuela Nacional Preparatoria, spring to mind as obvious examples. However, achieving the large-scale intention of placing the university as a platform for the national creative avant-garde would mean taking a qualitative leap beyond the conventional notion of "extension." This idea emulated a model developed by European and American schools in the late nineteenth century, which held congruence with one of the tenets of the revolutionary project: to bring scientific, practical, and useful knowledge to the common citizen—the one

1 Carlos Monsiváis, speaking at the roundtable "Jaime García Terrés: el divulgador cultural," Sala Carlos Chávez, May 2, 2006. The event was held to commemorate the tenth anniversary of García Terrés' death; José Luis Ibáñez, Álvaro Matute, and Alberto Dallal also participated. The proceedings were transmitted by Radio Universidad Nacional Autónoma de México.

y estadounidenses a partir de las últimas décadas del siglo XIX, y concordante con una de las aristas del proyecto revolucionario: brindar al ciudadano común —a aquel que no estaba en las aulas— conocimientos de índole práctica, científica y útil. Tales actividades de contribución social —conferencias, pláticas, cursos, proyecciones de películas y otros formatos— habían tenido también la misión específica de diseminación por los estados de la República, como cierta medida preventiva de que lo universitario se convirtiese en un reducto para privilegiados estratos capitalinos.

En la década de los años cuarenta se acuñó el término *difusión cultural* para designar una dependencia fundada y dirigida por el exrector Alfonso Pruneda, importante artífice del proyecto de extensión. La década siguiente, en concordancia con el traslado de instalaciones de la vieja sede del centro capitalino al nuevo y flamante *campus* en el sur, Jaime García Terrés, "por cuna y por elección un aristócrata",[2] vástago de una familia de librepensadores y unido después por matrimonio a la del futuro rector Ignacio Chávez, asumió la Dirección General de Difusión, la cual enarbolará por 12 años —periodo considerablemente largo en comparación con los estándares de gestión cultural mexicana. Con un año de estancia formativa en la Universidad de París y el Colegio de Francia, ensayista y poeta, y poseedor de un vigoroso músculo periodístico, García Terrés continuaría el paradigma mexicano del *homme de lettres*, figura seductora y ubicua del hombre-institución, del creador a la vez que ejecutor de ideas que puede encontrar su correspondencia en Carlos Chávez, Daniel Cosío Villegas, Fernando Gamboa y otros personajes de élite. Al mismo tiempo, el joven funcionario (tan sólo contaba con 28 años de edad al momento de su designación) pertenecía a las pobladas generaciones admiradoras y leales de lo que alguna vez llamó la "sombra generosa" de Alfonso Reyes, a quien conocía desde el bachillerato y a quien rendía abierto homenaje en su propia prosa.

El proceso de unción de García Terrés como un heredero de los altos mandos culturales había comenzado para el joven poeta desde tiempo atrás. En 1947, su primer puesto fue consejero —al año siguiente, subdirector, director interino y, en 1951, jefe del Departamento Editorial— del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), instrumento estatal de modernidad posrevolucionaria cuyas motivaciones giraban alrededor de "hallar/proteger/impulsar la universalidad del arte mexicano".[3] Sin embargo, en su inicio como funcionario universitario, comprendió rápidamente el momento y carácter de excepción de la casa de estudios, y se resistió a copiar el carácter oficial, popular y nacionalista de las actividades del INBA.

Su ambicioso proyecto de Difusión Cultural —que encabezó desde las oficinas en el emblemático décimo piso de la Torre de Rectoría, compartido con la Dirección de Publicaciones bajo la batuta de Henrique González Casanova— incluía, entre otras iniciativas, los movimientos escénicos Poesía en Voz Alta y Teatro en Coapa, iniciado este último por Héctor Azar en la Preparatoria 5 en 1955; el programa cultural extramuros de la Casa del Lago en Chapultepec, incorporada a Difusión Cultural en 1959; la colección fonográfica *Voz Viva de México* (cuya ambición era la preservación para la posteridad del registro sonoro de escritores y pensadores leyendo sus propias obras, el primero de ellos, significativamente, Alfonso Reyes poco antes de morir; en 1965, el proyecto se expandió a Voz Viva de América Latina), y el Centro Universitario de Estudios de Cine (la primera escuela de cine en Latinoamérica, fundada en 1963 por Manuel González Casanova y alimentada por el auge de los cineclubes en varias escuelas y facultades de la Universidad).

Dos medios de comunicación —que, al igual que la Imprenta y la Sinfónica universitarias, habían dado inicio en la década de los años treinta— serían reactivados para ocupar un lugar protagónico en este campo cultural: la *Revista de la Universidad de México* y Radio UNAM. García Terrés mismo, conforme a su vocación literaria, tomó las riendas de la publicación mensual, cuya dirección ostentaría durante todo su periodo al frente de Difusión Cultural, contando entre sus colaboradores clave y en distintos momentos con Henrique González Casanova como coordinador, Juan Martín y Emmanuel Carballo en la redacción, y Miguel Prieto y Vicente Rojo en la dirección artística. Entre las plumas más regulares estaban Carlos Fuentes, Joaquín Sánchez McGregor, Alberto Dallal, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, José Emilio Pacheco y Carlos Valdés.

Históricamente, la revista había estado inscrita en la ya mencionada tradición de la extensión cultural. En su número inaugural (1930) había llamado a la colaboración de profesores y alumnos, al tiempo que anunciaba ser "no un magazine literario", sino una publicación dedicada a "la investigación, el análisis de los problemas sociales, el estudio de las cuestiones científicas".[4] Para la década de los años cuarenta, su contenido equilibraba artículos monográficos de temas culturales con información sobre el quehacer universitario. Álvaro Matute ha sugerido, para una historia de la gestión de García Terrés, un primer momento, a mediados de los años cincuenta, durante el cual se continuaron reportando escrupulosamente asuntos de la institución universitaria. El propio poeta y funcionario comentaría, en retrospectiva, que la publicación pudo avanzar de esa posición más cautelosa hacia una más libre por una relación tácita con el

2 Rafael Vargas, "Introducción", *Parte de vida*, Jaime García Terrés, catálogo de exposición *In memoriam*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 7.

3 Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, México, El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos, 1981, p. 1544.

4 Morelos Torres Aguilar, *La idea de extensión y la Universidad Nacional. Tiempo universitario. 100 años de la Universidad Nacional*, México, UNAM-Coordinación de Difusión Cultural-Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2011, p. 280.

who wasn't in the halls of ivy. These socially inclined activities —conferences, talks, courses, film projections—also sought to disseminate this knowledge across the republic, as a way of trying to prevent the university from becoming a stronghold of the privileged capital city upper class.

During the 1940s, the term *cultural diffusion* was coined, giving name to a new department of the university that would be founded and directed by ex-rector Alfonso Pruneda, important initiator of the extension project. Jaime García Terrés would take over the leadership of the Dirección General de Difusión Cultural (DGDC) the following decade, in accordance with the transition from the old headquarters in the historical center to the brand-new campus in the south. He would carry this leadership for twelve years, a considerably large period compared to the standards of Mexican cultural management. As Rafael Vargas described him, he was an "aristocrat by birth and by choice,"[2] a child of a family of freethinkers who was later joined by marriage to the family of future rector Ignacio Chávez. Formed as an essayist and poet, having undertaken a year of internship at the University of Paris and the College of France, and possessing a remarkable journalistic talent, García Terrés followed the paradigm of the Mexican *homme de lettres*, the seductive and ubiquitous provost, the creator and executor of ideas, who found his equal in Carlos Chávez, Daniel Cosío Villegas, Fernando Gamboa, and other elite characters. The young civil servant, who was only twenty-eight years old at the moment of his designation, also belonged to what he once called the "generous shadow" of Alfonso Reyes, the generation of loyal admirers of the scholar, whom he knew from high school and to whom he paid open tribute in his prose.

The process of being ordained as a sort of successor by the high-ranking cultural officers had begun for García Terrés years earlier. In 1947, he took his first position, as adviser. The following year, he was appointed assistant manager, then he became interim manager and, in 1951, chief of the Editorial Department of the newly created Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), a state instrument of postrevolutionary modernity whose motivations revolved around "finding/protecting/promoting the universality of Mexican art."[3] However, in his beginnings as a university officer, he quickly understood the moment and exceptional character of the academic institution, and resisted mirroring the official, popular, and nationalist character of the INBA's activities.

This ambitious project of cultural diffusion was headed from the offices at the iconic tenth floor of the rectorate tower, which he shared with the Dirección de Publicaciones under Henrique González Casanova. The project generated myriad programs. Two theatrical movements flourished under it: Poesía en Voz Alta (Poetry Out Loud), and the group Teatro en Coapa, begun by Héctor Azar at the Preparatoria 5 in 1955. The extramural cultural program of Casa del Lago in Chapultepec was incorporated into Difusión Cultural in 1959. The phonographic collection *Voz Viva de México* (Living Voice of Mexico) was created with the ambition of preserving the aural memory of Mexican writers and thinkers through recording them reading their own works out loud. The first author to be recorded and edited was, meaningfully, Alfonso Reyes soon before his death. The project expanded in 1965 to include the whole of Latin America. Further, Manuel González Casanova, encouraged by the boom of film clubs around the university, founded the Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) in 1963, the first film school in Latin America.

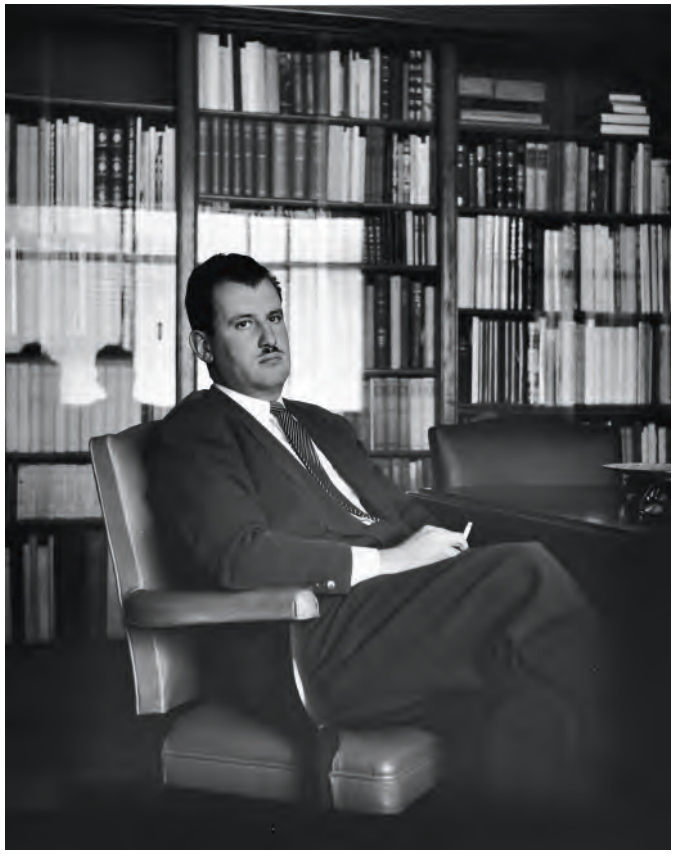
Two cultural diffusion branches—that, like the Imprenta and Sinfónica, had been founded in the thirties—would be reactivated to occupy a leading position in this cultural field: the *Revista de la Universidad de México* (Magazine of the University of Mexico) and Radio Universidad Nacional Autónoma de México (Radio UNAM). García Terrés himself, true to his literary calling, took the helm of the monthly publication and remained in charge throughout his time as director of cultural diffusion. Henrique González Casanova acted as coordinator, Juan Martín and Emmanuel Carballo as editors, and Miguel Prieto and Vicente Rojo as artistic directors of the magazine at different points in time. The magazine's most frequent contributors included Carlos Fuentes, Joaquín Sánchez McGregor, Alberto Dallal, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, José Emilio Pacheco, and Carlos Valdés.

Historically, the magazine had subscribed to the aforementioned tradition of cultural extension. In its 1930 opening issue, it called upon professors and students for collaborations, and claimed to be "not a literary magazine," but a publication dedicated to "research, the analysis of social problems and the study of scientific issues."[4] By the 1940s, the magazine balanced monographic articles on cultural topics with information on university activities. Álvaro Matute's history of the administration of García Terrés marks the first time period, in the mid-fifties, during which university issues were still being scrupulously reported. García Terrés himself would later comment, looking back, that the publication was able to move from this cautious position to a freer one, thanks to an unwritten relationship with rector Nabor Carrillo, who consented to a

2 Rafael Vargas, introduction to Jaime García Terrés, *Parte de vida*, *in memoriam* (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1997), exhibition catalog, 7.

3 Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX," in *Historia general de México* (Mexico City: El Colegio de México–Centro de Estudios Históricos, 1981), 1544.

4 Morelos Torres Aguilar, *La idea de extensión y la Universidad Nacional. Tiempo universitario. 100 años de la Universidad Nacional* (Mexico City: UNAM–Coordinación de Difusión Cultural–Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2011), 280.



444

445

446

447

444. Ricardo Salazar (foto), Jaime García Terrés, s.f.
445. José Emilio Pacheco, Juan García Ponce, Carlos Valdés y Juan Vicente Melo, Torre de Humanidades, UNAM, 1964, Ricardo Salazar (foto).
446. Ricardo Salazar (foto), Carlos Valdés, Juan Rulfo, José Emilio Pacheco, Rosario Castellanos, Alberto Dallal y Juan García Ponce, Ciudad Universitaria, 1964.
447. Ricardo Salazar (foto), Radio UNAM, 1958.
448. Ricardo Salazar (foto), Max Aub en Radio UNAM, 1958.
449. Ricardo Salazar (foto), Juan José Arreola en Radio UNAM, 1958.
450. Ricardo Salazar (foto), Imprenta Universitaria, 1964.

448

449

450

rector Nabor Carrillo, quien consintió un desapego de la revista a lo oficial, precisamente "para no verse demasiado comprometido con ella".[5]

En términos generales, la estrategia de García Terrés no fue la de un rompimiento completo —optó por no hacer *tabula rasa* sino retomar la revista desde el volumen número 8, sin prisa por declarar una "nueva época"—, sino hacer un uso del renovado soporte institucional universitario como escenario de modernidad para coordinar un aparato de coexistencia de autores suscritos a varias corrientes y tradiciones, aunque con una conciencia compartida de dominar un tiempo y un espacio comunes: lo actual. La emblemática compilación 1953-1963 de la revista se titularía, precisamente, *Nuestra década (La cultura contemporánea a través de mil textos)*; y a partir de ese autonombramiento ofrecería, a las siguientes generaciones, una especie de narrativa extensa —complementada por lo producido en el importante suplemento *México en la Cultura* de Fernando Benítez, con el cual la *Revista de la Universidad* compartía muchos colaboradores— de lo que se leía, veía, discutía y escudriñaba en el periodo.

Dicha antología abre con una selección de "La feria de los días", columna de actualidades, inspirada en el tono de *The New Yorker* y redactada por el propio García Terrés. Sigue, en lugar protagónico, "Poesía", que recoge colaboraciones de escrituras nacionales[6] e internacionales.[7] Luego continúa una sección titulada "Visión de México", donde se aborda lo nacional con amplitud (el mundo náhuatl, el liberalismo, la Revolución, la relación con Estados Unidos, el panorama literario, el idioma…), incluyendo textos ensayísticos, periodísticos y literarios: se incorpora el cuento "Chac Mool" de Carlos Fuentes, un fragmento de un proyecto de novela llamado *Los murmullos* (posteriormente convertida en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo) y obra de diversos autores reconocidos de esta generación.[8] Continúa el índice con "Imágenes de Hispanoamérica", recopilando obra de los más importantes escritores latinoamericanos del periodo;[9] "Ventana al mundo", donde se tocan temas y autores sumamente diversos;[10] prosigue una obligada "Presencia de España", con textos de los transterrados;[11] una llamada "Biblioterapia", con críticas y reseñas de diversa índole;[12] "Teatro", que incluye las crónicas de Jorge Ibargüengoitia; "Humor", en cuya selección convive Salvador Novo con los anglosajones James Thurber y Sean O'Casey, y "Música", con un artículo de Juan Vicente Melo y crónicas del crítico español Jesús Bal y Gay. De manera significativa, *Nuestra década* cierra con "Cine", que abre con la famosa conferencia "El cine, instrumento de poesía" de Luis Buñuel.[13]

El trabajo de la revista en los primeros años de Ciudad Universitaria sería definido *a posteriori* por Adolfo Castañón como parte de un ejercicio de traducción de "la agonía de Europa —tópico y sentimiento que era común desde años antes—" y como empresa inscrita "en el gran renacimiento hispánico […] la ecumene definida por Darío, Ortega y Borges".[14] Uno de los principales logros celebrados posteriormente fue el estímulo de una conciencia cultural alrededor de la lengua española. Este espíritu abiertamente cosmopolita de la revista —de definida posición frente al intrincado debate de su tiempo: mexicanidad *versus* universalidad— es parte de la estampa que le imprimió un hombre de la formación de García Terrés, cuya tutela representó a su vez una intensa experiencia formativa para varios de los colaboradores más jóvenes. José Emilio Pacheco, en homenaje a García Terrés dos décadas después, recordaría:

> Digamos que es un sábado de 1961. Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Carlos Valdés y yo recibimos la autorización de Alicia Pardo y entramos tímidamente en la oficina situada en el décimo piso de Rectoría. Desde allí se miran como en un paisaje de Brueghel el Ajusco y un Pedregal sin Perisur ni Cultisur. Vamos a mostrarle al director

5 Intervención de Álvaro Matute en la mesa redonda "Jaime García Terrés: el divulgador cultural", con motivo de su décimo aniversario luctuoso; participaciones de José Luis Ibáñez, Álvaro Matute, Alberto Dallal y Carlos Monsiváis, Sala Carlos Chávez, 2 de mayo de 2006, transmitida por Radio UNAM.

6 Entre las que son dignas de mención, Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Isabel Fraire, Ángel María Garibay K., Jorge Hernández Campos, Efraín Huerta, Miguel Ángel Montes de Oca, José Emilio Pacheco, Carlos Pellicer, Jaime Sabines, Alfonso Reyes y Octavio Paz.

7 Destaca la participación de Ernesto Cardenal, Álvaro Mutis, Ernesto Mejía Sánchez y de los escritores *beat* Lawrence Ferlinghetti y Allen Ginsberg.

8 Se publican en esta sección obras de Miguel León Portilla, Ricardo Guerra, José Revueltas, Ricardo Garibay, Carlos Valdés, Daniel Cosío Villegas, Tomás Mojarro, Gastón García Cantú, Elena Garro, Emilio Carballido, Guadalupe Dueñas, Juan de la Cabada, Elena Poniatowska, Inés Arredondo, Sergio Pitol, Julieta Campos, Luisa Josefina Hernández y Juan García Ponce.

9 Como ocurrió con Julio Cortázar, Augusto Monterroso, Gabriel García Márquez (a quien, según García Terrés, la revista publica por vez primera en México), entre otros.

10 Por citar algunos: la arquitectura de Le Corbusier, las escrituras de Ezra Pound, Rainer Maria Rilke, Dostoievski, Virginia Woolf, Henry Miller y William Saroyan, la filosofía de la India, el marxismo, Freud, el pensamiento de Heidegger, la nueva novela francesa y el mundo de los cómics (abordado por Carlos Monsiváis).

11 Es decir, José de la Colina, Luis Cernuda, Max Aub y Juan Goytisolo.

12 Entre las cuales destacan las de Carballo, Antonio Alatorre, Alí Chumacero (sobre *Pedro Páramo*), Ramón Xirau y Luis Mario Schneider; en "Artes plásticas", conviven las plumas de Paul Westheim, Manuel Toussaint, Justino Fernández y García Ponce.

13 Pero también deben destacarse las colaboraciones de crónicas de Fuentes (de 1954 a 1956, escritas bajo el pseudónimo *Fósforo II*), de Jomí García Ascot y de Emilio García Riera.

14 Adolfo Castañón *et al.*, *Los reinos combatientes, todavía: palabras y versos en el 60º cumpleaños de Jaime García Terrés (con algunos textos adicionales)*, México, El Colegio Nacional, 1986, p. 24.

detachment of the journal from official issues precisely "so he wouldn't be compromised by it."[5]

In general terms, García Terrés's strategy was far from a complete break-off. He opted not for a tabula rasa but for retaking the publication from its eighth volume, without rushing to declare a "new age," and making use of the renewed, modern institutional support to coordinate a system of coexistence between authors of diverse movements and traditions who had a shared conscience of dominating a common space and time: actuality. Indeed, the emblematic compilation of the 1953–63 issues of the magazine bore the title *Nuestra década*: *La cultura contemporánea a través de mil textos* (Our Decade: Contemporary Culture Through a Thousand Texts). This self-appointment would present generations to come with a sort of extended narrative of what was read, seen, discussed, and scrutinized at the time. The magazine would, from this point on, become a standard of contemporary culture, along with Fernando Benitez's outstanding supplement *México en la Cultura*, with whom it shared many collaborators.

Nuestra década opens with a selection from *La feria de los días* (The Festival of Days), a miscellany of brief pieces on current events in the tone of the *New Yorker*, written by García Terrés himself. This is followed by "Poesía" (Poetry), a section which gathers collaborations from authors both Mexican[6] and foreign.[7] The third section is "Visión de México" (Vision of Mexico), where the national is broadly covered. The Náhuatl world, the revolution, liberalism, Mexico's relationship with the United States, the country's literary panorama, and language were approached through essays, journalistic reports, and literary texts. The short story "Chac-Mool" by Carlos Fuentes makes an appearance, as does the fragment of a novel titled "Los Murmullos," which would later become Juan Rulfo's *Pedro Páramo*, and the work of several known authors of this generation.[8] "Imágenes de Hispanoamérica" (Hispanic American Images) follows, gathering works of the most renowned Latin American writers of the period.[9] Next is "Ventana al mundo" (Window to the World), which approached very diverse international authors and subjects.[10] We then have "Presencia de España" (Spanish Presence), with texts by the expatriates,[11] followed by "Biblioterapia" (Bibliotherapy), which featured varying criticism and reviews;[12] "Teatro" (Theater), which offers the chronicles of Jorge Ibargüengoitia; "Humor," where the writings of Salvador Novo share the space with those by the English speakers James Thurber and Sean O'Casey; and "Música" (Music), with an article by Juan Vicente Melo and reports by Spanish critic Jesús Bal y Gay. Meaningfully, *Nuestra década* closes with "Cine" (Film), whose first entry is Buñuel's famous talk "El cine, instrumento de poesía" (The Cinema, Instrument of Poetry).[13]

The work of the magazine during the first years of Ciudad Universitaria would be defined *a posteriori* by Adolfo Castañón as an exercise in translation of "the agony of Europe—topic and feeling that had been common for years," and as an enterprise that subscribed to "the great Hispanic renaissance […] the ecumene defined by Darío, Ortega and Borges."[14] One of the main achievements that were later celebrated was the creation of a cultural conscience around the Spanish language. This openly cosmopolitan spirit of the magazine—a definite position in the debate of the time that set Mexicanity against universality—is part of the character imprinted on it by a man of the stature of García Terrés, whose tutorage was intensely formative for many of the younger collaborators. José Emilio Pacheco, in an homage to García Terrés a couple of decades later, would recall:

> Let's say it's a Saturday in 1961. Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Carlos Valdés and I receive Alicia Pardo's authorization and shyly enter the office on the tenth floor of the rectorate tower. From there one could see, as in a Brueghel landscape, the Ajusco and a Pedregal with no Perisur or Cultisur. We are here to show the fearsome, laconic director the first copy of the new issue. Its defects and virtues are examined. But there it is, this month's magazine is finished. Despite all the toil of editing and printing, and some fights and its fresh smell of

5 Álvaro Matute, speaking at "Jaime García Terrés: el divulgador cultural."

6 Worth mentioning are Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Isabel Fraire, Ángel María Garibay K., Jorge Hernández Campos, Efraín Huerta, Miguel Ángel Montes de Oca, José Emilio Pacheco, Carlos Pellicer, Jaime Sabines, Alfonso Reyes, and Octavio Paz.

7 Highlighting the participation of Ernesto Cardenal, Álvaro Mutis, Ernesto Mejía Sánchez, and the Beat writers Lawrence Ferlinghetti and Allen Ginsberg.

8 This section includes works by Miguel León Portilla, Ricardo Guerra, José Revueltas, Ricardo Garibay, Carlos Valdés, Daniel Cosío Villegas, Tomás Mojarro, Gastón García Cantú, Elena Garro, Emilio Carballido, Guadalupe Dueñas, Juan de la Cabada, Elena Poniatowska, Inés Arredondo, Sergio Pitol, Julieta Campos, Luisa Josefina Hernández, and Juan García Ponce.

9 Like Julio Cortázar, Augusto Monterroso, Gabriel García Márquez—who, according to García Terrés, was first published in Mexico by the magazine—, among others.

10 To mention a few: the architecture of Le Corbusier; the writings of Ezra Pound, Rainer Maria Rilke, Dostoyevsky, Virginia Woolf, Henry Miller, and William Saroyan; the thoughts of Freud and Heidegger; Indian philosophy; the nouveau roman; and the comic-book world, addressed by Carlos Monsiváis.

11 Meaning José de la Colina, Luis Cernuda, Max Aub, and Juan Goytisolo

12 Among which stand those by Carballo, Antonio Alatorre, Ramón Xirau, Luis Mario Schneide, and Alí Chumacero on *Pedro Páramo*. In "Artes plásticas" (Visual Arts), we read the musings of Paul Westheim, Manuel Toussaint, Justino Fernández, and García Ponce.

13 But we must also highlight the chronicles by Jomi García Ascot, Emilio García Riera, and Carlos Fuentes, the last written between 1954 and 1956 under the alias "Fósforo II."

14 Adolfo Castañón et al., *Los reinos combatientes, todavía: palabras y versos en el 60º cumpleaños de Jaime García Terrés (con algunos textos adicionales)* (Mexico City: El Colegio Nacional, 1986), 24.

> lacónico y temible el primer ejemplar del nuevo número. Se examinan sus virtudes y defectos. Pero ya está, la revista de este mes se acabó. Aunque costó mucho trabajo de redacción e imprenta y algunos pleitos y todavía huele a tinta, ya es parte del insaciable pasado. Cumplimos nuestro deber y nadie lo lamenta ni lo celebra; lo único que importa es preparar el número siguiente.[15]

Como ya fue mencionado arriba, Radio Universidad Nacional Autónoma de México había dado comienzo dos décadas antes, como parte de las labores del entonces Departamento de Acción Social de la Universidad. Fundada en 1937 por un primer equipo encabezado por Alejandro Gómez Arias, líder en la lucha por la autonomía, en un principio la emisora contaba con un solo estudio en la Escuela Nacional Preparatoria (Justo Sierra 16), transmitiendo sólo cuatro horas al día y con significativas limitaciones económicas y técnicas.

A partir de mediados de los años cincuenta, bajo la dirección del historiador Pedro Rojas (1954-1960), la emisora fue considerada en el gran movimiento modernizante de la Universidad: estrenó una torre-antena de transmisión, se ampliaron los horarios de programación, comenzó el reemplazo de material discográfico de 78 RPM a LP y, en 1958, ocurrió la decisiva mudanza a la nueva Ciudad Universitaria, al edificio de Oficinas Técnicas, a unos pasos de la Torre de Rectoría.

El cambio trascendental, sin embargo, radicó en la apertura de la estación a las generaciones de avanzada que poblaban la universidad o la orbitaban; con el aumento de potencia en vatios, el medio, que desde su inicio se había caracterizado principalmente por la difusión de la música clásica y sinfónica, fue percibido por primera vez de manera seria como una oportunidad de exposición. Sin abandonar la vocación musical original, la programación hablada se incrementó y diversificó hasta convertirse en un *collage* de diversos campos suscritos al universo entendido como la alta cultura contemporánea —incluidas las nuevas técnicas de composición musical— en aras de construir una especie de contrapropuesta educativa en desafío a las ofertas radiofónicas y mediáticas comerciales. Como se expresaba abiertamente en un impreso conmemorativo de la emisora: "El propósito ha sido formar un público que sepa preferir Mozart a la cursilería; Chéjov a los vodeviles; los últimos adelantos de la ciencia a noticias sin importancia. Por otro lado, a enseñar elementalmente idiomas, literatura, historia: a conocer los mejores poetas de nuestro tiempo, a señalar los mejores caminos de las Bellas Artes."

El escucha de Radio Universidad dispuso entonces de un espacio donde se podía consumir por igual distintos programas sobre artes visuales (en un mismo momento de 1962, por ejemplo, se transmitía "Crítica", emisión coordinada por Luis Cardoza y Aragón sobre el panorama contemporáneo, y otra titulada "Pintores del mundo", conducida por Felipe Orlando y enfocada en escuelas y episodios históricos); tres opciones de perspectiva sobre el mundo cinematográfico ("Actualidades cinematográficas" conducido por Manuel González Casanova, "El cine y la crítica" de Carlos Monsiváis y Nancy Cárdenas, y "Cine-Debate" de Salvador Elizondo), y un gran número de series cuyo espectro de contenidos ambicionaba corresponder, en la medida de lo posible, a la totalidad de ciencias sociales y disciplinas humanísticas: poesía, teatro, narrativas mexicana, hispanoamericana y mundial; programas de antropología, psicología, filosofía; revistas culturales, sátira social y temas de la Universidad.

En Radio UNAM fue palpable una de las características más notorias de la gestión de García Terrés: la participación y representación de una suerte de clase reinante del ámbito cultural. Un mismo exponente de este círculo podían ser, en una misma semana de principios de la década de los años sesenta, leído en la *Revista de la Universidad*, identificado como actor *cameo* en alguna película de cine experimental, y escuchado como lector de fragmentos de su obra para la colección *Voz Viva de México* o como conductor de algún programa de Radio Universidad. La lista de colaboradores célebres de la emisora comparte un alto porcentaje de integrantes con la lista de colaboradores que ya hemos brindado de la publicación universitaria.[16]

La culminación del paradigma de García Terrés tocó al sucesor de Pedro Rojas, el dramaturgo y novelista Max Aub. Exiliado de la guerra civil española, viajero e ilustrado, Aub cumplió también el modelo de *homme de lettres*. No obstante su falta de formación profesional en el ámbito de la radio, tenía la visión y el interés de impulsar a la emisora en su expansión como potencia de difusión de ideas. De manera paralela a la modernización técnica, el director fomentó el enlace de Radio UNAM con otras radiodifusoras culturales alrededor del mundo, designó corresponsales en las grandes capitales y —quizás en rescate de la vieja misión de la extensión educativa— diseñó un plan de universidad abierta, en el cual cursos grabados serían repartidos a lo largo y ancho de la República. De forma más importante, Aub defendió la libertad de expresión de sus colaboradores. La estación fue acusada, en algunos momentos, de incitación y propaganda comunista, al difundir, con apoyo de varios estudiantes, un programa dedicado a la invasión de Bahía de Cochinos en 1961. Así mismo, la *Revista Universidad de México* había dedicado, poco antes, un número a la Revolución cubana. En ambas situaciones, después de todo, las autoridades universitarias no abandonaron a sus instancias de difusión.

15 *Ibid.*, p. 37.

16 Habría que añadir al poeta guatemalteco Carlos Illescas, a Raquel Tibol, Pita Amor, Joaquín Gutiérrez Heras, José Antonio Alcaraz y al actor y director Juan López Moctezuma, quien en 1961 originó el programa "Panorama del jazz", una inclusión interesante de la música sincopada, en su carácter de manifestación estética intelectualizada y moderna, dentro de la esfera de "lo culto".

ink, it is finally part of the insatiable past. We did our duty and nobody bemoans or celebrates it: the only thing that matters is preparing the next issue.[15]

As has been mentioned, Radio UNAM had been set in motion two decades before, as part of the duties of the extant Departamento de Acción Social of the University. Founded in 1937 by a team headed by Alejandro Gómez Arias, a leader in the fight for autonomy, at first the station only had a single studio at the Escuela Nacional Preparatoria at 16 Justo Sierra Street, transmitted only four hours a day, and operated with significant financial and technical constraints.

From the mid-fifties, under the leadership of historian Pedro Rojas (1954–1960), the radio station began to be considered part of the great modernizing movement of the University. It built a brand-new antenna-transmission tower, broadened the programming schedule, began transferring its records from 78 rpm to LP and, in 1958, permanently moved into the new Ciudad Universitaria, to the Technical Office building a few steps from the rectorate tower.

The transcendental change, however, was the opening of the station to the new generations that inhabited or orbited the University. The increase in wattage power allowed the broadcasting station, dedicated from its beginning to the diffusion of classical music, to be seriously perceived as an opportunity for expression. Without abandoning its original musical calling, it increased its spoken programming and diversified until it became a collage of high contemporary culture, featuring the newest musical composition techniques, which attempted to build an education counterproposal of sorts, that defied the commercial radio and media programming of the time. One of the promotional messages of the station openly expressed: "Our purpose has been to cultivate an audience that knows to prefer Mozart over tackiness, Chekhov over vaudeville, the latest achievements of science over inconsequential news. What is more, to teach elementary languages, literature, history; to meet the best poets of our time, to display the greatest promenades of the fine arts."

The listener of Radio UNAM could then have access to a space in which a multitude of cultural programs could be enjoyed. At one point in 1962, two different programs on the visual arts were transmitted: *Crítica*, in which Luis Cardoza y Aragón talked about the contemporary art landscape, and *Pintores del mundo* (Painters of the World), hosted by Felipe Orlando and focused on historical schools and movements. Three perspectives on the film world were offered: *Actualidades cinematográficas* (Cinematographic News), hosted by Manuel González Casanova; *El cine y la crítica* (Film and Criticism), by Carlos Monsiváis and Nancy Cárdenas; and *Cine-Debate* by Salvador Elizondo. To this we could add a great number of series whose content covered a wide spectrum of the social sciences and humanities: poetry; theater; Mexican, Hispanic American, and world literature; anthropology; psychology; philosophy; social satire; cultural magazines; and university affairs.

At Radio UNAM, one of the most notorious features of the administration of García Terrés became tangible: the overrepresentation of a sort of cultural ruling class. A member of this circle could be, in a single week in the early sixties, read in the *Revista de la Universidad*, identified in a cameo in an experimental film, and heard reading his work for the collection *Voz Viva de México* or as conductor of a program at Radio UNAM. There is considerable overlap between the list of celebrity collaborators at the radio station and the list of contributors to the university publication, already mentioned above.[16]

The paradigmatic administration of García Terrés reached its pinnacle in Pedro Rojas's successor, the playwright and novelist Max Aub. An exile from the Spanish Civil War, well traveled and learned, Aub also upheld the paradigm of the *homme de lettres*. His lack of professional background in radio notwithstanding, he had the vision and the interest to propel the station's expansion as a cultural power in the diffusion of ideas. Parallel to technical modernization, the director promoted the creation of bonds between Radio UNAM and other broadcasting stations around the world, set up correspondents in the great capitals, and—perhaps attempting to redeem the old mission of cultural extension—designed an "open university" plan, in which prerecorded courses were distributed across the republic. Most importantly, Aub defended the freedom of expression of his collaborators. The station was accused a few times of incitement and communist propaganda, most famously when it exposed, with the support of many students, the Bay of Pigs invasion in 1961. The *Revista de la Universidad* had likewise dedicated an issue, a few months prior, to the Cuban Revolution. However, in both situations, the University authorities stood up for their diffusion media.

Max Aub, in tune with his own interest in theater, had as his favorite project the production of radio dramas, mostly adaptations of contemporary works. This fell right in place with the feverish theatrical activity the university circle was experiencing at the time.[17] Works from renowned international playwrights were

15 Ibid., 37.

16 One could add the Guatemalan poet Carlos Illescas, Raquel Tibol, Pita Amor, Joaquín Gutiérrez Heras, José Antonio Alcaraz, and the director and actor Juan López Moctezuma, who in 1961 created the program Panorama del jazz, an interesting exploration of the style as an intellectual and modern aesthetic manifestation in the intellectual sphere.

17 Actors such as Magda Donato, Óscar Chávez, Ofelia Guilmáin, Enrique Lizalde, Aurora Molina, Gastón Melo, Adriana Roel, Claudio Obregón, and Sergio Guzik were all regular collaborators for these radio dramas. Some of the radio presenters, such as López Moctezuma, were also trained in the dramatic arts.

Max Aub —en consonancia con su propio interés por lo dramatúrgico, así como García Terrés trabajó desde su vena periodística y editorial en la revista— tuvo como proyecto predilecto la producción de radioteatros, mayoritariamente adaptaciones de piezas contemporáneas, en correspondencia con la febril actividad teatral de ese momento en el circuito universitario.[17] Era común que alternaran obras de autores internacionales destacados, entre ellos Beckett (*Esperando a Godot*, *La última cinta de Krapp*, *Ascuas*), Arrabal (*Los dos verdugos*), el propio Aub (*Sesión secreta*), con jóvenes talentos mexicanos, como Luisa Josefina Hernández (*Diálogos*), García Ponce (*Doce y una, trece)* o Luis Guillermo Piazza (*Los locos*). Los noveles Nancy Cárdenas y Juan José Gurrola, entre otros, fueron invitados a trasladar sus emergentes estilos de dirección teatral a las ondas. Este ejercicio de traducción se hizo de forma sobre todo empírica, a falta de una preparación radiofónica profesionalizada como la que existía en las radiodifusoras culturales de otros puntos del orbe (en Alemania, por ejemplo, era el auge del género de radiodrama, el *Hörspiel*). Con diversos grados de éxito, el programa aubiano de radioteatros fue quizás el momento más crítico del esfuerzo de Radio Universidad por la integración de productos artísticos y de vanguardia a la banda ancha; ya desde su repertorio, no existía la condescendencia hacia al público masivo, y jamás se incurría en un adelgazamiento o simplificación de contenidos.Tal actitud de reto intelectual y provocación estética al consumidor cultural sería una de las constantes generales del gran experimento moderno de la instancia de difusión universitaria. Su último objetivo probablemente fue la forja de un tipo de espectador-lector-escucha, una audiencia basada primordialmente en el alumnado universitario: nuevas generaciones repitiéndose en los diferentes foros y espectáculos del circuito universitario, a las que alguna vez Monsiváis denominaría *mini-masa*. La *Revista de la Universidad*, Radio UNAM y las demás plataformas de difusión cultural contribuyeron a la configuración de una élite con miras de ilustrar a otra, no obstante el originario carácter público de la casa máxima. Al lado de esta paradoja, se abre otra, también fascinante: aquella Universidad Nacional descrita por Monsiváis, la que supo resistirse a la fuerza avasallante del Estado, se convirtió ella misma en una presencia poderosamente influyente en la vida cultural y artística nacional, dejando pocos grupos, proyectos y espacios libres de su influencia; para usar un título extraído del corpus poético de García Terrés, un *reino combatiente*, dentro de cuyos confines se batieron, de manera sutil, institucionalidad y libertad.

17 Entre los actores que colaboraron de manera regular en tales puestas en radio (sin obviar que muchos de los locutores constantes de la estación tenían, como López Moctezuma, formación actoral) se contaban Magda Donato, Óscar Chávez, Ofelia Guilmáin, Enrique Lizalde, Aurora Molina, Gastón Melo, Adriana Roel, Claudio Obregón y Sergio Guzik, entre otros.

interspersed with works by budding Mexican talents. Beckett's *Waiting for Godot*, *Krapp's Last Tape* and *Embers*, Arrabal's *The Two Executioners*, and Aub's *Sesión secreta* (Secret Session) were thus presented along with Luisa Josefina Hernandez's *Diálogos* (Dialogues), Juan García Ponce's *Doce y una, trece* (Twelve Plus One Equals Thirteen), and Luis Guillermo Piazza's *Los locos* (The Fools). The then novices Nancy Cárdenas and Juan José Gurrola, among others, were invited to transpose their emerging styles of theatrical direction to the radio waves. This exercise in translation was made mostly empirically, since no professional radio preparation existed here, unlike in other places of the world. Germany, for instance, was experiencing the boom of radio drama, the *Hörspiel*. Aub's implementation of the radio dramas was perhaps the most criticized artistic integration effort Radio UNAM ever attempted, since there was no condescension to the massive public, and contents were never simplified or spelled out.

This attempt to intellectually challenge and aesthetically defy the cultural consumer would be one of the constant parameters of the great modern experiment of university diffusion. Its ultimate objective was probably the forging of a sort of viewer/reader/listener, an audience based mainly on the student body: new generations succeeding each other in the different fora and events of the university circle, the generations Monsiváis would call the "mini-mass." The *Revista de la Universidad*, Radio UNAM, and the rest of the platforms of cultural diffusion formed the curious configuration of an elite seeking to enlighten another, the supposedly public character of the University notwithstanding. Next to this first paradox, an equally fascinating one emerges: The National University, as described by Monsiváis, the one that was able to resist the subjugating force of the state, became itself a powerful, pervasive force in the cultural and artistic life of the country, leaving few groups, projects, or spaces free from its influence. It became, to use a title extracted from the poetic oeuvre of García Terrés, a *combatant kingdom*, within whose walls a subtle spar between liberty and institutionality was taking place.

Museos dinámicos

Angélica García Gómez

El proyecto "Museos dinámicos" fue creado por Miguel Salas Anzures, funcionario y promotor cultural, y Manuel Larrosa, arquitecto. Ambos fueron promotores entusiastas que inauguraron espacios poco convencionales como parte del ávido movimiento de renovación que se vivía en la ciudad de México.

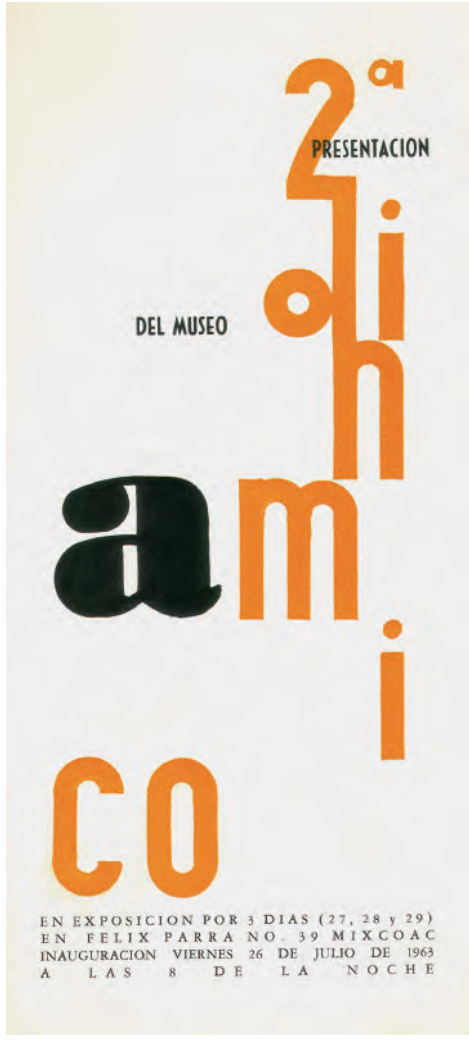
La idea central de los "Museos dinámicos" era intervenir obras arquitectónicas, antes de ser habitadas, con piezas de diferentes disciplinas. Su objetivo, en palabras de Manuel Larrosa, era "acercar la obra de arte a la vida diaria y la obra arquitectónica a la sociedad", y su vocación fue delimitada por un espíritu de experimentación y una acción emergente ante la falta de espacios de exposición para las nuevas corrientes artísticas.

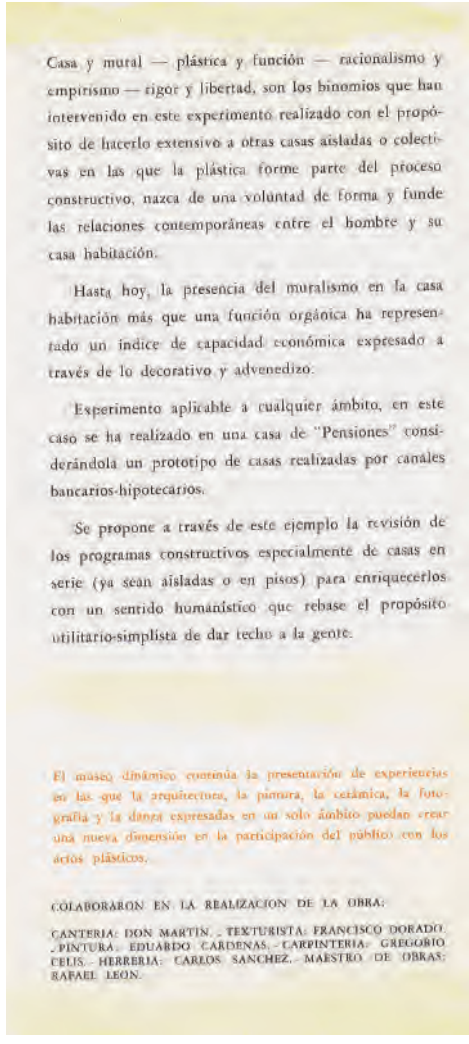
Entre 1962 y 1967, realizaron alrededor de cuatro museos y cada uno tuvo una estructura única. El primero tuvo lugar en Coyoacán en una casa particular construida por el arquitecto Larrosa, ubicada en la calle de Tepexpan, y contó con la participación de más de diez artistas, entre ellos: Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Pedro Coronel, Ángela Gurría, Vicente Rojo, Fernando García Ponce, Nacho López y Alejandro Jodorowsky. La participación de Jodorowsky reforzaba la tendencia de acercar el arte escénico a la obra plástica. Para este museo, el director chileno presentó una acción titulada *Danza (móvil humano)*, en la que una actriz-bailarina ejecutaba una serie de movimientos en distintos espacios de la casa; por su parte, el fotógrafo Nacho López cubrió con emulsión una de las paredes de piedra del jardín y proyectó sobre ella una imagen fotográfica. La exposición de las obras de los artistas participantes estaba dispuesta en todo el perímetro de la construcción. La casa funcionó como galería durante aproximadamente tres semanas, del 6 al 28 de septiembre, y en el programa de mano se lee: "En un experimento de participación de la arquitectura, pintura, escultura, cerámica, fotografía y danza, en un solo ámbito, con el propósito de crear una nueva dimensión en la participación del público con los actos plásticos."

El segundo "Museo dinámico" se llevó a cabo en 1963 en San Ángel, en la calle de Félix Parra; en esta ocasión sólo participó Manuel Felguérez, quien realizó un muro escultórico para una casa de pensiones construida también por Manuel Larrosa. Otra colaboración entre Felguérez y Larrosa se realizó al año siguiente en Nuevo Laredo, en el Tecnológico del Noreste, donde el artista creó un nuevo mural escultórico.

Finalmente, en 1967, en la casa de Carlos y Ruth Michel en San Jerónimo, tuvo lugar otro "Museo dinámico", éste a cargo de Juan José Gurrola, quien exhibió su serie de piezas *dom art* y, con este mismo concepto, montó una obra de teatro que se desarrollaba en los distintos espacios de la casa y en la que hacía referencia, con cierta ironía, a la vida cotidiana de una familia de clase media alta en la que la influencia del *American way of life* se mezcla con la cultura popular mexicana.

451





Casa y mural — plástica y función — racionalismo y empirismo — rigor y libertad, son los binomios que han intervenido en este experimento realizado con el propósito de hacerlo extensivo a otras casas aisladas o colectivas en las que la plástica forme parte del proceso constructivo, nazca de una voluntad de forma y funde las relaciones contemporáneas entre el hombre y su casa habitación.

Hasta hoy, la presencia del muralismo en la casa habitación más que una función orgánica ha representado un índice de capacidad económica expresado a través de lo decorativo y advenedizo.

Experimento aplicable a cualquier ámbito, en este caso se ha realizado en una casa de "Pensiones" considerándola un prototipo de casas realizadas por canales bancarios-hipotecarios.

Se propone a través de este ejemplo la revisión de los programas constructivos especialmente de casas en serie (ya sean aisladas o en pisos) para enriquecerlos con un sentido humanístico que rebase el propósito utilitario-simplista de dar techo a la gente.

El museo dinámico contenía la presentación de experiencias en las que la arquitectura, la pintura, la cerámica, la fotografía y la danza expresadas en un solo ámbito pudan crear una nueva dimensión en la participación del público con los actos plásticos.

COLABORARON EN LA REALIZACION DE LA OBRA:

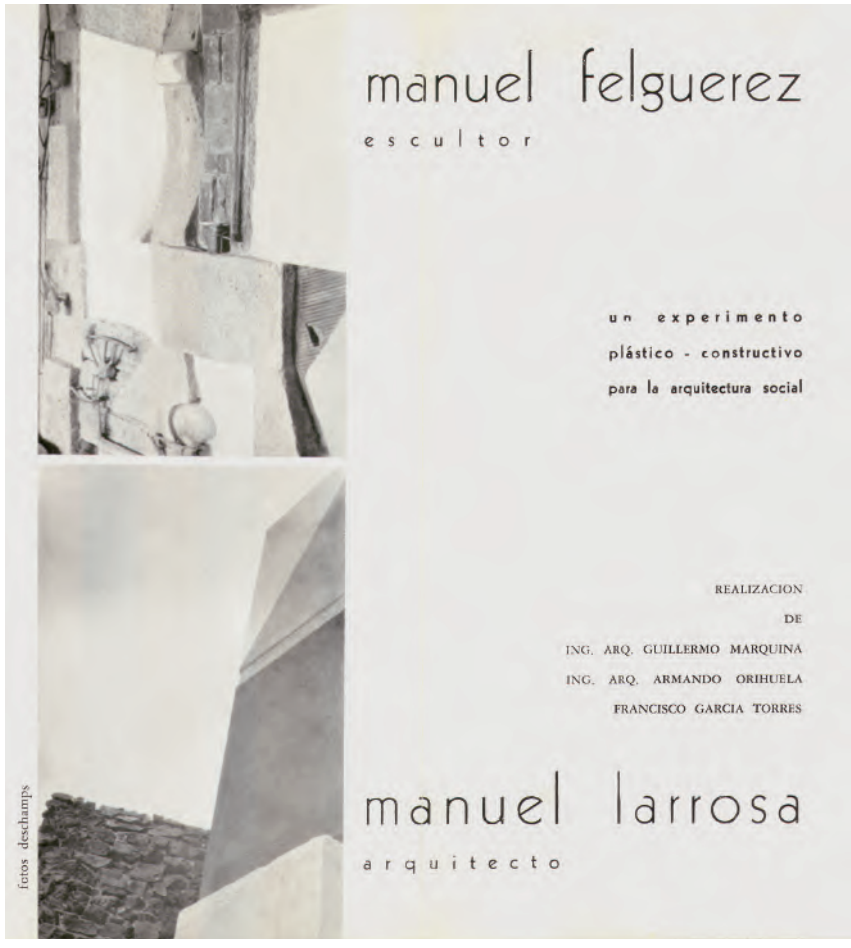
CANTERIA: DON MARTIN. - TEXTURISTA: FRANCISCO DORADO. - PINTURA: EDUARDO CARDENAS. - CARPINTERIA: GREGORIO CELIS. - HERRERIA: CARLOS SANCHEZ. - MAESTRO DE OBRAS: RAFAEL LEON.

