

## TEXTOS Y CONTEXTOS

*Notes towards a Critical History of* ■ **Notas para una historia crítica**  
*“La Esmeralda”: The Issue of its* ■ **de “La Esmeralda”: la cuestión**  
*Origins (1927, 1943)* ■ **de sus orígenes (1927, 1943)**

RECIBIDO • 24 DE ABRIL DE 2015 ■ ACEPTADO • 1 DE JUNIO DE 2014

JORGE MORALES MORENO/DOCENTE E INVESTIGADOR DE ARTE ■  
 culturaydiseno01@gmail.com ■

## PALABRAS CLAVE

postrevolución ■  
 educación ■  
 arte ■  
 nacionalismo ■  
 nacionalismo mexicano ■  
 ruptura ■

## KEYWORDS

postrevolution ■  
 education ■  
 art ■  
 nationalism ■  
 rupture ■

## RESUMEN

Este trabajo es un recuento de los diversos orígenes institucionales y conceptuales que dieron forma y sentido a la actual Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, desde la huelga estudiantil de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1911 y la apertura de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita en 1913, hasta la fundación de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa en 1927, refundada después como Escuela de Pintura y Escultura en 1943. A pesar de la documentación que se hace de esta secuencia institucional, el autor no establece una relación causal entre ellas, sin dejar de reconocer que la historia moderna del arte mexicano de la segunda mitad del siglo XX resulta inexplicable sin ellas. Finalmente, argumenta que la sobrevivencia de la escuela de Talla Directa de Guillermo Ruiz en la década de los años 1930, y su posterior conversión en la Escuela de Pintura y Escultura de Antonio Ruiz, se debe más a razones de índole personal que a políticas institucionales. En cualquier caso, ambas resultan protagonistas en la construcción de la Escuela Mexicana de Pintura.

## ABSTRACT

*This essay deals with the diverse institutional and conceptual origins that shaped and gave meaning to the current National School of Sculpture, Painting and Engraving “La Esmeralda”, from the student strike at the National Fine Arts School, in 1911, and the establishment of the Open-Air Painting School at Santa Anita, in 1913, to the founding of the Free School of Sculpture and Direct Carving, in 1927, later rebranded as School of Painting and Sculpture, in 1943. In spite of the documented history made here of this institutional sequence, the author refrains from establishing a causal link between them; he does, however, acknowledge that the modern history of Mexican art in the second half of the 20th century is unexplainable without them. He argues that the survival of Guillermo Ruiz’s School of Direct Carving in the 1930’s, and its eventual conversion into Antonio Ruiz’s School of Painting and Sculpture, owes more to personal reasons than to institutional policies. In any event, both played major roles in the constitution of the Mexican School of Painting.*

## 1. A manera de presentación

Este artículo nace de una convocatoria que el entonces director de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” ENPEG, el maestro Eloy Tarcisio, dirigió en 2012 al conjunto de profesores que impartíamos docencia en las áreas de teoría e historia del arte. Con ello se pretendía generar documentos que reflexionaran sobre el papel de la escuela en la historia del arte moderno mexicano del siglo xx. La convocatoria iba destinada a publicar un libro-catálogo conmemorativo con el que celebraríamos sus setenta años de vida (2013), pues suponía que en el año de 1943 la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa había pasado oficialmente a convertirse en Escuela de Pintura y Escultura, bajo el visto bueno de la flamante Dirección de Educación Estética de la Secretaría de Educación Pública. Así, la convocatoria establecía una *línea directa* (o *sucesoria*) entre la Escuela de Pintura y Escultura que el pintor Antonio Ruiz dirigió a partir de 1943, ubicada en el callejón de “La Esmeralda” y calle de San Fernando (a escasos pasos del Panteón de San Fernando y del Café París, en pleno Centro Histórico), y la actual ENPEG “La Esmeralda”, que se aloja en el Centro Nacional de las Artes y que depende administrativamente de la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Ante la duda acerca de qué año puede considerarse como el de la fundación de “La Esmeralda”, 1942 o 1943, y para no obviar su “tradicción anterior” encarnada en la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa (fundada en 1927), decidí trabajar en este texto la “primera parte” de su historia “moderna”, es decir, los años que corren de 1943 a 1955 y que empatan con el largo periodo administrativo de su primer director, el pintor Antonio Ruiz *El Corcito*. En verdad tenía tres razones importantes para aceptar esta periodización inicial: primero, porque coincidía con los últimos 15 años de la hegemonía indiscutible que tuvo la así llamada Escuela Mexicana de Pintura en las formas de representación y temáticas de la época; segundo, porque su historia institucional se cruzaba con el tiempo de la “Ruptura”, esa feliz coyuntura protagonizada por jóvenes artistas nacidos en las décadas de 1920 y 1930 (casi todos), y que en la década de 1950 exploraban soluciones plásticas alejadas del *figurativismo nacionalista* característico de la Escuela Mexicana y tercero, por el acuerdo tácito alcanzado con otros colegas participantes que dedicarían su atención a las etapas posteriores a la administración del maestro Antonio Ruiz, concentrándose en el papel que jugó la escuela en los años de la “Ruptura” (1955-1968), “la discrepancia” (1968-1997) y en los del “arte contemporáneo” (1990-2015).

La convergencia de la hegemonía de la Escuela Mexicana de Pintura (1920-1955) con la creación de una escuela de pintura y escultura que acogía en su planta do-



Puerta de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, claustro de La Merced, 1927. Foto: tomada de Guillermo Ruiz y *la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Insituto Nacional de Bellas Artes, 2010, p. 31.

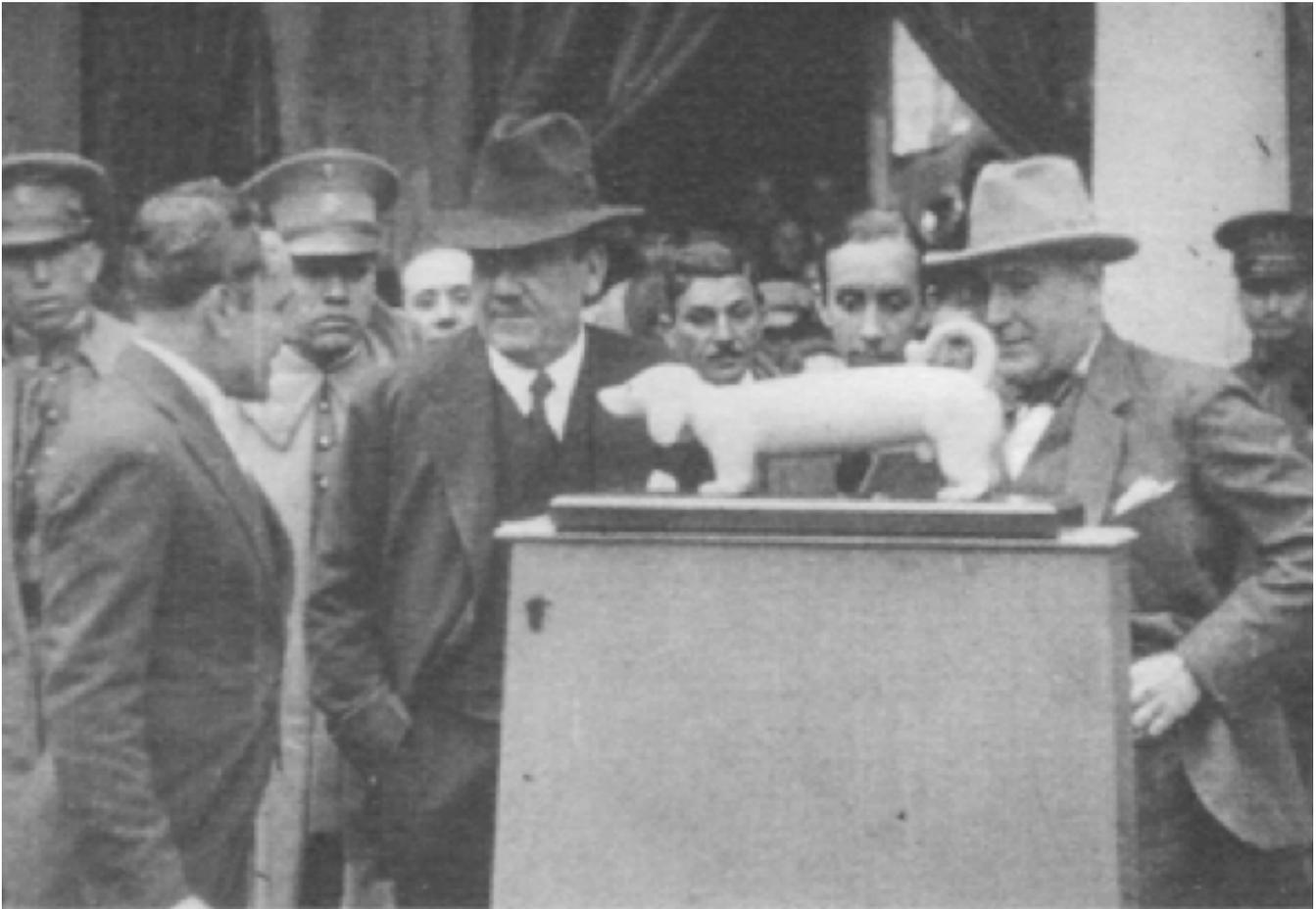
cente a diversos exponentes históricos de la misma, tanto de la primera generación (Diego Rivera) como de la segunda (Germán Cueto, Carlos Orozco Romero, Antonio Ruiz) y tercera (María Izquierdo, Frida Kahlo), me permitía pensar a “La Esmeralda” como la madurez del proyecto educativo de los gobiernos emanados de la Revolución mexicana, al menos en materia de enseñanza de las artes. Sabido es que “La Esmeralda” de *El Corcito* abría las puertas a toda aquella persona que quería aprender el oficio del arte de la pintura (de figura o de paisaje) o de la escultura (en figura o de ornato) sin más requisitos que saber leer y escribir.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Sin duda este fue el caso de José Luis Cuevas (1934), quien en una cronología acerca de su vida reconoce haberse presentado en la Escuela de Pintura y Escultura a la edad de 10 años (1944), donde dibujó en 20 minutos una cabeza de yeso “... que suscita

Finalmente, para redondear la imagen romántica que me había hecho de la escuela como la materialización institucional de una visión revolucionaria de inspiración netamente vasconcelista, que acudía a la enseñanza de las artes para estimular el desarrollo intelectual y espiritual del nuevo mexicano que se proponía crear, me permití aventurar la hipótesis de que la primera fundación de “La Esmeralda” había tenido lugar en los años del *Renacimiento mexicano* (1920-1928),<sup>2</sup>

el asombro de maestros y discípulos debido a la perfección de la factura”. En consecuencia, el director Antonio Ruiz decidió aceptarlo como alumno irregular, “permitiéndole asistir por las noches para que pudiera continuar con su instrucción primaria”. José Luis Cuevas, *José Luis Cuevas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Espejo de Obsidiana, 2008, pp. 176 y 177.

