

TEXTOS Y CONTEXTOS

José Moreno Villa and ■ **José Moreno Villa y Lo**
 Lo mexicano en las artes plásticas ■ **mexicano en las artes**
 ■ **plásticas**

RECIBIDO • 7 DE NOVIEMBRE DE 2014 ■ ACEPTADO • 8 DE DICIEMBRE DE 2014

MAURICIO CÉSAR RAMÍREZ SÁNCHEZ/HISTORIADOR DEL ARTE ■
 mauriciorasa@yahoo.com.mx ■

PALABRAS CLAVE

arte ■
 mexicano ■
 estilo ■
 tequitqui ■
 Moreno Villa ■

KEYWORDS

art ■
 Mexican ■
 style ■
 tequitqui ■
 Moreno Villa ■

RESUMEN

A través del estudio de José Moreno Villa (1887-1955) y en particular de su obra *Lo mexicano en las artes plásticas*, puede entenderse la manera en que el muralismo mexicano se fue desdibujando de la esfera pública. La importancia de la obra mencionada radica en que a Moreno Villa suele relacionársele con el arte colonial. Sin embargo, en *Lo mexicano en las artes plásticas*, deja ver que es un hombre preocupado por el desarrollo del arte del siglo xx, en especial el que le toca ver en suelo mexicano.

ABSTRACT

Through the study of José Moreno Villa (1887-1955) and particularly his work *Lo mexicano en las artes plásticas*, it is possible to understand how Mexican muralism became blurred in the public sphere. The importance of said work lies in the fact that Moreno Villa was usually associated with Colonial art, but it shows a man concerned with the development of 20th Century art, especially those works produced on Mexican soil.

José Moreno Villa trae a la mente los cambios que se dieron en España como consecuencia de la Guerra Civil en la primera mitad del siglo XX; en particular, a través de su obra y su persona pueden seguirse las transformaciones en la esfera artística que tenían como propósito el establecimiento de un arte nuevo. Los trabajos de este personaje no se concentraban en una sola actividad, pues lo mismo era poeta, pintor y crítico de arte.

Los artistas españoles de esta época veían transformar su entorno de manera acelerada como producto de una guerra que termina por hacerse presente y, en muchos casos, dominar su producción. De hecho, “se podría decir que en los creadores europeos más lúcidos, el saber vivir de la primera mitad de los años veinte se transformó en una inquietante melancolía teñida en ocasiones con la impronta del desasosiego o, cuando menos, de la incertidumbre”.¹ En Moreno Villa encontramos a uno de esos personajes que al ser arrancado de su lugar de origen por la guerra y el exilio parece estar condenado a secarse:

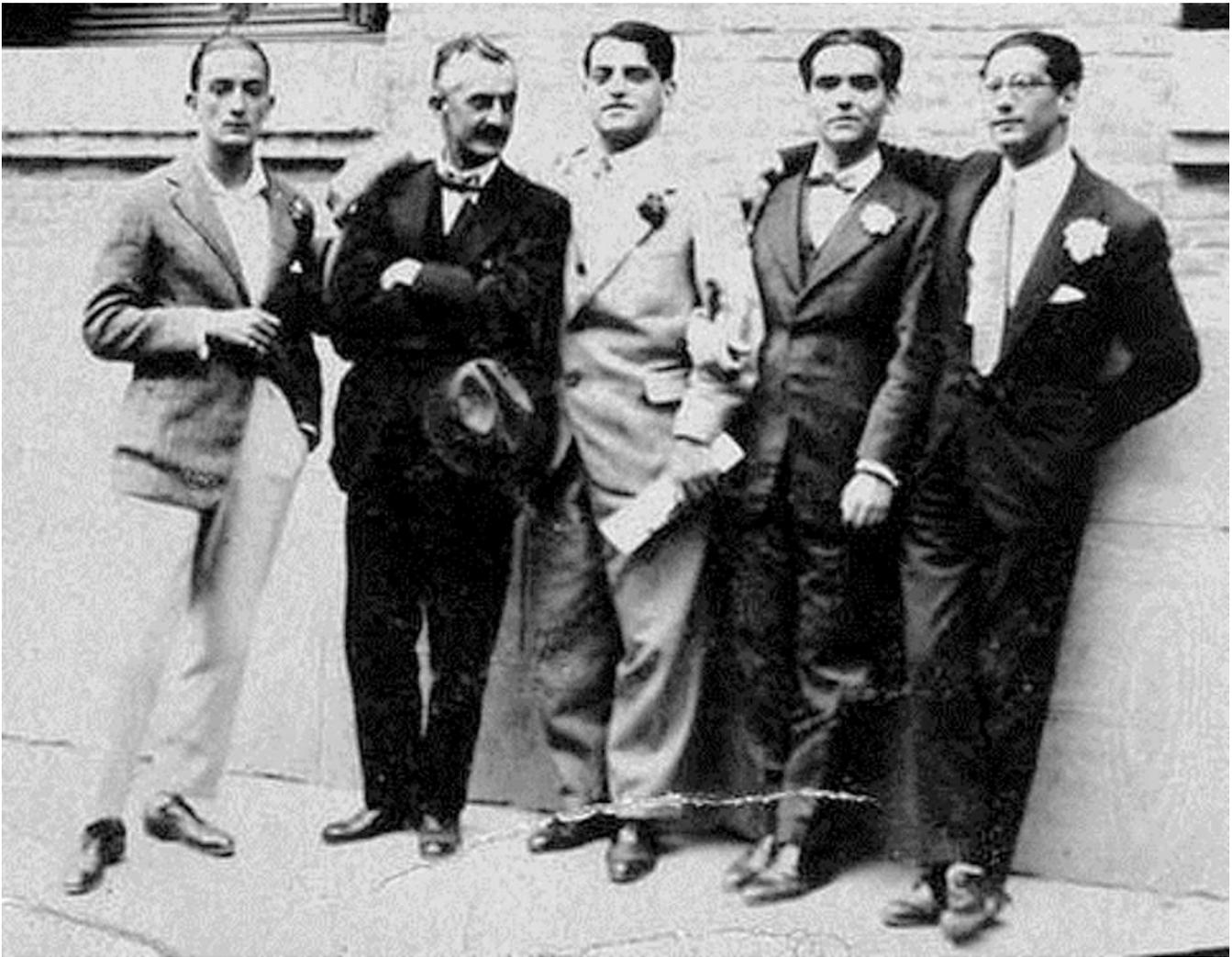
La vida corriente quedó cortada y su lugar fue ocupado por una vida de azoramiento, de inquietud y de fe ciega. Ya sabéis por experiencia o por lecturas lo que son las revoluciones. La muerte avanza, invade la ciudad y los campos. Unos van en su busca, otros se esconden o escapan de ella, otros la echan sobre el vecino por causas grandes o mezquinas. Se levantan almas generosas, fieles, dispuestas al sacrificio y surgen almas desalmadas que no hubiéramos querido ver jamás. Pero la nota común y constante de tales periodos es la de la muerte.²

La principal preocupación que experimentó durante la guerra fue la de sobrevivir; mas esta intención no se limitaba a escapar de bombardeos y “paseos”,³ sino a mantener a salvo el espíritu creador. Así, durante un primer momento permaneció en Madrid, de donde fue desalojado rumbo a Valencia junto con otros inte-

¹ Eugenio Carmona, “Nuevo encuentro con José Moreno Villa, pintor del arte nuevo”, en *Creadores del arte nuevo*, Madrid, Mapfre, 2002, p. 146. El propio Carmona señala: “creo que la condición de Moreno Villa fue siempre la del *exilado*. No lo digo en el estricto sentido político del término, que evidentemente también lo fue. Sino en el sentido en el que el concepto se aplica al creador contemporáneo: Moreno Villa vivió siempre con sensación de extrañamiento, aunque ello no le impidió configurarse como un imprescindible creador de su propio tiempo, porque la sensación de extrañamiento es, en el creador moderno, un rasgo de lucidez”, p. 131.