452

451. Juan García Ponce, Fernando García Ponce, Juan José Gurrola, Manuel Felguérez, José Emilio Pacheco, José Luis Cuevas y Juan Martín, Casa del Lago, 1965, Ricardo Salazar (foto).
452. Programa de mano, *Museo dinámico*, Manuel Felguérez (escenografía), Manuel Larrosa (arq.), 1963.

453

454



453. Manuel Felguérez, Mel Suneson, Florentino Medina y Manuel Larrosa en Nuevo Laredo, *ca*. 1964.
454. Programa de mano, *Museo dinámico*, Manuel Felguérez (escenografía), Manuel Larrosa (arq.), 1963.

Dynamic Museums

Angélica García Gómez

The "Dynamic Museums" project was created by architect Manuel Larrosa and civil servant and cultural promoter Miguel Salas Anzures. Both were enthusiastic promoters who opened unconventional spaces as part of the avid renovation movement in Mexico City at the time.

The main idea of these "Dynamic Museums" was to make interventions on architectural works, before they were inhabited, with works of art from every discipline. Its objective, in Manuel Larrosa's words, was "to bring art closer to daily life and architectural work closer to society." It was fueled by a spirit of experimentation and emergent action in response to the lack of exhibition spaces for new artistic movements.

Between 1962 and 1967, about four museums of this sort were organized, each with a unique structure. The first took place in Coyoacán, in a private house on Tepexpan Street built by architect Larrosa, and hosted more than ten artists, among them Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Pedro Coronel, Ángela Gurría, Vicente Rojo, Fernando García Ponce, Nacho López, and Alejandro Jodorowsky. Jodorowsky's participation reinforced the trend of bringing stage art closer to visual art. For this museum, the Chilean director presented a performance entitled *Danza (móvil humano)* [Dance (human mobile)] in which an actress-dancer performed a number of movements in different spaces of the house; photographer Nacho López covered one of the walls of the house with photographic emulsion and projected a photograph on it. The artworks of the participating artists were exhibited outside, all around the building. The house acted as a gallery during approximately three weeks, from September 6 to 28, and the program read: "an experiment in which architecture, painting, sculpture, ceramics, photography and dance participate in a single venue, with the purpose of creating a new dimension in the participation of the audience in plastic acts."

The second "Dynamic Museum" was held in 1963 in San Ángel, on Félix Parra Street. This time, only Manuel Felguérez participated, with a sculptural wall for a guesthouse also built by Manuel Larrosa. Another collaboration between Felguérez and Larrosa would take place the following year in Nuevo Laredo, at the Tecnológico del Noreste, where the artist again collaborated with a sculptural mural.

Finally, in 1967, in a house in San Jerónimo owned by Carlos and Ruth Michel, yet another "Dynamic Museum" took place, this one organized by Juan José Gurrola, who exhibited his Dom art series. Along these same lines, he staged a theater play that took place in different spaces within the house, and which made reference—with a certain irony—to the everyday life of a high-middle-class family in which the influence of the American way of life blends with popular Mexican culture.

“El cine y la crítica” de Radio UNAM

Daniel H. Escoto

455

456

Parte del ambicioso proyecto encabezado por Jaime García Terrés en la difusión cultural universitaria incluyó alentar la relevancia del medio radiofónico. Entre 1953 y 1965, Radio UNAM, existente desde la década de 1930, se consolidó como una plataforma de divulgación de música clásica, literatura, teatro, filosofía, artes visuales y otros temas principalmente de interés cultural. En su equipo de trabajo, la emisora conjuntó a creadores destacados de varias generaciones; por mencionar algunos, Guadalupe Amor, Rosario Castellanos, Carlos Fuentes, Juan José Gurrola, Octavio Paz y Kazuya Sakai. Entre los colaboradores jóvenes figuró, de manera preponderante, Carlos Monsiváis, cuya participación más recordada es el programa satírico “El cine y la crítica”, el cual capitaneó junto con la actriz y dramaturga Nancy Cárdenas, quien fuera miembro del grupo Poesía en Voz Alta.

El programa, cuya duración oscilaba entre 15 y 30 minutos, era transmitido los domingos, y contaba entre sus voces, con las de Sergio de Alva, Raúl Cosío, Luis Heredia, Estela Matute, Ana Ofelia Murguía, Claudio Obregón y Cárdenas y Monsiváis mismos. Comenzada en 1960, la serie originalmente se abocaba a reseñas fílmicas; luego derivó, en palabras retrospectivas de Monsiváis, “en una sucesión de *sketches* paródicos, las sátiras semanales de la política, la sociedad, la cultura, el nacionalismo, el cosmopolitismo, la oligarquía, el populismo, el cine, la televisión”.

La dinámica de la emisión partía de un guión general trazado por Monsiváis y enriquecido, en un ejercicio de semi-improvisación, por los demás actores-locutores. La ecléctica selección musical utilizada para ambientar escenas o separar segmentos podía incluir éxitos pop o rock, tangos, boleros, composiciones para obras musicales de Broadway o canciones de Cri-Cri. También a menudo se incluían “comerciales” de algún producto ficticio.

En su formato de radioteatro humorístico, “El cine y la crítica” hacía parodia, entre otros tópicos del momento, del lenguaje “intelectualizado” de ciertas formas de crítica cultural, de la cursilería y los clichés en películas y obras literarias, y de la emergente cultura de *la Onda* y las expresiones verbales relacionadas con ella (lo “in”, lo “chic”, los “fresas”, la “momiza”, la “chaviza”…). Eran comunes las bromas veladas, alusivas a personajes de la época. De manera general, resaltaba la inclusión de un programa-homenaje a las manifestaciones populares y pop dentro del marco de una estación dedicada a las formas de la *alta cultura*.

El tono satírico anti-*establishment* de la emisión se agudizó conforme crecieron las tensiones sociales y políticas relacionadas con el movimiento estudiantil de 1968. Tras la ocupación militar de Ciudad Universitaria, se pidió a “El cine y la crítica” moderar la acidez de sus comentarios. También, según lo expresó Monsiváis en épocas posteriores, “después del 2 de octubre nuestro sentido del humor estaba pulverizado ya que no teníamos capacidad de parodia frente a la tragedia”. Paulatinamente, la serie pudo recuperar su estilo original, hasta su conclusión en 1970.

Radio UNAM's "El cine y la crítica"

Daniel H. Escoto

457

455. Carlos Monsiváis, *ca.* 1967, Rodrigo Moya (foto).
456. Sergio Guzik, Carlos Monsiváis, Nancy Cárdenas y Julián Pastor en la lectura de un guión, *ca.* 1960.
457. Nancy Cárdenas y Carlos Monsiváis en Radio Universidad, *ca.* 1960.

Radio UNAM, part of the ambitious university cultural diffusion project headed by Jaime García Terrés (1953–1965), became established as a platform for the promotion of classical music, literature, theater, philosophy, the visual arts, and other cultural issues. The station brought together a multigenerational team of influential creators, including Guadalupe Amor, Rosario Castellanos, Carlos Fuentes, Juan José Gurrola, Octavio Paz, and Kazuya Sakai. One of the most important young collaborators was Carlos Monsiváis, whose best known participation in Radio UNAM was the satirical program "El cine y la crítica" (Film and Criticism), which he ran with actress and playwright Nancy Cárdenas, a member of theater group Poesía en Voz Alta.

The program, which varied in length from fiveteen to thirty minutes, was broadcast on Sundays and featured contributions by Sergio de Alva, Raúl Cosío, Luis Heredia, Estela Matute, Ana Ofelia Murguía, Claudio Obregón, and Cárdenas and Monsiváis themselves. When it started in 1960, the series was originally focused on reviewing films. It later devolved, according to Monsiváis, into representing "in a succession of parodical sketches, the weekly satires of politics, society, culture, nationalism, cosmopolitanism, oligarchy, populism, film and television."

The broadcasts were usually based on a general script sketched by Monsiváis and enriched in a sort of improvisational exercise by the other presenters. The eclectic selection of pieces used for ambient or transition music included everything from pop and rock hits to tangos, boleros, Broadway showtunes, and children's songs by Cri-Cri. Commercials of fictitious products were also often included.

As a humorous radio drama, "El cine y la crítica" parodied, among other issues of the time, the intellectual language of some forms of cultural criticism, the tackiness and clichés of films and literary works, and the emerging "cool" culture and verbal expressions associated with it (the "in," the "chic," the "fresas," the "momiza," the "chaviza" …). The program was rife with veiled jokes alluding to the figures of the day. In general, the inclusion of a program that paid tribute to popular manifestations was remarkable for a radio station mostly dedicated to high culture.

As the 1968 student movement evolved, the satirical, anti-establishment tone of the show intensified in conjunction with the social and political tensions. After the military occupation of Ciudad Universitaria, "El cine y la crítica" was asked to moderate its acidity. But then, as Monsiváis would later say, "after October 2, our sense of humor was crushed, and we had no capacity for parody in the face of this tragedy." Gradually, the series was able to recover its original style, until it was cancelled in 1970.

El cine y la Universidad

Israel Rodríguez

"Quizá por primera vez, la Universidad Nacional abre hoy sus puertas a la consideración pública y formal de la creación cinematográfica." Con estas palabras, el 15 de marzo de 1954, Jaime García Terrés inauguró las actividades del Seminario sobre Cine con la mesa redonda "El cine como expresión artística". Quedaba así iniciada, por este importante renovador de la cultura nacional, una tarea que pronto daría enormes frutos.

Desde ese año, el apasionado del cine Manuel González Casanova fundó el cineclub de la Universidad, indudablemente la piedra fundacional del estudio del séptimo arte en la UNAM. González Casanova asumió en 1959 la dirección de la recién fundada Sección de Actividades Cinematográficas. Desde ese lugar logró que, apenas un año después, se fundara la Filmoteca de la Universidad. Desde este espacio se dio un impulso inédito a la exhibición y al debate sobre el fenómeno fílmico. Junto con otros espacios, como el Cine Club Progreso o el Instituto Francés de América Latina (IFAL), la Universidad se volvió un centro privilegiado para conocer y comentar las nuevas tendencias del cine mundial, el cine de vanguardia y la obra de realizadores independientes de todas partes del mundo.

Pero el proyecto fue más allá. En 1960 inició la cátedra "Cincuenta lecciones de cine", desde la cual reconocidos intelectuales y creadores compartieron con los universitarios sus reflexiones sobre el arte cinematográfico. Desfilaron por esta cátedra personajes como Raúl Lavista, José Revueltas y Walter Reuter. Entre los productos obtenidos en estos espacios de análisis, inició, en 1962, la publicación de obras especializadas escritas por autores mexicanos. Nació así la colección Cuadernos de Cine con obras como *Cine polaco*, de Nancy Cárdenas, o *El cine francés*, de Manuel Michel.

Como culminación de este proceso, en 1963 se fundó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), primera escuela de cine del país. En sus inicios, la novel escuela carecía prácticamente de todo. No tenía planta docente, plan de estudios o siquiera un local donde albergarse. Sin embargo, el centro pronto se convirtió en un espacio de libertad creativa que el cine nacional no conocía. Las obras creadas por las primeras generaciones del CUEC destacan por ser radicalmente distintas a las películas comerciales de la época. En cintas como *Pulquería La Rosita* (Esther Morales, 1965), *Azul* (Marcela Fernández Violante, 1966) o *S.O.S.* (Leobardo López Arretche, 1967), los creadores lograron plasmar parte de su universo personal, alejándose de la narrativa imperante en el cine nacional y acercándose a filmografías como la francesa o la italiana. El CUEC se convirtió, al lado de la Filmoteca, en una ventana cinematográfica para mirar y debatir con las nuevas formas de creación en otras partes del mundo.

458

459

Cinema and University

Israel Rodríguez

"Perhaps for the first time, the National University opens its doors today to the public and formal consideration of film creation." With these words, on March 15, 1954, Jaime García Terrés opened the Film Seminar with the roundtable "Film as Artistic Expression." Through this important renovator of national culture, an enormously fruitful task was thus initiated.

That same year, the film lover Manuel González Casanova founded the University film club, undoubtedly the foundational stone of film study at UNAM. In 1959 González Casanova became director of the recently founded Section of Film Activities. From there, he managed, barely a year later, to found the Filmoteca UNAM. This space provided an unprecedented boost to the exhibition and debate of film phenomenon. Along with other spaces, such as the Cine Club Progreso or the Instituto Francés de América Latina (IFAL), the University became a privileged center to meet and discuss the new trends of world cinema, avant-garde films, and the work of independent filmmakers from all over the world.

But the project went further. In 1969, "Fifty lessons of film" was begun, a course in which renowned intellectuals and artists shared their reflections on film with students. Figures like Raúl Lavista, José Revueltas, and Walter Reuter all participated in the course. New areas of analysis were also initiated in 1962 with the publication of specialized works by Mexican authors. The "Film Notebooks" collection was thus established, with works like *Cine polaco* (Polish Cinema), by Nancy Cárdenas, or *El cine francés* (French Cinema), by Manuel Michel.

As a culmination to this process, the Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) was founded in 1963, the first film school in the country. In the beginning, the new school lacked practically everything: it had no faculty, no syllabus, or even a physical structure. However, the Center soon became a space for a creative freedom previously unknown to national cinema. The works created by the first generation of the CUEC stand out for being radically different from the commercial films of the time. In films like *Pulquería La Rosita* (Esther Morales, 1965), *Azul* (Blue, Marcela Fernández Violante, 1966) or *S.O.S.* (Leobardo López Arretche, 1967), the filmmakers attempted to portray their personal universes, which was much different from the prevailing narrative of national cinema at the time, and closer to that of French and Italian cinema. The CUEC became, along with the Film Library, a window through which to view and debate the new forms of artistic creation from other parts of the world.

460

461

458-459. Carteles de los cursos de análisis cinematográfico en la Universidad, 1962.
460-461. Programas del Cine Club de la Universidad, 1963.

Arnaldo Orfila Reynal y el Fondo de Cultura Económica

Jaime Soler Frost

El 8 de noviembre de 1965, Arnaldo Orfila Reynal agradeció a sus colaboradores, recorrió las instalaciones con Salvador Azuela y le entregó la dirección del Fondo de Cultura Económica (FCE). Allí terminaron 20 años de servicio del editor argentino al FCE: tres como titular de la filial en Buenos Aires y 17 como director general en la casa matriz, en México, desde que sustituyó a Daniel Cosío Villegas, director fundador, el 30 de junio de 1948. En ese lapso publicó 1 567 títulos —incluyendo a autores esenciales como Cassirer, Fromm, Fuentes, Heidegger, Keynes, Marx, Paz, Rulfo—, creó colecciones como Letras Mexicanas, Vida y Pensamiento de México, Tierra Firme, Popular y Breviarios, convirtió al FCE en uno de los principales polos culturales hispanoamericanos y la editorial dio un paulatino viraje hacia la izquierda.

En 1961, el FCE había publicado *¡Escucha, yanqui! La Revolución en Cuba* del sociólogo estadounidense Charles Wright Mills, lo que provocó la protesta de la embajada estadounidense y, aunque no tuvo consecuencias inmediatas, puso a Orfila en la mira de los sectores más conservadores del régimen. Tres años más tarde, en octubre de 1964, publicaría *Los hijos de Sánchez: autobiografía de una familia mexicana*, del antropólogo estadounidense Oscar Lewis, que por su éxito se reeditó en diciembre de 1964, justo con el cambio de régimen, cuando Gustavo Díaz Ordaz sustituía a Adolfo López Mateos en la presidencia de la República.

Apenas dos meses después, el 9 de febrero de 1965, Luis Cataño Morlet, secretario general de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística y juez del Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal, pronunció una conferencia ante el presidente Díaz Ordaz contra Orfila y la obra por considerarlo un libro obsceno, soez y denigrante para la patria. Dos días más tarde, Cataño interpuso una demanda contra Lewis y el FCE por una serie de delitos: subversión, ultrajes a la moral y difamación pública. La polémica en los medios fue intensa y rebasó el medio millar de artículos a favor y en contra —estos últimos, con claros tintes xenófobos. Y si bien la resolución del procurador Antonio Rocha Cordero, expedida el 29 de marzo de 1965, fue absolutoria: "Nadie fuera de los denunciantes, ha admitido que el propósito fundamental de Lewis sea de alterar la tranquilidad y la seguridad", la suerte de Orfila estaba echada. El 7 de noviembre, el subsecretario de Hacienda Jesús Rodríguez y Rodríguez le comunicó su destitución, justificada en su extranjería, y al día siguiente tuvo que entregar la dirección. La guerra fría se cobraba quizás una primera víctima en el ámbito cultural. "Los hijos de Kafka, mi querido doctor, se han vengado de los hijos de Sánchez", le escribiría Carlos Fuentes a Orfila en una carta fechada en Roma el 16 de noviembre de 1965. El mismo día 8 recibió una llamada de Elena Poniatowska, quien le propuso fundar una nueva editorial y le ofreció para ello su casa en Gabriel Mancera 65. Con el apoyo de buena parte de la intelectualidad del país (Haro, González Casanova, Benítez, Castellanos, Cardoza y Aragón, Pozas, Glantz, Zea, Silva Herzog, Flores Olea, González Pedrero y un largo etcétera), en marzo de 1966 se crea Siglo XXI Editores con Orfila a la cabeza.

462

462. Arnaldo Orfila, *ca.* 1954-1965.

463

464

465

463. Arnaldo Orfila, Joaquín Díez-Canedo, Elena Poniatowska y Emigdio Martínez Adame, entre otros, *ca.* 1960.
464. Arnaldo Orfila, Octavio Paz y José Alvarado, *ca.* 1958.
465. Erich Fromm, Arnaldo Orfila y Víctor Bravo Ahuja, entre otros, 1956, Crispín Vázquez (foto).

Arnaldo Orfila Reynal and the Fondo de Cultura Económica

Jaime Soler Frost

On November 8, 1965, Arnaldo Orfila Reynal thanked his collaborators, gave a tour of the headquarters with Salvador Azuela, and handed over the directorship of the Fondo de Cultura Económica (FCE). Thus ended twenty years of service to the FCE by the Argentine editor—three years as head of the branch in Buenos Aires, and seventeen as Director General at the headquarters in Mexico, which he took over from Daniel Cosío Villegas, director and founder, on June 30, 1948. During that time, he published 1,567 books—many by essential authors such as Ernst Cassirer, Erich Fromm, Carlos Fuentes, Martin Heidegger, John Maynard Keynes, Karl Marx, Octavio Paz, and Juan Rulfo—created collections like "Letras mexicanas" (Mexican Literature), "Vida y pensamiento de México" (Life and Thought in Mexico), "Tierra firme" (Mainland), "Popular and breviarios" (Compendia), turned the FCE into one of the most important cultural touchstones in Hispanic America, and slowly shifted the publishing house to the left.

In 1961, the FCE published *Listen, Yankee: The Revolution in Cuba*, by American sociologist Charles Wright Mills. This elicited a protest by the American embassy and, though there were no immediate consequences, it set Orfila in the sight of the most conservative sectors of the regime. Three years later, in October 1964, he published *The Children of Sánchez: Autobiography of a Mexican Family*, by American anthropologist Oscar Lewis, which was reprinted due to its success in December 1964, just when Gustavo Díaz Ordaz was succeeding Adolfo López Mateos as president.

Barely two months later, on February 9, 1965, Luis Cataño Morlet, Secretary General of the Mexican Society of Statistics and Geography and judge of the Supreme Court of Justice of the Distrito Federal, gave a speech before President Díaz Ordaz condemning Orfila and the book, declaring it obscene, vulgar, and degrading to the country. Two days later, Cataño filed a lawsuit against Lewis and the FCE for a number of offenses: subversion, gross indecency, and public defamation. The controversy in the media was intense and more than five hundred articles were published, both for and against the issue—the latter of which were clearly xenophobic. And while the resolution from the attorney general Antonio Rocha Cordero on March 29, 1965 was absolving, "No one apart from the plaintiff has admitted that Lewis's fundamental purpose was to disrupt tranquility and security," Orfila's luck had run out. On November 7, the Deputy Secretary of Finance, Jesús Rodríguez y Rodríguez, handed him his dismissal, justified by his foreign birth, and the following day he had to hand over the directorship. The Cold War had claimed, maybe, its first cultural victim. "The children of Kafka, my dear doctor, have taken revenge on the children of Sánchez," Carlos Fuentes would write to Orfila from Rome in a letter dated November 16, 1965. The very day of his forced resignation, he received a call from Elena Poniatowska, who proposed founding a new publishing house, and offered her own house at Gabriel Mancera 65. Supported by most of the country's intelligentsia (Haro, González Casanova, Benítez, Castellanos, Cardoza y Aragón, Pozas, Glantz, Zea, Silva Herzog, Flores Olea, González Pedrero, and many more), in March of 1966 Siglo XXI Editores was founded with Orfila at its helm.

Epílogo

Rita Eder

466

La intención de *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967* ha sido proponer un corte en el universo de datos históricos, contextos político-sociales y acciones artísticas de ese tiempo y asentar un punto de vista que difiere de las narrativas que han abordado el periodo.

Los años cincuenta y sesenta en el campo de las artes visuales en México han quedado como una etapa comprimida entre la posrevolución y los acontecimientos del 68. El hecho de haber identificado a la pintura en exposiciones posteriores y también en numerosos textos como el principal agente de cambio y detonador de debates actuó como factor de postergación en la medida en que su relevancia, desde una mirada contemporánea, se desvanecía en la escena internacional a partir de mediados de los años sesenta. En ese aspecto, también cuenta la despolitización del arte atribuida, en sentido estrecho, a sus principales protagonistas. Estos dos factores, entre otros, colocaron a esta generación en la retaguardia, opacada por la trascendencia del movimiento del 68 y los nuevos derroteros artísticos conformados a partir de ese momento.

Sin embargo, hay mucho qué decir sobre esta aparente despolitización. Durante los años cincuenta y sesenta, en diversas partes del orbe, lo cultural se convirtió en militancia y cuestionó la idea del compromiso social en el arte al apostar por la expansión de los proyectos estéticos y políticos de distinto signo. Todo parecía posible: la noción del arte y la literatura puros convivía con el teatro participativo, y los giros de una narrativa realista a una experimental en el cine, la literatura, las artes visuales y escénicas atrajeron a su vez a los nuevos públicos universitarios y a una generación de jóvenes impacientes que deseaban un cambio político, particularmente en América Latina, bajo la innegable impronta de la Revolución cubana; al mismo tiempo, anhelaban y practicaban una diversidad cultural y un cosmopolitismo fuera de la dicotomía de las oposiciones de la guerra fría entre los realismos y la libertad universalista sin pertenencia ni destino.

El conjunto de textos que conforman este catálogo está dirigido a intervenir la trama dominante, que no obstante reconocer la emergencia de una nueva generación de artistas, presta menos atención al contacto entre saberes, prácticas, acciones y disciplinas. Éste es uno de los ejes fundamentales de la argumentación presentada aquí, informada de antemano del advenimiento de una generación de intereses heterogéneos.

Si bien hay antecedentes de un arte de vanguardia practicado en México en paralelo al medio del arte oficial, el asunto, para el periodo que nos ocupa, fue intentar entender en dónde radican la diferencia y el cambio, definido como consecuencia del rechazo al nacionalismo. ¿Cómo y por qué medios una ideología de Estado se quiebra y da lugar a una potente resolución de cambio en el campo artístico? Aquí se ha demostrado que la suma de nuevas miradas y deseos de otra conciencia de lo cultural proveniente de un ver hacia fuera provocó otros modos de proyectar la escritura y la imagen. Ello no consiste en incorporar lo que hacen los otros en las grandes capitales culturales de Occidente, como París y Nueva York. Sería más exacto afirmar que lo relevante estriba en entender procesos de apropiación que dan lugar a la producción de obras, escritos, artefactos e imágenes con un carácter distinto a aquello que sirvió como estímulo o detonador de cambio. Se ensayaron todo tipo de transgresiones que afectaron las convenciones literarias, fílmicas, políticas y sexuales, y proyectaban el deseo de otros mundos poéticos y literarios. Lo peculiar del caso fue la colaboración de grupos expandidos de críticos de literatura y de cine, poetas, pintores y escultores, cineastas, escritores e innovadores de las artes escénicas, todos críticos ante un corpus de ideas, paradigmas y recetas confeccionados como arte y proclives a construir un espacio de encuentro y apropiación entre las artes que influyó en ese cambio de la conciencia de lo cultural.

No pretendemos cerrar el tema, todo lo contrario: el proyecto está pensado para abrir el análisis de un tiempo rico en procesos

Epilogue

Rita Eder

466-467. Gelsen Gas (dir.), *Anticlímax*, 1969. 467

A cross-section of artistic works and actions in dialogue with historical information and the sociopolitical context of the time have been proposed here in *Defying Stability. Artistic Processes in Mexico, 1952–1967*. The intention has been to present a perspective that differs from most of the extant narratives about the dynamics of artistic processes that have addressed this period.

The visual arts of the fifties and sixties in Mexico have been compressed between the postrevolutionary period and the events of 1968. Numerous exhibitions and texts have identified the field of painting as the main agent of transformation, as well as the trigger of debate during this period. However, in view of the fact that the relevance of painting during this era, from a contemporary perspective, dissipated in the international scene beginning in the mid-sixties, this position is inaccurate. A depoliticization of art also took place, attributed to the main figures at the time. These two factors relegated this generation to the sidelines, where it was outshined by the transcendence of the 1968 movement and its new artistic courses.

There is, nonetheless, much to say about this apparent depoliticization. During the fifties and sixties, all over the globe, culture begat a militancy that questioned the idea of social commitment in art through the expansion of alternative aesthetic and political movements. Everything seemed possible: pure art and literature coexisted with participatory theater, and the shift from a realist to an experimental narrative in cinema, literature, and the visual and performing arts attracted new university audiences and a generation of impatient youth in search of political change—particularly in Latin America, under the undeniable influence of the Cuban Revolution. At the same time, they yearned for and practiced a cultural diversity and cosmopolitanism far from the dichotomy of Cold War oppositions between realisms and universalist freedom without belonging or destination.

The collection of texts that comprise this catalog intends to challenge the prevailing art historical narrative that, despite recognizing the emergence of a new generation of artists, seems less interested in the contact between knowledge, practices, actions, and disciplines. This point of confluence is one of the cornerstones of the argument presented here, which takes as its core the arrival of a generation of heterogeneous interests.

While there are precedents to an avant-garde art in Mexico parallel to the global art sphere, the issue that concerns us here is to understand where this difference—caused by the rejection of nationalism—resides. How and by which means does an ideology of State break and give way to a strong artistic desire for change? Here, it has been demonstrated that the aggregation of new approaches and desires for a different conscience of culture—originated in a gaze toward the outside world—generated other modes of writing and image production. This phenomenon did not involve integrating the artistic spheres from the cultural capitals of the West, such as Paris and New York. More precisely, it involved understanding the appropriation processes that allow for the production of works, writings, artifacts, and images of a different quality from those that acted as stimuli or transformation agents. Various transgressions affecting political and sexual conventions were tested in collaboration with literary and film critics, poets, painters and sculptors, filmmakers, writers, and innovators in the performing arts—all of whom were critical to a corpus of ideas, paradigms, and recipes that became art. It was this confluence of forms that raised the cultural awareness.

We do not consider the subject closed. Quite the contrary, this project is meant to broaden the analysis of a time rich in creative processes for the arts in Mexico. The art world was bustling with activity and passion to change the course of the arts as a counterweight to the state's strategies of projecting an image of a modern, stable country, heir to ancient civilizations and executor

creativos para las artes en México. Hubo gran actividad y pasión por cambiar el rumbo de la actividad cultural, como un contrapeso a las estrategias del Estado por proyectar la imagen de un país moderno y estable, heredero de antiguas civilizaciones y albacea de la identidad mexicana fundamentada en la unificación/eliminación de su diversidad. El mar de la tranquilidad que el Estado intentaba proyectar como recurso del control social en realidad fue, para un amplio grupo de artistas de diverso signo, la coyuntura para explorar todo tipo de desplazamientos y fragmentaciones y de relaciones con el absurdo y lo efímero. La utopía y la distopía conviven en este tiempo, eso quiere decir que, por un lado, afloraron proyectos artísticos fundamentados en la idea del arte como un modo de cambiar la vida desde perspectivas diversas. Por el otro, la distopía o una sociedad indeseable en sí misma asoma con frecuencia en el cine experimental, como es evidente en el filme *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez, una crítica aguda al "desarrollo estabilizador" que penetra la condición colonial del país como un gran impedimento para el cambio.

El uso de una narrativa fílmica totalmente discontinua es el recurso ideal para contrarrestar el discurso oficial sobre los avances de la modernización y éste es el lenguaje visual que caracteriza el filme *Anticlímax* de Gelsen Gas (1969), un ensayo sobre el desconcierto y la dislocación proyectados sobre el personaje principal, Donino, empleado en lo que pareciera ser un despacho de arquitectos. Él va y viene de su casa a la oficina entre situaciones e imágenes disímbolas, volcanes, aviones, grúas, edificios reticulares y también niños de escuela y gansos. Este personaje parece no conocer bien el camino de su casa al trabajo. Es difícil saber qué ocurre en esa oficina, la cual, por el clima del filme y las extrañas y oníricas situaciones, hace pensar en una crítica a la burocracia por absurda e ineficiente y como el lugar de los equívocos y la pesadilla. Este desconocer a dónde va o dónde se encuentra se da en una ciudad de cambios y expansiones acelerados que va perdiendo sus límites y cuyo centro se proyecta en una escena memorable: el personaje principal camina en un páramo polvoso a corta distancia de la Ruta de la Amistad, cuya realización estuvo a cargo de Mathias Goeritz y ha sido ampliamente comentada en este catálogo. La Ruta está compuesta por 20 esculturas y Gelsen Gas escogió hacer caminar a su personaje al lado de la escultura del suizo Willi Gutmann denominada *El ancla*. La escultura de formas circulares remata hacia el centro en un elemento orgánico y su notoria circularidad alude en la escena del filme a un caminar sin avanzar, un recorrido en tierra de nadie, una señal de los desplazamientos de los límites de la ciudad y una forma de contender con la dislocación de la identidad. Donino transita entre el sueño y referencias a la pesadilla; se encuentra en su hora de descanso y se dirige a comer, en ese lugar se sientan cuatro policías que hablan alemán entre sí y tienen rostros de constante sospecha y actitudes vigilantes. Sin recurrir a ninguna referencia inmediata, y ése es gran parte de su atractivo, va construyendo un clima incierto, hasta cierto punto asfixiante y al mismo tiempo irónico, que utiliza la atmósfera onírica acentuada por el cambio de escenarios de un mundo urbano a un ambiente bucólico. Ahí hay promesas de felicidad y al mismo tiempo la narrativa pone énfasis en los tropiezos y la atracción de los personajes por las formas mecánicas.

Filme de tinte surrealista, denotado por la matriz del sueño, es también un homenaje irónico a Buñuel. La escena de un viaje en camión pautado por el deseo y lo lúbrico, en donde todo sucede en las miradas y el enfoque de la cámara que insiste en la toma de las piernas de las mujeres, conjunta lo cotidiano del viaje con el consciente erótico. Gas mezcla géneros y recurre al arte cinético que, si bien tenía ya antecedentes, había llegado plenamente a México a raíz de una muestra en el Museo Universitario de Ciencias y Arte organizada por Helen Escobedo en 1967. Unos meses más tarde, la Olimpiada Cultural del 68 daría importancia plena a este movimiento. La idea del arte cinético como una reformulación de lo abstracto y su función social, que interesó a Julio Le Parc y a muchos más, no parece interesar a Gas, quien utiliza el recurso de una estética en boga para urdir complejas tramas de líneas que se cruzan a manera de andamios en los que unos personajes trepan y no llegan a ningún lado. De nuevo, la lógica del sueño y el latido de lo descoyuntado se atoran en un ejercicio de ascenso frustrado.

De narrativas discontinuas y ángulos visuales inventivos, el filme debe mucho a la fotografía de Rafael Corkidi al enfocar la presencia de la modernidad por medio de tomas de edificios acusadamente reticulares e introducir la presencia de formas industriales en el paisaje urbano mientras, por otro lado, incluye aspectos de una mecánica más precaria y fantasiosa, como la rueda de la fortuna y la sombra de sus movimientos. La hora y 17 minutos que dura el filme comprime varias historias y tiempos, pasa de una reflexión sobre la enajenación, un tema fundamental de los años sesenta, a momentos pastorales y un romanticismo melancólico. *Anticlímax* lleva en el título lo que puede interpretarse como el momento en que se desinfla una cima de tensión y expectativas de distinto signo y en donde las decepciones del erotismo se confunden con las promesas truncas de la modernidad.

Anticlímax marca con humor e ironía los desfases del desarrollismo. Emergen en este filme, siempre en tono antisolemne y por medio de situaciones cotidianas, oníricas o banales, los debates de los años sesenta que perfilaron en el mundo occidental las fallas de la imaginación, el predominio de la enajenación y la cuestionable existencia del Estado y su capacidad de conducción: las causas principales que llevaron a los jóvenes a los distintos movimientos de resistencia ocurridos en el 68.

of a Mexican identity based on unification/elimination of diversity. The sea of tranquility that the state sought to project as a means of social control was, for a broad group of diverse artists, a sign to explore all kind of shifts, fragmentations, and relationships with the absurd and ephemeral. Utopia and dystopia coexist in this time. On the one hand, the idea of art as a way of transforming life was a model for several artistic projects that flourished at the time. On the other, the notion of dystopia, a society undesirable in itself, frequently appears in experimental film, as is the case with *La fórmula secreta* (The Secret Formula) by Rubén Gámez, a sharp criticism of "stabilizing development," that explores the colonial condition of the country as a great hindrance to change.

The use of a completely discontinuous film narrative is an ideal means to counteract the official discourse on the advances of modernization. This is the visual language employed by the film *Anticlimax* by Gelsen Gas (1969), an essay on the bewilderment and disturbance projected on the main character, Donino, who is employed in what seems to be a construction firm. He comes and goes from his house to the office among disparate situations and images: volcanoes, airplanes, tow trucks, and reticular buildings, as well as schoolchildren and geese. This character doesn't seem to know his way around, from one place to another. What exactly happens in the office is difficult to determine: due to the environments depicted in the film and the strange, dreamlike situations, it suggests a criticism of bureaucracy as a mechanism rife with absurd inefficiency, and as a place for errors and nightmares. His ignorance of where he is or where he's going, takes place in a city of accelerated changes and expansions, a metropolis with ever-changing boundaries. The center of his bewilderment takes place in a memorable scene: the main character walks through a dusty wasteland a short distance from the Ruta de la Amistad—the group of urban sculptures, referenced throughout this catalog, whose realization was organized by Mathias Goeritz. The route comprises twenty sculptures, and Gelsen Gas decides to make his character walk beside Swiss architect Willi Gutmann's *El ancla* (The Anchor). This sculpture in circular shapes converges in its center in an organic element. In the context of the film, its notorious circularity brings to mind walking in a maze, a journey through no-man's land, a signal of the shifting of the boundaries of the city and a way to contend with the dislocation of identity. Donino exists in a transitional state, between dream and nightmare. As he sits to have lunch during his break, four policemen sit close by, speaking German among themselves, and displaying mistrustful expressions and vigilant attitudes. Without turning to any immediate reference—herein lies most of its complexity—it begins building an uncertain, asphyxiating and, to some extent, an ironic ambience via a dreamlike atmosphere intensified by changes in scenery from an urban world to a bucolic setting. The countryside harbors promises of happiness, but at the same time, the narrative emphasizes the blunders of the characters and their attraction to mechanical forms.

A film imbued with surrealism—as is evident in its dream matrix—*Anticlimax* is also an ironic homage to Buñuel. A bus commute is the setting of a scene full of desire and lewdness, in which everything materializes in the gaze and focus of the camera, which insists on framing the legs of women. The scene combines the ordinariness of the trip with an erotic conscious. Gelsen Gas mixes genres and turns to kinetic art, which despite having previously appeared on the scene, only fully came to Mexico through an exhibition at the Museo Universitario de Ciencias y Arte, organized by Helen Escobedo in 1967. A few months later, the cultural Olympics of 1968 would give this movement its full importance. The idea of kinetic art as a reformulation of the abstract and its social function, which interested Julio Le Parc and many others, does not seem to hold Gas's interest—he deploys this contemporary aesthetic to weave complex wefts of lines that crisscross in the manner of scaffolds through which the characters climb to get nowhere. Again, the logic of dreams and the throbbing of dislocation get stuck in an exercise of frustrated ascent.

With its discontinuous narratives and inventive visual angles, the film owes much to the photography of Rafael Corkidi, which focuses on the presence of modernity through takes of markedly reticular buildings, and introduces the presence of industrial forms in the urban landscape, while also including elements of more precarious and fantasy-like mechanics, like the wheel of fortune and the shadow of its movements. The hour and seventeen minutes of the film's duration compresses several stories and times, transitioning from a reflection on alienation—a fundamental topic of the sixties—to pastoral moments and a melancholic romanticism. *Anticlimax* carries in its title what can be interpreted as the moment in which a climax of tension and charged expectations deflates, and in which the disappointments of eroticism merge with the unrealized promises of modernity.

Anticlimax marks, with humor and irony, the gaps of developmentalism. Always in an unsolemn tone and through mundane, dreamlike or trite situations, this film brings to light the debates of the sixties that outlined, in the Western world, the failures of imagination, the prevalence of otherness, and the questionable existence of the state and its capacity for governance: the main causes that led the youth to the resistance movements of 1968.

Apéndice Appendix

Fuentes Sources

Bibliográficas y hemerográficas / Printed references

ACEVEDO, Esther, "Introducción", en Esther ACEVEDO *et al.*, *Guía de murales del Centro Histórico de la Ciudad de México*, México, Universidad Iberoamericana-Departamento de Arte/Conafe, 1984.

Actitudes plásticas. Selección de artistas contemporáneos de México y Estados Unidos, cat. exp., Galería Universitaria Aristos, UNAM-Dirección General de Difusión Cultural, 1966.

ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, vol. VII de *Obras completas*, Madrid, Akal, 2004.

———, *Aesthetic Theory*, Robert Hullot-Kentor trans., Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

ALBARRÁN, Claudia, "La revista *S.nob*: laboratorio experimental de una generación", en *Revuelta*, México, núm. 4, septiembre de 2006, pp. 63-67.

ALEMÁN VELASCO, Miguel, "Recuerdos y reflexiones sobre Ciudad Satélite y su emblema", en Alfredo D. ARVIZU GONZÁLEZ (ed.), *Las Torres de Satélite*, México, Ayuntamiento del Municipio de Naucalpan de Juárez, 2009, pp. 47-55.

ALEXANDER, Edward P., *Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums*, Nashville, TN: The American Association of Local History, 1979.

ÁLVAREZ DEL VILLAR, Pedro, "Máscaras de la ciudad: La multitud en el arte", *Últimas Noticias*, 9 de junio de 1967.

"Anahuacalli: Museo Diego Rivera", *Artes de México*, núm. 64-65, 1965.

ANDA ALANÍS, Enrique X. de, "La arquitectura emocional", en Ida RODRÍGUEZ PRAMPOLINI y Ferruccio ASTA (comps.), *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, UNAM-IIE/Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1997.

ARASSE, Daniel, *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*, Madrid, Abada Ediciones, 2008.

ARRABAL, Fernando, "Cuentos de Arrabal en contrapunto a la obra pictórica de Gironella", *S.nob.*, núm. 2, 27 de junio de 1962, pp. 3-4.

ARREDONDO, Inés, *Cuentos completos*, 1ª ed., México, FCE, 2011.

ARROYO, Sergio Raúl, "Mexico: The Power of Memory," *Bulletin of the German Historical Institute Supplement* 6, *1968: Memories and Legacies of a Global Revolt*, Washington D.C.: German Historical Institute, 2009.

Art of Oceania, Africa, and the Americas from the Museum of Primitive Art, Greenwich, CT: New York Graphic Society Ltd., 1969.

ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, México, Hermes, 1987.

———, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.

———, *The Theater and Its Double*, New York: Grove Press, 1958.

Artes de México, edición especial: *Revisión del cine mexicano*, México, nueva época, invierno de 1990, 96 pp.

ASHTON, Dore, *Abstract Art Before Columbus,* New York: André Emmerich Gallery, 1957.

ASTA, Ferruccio, "La ética del expresionismo", en Ida RODRÍGUEZ PRAMPOLINI y Ferruccio ASTA (comps.), *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM/Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1997, pp. 25-36.

ASTRUC, Alexandre, "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo", *L'Ecrac français*, núm. 144, 30 de marzo de 1948.

AUMONT, Jacques, *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, trad. Carles Roche, Barcelona, Paidós, 2004.

AYALA BLANCO, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Ediciones Era, 1968.

———, *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, México, Posada, 1986.

AZUELA, Mariano, *Nueva burguesía*, México, FCE, 1997 [1941].

BARBACHANO PONCE, Miguel, *Cine durante la guerra fría*, México, Trillas, 1997.

BARDET, Jean-Gaston, "La arquitectura del amor", *Arquitectura México*, núm. 29, octubre de 1949.

Barragán, Luis, *Luis Barragán. Escritos y conversaciones*, ed. Antonio Riggen Martínez, Madrid, El Croquis Editorial, 2000.

Barrios, José Luis, *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*, México, Universidad Iberoamericana, 2010.

Bataille, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1988.

———, *Erotism: Death and Sensuality*, San Francisco: City Lights, 1986.

———, *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 1997.

———, *Tears of Eros*, trans. Peter Connor, San Francisco: City Lights, 1989.

Bautista, Virginia, "Los Hijos de Sánchez, un escándalo de medio siglo", *Excélsior*, México, 7 de agosto de 2011; <http://www.excelsior.com.mx/node/759087>.

Bazin, André, *Qué es el cine*, 8ª ed., trad. José Luis Pérez Muñoz, Madrid, Ediciones Rialp, 2008.

Benítez Dueñas, Issa María, *Hacia otra historia del arte en México*, 1ª ed., México, Curare/Conaculta, 2001 (serie Arte e Imagen).

Bennet, Douglas C., y Kenneth E. Sharpe, *Trasnational Corporations Versus the State. The Political Economy of the Mexican Auto Industry*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1985.

Bergdoll, Barry, and Leah Dickerman, *Bauhaus. Workshops for Modernity, 1919–1933*, New York: The Museum of Modern Art, 2009.

Berman, Marshall, *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, New York: Penguin Books, 1988.

———, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 2004.

Bradu, Fabienne, *Benjamin Péret y México*, México, Aldus, 1998.

Brenner, Anita, "News and Comment", *Mexico This Month*, April 1957, p. 8.

Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1996.

———, *My Last Sigh*, Minneapolis: University of Minessota Press, 2003.

Buñuel, México y el surrealismo, México, Conaculta, 1996.

Cairns, Graham, *El arquitecto detrás de la cámara. La visión espacial del cine*, Madrid, Abada Editores, 2007

Caminos de México, México, Goodrich-Euzkadi, núm. 1, enero-febrero de 1953.

Candela, Félix, "La forma estructural al servicio de una elocuente arquitectura religiosa", en *Félix Candela. 1910-2010*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2010, p. 288

———, "Iglesia de la Medalla Milagrosa", *Arquitectura México*, tomo XII, núm. 53 (marzo de 1956).

Carballo, Emmanuel, "El último diálogo", *La Cultura en México*, suplemento cultural de *Siempre!*, 12 de febrero de 1964.

Cardoza y Aragón, Luis, *México, pintura activa*, México, Ediciones Era, 1961.

———, *México, pintura de hoy*, México, fce, 1964.

———, *Pintura contemporánea de hoy*, México, Ediciones Era, 1974.

Carrara García, Carmen y Javier Martínez Ramírez, *Casa del Lago: un siglo de historia*, México, unam-Coordinación de Difusión Cultural, 2001.

Carrington, Leonora, "El cuento feo de las carnitas", en *S.nob*, núm. 5, 18 de julio de 1962, pp. 21-22.

———, "Juan sin cabeza", *S.nob*, núm. 7, 15 de octubre de 1962, pp. 58-59.

Castañón, Adolfo, *et al.*, *Los reinos combatientes, todavía: palabras y versos en el 60º cumpleaños de Jaime García Terrés (con algunos textos adicionales)*, México, El Colegio Nacional, 1986.

Castillo, Alberto del, *Rodrigo Moya: una mirada documental*, México, El Milagro/unam-iie, 2012.

Cervantes González, Elizabeth Anahí, "Índice y estudio preliminar de la revista *S.nob*", tesina de Lengua y Literatura Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras-unam, México, 2010.

Chabrol, Claude, *et al.*, *La Nouvelle vague*, intr. José Enrique Monterde, trad. Miguel Rubio, Barcelona, Paidós, 2004.

Chefs d'œuvre de l'art mexicain, Paris, Ministere d'État Affaires Culturelles, 1962.

Cirlot, Lourdes, *Historia universal del arte: últimas tendencias*, Barcelona, Planeta, 1994.

Coffey, Mary K., *How a Revolutionary Art Became Official Culture: Murals, Museums, and the Mexican State*, Durham, NC: Duke University Press, 2012.

Colina, José de la, "Alberto Gironella: lo mío es el loco intento de pintar el tiempo", en *Esto es gallo. Alberto Gironella exposición antológica*, cat. exp., México, Museo Rufino Tamayo, 1984.

Colle, Beatriz, "Exposición y manifiesto de Mathias Goeritz", en *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, núm. 609, 13 de noviembre de 1960, p. 5.

Colmenares Vargas, Octavio (ed.), *México. Ciudad majestuosa*, México, Excélsior, 1961.

Colomina, Beatriz, "Architecture production", in Kester Rattenbury (ed.), *This is not Architecture. Media constructions*, London: Routledge, 2002.

Conde, Teresa del, *Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría (1923-1971)*, México, unam-iie, 1979.

———, *Francisco Toledo*, México, sep, 1981.

Coronel Rivera, Juan, y Emiliano Gironella (eds.), *Alberto Gironella*, 1ª ed., México, Océano/Grupo Financiero Bital/Landucci Editores, 2002.

Covarrubias, Miguel, *Mezcala: Ancient Mexican Sculpture*, New York: André Emmerich Gallery, 1957.

———, *Indian Art of Mexico and Central America*, New York: Knopf, 1957.

Creighton, Thomas, "The New Sensualism", *Progressive Architecture*, vol. 40, no. 9 (September 1959), pp. 140-147.

———, "The New Sensualism II", *Progressive Architecture*, vol. 40, no. 10 (October 1959), pp. 180-187.

Cuahonte, Leonor (comp.), *El eco de Mathias Goeritz: pensamientos y dudas autocríticas. Compilación*, México, unam-iie, 2007.

Cuevas, José Luis, *Crime by Cuevas*, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada-Departamento de Publicaciones, 1968.

———, *Cuevas por Cuevas. Notas autobiográficas*, México, Ediciones Era, 1965.

———, *Cuevario*, México, Grijalbo, 1973.

———, "El mural efímero", *Letras Libres*, México, año 1, núm. 2 (febrero de 1999), pp. 69-71.

———, "La cortina de nopal", en *Ruptura, 1952-1965*, cat. exp., México, Museo de Arte Carrillo Gil-INBA/Museo Biblioteca Pape, 1988, pp. 84-91.

———, *The World of Kafka and Cuevas: An Unsettling Flight to the Fantasy World of Franz Kafka by the Mexican Artist José Luis Cuevas*, edited and designed by Louis R. Glessmann & Eugene Feldman, Philadelphia: Falcon Press, 1959.

CURLEY, Dermot F., *En una isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, México, UAM/Aldus, 2008.

DAMISCH, Hubert, *A Theory of Cloud. Toward a History of Painting*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2002.

DAVIS, Diane, *Urban Leviathan: Mexico City in the Twentieth Century*, Philadelphia: Temple University Press, 1994.

DÍAZ ARCINIEGA, Víctor, *Historia de la casa: Fondo de Cultura Económica (1934-1996)*, México, FCE, 1996.

DÍAZ INFANTE, Juan José, "Una proyección hacia la arquitectura dinámica", *Arquitectura México*, año XXVIII, tomo XIV, núm. 93, marzo de 1966, p. 36.

———, "Nuestro mundo actual y la habitación", en *Calli. Revista analítica de arquitectura contemporánea*, núm. 25, enero-febrero de 1967, pp. 46-49.

DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina *et al*., *Casa del Lago: un siglo de historia*, 1ª ed., México, UNAM, 2001.

Diego Rivera: Coleccionista, México, INBA, 2007.

Documenta CITRU, número dedicado a Juan José Gurrola, nueva época, mayo de 2001.

DRIBEN, Lelia, *La generación de la ruptura y sus antecedentes*, México, FCE, 2012.

DUNCAN, Carol, y Allan WALLACH, "The Universaly Survey Museum", *Art History*, vol. 3, no. 4 (1980).

EDER, Rita, "Benjamin Péret and Paul Westheim: Surrealism and Other Genealogies in the Land of the Aztecs" en Dawn ADES, Rita EDER and Graciela SPERANZA (eds.), *Surrealism in Latin America: Vivísimo Muerto*, Los Angeles: Getty Research Institute, 2012.

———, "El espacio y la posguerra en la obra de Rufino Tamayo", en *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y espacio*, México, UNAM-IIE, 1997, pp. 237-254.

———, *Gironella*, México, UNAM-IIE, 1981.

———, *Gunther Gerzso; el esplendor de la muralla*, México, Conaculta, 1994.

———, "Presentación" a Georges Roque (ed.), *El color en el arte mexicano*, México, UNAM-IIE, 2003.

———, "Tamayo en Nueva York", en Raquel TIBOL (ed.), *Rufino Tamayo: 70 años de creación*. México, SEP-INBA, 1987, pp. 55-66.

EGGENER, Keith L., "Expressionism and Emotional Architecture in Mexico: Luis Barragan's collaborations with Max Cetto and Mathias Goeritz", *Architectura* 25, no. 1 (1995), pp. 77-94.

———, *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal*, New York: Princeton Architectural Press, 2001.

EGGER, Eugen, *Hugo Ball. Ein Weg aus dem Chaos*, Olten: Otto Walter, 1951.

EISENSTEIN, Sergei, "El principio cinematográfico y el ideograma", en *La forma del cine*, México, Siglo XXI Editores, 1990.