<sup>2</sup> La caracterización que se hizo de la década de 1920 como la de un *Renacimiento mexicano*, en la medida en que en esos años se echaron las bases de un ambicioso proyecto cultural liderado por las artes (tanto en la promoción y difusión como en la enseñanza), posiblemente tuvo su origen en ciertos textos de extranjeros que visitaron México y que atestiguaron entusiasmados la revolución cultural que acompañaba a la revolución política y armada. Quizá el pionero de estas publicaciones fue Walter Pach (1883-1958), quien llegó a México en 1922 invitado por Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), y quien publicó dos textos importantes sobre crítica e historia del arte en los que expone la admiración que le produjo el surgimiento del muralismo mexicano en el contexto del arte moderno de la época. Estos fueron: *The Masters of Modern Art*, que publicó en 1924, y *Ananias or The False Artist*, publicado en 1928. A los textos de Pach siguió en 1929 el de Anita Brenner (1905-1974), *Idols Behind Altars*, que se convirtió en una referencia inevitable para cualquier extranjero (especialmente estadounidense) que visitaba México en esa época. Esta zaga llegó a su máxima expresión en las décadas siguientes con Thomas Craven (1888-1969), quien en 1934 publicó *Modern Art. The Men, The Movements, The Meaning* (donde dedica un capítulo a Rivera y Orozco); Bertram Wolfe (1896-1977) y Frances Toor (1890-1956), quienes publicaron en 1937 respectivamente *Portrait of Mexico* (con ilustraciones de Diego Rivera) y *Modern Mexican Artists*, un catálogo de artistas que anunciaba ya a la famosa Escuela Mexicana (con textos de Carlos Mérida); MacKinley Helm (1896-1963) quien publicó en 1941 *Mexican Painters. Rivera, Orozco, Siqueiros and other Artists of The Social Realist School*; otra vez Anita Brenner, quien publicó en 1943 *The Wind that Swept Mexico*, y Toor de nuevo con la antología *A Treasury of Mexican Folkways*, publicada en 1947 (con ilustraciones de Carlos Mérida) que recoge lo mejor de la revista bilingüe *Mexican Folkways* que ella misma editó y publicó entre 1925 y 1937. Destaca aquí sin duda Jean Charlot, quien además de participar en los murales de San Ildefonso (1921-1926) publicó en la década de 1960 dos libros importantes relacionados con el nuevo tiempo mexicano: *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915* en 1962, y *The Mexican Mural Renaissance* en 1963. De todos estos textos el de Anita Brenner resultó decisivo al afinar y consagrar la idea que se tiene actualmente del susodicho *Renacimiento mexicano*. Ahí recoge lo que los pintores de la Escuela Mexicana de Pintura (quizá otro término acuñado por extranjeros) estaban haciendo por su país, en medio de la pobreza y contradicciones sociales que lo azolaban en los años posteriores inmediatos a la lucha armada. Brenner se maravilla con los murales de Rivera,



Guillermo Ruiz (izquierda), director de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, explicando a Plutarco Elías Calles (centro, izquierda), Presidente de la República, un trabajo escolar durante la exposición del 25 de enero de 1928. Foto: tomada de *Guillermo Ruiz y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa*, op. cit., p. 30.

concretamente con el establecimiento de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa en 1927, otra iniciativa audaz inspirada en las escuelas de pintura al aire libre fundadas por el maestro Alfredo Ramos Martínez (1871-1946) a lo largo de la década de 1920.

Quizá sea necesario aclarar aquí que aunque el nombre del maestro Alfredo Ramos Martínez no está directamente vinculado con la historia moderna de “La Esmeralda”, su existencia misma no se explica sin él. Para empezar Ramos ocupó el estratégico puesto de director de la Escuela Nacional de Bellas Artes en tres ocasiones (ya incorporada a la Universidad Nacional

desde 1910): primero entre septiembre de 1913 y finales de 1914, breve periodo que destaca por la apertura de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita, y después en los periodos 1920-1924 (nombrado entonces por el rector José Vasconcelos) y 1924-1928, que se distinguen por las novedosas iniciativas que impulsó y que promovían la pintura al aire libre y la creación de centros populares de enseñanza artística ubicados en barrios obreros. Como escribe un crítico de la política educativa de la época:

El objetivo perseguido era poner fin al academicismo que encerraba a los jóvenes pintores en los salones de la escuela y los condenaba a componer cuadros de estilo. En adelante, se verían confrontados con la vida misma y con las costumbres de la gente, lo cual desarrollaría su apego a lo auténticamente nacional. Los

---

Orozco, Siqueiros y otros, por las escuelas de pintura al aire libre que parecían surgir por todas partes, por la apertura de una escuela de escultura y talla directa aún antes de organizar una banca central de carácter federal, por las clases de arte que se impartían a los niños de estratos humildes, etcétera.



Maestros y alumnos de las escuelas libres de pintura al aire libre durante la exposición colectiva del 25 de enero de 1928. Foto: tomada de Guillermo Ruiz y la *Escuela Libre de Escultura y Talla Directa*, op. cit., p. 30.

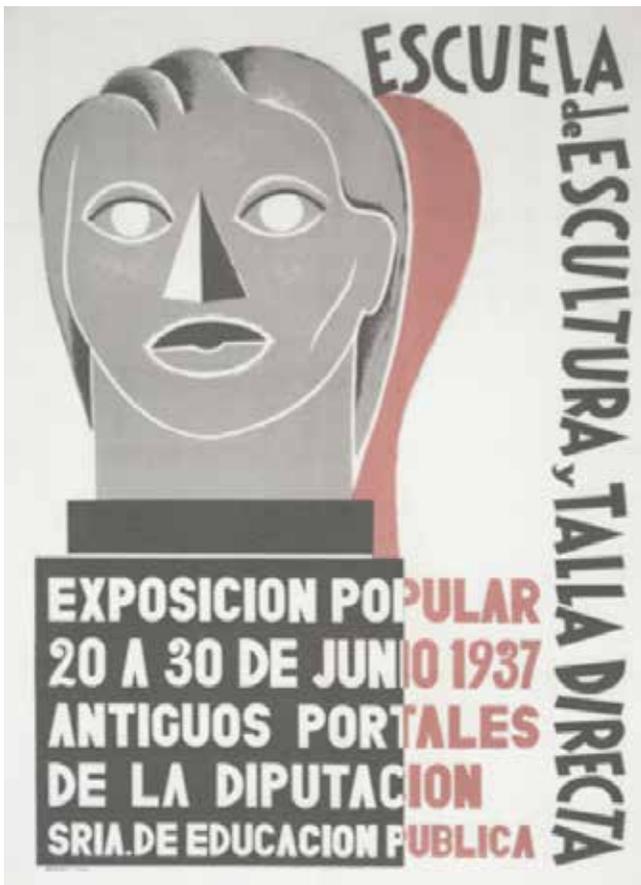
únicos imperativos que debían regir esa nueva enseñanza serían el amor al arte y el deseo inmenso de ser sinceros.<sup>3</sup>

## 2. Una protesta estudiantil no atendida

Conforme a una narrativa que establecía un origen revolucionario de la institución, “La Esmeralda” de 1943 se me presentaba como la evolución “lógica” (y política) de las escuelas de pintura al aire libre de la época revolucionaria. El hecho de haber nacido en los mismos

talleres donde sobrevivía la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa me lo confirmaba fehacientemente, de tal forma que concluí que toda *historia moderna* de la escuela tenía que remontarse a sus orígenes revolucionarios, so pena de quedarse sólo con la versión posrevolucionaria que celebraba (hasta la fecha) su vínculo con la pintura y los artistas de la Escuela Mexicana. No conforme del todo con esta relación que entendía como irrefutable, alargué mi búsqueda hasta el origen mismo de las escuelas de Ramos Martínez. Sospechaba que podía establecerse una línea narrativa de la escuela que ubicara su origen en las escuelas libres y populares, o aun antes: quizá en las numerosas críticas que se hacían a la Escuela Nacional de Bellas Artes durante los últimos quince años del porfiriato, básicamente por su incapacidad para crear un arte nacional más allá de las telas de historia centradas en el pasado prehispánico.

<sup>3</sup> Claudio Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, pp. 396 y 397, citado por Carmen V. Vidaurre, *El modernismo y su legado. II. Imágenes y palabras*, México, Universidad de Guadalajara, 2011, p. 224 (Editorial Académica Española, [https://www.academia.edu/8672424/El\\_Modernismo\\_y\\_su\\_legado\\_Im%C3%A1genes\\_y\\_palabras\\_tomo\\_II](https://www.academia.edu/8672424/El_Modernismo_y_su_legado_Im%C3%A1genes_y_palabras_tomo_II)).



Cartel de una de las últimas exposiciones de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, 20-30 de junio de 1937. Foto tomada de Guillermo Ruiz y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, *op. cit.*, p. 32.

Así las cosas, encontré una carta fechada el 23 de abril de 1911<sup>4</sup> en la que 45 estudiantes de pintura y escultura pedían al director de la Escuela Nacional de Bellas Artes remover a un profesor de *anatomía artística*, cuyo método de enseñanza se limitaba al dictado de textos extranjeros que él mismo traducía, transcribía a máquina y vendía a sus estudiantes por la módica cantidad de 4.31 pesos de la época, además de hacerles calcar ilustraciones especiales sobre diversas partes del cuerpo humano. Luego, lo que tres meses antes fue una petición de un grupo de muchachos inconformes con los métodos de enseñanza de un profesor anticuado y poco imaginativo, para el 28 de julio había escalado ya a una huelga estudiantil cuyas demandas pasaban por la renuncia del director de la escuela, el arquitecto e in-

<sup>4</sup>Porfirio Díaz era todavía presidente de México, aunque sólo por un mes más pues renunció el 25 de mayo.



Frida Kahlo con los “fridos” Fanny Rabel, Arturo Estrada y Arturo García Bustos, ca. 1943. Foto: tomada de *Frida maestra. Un reencuentro con los fridos* (catálogo), México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 22.

geniero Antonio Rivas Mercado, denostado por haber “extremado sus procedimientos dictatoriales, hasta el punto de impedir que la Sociedad de Alumnos celebrara sus sesiones dentro del establecimiento”. La desidia de las autoridades escolares le hicieron perder la interlocución con sus propios estudiantes, quienes dirigían sus proclamas y memoriales directamente al ministro de Instrucción Pública (de un gabinete en transición dada la renuncia a la Presidencia del general Porfirio Díaz), ventilando sus proclamas y demandas en las páginas de la prensa capitalina que dio amplia cobertura al suceso. En ese contexto, se permitieron incluso sugerirle al señor ministro dos ternas de candidatos que consideraban idóneos “en el caso de que el Ministerio acceda a la petición de los estudiantes...” y “a fin de que entre ellos se elija al que deba sustituir al Señor Rivas Mercado”.<sup>5</sup> Por cierto, uno de esos candidatos

<sup>5</sup> En esta sumaria reconstrucción de los hechos sigo las crónicas periodísticas que Xavier Moyssén (*La crítica de arte en México, 1896-1921*, t. 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, pp. 492-524), especialmente las publicadas por los periódicos *El Diario* (“La clase de anatomía en la Escuela Nacional de Bellas Artes”, México, 24 de abril de 1911, p. 4), *El Demócrata Mexicano* (“El profesorado de la Escuela de Bellas Artes”, México, 27 de abril de 1911, p. 3; “Las quejas de los alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, México, 28 de abril de 1911, p. 1; “Protestas de los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes. No pueden tener un profesor que se ha declarado abiertamente su enemigo”, México, 3 de mayo de 1911, p. 2; “Los alumnos de Bellas Artes. Justa protesta”, México, 6 de agosto de 1911, p. 5; “La huelga de los estudiantes de Bellas Artes”, México, 12 de agosto de 1911, p. 5; “La huelga de Bellas



Los maestros Feliciano Peña y German Cueto (ambos al centro) en el Taller de Talla Directa de la Escuela de Pintura y Escultura, ca. 1943-1945. Foto: tomada de Raquel Tibol, *Feliciano Peña. De la honradez y el arraigo profesional*, México, Ediciones La Rana, Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, 1985, p. 32.