² José Moreno Villa, “Del mundo creativo a la dura realidad. La crisis del arte con motivo de la Revolución”, conferencia pronunciada en la Sala de Conferencias de Bellas Artes, tomado de José Moreno Villa, *Temas de arte. Selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura y música (1916-1954)*, España, edición de Humberto Huergo Cardoso, Pre-Textos, Centro Cultural de la Generación del 27, 2001, p. 441.

³ El término “paseo” fue utilizado durante la Guerra Civil española para aludir al hecho de sustraer a un individuo de un lugar con la finalidad de asesinarlo.



De izquierda a derecha: Salvador Dalí, José Moreno Villa, Luis Buñuel, Federico García Lorca y José Antonio Rubio Sacristán.

lectuales a los cuales se les trató de mantener a salvo del conflicto. Allí fue incorporado como miembro de la Casa de la Cultura y posteriormente comisionado por el gobierno de la República para realizar un viaje a Estados Unidos con la intención de hacer propaganda cultural. De ese país pasó a México, gracias a las gestiones de Genaro Estrada, con lo que José Moreno Villa fue de los primeros exiliados que pisaron suelo mexicano. El constante movimiento al que se enfrentó terminó por desdibujar su espíritu, el cual se tornó pesimista:

Poca ilusión me hacían ya los libros y el arte después de la tremenda experiencia de España. Me sentía desligado de todo lo anterior, de toda forma y de todo contenido. Respiraba el fracaso de Europa, de España y de

todos nosotros, pero, a pesar de esta crisis de la fe en los hombres y en sus sistemas, me reconfortaba la idea de ser útil a alguien y a algo. No venía en viaje de turismo; venía para algo, mandado por alguien. Y yo estaba dispuesto a cumplir lo que fuese, porque yo iba dejando de ser aquél que fui. A lo menos, me lo figuraba.⁴

Una vez establecido en México supo que tenía que comenzar de nuevo, y ello implicaba adaptarse al país y retomar su carrera de artista y escritor. Aunque el proceso no fue fácil, contó con una particularidad especial, la curiosidad: estudió su nueva patria en libros, fotografías y viajes.

⁴ José Moreno Villa, *Vida en claro: autobiografía*, México, El Colegio de México, 2006, p. 243.

Las impresiones que le causaba el país fueron materializándose en escritos que aparecieron en la prensa, llamando la atención de los críticos, especialmente los dedicados al arte colonial, pues fue en lo que centró su interés. A los artículos le siguieron libros sobre los más diversos temas.⁵

Parteaguas en la historiografía del arte colonial fue la publicación, en 1941, de *La escultura colonial mexicana*. En esta obra establece como punto central que: “durante el siglo XVI es cuando se producen aquí las esculturas más interesantes; precisamente porque al contacto de las diferentes razas surge un conato de estilo que, por analogía con el mudéjar, llamo tequitqui”.⁶

Resulta interesante que hable del contacto de diferentes razas, con lo que pareciera recordar a José Vasconcelos, quien señalaba: “la civilización conquistada por los blancos, organizada por nuestra época, ha puesto las bases materiales y morales para la unión de todos los hombres en una quinta raza universal, fruto de las anteriores y superación de todo lo pasado”.⁷ Para este crítico español, más que el surgimiento de una nueva raza lo que hay es un nuevo tipo de arte, lo que la propia España había experimentado en diferentes momentos de su historia.

Al explicar dicho término establece una comparación con la palabra “mudéjar” que designaba a los musulmanes que vivían en territorio cristiano sin cambiar de religión a cambio de un tributo. Pero, aunque reconoce que los indígenas eran tributarios, no considera adecuado utilizar el mismo término, por lo que busca una palabra que tenga el mismo significado y así llega a “tequitqui”.