El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones, México, siglos XVI-XX, cat. exp., México, INBA-Museo Nacional de Arte/Conaculta, 1998.

"El gran fiasco de la Unidad Santiago Tlatelolco", *Gente*, núm. 15, 16 de agosto de 1966.

El mundo de Jesús Reyes Ferreira. Catálogo publicado con motivo de la exposición en el 80 aniversario del nacimiento del artista, México, INBA-Palacio de Bellas Artes, 1962.

El ojo y sus narrativas, catálogo de la exposición *Surrealismo, vasos comunicantes*, México, INBA/Imcine, 2012, 156 pp.

"El primer edificio en México de propiedad por pisos", *Arquitectura México*, núm. 53, 1956, pp. 3-13.

ELIZONDO, Salvador, *Autobiografía precoz*, prólogo de Emmanuel Carballo, México, Empresas Editoriales, 1966.

———, *Cuadernos de escritura*, México, FCE, 1988.

———, "Ideograma: teoría y canon de la poesía concreta" (1978), en *Pasado anterior*, México, FCE, 2007, pp. 223-226.

———, "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano", *Nuevo Cine*, México, núm. 4, 1961, pp. 4-9.

———, *Narrativa completa*, México, Alfaguara, 1997.

———, *Teoría del infierno*, México, FCE, 2000.

EMERICH, Luis Carlos, *Galería Pecanins, la siempre vivaz*, México, Turner Libros, 2000.

"Ensemble urbain de Nonoalco-Tlaltelolco à Mexico", *Architecture d'aujourd'hui*, no. 31 (1960).

Espectros de Artaud, cat. exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

ESPINÓS, Sonsoles, Ruth GALLEGO y Ángel SERRANO (eds.), *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

Esto es gallo. Alberto Gironella, cat. exp., México, Museo Rufino Tamayo, 1984.

ESTRADA, Nidya (comp.), *Pedro Ramírez Vázquez, imagen y obra escogida*, México, UNAM, 1993 (col. México y la UNAM, Aportaciones universitarias a los problemas nacionales, 93).

FELGUÉREZ, Manuel, "La Ruptura, 1955-1967", en *Ruptura, 1952-1965*, cat. exp., México, Museo de Arte Carrillo Gil-INBA/Museo Biblioteca Pape, 1988.

FENELLOSA, Ernest y Ezra POUND, *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, introducción, traducción y notas por Salvador Elizondo, México, UAM, 1980.

FERNÁNDEZ, Álvaro, "El cine del exilio o la nostalgia *En el balcón vacío*", en *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, Guadalajara, Patronato del Festival Internacional de Cine en Guadalajara, año 3, núm. 6, julio-diciembre de 2012; <http://www.elojoquepiensa.net>.

FERNÁNDEZ, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, UNAM, 1952.
———, *La pintura moderna mexicana*, México, Pormarca, 1964.
———, *Pedro Coronel, pintor y escultor*, México, UNAM-IIE, 1971.
FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores, 2004.
FOSTER, Hal, *Compulsive Beauty*, Cambridge-London: MIT Press, 1993.
———, *et al.*, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006.
———, *et al.*, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 2nd ed., London: Thames & Hudson, 2011.
FOUCAULT, Michel, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan, New York: Vintage, 1979.
———, *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, trad. Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI Editores, 1976.
FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
———, *Le Corbusier*, London: Thames & Hudson, 2001.
FRERÓT, Christine, *El mercado del arte en México, 1950-1976*, México, Cenidiap-INBA/IFAL, 1990 (serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época).
FRIEDEBERG, Pedro, y José Miguel CERVANTES, *De vacaciones por la vida: Memorias no autorizadas del pintor Pedro Friedeberg, relatadas a José Miguel Cervantes*, México/Monterrey, Conaculta/Trilce Ediciones/Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011.
FRIEDMAN, Alice T., *American Glamour and the Evolution of Modern Architecture*, New Haven and London: Yale University Press, 2010.
GALAS, Miguel, *Ramírez Vázquez*, México, García Valdés Editores, 1990.
GALVÁN, Gumersindo, "Carlos Lazo, planificador y constructor", *Caminos de México*, núm. 18, noviembre-diciembre de 1955.
GARAY, Graciela de (ed.), *Modernidad habitada: Multifamiliar Miguel Alemán, ciudad de México, 1949-1999*, México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2004.
GARCÍA, Gustavo y David R. MACIEL, *El cine mexicano a través de la crítica*, México, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas/ Imcine/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001.
GARCÍA ASCOT, José Miguel, "Sobre el anticonformismo y el conformismo en el cine", *Nuevo Cine*, México, núm. 3, 1961, pp. 10-14.
———, "Un profundo desarreglo", *Nuevo Cine*, núm. 6, marzo de 1962, p. 4.
GARCÍA CANCLINI, Néstor, (ed.), *Cultura y comunicación en la ciudad de México*, México, UAM-Iztapalapa/Grijalbo, 1998.
———, Alejandro CASTELLANOS y Ana Rosas MANTECÓN (eds.), *La ciudad de los viajeros: travesías e imaginarios urbanos, México, 1940-2000*, México, UAM-Iztapalapa/Grijalbo, 1996.
GARCÍA PONCE, Juan, *Cuentos completos*, México, Seix Barral, 1997.
———, *Felguérez*, México, UNAM, 1976.
———, *La aparición de lo invisible*, México, Siglo XXI Editores, 1968.
———, *Novelas breves*, México, Alfaguara, 1996.
———, *Nueve pintores mexicanos*, México, Ediciones Era, 1968.
———, *Pasado presente*, México, FCE, 1993.
———, *Vicente Rojo*, México, UNAM, 1971.
GARCÍA RAMOS, Domingo, "Urbanismo", *Arquitectura México*, México, núm. 83 (septiembre de 1963).
GARCÍA RIERA, Emilio, *El cine es mejor que la vida*, México, Cal y Arena, 1990.
———, *Historia documental del cine mexicano*, 18 t., Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Conaculta/Imcine, 1992-1997, vols. 5, 10-14.
GARCÍA TERRÉS, Jaime, "El cine en la universidad de México", *Revista de la Universidad*, México, UNAM, agosto de 1954, pp. 22-23.
———, *El teatro de los acontecimientos*, comp. de Rafael Vargas, México, El Colegio Nacional-FCE, 1997.
———, *La feria de los días. 1953-1994*, compilación, prólogo y edición de Rafael Vargas, México, El Colegio Nacional-FCE, 2000.
———, *et al.*, *Nuestra década (la cultura contemporánea a través de mil textos)*, México, UNAM-Dirección General de Publicaciones, 1964.
GARDUÑO, Ana, "La ruptura de Fernando Gamboa", *Revista Digital Cenidiap*, enero-abril de 2011, <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb16/aportes/apoana.htm>.
GARMENDIA, Arturo, "Las vanguardias y el cine mexicano", en *Cien años de cine mexicano 1896-1996*, CD-ROM, México, Imcine-Conaculta/ Universidad de Colima, 1999
GARZA USABIAGA, Daniel (ed.), *Cinetismo. Movimiento y transformación en el arte de los 60 y 70*, México, INBA-Museo de Arte Moderno, 2012.
———, *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964-1988*, México, INBA-Museo de Arte Moderno/ Conaculta, 2011.
———, "Las Torres de Satélite: ruina de un proyecto que nunca se concluyó", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol. XXXI, núm. 94 (primavera de 2009), pp. 127-152.
———, *Mathias Goeritz y la arquitectura emocional: una revisión crítica (1952-1968)*, México, Vanilla Planifolia, 2012.
GAY, Carlo T. E., *Mezcala Stone Sculpture: The Human Figure*, New York: Museum of Primitive Art, 1967.
GIEDION, Sigfried, *Architecture, You and Me. The Diary of a Development*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958.
GIUNTA, Andrea, *Goeritz/Romero Brest. Correspondencias*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires/ Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, 2000.
GLANTZ, Margo, "*Farabeuf*, escritura barroca y novela mexicana", en *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1979.
GOERITZ, Mathias, "Aclaración", *Arquitectura México*, México, núm. 78 (junio de 1962).
———, "Advertencia con indiscutibles fondos filosóficos", *Arquitectura México*, núm. 82, México, junio de 1963, pp. 120-126.
———, "Advertencia (y un comentario viejo)", *Arquitectura México*, México, núm. 108, 1973.
———, "Confesión (en vez de advertencia)", *Arquitectura México*, México, núm. 71 (septiembre de 1960).

———, "La educación visual", *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, año VIII, núm. 86, México, octubre de 1961.

———, "Nuevo enfoque del problema de la integración plástica", *Arquitectura México*, México, núm. 80 (diciembre de 1962), pp. 294-295.

———, "Vitrales modernos en templos antiguos (una reacción comprensible)", en *Arquitectura México*, México, año XXIX, tomo XXII, núm. 96-97, 1er semestre de 1967, sección "Arte", pp. 86-92.

Goldman, Shifra M., *Contemporary Mexican Art in a Time of Change*, Austin, TX: Texas University Press, 1981.

———, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México, Instituto Politécnico Nacional/Editorial Domés, 1989.

Goldwater, Robert, "Introduction", *Art of Oceania, Africa, and the Americas from the Museum of Primitive Art*, Greenwich, CT: New York Graphic Society Ltd., 1969.

González Casanova, Manuel, *¿Qué es un cine-club?*, México, unam-Dirección General de Difusión Cultural-Sección de Actividades Cinematográficas, 1961.

González Dueñas, Daniel, *Luis Buñuel, la trama soñada*, México, Cineteca Nacional, 1993.

González Flores, Laura, "De retos y exploraciones: palabras e imágenes de Armando Salas Portugal", en *Morada de lava. Armando Salas Portugal, Las colecciones fotográficas del Pedregal de San Ángel y la Ciudad Universitaria*, México, unam, 2006.

González Mello, Renato y Anthony Stanton, *Vanguardias en México (1915-1940)*, México, inba-Munal/unam-iie, 2013.

González Pedrero, Enrique, *México, setenta y cinco años de Revolución*, 1ª ed., México, inehrm/fce, 1988.

González Pozo, Alberto, *Gabriel Chávez de la Mora*, Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2005.

González Rul, Francisco, *Urbanismo y arquitectura en Tlatelolco*, México, inah, 1998.

Guadarrama Peña, Guillermina U., "El mural *Velocidad*, un caso de desintegración de… ¿integración plástica?", *Discurso Visual*, núm. 4, abril-junio de 2005; <http://discursovisual.cenart.gob.mx/anteriores/dvwebne04/confrontacion/confguada.htm>.

Guerrero, Fernando, *Farabeuf a través del espejo. Análisis del erotismo y las voces narrativas de la novela*, Durango, Casa Juan Pablos/Instituto Municipal de Arte y Cultura, 2001.

Gunia, Inke, *"¿Cuál es la onda?": La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*, Fráncfort del Meno, Vervuert/Iberoamericana, 1994.

Gutiérrez Solana, José, *La España negra*, Madrid, Comares, 2007; edición original: Madrid, Beltrán, 1920: <http://ia700208.us.archive.org/17/items/laespaanegra00guti/laespaanegra00guti.pdf>.

Guzmán, Eulalia, "Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano, su sentido fundamental", *Revista Universitaria*, vol. V, núm. 27-28, enero-febrero de 1933.

Harvey, David, *The New Imperialism*, New York: Oxford University Press, 2003.

Héctor García, México, El Equilibrista/Conaculta/Turner, 2004.

Heredero, Carlos y José Enrique Monterde, *En torno a la nouvelle vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*, Valencia, Institut Valenciá de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay/Festival Internacional de Cine de Gijón, 2002.

Hernández, Luisa Josefina, *La cólera secreta*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1964.

Herrera, María José, *Pop! La consagración de la primavera*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación osde, 2010.

Herrey, Hermann, "Comprehensive Planning for the City: Market and Dwelling Place", *Pencil Points*, New York, April 1944, pp. 81-90; <http://lowcountrydigital.library.cofc.edu/cdm4/document.php?CISOROOT=/CSC&CISOPTR=1343&REC=4>.

Hess, Alan, *Googie: Fifties Coffee Shop Architecture*, San Francisco, Chronicle Books, 1986.

Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, 3 vols., México, sep/uam/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, vols. 1 y 2.

Holston, James, *The Modernist City: An Anthropological Critique of Brasilia*, Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Horna, Kati y Emma Cecilia García Krinsky, *Kati Horna: Recuento de una obra*, México, Fondo Kati Horna-Cenidiap/inba, 1995.

In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960-1976, exh. cat., New York: Museum of Modern Art, 2009.

Ingarao, Giulia, "El humor y lo macabro en la obra de Leonora Carrington y Kati Horna", tesina de Especialidad en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras-unam, México, 2005.

Jácome Moreno, Cristóbal Andrés, "El eco como restitución espiritual", *Arquitectónica*, núm. 10, otoño de 2006, pp. 101-122.

———, "Las construcciones de la imagen. La serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco de Armando Salas Portugal", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol. XXXI, núm. 95 (otoño de 2009), pp. 85-118.

Jodorowsky, Alejandro, *La danza de la realidad*, Madrid, Siruela, 2001.

———, "*Science Fiction*. Temblores, faldas cortas y monstruos del subsuelo", *S.nob*, núm. 6, 25 de julio de 1962, pp. 32-33.

———, *Teatro pánico*, dibujos de José Luis Cuevas, México, Ediciones Era, 1965 (col. Alacena).

Jones, Julie, "Interpreting Reality: *Los Olvidados* and the Documentary Mode", *Journal of Film and Video*, The University of Illinois, vol. 57, no. 4 (Winter 2005), pp. 18-31.

Josten, Jennifer, "Mathias Goeritz and International Modernism in Mexico, 1949–1962", Ph.D. diss., Yale University, 2012.

———, "Mathias Goeritz y el arte internacional de nuevos medios en los años sesenta", en Karla Jasso y Daniel Garza Usabiaga (eds.), *(Ready) Media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*, México, Conaculta-inba, 2012, pp. 119-132

———, "Zero y México. Un diálogo trasnacional", en Daniel Garza Usabiaga (ed.), *Cinetismo. Movimiento y transformación en el arte de los 60 y 70*, México, inba-Museo de Arte Moderno, 2012.

KAPROW, Allan, "The Legacy of Jackson Pollock" (1958), en Allan KAPROW, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, CA: University of California Press, 1993, pp. 1-9.

KASPÉ, Vladimir, Mauricio GÓMEZ MAYORGA *et al.*, "Crítica de ideas arquitectónicas, suplemento periódico de debate y planteo de problemas. No. 13: El problema del centro de la Ciudad de México", *Arquitectura México*, México, núm. 71, 1960, pp. 161-168.

KATZENSTEIN, Inés (ed.), *Escritos de vanguardia: arte argentino de los años '60*, Buenos Aires/Nueva York, Fundación Espigas/Fundación Proa/ Museum of Modern Art, 2007.

KELLEY, Jeff (ed.), *Allan Kaprow (1958–1990). The Blurring of Art and Life*, Los Angeles: University of California Press, 1993.

KENNEDY, Paul, "Mexico Redoubles Efforts to Double Tourism", *New York Times* (February 7), 1965.

KING, Josefina, *Memorias de Radio UNAM, 1937-2007*, México, UNAM-Coordinación de Difusión Cultural-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2007.

KOSS, Juliet, *Modernism After Wagner*, Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2009.

KRAUSS, Rosalind, "Retículas", *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.

———, and Jane LIVINGSTON, *L'amour fou. Photography and Surrealism*, Washington, D.C., New York and London: The Corcoran Gallery of Art/Abbeville Press, 1985.

KRIEGER, Peter, "Las Torres de Ciudad Satélite en México. Potencial simbólico y actualidad conceptual del arte urbano de Mathias Goeritz", en Peter KRIEGER, *Paisajes urbanos. Imagen y memoria*, México, UNAM-IIE, 2006.

———, "Megalópolis México: Perspectivas críticas", en Peter KRIEGER, *Megalópolis*, México, UNAM-IIE, 2006.

———, "Nonoalco-Tlatelolco: renovación urbana y supermanzanas modernas en el debate internacional", en Louise NOELLE GRAS GAS (comp.), *Mario Pani*, México, UNAM-IIE, 2008.

LARA, Hugo y Elisa LOZANO, *Luces, cámara, acción. Cinefotógrafos del cine mexicano 1931-2011*, México, Imcine/Cineteca Nacional/Festival International du Film d'Amiens, 2011.

LEFEBVRE, Henri, *The Explosion: Marxism and the French Upheaval*, trans. Alfred Ehrenfeld, New York: Monthly Review Press, 1969.

LEGORRETA, Ricardo, "¿Dónde trabajas? Fábrica Auto-Mex", *Calli*, núm. 18, febrero de 1965.

———, "Planta de Motores de fábricas Auto-Mex", *Arquitectura México*, núm. 89, marzo de 1965.

LERNER, Jesse y Rita GONZÁLEZ, *Cine mexperimental. 60 años de medios de vanguardia en México/Mexperimental Cinema. 60 Years of Avant-Garde Media Arts from Mexico*, México, Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, 1998.

LEWIS, Oscar, *The Children of Sánchez: Autobiography of a Mexican Family*, New York: Random House, 1961.

———, *Los hijos de Sánchez. Autobiografía de una familia mexicana*, trad. de Carlos Villegas, México, FCE, 1964.

LINDÓN, Alicia, "Diálogo con Néstor García Canclini. ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?", *Eure*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, vol. XXXIII, núm. 99 (agosto de 2007), pp. 89-99; <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19609908>.

LOTHROP, Samuel Kirkland *et al.*, *Pre-Columbian Art: Robert Woods Bliss Collection*, New York, Phaidon, 1957.

LUNA ARROYO, Antonio, *Panorama de la escultura mexicana contemporánea*, México, INBA, 1964.

Luna Córnea, núm. 26: *Héctor García y su tiempo*, México, Conaculta-Centro de la Imagen, 2003.

Luna Córnea, núm. 31: *Nacho López*, México, Conaculta-Centro de la Imagen, 2007.

MADRIGAL, Érika, "Tamayo y los Contemporáneos. El discurso de lo clásico y lo universal" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol. XXX, núm. 92 (primavera de 2008), pp. 155-189; <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2263>.

MAGAÑA, Sergio, Luisa Josefina HERNÁNDEZ y Héctor MENDOZA, *Los signos del Zodíaco. Los frutos caídos*. *Las cosas simples*, México, FCE, 1956.

MALLET, Ana Elena, "Los alcances del diseño. La divulgación del trabajo de Clara Porset", en *Inventando un México moderno. El diseño de Clara Porset*, México, UNAM/Turner/Museo Franz Mayer, 2006.

———, "Arturo Pani, elegancia con clase y refinamiento", en *Vida y diseño en México, siglo XX*, cat. exp., 2ª ed., México, Fomento Cultural Banamex, 2010.

MALT, Johanna, *Obscure Objects of Desire. Surrealism, Fetishism and Politics*, New York: Oxford University Press, 2004.

MANRIQUE, Jorge Alberto, *El geometrismo mexicano*, México, UNAM, 1977.

———, "El rey ha muerto: Viva el rey; La renovación de la pintura mexicana", *Revista de la Universidad*, vol. 24, núm. 7-8 (marzo-abril de 1970), pp. 5-36.

———, "Otras caras del arte mexicano. Notas sobre integración plástica", en *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, cat. exp., México, INBA-Museo Nacional de Arte, 1991, pp. 131-145.

———, *Una visión del arte y de la historia*, vol. 4, México, UNAM-IIE, 2001.

MARX, Karl, *A Contribution to the Critique of Political Economy*, London: Penguin, 1992.

MATUTE, Álvaro, "De la tecnología al orden doméstico en el México de la posguerra", en Pilar GONZALBO AIZPURU (dir.), *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo V: Aurelio DE LOS REYES (coord.), *Siglo XX*, vol. 2: *La imagen, ¿espejo de la vida?*, México, El Colegio de México/ FCE, 2006, pp. 156-177.

MEJÍA BARQUERA, Fernando, *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano (1920-1960)*, vol. 1, México, Fundación Manuel Buendía, 1989.

MEKAS, Jonas, *Diario de cine (el nacimiento del nuevo cine norteamericano)*, México, Mangos de Hacha, 2013.

———, *Movie Journal*, New York: Macmillan, 1972

MELO, Juan Vicente, *La obediencia nocturna*, México, Ediciones Era, 1994.

MENA, Ramón, *Catálogo del salón secreto: Culto al falo*, 2ª ed., México, Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1926.

———, "Museo Nacional de Antropología", *Artes de México*, núm. 66-67 (1965).

MÉNDEZ, Leopoldo, "Jugando con la luz", *Espacios,* núm. 18, 1954.

MENDOZA, María Luisa, "Se inauguró ayer el Mural Efímero de Cuevas", *El Día*, 9 de junio de 1967.

"Mexican Triangle", *Architectural Review*, no. 137 (1965), p. 252.

MONSIVÁIS, Carlos, *Amor perdido*, México, Ediciones Era, 1977.

———, "Casa del Lago: el estilo distinto de la difusión cultural. 'Eso es todo señores. Aquí hemos comenzado'", en Clementina DÍAZ Y DE OVANDO *et al.*, *Casa del Lago, un siglo de historia*, México, UNAM, 2001.

———, *Días de guardar*, 1ª ed., México, Ediciones Era, 1970.

———, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, tomo 2, México, El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos, 1981.

———, "Ya te lo había dicho Chema: No hay más ruta que la nuestra. Drama musical en dos actos", en *Ruptura, 1952-1965*, cat. exp., México, Museo de Arte Carrillo Gil-INBA/Museo Biblioteca Pape, 1988, pp. 105-109.

MONTANER, Josep M., *Museos para el nuevo siglo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995.

MONTELLANO, Francisco y Susan KISMARIC, *Héctor García*, selección de Alfonso Morales, Paulina Lavista y Pablo Ortiz Monasterio, México, El Equilibrista/Conaculta/Turner, 2004.

MORALES, Dionisio, *Héctor García, fotógrafo de la calle*, México, Conaculta, 2000.

MORALES CARRILLO, Alfonso, y Juan Manuel AURRECOECHEA, *Rodrigo Moya: foto insurrecta*, México, El Milagro, 2004.

MORENO VILLARREAL, Jaime, *José Luis Cuevas: el monstruo y el monumento. Iconografía de una imagen pública*, 1ª ed., México, Conaculta/FCE, 1996 (Tezontle).

MRAZ, John, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano de los años cincuenta*, México, Océano/Conaculta, 1999.

"Museum's Progress", *The New Yorker*, October 19, 1957, pp. 35-36.

NELKEN, Margarita, *El expresionismo en la plástica mexicana de hoy*, México, INBA, 1964.

———, *El expresionismo mexicano*, México, INBA, 1966.

NESBIT, G., "The Towers of Satellite City," *Arts and Architecture*, vol. 75, no. 5 (May 1958), pp. 22-23.

NEUMANN, Dietrich, *Film Architecture: Set Designs form Metropolis to Blade Runner*, New York: Prestel Publishing, 1999.

NEUVILLATE, Alfonso de, *Pintura actual. México, 1966*, México, Artes de México y del Mundo, 1964.

———, *50 años de pintura en México*, México, SEP, 1968.

NICHOLS, Chris, "Everyday Entertainment: Post-Postwar Life in the San Gabriel Valley," in *Overdrive: L.A. Constructs the Future, 1940–1990*, Wim DE WIT and Christopher James ALEXANDER (eds.), Los Angeles: Getty Research Institute, 2013, pp. 200-211.

NOELLE GRAS GAS, Louise, "La revista 'Arquitectura México'", en Louise NOELLE comp.), *Mario Pani*, UNAM-IIE, 2008.

NONAKA, Masayo, *Alan Glass*, México, INBA-Museo de Arte Moderno/Turner, 2012.

"Noticiero Cultural", *Diario Mexicano*, 10 de octubre de 1960.

NOVA HERNÁNDEZ, Víctor Erwin, "Arnaldo Orfila Reynal. El editor que marcó los cánones de la edición latinoamericana", tesis de Maestría en Historiografía, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2013.

Nuevo Cine, núms. 1-7 (abril de 1961-agosto de 1962).

OCHOA, Guillermo, "Cuevas, su nube, las minifaldas y esos sus murales efímeros", en *Novedades*, viernes 9 de junio de 1967, segunda sección.

OCKMAN, Joan, "The War Years in America: New York, New Monumentality", en Xavier COSTA y Guido HARTRAY (eds.), *Sert, arquitecto en Nueva York*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997, pp. 22-45.

OLES, James (ed.), *Museo del Palacio de Bellas Artes*, 1ª ed., México, Museo del Palacio de Bellas Artes-INBA, 2012.

OTTUM, Bob, "Grim Countdown to the Games," *Sports Illustrated*, October 14, 1968.

———, "P/A News Survey," *Progressive Architecture*, October 1957.

PANI, Mario, "Estructura económica y destino de Ciudad Tlatelolco", *Arquitectura México*, núm. 94-95, 1966.

———, *Housing Scheme: The Nonoalco-Tlatelolco Urban Renewal Program for Mexico City*, México, Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, 1959.

———, *Los multifamiliares de pensiones*, México, Editorial Arquitectura, 1952.

———, "México: Un problema, una solución", *Arquitectura México*, núm. 60, diciembre de 1957, pp. 198-226 (texto de la conferencia sustentada el 12 de septiembre de 1957 en la tribuna de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos).

———, "Tlatelolco", *Arquitectura México*, núm. 94-95, 1966.

PAZ, Octavio, "El precio y la significación" (1963), en *México en la obra de Octavio Paz*, vol. I, *El peregrino en su patria. Historia y política de México*, FCE, México, 1987, pp. 373-395.

———, *Posdata*, México, Siglo XXI Editores, 1970.

———, "Repaso en forma de preámbulo", en *México en la obra de Octavio Paz*, vol. III, *Los privilegios de la vista*, México, FCE, 1987.

———, "Tamayo en la pintura mexicana" (1950), en *México en la obra de Octavio Paz*, vol. III, *Los privilegios de la vista*, México, FCE, 1987, pp. 323-334.

———, *The Other Mexico: Critique of the Pyramid*, trans. Lysander Kemp, New York: Grove Press, 1972.

PEARSON, Billy, and Stephen LONGSTREET, *Never Look Back, The Autobiography of a Jockey*, New York: Simon and Schuster, 1958.

PEDRO MIGUEL, "Iker Larrauri en México", *Punto*, México, 17 de octubre de 1983.

Pereira, Armando y Claudia Albarrán, *Narradores mexicanos en la literatura del medio siglo, 1947-1968*, México, unam-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2006.

Pérez Estremera, Manuel (comp.), *Problemas de nuevo cine,* Madrid, Alianza, 1971.

Pérez-Méndez, Alfonso y Alejandro Aptilon, *Las casas del Pedregal, 1947-1968*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

Phillips, Steven, "Plastics", in Beatriz Colomina *et al*. (eds.), *Cold War Hothouses. Inventing Postwar Culture from Cockpit to Playboy*, New York: Princeton Architectural Press, 2004, pp. 92-96.

Piazza, Luis Guillermo, *La mafia*, México, Joaquín Mortiz, 1968.

Pinocelly, Salvador y Pedro Ramírez Vázquez, *Pedro Ramírez Vázquez*, México, Conaculta-Dirección General de Publicaciones, 2000.

Poniatowska, Elena, "Homenaje a Paul Westheim en sus 75 años. Habla el maestro. Hablan los críticos", *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, 6 de agosto de 1961.

Präkolumbische Kunst aus Mexiko und Mittelamerika, München: Haus der Kunst, 1958.

Progressive Architecture, June 1966.

Quemain, Miguel Ángel, "Salvador Elizondo, la historia pasado mañana", entrevista a Salvador Elizondo en la página de la Coordinación Nacional de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes: http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/entrevistas/1688-elizondo-salvador-entrevista

Quintero, Pablo, *Modernidad en la arquitectura mexicana (18 protagonistas)*, México, uam-Xochimilco-División de Ciencias y Artes para el Diseño, 1990.

Ramírez, Fausto y Esther Acevedo, *Los pinceles de la Historia. La fabricación del Estado, 1864-1910*, México, inba-Munal/unam-iie, 2003.

Ramírez Vázquez, Pedro, *Arquitectura México*, núm. 112, noviembre-diciembre de 1976.

——— *et al.*, *El Museo Nacional de Antropología*, México, Tláloc, 1968.

———, *Museo Nacional de Antropología. Gestación, proyecto y construcción*, México, inah, 2008.

———, *Charlas de Pedro Ramírez Vázquez*, México, Gernika/uam, 1987.

———, "La arquitectura como disciplina de servicio", en *Ramírez Vázquez en la Arquitectura, Cátedra Extraordinaria "Federico. E Mariscal"*, México, unam-Facultad de Arquitectura/Diana, 1989.

Redstone, L. G., "Urban Renewal: Superblock Spectacular in Mexico City", *Journal of the American Institute of Architects*, no. 43 (1965), pp. 58-60

Reyes, Alfonso, "Los cuentos de Rojas González en el cine", en Alfonso Reyes, *Marginalia*, vol. 3, México, El Cerro de la Silla, 1959.

Reyes Palma, Francisco, "Acción cultural y público de museos de arte en México (1910-1982)", en Esther Cimet *et al.*, *El público como propuestas: cuatro estudios sociológicos en museos de arte en Méxic*o, México, inba, 1987.

Ricalde, Humberto y Gustavo López, "Arquitectura en México, 1960-1980", en *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo xx, 1900-1980*, vol. 2, México, sep-inba, 1982 (Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico, 22-23).

Rigg, Margaret, "New Creation", *Arquitectura México*, México, año XXIV, tomo XIX, junio de 1962, pp. 126-127.

Robbe-Grillet, Alain, *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

———, *For a New Novel: Essays on Fiction*, Chicago: Northwestern University Press, 1992.

Robina, Ricardo de, "Iglesia de C.U.", *Arquitectura México*, México, núm. 36 (diciembre de 1951).

———, "Plaza de las 3 Culturas", *Arquitectura México*, núm. 94-95, 1966, pp. 213-219.

———, "Tres Cristos de Mathias Goeritz", *Arquitectura México*, núm. 37, marzo de 1952, pp. 117-118.

Robinson, Julia E. (ed.), *New Realisms, 1957–1962: Object Strategies Between Readymade and Spectacle*, Madrid/Cambridge, MA: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/mit Press, 2010.

Robles Martínez, Jesús, "El buen éxito de la venta de los departamentos y locales del Conjunto Urbano 'Presidente López Mateos'", *Obras para México*, núm. 11, segundo semestre de 1964.

Rodolfo Nieto: ordinario extraordinario, cat. exp. 1ª ed., Oaxaca, Museo de los Pintores Oaxaqueños/Carteles Editores, 2012.

Rodríguez, Antonio, "Fotógrafo y vagabundo por vocación", *Mañana*, núm. 429, 17 de noviembre de 1951.

Rodríguez, José Antonio y Alberto Tovalín (eds.), *Nacho López. Ideas y visualidad*, México, inah/Universidad Veracruzana/fce, 2012.

Rodríguez Kuri, Ariel, "La proscripción del aura: arquitectura y política en la restauración de la Catedral de México. 1967-1971", *Historia Mexicana*, vol. 56, núm. 4 (224), abril-junio 2007, pp. 1309-1391.

Rodríguez Prampolini, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, unam-iie, 1969.

———, "Notas del fichero de Ida Rodríguez Prampolini: El museo de arte contemporáneo, Los interioristas, Los Hartos, Los S.nobs", *Arquitectura México*, México, núm. 79, 1962.

———, *Sebastián: Un ensayo sobre arte contemporáneo*, 1ª ed., México, unam-Coordinación de Humanidades/Laboratorio de Experimentación en Arte Urbano, 1981.

———, y Rita Eder, *Dadá. Documentos*, México, unam-iie, 1977.

Romaguera, Joaquim y Homero Alsina (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1998.

Romero Brest, Jorge, *Pintura del siglo xx (1900-1974)*, México, fce, 1974 (Breviarios).

Romero Keith, Delmari, *Galería de Antonio Souza. Vanguardia de una época*, México, El Equilibrista, 2005.

———, *Historia y testimonios: Galería de Arte Mexicano*, México, Galería de Arte Mexicano, 1985.

———, *Tiempos de ruptura: Juan Martín y sus pintores*, México, Landucci, 2000.

ROSADO, Juan Antonio, *Erotismo y misticismo. La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*, México, UACM/Praxis, 2005.

Ruptura, cat. exp., 1ª ed., México, Museo José Luis Cuevas, 2002.

Ruptura, 1952-1965, cat. exp., México, Museo de Arte Carrillo Gil-INBA/ Museo Biblioteca Pape, 1988.

Rupturas: la liberación de la imagen. El arte en México después de 1950, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001.

SADOUL, Georges, *Historia del cine mundial desde sus orígenes hasta nuestros días*, 2ª ed., México, Siglo XXI Editores, 1976.

SALAS ANZURES, Miguel, *Textos y testimonios*, México, Imprenta Madero, 1967.

SÁNCHEZ, Francisco, *Crónica antisolemne del cine mexicano*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1989.

SÁNCHEZ MEJORADA, Alicia, "Kati Horna y su manera cotidiana de captar la realidad", *Addenda*, núm. 10, octubre-diciembre de 2004.

SARAY, Hilda, y Giovanna RECHIA, "Juan José Gurrola", *Documenta CITRU*, nueva época, mayo de 2001.

SCHMILCHUK, Graciela (comp., selec. y comentarios), *Museos: comunicación y educación. Antología comentada*, trad. de Margarita González y Eduardo Molina Yedia, ilustraciones de Rogelio Naranjo, México, Cenidiap-INBA, 1987.

"Sculpture et architecture: Mathias Goeritz," *L'architecture d'aujourd'hui*, no. 102, junio-julio de 1962.

Sculpture from Mexico in The Museum of Primitive Art, New York: Museum of Primitive Art, 1964.

SÉGOTA, Dúrdica, "Paul Westheim (1886-1963). Expresionismo, un potencial universal", en Rita EDER (coord.), *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, Conaculta, 2001.

S.nob, núm. 1, 20 de junio de 1962.

S.nob, núm. 4, 11 de julio de 1962.

S.nob, núm. 7, 15 de octubre de 1962.

SOLER FROST, Jaime (ed.), *Iconografía del Fondo de Cultura Económica*, México, FCE, 2012.

SOLÍS, Felipe (ed.), *Museo Nacional de Antropología, libro conmemorativo del cuarenta aniversario*, México, DGE-El Equilibrista/Conaculta-INAH, 2004.

"Sólo en Ciudad Tlatelolco", *El Universal*, 23 de diciembre de 1966.

SORÁ, Gustavo, "Edición y política. Guerra fría en la cultura latinoamericana de los años '60", *Revista del Museo de Antropología*, Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), vol. 1, núm. 1, 2008, pp. 97-114.

SOTO SORIA, Alfonso, "Museografía moderna en México", *Artes Visuales*, núm. 11, México, julio-septiembre de 1976.

STANISZEWSKI, Mary Anne, *The Power of Display. A History of Exhibition, Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge-London: MIT Press, 2001.

"Superblock in Mexico," *Architectural Forum* 110, no. 5 (May 1959).

Tendencias del arte abstracto en México, cat. exp., México, UNAM-MUCA, diciembre de 1967-enero de 1968.

TENORIO TRILLO, Mauricio, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-193*0, México, FCE, 1998.

TERESA, Adriana de, *Farabeuf. Escritura e imagen*, México, UNAM, 1996.

TIBOL, Raquel, *Confrontaciones: crónica y recuento*, México, Sámara, 1992.

TORRES, Ana, *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo: ¿Un pintor de ruptura?*, 1ª ed., México, Universidad Iberoamericana, 2011.

TORRES AGUILAR, Morelos, *La idea de extensión y la Universidad Nacional. Tiempo universitario. 100 años de la Universidad Nacional*, México, UNAM-Coordinación de Difusión Cultural-Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2011.

TORRES BODET, Jaime, *Obras escogidas: poesía, autobiografía y ensayo*, México, FCE, 1961.

———, *Memorias*, México, Porrúa, 1969.

———, *Nuevos rumbos a la educación*, México, 1963.

——— y Valentina TORRES SEPTIÉN, *Pensamiento educativo de Jaime Torres Bodet*, México, SEP-Dirección General de Publicaciones, 1985.

TRABA, Marta, *La pintura nueva en Latinoamérica*, Bogotá, Librería Central, 1962.

———, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI Editores, 1973.

———, *Los signos de la vida: José Luis Cuevas y Francisco Toledo*, México, FCE, 1979 (Breviarios).

Un teatro sin teatro, cat. exp., Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007.

VALDÉS, Carlos, *José Luis Cuevas*, 1ª ed., México, UNAM, 1966.

VARGAS, Rafael, "Introducción", *Parte de vida: Jaime García Terrés 1924-1996,* México, FCE, 1997.

VESELY, Dalibor, *Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity under the Shadow of Production*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004, pp. 132-134.

VILLAGRÁN GARCÍA, José, "La iglesia católica ante la arquitectura de la época", *Arquitectura México*, México, núm. 14 (noviembre de 1943), pp. 199-207

WEISZ, Gabriel, *Dioses de la peste. Un estudio sobre literatura y representación*, México, Siglo XXI, 1998.

WESTHEIM, Paul, *Arte antiguo de México*, México, FCE, 1950.

———, "El jaguar que contempla los astros", *Revista de la Universidad de México*, México, UNAM, vol. IX, núm. 12, agosto de 1955.

———, *El pensamiento artístico moderno y otro ensayos*, México, SEP, 1981.

———, *Obras maestras del México antiguo*, traducción del alemán de Mariana Frenk, 3ª ed., México, Ediciones Era, 1985.

———, "Rufino Tamayo: una investigación estética", en Raquel TIBOL (ed.), *Rufino Tamayo, 70 años de creación*, México, INBA-SEP, 1987.

WOLFE, Bertram, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Diana, 1986.

Wolfgang Paalen: retrospectiva, cat. exp., México, Museo de Arte Carrillo Gil-INBA, 1994.

YÁÑEZ, Enrique, *Del funcionalismo al post-racionalismo*, México, Trillas, 1989.

YURKIEVICH, Saúl, "Estéticas de lo discontinuo y lo fragmentario: el *collage*", en *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Madrid, Iberoamericana, 2007.

ZABLUDOVSKY, Jacobo, *Charlas con pintores*, México, Costa-Amic, 1966.

ZAMORA, Adolfo, *El problema de la habitación en la ciudad de México*, México, Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, 1952.

ZEA, Leopoldo *et al.*, *La difusión cultural y la extensión universitaria en el cambio social de América Latina. II Conferencia Latinoamericana de Difusión Cultural y Extensión Universitaria*, México, UNAM-Dirección General de Difusión Cultural, 1972.

Directas / Direct

Entrevista de Israel Rodríguez a Manuel González Casanova, 15 de marzo de 2007.

Documentales / Documentary

BLANCO, Diana, "Chatarra y desperdicio moral de un mundo en descomposición se transforman en una obra de arte", s.f., febrero de 1962, FR. Manuel Felguérez, A. Cenidiap. BA.

Carta de Roberto Bolaño a Enrique Lihn, 13 de septiembre de 1983. Los Angeles, Getty Research Institute Special Collections.

Carta de Luis Buñuel a Luis y Janet Alcoriza, "París, 9 de mayo de 1954". Archivo Alcoriza, Filmoteca Española, catalogación ALC/01/02.

Colección Mathias Goeritz, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.

Colonos de Ciudad Satélite, A.C., a Ricardo Legorreta, 31 de diciembre de 1970.

ESCOBEDO, Helen, transcripción de una video-entrevista realizada por Cuauhtémoc Medina, ciudad de México, 11 de marzo de 2003.

"Los apolíticos del campo de arte…", *Arte Público*, vol. 1, núm. 1 (diciembre de 1952), p. 2. Fondo David Alfaro Siqueiros, Sala de Arte Público Siqueiros-INBA, ciudad de México.

GOERITZ, Mathias y Marianne Goeritz, "Views of a Monument by Mathías Goeritz" (1957), Los Ángeles, Getty Research Institute Special Collections.

SALMÓN, Agustín, "Cuevas nacido anteayer", en *Extra*, s.f., pp. 1 y 4. Archivo Museo José Luis Cuevas.

Radiofónicas / Radiophonic

Radio UNAM, mesa redonda *Jaime García Terrés: el divulgador cultural (X aniversario luctuoso)*, con la participación de José Luis Ibáñez, Álvaro Matute, Alberto Dallal y Carlos Monsiváis. Sala Carlos Chávez, 2 de mayo de 2006.

Radio UNAM, programa *Jaime García Terrés: su vida al servicio de la cultura y su legado literario, primera parte (X aniversario luctuoso)*, serie coordinada por Jaime Moreno Villarreal, 27 de abril de 2006.

Radio UNAM, programa *Jaime García Terrés: su vida al servicio de la cultura y su legado literario, primera parte(X aniversario luctuoso)*, serie coordinada por Jaime Moreno Villarreal, entrevista de Juan Villoro a Carlos Monsiváis, 26 de octubre de 2006.

Videográficas / Videographic

BARBACHANO PONCE, Miguel, "Mural efímero", reportaje en *Cine Verdad*, 1967; <http://www.youtube.com/watch?v=5-vcEB38b98>.

PELAYO RANGEL, Alejandro, *Los que hicieron nuestro cine*, México, SEP-Subsecretaría de Cultura-Dirección General de Publicaciones y Medios-Unidad de Televisión Educativa y Cultural, 1980 (serie televisiva).

RIVA, Juan Antonio de la, *El otro cine mexicano*, México, Clío, 2003 (serie México Siglo XX) (documental).

WINTERS, David, *Raquel!*, CBS television broadcast, 49 min, 1970; DVD, New York, View Video, 2005.

Lista de ilustraciones List of Illustrations

Borramientos / Blurrings

1. Mathias Goeritz (arq.), construcción del Museo Experimental El Eco, *ca.* 1952, Marianne Gast (foto). Cortesía Ida Rodríguez Prampolini y Daniel Goeritz.
2. Mathias Goeritz, *Boceto para el Museo Experimental El Eco*, 1952-1953, tinta sobre papel, 19 x 13.8 cm. Galería López Quiroga. Foto: Gerardo Vázquez Miranda, AFMT-IIE-UNAM.
3. Mathias Goeritz (arq.), Museo Experimental El Eco, 1952, Armando Salas Portugal (foto). Reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal.
4. Mathias Goeritz, *La serpiente de El Eco* , sin fecha, Armando Salas Portugal (foto). Reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal.
5. Mathias Goeritz y Henry Moore, *ca.* 1953. Cortesía Ida Rodríguez Prampolini y Daniel Goeritz.
6. Alberto Gironella, *Homenaje a Buñuel*, 1961, ensamblaje, óleo sobre madera, tuba, talla en madera, impresión offset sobre madera acrílico sobre madera en cajas de madera, 167 x 149 x 24 cm. Colección particular, cortesía EDS Galería. Foto: Fondo José Verde Orive, AFMT-IIE-UNAM.
7. Alberto Gironella y Alejandro Jodorowsky con *Reina Mariana,* 1962, Ursula Bernath (foto). Cortesía Annette Schulze.
8. Alberto Isaac, "Santa Cruzada", *Esto*, Sección B, 7 de julio de 1962, p. 3. Hemeroteca Nacional. Foto: Gloria Minauro.
9. "¿Quo vadis, Peredito?", *Esto*, Sección B, 5 de julio de 1972, p. 7. Hemeroteca Nacional. Foto: Gloria Minauro.

10-11. Alejandro Jodorowsky (dir.), *La ópera del orden*, 1962. Fondo Kati Horna, Cenidiap/INBA. D.R.© Norah Horna.

12. Manuel Felguérez, *Mural de hierro,* 1961, ensamblaje de chatarra de metal adosado a muro, 3.80 x 28.45 x 0.63 m. Colección particular. D.R.© Manuel Felguérez/SOMAAP/México/2013.
13. Alejandro Jodorowsky y Beatriz Sheridan, *Poema dinámico para un inmóvil de hierro,* 1962, Ursula Bernath (foto). Citru/INBA.
14. Rafael Corkidi (dir.), *Instantáneas*, con Manuel Felguérez, 1968, fotogramas en 16mm. Filmoteca UNAM.
15. Portada de la revista *S.nob*, núm. 2, 27 de junio de 1962. Archivo Salvador Elizondo, cortesía Paulina Lavista.
16. Portada de la revista *S.nob*, núm. 7, 15 de octubre de 1962. Archivo Salvador Elizondo, cortesía Paulina Lavista.
17. Diploma especial a la revista *S.nob* como miembro de honor de la Academia del Pánico, *ca.* 1962, firmado por Gironella, Monasterio, Jodorowsky y Topor. Archivo Salvador Elizondo, cortesía Paulina Lavista. Foto: Gerardo Vázquez Miranda, AFTM-IIE-UNAM.
18. Salvador Elizondo, cartel promocional de *S.nob*, *ca.* 1962. Archivo Salvador Elizondo, cortesía Paulina Lavista. Foto: Gerardo Vázquez Miranda, AFTM-IIE-UNAM.
19. Portada de *Nuevo Cine*, núm. 6, marzo de 1962. Alain Resnais (dir.), *El año pasado en Marienbad*, 1961. Archivo Salvador Elizondo, cortesía Paulina Lavista. Foto: Gerardo Vázquez Miranda, AFTM-IIE-UNAM.
20. José María Sbert, Jomí García Ascot, José Luis González de León, Luis Buñuel, Gabriel Ramírez, Armando Bartra, personaje desconocido, Blanco Aguinaga, José de la Colina y Salvador Elizondo, *ca.* 1960. Archivo Salvador Elizondo, cortesía Paulina Lavista. Reprografía: Gerardo Vázquez Miranda, AFTM-IIE-UNAM.
21. Juan José Gurrola (dir.), fotograma de *La creación artística*, segmento *Vicente Rojo*, 1965, fotograma en 16mm, Filmoteca UNAM.
22. Vicente Rojo, *Señal 2*, 1966, óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Colección particular. D.R. © Vicente Rojo/Somaap/México/2013. Foto: Gerardo Vázquez Miranda, AFTM-IIE-UNAM.
23. Juan José Gurrola (dir.) y Juan García Ponce (texto), *La creación artística*, segmento *José Luis Cuevas*, 1965, fotogramas en 16mm, Filmoteca UNAM.

24. Vicente Rojo, *Serie Bruselas V*, 1964, tinta y sello de goma sobre papel, 31.8 x 24 cm. Galería López Quiroga. D.R.© Vicente Rojo/ Somaap/México/2013.
25. Vicente Rojo, *Serie Bruselas VII*, 1964, tinta sobre papel, 31.8 x 24 cm. Galería López Quiroga. D.R.© Vicente Rojo/Somaap/ México/2013.
26. Héctor García (foto), Vicente Rojo, s.f. © Fundación Héctor y María García.
27. Vicente Rojo, Sin título, 1967, tinta sobre papel, 39 x 25 cm. Colección José Luis Martín. D.R.© Vicente Rojo/Somaap/México/2013. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE-UNAM.
28. Mathias Goeritz (arq.), Museo Experimental El Eco, 1953. CDC-UNAM/Barry Domínguez (foto).
29. Mathias Goeritz (arq.), Museo Experimental El Eco, 1953, Armando Salas Portugal (foto). Reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal.
30. Mathias Goeritz, *Mensaje*, s.f., lámina perforada y hoja de oro sobre bastidor, 70 x 70 x 7 cm. Colección Ing. Rafael Aburto y Sra. Foto: Fondo Michel Zabé, AFTM-IIE-UNAM.
31. Mathias Goeritz, postal intervenida de *El gabinete del doctor Caligari* enviada a Pedro Friedeberg, 1978. Fondo Mathias Goeritz/ Instituto Cultural Cabañas/Secretaría de Cultura/Gobierno del Estado de Jalisco.
32. Robert Wiene (dir.), *El gabinete del doctor Caligari*, 1920, fotograma. London, Ann Ronan Picture Library © 2013. Photo: Ann Ronan/Heritage Images/Scala, Florence.
33. Ficha conceptual de la revista *Quebrantahuesos*, tomada de *Manuscritos*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, núm. 1, 1975. Memoria Chilena/Biblioteca Nacional de Chile.
34. Nicanor Parra, Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky, revista *Quebrantahuesos*, 1952. Memoria Chilena/Biblioteca Nacional de Chile.
35. Alejandro Jodorowsky (texto) y José Luis Cuevas (ilustraciones), *Teatro pánico*, México, Ediciones Era, 1965, p. 69.
36. Alejandro Jodorowsky (dir.), *La ópera del orden*, 1962. Foto: Fondo Kati Horna, Cenidiap/INBA. D.R.© Norah Horna.
37. Portada de la revista *S.nob*, núm. 5, 18 de julio de 1962. Archivo Salvador Elizondo, cortesía Paulina Lavista.
38. Autor desconocido, "Iconographia s.nobarium", *S.nob*, núm. 3, 4 de julio de 1962, p. 19. Archivo Salvador Elizondo, cortesía Paulina Lavista.
39. Salvador Elizondo, "Akbar del Piombo y el culto a los héroes", *S.nob*, núm. 3, 4 de julio de 1962, p. 21. Archivo Salvador Elizondo, cortesía Paulina Lavista.
40. Autor desconocido, "Misceláneas, H. Secreto", *S.nob*, núm. 6, 25 de julio de 1962, p. 19. Archivo Salvador Elizondo, cortesía Paulina Lavista.
41-42. Ilustración tomada de Louis-Hubert Farabeuf, *Précis de manuel opératoire*, París, Masson, 1893, Biblioteca de la Facultad de Medicina-UNAM.
43. Alberto Gironella, *Obrador de Francisco Lezcano con reina supliciada*, 1965, tinta sobre papel, 26 x 35 cm. Colección José Luis Martín. D.R.© Alberto Gironella/Somaap/ México/2013. Foto: Dylan von Gunten.
44. Salvador Elizondo, "Morfeo o la decadencia del sueño", *S.nob*, núm. 7, 15 de octubre de 1962, pp. 2-3 y 8-9. Archivo Salvador Elizondo, cortesía Paulina Lavista.
45. *La hija de Rappaccini*, de Octavio Paz, Héctor Mendoza (dir.), segundo programa del grupo Poesía en Voz Alta, Teatro del Caballito, 31 de julio de 1956, Ricardo Salazar (foto). IISUE/AHUNAM/Fondo Ricardo Salazar.
46. Programa de mano de Poesía en Voz Alta, Leonora Carrington (dibujo), 1956. Archivo Histórico IIE-UNAM. D.R.© Lenonora Carrington/ ARS/Somaap/México/2013.
47. *La lección*, de Eugène Ionesco, Alejandro Jodorowsky (dir.), Teatro de la Esfera, Manuel Felguérez (escenografía), Lilia Carrillo (vestuario), Ricardo Salazar (foto), 1960. IISUE/ AHUNAM/Fondo Ricardo Salazar.
48. *El salón del automóvil*, de Eugène Ionesco, Héctor Mendoza (dir.), segundo programa del grupo Poesía en Voz Alta, Teatro del Caballito, Leonora Carrington y Juan Soriano (escenografía), Octavio Paz (dirección literaria), 31 de julio de 1956, Ricardo Salazar (foto). IISUE/AHUNAM/Fondo Ricardo Salazar.
49. Juan José Gurrola, *Señora con pan*, de la serie *Dom art*, 1962. Fundación Gurrola, cortesía House of Gaga.
50. Juan José Gurrola, *Familia y pan*, de la serie *Dom art*, 1962. Fundación Gurrola, cortesía House of Gaga.
51. Juan José Gurrola frente a *Exploración* y *Madame Recamier*, entre otras obras de la serie *Dom art*, 1966-1967. Fundación Gurrola, A.C., cortesía House of Gaga.
52. Juan José Gurrola, *Exploración*, de la serie *Dom art*, 1962. Fundación Gurrola, cortesía House of Gaga.
53. Vicente Rojo (diseño), catálogo de la exposición *Poesía concreta internacional*, 1966. Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.
54. Mathias Goeritz, Helen Escobedo y otros en la inauguración de la exposición *Poesía concreta internacional*, Galería Universitaria Aristos, 29 de marzo de 1966. Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.
55. Alfonso de Neuvillate, "Poesía concreta: ilimitado campo a la inquietud con tipografía e imaginación", *Excélsior*, 16 de mayo de 1966. Hemeroteca Nacional. Foto: Gloria Minauro.
56. Alejandro Jodorowsky (dir.), *La lección*, de Eugène Ionesco, Teatro de la Esfera, 1960, con: Beatriz Sheridan, Carlos Ancira y Salvador Zea, Manuel Felguérez (escenografía), Kati Horna (foto). Fondo Kati Horna, Cenidiap/INBA. D.R.© Norah Horna.
57. Manuel Felguérez, *Mural de hierro*, 1961, ensamblaje de chatarra de metal adosado a muro, 3.80 x 28.45 x 0.63 m. Colección particular. Foto: Archivo Manuel Felguérez. D.R.© Manuel Felguérez /Somaap/ México/2013.
58. Alejandro Jodorowsky (dir.), *Poema dinámico para un inmóvil de hierro*, efímero pánico realizado en el cine Diana frente al *Mural de hierro* de Manuel Felguérez, con: Javier Cervantes, Beatriz Sheridan, Xavier Mac, Luis Miranda y Álvaro Carcaño, 1962, Ursula Bernath (foto). Cortesía Annette Schulze.
59. Programa de mano de *Canto al océano*, Alejandro Jodorowsky (dir.), Deportivo Bahía, 4 de abril de 1963.