Artes”, México, 15 de agosto de 1911, p. 3); *El Imparcial* (“Se generalizó la huelga de estudiantes de Bellas Artes”, México, 29 de julio de 1911, pp. 1-8; “Dos juntas de los alumnos huelguistas insisten en que se cambie al director de Bellas Artes”, México, 31 de julio de 1911, p. 1; “El Señor Ministro de Instrucción y los alumnos de Bellas Artes”, México, 13 de agosto de 1911, p. 5; “El Señor Rivas Mercado y los huelguistas. La huelga de Bellas Artes”, México, 16 de agosto de 1911, p. 7); y *La Semana Ilustrada* (“La academia libre en vista de que se ha cerrado su escuela. Los alumnos de Bellas Artes trabajan al aire libre. Proceder de artistas”, México, 18 de agosto de 1911, p. 1).

era Alfonso [sic] Ramos Martínez. Finalmente, el 18 de agosto de 1911 se leía en la página 1 de *La Semana Ilustrada* el siguiente comentario:

Los alumnos de la Escuela de Bellas Artes se declararon en huelga porque —según se dice— no soportaban ya al señor arquitecto Rivas Mercado, sostenido tenazmente por el ministro respectivo. Como consecuencia de esta huelga fueron cerradas las puertas de ese establecimiento educativo y entonces los alumnos de él tuvieron la idea original y graciosa, que al mismo tiempo revela que rechazan la pereza, la idea decíamos, de establecer caballetes y demás útiles propios de pintores en el jardín de la Ciudadela y de allí trabajaban animosos y ufanos, bajo el sol, tomando por modelos a los transeúntes que lo permiten. A esta manera de laborar, los artistas en cuestión llaman Academia Libre. El hecho es gracioso y simpático y altamente significativo por la protesta que encierra.



Frida Kahlo supervisando los murales de la pulquería La Rosita en Coyoacán con una alumna de la Escuela de Pintura y Escultura, 1943. Foto tomada de *Frida maestra. Un reencuentro con los fridos*, op. cit., p. 33.



Primera generación de la Escuela de Pintura y Escultura, ca. 1943-1948. Foto: tomada de *Frida maestra. Un reencuentro con los fridos*, op. cit., p. 23.

Creí identificar aquí la conexión histórica entre la huelga de los estudiantes de Bellas Artes, cuyo paro se prolongó hasta abril de 1912 con el apoyo multitudinario de su población escolar (se hablaba de trescientos simpatizantes), y las escuelas al aire libre que Ramos Martínez abrió prácticamente desde 1913. De hecho, el conflicto estudiantil terminó formalmente hasta el mes de agosto de ese año, cuando el general Victoriano Huerta asumió la Presidencia de la República mediante un sangriento golpe de Estado. La primera medida que tomó el nuevo gobierno respecto al problema estudiantil fue nombrar a Ramos Martínez director de la Escuela de Bellas Artes, llamada ahora Academia Nacional de Bellas Artes.

Ramos, que ya había cautivado a las masas de estudiantes con una pintura impresionista que adoptó durante su estancia europea (1900-1910), que contrastaba

con el simbolismo modernista y el realismo español (a lo Zuloaga) que prevalecía entre los maestros de Bellas Artes, decidió apostarle a la “academia libre” que los jóvenes huelguistas habían improvisado en las calles y parques de la ciudad de México durante el paro estudiantil. Con ello entendía la necesidad urgente de darle un giro sustancial a la enseñanza de las artes en una época donde “todo lo sólido parecía desvanecerse en el aire”, pasando de un sistema empeñado en proporcionar información clásica a los estudiantes a otro que buscaba desarrollar sus habilidades creativas por medio de la experimentación artística.

Ramos ubicaba la experiencia más cercana a este nuevo enfoque en el *barbizon* francés de la primera mitad del siglo XIX, aunque comunas antiacadémicas de jóvenes pintores que creían más en lo que veían *au plain air* que en los salones oscuros y las galerías frías de las



Estudiantes de la Escuela de Pintura y Escultura pintando los muros de la pulquería La Rosita en Coyoacán bajo la supervisión de la maestra Frida Kahlo, 1943. . Foto: tomada de *Frida maestra. Un reencuentro con los fridos*, op. cit., p. 22.

academias de arte florecieron a lo largo de todo ese siglo. Desde los nazarenos alemanes, realistas franceses y prerrafaelistas ingleses hasta los impresionistas franceses y estadounidenses de fin de siglo. La lectura de Ramos concluía en la necesidad de asegurar la libre expresión de los estudiantes en el proceso de aprendizaje y en el trabajo creativo, condición *sine qua non* para la creación de un arte moderno nacional con “raíz popular” que Ramos vislumbró para México (aun antes de Vasconcelos).

Se trataba entonces de renovar no sólo la enseñanza del arte, sino el arte mismo, y esa sería la misión de la Escuela de Pintura al Aire Libre que abrió en la capital del país en el barrio de Santa Anita (ahora en la delegación Iztacalco), tan pronto ocupó el cargo de director de la centenaria academia. Se trataba de promover un arte libre de cánones clásicos y neoclásicos, donde el estudiante confiara más en sus ojos y en la intuición que en las máximas rotundas de los grandes maestros de la pintura. Al mismo tiempo se trataba de llevar el arte a los barrios pobres o periféricos de la ciudad capital con la esperanza de traducir la experiencia artística popular en una nueva estética de “lo mexicano”.

Confiado en que esta narrativa me facilitaría la investigación que planeaba para “La Esmeralda” de los tiempos posrevolucionarios, tuve el cuidado de transcribir en mi archivo cuanta nota periodística de la época argumentaba en esa dirección. Por ejemplo, la publicada en el *Mundo Ilustrado* del 23 de enero de 1914, casi tres años después del inicio del conflicto estudiantil y cinco meses después de que Ramos asumiera la dirección de Bellas Artes:

En Santa Anita se ha establecido una academia al aire libre para la pintura y este verdadero adelanto ha sido perfectamente acogido por los alumnos de la Academia de Bellas Artes, que han establecido lo que se llamara Academia de Santa Anita, ya que en tan ameno lugar es donde se reúnen los jóvenes artistas.

Además, precisa hacer arte nacional: es necesario que el pintor mexicano beba en las puras fuentes del país, sin imitaciones siempre perjudiciales, y sin dejarse llevar de modelos extranjeros, hay que elaborar ideales propios, que bien merece nuestro progreso que sin mezcla alguna de otro alguno, lo exhibamos con todos sus esplendores.

Nuestras fotografías representan algunos pintores y pintoras en los momentos de su labor. Cada día aumenta el número de los que van a la academia al aire libre y por tanto los grupos más pintorescos vemos desparramados por aquellos hermosos sitios de expansión y recreo. Cuando el tiempo mejore y las auras primaverales embellezcan aún más Santa Anita, seguramente que la concurrencia ha de ser mayor.<sup>6</sup>

Tenía, pues, un relato sostenido en los “antecedentes” revolucionarios de “La Esmeralda”. Partía del supuesto de que antes de convertirse en la Escuela de Pintura y Escultura del maestro Antonio Ruiz, la institución se había alimentado de las ideas progresistas y revolucionarias emanadas por los estudiantes huelguistas de Bellas Artes (1911-1913) y las escuelas de pintura al aire libre que Alfredo Ramos Martínez creó e impulsó desde los tiempos de Santa Anita (1913) y hasta mediados de la década de 1930. La conclusión se adivi-

<sup>6</sup> Xavier Moyssén, *La crítica de arte en México, 1896-1921*, t. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 10.



Nombramiento como profesor "C" de enseñanzas vocacionales (Escuela de Pintura y Escultura) de la maestra Frida Kahlo, 1943.  
Foto: tomada de *Frida maestra. Un reencuentro con los fridos*, op.cit., p. 23.



Taller de talla directa de la Escuela de Pintura y Escultura, ca. 1943-1945. Foto: tomada de *Frida maestra. Un reencuentro con los fridos*, op. cit., p. 19.

naba extraordinaria: la moderna ENPEG podía presumir de haber sido la única escuela de arte sobreviviente de los tiempos revolucionarios. Su “programa”, “filosofía” o “esencia” se alimentaba, entonces, por la búsqueda de un arte nacional de raíces populares, basado en la libre expresión de sus estudiantes que adquirirían un oficio artístico para desarrollar, incrementar o perfeccionar al paso del tiempo. Dentro de este “legado histórico” cabía también la idea de una escuela libre y abierta a todos aquellos deseosos por experimentar con la creación artística, sin importar el género, la edad ni la circunstancia económica, política y social. Por si algo faltara, la institución podía apelar al hecho de ser, además, la única escuela de artes visuales del aparato cultural que encarna el Instituto Nacional de Bellas Artes. Es la escuela de artes oficial del Estado Mexicano; toda una maravilla, sin duda.

### 3. Los fantasmas de la historiografía

Tres años después de la convocatoria del maestro Eloy Tarcisio, presento aquí los resultados de mi investigación. Antes debo aclarar tres cosas. Una, que el libro-catálogo que la animaba nunca llegó a publicarse,<sup>7</sup> pese a que efectivamente se celebró en 2013 una exposición

<sup>7</sup> Aunque Eloy Tarcisio dejó prácticamente el libro en las planchas del impresor, los artículos que lo componían nunca pasaron por un proceso formal de dictamen, un acuerdo que él mismo convino para asegurar la calidad de los contenidos. Cuando la nueva dirección de la escuela entró en funciones en noviembre de 2013, se me consultó sobre la pertinencia de publicarlo tal y como había sido enviado al impresor. Sabedor de los numerosos errores de información y sintaxis que adolecían la mayoría de las colaboraciones que lo integraban, recomendé ampliamente no publicarlo hasta no dictaminarlos, situación que no pudo llevarse a cabo dada la premura para ejercer el presupuesto asignado para ello. Siempre me pareció irresponsable la manera en que Eloy Tarcisio trató de finiquitar este proyecto editorial en los umbrales de su gestión, de tal forma que es de agradecer que ese libro nunca saliera a la luz pública.