Desde el primer momento, el término tuvo adeptos, pero también detractores, lo que le garantizó a Moreno Villa un lugar en el terreno del arte. Sin embargo, también acabó por encasillarlo en el arte colonial; dicha idea parecía fortalecerse con la publicación de *Lo mexicano en las artes plásticas*, de 1948, en la que inicia-

ba señalando: “no se pretendía en aquel trabajo más que presentar con orden y seleccionadas lo mejor posible las piezas de escultura religiosa dispersas por el país y señalar las grandes líneas estilísticas. Mi único atrevimiento fue el de calificar con el nombre azteca tequitqui, que significa tributario, el producto mestizo que aparezca en América al interpretar los indígenas las imágenes de una religión importada”.⁸ No obstante, en su libro establecía tres momentos sobresalientes del arte mexicano: el siglo XVI, tequitqui, en que destaca la escultura; el XVIII representado por la arquitectura, y el XX, simbolizado por la pintura. Llama la atención que se haya destacado su interés por el arte colonial y no se prestara la atención debida a las opiniones que emitió sobre la pintura mexicana de la primera mitad del siglo XX, en la que el muralismo era parte importante; aunque, como el propio autor afirmaba, no era lo único.

Para Moreno Villa no era desconocido el desarrollo del arte de la primera mitad del siglo XX, dado que él había tomado parte en diferentes movimientos renovadores en Europa; a su llegada a México comentó: “He vivido y pasado por todos los avatares del arte moderno y ensayado caminos por cuenta propia. Nada de lo de mi tiempo es ajeno a mí. Lo he querido y lo sigo queriendo, con sus errores, pero también con sus elaboradas y refinadas conquistas”.⁹

A su vez, llama también la atención que alguien que había pasado por diferentes momentos del arte moderno no dedicara más escritos al arte mexicano de su época. En ese sentido, en correspondencia cruzada con Francisco de la Maza, señaló:

respecto a escribir sobre la pintura moderna mexicana, le diré que algo escribo, aunque me resisto a pasar por crítico profesional. Si el destino y la nueva vida me obligaron a desarrollar aquí una de mis actividades más que otra, siempre sigo siendo un escritor ensayista y poeta. Que además es pintor, y que por lo mismo se guarda de juzgar a los del oficio.¹⁰

⁵ *Locos, enanos, negros y niños palaciegos*, 1939; *Cornucopio de México*, 1940; *Doce manos mexicanas*, 1941; *Vida en claro*, 1944; *Leyendo a...*, 1944; *Pobretería y locura*, 1945; *Lo que sabía mi loro*, 1945; *Los autores como actores*, 1948.

⁶ José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 10. La primera edición de esta obra fue publicada por El Colegio de México en 1941.

⁷ José Vasconcelos, *La raza cósmica*, México, Espasa Calpe, 1977, p. 16.

⁸ José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, El Colegio de México, 1948, p. 9

⁹ José Moreno Villa, “Del mundo creativo a la dura realidad. La crisis del arte con motivo de la Revolución”, *op. cit.*, p. 447.

¹⁰ José Moreno Villa, “El escribir sobre arte. Carta al señor Francisco de la Maza,” *El Nacional*, México, D. F., 5 de abril de 1953, p. 3.