Imaginarios / Imaginaries

60. Manuel Álvarez Bravo, *Lago e isla*, 1963-1964. © Colette Urbajtel/Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.
61. Manuel Álvarez Bravo, *Lago de los chichicuilotes*, 1963-1964. © Colette Urbajtel/Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.
62. Manuel Álvarez Bravo, *Bicicletas en domingo*, 1963. © Colette Urbajtel/Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.
63. Manuel Álvarez Bravo, *Los novios de la falsa luna*, 1967. © Colette Urbajtel/Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.
64. Juan Ibáñez (dir.), Carlos Fuentes (guión) y Gabriel Figueroa (foto), *Un alma pura*, segunda parte de *Los bienamados*, 1965, fotograma en 35mm. Filmoteca UNAM.
65. Juan José Gurrola (dir.), Juan García Ponce (guión) y Antonio Reynoso (foto), *Tajimara*, primera parte de *Los bienamados*, 1965, fotograma en 35mm. Filmoteca UNAM.
66. Enrique Bostelmann, de la serie *Homenaje a Orozco*, 1964, plata sobre gelatina, 27 x 26.5 cm. © Archivo Enrique Bostelmann.
67. Enrique Bostelmann, de la serie *Homenaje a Orozco*, 1964, plata sobre gelatina, 27 x 26.5 cm. © Archivo Enrique Bostelmann.
68. Enrique Bostelmann, de la serie *Homenaje a Orozco*, 1964, plata sobre gelatina, 27 x 26.5 cm. © Archivo Enrique Bostelman.
69. Mathias Goeritz, *Aquí y allá*, 1955, madera labrada y hoja de oro, 75 x 53 cm x 52 cm. Colección particular. Foto: Fondo Michel Zabé, AFMT-IIE-UNAM.
70. Carlos Mérida, *Tiempo en amaranto*, 1966, acrílico sobre aglomerado de madera, 56.5 x 66.8 cm. Colección Miguel S. Escobedo. D.R.© Carlos Mérida/Somaap/México/2013. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE-UNAM.
71. Gunther Gerzso, *Convergencia*, 1963, óleo sobre aglomerado de madera, 45.7 x 65 cm. Colección Héctor Fanghanel. D.R.© Gunther Gerzso/Somaap/México/2013. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE-UNAM.
72. Lilia Carrillo, *Más allá de algo*, 1966, óleo sobre tela, 81 x 95 cm. Colección Héctor Fanghanel. D.R.© Lilia Carrillo/Somaap/México/2013. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE-UNAM.
73. Fernando García Ponce, *Pintura núm. 2*, 1962, óleo sobre aglomerado de madera, 100 x 120 cm. Colección José Luis Martín. D.R.© Fernando García Ponce/Somaap/México/2013. Foto: Dylan von Gunten.
74. Lilia Carrillo, *Júbilo neutro*, 1959, óleo sobre tela, 89 x 69 cm. Colección particular. D.R.© Lilia Carrillo/Somaap/México/2013. Foto: AFMT-IIE-UNAM.
75. Manuel Felguérez, Sin título, 1965, óleo sobre tela, 95 x 80 cm. Colección José Luis Martín. D.R.© Manuel Felguérez/Somaap/México/2013. Foto: Dylan von Gunten.
76. Kazuya Sakai, Sin título, 1963, acuarela y tinta sobre papel, 50.9 x 67.1 cm. Colección José Luis Martín. D.R.© Kazuya Sakai/SPADA/México/2013. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE-UNAM.
77. Kazuya Sakai, Sin título, 1963, acuarela y tinta sobre papel, 62.9 x 48.8 cm. Colección José Luis Martín. D.R.© Kazuya Sakai/SPADA/México/2013. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE-UNAM.
78. Kazuya Sakai, *Naima*, 1967, acrílico sobre tela, 130 x 110 cm. Colección José Luis Martín. D.R.© Kazuya Sakai/SPADA/México/2013. Foto: Dylan von Gunten.
79. Arnaldo Coen, libreta de apuntes, 1967, acrílico, crayón, tinta y grafito sobre papel Fabriano, 23 x 34 cm. Colección del artista. D.R.© Arnaldo Coen/Somaap/México/2013.
80. Arnaldo Coen, *Guide indicateur des rues de Paris*, guía de París intervenida, 1967, collage, tinta, grafito y acrílico sobre papel impreso, 15 x 10 x 3 cm. Colección del artista. D.R.© Arnaldo Coen/Somaap/México/2013.
81. Alan Glass, Sin título, 1966, lápiz de acuarela y óleo sobre papel, 72 x 58 cm. Colección particular. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE-UNAM.
82. Francisco Toledo, *Bona en Juchitán*, 1965, óleo sobre tela, 110 x 150 cm. Colección particular. D.R.© Francisco Toledo/Somaap/México/2013.
83. Vicente Rojo, *Estudio para laberinto 3*, 1964, tinta sobre papel, 34.3 x 49.2 cm. Colección del artista. D.R.© Vicente Rojo/Somaap/México/2013. Foto: Gerardo Vázquez Miranda, AFMT-IIE-UNAM.
84. Vicente Rojo, *Icono I*, 1964, óleo, madera y cuerdas sobre tela, 116 x 89 cm. Colección del artista. D.R.© Vicente Rojo/Somaap/México/2013. Foto: AFMT-IIE-UNAM.
85. Mathias Goeritz, *Poema plástico*, *ca.* 1953, tablero de madera y tablaroca pintada, 590 x 680 cm. Facultad de Arquitectura/DGPU-UNAM. Cortesía Ida Rodríguez Prampolini y Daniel Goeritz. Foto: Ricardo Alvarado, AFMT-IIE-UNAM.
86. Helen Escobedo, *Eclipse*, 1968, laca sobre madera ensamblada, 200 x 76 x 73 cm. Colección Andrea y Michael Kirsebom Escobedo. D.R© Helen Escobedo/Somaap/México/2013. Foto: Bob Schalkwijk.
87. Helen Escobedo, *1, 2, 3*, 1967, laca sobre madera ensamblada, 162 x 138 x 25 cm, 171 x 113 x 25 cm, 171 x 125 x 25 cm. Colección Miguel S. Escobedo, D.R© Helen Escobedo/Somaap/México/2013. Foto: Pim Schalkwijk.
88. Pedro Friedeberg, *Remolino*, 1965, tinta, gouache y collage sobre cartulina, 50 x 50 cm. Galería López Quiroga. D.R.© Pedro Friedeberg/Somaap/México/2013. Foto: Gerardo Vázquez Miranda, AFMT-IIE-UNAM.
89. Pedro Friedeberg, *Códice Miguelito*, s.f., cartel impreso en offset, 50 x 50 cm. Colección particular. D.R.© Pedro Friedeberg/Somaap/México/2013. Foto: Gerardo Vázquez Miranda, AFMT-IIE-UNAM.
90. Portada de la revista *Nuevo Cine* núms. 4-5, 1961: Alberto Gironella, *Homenaje a Buñuel*, 1961, Vicente Rojo (diseño). Filmoteca UNAM.
91. Leobardo López Arretche, 1968, Federico Weingartshofer (foto). Reproducción autorizada por Federico Weingartshofer.
92. Eduardo Muñoz Bachs, cartel de *En el balcón vacío*, 1966, serigrafía, 76 x 51 cm. Cinemateca de Cuba, cortesía Fabián Muñoz.
93. Jomí García Ascot (dir.), *En el balcón vacío*, 1961, fotograma en 16mm. Filmoteca UNAM.
94. Rubén Gámez (dir.), *La fórmula secreta*, 1965, fotograma en 35mm. Filmoteca UNAM. Reproducción autorizada por Susana Gámez, 2013.
95. Juan Ibáñez (dir.), Carlos Fuentes (texto) y Gabriel Figueroa (foto), *Un alma pura*, segunda parte de *Los bienamados*, 1965, fotograma en 35mm. Filmoteca UNAM.

96. Rubén Gámez (dir.), *Los magueyes*, 1961, fotograma en 35mm. Filmoteca UNAM. Reproducción autorizada por Susana Gámez, 2013.
97. Leobardo López Arretche (dir. y foto), *S.O.S.*, 1967, fotograma en 16mm. Filmoteca UNAM.
98. Rufino Tamayo, *Constelación*, 1958, óleo sobre tela, 38 x 54.5 cm. Colección Héctor Fanghanel. D.R.© Rufino Tamayo/Herederos/México/2013. Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE-UNAM.
99. Gunther Gerzso, *Estructuras antiguas*, 1955, óleo sobre aglomerado de madera, 89 x 60 cm. Museo de Arte Carrillo Gil, Conaculta/INBA. D.R.© Gunther Gerzso/Somaap/México/2013. Foto: Bob Schalkwijk.
100. Lilia Carrillo, *La ciudad de Andrómeda*, 1957, óleo sobre tela 79 x 99 cm. Colección Familia Sánchez Palazuelos. D.R.© Lilia Carrillo/Somaap/México/2013. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE-UNAM.
101. Wolfgang Paalen, *Ondine matutine*, 1959, óleo sobre tela, 80 x 59 cm. Colección Miguel S. Escobedo. D.R.© Wolfgang Paalen/VBK/Somaap/México/2013. Foto: Gerardo Vázquez Miranda, AFMT-IIE-UNAM.
102. Gunther Gerzso, *Cecilia*, 1961, óleo sobre aglomerado de madera, 46 x 61 cm. Colección Dr. Stanley and Pearl Goodman, cortesía Mary-Anne Martin/Fine Art. D.R.© Gunther Gerzso/Somaap/México/2013.
103. Alberto Gironella, Sin título, 1964, óleo sobre tela y ensamblaje de objetos en caja de madera, 114 x 125 x 14 cm. Colección Vicente Rojo. D.R.© Alberto Gironella/Somaap/México/2013. Foto: cortesía Carmen Parra.
104. Rufino Tamayo, *Mujer de los trópicos*, 1959, óleo sobre tela, 200 x 128 cm. Colección particular. D.R.© Rufino Tamayo/Herederos/México/2013. Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE-UNAM.
105. Juan José Gurrola (dir.), Juan García Ponce (guión) y Antonio Reynoso (foto), *Tajimara*, primera parte de *Los bienamados*, 1965, fotograma en 35mm. Filmoteca UNAM.
106. Fernando García Ponce, Sin título (tríptico), 1966, óleo sobre tela, 150 x 360 cm. Galería López Quiroga. D.R.© Fernando García Ponce/Somaap/México/2013. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE-UNAM.
107. Vicente Rojo, *Destrucción* (díptico), 1965-1966, acrílico, hule sujetado con alambre sobre tela, 140 x 180 cm. Colección del artista. D.R.© Vicente Rojo/Somaap/México/2013. Foto: Gerardo Vázquez Miranda, LDOA-IIE-UNAM.
108. Manuel Felguérez, *El gran miedo a la montaña* (*Glaciar*), 1960, acrílico y óleo sobre tela, 80 x 99.5 cm. Galería López Quiroga. D.R.© Manuel Felguérez/Somaap/México/2013. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE-UNAM.
109. Luis Buñuel (dir.), *Los olvidados*, 1950, fotogramas en 35mm. Filmoteca UNAM.
110. Luis Buñuel (dir.), *Simón del desierto*, 1965, fotogramas en 35mm. Filmoteca UNAM.
111. Luis Buñuel (dir.), *Nazarín*, 1959, fotograma en 16mm. Filmoteca UNAM.
112. Luis Buñuel (dir.), *Viridiana*, 1961, fotograma en 35mm. Filmoteca UNAM.
113. Rogelio Naranjo, caricatura del *Primer Concurso de Cine Experimental*, 1965, publicada en "El Gallo Ilustrado", suplemento dominical del periódico *El Día*, 11 de junio de 1965. Hemeroteca Nacional. Foto: Gloria Minauro.
114. Cartel de *La fórmula secreta*, 1965, impresión en offset, 32 x 41.6 cm. Filmoteca UNAM.
115. José Luis Ibáñez (dir.), *Las dos Elenas*, 1965, fotograma en 35mm. Filmoteca UNAM.
116. Eduardo Muñoz Bachs, cartel de *El viento distante*, 1970, serigrafía, 76 x 51 cm. Filmoteca UNAM, cortesía Fabián Muñoz.
117-118. Portadas de la revista *Crononauta*, núms. 1 y 2, editada por el Club Mexicano de Ciencia Ficción, Alejandro Jodorowsky y René Rebetez (dir.), Lilia Carrillo, Francisco Corzas, Alberto Gironella, Arnaldo Coen, José Luis Cuevas, Enrique Bessonart, *et al*. (ilustración), Gelsen Gas (foto), 1964. Colección Arnaldo Coen.
119. José Luis Cuevas, ilustración para el texto de Emilio García Riera, "Zasim", *Crononauta*, núm. 1, 1964, p. 27. Colección Arnaldo Coen.
120. Índice, *Crononauta*, núm. 2, 1964. Colección Arnaldo Coen.
121. Portada de *El Corno Emplumado*, núm. 18, abril de 1966, Margaret Randall y Sergio Mondragón (editores). Colección Rita Eder.
122. Portada de *El Corno Emplumado*, núm. 19, julio de 1966, Margaret Randall y Sergio Mondragón (editores). Colección Rita Eder.
123. Felipe Ehrenberg, portada de *El Corno Emplumado*, núm. 22, abril de 1967, Margaret Randall y Sergio Mondragón (editores). En la leyenda se lee: "Transformada el alba cerré los ojos y vi la luna". Colección Rita Eder.
124. Felipe Ehrenberg, portada de *El Corno Emplumado*, núm. 23, julio de 1967, Margaret Randall y Sergio Mondragón (editores). Colección Rita Eder.
125. Rochelle Owens, "The Darkness & Narrow", en *El Corno Emplumado*, núm. 22, abril de 1967, pp. 68-69. Colección Rita Eder.
126. Guillermón, ilustración para *El Corno Emplumado*, núm. 22, abril de 1967, pp. 62-63. Colección Rita Eder.
127. José Luis Cuevas, "El matrimonio de los Arnolfini #40", ilustración, y Jan Arb, "Barra pero no pele las paredes", *El Corno Emplumado*, núm. 18, abril de 1966, pp. 170-171. Colección Rita Eder.
128. Álvaro Barrios, "A toda la vanguardia de América esta revolución", en *El Corno Emplumado*, núm. 17, enero de 1966, p. 93. Colección Rita Eder.
129. Fielding Dawson, retrato de Sergio Mondragón y Margaret Randall, en *El Corno Emplumado*, núm. 17, enero de 1966, p. 134. Colección Rita Eder.
130. Cartel de *Cinco de chocolate y uno de fresa,* 1967, 98 x 75 cm. Filmoteca UNAM.
131. Tito Davison (dir.), *The Big Cube (El terrón de azúcar)*, 1969, fotograma en 35mm. Foto: cortesía Elisa Lozano.
132-133. Alejandro Jodorowsky (dir.), Rafael Corkidi y Antonio Reynoso (foto), *Fando y Lis*, 1968, fotogramas en 35mm. Filmoteca UNAM, cortesía Alejandro Jodorowsky.

134-135. Alejandro Jodorowsky (dir.), Rafael Corkidi y Antonio Reynoso (foto), *Fando y Lis*, 1968, fotogramas en 35mm. Filmoteca UNAM, cortesía Alejandro Jodorowsky.

136. René Rebetez y Felipe Ehrenberg, *Psicograma no. 2: Hombre y fetiche*, suplemento cultural de *El Heraldo de México*, núm. 111, domingo 24 de diciembre de 1967, pp. 8-9. Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.

137. René Rebetez y Felipe Ehrenberg, *Psicograma: Música y máquina*, suplemento cultural de *El Heraldo de México*, núm. 105, domingo 12 de noviembre de 1967, pp. 8-9. Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.

138. Algunos de los miembros de Los Hartos, de izquierda a derecha: el *hilustrador*, José Luis Cuevas; el *hembarrador*, Jesús Reyes Ferreira; el *hobrero*, Alvarado; la *hama de casa*, Consuelo Abascal de Lemionet; la *hinsititutriz*, Maqueda, una mujer desconocida y, sentado, el *harquitecto* Pedro Friedeberg, en la galería de Antonio Souza, 30 de noviembre de 1961. Fondo Mathias Goeritz/Instituto Cultural Cabañas/Secretaría de Cultura/Gobierno de Jalisco.

139. Vista de la instalación de Los Hartos, de izquierda a derecha: obras del *hagricultor*, Rodríguez; la *hinstitutriz*, Maqueda, y el *hembarrador*, Reyes Ferreira, galería de Antonio Souza, 30 de noviembre de 1961. Fondo Mathias Goeritz/Instituto Cultural Cabañas/Secretaría de Cultura/Gobierno de Jalisco.

140. Vista de la instalación de Los Hartos, colgadas de izquierda a derecha: obras del *haprendiz*, Asta; el *hintelectual*, Goeritz, y el *hilustrador*, Cuevas. Delante, obra del *harquitecto*, Friedeberg, en la galería de Antonio Souza, 30 de noviembre de1961. Fondo Mathias Goeritz/Instituto Cultural Cabañas/Secretaría de Cultura/Gobierno de Jalisco.

141. La *hoboista*, Consuelo Rodríguez de Soto Franco, tocando la *Sinfonía en Bb* (*La Harta*) de Ilya Chamberlain, en la galería de Antonio Souza, 30 de noviembre de 1961. Fondo Mathias Goeritz/Instituto Cultural Cabañas/Secretaría de Cultura/Gobierno de Jalisco.

Corporalidades / Corporealities

142. Leonora Carrington, *Subandhu*, 1959, grafito y lápiz de color sobre papel, 54 x 27 cm. Colección José Luis Martín. D.R.© Leonora Carrington/ARS/Somaap/México/2013.

143. Remedios Varo, *Retrato del apotecario inventor del cartónico*, 1962, tinta sobre papel, 27.7 x 20.5 cm. Colección José Luis Martín. D.R.© Remedios Varo/VEGAP/Somaap/México/2013. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE-UNAM.

144. Bridget Tichenor, *Los encarcelados*, 1961, óleo y metal sobre madera, 108 x 28 x 25 cm. Colección particular. D.R.© Bridget Tichenor/DACS/Somaap/México/2013. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE-UNAM.

145. Pedro Friedeberg, *Tichenortime*, 1965, yeso, 75 x 56 x 23 cm, yeso, talla en madera y acrílico. Colección particular. D.R.© Pedro Friedeberg/Somaap/México/2013. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE-UNAM.

146. Pedro Friedeberg, Sin título, *ca.* 1966, talla en madera policromada, hoja de oro y cristal, 47 x 22 x 24 cm. Colección particular. D.R.© Pedro Friedeberg/Somaap/México/2013. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE-UNAM.

147. Francisco Corzas, *Desnudos con carnero,* 1966, técnica mixta sobre papel, 46 x 62 cm. Colección José Luis Martín. Foto: Dylan von Gunten.

148. Gunther Gerzso, *Desnudo*, 1959, óleo sobre madera comprimida, 46.5 x 37.9 cm. Museo de Arte Carrillo Gil, Conaculta/INBA. D.R. © Gunther Gerzso/Somaap/México/2013. Foto: Javier Hinojosa.

149. Gunther Gerzso, Sin título, del *Cuaderno de bocetos*, 1960. D.R.© Gunther Gerzso/Somaap/México/2013.

150. Gunther Gerzso, *Aparición*, 1960, óleo sobre masonite, 80 x 50 cm. Colección particular. D.R.© Gunther Gerzso/Somaap/México/2013. Foto: AFMT-IIE-UNAM.

151. Leonora Carrington, Sin título, s.f., grafito, tinta y acuarela sobre papel, 57 x 35 cm. Colección particular. D.R.© Leonora Carrington/ARS/Somaap/México/2013. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE-UNAM.

152. José Luis Cuevas, ilustración para *Teatro pánico* de Alejandro Jodorowsky, México, Ediciones Era, 1965.

153. José Luis Cuevas, *Dos personajes*, de la serie *Recollections of Childhood*, 1962, litografía sobre papel, 38.1 x 51.9 cm. © Fundación Maestro José Luis Cuevas Novelo, A.C. Foto: Gerardo Vázquez Miranda, AFMT-IIE-UNAM.

154. Felipe Ehrenberg, Sin título, ilustración para *El Corno Emplumado*, núm. 19, julio de 1966, p. 178. Colección Rita Eder. D.R.© Felipe Ehrenberg/Somaap/México/2013.

155. Arnaldo Coen, *Pasiones complementarias (torsos)*, 1967-1968, óleo sobre tela, 95 x 70 cm. Colección Mercedes y Manuel Felguérez. D.R.© Arnaldo Coen/Somaap/México/2013. Foto: Gerardo Vázquez Miranda, AFMT-IIE-UNAM.

156. José Luis Cuevas, *Figura de hombre,* de la serie *Recollections of Childhood*, 1962, litografía sobre papel, 51.9 x 38.1 cm. © Fundación Maestro José Luis Cuevas Novelo, A.C. Foto: Ricardo Alvarado, AFMT-IIE-UNAM.

157. Francisco Toledo, *Mujer con cangrejo*, 1969, litografia, 90 x 63 cm. Colección José Luis Martín. D.R.© Francisco Toledo/Somaap/México/2013. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE-UNAM.

158. Vlady, boceto del cuaderno desplegable, 11 de febrero de 1966, tinta sobre papel, 26.7 x 83.5 cm extendido. Cortesía Centro Vlady. Foto: Ernesto Peñaloza, AFMT-IIE-UNAM.

159. Vlady, bocetos del cuaderno desplegable, 15 junio de 1967, tinta sobre papel, 26.7 x 83.5 cm extendido. Cortesía Centro Vlady. Foto: Ernesto Peñaloza, AFMT-IIE-UNAM.

160. Vlady, bocetos del cuaderno desplegable, 8 de mayo de 1966, tinta sobre papel, 26.7 x 83.5 cm extendido. Cortesía Centro Vlady. Foto: Ernesto Peñaloza, AFMT-IIE-UNAM.

161. Luis Buñuel (dir.), *Los olvidados*, 1950, fotograma en 35mm. Filmoteca UNAM.

162. Luis Buñuel (dir.), *Viridiana*, 1961, fotogramas en 35mm. Filmoteca UNAM.

163. Francisco Toledo, *Ave erótica*, 1966, tinta sobre papel, 66 x 48 cm. Colección José Luis Martín. D.R.© Francisco Toledo/Somaap/

México/2013. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE-UNAM.

164. Alejandro Jodorowsky (dir.), Rafael Corkidi y Antonio Reynoso (foto), *Fando y Lis*, 1968, fotogramas en 35mm. Filmoteca UNAM, cortesía Alejandro Jodorowsky.
165. Alejandro Jodorowsky, *Melodrama sacramental*, efímero pánico realizado en el Segundo Festival de Libre Expresión, París, 1965, fotogramas. Cortesía Alejandro Jodorowsky.
166. Alberto Gironella, *Leng tch'é II*, 1968, óleo sobre tela, 160 x 140 cm. Museo de Arte Moderno de Gómez Palacios. D.R.© Alberto Gironella/Somaap/México/2013.
167. Juan José Gurrola (dir.), Juan García Ponce, Octavio Paz y Francisco de Quevedo (texto), *La creación artística*, segmento *Alberto Gironella*, 1965, fotogramas en 16mm. Filmoteca UNAM.
168. Alberto Gironella, *Reina-perro con texto de Kafka*, *ca.* 1965, tinta sobre papel, 39 x 26 cm. Colección José Luis Martín. D.R.© Alberto Gironella/Somaap/México/2013. Foto: Dylan von Gunten.
169. Alberto Gironella, *El obrador de Francisco Lezcano*, 1965, acuarela, tinta y barniz sobre papel, 28 x 35 cm. Colección José Luis Martín. D.R.© Alberto Gironella/Somaap/México/2013. Foto: Fondo José Verde Orive, AFMT-IIE-UNAM.
170. Alberto Gironella, *El obrador de Francisco Lezcano con el perro devorando a la Reina Mariana*, 1966, acuarela, tinta y barniz sobre papel, 30 x 40 cm. Colección José Luis Martín. D.R.© Alberto Gironella/Somaap/México/2013. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE-UNAM.
171. Alberto Gironella, *Leng tch'é, Velázquez y Francisco Lezcano*, 1968, óleo sobre tela, 140 x 171 cm. Museo de Arte Moderno de Gómez Palacios. D.R.© Alberto Gironella/Somaap/México/2013. Foto: cortesía Carmen Parra.
172. *Leng tch'é*, fotografía recortada y reverso, 11.5 x 16.5 cm. Archivo Salvador Elizondo, cortesía Paulina Lavista.
173. Alejandro Jodorowsky (dir.), efímero en la Escuela de San Carlos, 1963, en Alejandro Jodorowsky, *Teatro pánico*, México, Ediciones Era, 1965.
174. Alejandro Jodorowsky (dir.), Manuel Felguérez (escenografía) y Lilia Carrillo (vestuario), *La sonata de los espectros*, de August Strindberg, 1961, con Beatriz Sheridan y Carlos Ancira. Fondo Kati Horna, Cenidiap/INBA. D.R.© Norah Horna.
175. Alejandro Jodorowsky (dir. y guión), *La ópera del orden*, fragmento de la escenografía de Alberto Gironella, 1962, con Alberto Gironella y Alba Rojo. Fondo Kati Horna, Cenidiap/INBA. D.R.© Norah Horna.
176. Alejandro Jodorowsky (dir. y guión), *La ópera del orden*, con Luis Miranda, Lucero Isaac, Pablo Leder, Javier Cervantes, Álvaro Carcaño, Graciela Henríquez, Roberto Colmenares y Bernardette Landrú, 1962. Fondo Kati Horna, Cenidiap/INBA. D.R.© Norah Horna.
177. Juan José Gurrola (dir. y escenografía), *Despertar de primavera*, de Frank Wedekind, Teatro de la Facultad de Arquitectura-UNAM, 19 de enero de 1960, Ursula Bernath (foto). Archivo Gurrola.
178. Juan José Gurrola (dir. y escenografía), *Despertar de primavera*, de Frank Wedekind, Teatro de la Facultad de Arquitectura-UNAM, 19 de enero de 1960, Ursula Bernath (foto). Archivo Gurrola.
179. Juan José Gurrola, guión para *Museo dinámico*, 1967. Archivo Gurrola.
180. Juan José Gurrola, *Duelo de flashes* (con una fotógrafa del Bar Los Lobos, Acapulco, Guerrero), fotografía y reverso, 1964. Archivo Gurrola.
181. Kati Horna (fotos), "Fetiche de S.nob no. 1, Oda a la necrofilia", *S.nob*, núm. 2, 27 de junio de 1962, pp. 21-25. Archivo Salvador Elizondo, cortesía Paulina Lavista. D.R.© Norah Horna.
182. Kati Horna (fotos), "Fetiche No. 4", *S.nob*, núm. 7, 15 de octubre de 1962, pp. 25-28. Archivo Salvador Elizondo, cortesía Paulina Lavista. D.R.© Norah Horna.
183. Alan Glass, Sin título, s.f., tela, fragmento de maniquí, puro, lápices e impresos, 64 x 39.5 x 30.5 cm. Colección particular. Foto: Gerardo Vázquez Miranda, AFMT-IIE-UNAM.
184. Salvador Elizondo, "Los lobos", y Juan Manuel Torres, "¿Ha practicado usted la licantropía", *S.nob*, núm. 1, 20 de junio de 1962, pp. 8-9. Archivo Salvador Elizondo, cortesía Paulina Lavista.
185. Ilustraciones de Roland Topor, *S.nob*, núm. 2, 27 de junio de 1962, p. 13; *S.nob*, núm. 3, 4 de julio de 1962, p. 37; *S.nob*, núm. 5, 18 de julio de 1962, p. 30. Archivo Salvador Elizondo, cortesía Paulina Lavista. D.R.© Roland Topor/ADAGP/Somaap/México/2013.
186. Alberto Gironella, Sin título, *S.nob*, núm. 2, 27 de junio de 1962, p. 2. Archivo Salvador Elizondo, cortesía Paulina Lavista.
187. Autor desconocido, ilustración "Du côté de chez Snob", *S.nob*, núm. 3, 4 de julio de 1962, p. 40. Archivo Salvador Elizondo, cortesía Paulina Lavista.
188. Inés Arredondo en Ciudad Universitaria, 1962, Ricardo Salazar (foto). IISUE/AHUNAM/Fondo Ricardo Salazar.
189. Inés Arredondo y Juan García Ponce, *ca.* 1968. Cortesía familia Segovia Camelo.
190. Inés Arredondo, Juan Vicente Melo, Carlos Monsiváis y otros en el Centro Mexicano de Escritores, 1961. Cortesía familia Segovia Camelo.
191. Luisa Josefina Hernández, fotografía tomada de la contraportada de su libro *La memoria de Amadís*, México, Joaquín Mortiz, 1967.
192. Juan Vicente Melo, *La obediencia nocturna*, México, Ediciones Era, 1969.
193. Luisa Josefina Hernández, *La cólera secreta*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1964.
194-195. Alejandro Jodorowsky (guión) y Manuel Moro (ilustración), *Aníbal 5*, año 1, núm. 1, 1966, editorial Temporae, pp. 6-9. Colección particular, cortesía Alejandro Jodorowsky.
196-197. Alejandro Jodorowsky (guión) y Manuel Moro (ilustración), *Aníbal 5*, año 1, núms. 4 y 5, 1966, editorial Temporae. Colección particular, cortesía Alejandro Jodorowsky.
198-199. José Luis Cuevas, ilustraciones para *El Corno Emplumado*, núm. 3, julio de 1962, pp. 36-37. Colección Rita Eder.

200. José Luis Cuevas, Sin título, 1953, dibujos publicados en *El Corno Emplumado*, núm. 18, 1966, pp. 61 y 62. Colección Rita Eder.
201. José Luis Cuevas, ilustración para *S.nob*, núm. 3, 4 de julio de 1962, p. 7. Archivo Salvador Elizondo, cortesía Paulina Lavista.

Modernizaciones / Modernizations

202. Mathias Goeritz y Luis Barragán (arqs.), Torres de Satélite, 1957, Compañía Mexicana de Aerofoto (foto). Fundación ICA, Aerofoto.
203. Mathias Goeritz y Luis Barragán (arqs.), Torres de Satélite, 1957, Elisa Vargas Lugo (foto). AFMT-IIE-UNAM. D.R.© Luis Barragán/ ProLitteris/Somaap/México/2013.
204. Mathias Goeritz y Luis Barragán (arqs.), Torres de Satélite, 1957. AFMT-IIE-UNAM. D.R.© Luis Barragán/ProLitteris/Somaap/ México/2013.
205. Estadio Azteca, ciudad de México, vuelo de octubre de 1968, escala 1:16000. Compañía Mexicana de Aerofoto. Fundación ICA, Aerofoto.
206. Oliver Seguin (escultor), Estación núm. 15 (Francia) de la Ruta de la Amistad en construcción, 1968. Archivo Pedro Ramírez Vázquez.
207. Herbert Bayer, *Muro articulado*, Estación núm. 12 (Austria) de la Ruta de la Amistad en construcción, 1968. Archivo Pedro Ramírez Vázquez.
208. Ciudad Universitaria, fotografía oblicua, 1954, Compañía Mexicana de Aerofoto (foto). Fundación ICA, Aerofoto.
209. Campos deportivos, Ciudad Universitaria, 1954, Compañía Mexicana de Aerofoto (foto). Fundación ICA, Aerofoto.
210. Luis Márquez Romay (foto), Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria, s.f. Fondo Luis Márquez Romay, AFMT-IIE-UNAM.
211. Antonio Caballero (foto), Ciudad Universitaria, *ca.* 1965. Colección López Quiroga.
212. Antonio Caballero (foto), Ciudad Universitaria, *ca.* 1965. Galería López Quiroga.
213. Antonio Caballero (foto), Ciudad Universitaria, *ca.* 1965. Galería López Quiroga.
214. Ciudad Universitaria, estatua de Miguel Alemán, fotógrafo desconocido, s.f. IISUE/AHUNAM.
215. Publicidad en *Caminos de México*, núm. 26, año V, segundo trimestre de 1957, Ciudad Universitaria.
216.Centro Habitacional Santa Cruz Meyehualco, 1964, Compañía Mexicana de Aerofoto (foto). Fundación ICA, Aerofoto.
217. Mario Pani (arq.), Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, 1964, Bob Schalkwijk (foto).
218. Héctor García (foto), *Gloria Mestre volando sobre la ciudad*, 1955. © Fundación Héctor y María García.
219. Augusto H. Álvarez (arq.), edificio Jaysour, *ca.* 1960-1964, Nacho López (foto). © 382499.Conaculta.INAH.Sinafo.FN.México.
220. Augusto H. Álvarez (arq.), edificio Jaysour, 1960-1964, Guillermo Zamora (foto). Colección Archivo Arquitectos Mexicanos, Facultad de Arquitectura-UNAM.
221. Juan Sordo Madaleno (arq.), Hotel Sheraton, 1962, Armando Salas Portugal (foto). Reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal.
222. Augusto H. Álvarez (arq.), Torre Latinoamericana en construcción, Juan Guzmán (foto), 1952. Fondo Juan Guzmán, AFMT-IIE-UNAM.
223. Augusto H. Álvarez (arq.), Torre Latinoamericana en construcción, Juan Guzmán (foto), 1952. Fondo Juan Guzmán, AFMT-IIE-UNAM.
224. Juan Guzmán (foto), Paseo de la Reforma, 1961. Fondo Juan Guzmán, AFMT-IIE-UNAM.
225. Francisco Artigas, casa en la calle Farallón 246, 1950, Roberto ~~Luna~~ y Fernando Luna (foto). Colección Fernando Luna.
226. Francisco Artigas (arq.), caseta de ventas, 1950, Roberto y Fernando Luna (foto). Cortesía Fernando Luna.
227-228. Francisco Artigas (arq.), casa en la calle Agua 833, 1955, Roberto y Fernando Luna (foto). Cortesía Fernando Luna.
229. Lola Álvarez Bravo, *Computadora 1*, *ca*. 1954, fotomontaje. © Lola Álvarez Bravo/ ARS/NY/Center for Creative Photography, The University of Arizona Foundation/Art Resource.
230. Enrique Bostelmann (foto), Sin título, *ca.* 1960. © Archivo Enrique Bostelmann.
231. Nacho López (foto), Instalaciones de una planta eléctrica, *ca.* 1965. © 383614. Conaculta.INAH.Sinafo.FN.México.
232. Rodrigo Moya (foto), atentado fallido contra la estatua de Miguel Alemán, 1967. © Archivo Rodrigo Moya.
233. Antonio Caballero (foto), estatua de Miguel Alemán cubierta, reportaje de la revista *Hora de México*, 1967. Colección López Quiroga.
234. Héctor García (foto), reportaje "Una semana ardiente", *Ojo! una revista que ve*, núm. 1, 6 de septiembre de 1958. © Fundación Héctor y María García.
235. Portada de *Caminos de México*, núm. 13, 1955: Carlos Lazo Barreiro (arq.), edificio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, Juan O'Gorman y José Chávez Morado (murales). UNAM-IIE.
236. José Horna, cartel del Primer Congreso Mexicano de la Industria de la Construcción, impresión offset, 62.8 x 44.5, 1955. D.R.© Norah Horna.
237. Lola Álvarez Bravo, *Abriendo caminos*, 1954, fotomontaje. Archivo Familia González Rendón. © Lola Álvarez Bravo/ARS/NY/ Center for Creative Photography, The University of Arizona Foundation.
238. Juan José Gurrola (dir.) y Juan García Ponce (texto), *La creación artística*, segmento *Vicente Rojo*, 1965, fotograma en 16mm. Filmoteca UNAM.
239. Portada de *Espacios*, núm. 18, febrero de 1954: Guillermo Rossell y Lorenzo Carrasco (arqs.), oficinas de Auto-Mex. UNAM-IIE.
240. Publicidad de S.G. Construcciones en *Calli*, núm. 16, 1965: Guillermo Rossell y Lorenzo Carrasco (arqs.), fábrica de Auto-Mex. Biblioteca Lino Picaseño de la Facultad de Arquitectura, UNAM. Foto: Ricardo Alvarado, AFMT-IIE-UNAM.
241. Mathias Goeritz, *Do It Yourself*, 1960, madera tallada cubierta con hoja de oro, 26.5 x 60 cm de diámetro. Colección particular. Fondo Michel Zabé, AFMT-IIE-UNAM.

242. Ricardo Legorreta y Mathias Goeritz (arqs.), fábrica Auto-Mex, 1965, Kati Horna (foto). D.R.© Norah Horna. Fondo Mathias Goeritz/ Cenidiap/INBA.

243. Publicidad del Dodge Coronet '66 en *Gente*, 1 de marzo de 1966: Ricardo Legorreta y Mathias Goeritz (arqs.), fábrica Auto-Mex.

244. Publicidad de Ciudad Satélite en *Excélsior*, *ca.* 1958: Mathias Goeritz y Luis Barragán (arqs.), Torres de Satélite. Fondo Mathias Goeritz/Cenidiap/INBA.

245. Publicidad de Ciudad Satélite en *Novedades*, 2 de noviembre de 1958: Mathias Goeritz y Luis Barragán (arqs.), Torres de Satélite, Fondo Mathias Goeritz/Cenidiap/INBA.

246. "To Mark Mexican Satellite City", *Progressive Architecture*, Nueva York, octubre de 1957, pp. 94-95.

247. Mathias Goeritz durante el diseño de la maqueta de las Torres de Ciudad Satélite, 1957. Foto: cortesía Ida Rodríguez Prampolini y Daniel Goeritz.

248. Mathias Goeritz, *Construcción inacabada núm. 1*, *Homenaje a Daniel Mont*, 1955, Armando Salas Portugal (foto). Reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal.

249. Mathias Goeritz, *Construcción inacabada núm. 2. Homenaje a Daniel Mont*, 1955, Armando Salas Portugal (foto). Reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal.

250. José Horna, cartel del Primer Festival Mexicano de Motociclismo Ciudad Satélite, impresión offset, 94.2 x 61.8, 1958. D.R.© Norah Horna.

251. Mathias Goeritz y Luis Barragán (arqs.), maqueta de la *Plaza de las Cinco Torres*, 1957, foto del archivo de R. Urangaen, en Antonio Riggen Martínez, *Luis Barragán, Mexico's Modern Master, 1902-1988*, Nueva York, Monacelli Press, 1996, p. 177. D.R.© Luis Barragán/ProLitteris/Somaap/ México/2013.

252. David Winters (dir.), *Space-Girl Dance* con Raquel Welch, fragmento del programa de televisión *Raquel!*, 1970.

253. Mathias Goeritz, *El animal del Pedregal*, 1951, Nacho López (foto), 1954. © 395221. Conaculta.INAH.Sinafo.FN.México.

254. Mario Pani (arq.), Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, 1964, Armando Salas Portugal (foto), 1966. Reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal.

255. Mario Pani (arq.), Torre de Banobras, 1962, Armando Salas Portugal (foto), 1966. Reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal.

256. Alejandro Prieto Posadas, José María Gutiérrez Trujillo y Pedro F. Miret (arqs.), Unidad Independencia, 1960, Agustín Casasola (foto). © 501137.Conaculta.INAH. Sinafo.FN.México.

257. Mario Pani (arq.), Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, 1964, Armando Salas Portugal (foto), 1966. Reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal.

258. Unidad Habitacional Aquiles Serdán, 1962, Fondo Casasola (foto). © 236914.Conaculta. INAH.Sinafo.FN.México.

259. Mario Pani (arq.), Torre de Banobras, 1962, Armando Salas Portugal (foto), 1966. Reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal.

260. Mario Pani (arq.), Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, 1964, Armando Salas Portugal (foto), 1966. Reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal.

261. Nacho López (foto), Unidad Habitacional Santa Cruz Meyehualco, 1963. © 382506. Conaculta.INAH.Sinafo.FN.México.

262. Lola Álvarez Bravo, *Anarquía arquitectónica de la ciudad de México*, 1953, fotomontaje, 21.4 x 17.7 cm. Cortesía Museo Nacional de Arte, INBA. © Lola Álvarez Bravo/ARS/NY/ Center for Creative Photography, The University of Arizona Foundation.

263. Rodrigo Moya (foto), *Hipotecados*, 1965, Mario Pani (arq.), Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco. © Archivo Rodrigo Moya.

264. Rubén Gámez (dir.), *La fórmula secreta*, 1965, fotogramas en 35mm. Filmoteca UNAM. Reproducción autorizada por Susana Gámez.

265. Nacho López (foto), de la serie *Cárcel de Lecumberri*, 1950, gelatina de plata, 24.2 x 19.2 cm. © 374864.Conaculta.INAH.Sinafo. FN.México.

266. Nacho López (foto), de la serie *Cárcel de Lecumberri*, 1950, gelatina de plata, 24.2 x 19.2 cm. © 374879.Conaculta.INAH.Sinafo. FN.México.

267. Nacho López (foto), de la serie *Cárcel de Lecumberri*, 1950, gelatina de plata, 24.2 x 19.2 cm. © 374862.Conaculta.INAH.Sinafo. FN.México.

268. Héctor García (foto), del reportaje "Una semana ardiente", *Ojo! una revista que ve*, núm. 1, 6 de septiembre de 1958. © Fundación Héctor y María García.

269. Rodrigo Moya (foto), camión incendiado frente al Monumento a la Revolución, 1958. © Archivo Rodrigo Moya.

270. Enrique Bordes Mangel (foto), *Manifestación de estudiantes de medicina*, 1965. Colección particular.

271. Enrique Bordes Mangel (foto), *Maestro rescatando a una compañera de la policía*, 1958. Colección particular.

272. Gelsen Gas (dir.) y Rafael Corkidi (foto), *Anticlímax*, 1969, fotogramas en 16mm. Filmoteca UNAM. Reproducción autorizada por Gelsen Gas.

273. Enrique Bordes Mangel (foto), atentado a la escultura de Miguel Alemán, 1960. Colección particular.

274. Inauguración de la Galería de Historia, 1960. Archivo Pedro Ramírez Vázquez.

275. Pedro Ramírez Vázquez (arq.), Galería de Historia, 1960. Archivo Pedro Ramírez Vázquez.

276. Pedro Ramírez Vázquez (arq.), Museo de Arte Moderno, 1964. Archivo Pedro Ramírez Vázquez.

277. Ursula Bernath (foto), interior del Museo de Arte Moderno, *ca*. 1966. Foto: cortesía Annette Schulze.

278. Pedro Ramírez Vázquez (arq.), Museo Nacional de Antropología en construcción, 1964. Archivo Pedro Ramírez Vázquez.

279. Manuel Felguérez, celosía del Museo Nacional de Antropología, 1964, Armando Salas Portugal (foto). Reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal.

280. Pedro Ramírez Vázquez (arq.), traslado de la Chalchiuhtlicue al Museo Nacional de Antropología, 1964. Archivo Pedro Ramírez Vázquez.
281. Interior del Museo Nacional de Antropología, 1964. Archivo Pedro Ramírez Vázquez.
282. El Museo Nacional de Antropología en construcción, 1964, Bob Schalkwijk (foto).
283. Rufino Tamayo, *La lucha del día y la noche*, mural en proceso, Ursula Bernath (foto), *ca*. 1964. Foto: cortesía Annette Schulze.
284. Publicidad de Cementos Anáhuac, *Gaceta de la Ciudad de México*, 1966, Paseo de la Reforma.
285. Publicidad de Datsun, *Life en español*, vol. 22, núm. 6, 30 de septiembre de 1963: Mathias Goeritz y Luis Barragán (arqs.), Torres de Satélite.
286. Publicidad de Bacardí, *Life en español*, vol. 19, núm. 4, 5 de marzo de 1962: Félix Candela (arq.), fábrica embotelladora de Bacardí, 1961.
287. Publicidad de pisos, *Arquitectura México*, núm. 89, marzo de 1965: Pedro Ramírez Vázquez (arq.), Museo de Arte Moderno, 1964.
288. Francisco Artigas (arq.), casa en la calle Risco 240, 1952. Roberto y Fernando Luna (foto). Cortesía Fernando Luna.
289. Casa del Pedregal, s.f., Juan Guzmán (foto). Fondo Juan Guzmán, AFMT-IIE-UNAM.
290. Publicidad de Jardines del Pedregal de San Ángel, *Arquitectura México*, núm. 70, 1960.
291. Doctor Mario del Río y Teresa Mora de Del Río con sus mascotas, *Social*, 1957. Colección particular.
292. Portada de *Arquitectura México*, núm. 72, diciembre de 1960: Mario Pani (arq.), croquis del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco. Biblioteca Justino Fernández, IIE-UNAM.
293. Portada de *Arquitectura México*, núm. 53, marzo de 1956: Mario Pani (arq.), Condominio Reforma. Biblioteca Justino Fernández, IIE-UNAM.
294. Portada de *Arquitectura México*, núm. 89, marzo de 1965: Palacio de Justicia, Juan Sordo Madaleno y Adolfo Wiechers (arqs.), Ernesto Paulsen (logotipo). Biblioteca Justino Fernández, IIE-UNAM.
295. Portada de *Arquitectura México*, núm. 71, diseño de M. de Alva, septiembre de 1960. Biblioteca Justino Fernández, IIE-UNAM.
296. Juan José Díaz Infante (arq.), *Kalikosmia*, 1969. Cortesía Juan José Díaz Infante.
297. Juan José Díaz Infante (arq.), *Kalikosmia*, 1969. Cortesía Juan José Díaz Infante.
298. Juan José Díaz Infante (arq.), residencias de científicos e investigadores en el Observatorio Nacional de San Pedro Mártir. Foto: Ale de la Puente, 2012.
299. Luis Barragán (arq.), Fuente de los Amantes, 1964, Armando Salas Portugal (foto). Reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal. D.R.© Luis Barragán/ProLitteris/Somaap/México/2013.
300. Luis Barragán (arq.), fraccionamiento Las Arboledas, 1958-1959, Armando Salas Portugal (foto). Reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal. D.R.© Luis Barragán/ProLitteris/Somaap/México/2013.
301. Luis Barragán (arq.), jardín en el Pedregal, 1957, Juan Guzmán (foto). Fondo Juan Guzmán, AFMT-IIE-UNAM. D.R.© Luis Barragán/ProLitteris/Somaap/México/2013.
302. Ursula Bernath (foto), Luis Barragán, *ca*. 1963. Foto: cortesía Annette Schulze.
303. Michael van Beuren (diseño) para Muebles Domus de van Beuren, S.A., sala de la Línea Danesa, madera ensamblada y asiento forrado en tela, *ca.* 1957-1958. Foto: Archivo Freddy van Beuren, cortesía Ana Elena Mallet.
304. Michael van Beuren (diseño) para Muebles Domus de Van Beuren, S.A, comedor con mueble trinchador, Línea Danesa, madera ensamblada y sillas con asiento forrado en tela, *ca.* 1958. Foto: Archivo Freddy van Beuren, cortesía Ana Elena Mallet.
305-306. Eugenio Escudero, bocetos de interiores, *ca*. 1964-1967, tinta sobre lápiz de color sobre papel, 31 x 46 cm c/u. Colección Javier Carral/Galería Trouvé.
307. Francisco Artigas y Fernando Luna (arqs.), casa en la calle Rocas 131, 1966, Roberto y Fernando Luna (foto). Cortesía Fernando Luna.
308. Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Pedro Coronel (viñeta de portada), primera edición, México, FCE, 1958. Biblioteca Gonzalo Robles, Fondo de Cultura Económica.
309. Lola Álvarez Bravo, retrato de Carlos Fuentes, s.f. © Lola Álvarez Bravo/ARS/NY/ Center for Creative Photography, The University of Arizona Foundation/Art Resource.