Clases con el maestro Benito Messeguer, ca. 1958. Foto: tomada de *Memoria de labores, 1954-1958*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, 1958, p. A-164.

conmemorativa de la ahora septuagenaria escuela en el Museo de Arte Moderno (MAM).<sup>8</sup> Dos, a lo largo de la investigación (2012-2013) los archivos que consulté, tanto el de la escuela como el de la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes (Cenart), ofrecían una parte fragmentada, desorganizada y mal cuidada de lo que debieron ser documentos originales de la época. Como este punto fue fundamental para el desarrollo de este trabajo, conviene precisarlo con cierta amplitud.

El archivo de “La Esmeralda” se resume a una caja de cartón de 50 x 36 x 25 cm, en cuya tapa se puede leer “Caja 8. Maestros. Registros de clases, 1952-1965” [sic] escrito con plumón. Está repleta de libretas de calificaciones de una cantidad nada despreciable de maestros que pasaron por la escuela en sus primeros veinte años de vida (1943-1965, aproximadamente). Contiene además la mayoría de los *kardex* de sus maestros fundadores, casi todos con fotografías (sólo faltan las de Agustín Lazo y José L. Ruiz Hernández).<sup>9</sup> Y también *kardex*

<sup>8</sup> *La Esmeralda. 70 años* reunió en las salas del MAM a 125 artistas que enseñaron o estudiaron en la institución, resumiendo al mismo tiempo una historia del arte moderno en México desde la perspectiva de una escuela pública de arte. Estuvo abierta al público del 3 de octubre de 2013 al 2 de febrero de 2014.

<sup>9</sup> Pero aparecen las de dos profesores que, por razones que aún desconozco, no gozan del mismo estatus de “fundadores” con el que se reconocen a sus colegas: Armando Valdez Peza, quien en 1943 impartió Dibujo del natural (formas de objetos), y Erasto Cortés Juárez, quien en el turno nocturno impartió Dibujo al natural.



Clases de dibujo de desnudo al natural con el maestro Raúl Anquiario, ca. 1958. Foto: *Memoria de labores, 1954-1958*, op. cit., p. A-164.

más sencillos (sin foto) de los profesores que impartieron clase en los años 1944-1945 y 1949-1955. Salvo pocas excepciones, todos estos documentos cuentan con el nombre del profesor, el de la asignatura, año en que la impartió y los nombres, asistencias y calificaciones de cada uno de los alumnos que la cursaron. A pesar de las evidentes lagunas y pérdidas de cursos impartidos en diferentes años, gracias a ellos podemos reconstruir parcialmente el “ambiente académico” que vivía la escuela en ese tiempo, como veremos más adelante.

Por lo que respecta al archivo de la Biblioteca de las Artes, las pocas cajas que recibí estaban desorganizadas y saqueadas, en tanto que los archivos del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) no pude consultarlos pues se encontraban en plena reestructuración (2012) y sólo permitían el acceso a sus propios investigadores. Así, fuera de los “acervos” a los que he hecho mención, la memoria escolar y política-administrativa de la institución, es decir los programas de las asignaturas, la organización de los talleres, las exposiciones realizadas, las conferencias impartidas, los ingresos y egresos presupuestados, los planes de trabajo, las actividades de difusión cultural y extracurriculares, el posterior desarrollo de los egresados, y etcétera. parece haber naufragado cuando cambió su sede de la calle de San Fernando al Centro Nacional de las Artes (1995).



Grabado: la nueva disciplina en “La Esmeralda” a partir de 1955. Fotos: *Memoria de labores, 1954-1958, op. cit.*, pp. A-164 y A-165.



Clases de escultura en “La Esmeralda”, ca. 1958. Foto: *Memoria de labores, 1954-1958, op. cit.*, p. A-165.

Por si algo faltara, la bibliografía impresa sobre la escuela es en verdad pobre o escasa, normalmente su-peditada a monografías centradas en las escuelas al aire libre de los años en que Ramos Martínez fue director de la Escuela de Bellas Artes y posteriores, cuando empezaron a desaparecer por recortes presupuestales de nuevos gobiernos que ya no compartían las políticas educativas de la generación pionera (1920-1935).<sup>10</sup> Intuí entonces que la alegre narrativa épica que animaba mi investigación (resumida en los incisos anteriores) no correspondía plenamente con la *escuela real* (la del *presente*). O al menos no con su historia: la carencia de libros y/o autores evidencia un hueco imperdonable en la historiografía del arte moderno de México. Resulta que la parte mejor documentada de su historia

es su época de Escuela Libre de Escultura y Talla Directa (1927-1939), cuyo director, el escultor Guillermo Ruiz, competía en calidad de obra y relevancia artística con el pintor Antonio Ruiz *El Corcito*, ambos amigos de Diego Rivera quien solía “palomear” directores de escuelas y museos de arte.

Así, encontré la historia de “La Esmeralda” cargada del lado de la Escuela Libre de Escultura, y este mal augurio me confirmaba, en efecto, dos cosas: que su historia moderna estaba vinculada “accidentalmente” con su etapa revolucionaria, lo cual no necesariamente (y de ahí el mal augurio) establecía una línea de causa y efecto entre una y otra; dos, que la Escuela de Escultura de Guillermo Ruiz es una, y la de Antonio Ruiz otra. Dos historias diferentes que, aunque transitan por el mismo sendero, no se dialogan, acompañan ni se observan; caminan separadas una de otra, distantes, animadas cada una por sus propios soliloquios.

<sup>10</sup> Sobresalen en este rubro los textos de las maestras Laura González Matute (Cenidiap) y María Estela Duarte Sánchez (ver bibliografía). Gracias a ellas logré emprender esta investigación.



Carlos Alvarado Lang, director de “La Esmeralda” de 1955 a 1961, introdujo la enseñanza del grabado en los talleres de la escuela. Foto: tomada de *Memoria de labores, 1954-1958, op. cit., p. A-163*.

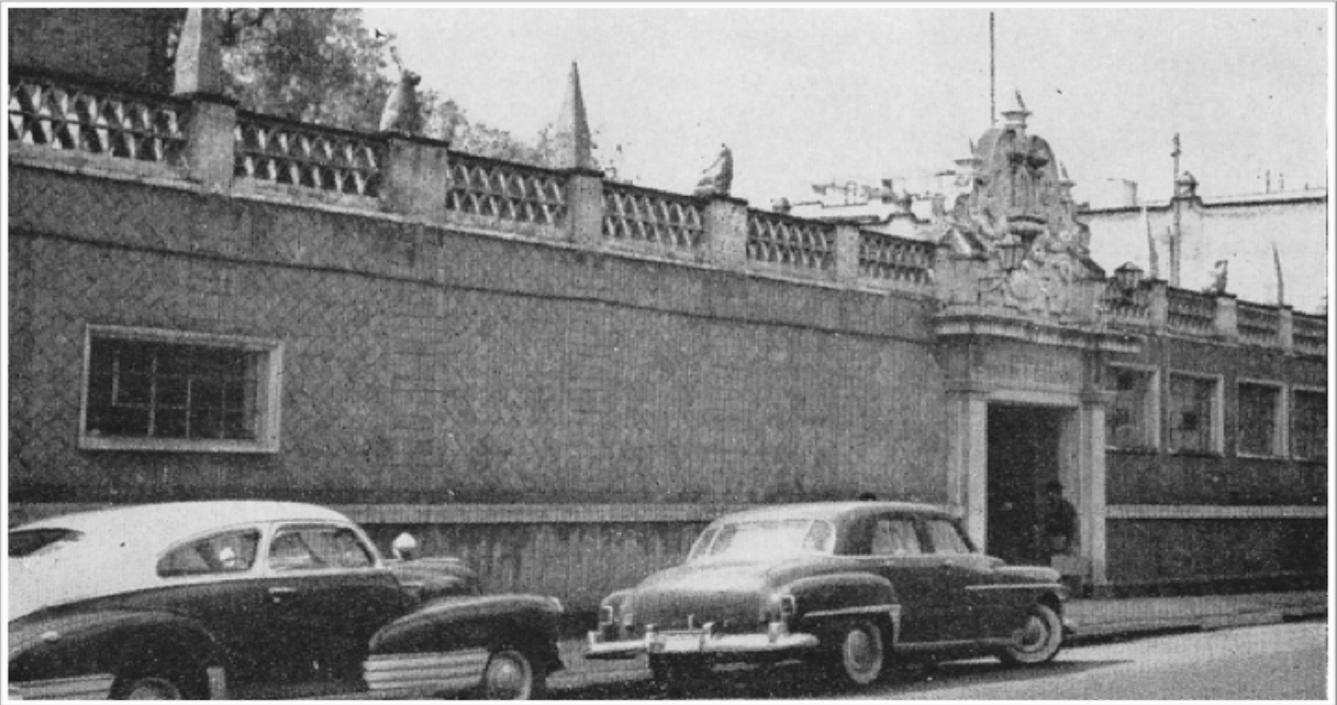
En esas dudas metodológicas me encontraba cuando llegó a mis manos un documento encontrado “por casualidad” entre decenas de fólderres en un archivero de la secretaría académica de la escuela. Fotocopia de un original mecanografiado, era una tesis de licenciatura sobre la historia de “La Esmeralda”. Fechado en 1990, el documento carecía de portada e información acerca de la institución universitaria que lo respaldaba, y el nombre del autor aparecía sólo al final: Gloria de la Rosa, cuya tesis *De la Escuela de Talla Directa a la creación de la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda*, de 80 páginas, le permitió obtener el título de licenciada en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana de la ciudad de México.

El texto de De la Rosa, como antes los de González Matute, resolvieron en parte los problemas de archivo,

pues se trata de un documento historiográfico bien escrito y mejor documentado sobre la transición entre la vieja escuela revolucionaria (Talla Directa) y la nueva posrevolucionaria (“La Esmeralda”): lejos de darse en la perspectiva de compartir y extender un proyecto revolucionario sobre la enseñanza de las artes o sobre el papel del arte en la sociedad, esta transición se resolvió entre bambalinas y antesalas del poder, entre tejes y manejes de la burocracia estatal en materia de cultura, entre las aspiraciones personales de sus directores, entre las relaciones de los mismos con las autoridades y los artistas de la época. Además, la autora tiene el mérito de haber consultado documentos de primera mano (hoy aparentemente perdidos), hurgados en los archivos de la propia escuela que resguardaba con gran celo el maestro Lorenzo Guerrero, director de la institución entre 1985 y 1991.