Hubo una actitud prudente, que trataba a toda costa de evitar confrontaciones con los artistas nacionales. A pesar de ello es notable que el término tequitqui ocasionara pocas reacciones en pro y en contra. De hecho, al hacerse alusión a *Lo mexicano en las artes plásticas*, su contenido suele limitarse a lo colonial, como si la lectura no se hubiera realizado con atención. Conviene señalar que esta obra establece puntos que, si bien hasta hoy en día no se consideran saldados, sí le otorgan vigencia. Así, al abordar el apartado del siglo xx señala: “hoy nos toca recordar los hechos necesarios para deducir que la pintura reciente y en marcha es la más importante y la única con carácter genuinamente mexicano que ha existido”.¹¹

Como iniciadores de este movimiento renovador Moreno Villa menciona a Diego Rivera, Dr. Atl, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. También establece que, aunque cada uno de estos contaba con su propia visión sobre el inicio y desarrollo del movimiento, tenían como punto en común que todos “tuvieron conciencia de que con ellos empezaba la pintura mexicana; que todo lo anterior había sido un débil remedo de lo europeo, un arte colonial”.¹²

La fuente principal de la nueva pintura mexicana estaba en la Revolución; aunque Moreno Villa marca dos momentos en que puede dividirse. El primero corresponde a la etapa misma de la lucha y a los primeros años de la posrevolución. Otro periodo corresponde al de la paz, a pesar de que para la fecha en que escribe su libro en México solía decirse que el país seguía en revolución o en la búsqueda de cumplir sus postulados. Pero estos dos momentos marcaban de forma distinta a cada uno de los artistas mexicanos, lo que le llevó a decir que “se ha resquebrajado la unidad, aquella que inflamó a los primeros. Y resulta, al parecer, que la ‘escuela mexicana’ deja de serlo a los pocos años de nacer”.¹³

¹¹ José Moreno Villa, *Lo mexicano...*, op. cit., p. 44

¹² *Ibidem*, p. 50.

¹³ *Ibidem*, p. 53. En carta de Manuel Rodríguez Lozano escrita a Edmundo O’Gorman, comenta sobre la Escuela Mexicana: “existe hoy una escuela de pintura mexicana, a la par que la escuela italiana, española, flamenca, francesa, etc. Constituimos una entidad con fisonomía propia y hemos tenido la satisfacción de que el reconocimiento de esta existencia no nos haya sido otorgado por los nuestros, sino por el extranjero. Esa independencia consumada por la pintura mexicana ha sido posible por el amor de los pintores hacia México y por la autenticidad con que hemos trabajado”. Arturo Casado Navarro, “La crítica pro y contra de la



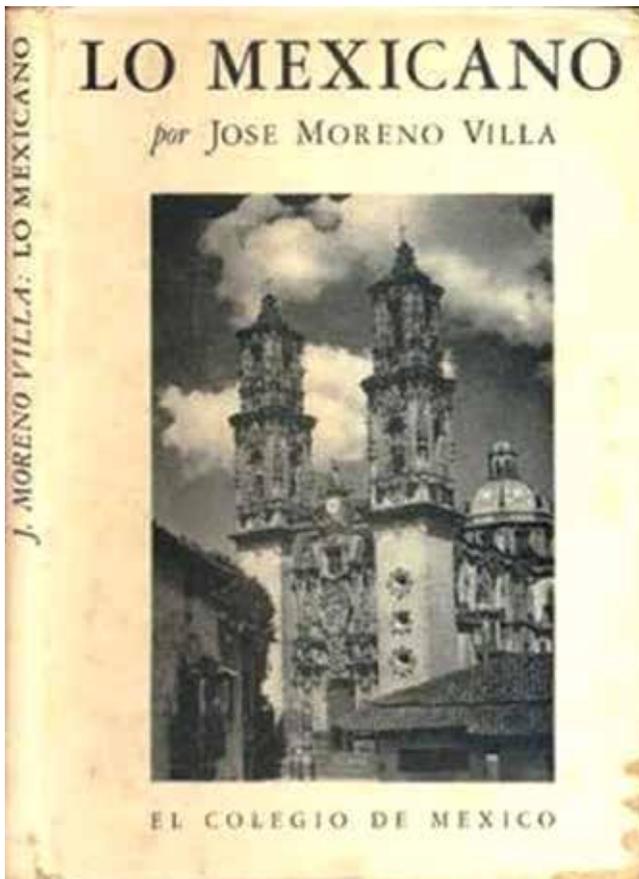
José Moreno Villa.