Yuxtaposiciones / Juxtapositions

310. Alberto T. Arai (arq.), frontones de Ciudad Universitaria, 1952, Juan Guzmán (foto). Fondo Juan Guzmán, AFMT-IIE-UNAM.
311. Alberto T. Arai (arq.), frontones de Ciudad Universitaria, 1952, Juan Guzmán (foto). Fundación Televisa.
312. Juan O'Gorman (arq.), boceto para el mosaico de la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, 1952, acuarela sobre papel, 93 x 121 cm. Palacio de la Autonomía-UNAM. D.R.© Juan O'Gorman/Somaap/México/2013. Foto: Columba Sánchez Jiménez y Gerardo Vázquez Miranda, AFMT-IIE-UNAM.
313. Juan O'Gorman (arq.), boceto para el mosaico de la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, 1952, acuarela sobre papel, 93 x 121 cm. Palacio de la Autonomía-UNAM. D.R. ©Juan O'Gorman/Somaap/México/2013. Foto: Columba Sánchez Jiménez y Gerardo Vázquez Miranda, AFMT-IIE-UNAM.
314. Rodrigo Moya, *Confusión semiótica*, *ca.* 1960. © Archivo Rodrigo Moya.
315. Rubén Gámez (dir.), *La fórmula secreta*, 1965, película ganadora del Primer Concurso de Cine Experimental, 1965, fotogramas en 35mm. Filmoteca UNAM. Reproducción autorizada por Susana Gámez.
316. Armando Salas Portugal (foto), *Plaza de las Tres Culturas*, 1966. Reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal.
317. Mathias Goeritz, Sin título, 1959, lámina de metal perforado y patinado sobre madera, 120 x 120 cm. Colección Miguel S.

Escobedo. Foto: Fondo Michel Zabé, AFMT-IIE-UNAM.

318. Gunther Gerzso, *Paisaje de Papantla*, 1955, óleo sobre aglomerado de madera, 100.3 x 73 cm. Colección particular, cortesía Mary-Anne Martin / Fine Art. D.R.© Gunther Gerzso/Somaap/México/2013.
319. Gunther Gerzso, *La ciudadela*, 1949, óleo sobre tela, 50 x 73 cm. Colección Miguel S. Escobedo. D.R.© Gunther Gerzso/Somaap/México/2013.
320. Feliciano Béjar, *Custodia,* 1967, engranes de acero y plástico, 120 x 54 x 30 cm. Colección Martin Foley y Martín Béjar. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIE-UNAM.
321. Bob Schalkwijk (foto), Feliciano Béjar y sus *Magiscopios*, 1966-1970.
322. Feliciano Béjar, *Arquitectura filosófica*, 1966, acero, cristal y plástico, 138 x 103 x 30 cm. Colección Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Foto: Bob Schalkwijk.
323. Bob Schalkwijk (foto), *La columna III* de Feliciano Béjar y figuras religiosas, 1967.
324. Mathias Goeritz, decoración de la Sala Cora Huichol, 1964, cuerdas y sogas sobre madera, 380 x 300 cm. Museo Nacional de Antropología. Foto: Ramiro Chaves, Conaculta-INAH-Méx. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".
325. Félix Candela, Enrique de la Mora y Fernando López Carmona (arq.), Iglesia del Altillo, 1958, Juan Guzmán (foto). Fondo Juan Guzmán, AFMT-IIE-UNAM.
326. Félix Candela (arq.), fraccionamiento en Cuernavaca, *ca.* 1958, Armando Salas Portugal (foto). Reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal.
327. Félix Candela (arq.), construcción del restaurante *Los Manantiales*, 1958, Juan Guzmán (foto). Fondo Juan Guzmán, AFMT-IIE-UNAM.
328. Félix Candela (arq.), restaurante *Los Manantiales*, 1958, Juan Guzmán (foto). Fondo Juan Guzmán, AFMT-IIE-UNAM.
329. Mario Pani (arq.), bocetos del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, *ca.* 1960, *Conjunto Urbano 'Presidente López Mateos' (Nonoalco-Tlatelolco): Una realización del Presidente Adolfo López Mateos*, México, Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, s.f.
330. Tugurios en Nonoalco-Tlatelolco, *ca*. 1960, tomada de *Conjunto Urbano 'Presidente López Mateos' (Nonoalco-Tlatelolco): Una realización del Presidente Adolfo López Mateos*, México, Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, s.f.
331. Tugurios en Nonoalco-Tlatelolco, *ca*. 1960, tomada de *Conjunto Urbano 'Presidente López Mateos' (Nonoalco-Tlatelolco): Una realización del Presidente Adolfo López Mateos*, México, Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, s.f.
332. Antonio Reynoso (foto), *Vecindad*, 1942. Cortesía Regina Reynoso Thielen.
333. "Una ciudad nueva en el corazón de una ciudad antigua", *Arquitectura México*, núms. 94-95, 1966. Mario Pani (arq.), Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco. Biblioteca Justino Fernández IIE-UNAM.
334. Mario Pani (arq.), bocetos del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, *ca.* 1960, tomada de *Conjunto Urbano 'Presidente López Mateos' (Nonoalco-Tlatelolco): Una realización del Presidente Adolfo López Mateos*, México, Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, s.f.
335. Mario Pani (arq.), diagramas de trabajo del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, *ca.* 1960, tomada de *Conjunto Urbano 'Presidente López Mateos' (Nonoalco-Tlatelolco): Una realización del Presidente Adolfo López Mateos*, México, Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, s.f.
336. Héctor García (foto), resbaladilla en forma de nave espacial en el Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, 1960. © Fundación Héctor y María García.
337. Mario Pani (arq.), diagramas de trabajo del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, *ca.* 1960, tomada de *Conjunto Urbano 'Presidente López Mateos' (Nonoalco-Tlatelolco): Una realización del Presidente Adolfo López Mateos*, México, Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, s.f.
338. Mario Pani (arq.), Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, 1964, Armando Salas Portugal (foto). Reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal.
339. Mario Pani (arq.), Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, 1964, tomada de *Conjunto Urbano 'Presidente López Mateos' (Nonoalco-Tlatelolco): Una realización del Presidente Adolfo López Mateo*s, México, Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, s.f.
340. Mario Pani (arq.), Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, 1964, tomada de *Conjunto Urbano 'Presidente López Mateos' (Nonoalco-Tlatelolco): Una realización del Presidente Adolfo López Mateo*s, México, Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, s.f.
341. Félix Candela (arq.), Capilla abierta de Palmira, 1962, Armando Salas Portugal (foto). Reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal.
342. Félix Candela (arq.), Iglesia de la Medalla Milagrosa, 1956, Juan Guzmán (foto). Fondo Juan Guzmán, AFMT-IIE-UNAM.
343. Félix Candela (arq.), Iglesia de la Medalla Milagrosa, 1956, Juan Guzmán (foto). Fondo Juan Guzmán, AFMT-IIE-UNAM.
344. Félix Candela (arq.), Iglesia de Nuestra Señora del Altillo, 1964, Bob Schalkwijk (foto).
345. Mathias Goeritz, vitrales de la Iglesia de San Lorenzo Mártir, 1957. Foto: Cecilia Gutiérrez Arreola, AFMT-IIE-UNAM.
346. Mathias Goeritz, vitrales de la iglesia de San Lorenzo Mártir, 1957. Foto: cortesía Ida Rodríguez Prampolini y Daniel Goeritz.
347. Luis Barragán (arq.), Capilla de las Capuchinas, 1953, Armando Salas Portugal (foto). Reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal. D.R.© Luis Barragán/ProLitteris/Somaap/México/2013.
348. Mathias Goeritz, *Salvador de Auschwitz VII*, 1951, madera labrada. Colección particular. Foto: Fondo Michel Zabé, AFMT-IIE-UNAM.
349. Mathias Goeritz, *Moisés II*, 1954-1955. Instituto Cultural Cabañas, Secretaría de

Cultura, Gobierno del Estado de Jalisco. Foto: Fondo Michel Zabé, AFMT-IIE-UNAM.

350. Mathias Goeritz, *Variaciones en torno al Salmo 117*, 1959, hoja de oro sobre madera, díptico: 35.5 x 49 x 7.5 cm y 59 x 60 x 7 cm. Facultad de Arquitectura/DGPU-UNAM. Foto: Fondo Michel Zabé, AFMT-IIE-UNAM.
351. Portada de *Artforum*, octubre de 1966: fotografía de la Feria Mundial de Nueva York de 1964.
352. Portada del catálogo *Chefs d'œuvres de l'art mexicain des temps pré-colombiens à nos jours*, abril-junio de 1962, París, Petit Palais, Ministère des Affaires Culturelles. Biblioteca Justino Fernández, IIE-UNAM.
353. Portada del catálogo *Mezcala Stone Sculpture: The Human Figure*, Nueva York, The Museum of Primitive Art, 1967.
354. Portada del catálogo *Sculpture from Mexico in The Museum of Primitive Art*, Nueva York, The Museum of Primitive Art, 1964.
355. Portada del folleto *Mexico in the New York World's Fair*, 1964-1965.
356. Publicidad de Pan-American World Airlines: "Estas espléndidas pirámides de Chichén-Itzá, Yucatán, son de una excitante belleza para los turistas. Se llega a ellas vía Mérida, una importante parada de los Clippers", *ca*. 1950.
357. Tarjeta postal de Chichen-Itzá, 1956. Colección particular.
358. Tarjeta postal de Teotihuacán, *ca*. 1960. Colección Claudia Rodríguez Borja.
359. Gunther Gerzso, *Ciudadela*, 1955, 54.6 x 76.7 cm, óleo sobre aglomerado de madera. Colección Mary Ann Martin/Fine Art, Nueva York. D.R.© Gunther Gerzso/Somaap/México/2013.
360. P.n.i, Chucho Reyes, Ida Rodríguez Prampolini, p.n.i, Paul Westheim, Mariana Frenk, p.n.i., Luis Barragán, Mathias Goeritz, *ca.* 1956 Archivo Daniel Goeritz. Cortesía: Ida Rodríguez Prampolini y Daniel Goeritz.
361. Figura sedente, cultura de Mezcala, procedente del estado de Guerrero, tomada de Paul Westheim, *Obras maestras del México antiguo*, traducción del alemán de Mariana Frenk, 3ª ed., México, Ediciones Era, 1985, p. 76.
362. Rufino Tamayo, *El astrónomo* (*Hombre contemplando el firmamento*), 1957, óleo sobre tela, 101 x 81 cm. Museo Tamayo Arte Contemporáneo. D.R.© Rufino Tamayo/Herederos/México/2013. Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.
363. Rufino Tamayo, *Hombre mirando al firmamento*, 1944, gouache, dimensiones desconocidas, Colección particular. D.R.© Rufino Tamayo/Herederos/México/2013. Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.
364. Guillermina Bravo (coreografía), *El paraíso de los ahogados*, octubre de 1960. Foto: Acervo Cenidi-Danza José Limón, INBA (núm. de adquisición: 04665).
365. Guillermina Bravo (coreografía), *El paraíso de los ahogados*, octubre de 1960. Foto: Acervo Cenidi-Danza José Limón, INBA (núm. de adquisición: 09225).
366. Guillermina Bravo (coreografía), *El paraíso de los ahogados*, octubre de 1960. Foto: Acervo Cenidi-Danza José Limón, INBA (núm. de adquisición: 09224).
367. Guillermina Bravo (coreografía), *El paraíso de los ahogados*, octubre de 1960. Foto: Acervo Cenidi-Danza José Limón, INBA, (núm. de adquisición: 09223).
368. Xavier Francis (coreografía), *Los contrastes*, 1957. Foto: Acervo Cenidi Danza José Limón-Fondo Luis Fandiño, INBA.
369. Diego Rivera (arq.), Anahuacalli, 1954-1964. Fondo Documental Diego Rivera, Fundación Diego Rivera.
370. Diego Rivera (arq.), *Boceto del Anahuacalli*, 1952. Fondo Fundación Diego Rivera. D.R.© 2014 Banco de México, "Fiduciario" en el Fideicomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo. Av. Cinco de Mayo No. 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura."
371. Diego Rivera (arq.), Anahuacalli en construcción 1954-1964, Josefina Fernández Barrera (foto). AFMT-IIE-UNAM.
372. Gustavo María Saavedra, Juan Martínez de Velasco (arqs.) y Juan O'Gorman (mural), Biblioteca Central, 1950, Luis Márquez Romay (foto). Fondo Luis Márquez Romay, AFMT-IIE-UNAM.
373. Augusto Pérez Palacios, Jorge Bravo y Raúl Salinas (arqs.) y Diego Rivera (mural), Estadio Olímpico, 1952, Luis Márquez Romay (foto). Fondo Luis Márquez Romay, AFMT-IIE-UNAM.
374. Ciudad Universitaria, Torre de Rectoría, 1949-1952. Armando Salas Portugal (foto). IISUE/AHUNAM, reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal.
375. Biblioteca Central, 1953, Juan Guzmán (foto), Fondo Juan Guzmán, AFMT-IIE-UNAM.
376. Ramón Valdiosera (diseño), ruana mexicana, fotógrafo no identificado, 1952. Colección Fundación Ramón Valdiosera.
377. Ramón Valdiosera (diseño), abrigo de manta reversible, casa de modas Maya de México, con motivos extraídos del libro *Sellos del antiguo México*, de Jorge Enciso, *ca.* 1950. Colección Fundación Ramón Valdiosera.
378. Ramón Valdiosera (diseño), sombrero inspirado en el atuendo utilizado por los chinelos en sus danzas, 1947. Colección Fundación Ramón Valdiosera.
379. Cecil Ceratto con un peinado inspirado en la escultura prehispánica, 1962. Colección Fundación Ramón Valdiosera.
380. Fernando Gamboa (museógrafo), Pabellón de México en la Feria Mundial de Nueva York, 1965, fotógrafo no identificado. Archivo Promotora Cultural Fernando Gamboa.
381. Fernando Gamboa (museógrafo), Pabellón de México, en la Exposición Universal de Montreal, 1967, fotógrafo no identificado. Archivo Promotora Cultural Fernando Gamboa.
382. Fernando Gamboa (museógrafo), Pabellón de México, en la Exposición Universal de Bruselas, 1958, fotógrafo no identificado. Archivo Promotora Cultural Fernando Gamboa.
383. Dolores del Río en la exposición *Obras maestras del arte mexicano*, Petit Palais, Paris, 1962, Fernando Gamboa

(museógrafo), fotógrafo no identificado. Archivo Promotora Cultural Fernando Gamboa.

Nuevos circuitos / New circuits

384. Invitación a exposición de Francisco Corzas, Galería Juan Martín, abril de 1967. Colección Galería Juan Martín.
385. Invitación a exposición de Kazuya Sakai, Galería Juan Martín, agosto de 1967. Colección Galería Juan Martín.
386. Invitación a exposición de Vicente Rojo, Galería Juan Martín, noviembre de 1966. Colección Galería Juan Martín.
387. Invitación a exposición de Vicente Rojo, Galería Juan Martín, noviembre de 1967. Colección Galería Juan Martín.
388. Invitación a exposición de Arnaldo Coen, Galería Juan Martín, marzo de 1967. Colección Galería Juan Martín.
389. Invitación a exposición de Francisco Toledo, Galería Juan Martín, enero de 1968. Colección Galería Juan Martín.
390. Invitación a exposición de Arnaldo Coen, Galería Juan Martín, s.f. Colección Galería Juan Martín.
391. Invitación a exposición de Lilia Carrillo, Galería Juan Martín, abril de 1967. Colección Galería Juan Martín.
392. Catálogo de la exposición *Poesía Concreta Internacional,* Galería Universitaria Aristos, marzo de 1966. Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.
393. Catálogo de la exposición *Actitudes plásticas: Selección de artistas contemporáneos Estados Unidos y México*, Galería Universitaria Aristos, 1965. Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.
394. Catálogo de *Expo 67*, Palacio de Bellas Artes, 1966. Exposición Universal e Internacional de Montreal, Canadá, 1967. Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.
395. Invitación a exposición colectiva, Galería Proteo, s.f.
396. Invitación a exposición colectiva, Galería Pecanins, diciembre de 1966. Archivo Galería Pecanins.
397. Invitación a exposición de Sylvia de Swaan, Galería Pecanins, agosto de 1966. Archivo Galería Pecanins.
398. Invitación a inauguración de la nueva Galería Pecanins, octubre de 1966. Archivo Galería Pecanins.
399. Invitación a exposición colectiva, Galería Pecanins, *ca*. 1966. Archivo Galería Pecanins.
400. Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares (arqs.), Museo de Arte Moderno, 1964, Bob Schalkwijk (foto).
401. Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares (arqs.), Museo de Arte Moderno, 1964, Bob Schalkwijk (foto).
402. Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares (arqs.), interior del Museo de Arte Moderno, 1964, Ricardo Salazar (foto). IISUE/AHUNAM/Fondo Ricardo Salazar.
403-404. Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares (arqs.), interior del Museo de Arte Moderno, 1964, Ursula Bernath (fotos). Cortesía Annette Schulze.
405. Juan García Ponce, p.n.i., Juan Vicente Melo, Vicente Rojo, p.n.i., Alba Rojo, Casa del Lago, 1963. Ricardo Salazar (foto). IISUE/AHUNAM/Fondo Ricardo Salazar.
406. Ricardo Salazar (foto), lectura en el exterior de la Casa del Lago, *ca*. 1960. IISUE/AHUNAM/Fondo Ricardo Salazar.
407. Ricardo Salazar (foto), Casa del Lago, público de *Landrú*, 1966. IISUE/AHUNAM/Fondo Ricardo Salazar.
408. "Las hermanas Pecanins inauguran", *Mujeres*, núm. 150, 15 de marzo de 1965, Kati Horna (fotos). Cenidiap-INBA/Fondo Kati Horna. D.R.© Norah Horna.
409. "Josefina Gomís", *Mujeres*, núm. 113, 25 de julio 1963, Kati Horna (fotos). Cenidiap-INBA/Fondo Kati Horna. D.R.© Norah Horna.
410. "Habla la maffia", revista *Mañana*, núm. 1247, 22 de julio de 1967. © Fundación Maestro José Luis Cuevas Novelo.
411. Tere, Montse y Ana María Pecanins en su galería, *ca*. 1966. Archivo Galería Pecanins.
412. Tere y Ana María Pecanins con Brian Nissen en la Galería Pecanins, *ca*. 1967. Archivo Galería Pecanins.
413. Vita Giorgi, Montserrat y Ana María Pecanins y Carla Mackikan, s.f., Kati Horna (foto). Archivo Galería Pecanins.
414. Rufino Tamayo, Javier Barros Sierra, Fernando Solana y Helen Escobedo en la inauguración de la exposición *Tendencias del arte abstracto en México*, Galería Universitaria Aristos, diciembre de 1967. Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.
415. Retrato de grupo frente a la *Escultura musical* de los hermanos Baschet, Museo Universitario de Ciencias y Artes, marzo de 1966. Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.
416. Retrato de grupo, s.f. Ricardo Salazar (foto). IISUE/AHUNAM/Fondo Ricardo Salazar.
417. Juan Martín, Salvador Elizondo y Paulina Lavista, s.f. Archivo Fotográfico del Fondo de Cultura Económica, Biblioteca Gonzalo Robles.
418. Rodrigo Moya (foto), Juan José Gurrola (dir.) y Juan García Ponce (guión), *Tajimara*, primera parte de *Los bienamados*, 1965, fotograma en 35mm. Filmoteca UNAM.
419. José Luis Ibáñez (dir.), *Las dos Elenas,* 1965, Rodrigo Moya (foto). © Archivo Rodrigo Moya.
420. José Luis Ibáñez (dir.), *Las dos Elenas, 1*965, Rodrigo Moya (foto). © Archivo Rodrigo Moya.
421. Fiesta de "La mafia": Beatriz Baz, Enrique Rocha, Carlos Fuentes, José Luis Cuevas, entre otros, 1967. Héctor García (foto). © Fundación Héctor y María García.
422. José Luis Ibáñez (dir.), *Las dos Elenas*, 1965, Rodrigo Moya (foto). © Archivo Rodrigo Moya.
423. Texto de Vicente Leñero sobre la Zona Rosa, *ca*. 1965. Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.
424. Fernando García Ponce, Juan Vicente Melo, Tamara Garina, Juan José Gurrola, Pixie Hopkins, Manuel Felguérez y Lilia Carrillo en la Casa del Lago, s.f. IISUE/AHUNAM.
425. Burt Glinn (foto), Mathias Goeritz, Ruth Rivera, Ricardo Martínez, Inés Amor, Carlos Mérida, Guillermo Meza, José Luis Cuevas y Luis García Guerrero, en la Galería de Arte

Mexicano, 1962. © Fundación Maestro José Luis Cuevas Novelo.

426. Antonio Souza, 1966, Kati Horna (foto). Fondo Kati Horna, Cenidiap/INBA. D.R.© Norah Horna.

427. Juan Martín, 1965, Kati Horna (foto). Fondo Kati Horna, Cenidiap/INBA. D.R.© Norah Horna.

428. Tere Pecanins, s.f, Kati Horna (foto). Fondo Kati Horna, Cenidiap/INBA. D.R.© Norah Horna.

429. Lola Romano, 1964, Kati Horna (foto). Fondo Kati Horna, Cenidiap/INBA. D.R.© Norah Horna.

430. Josefina Gomís, 1963, Kati Horna (foto). Fondo Kati Horna, Cenidiap/INBA. D.R.© Norah Horna.

431. Beatriz Caso de Solórzano y Eugenia Caso de Rius, 1962, Kati Horna (foto). Fondo Kati Horna, Cenidiap/INBA. D.R.© Norah Horna.

432. José Luis Cuevas dibujando el *Mural efímero* en el Taller Calafell, 3 de junio de 1967. © Fundación Maestro José Luis Cuevas Novelo (núm. A0503567).

433. José Luis Cuevas pintando el *Mural efímero*, 5 de junio de 1967, plata sobre gelatina, 25.4 x 20.5 cm, Héctor García (foto). Galería López Quiroga.

434. José Luis Cuevas pintando el *Mural efímero*, 5 de junio de 1967, plata sobre gelatina, 25.4 x 20.5 cm, Héctor García (foto). Galería López Quiroga.

435. José Luis Cuevas pintando el *Mural efímero*, 5 de junio de 1967, plata sobre gelatina, 25.4 x 20.5 cm, Héctor García (foto). Galería López Quiroga.

436. Recorte de prensa acerca del *Mural efímero* de José Luis Cuevas, *Cine Mundial*, núm. 5159, sábado 10 de junio 1967. © Fundación Maestro José Luis Cuevas Novelo. Foto: Ricardo Alvarado, AFMT-IIE-UNAM.

437. Recorte de prensa acerca del *Mural efímero* de José Luis Cuevas, *Excelsior*, 25 de junio de 1967. © Fundación Maestro José Luis Cuevas Novelo, A.C. Foto: Ricardo Alvarado, AFMT-IIE-UNAM.

438. Inauguración del *Mural efímero* de José Luis Cuevas, realizado en la azotea de un edificio de las calles de Londres y Génova en la Zona Rosa, junio de 1967, Héctor García (foto). © Fundación Héctor y María García.

439. Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio y Charlie Squirru, *¿Por qué son tan geniales?*, 1965, afiche publicitario ubicado en Viamonte y Florida, Buenos Aires. Tomada de *POP! La consagración de la primavera*, 1a. ed., Buenos Aires, Fundación OSDE, 2010. Cortesía Ana Longoni

440-441. José Luis Cuevas, *Estatura, peso y color*, *ca.* 1966. Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.

442. Margaret Randall, *Water I Slip Into at Night*, 1967, Felipe Ehrenberg (ilustración). Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.

443. Portada del catálogo de la exposición *Tangente 67*, Galería Universitaria Aristos, 1967. Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.

444. Ricardo Salazar (foto), Jaime García Terrés, s.f. IISUE/AHUNAM/Fondo Ricardo Salazar.

445. Ricardo Salazar (foto), José Emilio Pacheco, Juan García Ponce, Carlos Valdés y Juan Vicente Melo en la Torre de Humanidades, UNAM, 1964. IISUE/AHUNAM/Fondo Ricardo Salazar.

446. Ricardo Salazar (foto), Carlos Valdés, Juan Rulfo, José Emilio Pacheco, Alberto Dallal, Rosario Castellanos y Juan García Ponce, Ciudad Universitaria, s.f. IISUE/AHUNAM/ Fondo Ricardo Salazar.

447. Ricardo Salazar (foto), Radio UNAM, 1958. IISUE/AHUNAM/Fondo Ricardo Salazar.

448. Ricardo Salazar (foto), Max Aub en Radio UNAM, 1958. IISUE/AHUNAM/Fondo Ricardo Salazar.

449. Ricardo Salazar (foto), Juan José Arreola en Radio UNAM, 1958. IISUE/AHUNAM/Fondo Ricardo Salazar.

450. Ricardo Salazar (foto), Imprenta Universitaria, 1964. IISUE/AHUNAM/Fondo Ricardo Salazar.

451. Ricardo Salazar (foto), Juan García Ponce, Fernando García Ponce, Juan José Gurrola, Manuel Felguérez, José Emilio Pacheco, José Luis Cuevas y Juan Martín, frente al *Mural de hierro* de Manuel Felguérez en Casa del Lago, 1965. IISUE/AHUNAM/Fondo Ricardo Salazar.

452. Programa de mano *Museo dinámico*, Manuel Felguérez (escenografía), Manuel Larrosa (arq.), 1963. Archivo Manuel Felguérez.

453. Manuel Felguérez, Mel Suneson, Florentino Medina y Manuel Larrosa en Nuevo Laredo, *ca*. 1964. Archivo Manuel Felguérez.

454. Programa de mano *Museo dinámico*, Manuel Felguérez (escenografía), Manuel Larrosa (arq.), 1963. Archivo Manuel Felguérez.

455. Rodrigo Moya (foto), Carlos Monsiváis, *ca*. 1967. © Archivo Rodrigo Moya.

456. Sergio Guzik, Carlos Monsiváis, Nancy Cárdenas y Julián Pastor en la lectura de un guión, *ca*. 1960. Archivo fotográfico Carlos Monsiváis, cortesía Beatriz Sánchez Monsiváis.

457. Nancy Cárdenas y Carlos Monsiváis en Radio Universidad, *ca*. 1960. Archivo fotográfico Carlos Monsiváis, cortesía Beatriz Sánchez Monsiváis.

458-459. Carteles de los cursos de análisis cinematográfico en la Universidad, impartidos por José Revueltas y Carlos Velo, 1962. Filmoteca UNAM.

460-461. Programas del Cine Club de la Universidad, 1963. Filmoteca UNAM.

462. Arnaldo Orfila en su despacho del edificio de avenida Universidad y Parroquia, *ca.* 1954-1965. Colección Enrique de la Mora, Archivo Fotográfico del Fondo de Cultura Económica, Biblioteca Gonzalo Robles.

463. Arnaldo Orfila, Joaquín Díez-Canedo, Elena Poniatowska y Emigdio Martínez Adame, entre otros, *ca.* 1960. Archivo Fotográfico del Fondo de Cultura Económica, Biblioteca Gonzalo Robles.

464. Arnaldo Orfila, Octavio Paz y José Alvarado, *ca.* 1958. Archivo Fotográfico del Fondo de Cultura Económica, Biblioteca Gonzalo Robles.

465. Crispín Vázquez (foto), Erich Fromm, Arnaldo Orfila y Víctor Bravo Ahuja, entre otros, durante la presentación de la colección Psicología y Psicoanálisis, 1956. Archivo Fotográfico del Fondo de Cultura Económica, Biblioteca Gonzalo Robles.

466-467. Gelsen Gas (dir.) y Rafael Corkidi (foto), *Anticlímax*, 1969, fotogramas en 16mm. Filmoteca UNAM. Reproducción autorizada por Gelsen Gas.

Lista de obra List of Works

OBRAS

David Alfaro Siqueiros (1896-1974)
El pueblo a la Universidad. La Universidad al pueblo. Por una cultura nuevohumanista de profundidad universal, 1952
Proyecto para mural
Acrílico sobre aglomerado de madera
46.5 x 162.5 cm
MUAC-UNAM

Lola Álvarez Bravo (1906-1993)
Anarquía arquitectónica de la ciudad de México, 1953
Fotomontaje
21.4 x 17.7 cm
Museo Nacional de Arte, INBA

Manuel Álvarez Bravo (1902-2002)
Bicicletas en domingo, 1963
Plata sobre gelatina
20 x 25 cm
Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo

Lago de los chichicuilotes, 1963-1964
Copia de exhibición
40 x 50 cm
Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo

Lago e isla, 1962-1964
Copia de exhibición
40 x 50 cm
Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo

Los novios de la falsa luna, 1967
Plata sobre gelatina
20 x 25 cm
Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo

Feliciano Béjar (1920-2007)
Arquitectura filosófica, 1966
Acero, cristal y plástico
138 x 103 x 30 cm
Pago en Especie, Secretaría de Hacienda y Crédito Público

Caja del tiempo, 1968
Tumbaga, resina y engranes
31 x 16 x 16 cm
Colección Martin Foley / Martín Béjar

Custodia, 1967
Plástico y engranes de acero
120 x 54 x 30 cm
Colección Martin Foley / Martín Béjar

Geometría poética, 1966
Acero, engranes, cristal y plástico
127 x 50 x 45 cm
Colección Martin Foley / Martín Béjar

Geometría poética VI, 1966
Acero, engranes, cristal y plástico
128 x 53 x 53 cm
Colección Martin Foley / Martín Béjar

Las ruedas de la fortuna, 1966
Aluminio, madera y plástico
62 x 50 x 52 cm
Colección Martin Foley / Martín Béjar

Luneta, 1965
Plástico y engranes de acero
74.5 x 17 x 17 cm
Colección Martin Foley / Martín Béjar

Mirador II, 1966
Lentes y metal
55 x 31 x 33 cm
Colección Martin Foley / Martín Béjar

Ursula Bernath (1915-2011)
Casa Museo Anahuacalli, 1965
Copia de exhibición
50 x 60 cm
Archivo Ursula Bernath

Museo de Arte Moderno, 1965
Copia de exhibición
50 x 40 cm
Archivo Ursula Bernath

Museo de Arte Moderno, 1965
Copia de exhibición
50 x 40 cm
Archivo Ursula Bernath

Enrique Bordes Mangel (1922-2008)
Ciudad Universitaria. Estatua de Miguel Alemán, 1960
Copia de exhibición
60 x 50 cm
Colección particular

Maestro rescatando a una compañera de la policía, 1960
Copia de exhibición
50 x 60 cm
Colección particular

Manifestación de estudiantes de medicina en apoyo a las peticiones de los médicos residentes e internos de los diversos hospitales y centros de salud, 1965
Copia de exhibición
50 x 40 cm
Colección particular

Sin título, 1960
Copia de exhibición
50 x 40 cm
Colección Enrique Bordes Mangel, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM

Enrique Bostelmann (1939-2003)
Barrotes, *ca*. 1968
Plata sobre gelatina sobre bastidor de madera enmarcado con bagueta de madera
40 x 40 cm
Archivo Enrique Bostelmann

Bloque de hielo, *ca*. 1960
Plata sobre gelatina
46.5 x 60 cm
Archivo Enrique Bostelmann

Clausura, *ca*. 1968
Plata sobre gelatina sobre bastidor de madera enmarcado con bagueta de madera
46 x 40 cm
Archivo Enrique Bostelmann

Nevada, 1959
Plata sobre gelatina
28 x 36 cm
Archivo Enrique Bostelmann

Restos, *ca*. 1964
Plata sobre gelatina sobre bastidor de madera enmarcado con bagueta de madera
Archivo Enrique Bostelmann

Sin título, *ca*. 1960
Copia de exhibición
36 x 28 cm
Archivo Enrique Bostelmann

Sin título, *ca*. 1960
Copia de exhibición
50 x 40 cm
Archivo Enrique Bostelmann

Sin título, *ca*. 1968
Plata sobre gelatina
26 x 18.5 cm
Archivo Enrique Bostelmann

Sin título, 1964
De la serie *Homenaje a Orozco*
Plata sobre gelatina
26.5 x 26.5 cm
Archivo Enrique Bostelmann

Sin título, 1964
De la serie *Homenaje a Orozco*
Plata sobre gelatina
27 x 26.5 cm
Archivo Enrique Bostelmann

Sin título, 1964
De la serie *Homenaje a Orozco*
Plata sobre gelatina
40 x 41 cm
Archivo Enrique Bostelmann

Sin título, 1964
De la serie *Homenaje a Orozco*
Plata sobre gelatina
27 x 26.5 cm
Archivo Enrique Bostelmann

De la serie *Homenaje a Orozco*, 1964
Hoja de contactos
Plata sobre gelatina
13 x 18 cm
Archivo Enrique Bostelmann

De la serie *Homenaje a Orozco*, 1964
Hoja de contactos
Plata sobre gelatina
13 x 18 cm
Archivo Enrique Bostelmann

De la serie *Homenaje a Orozco*, 1964
Hoja de contactos
Plata sobre gelatina
13 x 18 cm
Archivo Enrique Bostelmann

Lilia Carrillo (1930-1974)
La ciudad de Andrómeda, 1957
Óleo sobre tela
79 x 99 cm
Colección Familia Sánchez Palazuelos

Más allá de algo, 1966
Óleo sobre tela
80 x 95 cm
Colección Héctor Fanghanel

Umbral del crepúsculo, 1957
Óleo sobre tela
60 x 90 cm
Galería López Quiroga

Leonora Carrington (1917-2011)
Fina mosca, 1952
Óleo sobre papel
51.1 x 27 cm
Colección Héctor Fanghanel

Sin título
Grafito, tinta y acuarela sobre papel
57 x 35 cm
Colección Vicky y Marcos Micha

Subandhu, 1959
Grafito y lápiz de color sobre papel
54 x 27 cm
Colección José Luis Martín

Arnaldo Coen (1940)
Guía turística intervenida, 1967
Guide indicateur des rues de Paris
Collage, tinta, grafito y acrílico sobre papel impreso
15 x 10 x 3 cm
Colección del autor

Libreta de apuntes, 1967
Acrílico, crayón, tinta y grafito sobre papel Fabriano
23 x 17 cm
Colección del autor

Pasiones complementarias (torsos), 1967-1968
Óleo sobre tela
95 x 70 cm
Colección Mercedes y Manuel Felguérez

Sin título
Acrílico sobre papel
77 x 59 cm
Colección Galería Pecanins

Sin título (*Banca*), 1968
Hoja de oro y acrílico sobre madera
140 x 100 x 52 cm
Colección Vicente Rojo Cama

Sin título, 1969
Gouache sobre papel
45 x 40 cm
Colección Tere Pecanins

Francisco Corzas (1936-1983)
Desnudos con carnero, 1966
Mixta sobre papel
46 x 62 cm
Colección José Luis Martín

El toro modelo, 1957
Acuarela y tinta sobre papel
30 x 45 cm
Colección José Luis Martín

José Luis Cuevas (1934)
Autorretrato como Goya, 1957
Tinta sobre papel
18.1 x 14.9 cm
Philadelphia Museum of Art: Gift of Samuel Pesin, 1959

Autorretrato durante la lectura de Kafka, 1957
Bolígrafo y gouache sobre papel
15.9 x 21.6 cm
Philadelphia Museum of Art: Gift of Samuel Pesin, 1959

Caricature of Kafka's Father, 1957
Bolígrafo y gouache sobre papel
21.6 x 15.7 cm
Philadelphia Museum of Art: Gift of Samuel Pesin, 1959

Dos personajes, 1962
De la serie *Recollections of Childhood*
The Kanthos Press, Los Ángeles
Litografía sobre papel
40.5 x 56 cm
Galería López Quiroga

El proceso de la metamorfosis, 1957
Bolígrafo y gouache sobre papel
21.6 x 15.2 cm
Philadelphia Museum of Art: Gift of Samuel Pesin, 1959

Figura de hombre, 1962
De la serie *Recollections of Childhood*
The Kanthos Press, Los Ángeles
Litografía sobre papel
51.9 x 38.1 cm
Museo José Luis Cuevas

Figura obscena, 1957
Bolígrafo sobre papel
21.6 x 15.7 cm
Philadelphia Museum of Art: Gift of Samuel Pesin, 1959

Judge, 1957
Bolígrafo y gouache sobre papel
21.6 x 15.7 cm
Philadelphia Museum of Art: Gift of Samuel Pesin, 1959

Los torturados, 1965
De la serie *Cuevas-Charenton*
Litografía, 1/20
56.5 x 76.3 cm
Museo José Luis Cuevas

Man with Four Heads, 1957
Bolígrafo sobre papel
21.7 x 15.2 cm
Philadelphia Museum of Art: Gift of Samuel Pesin, 1959

Mi primer contacto…, 1962
De la serie *Recollections of Childhood*
The Kanthos Press, Los Ángeles
Litografía sobre papel
40.5 x 56 cm
Galería López Quiroga

Mirando por la ventana…, 1962
De la serie *Recollections of Childhood*
The Kanthos Press, Los Ángeles
Litografía sobre papel
40.5 x 56 cm
Galería López Quiroga

Mural efímero, 1967
Réplica de la obra realizada sobre un anuncio espectacular en la esquina de las calles Londres y Génova
Copia de exhibición
450 x 600 cm
Cortesía del artista y Archivo Museo José Luis Cuevas

Nací en la ciudad de México, 1962
De la serie *Recollections of Childhood*
The Kanthos Press, Los Ángeles
Litografía sobre papel
56 x 40.5 cm
Galería López Quiroga

Proyecto para monumento al Homo Domesticus (después de leer a Kafka), 1957
Tinta sobre papel
18 x 15 cm
Galería López Quiroga

Procuress with Meat, 1965
De la serie *Cuevas-Charenton*
Litografía a dos tintas, prueba de autor
56.7 x 76 cm
Museo José Luis Cuevas

Retrato al Marqués de Sade no. 35, *ca*. 1964
Tinta y collage sobre papel
33.5 x 38.5 cm
Galería López Quiroga

Retrato de Dostoievsky, 1962
De la serie *Recollections of Childhood*
The Kanthos Press, Los Ángeles
Litografía sobre papel
40.5 x 56 cm
Galería López Quiroga

Rhinoceros Form, 1957
Bolígrafo sobre papel
15.7 x 21.6 cm
Philadelphia Museum of Art: Gift of Samuel Pesin, 1959

Sin noción del cuerpo…, 1962
De la serie *Recollections of Childhood*
The Kanthos Press, Los Ángeles
Litografía sobre papel
40.5 x 56 cm
Galería López Quiroga

Suceso en Charenton, 1965
Litografía, 1/20
56 x 75.8 cm
Museo José Luis Cuevas

The Worlds of Kafka and Cuevas, 1959
Falcon Press Editions, Filadelfia
Impresión offset, s.n./600
56 x 43 x 1 cm
Galería López Quiroga

Vulture, 1957
Bolígrafo y gouache sobre papel
18.1 x 15.4 cm
Philadelphia Museum of Art: Gift of Samuel Pesin, 1959

Zoomorphic Beings, 1958
Tinta y gouache sobre papel
17.5 x 19.4 cm
Philadelphia Museum of Art: Gift of Samuel Pesin, 1959

Felipe Ehrenberg (1943)
Ilustración para el libro *Synapse: Visions of the Retinal Circus* de Stephen Levine, 1966
Impresión Xerox sobre papel
28 x 21.5 cm
Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM

Ilustración para el libro *Water I Slip Into at Night*, de Margaret Randall, 1967
Impresión offset
20 x 30.5 cm
Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM

Tres mujeres amarillas, 1968
Tinta y acrílico sobre papel
30 x 45.4 cm
Colección Galería Pecanins

Salvador Elizondo (1932-2006)
Soviet Army Chorus Band, 1962
Original de imprenta para la portada de la revista *S.nob*, núm. 2, 27 de junio de 1962
Collage sobre papel
36.1 x 25.7 cm
Colección Archivo Salvador Elizondo, cortesía Paulina Lavista

Helen Escobedo (1934-2010)
Eclipse, 1968
Laca sobre madera ensamblada
200 x 76 x 73 cm
Colección Andrea y Michael Kirsebom Escobedo

1, *2*, *3*, 1967
Laca sobre madera ensamblada
Tres piezas: 162 x 138 x 25 / 171 x 113 x 25 / 171 x 125 x 25 cm
Colección Miguel S. Escobedo

Eugenio Escudero
Bar
Grafito y lápiz de color sobre papel
31 x 46 cm
Colección Javier Carral C./Galería Trouvé

Comedor
Grafito y lápiz sobre papel
31 x 46 cm
Colección Javier Carral C./Galería Trouvé

Mesa
Grafito y lápiz de color sobre papel
30 x 45.8 cm
Colección Javier Carral C./Galería Trouvé

Recámara
Pastel sobre cartón
28 x 32.5 cm
Colección Javier Carral C./Galería Trouvé

Recámara
Grafito y lápiz de color sobre papel
31 x 46 cm
Colección Javier Carral C./Galería Trouvé

Sala
Grafito y lápiz de color sobre papel
29.5 x 46 cm
Colección Javier Carral C./Galería Trouvé

Sala
Grafito y lápiz de color sobre papel
31 x 46 cm
Colección Javier Carral C./Galería Trouvé

Sala
Grafito y lápiz de color sobre papel
31 x 46 cm
Colección Javier Carral C./Galería Trouvé

Sala
Pastel sobre cartón
28 x 35.6 cm
Colección Javier Carral C./Galería Trouvé

Sillón
Pastel sobre cartón
18 x 27.5 cm
Colección Javier Carral C./Galería Trouvé

Sillón
Pastel sobre cartón
18 x 27.5 cm
Colección Javier Carral C./Galería Trouvé

Tocador
Grafito y lápiz de color sobre papel
31 x 46 cm
Colección Javier Carral C./Galería Trouvé

Manuel Felguérez (1928)
El gran miedo a la montaña (*Glaciar*), 1960
Acrílico y óleo sobre tela
80 x 99.5 cm
Galería López Quiroga

Mural de hierro, 1961
Ensamblaje de chatarra de metal adosado a muro
3.80 x 28.45 x 0.63 m
Colección particular

Órbita cercana, 1965
Óleo sobre tela
80 x 93.5 cm
Galería López Quiroga

Sin título, 1965
Óleo sobre tela
95 x 80 cm
Colección José Luis Martín

Pedro Friedeberg (1936)
Aristócrata cronometizado, *ca*. 1966
Talla en madera policromada y hoja de oro
45 x 30 x 17 cm
Colección Vicky y Marcos Micha

Mesa, *ca*. 1966
Talla en madera, hoja de oro y cristal
42.5 x 97 cm
Colección Vicky y Marcos Micha

Remolino, 1965
Tinta, gouache y collage sobre cartulina
50 x 50 cm
Galería López Quiroga

Sin título, *ca*. 1966
Talla en madera policromada, hoja de oro y cristal
47 x 22 x 24 cm
Colección particular, ciudad de México

Tichenortime, 1963
Talla en madera con base de acrílico
75 x 56 x 15 cm
Colección particular

Héctor García (1923-2012)
José Luis Cuevas pinta su Mural efímero, 1967
Copia de exhibición
25 x 20 cm
Galería López Quiroga

José Luis Cuevas pinta su Mural efímero, 1967
Copia de exhibición
25 x 20 cm
Galería López Quiroga

José Luis Cuevas pinta su Mural efímero, 1967
Copia de exhibición
25 x 20 cm
Galería López Quiroga

José Luis Cuevas pinta su Mural efímero, 1967
Copia de exhibición
25 x 20 cm
Galería López Quiroga

José Luis Cuevas pinta su Mural efímero, 1967
Copia de exhibición
25 x 20 cm
Galería López Quiroga

Sin título, 1958
Del reportaje "La semana ardiente"
Copia de exhibición
50 x 40 cm
Fondo Premios Nacionales de Periodismo, Archivo Fundación María y Héctor García

Sin título, 1958
Del reportaje "La semana ardiente"
Copia de exhibición
27 x 35 cm
Fondo Premios Nacionales de Periodismo, Archivo Fundación María y Héctor García

Sin título, 1958
Del reportaje "La semana ardiente"
Copia de exhibición
27 x 35 cm
Fondo Premios Nacionales de Periodismo, Archivo Fundación María y Héctor García

Sin título, 1958
Del reportaje "La semana ardiente"
Copia de exhibición
27 x 35 cm
Fondo Premios Nacionales de Periodismo, Archivo Fundación María y Héctor García

Sin título, 1958
Del reportaje "La semana ardiente"
Copia de exhibición
27 x 35 cm
Fondo Premios Nacionales de Periodismo, Archivo Fundación María y Héctor García

Fernando García Ponce (1933-1987)
Directives for Myself, 1966
Óleo sobre tela
119.5 x 90 cm
Colección Mercedes García Oteyza

Pintura A-63 (*Composición 63*), 1963
Óleo sobre tela montado sobre madera
160 x 130 cm
Acervo Galería Ponce

Pintura No. 2, 1962
Óleo sobre aglomerado de madera
100 x 120 cm
Colección José Luis Martín

Sin título, 1966
Óleo sobre tela
Tríptico: 150 x 360 cm
Galería López Quiroga

Gunther Gerzso (1915-2000)
Azul, naranja, verde, 1967
Óleo sobre aglomerado de madera
46 x 55 cm
Galería López Quiroga

Cecilia, 1961
Óleo sobre aglomerado de madera
46 x 61 cm
Dr. Stanley and Pearl Goodman Collection, cortesía Mary-Anne Martin

Convergencia, 1963
Óleo sobre aglomerado de madera
45.7 x 65 cm
Colección Héctor Fanghanel

Estructuras antiguas, 1955
Óleo sobre aglomerado de madera
89 x 60 cm
Museo de Arte Carrillo Gil, INBA/Conaculta

La ciudadela, 1949
Óleo sobre aglomerado de madera
50 x 73 cm
Colección Miguel S. Escobedo

Paisaje de Papantla, 1955
Óleo sobre aglomerado de madera
100.3 x 73 cm
Colección particular, cortesía Galería de Arte Mexicano

Recuerdo de Grecia, 1959
Óleo sobre cartón
96 x 76 cm
Galería López Quiroga

Rojo y blanco (*Red Landscape*), 1964
Óleo sobre tela
81 x 65.1 cm
Artemundi Group, cortesía Javier Lumbreras

Alberto Gironella (1929-1999)
Homenaje a Buñuel, 1961
Ensamblaje de seis piezas: óleo sobre madera, tuba, talla en madera, impresión offset, acrílico en cajas de madera
167 x 149 x 24 cm
Colección particular, cortesía EDS Galería, ciudad de México

El obrador de Francisco Lezcano, 1964
Acuarela y tinta barnizadas sobre papel
28.5 x 35 cm
Colección José Luis Martín

El obrador de Francisco Lezcano, 1965
Acuarela y tinta barnizadas sobre papel
28 x 38 cm
Colección Emiliano Gironella Parra

El obrador de Francisco Lezcano con el perro devorando a la Reina Mariana, 1966
Acuarela y tinta barnizadas sobre papel
30 x 40 cm
Colección José Luis Martín

Estudio para Leng tch'e, 1967
Óleo sobre tela
24.5 x 35.5 cm
Colección Emiliano Gironella Parra

Leng tch'e II, 1968
Óleo sobre tela
160 x 140 cm
Museo de Arte Moderno de Gómez Palacio, Durango

Leng tch'e, Velázquez y Francisco Lezcano, 1968
Óleo sobre tela
140 x 171 cm
Museo de Arte Moderno de Gómez Palacio, Durango

De la serie *Muerte y transfiguración de la Reina Mariana*, 1964
Ensamblaje: óleo sobre tela y objetos en caja de madera
114 x 125 x 14 cm
Colección Rocío y Boris Hirmas

Obrador de Francisco Lezcano con reina supliciada, 1965
Tinta sobre papel
26 x 35 cm
Colección José Luis Martín

Reina-perro con texto de Kafka, *ca.* 1965
Tinta sobre papel
39 x 26 cm
Colección José Luis Martín

Alan Glass (1932)
Reina Isabel con escarabajos (*Reina de los escarabajos*), 1966
Encaje de tela, cera, impresiones en papel, objetos y escarabajos en caja de madera
85 x 57.5 x 43 cm
Colección particular

Sin título, 1966
Lápiz de acuarela y óleo sobre papel
72 x 58 cm
Colección particular

Sin título, s.f.
Tela, fragmento de maniquí, puros, lápices e impresos
64 x 39.5 x 30.5 cm
Colección particular, ciudad de México

Mathias Goeritz (1915-1990)
Aquí y allá, 1955
Madera tallada y policromada
75 x 53 x 52 cm
Colección Rocío y Boris Hirmas

Boceto para el Museo Experimental El Eco, 1952-1953
Tinta sobre papel
19 x 13.8 cm
Galería López Quiroga

Ciudad sin fin, 1961
Homenaje a Frederick Kiesler
Madera recortada y ensamblada
71 x 55.5 x 4.5 / 140 x 45.5 x 4.5 / 223 x 59 x 4.5 cm
Colección Rocío y Boris Hirmas

Cuadrado gris acero, 1959
Lámina de metal perforada y patinada sobre madera
120 x 120 cm
Colección Miguel S. Escobedo

Cuadro oro, 1960-1961
Metal perforado sobre madera
60 x 60 x 7 cm
Colección Miguel S. Escobedo

Custodia, 1961-1962
Engranes y bronce
120 x 105 x 17 cm
Instituto Cultural Cabañas, Colección Mathias Goeritz

Custodia, *ca*. 1961-1962
Varillas y piezas industriales
67 x 37.4 x 12 cm
Colección particular

Dibujo ideográfico para el Museo Experimental El Eco, 1952
Impresión de exhibición en vinil a partir de tinta sobre papel
26 x 21.6 cm
Fondo Mathias Goeritz, Cenidiap/INBA

Do It Yourself, 1960
Madera cubierta con hoja de oro
26 x 60 cm
Colección Rocío y Boris Hirmas

El animal herido, 1951
Talla en madera
50 x 61 x 15 cm
Colección particular

La cruz en la caja, Proyecto para una catedral, 1960-1961
Hoja de oro sobre madera tallada
33.5 x 33.5 x 33.8 cm
Instituto Cultural Cabañas, Colección Mathias Goeritz

La serpiente del Eco, 1952
Museo Experimental El Eco
Lámina de hierro pintada
5.15 x 9.31 x 4.86 m
Museo de Arte Moderno, INBA-Conaculta

Mensaje no. 16, 1959
Metal y acrílico sobre madera
122 x 92 cm
Colección Miguel S. Escobedo

Oro, *ca*. 1960
Hoja de oro sobre madera
120 x 120 cm
MUAC-UNAM

Pocos cocodrilos locos, Poema mural, 1965
En colaboración con Ricardo de Robina
Ubicado en tres de los muros exteriores de un edificio de la calle Niza en la ciudad de México, destruido en el terremoto de 1985
Reconstrucción museográfica de un fragmento del mural realizada con base en fotos de época
Cortesía Ida Rodríguez Prampolini y Daniel Goeritz