Más que narrativas épicas que explican (¿o justifican?) la evolución de las instituciones, lo importante del relato de Gloria de la Rosa es su “microhistoria” sobre el *mundo cotidiano* de un director de escuela pública, reconocido artista en la materia, que malgastaba inútilmente su tiempo pidiendo mejores presupuestos al aparato burocrático en turno para sufragar los gastos mínimos, que se “mordía las uñas” al final del semestre o del año fiscal para incrementar la nómina, pagar materiales, montar exposiciones o reparar baños. El texto acertaba al ubicar la historia de la institución en las cuitas de sus directores, en los márgenes de lo cotidiano donde suelen tomar decisiones, tejer estrategias de dirección administrativa, de filosofía educativa o de política académica. Descubrí, por ejemplo, que salvo la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, todas las escuelas libres y/o populares de arte que se fundaron en la etapa del así llamado *Renacimiento mexicano* (1920-1928) desaparecieron. Sus fechas de defunción van de 1930 a 1935, años en que la economía nacional sufrió con mayor intensidad los impactos directos de la gran depresión financiera de 1929. Entonces, ¿por qué no desapareció la escuela de Guillermo Ruiz? O bien: ¿qué le permitió sobrevivir al sexenio del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940)?

Finalmente, la tercera cuestión que deseo aclarar: la idea de una narrativa abstracta y desarrollista que guiaba mi relato sobre los primeros trece años de la historia moderna de “La Esmeralda” estaba condenada al fracaso desde un principio. Trataba en todo caso de suplir la carencia de fuentes documentales directas, es-



“La Esmeralda”, ca. 1958. Fuente: *Memoria de labores, 1954-1958, op. cit.*, p. A-162.

pecialmente escritas, mientras exploraba y recolectaba otras indirectas tales como biografías de pintores, memorias de galeristas, catálogos de exposiciones, informes de labores y crónicas periodísticas. En una célebre alocución, el maestro Edmundo O’Gorman<sup>11</sup> ya nos había advertido sobre la importancia de ignorar a los tres fantasmas de la historiografía, auténticas tentaciones metafísicas que suelen aturdirnos a la hora de escribir un relato de historia: uno, guiarlo por una idea de *causalidad* (el evento “b” se explica por el evento “a”); dos, explicarlo a partir de una *esencia* etérea, ahistórica, más simbólica que real (“La Esmeralda a través de los años, los sexenios, sus maestros y alumnos, 1911-2015”); y tres, empantanarlo por una absoluta *desconfianza en la imaginación*, especialmente cuando los datos con que contamos no son suficientes ni concluyentes.

Lo que gané en este ejercicio fue recuperar la historia del margen. Las grandes narrativas están bien para las historias de bronce, pero no para la historia del día a día. La Escuela Libre de Escultura y Talla Directa había sobrevivido a la “limpieza revolucionaria” que em-

prendieron los gobiernos federales a partir del general Lázaro Cárdenas, gracias precisamente a la relación de amistad que había entre quien fue gobernador del estado de Michoacán (1928-1932) y Presidente de la República (1934-1940), y el inmutable e inmovible director de la Escuela (ambos michoacanos). Gracias a esta amistad, la Escuela Libre de Escultura tuvo comisiones importantes tanto de ese gobierno estatal como del federal.<sup>12</sup> Fue convertida, así, en una escuela de utilidad pública aunque al servicio de los gustos o prioridades del presidente de la República (primero) y de su director (después). De la Rosa nos describe los vericuetos a los que acudió el director *Corcito* para recuperar el horno de fundición de la vieja Escuela de Escultura, en control de Guillermo Ruiz, quien lo suponía de su propiedad.

El lado positivo de esta historia es que gracias a esta relación de amistad entre Lázaro Cárdenas y Guillermo Ruiz, la revolucionaria Escuela Libre de Escultura y Talla Directa pudo *reencarnar* en la Escuela de Pintura

<sup>11</sup> Edmundo O’Gorman, “Fantasmas en la narrativa historiográfica”, en *El arte o de la monstruosidad y otros escritos*, México, Joaquín Mortiz, Planeta, 1991/2002, pp. 9-19.

<sup>12</sup> Destaca aquí sin duda la escultura monumental en cantera de José María Morelos en Janitzio (1933-1940), de cuarenta metros de altura (la segunda más alta del país) y decorada en su interior con 56 paneles pintados por Ramón Alva de la Canal. En su diseño y construcción participó también el escultor Juan Cruz Reyes, maestro de la Escuela Libre de Escultura



Taller de litografía en “La Esmeralda”, ca. 1958. Foto: *Memoria de labores, 1954-1958*, p. A-165.

y Escultura de *El Corcito*, heraldo de la Escuela Mexicana de Pintura y prolegómeno directo de la actual ENPEG “La Esmeralda”. En lo que sigue expongo los resultados alcanzados. Quedará para el lector hacer las ligas pertinentes entre los diferentes *orígenes* o *fundaciones* y *refundaciones* de la escuela. De lograrlo habré alcanzado el propósito primordial de este trabajo: iniciar un debate por escrito sobre el papel de la escuela en la historia del arte moderno mexicano.

#### 4. Antonio Ruiz, Guillermo Ruiz

La primera etapa de lo que aquí he llamado “historia moderna” de “La Esmeralda” corresponde al intenso periodo de 1942 a 1955 del maestro Antonio Ruiz Vázquez del Mercado (1892-1964), su primer director, y coincide con la última década hegemónica de la Escuela Mexicana de Pintura. De hecho, el lector hallará aquí algunas cuestiones historiográficas que encontré al abordar el tema, como la famosa fecha del “santoral institucional” que algunos ubican en 1942 porque el 17 de julio de ese año Antonio Ruiz tomó posesión del cargo.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Cfr. Gloria de la Rosa, *De la Escuela de Talla Directa a la creación de la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda*, tesis de licenciatura, México, ENPEG “La Esmeralda”, 1990, p. 17 nota 27, y Laura González Matute, “La Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, su fundación”, en *Seis décadas de La Esmeralda, 1943-2003* (catálogo), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de las Artes, pp. 18-21.



Clases de dibujo en “La Esmeralda”, ca. 1958. Foto: *Memoria de labores, 1954-1958*, p. A-164.

Los materiales disponibles de esta etapa decisiva de la institución sugieren que el maestro Antonio Ruiz, también conocido como *Corzo* o *Corcito* por su parecido con un torero de origen español,<sup>14</sup> tardó casi un año en reestructurar la escuela, heredera inmediata de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa fundada en 1927 por el escultor Guillermo Ruiz (1886-1965), y denominada a partir de 1939 Escuela de Artes Plásticas o Escuela Central de Artes Plásticas para Trabajadores. No fue sino hasta el 31 de mayo de 1943 cuando recibió oficialmente el nombre de Escuela de Pintura y Escultura, conforme al oficio 58 023 que la Dirección General de Administración envió a la Dirección de Educación Estética (ambas pertenecientes a la Secretaría de Educación Pública). De ese año también data un programa de estudios impreso por la misma Dirección de Educación Estética.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> En verdad el supuesto parecido es con el matador *Corcito*, un retrato de cuerpo entero que el pintor español Ignacio Zuloaga (1870-1945) realizó en 1909 de un torero homónimo, expuesto en la ciudad de México en 1910 en la exposición de arte español que conmemoraba al primer centenario de la independencia nacional. Este cuadro quedó registrado en una fotografía incluida en la página 246 de la crónica oficial que se hizo de las fiestas del primer centenario, y fue publicado en 1911.

<sup>15</sup> Según Gloria de la Rosa (*op. cit.*, pp. 15 y 16), Antonio Ruiz propuso el cambio de nombre para evitar la confusión que había entre la Escuela Central de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (heredera de la Escuela Nacional de Bellas Artes de la época liberal), la Jefatura de Artes Plásticas de



Clases de pintura en “La Esmeralda”, ca. 1958. Foto: *Memoria de labores, 1954-1958, op. cit., p. A-162.*

Resuelta esta cuestión, el origen institucional quedó trasladado con la escuela precedente del maestro Guillermo Ruiz, fundada al calor de las escuelas de pintura al aire libre que marcaron época en la enseñanza de las artes entre 1920 y 1937,<sup>16</sup> como ya hemos dicho. Queda claro, entonces, que la creación de “La Esmeralda” fue el resultado de un largo proceso político y educativo que escapó a los diversos membretes burocráticos con los que ha sido varias veces bautizada.<sup>17</sup> En fin, lo que ahora conocemos como Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” es la única sobreviviente de las instituciones de enseñanza artística que se fundaron durante los tiempos revolucionarios,

la SEP y la suya con el mismo nombre: “El rimbombante nombre de Escuela Central de Artes Plásticas para Trabajadores se contraía al de Escuela de Artes Plásticas, con la consiguiente confusión entre esta institución, la homónima perteneciente a la UNAM y la jefatura de artes plásticas de la Secretaría de Educación Pública. Según el nuevo director, el afán de evitar tal confusión fue una de las principales razones por las que se decidió a cambiar el nombre del plantel por el de Escuela de Pintura y Escultura”.

<sup>16</sup> Laura González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987*; Laura González Matute, *Las Escuelas de Pintura al Aire Libre-Tlalpan* (catálogo de la exposición del mismo nombre celebrada del 24 de marzo al 29 de mayo de 2010), México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Universidad Nacional Autónoma de México.

<sup>17</sup> No deja de ser curioso que pese a las diferentes denominaciones oficiales con las que ha sido nombrada, el público afín continúa reconociéndola como “La Esmeralda”, designación que empezó a usarse desde que fue ubicada, probablemente en 1938, en la calle que llevó precisamente ese nombre (Centro Histórico de la ciudad de México).

originadas prácticamente desde el estallido de la Revolución mexicana. Tiene, pues, un origen formal en 1943, es decir *institucional*, y otro *conceptual* y *pedagógico* en 1927 que propuso una filosofía educativa completamente novedosa en la enseñanza de las artes.<sup>18</sup>

## 5. Pintura al aire libre

El tema de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa me llevó a una época intensa de propuestas educativas en la materia, que permite entender lo que en su momento se llamó el *Renacimiento mexicano* (véase nota 2). Encontramos por los menos dos eventos relacionados que pueden explicar, con cierta solvencia, la irrupción de las escuelas libres de pintura: uno, la huelga que los estudiantes de pintura estallaron en la Escuela Nacional de Bellas Artes el 28 de julio de 1911, y que concluyó con la dimisión de su entonces director el arquitecto e ingeniero Antonio Rivas Mercado (1853-1927) en abril de 1912, y dos, la fundación de la primera Escuela



Clases de pintura en “La Esmeralda”, ca. 1958. Foto: *Memoria de labores, 1954-1958, op. cit., p. A-162.*

<sup>18</sup> Marcada por un espíritu netamente práctico, intuitivo y anti-académico, o más bien anti-ENBA, cuya decadencia y parálisis eran evidentes desde la última década del siglo XIX. Por ejemplo, en un artículo publicado en *Revista Forma*, Salvador Novo resumió de la siguiente manera los principios básicos que animaron a estas escuelas precursoras: “Para ingresar en una escuela de pintura no es necesario requisito alguno. Se trabaja en ellas mañana y tarde. Ninguna norma constriñe a los alumnos. Se les proporciona un lugar desde el cual pintar, y se les dan los útiles indispensables. La intervención del maestro se reduce a vigilar su realización, a no dejar nunca al alumno desviarse de sí mismo, por ninguna influencia pictórica extraña. Ni siquiera, por supuesto, ven los alumnos pintar al maestro sus cuadros”. Laura González Matute, *Las Escuelas de Pintura al Aire Libre-Tlalpan, op. cit., p. 35.*

de Pintura al Aire Libre que el maestro Alfredo Ramos Martínez (1871-1946) abrió como una extensión renovada de la vieja academia en el pueblo de Santa Anita, Iztapalapa, el 27 de octubre de 1913.<sup>19</sup>

Ese primer experimento que duró menos de un año, abrió las puertas a la utopía en el panorama educativo mexicano. En cierta medida encontramos bosquejado aquí un *tercer origen* que antecede al *institucional* y al *conceptual*: se trata de una raíz *simbólica* que hace referencia a un acto de *ruptura* contra una tradición establecida. Esta confrontación es la huelga estudiantil motivada, al principio, por demandas escolares tan comunes como pertinentes: no a los métodos de enseñanza obsoletos o poco prácticos, actualizar los programas de estudio y enfocarse a un arte del tiempo presente (véase inciso 2).