Los planteamientos establecidos por José Moreno Villa resultan innovadores si consideramos que en los años cincuenta del siglo xx la misma argumentación será utilizada por el movimiento de Ruptura. Aunque para él este razonamiento sirve para establecer la distancia entre lo que fue la primera generación de muralistas y las que le sucedieron después, quienes buscaron sus propios caminos, sus impulsos trataron de ser desconocidos por David Alfaro Siqueiros en *No hay más ruta que la nuestra*.¹⁴

Un punto importante, establecido en *Lo mexicano en las artes plásticas*, es que algo que ha sido común en todas las épocas, en todos los movimientos y en todos los artistas es la producción buena y mala. Con ello considera que no todas las obras de la nueva pintura mexicana tienen el mismo valor:

escuela mexicana,” en *Historia del arte mexicano*, vol. 13, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1986, p. 1879.

¹⁴ David Alfaro Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra: importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*, México, s.p.i., 1945.



José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, El Colegio de México, 1948.

yo llego hasta admitir que algunos murales sean aberraciones o monstruosidades. Nadie está libre de una mala hora. Lo importante es que de toda la labor de un hombre se pueden elegir unas cuantas cosas que sirvan de estímulo y de paradigma por algún concepto. Y creo que en el maestro Orozco hay muchas.¹⁵

Otro aspecto al que le dedica atención es si sólo los puntos de partida establecidos en la primera etapa, por

¹⁵ José Moreno Villa, *Lo mexicano...*, *op. cit.*, p. 52. La preferencia por José Clemente Orozco no fue exclusiva de José Moreno Villa, de hecho puede decirse que desde el momento de su llegada fue un elemento que caracterizó a los artistas y críticos de arte exiliados. Prueba de ello es el artículo de Ramón Gaya, "La pintura mexicana. Lo que sé de vosotros", *Sinaia. Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México*, núm. 18, lunes 12 de junio de 1939, en el que señala: "José Clemente Orozco. Para alguien que viene del viejo mundo es más comprensible. Es posiblemente quien tiene mayor y más refinada sensibilidad. Es también, el más claro y hasta el más sencillo, pero por madurez, algo así como si fuese un resumen de los otros. Y su dramatismo, siendo menos brutal, no es menos vigoroso que el de cualquiera", p. 11.

ejemplo, temas, técnicas, etcétera, podían considerarse como "lo mexicano". De inicio señala: "téngase presente siempre que en la obra de arte, y concretamente en la pintura, entran varios factores: idea, composición, dibujo, color, y que cada uno de ellos puede determinar el mexicanismo".¹⁶

Con esta argumentación abre la puerta para que otros artistas, además de los iniciadores, puedan ser incluidos como representantes del arte mexicano. A manera de ejemplo introduce a Rufino Tamayo, al que considera que se aleja del carácter épico y monumental. Sin embargo, "Tamayo no se distingue por poner el arte al servicio de la política, y su técnica está más próxima a la de los parisinos que a las de Orozco y Rivera. Tanto por la caligrafía de su dibujo, como por la selección de sus colores y armonías". Y termina por preguntarse: "¿Deja por eso de ser mexicano?".¹⁷

Para él la presencia de lo mexicano en la obra de Rufino Tamayo es identificable a través de la representación dramática de la vida indígena; aunque también por la utilización de colores como tezontle, verde sombra y gris verdoso. Si bien estos elementos pueden definirla como mexicana, ello no implica que si los mismos elementos se encuentran en otros artistas deba otorgárseles dicha connotación, es decir, ello sólo es lo mexicano en Tamayo.