Poema plástico, *ca*. 1953
Laca sobre aglomerado de madera montado en bastidor de madera
5.90 x 6.80 m
Facultad de Arquitectura, UNAM

Sol y luna, 1962
Hoja de oro y plata sobre madera
122 de Ø x 12.3 cm
Facultad de Arquitectura, UNAM

Torres de Satélite, 1957
Gouache sobre papel
61.5 x 48 cm
MUAC-UNAM

Variaciones en torno al Salmo 117, 1959
Hoja de oro sobre madera
Díptico: 35.5 x 49 x 7.5 / 59 x 60 x 7 cm
Facultad de Arquitectura, UNAM

Leonel Góngora (1932-1999)
El pintor secreto, 1965
Óleo y cartón sobre cartulina
110 x 80 cm
Colección Galería Pecanins

Ángela Gurría (1929)
Pareja, 1965
Talla en piedra
71 x 38.8 x 23.2 cm
Colección Dr. Eduardo Césarman y Sra. Esther K. de Césarman

Juan Guzmán (1911-1982)
Biblioteca Central
Ciudad Universitaria
Copia de exhibición
50 x 60 cm
Colecciones fotográficas. Fundación Televisa. Fondo Juan Guzmán

Torre Latinoamericana en construcción, 1952
Copia de exhibición
60 x 50 cm
Colección Juan Guzmán, Archivo fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM

Frontones
Arquitecto Alberto T. Arai
Ciudad Universitaria
Copia de exhibición
50 x 60 cm
Colecciones fotográficas. Fundación Televisa. Fondo Juan Guzmán

Hersúa (Manuel de Jesús Hernández Suárez) (1940)
Antipoema, 1967
Acrílico, tinta sobre tela montado sobre madera
40 x 40 cm
Colección particular

Sin título, 1967
Tres piezas: popotes y acrílico sobre papel montado en bastidor de madera:
152 x 87 x 7 cm c/u /
pirámide: 154 x 100 x 88 cm
Colección particular

Sin título, 1967
Popotes, acrílico sobre papel de color montado en caja de madera
50 x 43 x 5 cm
Colección particular

Kati Horna (1912-2000)
El botellón, 1962
Fetiche núm. 4, de la serie *Paraísos artificiales*
Publicada en *S.nob*, núm. 7, 15 de octubre de 1962
Plata sobre gelatina
24.4 x 18.9 cm
Archivo Privado Kati y José Horna

La muñeca, 1956
Plata sobre gelatina
25.5 x 20.5 cm
Galería López Quiroga

Pedro Friedeberg, 1966
Copia de exhibición
150 x 150 cm
Fondo Kati Horna, Cenidiap/INBA

Sin título, 1962
Fetiche núm. 1, de la serie *Oda a la necrofilia*
Publicada en *S.nob*, núm. 2, 27 de junio de 1962
Plata sobre gelatina
24.8 x 19.8 cm
Archivo Privado Kati y José Horna

Sin título, 1962
Fetiche núm. 1, de la serie *Oda a la necrofilia*
Publicada en *S.nob*, núm. 2, 27 de junio de 1962
Plata sobre gelatina
25.4 x 20.8 cm
Archivo Privado Kati y José Horna

Sin título, 1962
Fetiche núm. 1, de la serie *Oda a la necrofilia*
Publicada en *S.nob*, núm. 2, 27 de junio de 1962
Plata sobre gelatina
20.5 x 29.3 cm
Archivo Privado Kati y José Horna

Sin título, 1962
Fetiche núm. 1, de la serie *Oda a la necrofilia*
Publicada en *S.nob*, núm. 2, 27 de junio de 1962
Plata sobre gelatina
14.5 x 15.8 cm
Archivo Privado Kati y José Horna

Sin título, 1962
Fetiche núm. 1, de la serie *Oda a la necrofilia*
Publicada en *S.nob*, núm. 2, 27 de junio de 1962
Plata sobre gelatina
Archivo Privado Kati y José Horna

Sin título, 1962
Fetiche núm. 1, de la serie *Oda a la necrofilia*
Publicada en *S.nob*, núm. 2, 27 de junio de 1962
Plata sobre gelatina
Archivo Privado Kati y José Horna

Sin título, 1962
Fetiche núm. 1, de la serie *Oda a la necrofilia*
Publicada en *S.nob*, núm. 2, 27 de junio de 1962
Plata sobre gelatina
14 x 12 cm
Archivo Privado Kati y José Horna

Sin título, 1962 de la serie
Fetiche núm. 4, de la serie *Paraísos artificiales*
Publicada en *S.nob*, núm. 7, 15 de octubre de 1962
Plata sobre gelatina
Archivo Privado Kati y José Horna

Sin título, 1962
Fetiche núm. 4, de la serie *Paraísos artificiales*
Publicada en *S.nob*, núm. 7, 15 de octubre de 1962
Plata sobre gelatina
Archivo Privado Kati y José Horna

Sin título, 1962
Fetiche núm. 4, de la serie *Paraísos artificiales*
Publicada en *S.nob*, núm. 7, 15 de octubre de 1962
Plata sobre gelatina
24.4 x 18.9 cm
Archivo Privado Kati y José Horna

Sin título, 1962
Fetiche núm. 4, de la serie *Paraísos artificiales*
Publicada en *S.nob*, núm. 7, 15 de octubre de 1962
Plata sobre gelatina
Archivo Privado Kati y José Horna

Sin título, 1962
Fetiche núm. 4, de la serie *Paraísos artificiales*
Publicada en *S.nob*, núm. 7, 15 de octubre de 1962
Plata sobre gelatina
20.5 x 25.3 cm
Archivo Privado Kati y José Horna

Sin título, 1962
Fetiche núm. 4, de la serie *Paraísos artificiales*
Publicada en *S.nob*, núm. 7, 15 de octubre de 1962
Plata sobre gelatina
Archivo Privado Kati y José Horna

Sin título, 1962
Fetiche núm. 4, de la serie *Paraísos artificiales*
Publicada en *S.nob*, núm. 7, 15 de octubre de 1962
Plata sobre gelatina
Archivo Privado Kati y José Horna

Sin título, 1962
Fetiche núm. 4, de la serie *Paraísos artificiales*
Publicada en *S.nob*, núm. 7, 15 de octubre de 1962
Plata sobre gelatina
Archivo Privado Kati y José Horna

Luis Jasso
El cine nacional
Collage, cordón acrílico, tinta, adhesivo sintético y base de preparación sobre madera
130 x 130 cm
Colección Galería Pecanins

Viva el cine
Collage, cordón acrílico, tinta, adhesivo sintético y base de preparación sobre madera
92 x 60 cm
Colección Galería Pecanins

Nacho López (1923-1986)
Bóveda, detalle arquitectónico, *ca*. 1960
Proyecto arquitectónico: Félix Candela.
Iglesia de la Virgen de la Medalla Milagrosa
Copia de exhibición
50 x 40 cm
©389370.Conaculta.INAH.Sinafo.FN.México

Detalle arquitectónico, *ca*. 1960
Proyecto arquitectónico: Félix Candela.
Iglesia de la Virgen de la Medalla Milagrosa
Copia de exhibición
50 x 40 cm
©389367.Conaculta.INAH.Sinafo.FN.México

Detalle arquitectónico, *ca*. 1960
Proyecto arquitectónico: Félix Candela.
Iglesia de la Virgen de la Medalla Milagrosa
Copia de exhibición
50 x 40 cm
©389368.Conaculta.INAH.Sinafo.FN.México

Detalle arquitectónico de una iglesia, *ca*. 1960
Proyecto arquitectónico: Félix Candela.
Iglesia de la Virgen de la Medalla Milagrosa
Copia de exhibición
50 x 40 cm
©389380.Conaculta.INAH.Sinafo.FN.México

Instalaciones de una planta eléctrica, *ca*. 1965
Copia de exhibición
35 x 35 cm
©383614.Conaculta.INAH.Sinafo.FN.México

Sin título, 1950
De la serie *Cárcel de Lecumberri*
Plata sobre gelatina
19.1 x 24.5 cm
MUAC-UNAM

Sin título, 1950
De la serie *Cárcel de Lecumberri*
Plata sobre gelatina
19.1 x 24.5 cm
MUAC-UNAM

Sin título, 1950
De la serie *Cárcel de Lecumberri*
Plata sobre gelatina
19.1 x 24.5 cm
MUAC-UNAM

Torre Latinoamericana, *ca*. 1956
Copia de exhibición
60 x 50 cm
©382456.Conaculta.INAH.Sinafo.FN.México

Viviendas de la ciudad de México, *ca*. 1966
Copia de exhibición
60 x 50 cm
©382813.Conaculta.INAH.Sinafo.FN.México

Roberto Luna (1912-1999) y **Fernando Luna (1935)**
Casa Gómez, 1952
Proyecto de Francisco Artigas en calle Risco 240, Jardines del Pedregal. Destruida
Copia de exhibición
80 x 150 cm
Archivo Fernando Luna

Casa José Alberto Bustamante. Interior, 1955
Proyecto de Francisco Artigas en calle Agua 868, Jardines del Pedregal. Destruida
Copia de exhibición
50 x 60 cm
Archivo Fernando Luna

Casa en Jardines del Pedregal de San Ángel, 1966
Proyecto de Francisco Artigas y Fernando Luna en calle Cráter
Copia de exhibición
50 x 60 cm
Archivo Fernando Luna

Estudio del arquitecto Francisco Artigas, 1967-1969
Remodelación de Francisco Artigas en calle Carmen 1
Copia de exhibición
50 x 60 cm
Archivo Fernando Luna

Diego Matthai (1942)
Der Bürger, 1967
Collage de papel, tela y acrílico sobre papel y aglomerado de madera
64 x 49 cm
Colección Verónica Matthai Longoria

Love, 1968
Neón y acero cromado
60 x 37 x 15 cm
Colección del artista

Sin título, *ca.* 1967
Acero cromado
Cuatro piezas: 8 x 8 x 12.5 / 8 x 8 x 16 / 8 x 8 x 24 / 8 x 8 x 35.5 cm
Colección Vicky y Marcos Micha

Carlos Mérida (1891-1984)
1. Símbolo, 1951
De la serie *Ehécatl -Tonatiuh* (*Sol de viento*).
Tablero del edificio C. Leyenda de los cuatro soles
Centro Urbano Benito Juárez
Gouache y grafito sobre papel
25 x 30 cm
MUAC-UNAM

4. Tezcatlipoca hiere a Quetzalcóatl de un zarpazo, 1951
De la serie *Ehécatl -Tonatiuh* (*Sol de viento*).
Tablero del edificio C. Leyenda de los cuatro soles
Centro Urbano Benito Juárez
Gouache y grafito sobre papel
25 x 30 cm
MUAC-UNAM

7. El huracán contra las águilas, 1951
De la serie *Ehécatl -Tonatiuh* (*Sol de viento*).
Tablero del edificio C. Leyenda de los cuatro soles
Centro Urbano Benito Juárez
Gouache y grafito sobre papel
25.5 x 30 cm
MUAC-UNAM

8. Los hombres luchan, 1951
De la serie *Ehécatl -Tonatiuh* (*Sol de viento*).
Tablero del edificio C. Leyenda de los cuatro soles
Centro Urbano Benito Juárez
Gouache y grafito sobre papel
25 x 30 cm
MUAC-UNAM

9. Los hombres se convierten en monos, 1951
De la serie *Ehécatl -Tonatiuh* (*Sol de viento*).
Tablero del edificio C. Leyenda de los cuatro soles
Centro Urbano Benito Juárez
Gouache y grafito sobre papel
25 x 30 cm
MUAC-UNAM

11. La noche, 1951
De la serie *Ehécatl -Tonatiuh* (*Sol de viento*).
Tablero del edificio C. Leyenda de los cuatro soles
Centro Urbano Benito Juárez
Gouache y grafito sobre papel
25 x 30 cm
MUAC-UNAM

Los óvalos negros, 1964
Óleo sobre tela
80 x 62.5 cm
Galería López Quiroga

Tiempo en amaranto, 1966
Acrílico sobre aglomerado de madera
56.5 x 66.8 cm
Colección Miguel S. Escobedo

Rodrigo Moya (1934)
Camión incendiado frente al Monumento a la Revolución, 1958
Copia de exhibición
50 x 40 cm
Archivo Fotográfico Rodrigo Moya

El dirigente estudiantil Felipe Galván y una oradora no identificada en un mitin frente a Palacio Nacional, 23 de agosto de 1958
Copia de exhibición
120 x 120 cm
Archivo Fotográfico Rodrigo Moya

Entrada al Zócalo de un grupo de estudiantes montados sobre el techo y el cofre de un camión de transporte público secuestrado, 1958
Copia de exhibición
40 x 50 cm
Archivo Fotográfico Rodrigo Moya

Hipotecados, 1965
Copia de exhibición
50 x 60 cm
Archivo Fotográfico Rodrigo Moya

Represión y violencia en las calles, Batalla de Rosales, Movimiento revolucionario del magisterio, 1958
Copia de exhibición
50 x 60 cm
Archivo Fotográfico Rodrigo Moya

Juan O'Gorman (1905-1982)
Boceto para el mosaico del muro norte de la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, 1952
Acuarela sobre papel
93 x 121 cm
Palacio de la Autonomía, UNAM

Boceto para el mosaico del muro sur de la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, 1952
Acuarela sobre papel
93 x 121 cm
Palacio de la Autonomía, UNAM

Wolfgang Paalen (1905-1959)
Colores, 1955
Óleo sobre tela
53 x 64 cm
Colección Banco Nacional de México

Ondine matutine, 1959
Óleo sobre tela
80 x 59 cm
Colección Miguel S. Escobedo

Diego Rivera (1886-1957)
Caballero tigre ofrendando corazón a Quetzalcóatl, *ca*. 1955
Estadio de Ciudad Universitaria
Lápiz sobre papel
52.2 x 67 cm
MUAC-UNAM

Vicente Rojo (1932)
Destrucción, 1965-1966
Acrílico, hule y alambre sobre tela
Díptico: 140 x 180 cm
Colección del artista

Destrucción de un orden, 1965-1966
Acrílico y madera sobre tela
200 x 140 cm
Colección del artista

Estudio para laberinto, 1964
(Gaudí 2)
Tinta sobre papel
28 x 22 cm
Colección del artista

Estudio para laberinto 3, 1964
Tinta sobre papel
34.3 x 49.2 cm
Colección del artista

Icono I, 1964
Óleo, madera y cuerdas sobre tela
116 x 89 cm
Colección del artista

Icono 6, 1964
Acrílico, hilo y molde de plástico sobre tela
55 x 38.3 x 6.5 cm
Galería López Quiroga

La gran señal, 1966
Acrílico sobre tela
76 x 260 cm
Museo de Arte Moderno, INBA/Conaculta

Respuesta 3, 1964
Acrílico sobre tela y aglomerado de madera
45.6 x 37.6 cm
Galería López Quiroga

Señal número 2, 1966
Óleo sobre tela
100 x 80 cm
Colección particular

Serie Bruselas I, 1964
Tinta sobre papel
31.5 x 24 cm
Galería López Quiroga

Serie Bruselas II, 1964
Tinta y sello de goma sobre papel
31.8 x 24 cm
Galería López Quiroga

Serie Bruselas III, 1964
Tinta y sello de goma sobre papel
31.7 x 24 cm
Galería López Quiroga

Serie Bruselas IV, 1964
Tinta y sello de goma sobre papel
31.8 x 24 cm
Galería López Quiroga

Serie Bruselas V, 1964
Tinta y sello de goma sobre papel
31.8 x 24 cm
Galería López Quiroga

Serie Bruselas VI, 1964
Tinta y sello de goma sobre papel
31.8 x 24 cm
Galería López Quiroga

Serie Bruselas VII, 1964
Tinta y collage sobre papel
31.8 x 24 cm
Galería López Quiroga

Serie Bruselas VIII, 1964
Tinta, sello de goma y collage sobre papel
31.8 x 24 cm
Galería López Quiroga

Sin título, 1967
Tinta sobre papel
39 x 25 cm
Colección José Luis Martín

Sin título, 1968
Óleo sobre tela
80 x 100 cm
Colección Familia Sánchez Palazuelos

Kazuya Sakai (1927-2001)
Naima, 1967
Acrílico sobre tela
130 x 110 cm
Colección José Luis Martín

Sin título, 1963
Acuarela y tinta sobre papel
62.9 x 48.8 cm
Colección José Luis Martín

Sin título, 1963
Acuarela y tinta sobre papel
50.9 x 67.1 cm
Colección José Luis Martín

Armando Salas Portugal (1916-1995)
Capilla Palmira, Cuernavaca, 1962
Arquitecto: Félix Candela
Copia de exhibición
50 x 40 cm
Fundación Archivo Armando Salas Portugal

Ciudad Universitaria. Torre de Rectoría, 1952
Arquitectos: Mario Pani, Enrique del Moral
y Salvador Ortega Flores
Copia de exhibición
50 x 60 cm
IISUE/AHUNAM/Fondo Universidad

Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, 1966
Arquitecto: Mario Pani
Copia de exhibición
50 x 60 cm
Fundación Archivo Armando Salas Portugal

Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, 1966
Arquitecto: Mario Pani
Copia de exhibición
50 x 60 cm
Fundación Archivo Armando Salas Portugal

Detalle de celosía, muro y vitral, 1953-1960
Capilla de la Madres Capuchinas
Sacramentarias del Purísimo Corazón de María
Arquitecto: Luis Barragán
Copia de exhibición
60 x 50 cm
© The Barragan Foundation, Suiza

Exterior del Museo Experimental El Eco,
1952-1953
Arquitecto: Mathias Goeritz
Impresión de exhibición
50 x 60 cm
Fundación Archivo Armando Salas Portugal

Fuente de los Amantes, 1966
Los Clubes
Arquitecto: Luis Barragán
Copia de exhibición
50 x 60 cm
© The Barragan Foundation, Suiza

Iglesia de la Virgen de la Medalla Milagrosa, 1958
Arquitecto: Félix Candela
Copia de exhibición
50 x 40 cm
Fundación Archivo Armando Salas Portugal

Interior del Museo Experimental El Eco, 1953
Arquitecto: Mathias Goeritz
Impresión de exhibición
60 x 50 cm
Fundación Archivo Armando Salas Portugal

La serpiente de El Eco, 1952-1953
Patio del Museo Experimental El Eco
Arquitecto y escultor: Mathias Goeritz
Impresión de exhibición
50 x 60 cm
Fundación Archivo Armando Salas Portugal

La serpiente del Pedregal, 1950
Escultor: Mathias Goeritz
Copia de exhibición
50 x 60 cm
Fundación Archivo Armando Salas Portugal

Museo Nacional de Antropología, 1964
Arquitecto: Pedro Ramírez Vázquez
Copia de exhibición
60 x 50 cm
Fundación Archivo Armando Salas Portugal

Museo Nacional de Antropología, *ca*. 1964
Arquitecto: Pedro Ramírez Vázquez
Copia de exhibición
50 x 60 cm
Fundación Archivo Armando Salas Portugal

Plaza de las Tres Culturas, 1966
Arquitectos: Mario Pani y Ricardo de Robina
Copia de exhibición
50 x 60 cm
Fundación Archivo Armando Salas Portugal

Plaza y Fuente del Bebedero, 1959-1962
Fraccionamiento Las Arboledas
Arquitecto: Luis Barragán
Copia de exhibición
60 x 50 cm
© The Barragan Foundation, Suiza

Vista desde el altar, 1953-1960
Capilla de la Madres Capuchinas
Sacramentarias del Purísimo Corazón de María
Arquitecto: Luis Barragán
Copia de exhibición
60 x 50 cm
© The Barragan Foundation, Suiza

*Vista lateral desde el lado de la celosía del
transepto de fieles*, 1953-1960
Capilla de la Madres Capuchinas
Sacramentarias del Purísimo Corazón de María
Arquitecto: Luis Barragán
Copia de exhibición
50 x 60 cm
© The Barragan Foundation, Suiza

Rufino Tamayo (1899-1991)
Constelación, 1958
Óleo sobre tela
38 x 54.5 cm
Colección Héctor Fanghanel

Mujer de los trópicos, 1959
Óleo sobre tela
200 x 128 cm
Colección Vicky y Marcos Micha

Bridget Tichenor (1917-1990)
Los encarcelados, 1961
Óleo y metal sobre madera
108 x 28 x 25 cm
Colección particular

Francisco Toledo (1940)
Ave erótica, 1966
Tinta sobre papel
66 x 48 cm
Colección José Luis Martín

Bona en Juchitán, 1965
Óleo sobre tela
110 x 150 cm
Colección particular

Mujer con cangrejo, *ca.* 1969
Litografía sobre papel
90 x 63 cm
Colección José Luis Martín

Remedios Varo (1913-1963)
Retrato del apotecario inventor del cartónico, 1962
Tinta sobre papel
27.7 x 20.5 cm
Colección José Luis Martín

CINE Y VIDEO

Fabián Arnaud Jr.
Arquitectura Moderna, 1964
Noticiero Cine Mundial 476
Dirección: Fabián Arnaud Jr.,
texto: José Alameda, producción:
Productores Unidos, fotografía:
Enrique Rosado, edición: Xavier Rojas
Transferencia de 35mm a video digital / 37'''
Dirección General de Actividades
Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Autorretratos, 1962
Noticiero Cine Mundial 341
Dirección: Fabián Arnaud Jr.,
texto: José Alameda, producción:
Productores Unidos, fotografía:
Enrique Rosado, edición: Xavier Rojas
Transferencia de 35mm a video digital / 1'17"
Dirección General de Actividades
Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Exposición (arte surrealista), 1967
Noticiero Cine Mundial 631
Dirección: Fabián Arnaud Jr., texto: José Alameda, producción: Productores Unidos, fotografía: Enrique Rosado, edición:
Xavier Rojas
Transferencia de 35mm a video digital / 1'28"
Dirección General de Actividades
Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Félix Candela, 1961
Noticiero Cine Mundial 326
Dirección: Fabián Arnaud Jr.,
texto: José Alameda, producción:
Productores Unidos, fotografía:
Enrique Rosado, edición: Xavier Rojas
Transferencia de 35mm a video digital / 1'9"
Dirección General de Actividades
Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Inauguración del Conjunto Habitacional Presidente López Mateos, 1964
Noticiero Cine Mundial 489
Dirección: Fabián Arnaud Jr.,
texto: José Alameda, producción:
Productores Unidos, fotografía:
Enrique Rosado, edición: Xavier Rojas
Transferencia de 35mm a video digital / 50"
Dirección General de Actividades
Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Landrú (opereta), 1966
Noticiero Cine Mundial 564, dirección:
Fabián Arnaud Jr., texto: José Alameda,
producción: Productores Unidos, fotografía:
Enrique Rosado, edición: Xavier Rojas
Autor: Alfonso Reyes, escenografía: Juan José Gurrola, iluminación: Roberto Cirou, vestuario: Pixie Hopkin, música: Rafael Elizondo, director musical: Luis Rivero, músicos: piano, Luis Rivero; batería, Mario Lozoa; bajo, José González, asistente de dirección: Sergio Contreras, actores: Carlos Jordán, Tamara Garina, María Antonieta Domínguez, Marta Verduzco, Pixie Hopkins, teatro: Casa del Lago
Transferencia de 35mm a video digital / 60"
Dirección General de Actividades
Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Lo antiguo y lo moderno, 1962
Noticiero Cine Mundial 365
Dirección: Fabián Arnaud Jr.,
texto: José Alameda, producción:
Productores Unidos, fotografía:
Enrique Rosado, edición: Xavier Rojas
Transferencia de 35mm a video digital / 53"
Dirección General de Actividades
Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Poesía concreta, 1966
Noticiero Cine Mundial 563
Dirección: Fabián Arnaud Jr.,
texto: José Alameda, producción:
Productores Unidos, fotografía:
Enrique Rosado, edición: Xavier Rojas
Transferencia de 35mm a video digital / 1'27"
Dirección General de Actividades
Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Sueño placentero, 1966
Noticiero Cine Mundial 580
Dirección: Fabián Arnaud Jr.,
texto: José Alameda, producción:
Productores Unidos, fotografía:
Enrique Rosado, edición: Xavier Rojas

Transferencia de 35mm a video digital / 50″
Dirección General de Actividades
Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Tlaltelolco [*sic*], 1964
Noticiero Cine Mundial 455
Dirección: Fabián Arnaud Jr.,
texto: José Alameda, producción:
Productores Unidos, fotografía:
Enrique Rosado, edición: Xavier Rojas
Transferencia de 35mm a video digital / 1′37″
Dirección General de Actividades
Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Verdadero tesoro, 1962
Noticiero Cine Mundial 365
Dirección: Fabián Arnaud Jr.,
texto: José Alameda, producción:
Productores Unidos, fotografía:
Enrique Rosado, edición: Xavier Rojas
Transferencia de 35mm a video digital / 1′29″
Dirección General de Actividades
Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Vicente Rojo, 1960
Noticiero Cine Mundial 263
Dirección: Fabián Arnaud Jr.,
producción: Productores Unidos, fotografía:
Enrique Rosado, edición: Xavier Rosas
Transferencia de 35mm a video digital / 59″
Dirección General de Actividades
Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Miguel Barbachano Ponce (1930)
Mural efímero, 1967
Noticiero Cine Verdad
Director: Manuel Barbachano Ponce,
fotografía: Ramón Muñoz, Alejandro Vázquez
y Ernesto Martínez, edición: Luis Sobreyra
Transferencia de 35mm a video digital / 2′30″
Colección particular

Agustín Barrios Gómez (1925-1999)
Documental realizado para la inauguración del Museo Nacional de Antropología, 1964
Transferencia de 35mm a video digital / 21′15″
Archivo arquitecto Pedro Ramírez Vázquez

Alberto Bojórquez (1941-2003)
Flash back, 1965
Dirección: Alberto Bojórquez,
producción: CUEC-UNAM
Transferencia de 16mm a video digital / 13′
Archivo CUEC-UNAM

Luis Buñuel (1900-1983)
El ángel exterminador, 1961
Fragmento
Dirección: Luis Buñuel, producción:
Gustavo Alatriste, Uninci Films 59,
Producciones Alatriste

Ensayo de un crimen, 1955
Fragmento
Dirección: Luis Buñuel, producción: Alfonso
Patiño Gómez, Alianza Cinematográfica

L'age d'or (*La edad de oro*), 1930
Fragmento
Dirección: Luis Buñuel, producción:
Le Vicomte de Noailles

La ilusión viaja en tranvía, 1953
Fragmento
Dirección: Luis Buñuel, producción:
Armando Orive Alba-Clasa Films Mundiales

Los olvidados, 1950
Fragmento
Dirección: Luis Buñuel, producción: Oscar
Dancigers, Jaime Menasce, Ultramar Films

Simón del desierto, 1964
Fragmento
Dirección: Luis Buñuel, producción:
Gustavo Alatriste
Transferencia a video digital

Subida al cielo, 1951
Fragmento
Dirección: Luis Buñuel, producción: Manuel
Altolaguirre, Juan de la Cabada, Manuel Reachi,
María Luisa Gómez Mena, Producciones Isla

Susana (Demonio y carne), 1952
Fragmento
Dirección: Luis Buñuel, producción:
Sergio Kogan, Manuel Reachi,
Internacional Cinematográfica

Un chien andalou (*Un perro andaluz*) , 1929
Fragmento
Dirección: Luis Buñuel, en colaboración con
Salvador Dalí, producción: Luis Buñuel

Archibaldo Burns (1914-2011)
Un agujero en la niebla, 1967
Dirección: Archibaldo Burns
Transferencia de 16mm a video digital / 55″
Dirección General de Actividades
Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Rafael Corkidi (1930-2013)
Instantáneas, 1968
Dirección y fotografía: Rafael Corkidi,
texto: José Revueltas y Salvador Novo
Transferencia de 35mm a video digital / 12′50″
Dirección General de Actividades
Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Salvador Elizondo (1932-2006)
Apocalypse 1900, 1965
Dirección, texto, producción, fotografía
y edición: Salvador Elizondo
Transferencia de 16mm a video digital / 23′3″
TV UNAM

Marcela Fernández Violante (1941)
Azul, 1966
Dirección, texto y edición: Marcela Fernández
Violante, producción: CUEC-UNAM, fotografía:
Rodolfo Clemente y Víctor Manuel Ito
Transferencia de 16mm a video digital / 30′
Archivo CUEC-UNAM

Rubén Gámez (1928-2002)
La fórmula secreta, 1965
Dirección y fotografía: Rubén Gámez, texto:
Juan Rulfo y Rubén Gámez, producción:
Salvador López O., edición: Héctor López
Transferencia de 35mm a video digital / 43′
Dirección General de Actividades
Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Los magueyes, 1961
Producción: Gustavo Alatriste, fotografía: Rubén Gámez, edición: Héctor López
Transferencia de 35mm a video digital / 9'32"
Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Jomí García Ascot (1927-1986)
En el balcón vacío, 1961
Dirección, producción y edición: Jomí García Ascot, texto: María Luisa Elío, fotografía: José Torre
Transferencia de 16mm a video digital / 48'
Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Un México desconocido, 1956
Dirección: Jomí García Ascot, texto: Luis Gutiérrez, producción: Manuel Barbachano Ponce, fotografía y edición: Leonardo Santos y Juan Caporal
Transferencia de 35mm a video digital / 13'
Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Gelsen Gas (1933)
Anticlímax, 1968
Dirección y producción: Gelsen Gas, texto: Luis Urías y Gelsen Gas, fotografía: Rafael Corkidi, edición Carlos Savage
Transferencia de 16mm a video digital / 77'
Cortesía Gelsen Gas y Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca, UNAM

Juan José Gurrola (1935-2007)
Gironella, 1965
De la serie *La creación artística*
Dirección: Juan José Gurrola, texto: Juan García Ponce, Octavio Paz y Francisco de Quevedo, producción: Servicios Coordinados de Radio, Televisión y Grabaciones-UNAM, fotografía y edición: Julio Pliego
Transferencia de 16mm a video digital / 24'
Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

La confesión de Stavroguin, 1963
Dirección: Juan José Gurrola, guión: Juan García Ponce sobre pasajes de *Los poseídos*, de Fiodor Dostoievski, producción: Departamento de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, edición: Leopoldo Labra
Transferencia de 16 mm a video digital / 10'
Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Rojo, 1965
De la serie *La creación artística*
Dirección: Juan José Gurrola, texto: Juan García Ponce, producción: Servicios Coordinados de Radio, Televisión y Grabaciones-UNAM, fotografía y edición: Julio Pliego
Transferencia de 16mm a video digital / 27'20"
Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Tajimara, 1965
Dirección: Juan José Gurrola, producción: Manuel Barbachano Ponce, fotografía: Antonio Reynoso, edición: Luis Sobreyra
Transferencia de 35mm a video digital / 32'
Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Tomás Gurza
Universidad Nacional de México, 1958
Dirección y texto: Tomás Gurza, producción: UNAM, fotografía: Salvador Gómez Tagle
Transferencia de 16mm a video digital / 18'
Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Jaime Humberto Hermosillo (1942)
Homesick, 1965
Dirección: Jaime Humberto Hermosillo, producción: CUEC-UNAM
Transferencia de 16mm a video digital / 20'
Archivo CUEC-UNAM

José Luis Ibáñez (1933)
Las dos Elenas, 1965
Dirección: José Luis Ibáñez, texto: Carlos Fuentes, producción: Manuel Barbachano Ponce, fotografía: Gabriel Figueroa, edición: Luis Sobreyra
Transferencia de 35mm a video digital / 21'
Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Juan Ibáñez (1938-2000)
Un alma pura, 1965
Dirección: Juan Ibáñez, texto: Carlos Fuentes y Juan Ibáñez, producción: Manuel Barbachano Ponce, fotografía: Gabriel Figueroa
Transferencia de 35mm a video digital / 37'
Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Alejandro Jodorowsky (1929)
Fando y Lis, 1968
Dirección: Alejandro Jodorowsky, texto: Alejandro Jodorowsky sobre la obra de Fernando Arrabal, producción: Juan López Moctezuma, fotografía: Rafael Corkidi y Antonio Reynoso, edición: Fernando Suárez
Transferencia de 35mm a video digital / 96'47"
Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Melodrama sacramental, 1965
Efímero pánico realizado en el Segundo Festival de Libre Expresión, París, Francia
Dirección y realización de registro: Jean-Michel Humeau, textos: Fernando Arrabal, dibujos: Roland Topor, idea: Alain-Yves Leyaouanc
Transferencia de 35mm a video digital / 35'
Casanovas & Lynch Agencia Literaria

Leobardo López Arretche (1942-1970)
El jinete del cubo, 1966
Dirección y edición: Leobardo López Arretche, texto: Leobardo López Arretche sobre un cuento de Franz Kafka, producción: CUEC-UNAM, fotografía: Pablo García y Leobardo López Arretche
Transferencia de 16mm a video digital / 8'
Archivo CUEC-UNAM

S.O.S., 1967
Dirección y fotografía: Leobardo López Arretche, producción: CUEC-UNAM, edición: Héctor López
Transferencia de 16mm a video digital / 50"
Archivo CUEC-UNAM

Esther Morales Gálvez (*ca*. 1939)
Pulquería La Rosita, 1965
Dirección y texto: Esther Morales Gálvez, producción: CUEC-UNAM, fotografía: Pablo García, edición: Esther Morales Gálvez y Jorge Fons
Transferencia de 16mm a video digital / 20'
Archivo CUEC-UNAM

Julio Pliego (1928-2007)
Fin de partida, 9 de agosto de 1960
Del noticiero Actualidades Universitarias, producción de la Coordinación de Difusión Cultural
Teatro Orientación. Compañía de Teatro Universitario, UNAM, autor: Samuel Beckett, dirección: Alejandro Jodorowsky, escenografía y vestuario: Rafael Coronel, actores: Carlos Ancira, Héctor Ortega, Amparo Villegas y Alejandro Jodorowsky, dirección, texto, fotografía y edición: Julio Pliego
Transferencia de 16mm a video digital / 2'20"
Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

Un cumpleaños, 1965
Edición 1997
Dirección, texto, producción, fotografía y edición: Julio Pliego
Transferencia de 16mm a video digital / 7'32"
TV UNAM

Carlos Velo (1909-1988)
Cinco de chocolate y uno de fresa, 1967
Texto: Carlos Velo y José Agustín sobre argumento de Fernando Galiana, producción: Angélica Ortiz, fotografía: Rosalío Solano, edición: José W. Bustos
Transferencia de 35mm a video digital / 90'
Cortesía Angélica María Hartman

Compilación de varios autores
Construcción de Ciudad Universitaria, 1950-1955
Noticiero Mexicano Universal, Noticiero Continental Novedades y Noticiero Cine Selecciones
Fondo Carlos Lazo
Transferencia de 16mm a video digital / 5'55"
Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

MATERIAL BIBLIOHEMEROGRÁFICO Y DOCUMENTAL

Salvador Elizondo (1932-2006)
Cartel promocional para S.nob, *ca*. 1962
38.5 x 49.7 cm
Colección Archivo Salvador Elizondo

Farabeuf o, la crónica de un instante, 1965
1ª edición, México, Editorial Joaquín Mortiz (Serie del volador)
18 x 11.5 cm
Colección Archivo Salvador Elizondo

Pedro Friedeberg (1936)
Códice Miguelito
Cartel impreso en offset
50 x 50 cm
Colección del artista

Exposición Surrealismo y arte fantástico, 1967
Cartel impreso en offset
58 x 38 cm
Colección del artista

Juan José Gurrola (1935-2007)
De la serie *Dom art*, 1962
Señora con pan. Familia sandwich. Familia Kool-Aid
Registro documental del proyecto
Copias de exhibición en transfer sobre tela preparada y bastidor de madera, hemerografía, fotografías y mecanoescritos
180 x 180 cm
Colección particular, cortesía House of Gaga

José Horna (1909-1963)
Primer Congreso Mexicano de la Industria de la Construcción, 1955
Cartel impreso en offset
62.8 x 44.5 cm
Archivo Privado Kati y José Horna

Primer Festival Mexicano de Motociclismo "Ciudad Satélite", 1958
Cartel impreso en offset
94.2 x 61.8 cm
Archivo Privado Kati y José Horna

Alejandro Jodorowsky (1929)
Teatro pánico, 1965
Dibujos de José Luis Cuevas
México, Ediciones Era (col. Alacena), 80 pp.
19.5 x 15 cm
Colección particular

Alejandro Jodorowsky (1929)
y **Manuel Moro (1929-2007)**
Anibal 5, 1966
Revista quincenal, año 1, núm. 1
Editorial Temporae
25.5 x 18 cm
Colección particular

Alejandro Jodorowsky (1929)
y **René Rebetez (1923-1999)**
Crononauta, 1964
Revista de ciencia-ficción y fantasía, núm. 1
Editada por el Club Mexicano de Ciencia-Ficción
Portada: Alejandro Jodorowsky, ilustraciones: José Luis Cuevas y Enrique Bessonart
20.5 x 14.5 cm
Colección Arnaldo Coen

Crononauta, 1964
Insólito, ciencia-ficción y fantasía, núm. 2
Editada por el Club Mexicano de Ciencia-Ficción
Portada: Alejandro Jodorowsky, fotografía: Gelsen Gas, ilustraciones: Lilia Carrillo, Francisco Corzas, Alberto Gironella, Arnaldo Coen, José Luis Cuevas, Enrique Bessonart *et al.*
20.5 x 14.5 cm
Colección Arnaldo Coen

Margaret Randall (1936)
Water I Slip into at Night, 1967
Dibujos de Felipe Ehrenberg
Edición El Corno Emplumado Press, México
20 x 15 cm
Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM

Margaret Randall (1936)
y **Sergio Mondragón (1935)**
El Corno Emplumado
Enero de 1966, núm. 17
Portada: Rodrigo Moya
19.5 x 14.2 cm
Colección Rita Eder

El Corno Emplumado
Julio de 1966, núm. 19
Ilustración de Felipe Ehrenberg, 1966
19.5 x 14.2 cm
Colección Rita Eder

El Corno Emplumado
Octubre de 1966, núm. 20
Ilustración de Álvaro Barrios, 1965
19.6 x 14.5 cm
Colección Rita Eder

El Corno Emplumado
Enero de 1967, núm. 21
Portada: Jean Marie Chourguoz
19.6 x 14.4 cm
Colección Rita Eder

El Corno Emplumado
Abril de 1967, núm. 22
Portada: Felipe Ehrenberg
19.5 x 14.5 cm
Colección Rita Eder

René Rebetez (1923-1999)
y **Felipe Ehrenberg (1943)**
Psicograma: Música y máquina, 12 de noviembre de 1967
Suplemento cultural de *El Heraldo de México*, núm. 105
38.5 x 58 cm
Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM

Psicograma: Hombre y fetiche, 24 de diciembre de 1967
Suplemento cultural de *El Heraldo de México*, núm. 111
38 x 57.7 cm
Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM

Autor desconocido
Leng t'ché, 1962
Publicado en *S.nob* núm. 7, 15 de octubre de 1962
Recorte hemerográfico sobre cartón
11.5 x 16.5 cm
Colección Archivo Salvador Elizondo

Nuevo Cine, 1961
Revista mensual, número doble 4-5, noviembre de 1961
México
28.6 x 18.8 cm
Colección Emiliano Gironella Parra

Nuevo Cine, 1961-1962
Revista mensual
Encuadernado con siete números
México
Año 1, núm. 1, abril de 1961
Año 1, núm. 2, junio de 1961
Año 1, núm. 3, agosto de1961
Año 1, núm. 4-5, noviembre de 1961
Año 1, núm. 6, marzo de 1962
Año 1, núm. 7, agosto de 1962
29.5 x 19.8 cm
Colección Archivo Salvador Elizondo

Poesía concreta internacional, 1966
Catálogo de exposición, Galería Universitaria Aristos
Impreso
24.3 x 22.2 cm
Fondo Histórico MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM

S.nob
Revista mensual
México
Núm. 1, 20 de junio de 1962
Núm. 2, 27 de junio de 1962
Núm. 4, 11 de julio de 1962
Núm. 6, 25 de julio de 1962
Núm. 7, 15 de octubre de 1962
29 x 21 cm cada una
Colección Archivo Salvador Elizondo

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

Ursula Bernath (1915-2011)
Despertar de primavera, 1960
Teatro de la Facultad de Arquitectura, UNAM.
Dirección: Juan José Gurrola, vestuario: Luz del Amo, autor: Frank Wedekind, actores: Lucille Urencio, María del Carmen García, Roberto Dumont, Juan Ibáñez, Juan Felipe Preciado, Luz del Amo, Nancy Cárdenas, Ignacio Sotelo *et al.*
Archivo Ursula Bernath

Fando y Lis, 1961
Teatro de los Compositores. Dirección: Alejandro Jodorowsky, escenografía: Manuel Felguérez, vestuario: Lilia Carrillo, autor: Fernando Arrabal, actores: Farnesio de Bernal, Álvaro Carcaño, Alejandro Jodorowsky, Héctor Ortega y Beatriz Sheridan, compañía: Teatro de Vanguardia Mexicano
Archivo Ursula Bernath

Museos del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964-1967
Copias de exhibición y proyección de copias digitales
Archivo Ursula Bernath

Poema dinámico para un inmóvil de hierro, 1962
Efímero pánico realizado en el cine Diana frente al *Mural de hierro* de Manuel Felguérez
Dirección, textos y actuación: Alejandro Jodorowsky, intervención musical: Micky Salas, actores: Álvaro Carcaño, Javier Cervantes, Roberto Colmenares, Bernarda Landa, Xavier Marc, Luis Miranda y Beatriz Sheridan
Proyección de copias digitales
Archivo Ursula Bernath

La ópera del orden, 1962
Teatro de los Compositores. Guión y dirección: Alejandro Jodorowsky, escenografía: Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Lilia Carrillo y Alberto Gironella, intervención musical: Ángeles Negros, actuación especial del baterista Micky Salas
Proyección de copias digitales
Archivo Ursula Bernath

Kati Horna (1912-2000)
Actividades y personajes relacionados con Difusión Cultural de la UNAM, 1952-1967
Proyección de copias digitales
Fondo Kati Horna, Cenidiap/INBA

La lección, 1960
Teatro de la Esfera. Director: Alejandro Jodorowsky, escenografía: Manuel Felguérez, vestuario: Lilia Carrillo, autor: Eugène Ionesco, dirección: Alejandro Jodorowsky, actores: Carlos Ancira, Beatriz Sheridan y Salvador Zea
Fondo Kati Horna, Cenidiap/INBA

La sonata de los espectros, 1961
Teatro de la Esfera. Director: Alejandro Jodorowsky, escenografía: Manuel Felguérez, vestuario: Lilia Carrillo, autor: August Strindberg, actores: Carlos Ancira, Farnesio de Bernal, Álvaro Carcaño, Beatriz Sheridan, Burdette Zea *et al.*, compañía: Teatro de Vanguardia Mexicano
Fondo Kati Horna, Cenidiap/INBA

Personajes relacionados con la vida cultural de la ciudad de México, 1962-1967
Proyección de copias digitales
Fondo Kati Horna, Cenidiap/INBA

Poema dinámico para un inmóvil de hierro, 1962
Efímero pánico realizado en el cine Diana frente al *Mural de hierro* de Manuel Felguérez
Dirección, textos y actuación: Alejandro Jodorowsky, intervención musical: Micky Salas, actores: Álvaro Carcaño, Javier Cervantes, Roberto Colmenares, Bernarda Landa, Xavier Marc, Luis Miranda y Beatriz Sheridan
Proyección de copias digitales
Fondo Kati Horna, Cenidiap/INBA

La ópera del orden, 1962
Teatro de los Compositores. Guión y dirección: Alejandro Jodorowsky, escenografía: Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Lilia Carrillo y Alberto Gironella, intervención musical: Ángeles Negros, actuación especial del baterista Micky Salas
Proyección de copias digitales
Fondo Kati Horna, Cenidiap/INBA

Rodrigo Moya (1934)
Asesinato en la catedral. Quinto programa del grupo Poesía en Voz Alta, 1959
Teatro Virginia Fábregas. Director: José Luis Ibáñez, director literario: Octavio Paz, escenografía: Juan Soriano, autor: T. S. Eliot, actores: Socorro Avelar, Ketty Valdés, Nancy Cárdenas, Héctor Ortega, Juan José Gurrola *et al.*
Archivo Fotográfico Rodrigo Moya

Electra. Séptimo programa del grupo Poesía en Voz Alta, 1960
Teatro Sullivan. Director: Diego de Mesa, asistente de dirección: Juan García Ponce, escenografía: Juan Soriano, autor: Sófocles, dirección de escena: Diego de Mesa, actores: Amparo Villegas, Ofelia Guilmáin, Raúl Dantés, Antonio Alcalá, José Carlos Ruiz, Ketty Valdés, Pina Pellicer y Tara Parra
Archivo Fotográfico Rodrigo Moya

Jazz palabra, 1963
Casa del Lago. Director: Juan José Gurrola, textos: Octavio Paz, e. e. cummings, Malcolm Lowry, Jack Kerouac *et al.*, actores: Luz del Amo, Águeda Ruiz, Marlene Serrales, Enrique Rocha, Juan José Gurrola *et al.*, grupo: Estudio de Investigaciones Escénicas
Archivo Fotográfico Rodrigo Moya

Las sillas, 1966
Teatro Jiménez Rueda. Dirección y montaje sonoro: Alejandro Jodorowsky, autor: Eugène Ionesco, escenografía y vestuario: Jorge Manuell, actores: Carlos Ancira, Magda Donato, Héctor Ortega
Archivo Fotográfico Rodrigo Moya

Ricardo Salazar (1922-2006)
Actividades y personajes relacionados con Difusión Cultural de la UNAM, 1952-1967
Proyección de copias digitales
IISUE/AHUNAM/Colección Ricardo Salazar

Asesinato en la catedral. Quinto programa del grupo Poesía en Voz Alta, 1959
Teatro Virginia Fábregas. Director: José Luis Ibáñez, director literario: Octavio Paz, escenografía: Juan Soriano, autor: T. S. Eliot, actores: Socorro Avelar, Ketty Valdés, Nancy Cárdenas, Héctor Ortega, Juan José Gurrola *et al.*
IISUE/AHUNAM/Colección Ricardo Salazar

El salón del automóvil. Segundo programa Poesía en Voz Alta, 1956
Teatro del Caballito. Director: Héctor Mendoza, escenografía: Leonora Carrington y Juan Soriano, dirección literaria: Octavio Paz, autor: Eugène Ionesco, escenografía: Juan Soriano, actores: Tara Parra, Juan José Arreola y Eduardo MacGregor
IISUE/AHUNAM/Colección Ricardo Salazar

Farsa de la casta Susana. Primer programa del grupo Poesía en Voz Alta, 19 de junio de 1956
Teatro del Caballito. Director: Héctor Mendoza, dirección literaria: Juan José Arreola, escenografía: Juan Soriano y Héctor Xavier, autor: Diego Sánchez de Badajoz, actores: Tara Parra, Juan José Gurrola, Enrique Stoopen, Carlos Fernández, Juan José Arreola, Nancy Cárdenas y Rosenda Monteros
IISUE/AHUNAM/Colección Ricardo Salazar

La hija de Rappaccini. Segundo programa del grupo Poesía en Voz Alta, 1956
Teatro del Caballito. Director: Héctor Mendoza, escenografía: Leonora Carrington y Juan Soriano, autor: Octavio Paz, actores: María Luisa Elío, Carlos Fernández, Ana María Hernández, Juan José Arreola, Manola Saavedra y Eduardo MacGregor
IISUE/AHUNAM/Colección Ricardo Salazar

Autor desconocido
Cuevas dibujando el Mural efímero en el Taller Calafell, 3 de junio de 1967
Copia de exhibición
25 x 20 cm
Museo José Luis Cuevas

Diploma especial a los miembros de honor de la revista S.nob por la Academia del Pánico, *ca*. 1962
Collage sobre papel
37 x 26.1 cm
Colección Archivo Salvador Elizondo

Efímero en la Escuela de San Carlos, 1963
Serie de 27 fotos

Ciudad Universitaria.
Estatua de Miguel Alemán, s.f.
Copia de exhibición
40 x 50 cm
IISUE/AHUNAM/Colección Universidad

Ciudad Satélite. Volado, 1958
Copia de exhibición
120 x 150 cm
Fundación ICA, colección Aerofoto

Ciudad Universitaria. Volado, 1954
Copia de exhibición
50 x 60 cm
Fundación ICA, colección Aerofoto

Ciudad Universitaria. Volado, 1958
Copia de exhibición
120 x 150 cm
Fundación ICA, colección Aerofoto

Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco,
vista aérea, 1965
Copia de exhibición
130 x 150 cm
Fundación ICA, colección Aerofoto

Estadio de Ciudad Universitaria
Copia de exhibición
40 x 50 cm
IISUE/AHUNAM/Fondo Universidad

Galería Juan Martín, 1961-1967
Copias de exhibición
Archivo Galería Juan Martín

Galería Pecanins, 1964-1967
Copias de exhibición y proyección
de copias digitales
Fondo Galería Pecanins, Centro de
Documentación Arkheia, MUAC-UNAM

Galerías Prisse, Proteo y Diana, 1952-1956
Proyección de copias digitales
Archivo Centro Vlady

Museo Experimental El Eco, 1952
Copias de exhibición
Fondo Mathias Goeritz, Cenidiap/INBA

Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM,
1959-1967
Proyección de copias digitales
Fondo Archivo Histórico, MUCA, Centro de
Documentación Arkheia, MUAC-UNAM