La respuesta lenta y autoritaria de la inamovible academia motivó que los estudiantes huelguistas engendraran una escuela alternativa libre en dos sentidos: libre de las limitaciones pedagógicas propias de la docencia tradicional en el salón de clases, y libre para experimentar nuevas propuestas de enseñanza. En consecuencia, durante la huelga los estudiantes instalaron sus cabalotes y materiales de trabajo en plena vía pública, en quioscos y parques cercanos a la escuela. Precisamente de esa actitud rebelde, o si se quiere *vanguardista* (de ruptura), se alimentó primero el proyecto de Santa Anita y después



Clases de pintura en “La Esmeralda”, ca. 1958. Foto: *Memoria de labores, 1954-1958, op. cit.*, p. A-163.

las escuelas de pintura al aire libre, los centros populares de pintura y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa que florecieron en la década de 1920.

## 6. 1943, el origen institucional: la influencia de la Escuela Mexicana de Pintura

Aunque lamentablemente inédita, en una monografía importante que enriquece la dispersa historiografía de “La Esmeralda” (1943-2013), Gloria de la Rosa cita, de una historiadora experta en el tema de la educación socialista del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940), una frase que enmarca con admirable elocuencia el dramático periodo de su vida institucional ubicado entre la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa (ELETD), fundada por Guillermo Ruiz en 1927, y la Escuela de Pintura y Escultura (EPE), encabezada por el pintor Antonio Ruiz entre 1942 y 1955 y, posteriormente, por el grabador y exdirector de la ENBA Carlos Alvarado Lang entre 1955 y 1961: “En México, como probablemente en la mayoría de los países, los derroteros de la enseñanza los deciden los políticos —desoyéndose a pedagogos y profesionistas— porque es un instrumento suyo para mantenerse en el poder y legitimar su posición”.

Ahora bien, en el caso de “La Esmeralda” su devenir como institución educativa no sólo ha estado influida por las decisiones políticas que ciertos órganos de poder (unipersonales o colectivos) toman respecto a su funcionamiento, conforme a un organigrama o plan ge-



KárDEX de cátedra de María Izquierdo Gutiérrez, 1943. Archivo de La Esmeralda.

<sup>19</sup> Conforme a los argumentos que él mismo redactó: “Está en el deseo de la Dirección de la Academia que sus estudiantes de pintura trabajen con modelos y en contacto directo con la naturaleza, en lugares donde los efectos del follaje y de la perspectiva resultan verdaderos respecto al carácter de nuestra patria”. Jean Charlot, *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*, Austin, University of Texas Press, 1962, p. 160 (la traducción es mía).



Kárden de cátedra de Diego Rivera, 1943. Archivo de La Esmeralda.

neral, sino también por las decisiones y puntos de vista de sus respectivos directores. Esta relación entre la institución y los factores humanos (provenientes de la dirección, la docencia e investigación, del sector estudiantil, del proceso evaluativo o administrativo, etc.) es la que imprime el sello generacional que marca o distingue los tiempos históricos no sólo de la escuela sino del contexto cultural en el que sus autores participan.

Por ejemplo, se ha dicho hasta el cansancio que “La Esmeralda” inició su vida institucional en 1943, cuando su entonces director Antonio Ruiz logró cambiar la denominación anterior a una más cercana a las circunstancias reales, es decir, de la Escuela Central de Artes Plásticas para Trabajadores de los últimos años de Guillermo Ruiz, al de Escuela de Pintura y Escultura. Con ello se quiso poner de relieve, también, que la “nueva” escuela participó del *tiempo mexicano* que impregnaba al arte de la época, y que los historiadores ubican en la hegemonía que la Escuela Mexicana tuvo en el ámbito de las artes plásticas, prácticamente desde los frescos de San Ildefonso (1921).<sup>20</sup>

Desde ese punto de vista, “La Esmeralda” de Antonio Ruiz coincide con la última década en que la estética nacionalista y popular de la Escuela Mexicana dominó la escena toda del arte nacional. Lo anterior ayuda a explicarnos la enorme calidad de la planta docente con que la

<sup>20</sup> No está por demás que el lector revise los años precedentes al arranque de lo que aquí hemos llamado Escuela Mexicana de Pintura. El texto de Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, resulta aquí muy oportuno, pese al tono crítico que le merecen las iniciativas que Ramos Martínez emprende tan pronto es nombrado director de la ENBA en 1920.

EPE abrió sus puertas al público: de los 23 maestros enlistados en el programa inaugural,<sup>21</sup> al menos 16 participaron activamente en la estética de la Escuela Mexicana, ya para entonces el gusto “oficial” de la época.<sup>22</sup> Así, pintores exitosos de la “nueva generación” como Federico Cantú (1907-1989), Jesús Guerrero Galván (1910-1973) y Feliciano Peña (1915-1982) compartían temas, talleres y alumnos con colegas ya consagrados o reconocidos como María Izquierdo (1902-1955), Agustín Lazo (1898-1971), Frida Kahlo (1907-1954), Diego Rivera (1886-1957) y Antonio Ruiz (1895-1964). Además había estilos “encontrados” dentro de esta tendencia, como el primitivista-simbolista de Manuel Rodríguez Lozano (1896-1971) o el neofigurativista de Carlos Orozco Romero (1896-1984), uno de los maestros más populares de la época.

Destacan en esa línea también los escultores Juan Cruz Reyes (1914-1991) y Francisco Zúñiga (1912-1998), que venían de la escuela de Guillermo Ruiz, así

<sup>21</sup> Cfr. Escuela de Pintura y Escultura, *Plan de estudios y programa*, México, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Educación Estética, 1943, p. 15.

<sup>22</sup> Este “gusto oficial” puede ser constatado con la lista de artistas plásticos considerados modernos que representaron a México en la gran exposición *Veinte siglos de arte mexicano* (catálogo, pp. 141-189), organizada por el gobierno mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1940. Planeada como una magna muestra de la cultura mexicana “a través de los siglos”, es decir, en torno a una historia de bronce cuya modernidad es representada por el tiempo revolucionario, fue la primera en su género que incluyó la pintura contemporánea en el contexto de una historia nacional remontada a los tiempos prehispánicos. Así, en la sección dedicada al arte moderno, la selección de Miguel Covarrubias (que curó la muestra) constata el enorme peso que para la época tenía ya la Escuela Mexicana y, al mismo tiempo, confirma la importancia y la calidad de las personalidades que pronto pasarían a formar parte del plantel docente de “La Esmeralda”. Ahí están el infaltable Diego Rivera, el entonces flamante director de la ENBA Manuel Rodríguez Lozano, Frida y María Izquierdo, Carlos Orozco Romero, Agustín Lazo, Gabriel Fernández Ledesma y Mardonio Magaña (que habían sido profesores de la ELETD), Alfredo Zalce, Antonio Ruiz, José Chávez Morado, Raúl Anguiano, Luis Ortiz-Monasterio, Carlos Alvarado Lang, Federico Cantú, Jesús Guerrero Galván, Isidoro Ocampo, Pablo O’Higgins, Feliciano Peña y, por supuesto, Guillermo Ruiz. De hecho, desde 1929 Anita Brenner ya había destacado a algunos de ellos en *Idols Behind Altars*, como Diego Rivera, Manuel Rodríguez Lozano, Agustín Lazo, Gabriel Fernández Ledesma y Carlos Orozco Romero. Igualmente Frances Toor, quien incluyó en *Mexican Modern Artists* (1937) a un núcleo importante de representantes de la Escuela Mexicana y que, o trabajaban en la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, o después lo harían en la Escuela de Pintura y Escultura del *Corcito*: Federico Cantú, José Chávez Morado, Gabriel Fernández Ledesma, Jesús Guerrero Galván, María Izquierdo, Pablo O’Higgins, Fermín Revueltas, Diego Rivera, Antonio Ruiz y Alfredo Zalce.



Kárdex de cátedra de Manuel Rodríguez Lozano, 1943. Archivo de La Esmeralda.

como Luis Ortiz Monasterio (1906-1990), Fidencio Castillo (1907-1993) y José L. Ruiz Hernández (1903-1984), todos exponentes máximos de la Escuela Mexicana de Escultura que nació, precisamente, en los talleres de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa y de la Escuela de Pintura y Escultura indistintamente.<sup>23</sup> Digno de subrayar es la presencia de tres maestros extranjeros que testimoniaron una época en la que el país fue visto como un oasis artístico alternativo donde refugiarse de las guerras que azotaban a Europa (la civil española de 1936-1939 y la segunda mundial de 1939-1945). Son los casos de Esteban Francés (1913-1976), pintor catalán de orientación surrealista (y después escenógrafo), Benjamin Péret (1899-1959), excelso poeta francés que vivió las glorias del dadaísmo europeo y que llegaron al país detrás de los pasos de Remedios Varo (1908-1983). Péret dio clases de francés en la escuela de *El Corcito*,<sup>24</sup> mientras que Esteban Francés de dibujo al natural (de “plantas y animales”, según se lee en su kardex). El trío se completa con el colombiano y escultor Rómulo Rozo (1899-1964), maestro de talla en madera quien dejó obra importante en Mérida, Yucatán.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Cfr. Xavier Noguez *et al.*, *La figura en la escultura mexicana*, México, Bancreser, 1986; María Estela Duarte Sánchez, *Luis Ortiz Monasterio (1906-1990). Del perfil nacionalista al concepto universal*, México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011.

<sup>24</sup> Cfr. Lourdes Andrade, *Siete inmigrantes del surrealismo*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación y Documentación de Artes Plásticas, 2003.

<sup>25</sup> En las memorias que Octavio Paz (*Los privilegios de la vista*, t. III, en México en la obra de Octavio Paz, México, Fondo de Cultura Económica, 1987) escribe sobre esta época, sostiene que el



Clases de escultura en La Esmeralda, ca. 1958. Foto: *Memoria de labores, 1954-1958*, op. cit., p. A-165.