Conviene señalar que la razón de colocar a Tamayo junto a Rivera, Orozco, Siqueiros y Dr. Atl no surge de la nada, pues era de los pocos artistas a los que les había dedicado un escrito. Así, con anterioridad había dicho:

Aquí están los problemas del indio, su misterioso enclaustramiento, su calor y su color, su destino y su espacio. Aquí está la intimidad de lo mexicano y no la universalidad del paria o del desvalido universal. El desvalido universal, ya lo sabemos, es de cualquier parte, como los tiranos, los especuladores y los capitalistas. Pero este color, estos colores son los de la triste raza azteca que sobrevive en un mundo de ruedas, millones y cañones.¹⁸

¹⁶ José Moreno Villa, *Lo mexicano...*, *op. cit.*, p. 57.

¹⁷ *Ibidem*, p. 55.

¹⁸ José Moreno Villa, "Apuesto", discurso leído en la Galería de Arte Mexicano con motivo de la exhibición individual de Rufino Tamayo, 30 de agosto al 14 de septiembre de 1944. En la misma ocasión señaló: "Tamayo será grande, gran mexicano, y los merolicos nacionales se quedarán en el futuro como *Mexican curious*, a la altura de los guaraches y los barros de Tlaquepaque". Sobre

Por último, Moreno Villa señala que al buscar lo mexicano en la pintura del siglo xx no debe establecerse como limitación las técnicas utilizadas por los diferentes artistas. En cambio, considera que debe tomarse como punto de partida la conciencia establecida por los primeros renovadores; pues, aunque en un principio ésta sirvió para establecer que con ellos se iniciaba el cambio, posteriormente hizo voltear a los otros creadores hacia su propio país, su gente y su historia:

ellos, con la arqueología dieron valor a las viejas culturas indígenas. Subió tanto el valor de lo indígena que hasta pareció borrar la otra parte de sangre que constituye lo mexicano. Y lo mestizo al fin fue reconocido no como una tacha sino como lo esencial. Los jóvenes pintores adquirieron conciencia del ambiente y de su mestizaje. Ninguno de los mejores se olvida de la parte indígena que lleva en la sangre o en su formación humana. Sienten todos el problema racial en una u otra forma. Y así alcanzan a plasmar la diferencia, a hacer patente lo suyo propio.¹⁹

Sobra decir que la intención de José Moreno Villa no sólo responde al interés que sentía por el arte, sino que era producto de la curiosidad de un exiliado que pretendía comprender las tradiciones, el arte y, sobre todo, la historia de un país que ya no le era ajeno, pues de una u otra forma terminó por ser su patria, de ahí su búsqueda por entenderla y explicarla. Para ello se valió del espíritu creador, el cual si bien conservó sus raíces españolas, se tornó mexicano. ▽

este acontecimiento véase Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, en que Inés Amor recordó: “a la hora que estaba más llena la galería, Moreno Villa llamó la atención con palmadas y empezó a leer desde la escalera su elogio a Tamayo: ‘¡Voto por Tamayo!’ Yo, con un ojo al gato y otro al garabato, vi con desmayo entrar a David, justo en el momento en que se hablaba de las pistolas. Me quedé fría esperando lo que iba a acontecer. Moreno descendió y se puso a charlar con los asistentes, obviamente dándole la espalda a Siqueiros, que se había aproximado a él. David lo tocó en el hombro y le dijo... ‘Moreno ¿Por qué no me saludas?’”.

¹⁹ José Moreno Villa, *Lo mexicano...*, op. cit., p. 518.

SEMBLANZA DEL AUTOR

MAURICIO CÉSAR RAMÍREZ SÁNCHEZ • Doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha publicado artículos especializados en medios nacionales e internacionales. Coautor de diferentes libros, entre ellos *Escenas de la Independencia y la Revolución en el muralismo mexicano*; *Francisco Eppens: Revolución, nación, modernidad*. Los temas en que ha centrado sus investigaciones son la caricatura política, el muralismo mexicano y el exilio español. Ha sido profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad Autónoma Metropolitana. Actualmente realiza una estancia posdoctoral en la Universidad Autónoma de Aguascalientes.