Índice onomástico Index of Names

Abaroa, Eduardo 448, 449
Abascal, Consuelo 199
Acevedo, Esther 48, 49, 302, 303
Adamov, Arthur 220, 221
Ades, Dawn 147, 148
Adorno, Theodor 66, 67
Aguilar Camín, Héctor 402, 403
Ailey, Alvin 458, 461
Alatorre, Antonio 522, 523
Alatriste, Gustavo 173, 174, 232, 233
Alazraki, Benito 140, 141, 446, 447
Albarrán, Claudia 92, 93, 232, 233
Albers, Anni 447, 448
Albers, Josef 447, 448, 502, 503
Alcaraz, José Antonio 524, 525
Alcoriza, Janet 170, 171
Alcoriza, Luis 138, 139, 170, 171
Alechinsky, Pierre 196, 197
Alemán Valdés, Miguel 270, 272, 276, 283, 284, 296, 306, 307, 314, 315, 326, 327, 334, 335, 337, 378, 379, 434, 435
Alemán Velasco, Miguel 306, 307, 496, 497
Alexander, Chistopher James 306, 307
Alexander, Edward P. 343, 346
Alfaro Siqueiros, David 26, 27, 28, 29, 42, 43, 44, 144, 145, 290, 291, 302, 303, 304, 305, 466, 469, 474, 477, 496, 497, 500, 501, 508, 509, 513, 514, 544, 545
Almanza, Héctor Raúl 413, 414,
Alsina, Homero 134, 135
Alva, Sergio de 532, 533
Alvarado, Benito 198, 199, 201
Alvarado, José 538
Álvarez Bravo, Lola 283, 286, 288, 289, 290, 291, 314, 315, 322, 326, 327, 328, 329, 378, 500, 501
Álvarez Bravo, Manuel 119
Álvarez del Villar, Pedro 512, 513
Álvarez Espinoza, Roberto 466, 469
Álvarez, Augusto H. 279, 281
Álvarez, Gabriela 38, 39, 42, 43, 340, 341, 466, 469
Amo, Luz del 42, 43, 236, 237, 470, 473
Amor, Guadalupe (Pita Amor) 524, 525, 532, 533
Amor, Inés 498
Ancira, Carlos 222
Anda Alanís, Enrique X. de 72, 73
Anderson, Benedict 34, 35
Angélica María 188, 189
Anguiano, Raúl 446, 447
Aptilon, Alejandro 418, 419, 434, 435
Arai, Alberto T. 389, 466, 469
Arasse, Daniel 324, 325
Arbenz, Arabella 140, 141
Aridjis, Homero 180, 181
Arman 64, 65
Arnaiz y Freg, Arturo 342, 343
Arrabal, Fernando 180, 181, 190, 193, 232, 233, 238, 239, 242, 243, 244, 245, 526, 527
Arredondo, Inés 248, 249, 251, 253, 254, 256, 257, 522, 523,
Arreola, Juan José 18, 19, 26, 27, 34, 35, 48, 49, 50, 96, 99, 520
Arriaga, Guillermo 12, 13
Artaud, Antonin 36, 37, 78, 79, 204, 205, 206, 207, 220, 221, 224, 225, 228, 229
Artigas, Francisco 281, 358, 359, 361, 376, 434, 435
Arvizu González, Alfredo D. 306, 307
Ashton, Dore 440, 441
Asimov, Isaac 194, 197
Asta, Ferruccio 72, 73, 198, 200, 201
Astruc, Alexandre 134, 135
Attolini Lack, Antonio 434, 435
Aub, Max 520, 522, 523, 524, 525, 526, 527
Ávila Camacho, Manuel 38, 39, 302, 303, 310, 311, 378, 379
Ayala Blanco, Jorge 132, 133, 134, 135, 140, 141
Ayfre, Amédée 420, 421
Azar, Héctor 12, 13, 518, 519
Azcárraga Tamayo, Gastón 290, 291, 294
Azcárraga Vidaurreta, Emilio 294, 295
Azcárraga Vidaurreta, Gastón 290, 291, 294
Azuela, Mariano 246, 247, 413, 414
Azuela, Salvador 536, 539
Báez Esponda, José 132, 133
Bal y Gay, Jesús 522, 523
Baldessari, John 447, 448
Ball, Hugo 64, 65, 66, 67, 70, 71
Balthus (Balthasar Klossowski de Rola) 302, 303
Barbachano Ponce, Miguel 508, 509
Barbachano, Manuel 172, 173
Bardet, Jean-Gaston 420, 421, 432, 433
Barnes Bliss, Mildred 444, 445¬
Barragán, Luis 12, 13, 39, 40, 41 72, 73, 275, 296, 297, 298, 299, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 311, 357, 358, 361, 370, 371, 372, 373, 374, 377, 386, 418, 419, 426, 427, 429, 430, 432, 433, 434, 435, 453, 480, 481, 496, 497
Barreto, Concha 500, 501
Barrios, Álvaro 187
Barrios, José Luis 230, 231
Barros Sierra, Javier 12, 13, 491
Bartolí, Josep 144, 145, 196, 197
Bartra, Agustí 182, 185
Bartra, Armando 61, 132, 133
Bataille, Georges 30, 31, 34, 35, 52, 53, 84, 85, 92, 93, 94, 95, 156, 157, 204, 205, 230, 231, 232, 233, 238, 239, 244, 245
Bath, Lila 170, 173
Baudelaire, Charles 84, 85

Bayer, Herbert 275
Baz, Beatriz 492
Bazin, André 134, 135
Beckett, Samuel 30, 31, 84, 85, 220, 221, 526, 527
Béjar, Feliciano 384, 385, 386, 397, 500, 501
Belkin, Arnold 145, 146, 458, 461, 500, 501
Beltrán Trenado, Angélica 41, 42, 450, 451
Benítez, Fernando 496, 497, 522, 523, 536, 539
Bennet, Douglas C. 294, 295
Bergdoll, Barry 66, 67, 70, 71
Bergier, Jacques 194, 196
Berman, Marshall 270, 271
Berna 256, 257
Bernath, Ursula 57, 59, 110, 344, 348, 372, 489
Blanco Aguinaga, Carlos 61
Blanco, Diana 224, 225
Bolaño, Roberto 74, 75, 80, 81
Boltin, Lee 440, 441
Bonifaz Nuño, Rubén 522, 523
Bordes Mangel, Enrique 334, 335, 337
Borgenicht, Grace 508, 509
Borja-Villel, Manuel J. 220, 221
Bostelmann, Enrique 120, 272, 273, 283
Botero, Fernando 500, 501
Bottom, Clarence J. 238, 239
Boyer, Anita 470, 473
Bracho, Julio 12, 13
Bracho, Rosa 458, 461
Bradbury, Ray 194, 197
Bradnock, Lucy 220, 221
Bradu, Fabienne 450, 451
Brancusi, Constantin 441, 444
Braque, Georges 420, 421
Bravo Ahuja, Víctor 538
Bravo, Guillermina 12, 13, 30, 31, 42, 43, 458, 459, 460, 461
Bravo, Jorge 467
Brenner, Anita 296, 297
Breton, André 84, 85, 232, 233, 238, 239, 242, 243, 244, 245
Brook, Claudio 382, 383
Bru, Roser 500, 501
Brueghel, Pieter 522, 523
Brynner, Yul 446, 447
Buñuel, Luis 12, 13, 28, 29, 34, 35, 36, 57, 61, 114, 115, 116, 117, 136, 140, 141, 142, 143, 156, 157, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 204, 205, 215, 232, 233, 238, 239, 244, 245, 522, 523, 542, 543
Cabada, Juan de la 334, 335, 522, 523
Caballero, Antonio 272, 273, 276, 283
Cabrera, Geles 496, 497
Cage, John 220, 221
Cairos, Graham 325, 326
Calder, Alexander 220, 221
Campo, Ángel de 328, 329
Campos, Julieta 522, 523
Campuzano, Jorge 346, 347
Candela, Félix 38, 39, 40, 41, 228, 229, 272, 273, 311, 312, 353, 354, 356, 357, 386, 387, 398, 422, 423, 425, 426, 427, 496, 497
Cantú, Federico 420, 421
Carballo, Emmanuel 26, 27 82, 83, 456, 457, 518, 519, 522, 523
Carcaño, Álvaro 222
Cardenal, Ernesto 522, 523
Cárdenas, Nancy 132, 133, 524, 525, 526, 527, 532, 533, 534, 535
Cardona, René 446, 447
Cardoza y Aragón, Luis 157, 160, 524, 525, 536, 539
Carrasco, Lorenzo 290, 291, 293
Carrillo Gil, Álvar 496, 497
Carrillo, Lilia 18, 19, 30, 31, 64, 65, 116, 117, 123, 153, 157, 160, 161, 180, 181, 224, 225, 494, 495, 498, 500, 501
Carrillo, Nabor 496, 497, 519, 522
Carrington, Leonora 12, 13, 50, 51, 84, 85, 96, 97, 99, 116, 117, 148, 149, 186, 187, 204, 205, 206, 207, 208, 212, 231, 232, 233, 236, 237, 242, 243, 244, 245, 446, 447, 500, 501
Casasola, Agustín 319
Caso de Rius, Eugenia 498
Caso de Solórzano, Beatriz 498
Caso, Alfonso 438, 439, 451, 454, 458, 461
Cassirer, Ernst 536, 538
Castañón, Adolfo 522, 523, 525
Castellanos, Rosario 248, 249, 520, 522, 523, 532, 533, 536, 539
Castillo, Tachi 470, 473
Castro, Rosa María 512, 513
Cataño Morlet, Luis 536, 539
Ceratto, Cecil 472
Cernuda, Luis 522, 523
Cervantes, Javier 222
Cervera, Héctor 284, 285
Cetto, Max 72, 73
Cézanne, Paul 160, 161
Chagoya, Leopoldo 132, 133
Chakiris, George 446, 447
Chamberlain, Ilya 198, 200, 201
Chatillon, Henri de 470, 472
Chávez de la Mora, Gabriel 40, 41, 386, 387, 421, 422, 426, 427, 428, 429, 432, 433, 434, 435
Chávez Morado, José 288, 289, 342, 343, 350, 351, 383, 383, 446, 447, 466, 469
Chávez, Carlos 518, 519
Chávez, Ignacio 12, 13, 518, 519
Chávez, Óscar 525, 526
Chéjov, Antón 524, 525
Chirico, Giorgio de 302, 303
Christopher, James Alexander 306, 307
Chumacero, Alí 522, 523
Cimet, Esther 346, 347
Cirett, Mario 342, 343
Cirlot, Lourdes 220, 221
Cisneros, Ícaro 176, 179
Ciurlionis, Constantino 157, 160
Clarke, Arthur C. 194, 197
Climent, Enrique 157, 160, 496, 497, 500, 501
Cocteau, Jean 84, 85
Coen, Arnaldo 127, 157, 160, 180, 181, 212
Coffey, Mary K. 302, 303
Cohen, Roberto 186
Colina, José de la 35, 36, 61, 82, 83, 84, 85, 132, 133, 144, 145, 156, 157, 204, 205, 231, 232, 242, 243, 244, 245, 522, 523
Colle, Beatriz 432, 433, 434
Colmenares Vargas, Octavio 290, 291
Colmenares, Roberto 222
Colomina, Beatriz 362, 365, 366, 369
Contreras, Carlos 400, 401
Corkidi, Rafael 59, 132, 133, 190, 192, 338, 339, 542, 543
Cornell, Joseph 237, 238
Coronel, Pedro 157, 160, 378, 496, 497, 500, 501, 528, 531
Cortázar, Julio 522, 523
Cortés, Dionisio 194, 196
Corzas, Francisco 211
Cosío Villegas, Daniel 330, 331, 518, 519, 522, 523, 536, 539
Cosío, Raúl 532, 533
Costa, Eduardo 508, 509
Costa, Xavier 298, 299
Coufal, Eric 427, 428
Couturier, Alain 420, 421
Covarrubias, Miguel 347, 350, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 454, 455, 458, 461, 474, 477
Covarrubias, Rosa 436, 437
Creighton, Thomas 298, 299

Cruz-Diez, Carlos 298, 299
Cruz, Romualdo de la 304, 305
Cuahonte, Leonor 64, 65, 70, 71, 72, 73, 302, 303, 304, 305
Cueto, Germán 157, 160
Cuevas Pietrasanta, José Luis 400, 401
Cuevas, José Luis 18, 19, 28, 29, 36, 37, 42, 43, 50, 51, 62, 76, 78, 79, 84, 85, 116, 117, 146, 147, 180, 181, 185, 186, 187, 198, 199, 200, 201, 205, 206, 207, 212, 231, 232, 264, 265, 266, 267, 482, 483, 492, 494, 495, 496, 497, 498, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 507, 508, 509, 510, 512, 513, 514, 515, 529
Cunningham, Merce 458, 461
Dallal, Alberto 516, 517, 518, 519, 520, 522
Damisch, Hubert 320, 321
Dancigers, Óscar 164, 165
Davison, Tito 188, 189
Dawson, Fielding 187
Decroux, Étienne 66, 67, 78, 79
Delvaux, Paul 238, 239, 303, 303
Desnoes, Edmundo 186, 187
Dewey, John 50, 51
Díaz Infante, Juan José 40, 352, 366, 367, 368, 369
Díaz Morales, Ignacio 70, 71, 296, 297, 427, 428
Díaz Ordaz, Gustavo 28, 29, 44, 45, 536, 539
Díaz y de Ovando, Clementina 500, 501
Díaz, Porfirio 173, 329, 331
Dickerman, Leah 66, 67, 70, 71
Díez-Canedo, Joaquín 538
Ditko, Steve 260, 263
Domínguez, Barry 69
Donato, Magda 525, 526
Dos Passos, John 378, 379
Dostoievski, Fedor 522, 523
Dr. Atl (Gerardo Murillo) 350, 351, 500, 501
Dubuffet, Jean 146, 147
Duchamp, Marcel 220, 221, 228, 229
Dueñas, Guadalupe 522, 523
Duncan, Carol 346, 347
Durán Chávez, Jorge 138, 139, 176, 179
Echeverría, Alicia 471
Echeverría, Enrique 157, 160, 161, 496, 497, 500, 501
Eder, Rita 20, 21, 22, 23, 24, 25, 32, 33, 34, 35, 48, 49, 64, 65, 66, 67, 72, 73, 144, 145, 146, 147, 148, 156, 157, 237, 238, 298, 299, 450, 451, 456, 457, 540, 541
Eggener, Keith L. 72, 73, 302, 303
Egger, Eugen 66, 67
Ehrenberg, Felipe 36, 37, 183, 194, 195, 196, 197, 212, 502, 503, 510, 512, 513, 514, 515
Ehrenfeld, Alfred 412, 413
Eisenstein, Sergei 82, 83, 88, 89, 110, 111,176
Elizondo Pani, Salvador 82, 83
Elizondo, Salvador 33, 34, 35, 36, 50, 52, 53, 61, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 114, 115, 116, 117, 132, 133, 134, 135, 142, 143, 156, 157, 170, 171, 204, 205, 219, 230, 231, 232, 233, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 248, 249, 264, 267, 492, 496, 497, 524, 525
Eppens, Francisco 382, 383, 466, 469
Ernst, Max 84, 85
Ertze Garamendi, Ramón de 422, 423
Escobedo, Helen 19, 20, 106, 129, 312, 313, 491, 494, 495, 500, 501, 542, 543
Escoto, Daniel H. 43, 44, 45, 516, 517, 522, 523
Escudero, Alejandrina 402, 403
Escudero, Eugenio 376
Fandiño, Luis 458, 461
Fealy, John 458, 461
Fecé, Josep Lluís 134, 135
Feininger, Lyonel 66, 67
Felguérez, Manuel 18, 19, 30, 31, 34, 35, 59, 64, 65, 108, 109, 111, 116, 117, 123, 144, 145, 146, 147, 156, 157, 159, 160, 161, 180, 181, 224, 225, 228, 229, 348, 350, 351, 384, 385, 494, 495, 496, 497, 498, 500, 501, 502, 503, 528, 529, 530, 531
Félix, María 446, 447, 470, 472
Fellini, Federico 133, 134, 198, 201
Ferlinghetti, Lawrence 522, 523
Fernández Barrera, Josefina 464
Fernández Violante, Marcela 140, 141, 534, 535
Fernández, Justino 480, 481, 522, 523
Figueroa, Gabriel 12, 13, 166, 167, 172, 173
Fischer-Lichte, Erika 66, 67, 220, 221
Flaherty, George F. 40, 41, 314, 315, 400, 401
Flores Canelo, Raúl 458, 461
Flores Guerrero, Raúl 458, 461
Flores Olea, Víctor 536, 539
Flores-Sánchez, Horacio 302, 303
Fonseca, Gonzalo 312, 313
Fontana, Carlos 232, 233
Fontana, Lucio 496, 497
Fontanals, Manuel 188, 189
Foster, Hal 236, 237
Foucault, Michel 412, 413
Fraire, Isabel 522, 523
Frampton, Kenneth 420, 421
Francis, Xavier 458, 460, 461
Frenk, Mariana 453, 454, 455
Frerót, Christine 496, 497
Freud, Sigmund 236, 237, 238, 239, 522, 523
Fried, Michael 80, 81
Friedeberg, Pedro 69, 130, 198, 199, 200, 201, 208, 500, 501
Friedman, Alice T. 294, 295
Fromm, Erich 536, 538, 539
Fuentes, Carlos 12, 13, 26, 27, 30, 31, 40, 41, 96, 99, 110, 111, 164, 165, 176, 179, 378, 379, 492, 518, 519, 522, 523, 532, 533, 536, 539
Galindo, Alejandro 12, 13
Galván, Gumersindo 288, 289
Gálvez, Antonio 370, 373
Gamboa, Federico 246, 247, 328, 329
Gamboa, Fernando 42, 43, 346, 350, 438, 439, 440, 441, 474, 475, 476, 477, 482, 483, 518, 519
Gámez, Rubén 34, 35, 136, 139, 140, 141, 176, 179, 332, 335, 338, 339, 384, 385, 393, 542, 543
Gamio, Manuel 450, 451, 454, 455
Gandhi, Indira 316, 317, 319
Garay, Graciela de 416, 417
Garbuglia, Mario 188, 189
García Ascot, Blandino 500, 501
García Ascot, Jomí (José Miguel) 61, 84, 85, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 142, 143, 170, 171, 522, 523
García Canclini, Néstor 149, 156, 480, 481
García Cantú, Gastón 522, 523
García Formenti, Arturo 444, 445
García Gómez, Angélica 34, 35, 36, 37, 108, 111, 204, 205, 220, 221, 528, 531
García Guerrero, Luis 157, 160, 498
García Gutiérrez Vélez, Georgina 40, 41, 378, 379
García Holley, María 38, 39, 42, 43, 340, 341, 466, 469
García Márquez, Gabriel 522, 523
García Narezo, José 502, 503
García Olvera, Héctor 429, 432
García Ponce, Fernando 18, 19, 116, 117, 123, 159, 494, 495, 498, 500, 501, 512, 513, 528, 529, 531
García Ponce, Juan 12, 13, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 36, 37, 50, 51, 96, 99, 160, 161, 176, 179, 205, 206, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 236, 237, 238, 239, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 489, 496, 497, 518, 520, 522, 523, 526, 527, 529
García Ramos, Domingo 314, 315
García Riera, Emilio 35, 36, 82, 83, 114, 115, 132, 133, 134, 135, 138, 139, 142, 143, 166, 167, 180, 181, 230, 231, 232, 233, 522, 523

García Terrés, Jaime 12, 13, 26, 27, 42, 43, 44, 45, 170, 171, 482, 483, 496, 497, 516, 517, 518, 519, 520, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 532, 533, 534, 535
García, Gustavo 116, 117, 132, 133, 134, 135, 142, 143
García, Héctor 38, 39, 62, 272, 273, 279, 283, 330, 331, 334, 335, 337, 410, 429, 432, 492, 507, 512, 513
García, Marcela Itzel 34, 35, 164, 165
García, Pilar 20, 21, 42, 43, 157, 160, 480, 481, 494, 495, 504, 505
Gardner, Earl Stanley 445, 446
Garduño, Ana 42, 43, 474, 477
Garduño, José Luis 190, 193
Garfias, Beatriz 458, 461
Garibay K., Ángel María 522, 523
Garibay, Ricardo 522, 523
Garina, Tamara 498
Garmendia, Arturo 132, 133
Garro, Elena 12, 13, 96, 99, 522, 523
Garza Usabiaga, Daniel 39, 40, 41, 64, 65, 291, 294, 304, 305, 306, 307, 350, 351, 366, 369, 370, 373, 418, 419, 432, 433
Garzón del Camino, Aurelio 412
Gas, Gelsen 108, 111, 330, 331, 337, 338, 339, 541, 542, 543
Gascón, Elvira 500, 501
Gast, Marianne (Marienne Goeritz) 54, 70, 71, 310, 311
Gauguin, Paul 438, 439
Gavaldón, Roberto 138, 139
Genkel, Bodil 458, 461
Gerzso, Gunther 14, 15, 34, 35, 41, 42, 116, 117, 120, 146, 147, 148, 149, 150, 153, 157, 160, 211, 273, 329, 330, 384, 385, 394, 453, 456, 457, 494, 495, 500, 501
Giedion, Sigfried 298, 299
Gilman, Benjamin Ives 343, 346
Giménez Cacho, Julieta 34, 35, 97, 99
Giménez, Edgardo 504, 505, 507
Ginsberg, Allen 182, 185, 522, 523
Giorgi, Vita 491, 500, 501
Gironella, Alberto 12, 13, 18, 19, 30, 31, 34, 35, 50, 51, 57, 61, 64, 65, 90, 116, 117, 136, 144, 145, 149, 154, 156, 157, 160, 161, 180, 181, 204, 205, 206, 207, 216, 219, 222, 224, 225, 231, 232, 233, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 496, 497, 528, 531
Giunta, Andrea 70, 71
Glantz, Margo 536, 539
Glass, Alan 127, 237, 238, 240, 500, 501
Glinn, Burt 498
Goeritz, Mathias 12, 13, 14, 15, 30, 31, 33, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 50, 51, 54, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 80, 81, 104, 106, 107, 116, 117, 120, 129, 198, 200, 201, 272, 273, 275, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 338, 339, 350, 351, 352, 357, 370, 373, 384, 385, 386, 387, 394, 397, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 426, 427, 428, 429, 430, 432, 433, 434, 435, 446, 447, 453, 480, 481, 494, 495, 496, 497, 498, 500, 501, 502, 503, 512, 513, 542, 543
Goldman, Shifra 144, 145, 146
Goldwater, Robert 438, 439
Gómez Arias, Alejandro 324, 325
Gómez Mayorga, Mauricio 408, 409
Gomís, Josefina 491, 498
Gonzalbo Aizpuru, Pilar 374, 377
González Camarena, Jorge 350, 351, 420, 421
González Casanova, Henrique 518, 519
González Casanova, Manuel 12, 13, 43, 44, 140, 141, 142, 143, 518, 519, 524, 525, 534, 535, 536, 539
González de León, José Luis 61, 132, 133
González Flores, Laura 320, 321
González Pedrero, Enrique 536, 538
González Pozo, Alberto 426, 427, 428, 429, 432
González, Gastón 157, 160
González, José 304, 305
González, Rita 132, 133
González, Servando 138, 139
Gorky, Arshile 502, 503
Goya, Francisco 188, 189, 204, 205
Goytisolo, Juan 522, 523
Graham, Martha 30, 31, 42, 43, 458, 461
Greenberg, Clement 78, 80, 81
Griffith, David W. 132, 133
Gropius, Walter 66, 67, 70, 71
Grower, Terence 28, 29
Guadarrama Peña, Guillermina U. 290, 291
Guerra, Ricardo 522, 523
Guerrero, Xavier 302, 303, 500, 501
Guillermón 184
Guilmáin, Ofelia 525, 526
Gurría, Ángela 500, 501, 528, 531
Gurrola, Juan José 12, 13, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 50, 51, 62, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 119, 140, 141, 159, 160, 161, 176, 179, 204, 205, 206, 216, 220, 221, 226, 228, 229, 272, 273, 284, 285, 289, 290, 291, 293, 492, 496, 497, 498, 502, 503, 512, 513, 514, 526, 527, 528, 529, 531, 532, 533
Gurza, Tomás 383, 383
Gutiérrez Heras, Joaquín 524, 525
Gutiérrez Solana, José 156, 157
Gutiérrez Trujillo, José María 316, 317
Guzik, Sergio 525, 526, 533
Guzmán, Eulalia 451, 454, 455
Guzmán, Juan 281, 328, 329, 359, 372, 389, 398, 425, 468,
Haro, Guillermo 536, 539
Hartray, Guido 298, 299
Harvey, David 401, 402
Haxthausen, Charles W. 66, 67
Héctor Xavier 496, 497, 500, 501, 502, 503
Heidegger, Martin 522, 523, 536, 539
Heise, Carl Georg 310, 311
Henríquez, Graciela 222
Heredero, Carlos 134, 135
Heredia, Luis 532, 533
Hermanos Baschet (Francisco y Bernardo) 491, 502, 503
Hernández Campos, Jorge 522, 523
Hernández Islas, Juan 30, 31, 42, 43, 458, 461
Hernández, Luisa Josefina 246, 247, 248, 249, 351, 353, 354, 356, 357, 522, 523, 526, 527
Herrera, María José 504, 505
Herrera, Raúl157, 160
Herrey, Herman 408, 409
Hess, Alan 306, 307
Hill, Jack 188, 189
Hoffman Ysenbourg, Herbert 156, 157, 420, 421
Holliday, Judy 508, 509
Holston, James 406, 407
Hopkins, Pixie 498
Horna, José 204, 205, 232, 233, 236, 244, 286, 288, 289, 309
Horna, Kati 42, 43, 57, 76, 84, 85, 109, 116, 117, 148, 149, 198, 201, 204, 205, 206, 207, 222, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 244, 245, 255, 256, 293, 294, 295, 470, 473, 491, 498
Huerta, Efraín 522, 523
Huston, John 444, 445
Huxley, Aldous 84, 85, 194, 197
Ibáñez, José Luis 30, 31, 50, 51, 96, 99, 140, 141, 178, 492, 516, 517, 522

Ibáñez, Juan 119, 136, 140, 141, 176, 179, 188, 189
Ibargüengoitia, Jorge 84, 85, 522, 523
Icaza, Francisco 145, 146, 157, 160
Illescas, Carlos 524, 525
Illich, Iván 284, 285
Infante, Pedro 446, 447
Ingarao, Giulia 236, 237
Ionesco, Eugène 34, 35, 50, 51, 78, 79, 98, 108, 109, 111, 220, 221, 224, 225
Isaac, Alberto 57, 140, 141, 144, 145
Isaac, Lucero 222
Izzo, Tao 470, 473
Jacoby, Roberto 504, 505
Jácome, Cristóbal Andrés 28, 29, 28, 29, 42, 43, 72, 73, 160, 161, 270, 271, 284, 285, 302, 303, 307, 310, 314, 315, 354, 357, 358, 361, 363, 365, 402, 403
James, Edward 232, 233
Jasso, Karla 432, 433
Jensen, Alfred 447, 448
Jiménez Mabarak, Carlos 458, 461
Jiménez Moreno, Wigberto 454, 455
Jodorowsky, Alejandro 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 50, 51, 57, 59, 61, 64, 65, 66, 67, 70, 71, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 84, 85, 98, 108, 109, 110, 111, 116, 117, 180, 181, 190, 191, 192, 193, 194, 197, 206, 207, 215, 220, 221, 222, 224, 225, 228, 229, 232, 233, 238, 239, 242, 243, 244, 245, 260, 262, 262, 263, 264, 267, 314, 315, 502, 503, 512, 513, 528, 531
Johns, Jasper 160, 161
Johnson, Philip 444, 445
Jones, Julie 166, 167
Jorn, Asger 447, 448
Josten, Jennifer 32, 33, 34, 35, 38, 39, 72, 73, 104, 107, 198, 201, 291, 294, 296, 297, 304, 305, 306, 307, 432, 433
Joyce, James 378, 379
József, Pécsi 233, 236
Juan Pablo II (Karol Wojtila) 434, 435
Juan XXIII (Angelo Giuseppe Roncalli) 418, 419
Julio Alejandro (de Castro) 174, 175
Julsrud, Waldemar 445, 446
Kafka, Franz 264, 267
Kahn, Louis 298, 299
Kandinsky, Vasili 50, 51, 67, 70, 71, 74, 75, 304, 305, 438, 439
Kant, Immanuel 66
Kaprow, Allan 74, 75, 78, 79, 80, 81, 198, 201
Kaspé, Vladimir 408, 409
Katzenstein, Inés 504, 505, 508, 509
Kawara, On 496, 497
Keynes, John M. 536, 539
Kiesler, Frederick 366, 369
King Álvarez, Esteban 33, 34, 82, 83
Kirby, Jack 260, 263
Kirchner, Ernst Ludwig 438, 439
Kiyooka, Roy 186, 187
Klee, Paul 160, 161
Klein, Yves 64, 65, 432, 433
Kleiner, Sergio 206, 207
Knigge, Peter 157, 160
Korporaal, Giovanni 334, 335
Krauss, Rosalind 324, 325
Krieger, Peter 270, 271, 291, 294, 320, 321, 326, 327
Kubler, George 447, 448
Kuhn, Rosina 500, 501
Lacan, Jacques 170, 171
Lagos, Licio 496, 497
Laiter, Salomón 132, 133
Landau, Myra 500, 501
Landrú, Bernardette 222
Lanfranchi, Heriberto 132, 133
Larrauri, Iker 342, 343, 347, 350
Larrosa, Manuel 228, 229, 528, 529, 530, 531
Lastra, Pedro 75, 78
Lautréamont, conde de (Isidore Lucien Ducasse) 108, 111
Laville Joy 500, 501
Lavista Raúl 534, 535
Lazo, Carlos 286, 288, 289
Le Corbusier 298, 299, 362, 365, 406, 407, 414, 415, 420, 421, 429, 432, 522, 523
Leder, Pablo 222
Leduc, Paul 132, 133, 142, 143
Lee, Stan 260, 263
Lefebvre, Henri 412, 413
Legarreta, Juan 414, 415
Léger, Fernand 298, 299, 420, 421
Legorreta, Ricardo 272, 273, 290, 291, 293, 294, 295, 310, 311, 338, 339
Lemercier, Gregorio 384, 385, 386, 387, 427, 428, 429, 434, 435
Leñero, Vicente 498
León Portilla, Miguel 454, 455, 522, 523
Lerner, Jesse 40, 41, 42, 132, 133, 139, 140, 436, 437
Lewis, Oscar 44, 45, 412, 413, 536, 539
Lihn, Enrique 36, 37, 66, 67, 74, 75, 76, 78, 79, 180, 181, 220, 221
Limón, José 458, 461
Lindan, Alicia 149, 156
Lizalde, Eduardo 132, 133
Lizalde, Enrique 525, 526
Lloyd Wright, Frank 42, 43, 342, 343, 420, 421, 462, 465
Longoni, Ana 504, 505, 512, 513
Longstreet, Stephen 445, 446
López Arretche, Leobardo 136, 140, 141, 142, 143, 534, 535
López Loza, Luis 157, 160
López Mateos, Adolfo 28, 29, 38, 39, 314, 15, 320, 321, 324, 340, 341, 342, 343, 346, 347, 351, 352, 362, 365, 406, 407, 536, 539
López Moctezuma, Juan 190, 193, 524, 525, 526
López Páez, Jorge 251, 254
López, Gustavo 402, 403
López, Julia 470, 473
López, Kuis 194, 197
López, Nacho 38, 39, 272, 273, 279, 283, 309, 314, 315, 322, 325, 326, 328, 329, 330, 331, 332, 334, 335, 528, 531
Loredo, Pedro 470, 473
Lozano, Elisa 36, 37, 188, 189, 190, 193
Luna Chávez, Marisol 33, 34, 36, 37, 82, 83, 182, 184, 206, 207, 246, 247, 264, 266
Luna, Fernando 281, 358, 359, 376
Luna, Roberto 281, 358, 359, 376
Maciel, David R. 134, 135
Mackikan, Carla 491
Macotela, Fernando 132, 133
Madrigal, Erika 146, 147
Magritte, René 302, 303
Mallet, Ana Elena 42, 43, 374, 377, 470, 473
Maqueda, Agripina 198, 199, 201
Marceau, Marcel 220, 221
Marie, Michel 142, 143
Marinetti, Filippo Tommaso 2201, 221
Mariscal, Diana 206, 207
Marker, Chris 174, 175
Márquez Romay, Luis 272, 273, 276, 467
Martín, Juan 28, 29, 492, 494, 495, 496, 497, 498, 518, 519, 529
Martínez Adame, Emigdio 538
Martínez Baena, Carlos 170, 171
Martínez Cano, Sergio 132, 133
Martínez de Velasco, Juan 467
Martínez Negrete, Luis 288, 289
Martínez, Enrique 470, 473
Martínez, José Luis 496, 497
Martínez, Juan 466, 467, 469

Martínez, Ricardo 498
Martino, Íñigo de 446, 447
Marx, Karl 434, 435, 536, 539
Mason, Perry 445, 446
Matamoros Durán, Mauricio 36, 37, 180, 181, 260, 263
Matisse, Henri 20, 421, 438, 439
Matthai, Diego 514, 515
Matute, Álvaro 374, 377, 516, 517, 518, 519, 522, 523
Matute, Estela 532, 533
Mayer, Hansjörg 104, 107
Maza, Francisco de la 384, 385
McLuhan, Marshall 100, 103
Medina, Florentino 530
Mejía Barquera, Fernando 272, 273, 284, 285
Mejía Sánchez, Ernesto 522, 523
Mekas, Jonas 132, 133
Melo, Gastón 525, 526
Melo, Juan Vicente 18, 19, 82, 83, 84, 85, 96, 99, 249, 250, 253, 489, 496, 497, 498, 518, 519, 520, 522, 523
Méndez Arceo, Sergio 384, 385, 428, 429
Méndez, José 188, 189
Méndez, Leopoldo 290, 291
Méndez, Manuel 42, 43, 470, 473
Mendizábal, Miguel Othón de 454, 455
Mendoza, Héctor 50, 51, 96, 97, 98, 99, 140, 141
Mendoza, María Luisa 512, 513
Mérida, Ana 284, 285
Mérida, Carlos 14, 15, 114, 115, 116, 177, 120, 157, 160, 350, 498, 500, 501
Mestman, Mariano 504, 505, 512, 513
Mestre, Gloria 579
Metcalf, James 100, 103, 156, 160
Metinides, Enrique 330, 331
Meza, Guillermo 498
Michel, Carlos 528, 531
Michel, Manuel 132, 133, 534, 535
Michel, Ruth 528, 531
Mies van der Rohe, Ludwig 438, 439
Mifune, Toshiro 446, 447
Mijares, Rafael 346, 347, 350, 351, 438, 439, 489
Miller, Henry 522, 523
Miranda, Luis 222
Modigliani, Amedeo 444, 445
Moholy-Nagy, László 232, 236
Mojarro, Tomás 522, 523
Molina, Aurora 525, 526
Mondragón, Sergio 182, 185, 186, 187, 264, 267
Monroy, Rebeca 330, 331
Monsiváis, Carlos 12, 13, 14, 15, 18, 19, 26, 27, 44, 45, 82, 83, 96, 99, 132, 133, 144, 145, 253, 496, 497, 500, 501, 505, 508, 509, 512, 513, 516, 517, 518, 519, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 532, 533
Mont, Daniel 301, 304, 305, 502, 503
Montenegro, Roberto 157, 160, 438, 439, 482, 483
Monterde, José Enrique 134, 135, 142, 143
Monterroso, Augusto 522, 523
Montes de Oca, Josefina "Job" 496, 497
Montes de Oca, Miguel Ángel 522, 523
Moore, Henry 54, 441, 444, 447, 448
Mora de del Río, Teresa 358, 361
Mora, Enrique de la 418, 419, 420, 421, 427, 428
Moral, Enrique del 400, 401, 466, 469
Morales, Esther 140, 141, 534, 535
Moreno Villa, José 384, 385
Morin, Edgar 140, 141
Moro, César 148, 149
Moro, Manuel 206, 207, 260, 261, 262, 263
Morris, Robert 447, 448
Morrison, Jim 74, 75
Motherwell, Robert 502, 503
Moya, Rodrigo 38, 39, 159, 283, 328, 329, 332, 334, 335, 337, 384, 385, 393, 492, 533
Mozart 524, 525
Mraz, John 334, 335
Muñoz Bachs, Eduardo 136, 178
Murguía, Ana Ofelia 532, 533
Muriel, Josefina 70, 71
Mutis, Álvaro 522, 523
Namuth, Hans 50, 51
Naranjo, Rogelio 177
Neumann, Bruce 325, 326
Neumann, Dietrich 325, 326
Neuvillate, Alfonso de 106
Nichols, Chris 306, 307
Niemeyer, Oscar 298, 299
Nietzsche, Friedrich 66, 67, 260, 263
Nissen, Brian 491, 500, 501
Noelle, Louise 270, 271, 362, 365
Nonaka, Masayo 237, 238
Noriega, Guillermo 458, 461
Noriega, Ruth 458, 461
Novo, Salvador 522, 523
O'Casey, Sean 522, 523
O'Farrill, Rómulo 284, 285, 294, 295
O'Gorman, Juan 42, 43, 272, 273, 288, 289, 299, 302, 382, 383, 390, 440, 441, 462, 465, 466, 467, 469, 482, 483
Obregón Santacilia, Carlos 414, 415
Obregón, Claudio 525, 526, 532, 533
Ocampo, Octavio 188, 189
Ochoa, Guillermo 512, 513
Ockman, Joan 298, 299
Orduña, Juan de 28, 29
Orfila Reynal, Arnaldo 44, 45, 482, 483, 536, 537, 538, 539
Orlando, Felipe 496, 497, 500, 501, 524, 525
Orozco Romero, Carlos 496, 497
Orozco, José Clemente 302, 303, 466, 469, 477, 500, 501
Ortiz Mena, Antonio 28, 29
Oteyza, Mercedes de 500, 501
Ottum, Bob 310, 311
Owens, Rochelle 184
Paalen, Wolfgang 116, 117, 148, 149, 153, 157, 160, 244, 245, 500, 501
Pablo VI (Antonio María Montini) 418, 419
Pacheco, José Emilio 96, 99, 496, 497, 518, 519, 520, 522, 523, 529
Pagelson, Heriberto 440, 441
Palau, Marta 500, 501
Pani, Alberto 400, 401
Pani, Arturo 40, 41, 374, 377, 470, 473
Pani, Mario 12, 13, 28, 29, 38, 39, 270, 271, 272, 273, 279, 288, 289, 296, 297, 298, 299, 306, 307, 310, 311, 314, 315, 316, 317, 319, 320, 321, 322, 324, 332, 362, 363, 365, 374, 377, 382, 383, 400, 401, 402, 403, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 466, 469
Pardo, Alicia 522, 523
Parra, Nicanor 66, 67, 74, 75, 76, 78, 79, 180, 181
Pastor, Julián 533
Paulsen, Ernesto 364, 421, 422
Pauwels, Louis 194, 197
Paz, Octavio 12, 13, 14, 15, 18, 19, 26, 27, 34, 35, 50, 51, 96, 99, 312, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 474, 496, 497, 502, 503, 508, 509, 522, 523, 532, 533, 536, 538, 539
Pearson, Billy 444, 445, 446
Pecanins, Ana María 491, 500, 501
Pecanins, Montserrat 491, 500, 501
Pecanins, Teresa 491, 498, 500, 501
Pedro Miguel 347, 350
Peire, Luc 330, 331
Peláez, Antonio 157, 160
Pelayo Rangel, Alejandro 132, 133
Pellicer, Carlos 454, 455, 522, 523
Pellicer, Pilar 512, 513
Peña, Alicia 470, 473

Peniche Montfort, Elva 36, 37, 204, 205, 230, 231
Pereira, Armando 92, 93
Péret, Benjamin 147, 148, 244, 245, 450, 451
Pérez Estremera, Manuel 142, 143
Pérez Galdós, Benito 172, 173
Pérez Palacios, Augusto 466, 467, 469
Pérez Turrent, Tomás 132, 133, 142, 143
Pérez-Méndez, Alfonso 418, 419, 434, 435
Peyrí, Antonio 157, 160
Phillips, Álex 28, 29
Phillips, Steven 366, 369
Piazza, Luis Guillermo 26, 27, 231, 232
Picasso, Pablo 146, 147, 438, 439
Pinal, Silvia 173, 174
Piombo, Akbar del 84, 85, 87
Pisis, Bona de 500, 501
Pitol, Sergio 522, 523
Plancarte y Navarrete, Francisco 454, 455
Pliego, Julio 132, 133
Poniatowska, Elena
Poniatowska, Kitzia 236, 237
Pontecarlo, Elena 454, 455, 496, 497, 522, 523, 536, 538, 539
Porset, Clara 290, 291, 374, 376
Porter, Liliana 500, 501
Pound, Ezra 522, 523
Pozas, Ricardo 536, 539
Prieto López, Eduardo 370, 373
Prieto, Alejandro 316, 317
Prieto, Julio 342, 343
Prieto, Miguel 518, 519
Pruneda, Alfonso 518, 519
Puzzovio, Dalila 504, 505, 507
Quezada, Abel 334, 335, 496, 497
Quincey, Thomas de 84, 85
Quiñones, Horacio 334, 335
Quintana, Bernardo 306, 307
Rahon, Alice 198, 201
Ramírez Vázquez, Pedro 38, 39, 288, 289, 310, 311, 340, 341, 342, 343, 344, 346, 347, 348, 350, 351, 354, 356, 357, 374, 377, 400, 401, 407, 408, 429, 432, 438, 439, 446, 447, 448, 449, 466, 469, 482, 483, 489
Ramírez, Gabriel 61, 132, 133, 157, 160
Ramírez, Javier 34, 35, 164, 165
Randall, Ellinor 182, 185
Randall, Margaret 182, 185, 187, 264, 267, 510
Rattenbury, Kester 362, 365
Rayo, Omar 194, 197
Rebetez, René 36, 37, 180, 181, 194, 195, 196, 197
Rechia, Giovanna 228, 229
Redstone, L. G. 402, 403
Reich, Wilhelm 242, 243
Reimann, Walter 72, 73
Reinhardt, Ad 447, 448
René, Denise 220, 221
Resnais, Alain 52, 53, 61, 89, 92, 138, 139, 174, 175, 249
Restany, Pierre 64, 65
Reuter, Walter 534, 535
Revueltas, José 522, 523, 534, 535
Reyes Ferreira, Jesús 198, 199, 201, 302, 303, 480, 481, 496, 497, 500, 501
Reyes Palma, Francisco 346, 347
Reyes, Alfonso 378, 379, 446, 447, 518, 519, 522, 523
Reyes, Aurelio de los 374, 377
Reynoso, Antonio 190, 193, 405
Ricalde, Humberto 402, 403
Rigg, Margaret 418, 419, 420, 421, 432, 433
Riggen Martínez, Antonio 302, 303
Rilke, Rainer Maria 522, 523
Río, Dolores del 476
Río, Mario del 358, 361
Ripstein, Arturo 170, 171
Riva, Juan Antonio de la 132, 133
Rivera, Diego 42, 43, 303, 303, 304, 305, 378, 379, 382, 383, 436, 437, 440, 441, 444, 445, 447, 448, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 469, 471, 477, 482, 483, 496, 497
Rivera, Ruth 498
Rivero, Jorge 446, 447
Robbe-Grillet, Alain 88, 89, 248, 249
Robina, Ricardo de 40, 41, 407, 408, 409, 418, 419, 422, 423, 426, 427, 428, 429, 434
Robles Martínez, Jesús 324, 325
Rocha Cordero, Antonio 536, 539
Rocha, Enrique 140, 141, 492
Rocha, Glauber 142, 143
Rockefeller, Nelson 40, 41, 436, 437, 438, 439, 440, 441
Rodríguez de Soto Franco, Consuelo 198, 199, 200, 201
Rodríguez Granada, Ramón 188, 189
Rodríguez Kuri, Ariel 426, 427
Rodríguez Prampolini, Ida 64, 65, 66, 67, 70, 71, 72, 73, 104, 107, 198, 201, 232, 233, 302, 303, 453
Rodríguez y Rodríguez, Jesús 536, 539
Rodríguez, Antonio 330, 331
Rodríguez, Ismael 446, 447
Rodríguez, Israel 34, 35, 36, 37, 43, 44, 114, 115, 132, 133, 140, 141, 176, 179, 534, 535
Rodríguez, José Antonio 334, 335
Roel, Adriana 525, 526
Röhrig, Walter 72, 73
Rojas, Jorge 325, 326
Rojas, Pedro 524, 525
Rojo, Alba 489
Rojo, Vicente 30, 31, 38, 39, 50, 51, 62, 64, 65, 104, 105, 107, 116, 117, 129, 157, 159, 160, 161, 205, 206, 224, 225, 272, 273, 284, 285, 289, 290, 291, 293, 314, 315, 489, 496, 497, 500, 501, 518, 519, 528, 531
Romaguera, Joaquim 134, 135
Romano, Lola 498
Romero Brest, Jorge 70, 71
Romero Keith, Delmari 230, 231, 496, 497, 501
Roque, Georges 298, 299
Rosa, Natalia de la 34, 35, 100, 103
Rosado, Juan Antonio 238, 239
Rosenberg, Harold 160, 161
Rossell, Guillermo 290, 291, 293
Roth, Dieter 104, 107
Roussel, Raymond 194, 197
Rubín de la Borbolla, Daniel 347, 350
Ruiz Cortines, Adolfo 28, 29, 378
Rulfo, Juan 12, 13, 26, 27, 384, 385, 482, 483, 520, 522, 523, 536, 539
Saavedra, Gustavo María 466, 467, 469
Sabines, Jaime 522, 523
Sade, Marqués de 172, 173, 238, 239
Sáenz, Josué 445, 446
Sahagún, Bernardino de 454, 455
Sakai, Kazuya 116, 117, 124, 157, 160, 500, 501, 532, 533
Salas Anzures, Miguel 108, 111, 482, 483, 528, 531
Salas Portugal, Armando 38, 39, 54, 69, 279, 301, 303, 304, 305, 310, 311, 314, 315, 316, 317, 319, 320, 321, 322, 325, 326, 327, 348, 382, 383, 393, 398, 402, 403, 410, 414, 415, 425, 430, 468
Salas, Mike 108, 111
Salazar, Othón 334, 335
Salazar, Ricardo 97, 98, 253, 489, 491, 520, 529
Salinas, Raúl 467
Salvat, Agustín 408, 409
Sánchez McGregor, Joaquín 518, 519
Sánchez, Francisco 132, 133, 134, 135
Sano, Seki 12, 13
Santamarina, Guillermo 72, 73
Saray, Hilda 228, 229

Saroyan, William 522, 523
Sartre, Jean-Paul 134, 135
Sbert, José María 61, 132, 133
Schalkwijk, Bob 279, 348, 397, 425, 489
Schlemmer, Oscar 70, 71
Schneider, Luis Mario 522, 523
Ségota, Dúrdica 455, 456, 457
Segovia, Tomás 18, 19, 26, 27, 84, 85, 238, 239
Seguin, Olivier 157, 160, 275
Séjourné, Laurette 182, 185
Sert, Josep Lluís 298, 299
Sert, Josep Lluís 298, 299
Serur, David 426, 427
Sharpe, Kenneth E. 294, 295
Sheridan, Alan 412, 413
Sheridan, Beatriz 59, 205, 206, 207, 222
Siegel, Laurence 186, 187
Silva Herzog, Jesús 536, 539
Sinan, Mimar 444, 445
Sjölander, Waldemar 157, 160
Smithson, Robert 447, 448
Solana, Fernando 491
Soler Frost, Jaime 44, 45, 536, 539
Sordo Madaleno, Juan 279, 310, 311, 364, 418, 419, 426, 427, 428, 434, 435
Soriano, Juan 50, 51, 96, 99, 114, 115, 157, 160, 228, 229, 480, 481, 500, 501
Soto Soria, Alfonso 347, 350
Soto, Malena 508, 509
Souza, Antonio 28, 29, 31, 32, 198, 199, 200, 201, 232, 233, 494, 495, 496, 497, 498, 500, 501
Speranza, Graciela 147, 148
Spratling, William 441, 444
Squirru, Carlos 504, 505, 507
Strauss, Maka 512, 513
Strindberg, August 221, 222, 224
Suneson, Mel 530
Swaan, Sylvia de 487
Szyszlo, Fernando de 500, 501
Takahashi, Kiyoshi 157, 160
Tamayo, Rufino 14, 15, 26, 27, 41, 42, 43, 114, 115, 116, 117, 146, 147, 150, 154, 157, 160, 348, 350, 351, 446, 447, 450, 451, 453, 456, 457, 474, 477, 491, 494, 495, 496, 497, 500, 501
Tardieu, Jean 108, 111
Tati, Jacques 324, 325, 326
Tatlin, Vladimir 304, 305
Tattersfield, Regina 36, 37, 194, 197
Taut, Bruno 304, 305
Teresa, Adriana de 88, 89
Thompson, Eric 444, 445
Thompson, J. Lee 446, 447
Thurber, James 522, 523
Tibol, Raquel 146, 147, 524, 525
Tichenor, Bridget 208, 500, 501
Tinguely, Jean 64, 65, 220, 221
Tiziano 92, 93, 248, 249
Toledo, Francisco 127, 212, 215
Tonda, Juan Antonio 228, 229
Topor, Roland 61, 180, 181, 232, 233, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 245
Toral, María Teresa 500, 501
Torres Aguilar, Morelos 518, 519
Torres Bodet, Jaime 38, 39, 342, 343, 346, 351, 352, 353, 400, 401
Torres Martínez, Ramón 466, 469
Torres, Camilo 194, 197
Torres, Juan Manuel 132, 133, 238, 239, 240
Toscano, Salvador 451, 454
Toussaint, Manuel 384, 385, 438, 439, 522, 523, 384, 285, 438, 439
Tovalín, Alberto 334, 335
Trapote, Víctor 496, 497
Truffaut, François 140, 141
Ubac, Raoul 420, 421
Uranga, Emilio 26, 27
Urías, Luis 194, 197, 338, 339
Urrusti, Lucinda 500, 501
Uruchurtu, Ernesto P. 314, 315, 325, 326, 340, 341, 402, 403, 412, 413
Urueta, Cordelia 157, 160
Vadim, Roger 188, 189
Valdés Peza, Armando 470, 473
Valdés, Carlos 251, 254, 518, 519, 520, 522, 523
Valdiosera, Ramón 470, 471, 472, 473
Valenzuela, Gilberto 325, 326
Valle-Inclán, Ramón María del 204, 205
Van Beuren, Michael 40, 41, 374, 375, 377
Vargas Lugo, Elisa 275
Vargas, Daniel 42, 43, 463, 465
Vargas, Luis Adrián 428, 429
Vargas, Rafael 518, 519
Vargas, Zalathiel 502, 503
Varo, Remedios 12, 13, 116, 117, 118, 119, 204, 205, 206, 207, 208, 244, 245
Vasconcelos, José 546, 547
Vázquez, Crispín 538
Vega Alfaro, Eduardo de la 132, 133
Velasco, José María 474, 476
Velázquez Moreno, Héctor 466, 469
Velázquez, Mireida 40, 41, 374, 377
Velo, Carlos 170, 171, 188, 189
Vértov, Dziga 140, 141
Vesely, Dalibor 432, 133
Vicens, Josefina 82, 83, 248, 249
Vicens, Luis 132, 133
Villagrán García, José 420, 421
Villon, Jacques 420, 421
Villoro, Luis 26, 27
Viramontes, Guillermo 406, 407
Vlady 149, 156, 157, 160, 215, 496, 497, 500, 501
Von Gunten, Roger 500, 501
Vries, Herman de 64
Wagner, Harold 444, 445
Wallach, Allan 346, 347
Warm, Hermann 72, 73
Wasserman, Barbara 500, 501
Wedekind, Frank 226, 228, 229
Weisz, Gabriel 190, 193
Welch, Raquel 309, 312, 313
West, Henry 180, 181
Westheim, Paul 41, 42, 147, 148, 302, 303, 384, 385, 450, 451, 453, 454, 455, 456, 457, 522, 523
Wiechers, Adolfo 364
Wiene, Robert 69, 72
Winters, David 309
Wit, Wim de 306, 307
Wolfe, Bertram 440, 441
Woods Bliss, Robert 444, 445
Woolf, Virginia 522, 523
Wörner Baz, Marysole 500, 501
Wörringer, Wilhelm 41, 42,
Wright Mills, Charles 536, 539
Xirau, Ramón 522, 523
Yáñez, Enrique 400, 401, 414, 415, 496, 497
Yurkievich, Saúl 84, 85, 88
Zabludovsky, Jacobo 508, 509, 512, 513
Zamora, Adolfo 412, 413
Zamora, Guillermo 279
Zanabria, Rodolfo 500, 501
Zea, Leopoldo 536, 539
Zunzunegui, Santos 134, 135
Zurbarán, Francisco de 156, 157

Sobre los autores About the Authors

Gabriela Álvarez

Ciudad de México, 1983

Es arquitecta y maestra en Historia del Arte. Realizó sus estudios en la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad Politécnica de Catalunya. Ha trabajado en diversos proyectos e investigaciones sobre arquitectura en México, Barcelona y Nueva York. Su trabajo se enfoca en la relación de la arquitectura con otras formas artísticas, especialmente la fotografía. Es profesora de diseño en la Universidad Latinoamericana, colabora en el archivo histórico de Fundación ICA y en diversas publicaciones sobre arte y arquitectura.