El resultado fue la constitución de una escuela de arte modelo, donde los alumnos eran guiados por figuras importantes y actualizadas de la pintura y escultura nacionalista de la época. Afortunadamente contamos con testimonios presenciales, como el de Inés Amor quien describe el ambiente de sus primeros años, cuando Pedro Coronel (1923-1985) hacía escultura y el adolescente Arturo Estrada (1925) vacilaba en estudiar pintura en sus talleres:

Al decir Coronel, me gustaría recordar aquellos primeros años de La Esmeralda, cuando Pedro Coronel empezó a trabajar escultura... La escuela se había fundado poco antes; su director, por mucho tiempo, fue el *Corzo* o *Corcito*, Antonio Ruiz. Tanto la apariencia externa de la escuela como sus normas internas estaban

contacto con ciertos intelectuales y artistas exiliados como Péret influyeron en la visión que tenía del arte de la época, iniciando ahí su posterior alejamiento de la Escuela Mexicana: “En 1937 estuve en España y vislumbré los museos de París y Nueva York. A mi regreso, comenzaron a cambiar mis ideas políticas y estéticas. Contribuyó a ese cambio la amistad con varios poetas y escritores españoles que, huyendo de la guerra y la dictadura de Franco, se habían instalado en México. Después, un encuentro que me afectó profundamente: llegaron a nuestro país el poeta surrealista Benjamin Péret, el peruano César Moro, el escritor revolucionario Víctor Serge, Jean Malaquais y otros. Trabé amistad con ellos, abrí los ojos y vi con extrañeza el mundo que me rodeaba: era el mismo y era otro. Mi admiración por los muralistas se transformó primero en impaciencia y, después, en reprobación”.

encaminadas a relacionar la enseñanza del arte con lo típicamente mexicano. El patio era de piedra, las paredes de cal blanca o azul, preciosas. Todo tenía su chiste. Hubo maestros excelentes, como Lazo, Rodríguez Lozano, Ruiz, los Coronel, creo que incluso Diego y también Frida, aparte de Francisco Zúñiga. En mi concepto, las escuelas de arte así constituidas son las que realmente funcionan. Tipo de enseñanza muy libre, relación maestro-artista en un plan amigable, comparable a los talleres del Renacimiento. Los muchachos tenían en verdad que aprender a dibujar, conocer las técnicas diferentes y a la vez eran absolutamente libres para escoger el camino que más embonara con su manera de pensar... Las nuevas generaciones de pintores importantes surgieron de ahí.<sup>26</sup>

En contraste, las imágenes de Arturo Estrada son las de un joven provinciano de 15 o 17 años de edad que se acerca a una escuela en condiciones lamentables, pero en la que intuye que puede estudiar arte. Su primera impresión debió haber sido de sorpresa, pues dice recordarla:

con un letrero cayéndose ahí, que decía “Escuela de Pintura y Escultura” [sic]... No había más... Bueno, adentro había muchas piedras, había unas gentes dibujando y otras picando piedra. Entonces, como que no... no parecía escuela, simple y sencillamente... Ya luego entramos y había un saloncito que hacía las veces de secretaría y dirección. Ahí estaba un empleado y el... bueno, dos empleados había. ¡Ya! Nos dimos cuenta, entramos... Pero sí había muchos jóvenes, unos dibujaban y pintaban acuarela aquí en el patiecito. Los señores picaban piedra haciendo escultura. Pues como que había algo que me llamó la atención y me sentí a gusto. Entonces yo traía unos dibujos para ver mi capacidad. Pues en aquella época como (que) no había mucho saltito; luego, luego me pusieron a dibujar y ya, me dijeron que era muy fácil, que no había cuidado, me dieron un papel y ya me quedé...<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005, p. 159.

<sup>27</sup> Gloria de la Rosa, *op. cit.*, pp. 13 y ss.



Kárdex de cátedra de Benjamin Péret Rabreau, 1943. Archivo de La Esmeralda.

Por su parte, el relato de Guillermo Monroy (1924), uno de los históricos “fridos”, enfatiza el carácter social que tenía la escuela, abierta a los vecinos y trabajadores del entorno barrial:

Fui un jovencito que trabajaba en una fábrica. Un amigo, Ángel San Román, me dijo que había una escuela de pintura [era la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda en la calle del mismo nombre]; todos éramos obreritos en el barrio, el que no vendía tamales o estaba de chalán en alguna peluquería, trabajaba en algo. Ángel nos dijo que frente a la escuela Belisario había una escuela de arte en donde llegaban unas muchachas muy guapas, modelos que se desnudaban para que las dibujaran. Nos inscribimos cerca de dieciocho amigos, estábamos emocionados, éramos compañeros de barrio. Yo copiaba los cómics, fotografías y almanaques de Año Nuevo. Me encantó saber que había una escuela de artes sin saber qué era eso. Vimos lo que queríamos ver gracias a un maestro que nos recibía a todos, Everardo Ramírez; él nos metió a ver a las modelos desnudas. Nos sorprendió a todos con eso, nos sentíamos intrusos en la clase, porque casi nadie sabía dibujar; ahí comenzaron mis estudios de artes visuales. Me inscribí como alumno formal, me dieron una beca de treinta pesos al mes y abandoné el trabajo para estar cinco años en los estudios; me tocó la suerte de trabajar con Antonio Ruiz, gran pintor y maestro del Politécnico. Gracias a él llegaron a La Esmeralda artistas de renombre como Frida Khalo, Diego Rivera, Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano, María Izquierdo y Jesús Guerrero Galván, entre otros, pero antes que ellos ya daban clases Raúl An-

guiano, Feliciano Peña, Francisco Zúñiga, Juan Cruz, el doctor Dublán y Salvador Toscano; el maestro López Vázquez nos dio clases de dibujo constructivo y era al mismo tiempo maestro en la Academia de San Carlos. Entre los maestros de reciente ingreso estaba Armando Valdez Peza, quien fuera modisto de la actriz María Félix, y nos daba clases de dibujo. Un maestro que nos daba francés, Benjamín Péret, formaba parte del grupo de los surrealistas y fue el segundo de a bordo de André Breton. Él llegó exiliado a México durante la segunda Guerra Mundial. El maestro escultor colombiano Rómulo Rozzo [sic] también nos dio clases de escultura en la misma escuela.<sup>28</sup>

Así, durante los trece años que Antonio Ruiz se mantuvo al frente de la institución, ésta logró constituirse en una verdadera alternativa respecto al enorme legado y prestigio que representaban las diversas sucesoras de la antigua Academia Real de San Carlos de Nueva España (fundada por Carlos III en 1783). En los años que nos ocupan (1920-1955), esta tradición estuvo representada sucesivamente por la Escuela Nacional de Bellas Artes, la Academia Nacional de Bellas Artes, la Escuela Central de Artes Plásticas y la Escuela Nacional de Artes Plásticas (hoy Facultad de Artes y Diseño).

La siguiente es una lista de algunos de los artistas reconocidos que fueron docentes durante las direcciones de Antonio Ruiz (1943-1955) y Carlos Alvarado Lang (1955-1961). Se proporcionan las materias o talleres que impartían para resaltar la importancia que tenían las disciplinas “clásicas” de la Escuela Mexicana: pintura (incluido muralismo), escultura, dibujo y grabado:<sup>29</sup>

1. Diego Rivera (1886-1957): pintura, muralismo; activo en 1943 (conforme a los *kardex* del archivo de “La Esmeralda”)\*
2. Antonio Ruiz (1892-1964): pintura, dibujo; director en 1943-1955\*

3. Germán Cueto (1893-1995): modelado en pasta, escultura en barro y cartón, dibujo de figura humana vestida, modelado en barro, escultura experimental; 1943-1944, 1951, 1953-1954\*
4. Carlos Orozco Romero (1896-1984): dibujo del natural (con modelo desnudo, de forma vestida), pintura, dibujo; 1943-1945, 1949, 1952-1955\*
5. Manuel Rodríguez Lozano (1896-1971): pintura al óleo; 1943-1945, 1949, 1954\*
6. Agustín Lazo (1898-1971): pintura al óleo; 1943-1945, 1949-1954\*
7. Benjamín Péret (1899-1959): francés; 1943-1945\*
8. Santos Balmori (1899-1992): composición, dibujo de formas simples; 1953-1955, 1958, 1964
9. Rómulo Rozo (1899-1964): talla en madera; 1943-1944\*/\*\*
10. Enrique Assad Lara (¿-?): acuarela; 1943-1945, 1949-1953\*/\*\*
11. María Izquierdo (1902-1955): acuarela, pintura; 1943-1944\*
12. José L. Ruiz Hernández (1903-1984): talla en madera, talla en piedra; 1943-1945, 1949-1950, 1953-1954\*
13. Pablo O’Higgins (1904-1983): fresco, pintura mural; 1951-1956, 1959, 1964
14. Carlos Alvarado Lang (1905-1961): grabado; 1954, director 1955-1961
15. Luis Ortiz Monasterio (1906-1990): escultura, talla en piedra; 1943-1945, 1952-1955\*
16. Frida Kahlo (1907-1954): pintura, muralismo; 1943-1945\*
17. Federico Cantú (1907-1989): dibujo de formas y objetos, pintura, fresco; 1943-1945, 1949-1950, 1954\*
18. Fidencio Castillo (1907-1993): modelado en barro, laboratorio de escultura, taller de moldaje; 1943, 1950-1953\*/\*\*
19. Alfredo Zalce (1908-2003): dibujo de formas de objetos; 1944
20. José Chávez Morado (1909-2002): dibujo de desnudo; 1949\*\*
21. Jesús Guerrero Galván (1910-1973): dibujo al natural (con modelo vestido, de forma desnuda); 1943-1945, 1949-1950, 1954\*
22. Isidoro Ocampo (1910-1986): grabado profesional, grabado en metal, dibujo de formas simples; 1950-1951, 1954-1955, 1958-1959, 1961, 1965\*\*

<sup>28</sup> Ricardo Venegas, “Germinar de la mirada. Entrevista con Guillermo Monroy”, *La Jornada Semanal*, núm. 863, México, 18 de septiembre de 2011, en: <http://www.jornada.unam.mx/2011/09/18/sem-ricardo.html>.

<sup>29</sup> Según la *Memoria de labores 1954-1958* del INBA-SEP, 1958, pp. 153 y 154, la enseñanza del grabado se instituyó en “La Esmeralda” a partir de 1955. Ahí mismo se dice también que el maestro Carlos Alvarado Lang asumió su dirección el 25 de febrero de año, con una planta docente de 28 profesores de taller y 20 maestros de “asignatura académica”.