An architect and professor of art history, Gabriela Álvarez studied architecture and art history at the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) and the Polytechnic University of Catalonia. She has worked on various projects and has researched architecture in Mexico, Barcelona, and New York. Her work focuses on the relationship between architecture and other artistic forms, in particular photography. She is a professor of design at the Universidad Latinoamericana, and works with the historical archive of ICA Foundation and in several publications on art and architecture.

Angélica Beltrán Trenado

Ciudad de México

Es licenciada en Comunicación Social por la Universidad Autónoma Metropolitana, maestra en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México y miembro del Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico del Posgrado en Historia del Arte de la UNAM.

Angélica Beltrán Trenado holds a BA in social communications from the Universidad Autónoma Metropolitana and an MA in art history from the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). She is a member of the University Seminar of Film Analysis of the Graduate Art History Studies program at UNAM.

Rita Eder

Ciudad de México

Es historiadora del arte, investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas y docente en el posgrado de Historia del Arte de la UNAM, donde imparte diversos seminarios dedicados al arte del siglo XX. Entre sus publicaciones recientes se encuentran *Surrealism in Latin America: Vivísimo Muerto* (Getty Research Institute, Los Ángeles, 2012), editado en colaboración con Dawn Ades y Graciela Speranza, y *Tiempo de fractura* (UAM/UNAM, México, 2011), que aborda las estrategias curatoriales del arte contemporáneo en los años ochenta desarrolladas junto con Helen Escobedo en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México.

An art historian and researcher at the Institute of Aesthetic Research, Rita Eder is also professor in the Graduate Art History Studies program at the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Her recent publications include *Surrealism in Latin America: Vivisimo Muerto* (Getty Research Institute, 2012); in collaboration with Dawn Ades and Graciela Speranza, she has edited *Tiempo de fractura* (UAM/UNAM, 2011), which addresses the curatorial strategies of contemporary art developed by Helen Escobedo during the eighties at the Museum of Modern Art in Mexico City.

Daniel H. Escoto

Ciudad de México, 1983

Es licenciado en Comunicación por la Universidad Iberoamericana. Se graduó como maestro en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México con el ensayo académico *El escorpión, la máscara y la jaula. Tres incursiones de mexicanos al territorio del sonido en los años setenta*. Ha laborado como docente de asignaturas de radio en la UIA y como guionista en Ibero 90.9, Canal 22 y Radio UNAM. Relatos y artículos suyos han sido publicados en medios como *Fahrenheit, El Fanzine* y *Revista 192*. En 2012 fue editada su novela *Mujer de pieles infinitas* (Ediciones B).

Es becario del programa Jóvenes Creadores 2013 del Fonca en la categoría Novela.

Daniel H. Escoto obtained his BA in communications from the Universidad Iberoamericana. He graduated with a master's degree in art history from the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) with the academic essay "El escorpión, la máscara y la jaula. Tres incursiones de mexicanos al territorio del sonido en los años setenta" (The Scorpion, the Mask and the Cage: Three Mexican Approaches to Sound in the Seventies). He has worked as professor of radio at the UIA and as a scriptwriter for Ibero 90.9, Canal 22, and Radio UNAM. His essays and articles have appeared in such publications as *Fahrenheit, El Fanzine*, and *Revista 192*. His novel *Mujer de pieles infinitas* (Woman of Infinite Skins) was published by Ediciones B in 2012. He is a fellow of the Jóvenes Creadores, a 2013 Fonca program, in the Novel category.

George F. Flaherty

San Francisco, California, 1978

Se especializa en las culturas visuales y espaciales en América Latina, y de latinos en Estados Unidos a partir de 1940, con investigaciones adicionales en cine y medios y estudios subalternos. Es profesor asistente de Historia del Arte en la Universidad de Texas en Austin y director asociado de CLAVIS (Centro de Estudios Visuales de América Latina). Actualmente escribe un manuscrito que explora las dimensiones espaciales del movimiento estudiantil de 1968 en la ciudad de México y su representación.

George F. Flaherty has specialized in Latin American and U.S.-Latino visual and spatial cultures since 1940, with additional research interests in film and media studies and subaltern studies. He is assistant professor of art history at the University of Texas, Austin, and the associate director of CLAVIS, the Center for Latin American Visual Studies. He is at work on a book that explores the spatial dimensions of the 1968 student movement in Mexico City and its representation.

Angélica García Gómez

Ciudad de México

Egresada de la carrera de Literatura Dramática de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, es investigadora adscrita al Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (Citru-INBA), donde desarrolla investigaciones sobre los movimientos escénicos de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX.

Angélica García Gómez graduated with a degree in dramatic literature from the Department of Philosophy and Literature at the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). She is a researcher at the Rodolfo Usigli Center for Theatrical Research, (Citru-INBA), where she conducts research on avant-garde stage movements from the second half of the twentieth century.

Georgina García Gutiérrez Vélez

México

Es investigadora del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma casa de estudios. Autora de *Los disfraces, la obra mestiza de Carlos Fuentes*, publicado por El Colegio de México, y de múltiples artículos sobre la obra de Carlos Fuentes; compiladora de volúmenes colectivos sobre el autor, y coordinadora del Congreso "La región más transparente, 50 años después", organizado por la UNAM en 2008. El libro *La región más transparente en el siglo XXI. Homenaje a Carlos Fuentes y a su obra* (2012) es resultado de este homenaje y fue editado y compilado por la autora.

Georgina García Gutiérrez Vélez is a researcher and professor at the Faculty of Philosophy and Literature at the Institute of Philological Research (IIF) at the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Author of *Los disfraces, la obra mestiza de Carlos Fuentes* (*Los Disfraces*: The Mestizo Work of Carlos Fuentes), she has compiled collected writings on Fuentes and coordinated the conference "La región más transparente, 50 años después" (Where the Air Is Clear, 50 Years Later), organized by UNAM in 2008. The book *La región más transparente en el siglo XXI. Homenaje a Carlos Fuentes y a su obra* (Where the Air Is Clear in the Twenty-First Century: Homage to Carlos Fuentes and His Work, 2012) is a result of this conference, and was edited and compiled by the author.

Marcela Itzel García

Ciudad de México, 1975

Es licenciada en Ciencias de la Comunicación y maestra en Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México, donde actualmente cursa el doctorado. Sus líneas de investigación son el cine mexicano de los años sesenta y el cine infantil alternativo. Es miembro fundador del Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico, fundadora y titular del Cine Club Infantil del Colegio Madrid, y profesora del Colegio de Ciencias y Humanidades de la UNAM. Ha sido productora de documentales y programas educativos televisivos.

Marcela Itzel García obtained a BA in communication sciences and an MA in communication from the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), where she is currently working on her Ph.D. Her research focuses on Mexican cinema of the 1960s and on alternative children's films. She is a founding member of the University Seminar of Film Analysis, a member of the Children's Film Club of the Colegio Madrid, and a professor at the Colegio de Ciencias y Humanidades at UNAM. She has produced documentaries and educational television programs.

María García Holley

Ciudad de México, 1986

Es arquitecta por la Facultad de Arquitectura y maestra en Historia del Arte por la UNAM. Durante los últimos cinco años se ha especializado en la divulgación del arte, la arquitectura y el diseño en distintos medios y formatos. Fue editora de la revista internacional *Domus México* y ha colaborado en publicaciones como *La Tempestad*, *Folio*, *Academia XXII*, *Arquine* y *Reflexiones Marginales*, entre otras. Es miembro de la organización internacional Docomomo (Documentation and Conservation of the Modern Movement) y cofundadora de Andamio, proyectos culturales.

María García Holley holds a BA in architecture from the Faculty of Architecture, and an MA in art history from the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). During the last five years she has specialized in outreach programs for art, architecture, and design in different media and formats. She was an editor at the international magazine *Domus México* and has collaborated on publications such as *La Tempestad*, *Folio*, *Academia XXII*, *Arquine*, and *Reflexiones Marginales*, among others. She is a member of the international organization Docomomo (Documentation and Conservation of the Modern Movement) and a cofounder of Andamio, cultural projects.

Pilar García

México

Pilar García es licenciada en Historia del Arte y maestra en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana. Desde 1992 forma parte de Curare, Espacio Crítico para las Artes, el cual dirigió de 2008 a 2012. Actualmente es curadora de la colección artística y documental del Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM y tiene a su cargo el Centro de Documentación Arkheia. Ha participado como coordinadora y curadora en proyectos claves para entender la emergencia del arte contemporáneo y publicado diversos ensayos en catálogos y revistas especializadas del país y el extranjero. Fue curadora de *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, junto con Cuauhtémoc Medina, Olivier Debroise y Álvaro Vázquez. La reflexión crítica del trabajo de archivo en relación con las prácticas contemporáneas es una de las áreas que más le interesan.

Pilar García obtained her BA in art history and an MA in art studies from the Universidad Iberoamericana. Since 1992, she has been a member of Curare, Critical Space for the Arts, which she directed from 2008 to 2012. She currently curates the artistic and documentary collection of the University Museum of Contemporary Art at the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) and is in charge of the Arkheia Documentation Center. She has been a coordinator and curator in key projects about the emergence of contemporary art, and has published several essays in catalogs and journals both inside and outside Mexico. With Cuauhtémoc Medina, Olivier Debroise, and Álvaro Vázquez, she was a curator of "The Age of Discrepancy: Art and Visual Culture in Mexico 1968–1997." A field of particular interest for García is the critical reflection surrounding archival work in relation to contemporary artistic practices.

Ana Garduño

Ciudad de México

Es doctora en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, miembro del Sistema Nacional de Investigadores y premio al Desempeño Académico en Investigación del Instituto Nacional de Bellas Artes 2010. Es investigadora titular del Cenidiap-INBA y sus líneas de investigación son museos y coleccionismo de arte y políticas culturales del siglo XX.

Ana Garduño holds a Ph.D. in art history from the Faculty of Philosophy and Literature at the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). She is a member of the National System of Researchers (SNI) and won the award for Academic Performance in Research from the National Institute of Fine Arts in 2010. Her research at Cenidiap-INBA focuses on museums, art collecting, and cultural policies in the twentieth century.

Daniel Garza Usabiaga

Guanajuato, 1975

Doctor en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Essex. Estudios posdoctorales en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Profesor del posgrado en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Curador del Museo de Arte Moderno (MAM) de 2010 a 2012. Desde septiembre de 2012 a la fecha es curador en jefe del Museo Universitario del Chopo (Much). Algunos proyectos curatoriales: *La máquina visual: una revisión de la historia de las exposiciones del MAM, desde su colección* (MAM, 2012), *Max Cetto* (MAM, 2011), *Cinetismo. Movimiento y transformación en el arte de los 60 y 70* (MAM, 2012), *A. Arte y animación* (Much, 2013). Editor, junto con Karla Jasso, del volumen (*Ready)media: hacia una arqueología de los medios y la invención en México* (Conaculta, 2012) y autor del libro *Mathias Goeritz y la arquitectura emocional. Una revisión crítica (1952-1968)* (Vanilla Planifolia, 2012).

Daniel Garza Usabiaga holds a Ph.D. in art history and theory from the University of Essex, and has undertaken postdoctoral studies at the Institute of Aesthetic Research at the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). He is currently a professor of graduate art-history studies at the Faculty of Philosophy and Literature at UNAM. Previously, he was curator of the Museo de Arte Moderno (MAM) from 2010 to 2012, and since September 2012 he has been curator in chief of the Museo Universitario del Chopo (MUCh). His curatorial projects include "La máquina visual: una revisión de la historia de las exposiciones del MAM, desde su colección" (The Visual Machine: A Revision of the Exhibition History of the Museum of Modern Art from Its Collection; MAM, 2012), "Max Cetto" (MAM, 2011), "Cinetismo. Movimiento y transformación en el arte de los 60 y 70" (Kineticism: Movement and Transformation in the Art of the '60s and '70s; MAM, 2012), "A. Arte y animación" (A: Art and Animation; Much, 2013). Along with Karla Jasso, he coedited (*Ready)media: hacia una arqueología de los medios y la invención en México* ([Ready]media: Toward an Archaeology of Media and Invention in Mexico; Conaculta, 2012) and he is the author of *Mathias Goeritz y la arquitectura emocional. Una revisión crítica (1952–1968)* (Mathias Goeritz and Emotional Architecture: A Critical review; Vanilla Planifolia, 2012).

Julieta Giménez Cacho

Ciudad de México, 1951

Estudió fotografía en la Universidad Napier de Edimburgo, Escocia. Realizó dos diplomados en mercadotecnia en la UIA y el ITAM, y el Programa en Alta Dirección de Museos (ITAM-Fundación Getty). Fotógrafa documental durante quince años. Miembro fundador del Consejo Mexicano de Fotografía donde fungió como secretaria de la mesa directiva. Fue gerente de Mercadotecnia y Publicidad de la empresa de acero Alta Resistencia,

subdirectora del Centro de la Imagen, directora de Difusión Cultural en la Coordinación de Asuntos Internacionales de Conaculta, directora general adjunta del Museo Franz Mayer y secretaria técnica de Programación y Asuntos Internacionales en la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. Desde hace año y medio dirige la Casa del Lago Maestro Juan José Arreola, centro cultural de la UNAM.

Julieta Giménez Cacho studied photography at Napier University in Edinburgh, Scotland. She holds two degrees in marketing, from the UIA and the ITAM, and completed the Program in Senior Museum Management (ITAM-Getty Foundation). She has been a documentary photographer for fifteen years and is a founding member of the Mexican Photography Council, where she served as secretary on the board of directors. She was marketing and advertising manager at the steel company Alta Resistencia, deputy director of the Centro de la Imagen, director of cultural promotion at the Coordination of International Affairs at Conaculta, deputy director general at the Franz Mayer Museum, and technical secretary of program planning and international affairs fort the Coordination of Cultural Promotion at the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). For the last year and a half she has been director of Casa del Lago Maestro Juan José Arreola, a cultural center of UNAM.

Juan Hernández Islas

Tlaxcala, 1968

Es licenciado en Ciencias de la Comunicación con Mención Honorífica por la UNAM, y maestrante en proceso de titulación en Historia del Arte en la misma casa de estudios. Es autor del libro *Barro Rojo, arte escénico (1982-2007). La izquierda en la danza contemporánea mexicana*. Periodista cultural especializado en teatro y danza, ha publicado en los diarios *Unomásuno*, *El Independiente*, *Diario Monitor* y *El Universal*. Actualmente es titular de la columna de crítica de artes escénicas en el suplemento cultural *Confabulario* de *El Universal*.

Juan Hernández Islas holds a BA in communication sciences with honorary mention from the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) and is working on his master's degree in art history at the same institution. He is author of the book *Barro Rojo, arte escénico (1982–2007). La izquierda en la danza contemporánea mexicana* (Red Clay, Stage Art [1982–2007]: The Left in Contemporary Dance), and is a cultural journalist specializing in theater and dance. His writing is published regularly in newspapers such as *Unomásuno*, *El Independiente*, *Diario Monitor*, and *El Universal*. He currently writes a critical theater column in *Confabulario*, the cultural supplement of *El Universal*.

Cristóbal Andrés Jácome

Veracruz, 1984

Historiador del arte y maestro por la Universidad Nacional Autónoma de México, actualmente realiza estudios de doctorado en Historia del Arte en la Universidad de Texas en Austin. Fue investigador visitante en el Getty Research Institute en torno al fotógrafo Julius Shulman. Sus investigaciones sobre arte y arquitectura moderna han sido publicadas en los catálogos *Cimientos. 65 años del Instituto Nacional de Bellas Artes*, *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, *Vanguardia en México 1915-1940* y en la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Editor de los tres volúmenes de *Muralismo mexicano 1920-1940*, coordinado por la Ida Rodríguez Prampolini (2011). Curador, junto con Louise Noelle, de la exposición *Frente al fascismo. El poder de la imagen frente al totalitarismo* para el Museo Memoria y Tolerancia (2012).

Cristóbal Andrés Jácome holds a BA and an MA in art history from Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). He is currently studying for his Ph.D. in art history at the University of Texas, Austin. He was visiting researcher at the Getty Research Institute, researching photographer Julius Shulman. His writings on modern art and architecture have been published in the catalogs *Cimientos. 65 años del Instituto Nacional de Bellas Artes* (Foundations: 65 Years of the National Institute of Fine Arts); *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época* (Lola Álvarez Bravo and the Photography of an Age); and *Vanguardia en México 1915–1940* (Avant-Garde in Mexico 1915–1940) and in the journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas.* He has edited three volumes of *Muralismo Mexicano 1920–1940* (Mexican Muralism 1920–1940), coordinated by Ida Rodriguez Prampolini (2011). Along with Louise Noelle, he curated the exhibition "Frente al fascismo. El poder de la imagen frente al totalitarismo" (Facing Fascism: The Power of Image before Totalitarianism) for the Museo Memoria y Tolerancia (2012).

Jennifer Josten

Iowa, Estados Unidos, 1978

Se doctoró en Historia del Arte en la Universidad de Yale en 2012. Fue becaria posdoctoral en el Getty Research Institute, donde estudió la transformación cultural y política de los años cincuenta y sesenta a través de las actividades de Mathias Goeritz y sus colegas en México, Europa y Estados Unidos en los campos de la escultura, arquitectura, curaduría de exposiciones, crítica de arte y pedagogía. Actualmente forma parte del Departamento de Historia del Arte y Arquitectura de la Universidad de Pittsburgh, donde se desempeña como profesora y realiza una investigación en torno a los flujos transnacionales en el arte moderno y contemporáneo.

Jennifer Josten obtained her Ph.D. in art history from Yale University in 2012. As a postdoctoral fellow at the Getty Research Institute, she studied the cultural and political transformation of Mexico's "Ruptura" (Rupture) period of the fifties and sixties through the lens of Mathias Goeritz's activities within and across the fields of sculpture, architecture, curatorship, art criticism, and pedagogy. She currently forms part of the Department of Art History and Architecture at Pittsburgh University, where she holds a professorship and researches transnational flows in modern and contemporary art.

Esteban King Álvarez

México, 1986

Es licenciado en Historia y maestro en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Se especializa en arte, música y literatura

del siglo XX. Curador de la exhibición *Helen Escobedo en la Colección del MUCh* (2013) y cocurador, junto con Daniel Garza, de la muestra *Zalathiel Vargas. Comix-arte. Irreverencias, angustias y fantasías* (2013). Entre sus publicaciones recientes destaca "Estridentismo e imaginarios urbanos" (2013), en el catálogo *Vanguardia en México (1915-1940)* editado por el Museo Nacional de Arte. Actualmente es curador e investigador del Museo Universitario del Chopo.

Esteban King Álvarez holds a BA in history and an MA in art history from the Department of Philosophy and Literature at the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). He specializes in art, music, and literature of the twentieth century. He was curator of the exhibition "Helen Escobedo en la Colección del MUCh" (Helen Escobedo at the MUCh collection, 2013) and cocurator, alongside Daniel Garza, of the exhibition "Zalathiel Vargas. Comix-arte. Irreverencias, angustias y fantasías" (Zalathiel Vargas. Comix-arte. Irreverence, Distress and Fantasy, 2013). He contributed the essay "Estridentismo e imaginarios urbanos" (Stridentism and Urban Imaginaries, 2013) to the catalog *Vanguardia en México 1915–1940* (Avant-Garde in Mexico 1915–1940), presented by the National Museum of Art. He currently works as a curator and researcher for the Museo Universitario del Chopo.

Jesse Lerner

Chicago, 1962

Es cineasta, escritor y curador. Sus cortometrajes *Magnavoz* (2006), *T.S.H.* (2004) y *Nativos* (1991, con Scott Sterling), y sus largometrajes *La piedra ausente* (2013, con Sandra Rozental), *Atomic Sublime* (2010), *El Egipto americano* (2001), *Ruinas* (1999), y *Fronterilandia* (1995, con Rubén Ortiz-Torres) han ganado premios en festivales en Estados Unidos, América Latina y Japón. Ha publicado diversos artículos sobre cine, fotografía y artes visuales, y libros como *El impacto de la modernidad*, *The Maya of Modernism* y *F is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing* (con Alex Juhasz).

Jesse Lerner is a filmmaker, writer, and curator. His short films *Magnavoz* (2006), *T.S.H.* (2004), and *Natives* (1991, with Scott Sterling) and his feature experimental documentaries *The Absent Stone* (2013, with Sandra Rozental), *Atomic Sublime* (2010), *The American Egypt* (2001), *Ruins* (1999), and *Frontierland* (1995, with Rubén Ortiz-Torres) have won awards in the United States, Latin America, and Japan. He has published articles on film, photography, and visual arts, and has written books including *The Shock of Modernity*, *The Maya of Modernism*, and *F is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing* (with Alex Juhasz).

Elisa Lozano

Ciudad de México, 1964

Investigadora independiente. Estudió Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y la maestría en Historia del Arte en la UNAM. Es autora de varios artículos sobre fotografía y cine mexicano, y coautora de varios libros, los más recientes: *Gunther Gerzso, el arte de lo efímero* (2013) y *¡Luces, cámara, acción! Cinefotógrafos del cine mexicano, 1931-2011* (2011). Ha participado en diversos proyectos museográficos para instituciones nacionales y extranjeras. Actualmente prepara un libro sobre escenógrafos y directores de arte del cine mexicano.

An independent researcher, Elisa Lozano studied visual arts at the National School of Plastic Arts and obtained her MA in art history from the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). She has written several articles on photography and Mexican cinema, and coauthored several books, most recently *Gunther Gerzso, el arte de lo efímero* (Gunther Gerzso: The Art of the Ephemeral, 2013) and *¡Luces, cámara, acción! Cinefotógrafos del cine mexicano, 1931–2011* (Lights, Camera, Action! Film Photographers in Mexican Cinema, 1931–2011, 2011). She has participated in several exhibition projects for domestic and foreign institutions. She is currently preparing a book on set designers and art directors in Mexican cinema.

Marisol Luna Chávez

Córdoba, Veracruz, 1978

Es doctora en Letras Latinoamericanas por la UNAM (2009). Su tesis doctoral, basada en el análisis de los libros *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round* de Julio Cortázar, será publicada este año por la editorial de la Cátedra Julio Cortázar. Recientemente concluyó su estancia posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, en el periodo 2011-2013, con el proyecto "*S.nob*. Literatura, arte e invención en los años 60's". Es becaria del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Marisol Luna Chávez olds a Ph.D. in Latin American Literature from the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (2009). Her doctoral dissertation, based on the analysis of the books *La vuelta al día en ochenta mundos* (Around the Day in Eighty Worlds) and *Último round* (Last Round) by Julio Cortázar, will be published this year by the publishing house of the Julio Cortázar Chair. She recently concluded her 2011–13 postdoctoral stay at the Institute of Aesthetic Research at UNAM with the project "*S.nob*. Literatura, arte e invención en los años 60's" (*S.nob*: Literature, Art and Invention in the sixties.) Has a Post-doctoral fellowship at UNAM-IIE.

Ana Elena Mallet

Ciudad de México, 1971

Es curadora independiente especializada en diseño moderno y contemporáneo. Estudió la licenciatura en Literatura Latinoamericana en la Universidad Iberoamericana y actualmente cursa la maestría en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Trabajó como curadora en el Museo Soumaya y el Museo de Arte Carrillo Gil, y fue subdirectora de programación del Museo Rufino Tamayo. Fue curadora en jefe del Museo del Objeto del Objeto, institución a la que hoy asesora. Como curadora independiente ha realizado diversas exposiciones de arte, moda y diseño en museos de México y el extranjero. Ha sido docente en la Universidad Iberoamericana, Centro y el Centro de la Imagen. Entre 2010 y 2012 tuvo a su cargo la dirección curatorial del proyecto *Destination: Mexico*, que llevó el trabajo de 60 diseñadores mexicanos a las tiendas del Museo de Arte Moderno en Nueva York y Tokio.

An independent curator specializing in modern and contemporary design, Ana Elena Mallet obtained a BA in Latin American literature at the Universidad Iberoamericana (UIA) and is currently working toward her master's in art history at the Faculty of Philosophy and Literature at the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). She worked as a curator at the Museo Soumaya and the Museo de Arte Carrillo Gil, and was deputy director of program planning at the Museo Rufino Tamayo. She was curator in chief of the Museo del Objeto del Objeto, institution she now advises. As an independent curator she has worked in several art, fashion and design exhibitions in both national and foreign museums. She has been a professor at UIA Centro and the Centro de la Imagen. Between 2010 and 2012 she was in charge of curatorial direction of the project "Destination: Mexico," which took the work of sixty Mexican designers to the stores of the Museum of Modern Art in New York and Tokyo.

Mauricio Matamoros Durán

Ciudad de México, 1975

Es periodista. Fue reportero del periódico *Unomásuno* y, durante nueve años, jefe de Información de la Cineteca Nacional. Ha escrito para diarios y revistas como *El Universal*, *Reforma*, *La Jornada*, *Rolling Stone*, *Conozca Más* y *Playboy*, entre otros. Es organizador de las jornadas de cine de horror *Masacre en Xoco*. Tiene dos libros publicados, uno dedicado a H. P. Lovecraft y otro a Alan Moore. Actualmente es editor de DC Comics México.

A journalist, Mauricio Matamoros Durán was a reporter for the newspaper *Unomásuno* and, for nine years, chief of information at the Cineteca Nacional. He has written for newspapers and magazines such as *El Universal, Reforma*, *La Jornada*, *Rolling Stone*, *Conozca Más*, and *Playboy*. He is the organizer of the horror film program *Masacre en Xoco*. He has published two books, one on H. P. Lovecraft and another on Alan Moore. He currently works as an editor for DC Comics Mexico.

Elva Peniche Montfort

Ciudad de México, 1986

Es licenciada en Historia y maestra en Historia del Arte por la UNAM. Fue cocuradora de la exposición *Enrique Bostelmann. Imagen, espacio inagotable* (Museo de Arte Moderno, 2013) y ha colaborado en la realización de otras exposiciones. Sus principales líneas de investigación son la fotografía moderna y contemporánea, y las revistas ilustradas de mediados de siglo XX en México. Ha publicado artículos y reseñas en libros, revistas impresas y electrónicas.

Elva Peniche Monfort holds a BA in history and an MA in art history from the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). She cocurated the exhibition "Enrique Bostelmann. Imagen, espacio inagotable" (Enrique Bostelmann: Image, Boundless Space; Museo de Arte Moderno, 2013) and has collaborated on other exhibitions. Her research focuses on modern and contemporary photography, and on illustrated magazines of the mid-twentieth century in Mexico. She has published articles and reviews in print and electronic books and magazines.

Javier Ramírez

Ciudad de México, 1971

Es licenciado en Ciencias de la Comunicación, maestro y doctorante del programa de Historia del Arte en la Universidad Nacional, y profesor de Historia del Cine. Es autor de diversas ponencias y artículos en torno al fenómeno fílmico, y del libro *Ibargüengoitia va al cine* (en prensa). Dirige *Montajes. Revista de Análisis Cinematográfico* y coordina el Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico. Ha sido guionista e investigador para películas documentales y de ficción, entre las que destacan *Los ladrones viejos, Días de gracia* y *Visa al paraíso*.

Javier Ramírez holds a BA in communication sciences from, obtained an MA at, and is working on his Ph.D. in the Graduate Art History Studies program at the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). He teaches art history at the same institution. He has written several papers and articles on cinema, and is the author of the forthcoming book *Ibargüengoitia va al cine* (Ibargüengoitia Goes to the Movies). He is the editor of *Montajes. Revista de Análisis Cinematográfico* (Montages: Film Analysis Magazine) and coordinates the University Seminar of Film Analysis. He has worked as a scriptwriter and has performed research for documentary and fiction films, among them *Los ladrones viejos* (Old Thieves: The Legend of Artegio), *Días de gracia* (Days of Grace) and *Visa al paraíso* (Visa for Paradise).

Israel Rodríguez

Ciudad de México, 1983

Estudió la licenciatura y la maestría en Historia en la Universidad Nacional Autónoma de México. Es académico del Instituto de Investigaciones Históricas y miembro del Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico. Sus principales temas son el cine independiente en México en los años sesenta y el cine militante en la década de los setenta.

Israel Rodríguez obtained his BA and an MA in history from the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). He is a scholar at the Institute of Historical Research and a member of the University Seminar of Film Analysis. His research focuses on independent cinema in Mexico during the sixties, and on the militant cinema of the seventies.

Natalia de la Rosa

Ciudad de México, 1983

Es licenciada en Historia y maestra en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Estudia el doctorado en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras. Es especialista en arte y arquitectura moderna en México. Curadora de la exposición *La Tallera. Fábrica en movimiento* (2012), ha participado en distintos coloquios nacionales e internacionales y publicado artículos en libros y revistas especializadas. Actualmente forma parte del seminario del Museo Nacional de Arte dedicado a elaborar el catálogo del acervo del siglo XX.

Natalia de la Rosa obtained a BA in history and an MA in art history from the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). She is currently working toward a Ph.D. in art history at the Faculty of Philosophy and

Literature. She specializes in modern art and architecture in Mexico. Curator of the exhibition "La Tallera. Fábrica en movimiento" (La Tallera. Factory in Movement, 2012), she has participated in several national and international symposia and published articles in specialized books and journals. She is currently part of the seminar of the National Museum of Art dedicated to crafting the catalogue of the twentieth-century collection.

Jaime Soler Frost

Ciudad de México, 1967

Editor, traductor y artista visual. Ha expuesto su obra en México, Estados Unidos, Bélgica y Luxemburgo. Como editor, ha colaborado con las siguientes instituciones: Antiguo Colegio de San Ildefonso, Centro Cultural/Arte Contemporáneo, Fondo de Cultura Económica, Fundación/Colección Jumex, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Museo Nacional de Antropología, Museo Nacional de Arte, Museo Universitario Arte Contemporáneo y The Barragán Foundation (Suiza). Ha publicado los libros *Museo Nacional de Arte* (2003) e *Iconografía del Fondo de Cultura Económica* (2012). Dirigió la editorial independiente Libros del Umbral y es coordinador de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

An editor, translator, and visual artist, Jaime Soler Frost has exhibited his art in Mexico, the United States, Belgium, and Luxembourg. As an editor, he has collaborated with the following institutions: Antiguo Colegio de San Ildefonso, Centro Cultural/Arte Contemporáneo, Fondo de Cultura Económica, Fundación/Colección Jumex, the National Institute of Anthropology and History, the National Institute of Fine Arts, Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, the National Museum of Anthropology, the National Museum of Art, the University Museum of Contemporary Art, and the Barragán Foundation (Switzerland). He published the books *Museo Nacional de Arte* (2003) and *Iconografía del Fondo de Cultura Económica* (Iconography of the Fondo de Cultura Económica, 2012). He directed the independent publishing house Libros del Umbral and is coordinator of publications at the Institute of Aesthetic Research, UNAM.

Regina Tattersfield

Ciudad de México, 1982

Historiadora del arte por la Universidad Iberoamericana, actualmente desarrolla una investigación para obtener la maestría en Historia del Arte en la UNAM, donde forma parte del Seminario de Cine Etnográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas. Su trabajo se ha desarrollado en museos, espacios culturales y proyectos artísticos institucionales e independientes desde las áreas de investigación, docencia, gestión y producción. Ha publicado los libros *Yo'tan k'op. Corazón de la palabra* y *Kop ayej ta'kotan. Palabras en mi corazón* en tseltal y español. Su trabajo de investigación se concentra en las intersecciones de los estudios visuales y la historia del arte.

An art historian at the Universidad Iberoamericana, Regina Tattersfield is currently doing research in order to obtain her MA in Art History at the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), where she is part of the Seminar of Ethnographical Cinema at the Institute of Aesthetic Research. She has worked in research, teaching, management, and production in several museums, cultural spaces and institutional and independent artistic projects. She has published the books *Yo'tan k'op. Corazón de la palabra* (Yo'tan K'op: Heart of the Word) and *Kop ayej ta'kotan. Palabras en mi corazón* (Kop ayej ta'kotan: Words in My Heart) in Tseltal and Spanish. Her research focuses on the intersection between visual studies and art history.

Daniel Vargas Parra

Ciudad de México, 1981

Filósofo y candidato a doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, es profesor de teoría del arte en la Facultad de Filosofía y Letras. Director del fondo documental en la Fundación Diego Rivera. Ha participado en proyectos curatoriales para el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, el Museo Frida Kahlo y el Museo Diego Rivera-Anahuacalli. Coordina el Taller de Integración Plástica como proyecto de investigación para la Facultad de Filosofía y Letras, el cual está dedicado al estudio del *campus* central de Ciudad Universitaria. Colabora en el periódico *Milenio Diario*.

A philosophy and art history Ph.D. candidate at the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Daniel Vargas Parra teaches art theory at the Faculty of Philosophy and Literature. Director of the documentary collection at the Fundación Diego Rivera, he hs participated in curatorial projects for the Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, the Museo Frida Kahlo, and the Museo Diego Rivera-Anahuacalli. He coordinates the Plastic Integration Workshop as a research project for the Faculty of Philosophy and Literature, dedicated to the study of the central campus at Ciudad Universitaria. Additionally, he collaborates at the newspaper *Milenio Diario.*

Álvaro Vázquez Mantecón

Ciudad de México, 1967

Doctor en Historia del Arte y profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, es autor de varios trabajos sobre política y cultura en el México del siglo XX. Ha trabajado en diversos proyectos museográficos, entre los que destaca *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* (2006), y en la investigación y curaduría del *Memorial del 68* (2007) y las exposiciones *Cine y revolución* (2010) e *Imágenes del cardenismo* (2011). Entre sus libros se cuentan *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico: adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa* (2005), *Memorial del 68* (2007) y *El cine súper 8 en México 1970-1989* (2012).

A doctor of art history and a full-time professor-researcher at the Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Alvaro Vázquez Mantecón has authored several works on politics and culture of twentieth-century Mexico. He has worked on several curatorial projects, among them *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968–1997* (The Age

of Discrepancy" Art and Visual Culture in Mexico 1968–1997, 2006). He worked in research and curatorship for the 1968 Memorial (2007) and the exhibitions "Cine y revolución" (Film and Revolution, 2010) and "Imágenes del cardenismo" (Images from Cardenismo, 2011). Among other books, he has written *Federico Gamboa* (2005), *Memorial del 68* (1968 Memorial, 2007) and *El cine súper 8 en México 1970–1989* (Super-8 Cinema in Mexico 1970–1989, 2012).

Mireida Velázquez

Ciudad de México, 1974

Es maestra en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, donde actualmente realiza el doctorado. Es coordinadora del Programa en Estudios Curatoriales de la maestría en Historia del Arte de la UNAM. Ha sido curadora en el Museo de Arte Moderno y el Museo Nacional de Arte. Entre sus curadurías se encuentran *Angelina Beloff: trazos de una vida* (Museo Mural Diego Rivera, 2012) y *Facturas y manufacturas de la identidad. Las artes populares en la modernidad mexicana* (Museo de Arte Moderno, 2010).

Mireida Velázquez holds an MA in art history from Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), where she's currently working on her Ph.D. She coordinates the Program in Curatorial Studies of the Graduate Art History Studies program at UNAM. She has been a curator at the Museo de Arte Moderno (MAM) and at the National Museum of Art, and has curated exhibitions including "Angelina Beloff: trazos de una vida" (Angelina Beloff: Sketches of a Lifetime; Museo Mural Diego Rivera, 2012) and "Facturas y manufacturas de la identidad. Las artes populares en la modernidad mexicana" (Fabricating and Manufacturing Identity: The Popular Arts in Mexican Modernity; MAM, 2010).

Agradecimientos Acknowledgments

El Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), el Instituto de Investigaciones Estéticas y la Universidad Nacional Autónoma de México agradecen a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible este libro-catálogo y la exposición *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), the Instituto de Investigaciones Estéticas and the Universidad Nacional Autónoma de México wish to thank the people and institutions whose generous assistance made possible this catalogue-book and the exhibition *Defying Stability. Artistic Processes in Mexico, 1952–1967*.

Esther Acevedo
Carlos Aguirre
Manuel Alegría
Iván Alvarado
Aurelia Álvarez Urbajtel
Luz del Amo
Pedro Ángeles Jiménez
Manuel Arango
Alejandro Arias
Agustín Arteaga Domínguez
Ana Artigas
Rafael Aviña
Linda Báez Rubí
Pedro Barrios
Ana Lucía de Bastos
Beatriz del Carmen Bazán
Martín Béjar
Andrés Blaisten
Malú Block
Yeyette de Bostelmann
Patricia Brambilia Gómez
Carmen del Rocío Bravo Ahuja
Antonio Caballero
Nahún Calleros Carriles
Mari Carmen Canales
María del Refugio Cárdenas Ruelas
Javier Carral
Carmen Carrara
Armando Casas
Fernando Chamizo
Ramiro Chaves
María de Jesús Chávez Callejas
Adriana Chávez Castro
Concepción Christlieb Robles
Arnaldo Coen
José de la Colina
Alejandra Contreras
Carlos Contreras de Oteyza
José Felipe Coria Coral
José Luis Cuevas
Alberto Dallal
Juan José Díaz Infante
María Elizabeth Díaz Soto
Ivonne Domenge
Manou Domenge Sanche
Luis Alejandro Domenge Sanche (†), sucesión
Eric Ives Domenge Sanche
Javier Felipe Domenge Sanche
Rogelio Domínguez
Marcela Duharte Solís
Miguel Escobedo
María Beatriz Escobedo Conover
Jean Espinosa
Julio Estrada
Héctor Fanghanel
Manuel Felguérez
Yolanda Fentanes de Guey
Andrea Ferreira
Guadalupe Ferrer
Susan Flaherty
Pedro Friedeberg
Martin Foley
Enrique Fuentes
Edgardo Ganado Kim
Juan Gaitán
Patricia Gamboa
Susana Gámez
Claudia Garay
Emma Cecilia García
Esteban García Brosseau
Néstor García Canclini
Carlos García Ponce
Gelsen Gas
Francisco Gaytán
Gabriela Gil Verenzuela
Bárbara Gironella
Emiliano Gironella Parra
Andrea Giunta

Daniel Goeritz
María Luisa Gómez Merchán
Max Gonsen
César González
Gerardo González
Laura González Flores
Teresa del Rocío González Melchor
Gabriela González Reyes
Pearl Goodman
Stanley Goodman
Louise Noelle Gras
Yolanda Guasch Mari
Carlos Guevara Meza
Serge Guilbaut
Edwarda Gurrola
Rosa Gurrola
Cecilia Gutiérrez Arriola
Xavier Guzmán Urbiola
Armando Haro Estrop
Manuel de Jesús Hernández *Hersúa*
Sonia Hernández Ramírez
Carla Herrera-Prats
Boris Hirmas
Norah Horna
José Luis Ibáñez
Alejandro Jodorowsky
Ángeles Juárez
América Juárez
Alain Kerriou
Andrea Kirsebom Escobedo
Michael Kirsebom Escobedo
Esther Kolteniuk de Césarman
Carlos de Laborde Noguez
Shelley R. Langdale
Maricela Lara
Paulina Lavista
Marcela Lobo
Gabriel Loera
Ramón López Quiroga
Mónica López Velarde
Elisa Lozano
Javier Lumbreras
Mauricio Maillé
Ernesto Mallard
Laura Malosetti Costa
Mauricio Marcin
Víctor Mariña
José Luis Martín
Mary-Anne Martin
Ángel Martínez
Rosario Martínez Dalmau
Natividad Martínez Martínez
Diego Matthai
Marcos Mazari Hiriart
Yolanda Medina
Mayra Mendoza Avilés
Fernando Mesta
Marcos Micha
Vicky Micha
Rafael Micha
Moisés Micha
Gloria Minauro
Luis Alfredo Morales Castorena
Pablo Moya Rossi
Rodrigo Moya
Fabián Muñoz
Sylvia Navarrete Bouzard
Lilian Negrete
Brian Nissen
Mónica Núñez
Rodolfo Obregón
Francisco Ohem
James Oles
Rubén Ontiveros Rentería
Rafael Ortega
José Ortiz Izquierdo
Fernando Osorio
Mercedes Oteyza
Carmen Parra
Yani Pecanins
Montserrat Pecanins
Sandra Peña Haro
Mariana Pérez Amor
Hervé Peyrelongue
Katy Polgovsky
Javier Ramírez Campuzano
Olga Ramírez Campuzano
Familia Rendón
Regina Reynoso
Deborah Roan
Ana Rodríguez
Araceli Rodríguez de Fernández
Adelaide Marie Rodríguez Langridge
Ida Rodríguez Prampolini
Antonia Rojas
Vania Rojas Solís
Vicente Rojo
Vicente Rojo Cama
Adriana Roldán Roucas
Ana Romandía
Timothy Rub
Absalom Ruiz
Isaura Ruiz Ojeda
Ana María Ruiz Vilá
Antonio Saborit
Mariana Sainz
Armando Salas Peralta
José Ramón San Cristóbal Larrea
Julieta Sánchez
Columba Sánchez Jiménez
Alicia Sánchez Mejorada
Beatriz Sánchez Monsiváis
Alberto Sánchez Palazuelos
Familia Sánchez Palazuelos
Eva Sangiorgi
Bob Schalkwijk
Itala Schmelz
Annette Schultze
Enrique Carbajal
Familia Segovia Camelo
Lluvia Sepúlveda
María del Carmen Sifuentes Rodríguez
Vera Silvani
Patricia Sloane
María de los Ángeles Sobrino
René Solís
Carla Stellweg
Pablo Tamayo Castroparedes
Francisco Toledo
Graciela Toledo
Karola Torres
Leticia Torres
Mario Tovar
Héctor Trejo Díaz
Colette Urbajtel
Paola Uribe
Myriam Vachez Plagnol
Luis Adrián Vargas Santiago
Salvador Vázquez Araujo
Gerardo Vázquez Miranda
Sara Vega
Ernesto Velázquez Briseño
Angélica Velázquez Guadarrama
Ernesto Velázquez
Andrea Villela
Federico Weingartshofer
David M.J. Wood
Alejandra Yturbe
Michel Zabé
Federica Zanco

Acervo Galería Ponce
Aldus Editorial
Archivo Fotográfico Enrique Bostelmann
Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM
Archivo Fotográfico Rodrigo Moya
Archivo Histórico de la UNAM, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE), UNAM
Archivo Histórico del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM
Archivo Manuel Álvarez Bravo
Artemundi Group
Asociación Manuel Álvarez Bravo
Biblioteca Gonzalo Robles, Fondo de Cultura Económica
Biblioteca Justino Fernández, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM
Biblioteca Rubén Bonifaz Nuño, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM
Bibliotecas de la Facultad de Arquitectura, UNAM
Casanovas & Lynch Agencia Literaria
Centro de Documentación *Arkheia*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM
Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (Cencropam), INBA
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, (Cenidiap), INBA
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenidid), Fondo Luis Fandiño, INBA
Centro Nacional de Investigación, Información y Documentación Teatral Rodolfo Usigli, (Citru), INBA
Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM
Centro Vlady, Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM)
Cinemateca de Cuba
Colección José Luis Martín
Colección Martín Béjar
Coordinación Nacional de Literatura, INBA
Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, Filmoteca
Dirección General de Patrimonio Universitario, UNAM
Dirección General de Promoción Cultural, Obra Pública y Acervo Patrimonial, Secretaría de Hacienda y Crédito Público
EDS Galería
Facultad de Arquitectura, UNAM
Facultad de Medicina, UNAM
Fomento Cultural Banamex
Fondo de Cultura Económica
Fototeca Nacional, Sistema Nacional de Fototecas, INAH, Conaculta
Fundación Armando Salas Portugal
Fundación Diego Rivera
Fundación Gurrola
Fundación ICA
Fundación Manuel Arango
Fundación María y Héctor García
Fundación Olga y Rufino Tamayo
Fundación Ramón Valdiosera
Fundación Televisa
Fundación UNAM
Galería de Arte Mexicano
Galería Juan Martín
Galería López Quiroga
Galería Pecanins
Hemeroteca Nacional, UNAM
Instituto Cultural Cabañas
Mary-Anne Martin/Fine Art, Nueva York
Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile
Museo de Arte Carrillo Gil, INBA
Museo de Arte Moderno, INBA
Museo de Arte Moderno de Gómez Palacio, Durango
Museo José Luis Cuevas
Museo Nacional de Arte, INBA
Palacio de la Autonomía, UNAM
Patrimonio Universitario, UNAM
Philadelphia Museum of Art
Promotora Cultural Fernando Gamboa
Radio UNAM
TV UNAM
The Barragan Foundation, Suiza
Universidad de Chile

Créditos de la exposición Exhibition Credits

Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967
Defying Stability. Artistic Processes in Mexico, 1952–1967

Concepto y diseño curatorial / Curatorial concept and design
Rita Eder, Álvaro Vázquez Mantecón y Pilar García

Curadores / Curators
Rita Eder
Angélica García
Pilar García
Cristóbal Andrés Jácome
Israel Rodríguez
Álvaro Vázquez Mantecón

Museografía e identidad visual / Museography and visual identity
taller de museografía tdm+
Alejandro García Aguinaco
Enrique García Aguinaco, Perla Labarthe, Pedro Santoyo,
Carmen Villaseñor, Fernando Naquid y Ali Silva

Coordinación de la exposición / Exhibition coordination
Pilar García
Angélica García
Elisa Schmelkes

Coordinación museográfica / Museographic coordination
Joel Aguilar
Benedeta Monteverde
Cecilia Pardo

Coordinación de colecciones / Collections coordination
Julia Molinar

Enlace de colecciones y registro de obra / Collections managment
and Registrar
Elizabeth Herrera

Mariana Arenas
Juan Cortés
Alfredo Cuevas
Cruz Lira
Manuel Magaña

Conservación / Conservation
Claudio Hernández
Andrea Sánchez

Montaje / Montage
Delfino Ávila
Enrique Castillo
Raúl Chávez
Carlos Moguel
Alberto Villarruel
Víctor Vidal

Instalación de equipos multimedia / Installation of multimedia equipment
Salvador Ávila
Antonio Barruelas
Edgar Carbó
Mario Hernández
Alberto Mercado

Fotografía y digitalización / Photography and digitization
Fabián Cadena

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. José Narro Robles
Rector / Rector

Dr. Eduardo Bárzana García
Secretario General / Secretary General

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez
Secretario Administrativo / Administrative Secretary

Dr. Francisco José Trigo Tavera
Secretaría de Desarrollo Institucional / Secretary of Institutional Development

Lic. Enrique Balp Díaz
Secretario de Servicios a la Comunidad / Secretary of Community Service

Lic. Luis Raúl González Pérez
Abogado General / Attorney General

Coordinación de Difusión Cultural / Cultural Diffusion Coordination

Dra. María Teresa Uriarte C.
Coordinadora / Coordinator

Mtra. Graciela de la Torre
Directora General de Artes Visuales-MUAC / General Director,
Visual Arts-MUAC

Instituto de Investigaciones Estéticas / Institute of Aesthetic Research

Dr. Renato González Mello
Director / Director

Dr. Jesús Galindo Trejo
Secretario Académico / Academic Secretary

MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO

Graciela de la Torre
Directora / Director

Claudia del Pilar Ortega
Secretario Técnico / Technical Secretary

Cuauhtémoc Medina
Curador en Jefe / Chief Curator

Programa Curatorial / Curatorial Program
José Luis Barrios, Patricia Sloane
Curadores Asociados / Associate Curators

Cecilia Delgado, Alejandra Labastida,
Amanda de la Garza, Marco Morales
Curadores adjuntos / Adjunct Curators

Programa Académico / Academic Program
Daniel Montero
Curador / Curator

Edalid Mendoza

Programa Pedagógico / Pedagogic Program
Muna Cann
Ignacio Plá

Programa de Colecciones / Collections Program
Sol Henaro
Alesha Mercado
Curadora del Acervo Artístico Contemporáneo / Contemporary Art Collection Curator

Pilar García
Curadora de Acervos Documentales / Archive Collection Curator

Exhibiciones / Exhibitions
Joel Aguilar
Subdirector / Deputy Director

Benedeta Monteverde
Cecilia Pardo
Salvador Ávila

Conservación y Registro / Conservation and Registrar
Julia Molinar
Subdirectora / Deputy Director

Claudio Hernández
Elizabeth Herrera
Juan Cortés

Vinculación / Institutional Relations
Gabriela Fong
Subdirectora / Deputy Director

Ma. Teresa de la Concha
Josefina Granados
Lourdes Garduño
Alexandra Peeters

Comunicación / Communication
Carmen Ruiz
Subdirectora / Deputy Director

Ekaterina Álvarez
Ana Cristina Sol
Francisco Domínguez

Administración / Administration
Araceli Mosqueda
Jefa de Unidad Administrativa / Administrator

desafío a la estabilidad
procesos artísticos en México **1952-1967** artistic processes in Mexico
defying stability

se terminó de imprimir el 14 de febrero de 2014 en Artes Gráficas Palermo.
Para su composición se utilizaron las fuentes Bodoni Antiqua y Myriad Pro.