23. Francisco Zúñiga (1912-1998): terracota, modelado en barro, escultura; 1943-1945, 1949-1950, 1953-1954\* / \*\*
  24. Salvador Toscano (1912-1949): historia del arte (precortesiano); 1943\*
  25. Esteban Francés (1913-1976): dibujo al natural de plantas y animales, de formas de objetos; 1943-1945\*
  26. Juan Cruz Reyes (1914-1991): modelado en barro, escultura; 1943-1945, 1949, 1952-1955\* / \*\*
  27. Milagros Miró Flores (1914-¿?): filosofía del arte; 1949
  28. Feliciano Peña (1915-1982): dibujo y pintura de paisaje, pintura; 1943-1945, 1949, 1952-1955
  29. Raúl Anguiano (1915-2006): dibujo al desnudo; 1950-1955, 1958\*\*
  30. Fernando Castro Pacheco (1918-2013): pintura, dibujo al desnudo; 1951-1953, 1955, 1959, director 1961-1972
  31. Juan Soriano (1920-2006): dibujo de plantas y animales, dibujo al natural, taller libre de pintura y dibujo, dibujo de formas simples; 1950, 1953, 1956
  32. Nicolás Moreno (1923-2012), pintura, dibujo, grabado, taller de artes plásticas; 1955-1963
- \* Maestro fundador, conforme al primer programa de estudios (1943)
  - \*\* Empezó trabajando en los talleres de la ELETD (1927-1942)

Uno podría pensar que con tales maestros la permanencia de la Escuela Mexicana estaba asegurada por varias generaciones, por lo menos en la escuela pública de arte que promovían los gobiernos posrevolucionarios a través del aparato cultural (Secretaría de Educación Pública-Instituto Nacional de Bellas Artes). En respaldo a lo anterior se podría incluso argumentar la orientación nacionalista y popular que distinguía a su primer director, tanto en la gestión de la escuela como en su obra pictórica.<sup>30</sup> O bien, la deci-

<sup>30</sup> No está por demás que el lector revise las semblanzas que Inés Amor, en sus memorias del periodo, dedicó a algunos de los personajes aquí citados, especialmente siendo ella misma una de las principales protagonistas de la difusión de la Escuela Mexicana en el circuito de las galerías privadas. Aquí la del maestro An-

didada participación de varios *esmeralderos* de la época en la fundación del Salón de la Plástica Mexicana en 1949, con la intención primordial de difundir y promover el arte mexicano (la auténtica galería pública de la Escuela Mexicana).<sup>31</sup>

Sin embargo, una lectura menos ligera de los nombres arriba anotados revela la imposibilidad de reducirlos a una sola versión de “eso” que se estaba llamando Escuela Mexicana. Encontramos ahí desde exponentes *recalcitrantes*, acaso *fundadores* como Diego y Frida, o auténticos militantes del nacionalismo antiimperialista y “pro-proletario” como Raúl Anguiano, Chávez Morado o Pablo O’Higgins, hasta los más cercanos al uso virtuoso del medio, como Carlos Alvarado Lang o Feliciano Peña. Extremos de estilo y técnica como los que puede haber entre Agustín Lazo y Manuel Rodríguez Lozano, o entre Frida Kalho y María Izquierdo.

¿Era posible, entonces, esperar una generación sucesora que haya vivido conforme a las enseñanzas *reveladoras* de sus maestros? No, o al menos no después de dos generaciones de suprema hegemonía de la tradición (1920-1950). Ya sabemos que el ímpetu por lo nuevo suele abrirse paso entre las normas de lo establecido, y que lo *inesperado* llega siempre puntual a su cita (Octavio Paz *dixit*). Así que, sin entrar en más detalles por falta de espacio, la siguiente lista de alumnos que ingresaron durante la dirección del maestro Antonio Ruiz (y en los albores de la de Alvarado Lang) muestra que “La Esmeralda” no estuvo encerrada en sí misma,

---

tonio Ruiz: “el *Corzo* era la persona siempre dispuesta a la sátira pertinente, a la burla burlando, dirigida hacia los otros pintores, pero al mismo tiempo era el primero en reconocer la calidad en cualquier obra que realmente la tuviera. Fue un pintor de una pureza e integridad inigualables; pintó por gusto, para sí y sus amigos, sin ningún afán de lucro; durante su vida nunca quiso vender ninguno de sus cuadros. Era maestro y fue el primer director de La Esmeralda; continuó siéndolo por muchos años. No le interesaba la política, aunque sí tenía que hacer maniobras para ejercer su puesto y conservarlo [...] Al jubilarse dejó la escuela de “La Esmeralda” que tan bien llevó, con ese sentido mexicanista y amante de lo verdaderamente típico, pero por desgracia no se dedicó a pintar todo el tiempo, como hubiéramos deseado”, en Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *op. cit.*, pp. 47 y 48.

<sup>31</sup> De un total de 51 miembros que participaron en su fundación, 18 habían sido o seguían siendo profesores de la EPE: Raúl Anguiano, Federico Cantú, Fernando Castro Pacheco, José Chávez Morado, Germán Cueto, Arturo García Bustos, Jesús Guerrero Galván, Frida Kahlo, Agustín Lazo, Nicolás Moreno, Pablo O’Higgins, Carlos Orozco Romero, Luis Ortiz Monasterio, Feliciano Peña, Fanny Rabel, Manuel Rodríguez Lozano, Diego Rivera, Antonio Ruiz y Alfredo Zalce.

hipnotizada por las representaciones nacionalistas de sus profesores. Para acabar pronto, no fue inmune al contagio de La Ruptura: la generación que aquí se percibe confronta también los extremos entre los que se identifican con sus maestros, es decir la estética de la Escuela Mexicana, y los que de plano voltearon hacia otro horizonte, hacia un arte sin duda más fresco y cosmopolita que atendía otros temas o problemáticas:

1. Rosa Castillo Santiago (1910-1989): estudia escultura; activa como estudiante en 1944-1949 (activa como maestra de modelado en barro en 1949-1955)
2. Héctor Xavier (1921-1994): pintura, grabado, dibujo; 1943
3. Luis García Guerrero (1921-1996): pintura; 1949
4. Fanny Rabel (1922-2008): pintura, grabado, dibujo; 1942-1945
5. Rina Lazo (1923): pintura, muralismo; 1946
6. Pedro Coronel (1923-1985): pintura, escultura; 1941-1945
7. Enrique Echeverría (1923-1972): pintura; 1944
8. Alberto de la Vega (1923-1969): escultura; 1943?
9. Guillermo Monroy (1924): pintura, muralismo; 1943-1944?
10. Mariana Yampolsky (1925-2002): fotografía; 1945
11. Arturo Estrada Hernández (1925): pintura, muralismo; 1941?-1944?, director 1983-1985 (activo como docente desde 1944, cuando imparte un taller de temple)
12. Phillip Bragar (1925): pintura, escultura, grabado; 1954-1959
13. Arturo García Bustos (1926): pintura, muralismo, grabado; 1943-1944?
14. Sarah Jiménez Vernis (1927): grabado; 1947-1953
15. Adolfo Mexiac (1927): grabado, pintura; 1948-1949
16. Manuel Felguérez (1928): pintura, escultura; 1951
17. Jorge Chávez Carrillo (1929-2011): pintura, muralismo; 1943
18. Benito Messeguer (1930-1982): pintura, muralismo; 1946-1950, director 1973-1976
19. Pedro Banda Salazar (1930-2010): pintura; 1951 – 1954?
20. Lilia Carrillo (1930-1974): pintura; 1946-1951
21. Mario Orozco Rivera (1930-1998): pintura; 1952-1953
22. Rafael Coronel (1931): pintura; 1952-1953
23. Gilberto Aceves Navarro (1931): pintura, dibujo, grabado; 1950-1954
24. Vicente Rojo Almazán (1932): dibujo; 1950
25. Lucinda Urrusti (1932): pintura (1946?-1950)
26. Héctor Cruz (1932): pintura, muralismo; 1946-1951
27. José Luis Cuevas (1934): dibujo; 1944-1946
28. Roberto Donis (1934-2008): pintura; 1950-1953
29. Francisco Corzas (1936-1983): pintura; 1951-1955
30. Rodolfo Nieto Labastida (1936-1985): gráfica, dibujo; 1954-1955?
31. Artemio Sepúlveda (1936): pintura; 1951-1955
32. Tomás Parra (1937): pintura; 1955

La tensión Escuela Mexicana-Ruptura queda aquí en evidencia, prácticamente desde las primeras generaciones: están desde los más fieles seguidores de la primera, como aquellos identificados como los “fridos” (para bien o para mal): Guillermo Monroy, Arturo Estrada, Fanny Rabel y Arturo García Bustos,<sup>32</sup> hasta los *rupturistas* “químicamente puros” (sin importar si eran conscientes de ello) como Gilberto Aceves Navarro, los hermanos Coronel, Phillip Bragar, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Francisco Corzas y Tomás Parra. Ciertamente Enrique Echeverría pasó casi de forma testimonial, como José Luis Cuevas (quien dice haber sido un alumno irregular a sus 10-12 años de edad, entre 1944 y 1946), Manuel Felguérez (inscrito en 1951 en el laboratorio de escultura que impartía el maestro Fidencio Castillo, aunque sin asistencias ni calificación) y Vicente Rojo (quien tomó el curso de dibujo al desnudo impartido por el maestro Raúl Anguiano en 1950, obteniendo 9.8 de calificación final). La escuela estaba inserta, pues, en un mundo lleno de cambios, de los que ella misma fue protagonista y escenario.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> María Dolores Reyes S. et al., *Frida maestra. Un reencuentro con los fridos* (catálogo de la exposición del mismo nombre, septiembre-noviembre de 2004), México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2005.

<sup>33</sup> No debemos olvidar que los tiempos que tratamos coinciden con el desarrollo de la segunda Guerra Mundial y la subsiguiente Guerra Fría que detonaría en la década de 1950 las guerras de

Quizá por lo mismo no deja de ser curioso que en los preparativos del retiro del maestro Antonio Ruiz de la dirección entre 1952 y 1955, La Ruptura literalmente se haya presentado en persona en su propia escuela, cerrando con ello el periodo llamado aquí “de la hegemonía de la Escuela Mexicana”. Esto sucedió cuando en 1953 un grupo de estudiantes estalló una huelga, en la que participaron Rafael Coronel, Gilberto Aceves Navarro, Roberto Donis, Artemio Sepúlveda y Mario Orozco Rivera (entre otros).<sup>34</sup> Años después, este últi-

Corea (1950-1953) y Vietnam (1955-1975). En México esta etapa permitió el desarrollo de una industria nacional subsidiada por el Estado y promovida por el discurso ideológico de la Revolución, lo que propició a su vez un clima de identidad revolucionaria que permeó la cultura nacional de la época. Desde una generación anterior, en la escena propia de las artes plásticas surgieron agrupaciones *revolucionarias* de artistas cuya misión era poner el arte al servicio de la clase obrera y participar en su emancipación. Tales fueron los casos de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y del Taller de Gráfica Popular (TGP), fundados en febrero de 1934 y abril de 1937, respectivamente. En ambos eventos participaron artistas fundamentales de la Escuela Mexicana (especialmente en las disciplinas gráficas) que luego fueron profesores en la EPE de *El Corcito*. Por ejemplo, en la Sección de Artes Plásticas de la LEAR (1934-1938), destacan los fundadores Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Alfredo Zalce, así como José Chávez Morado, Raúl Anguiano, Santos Balmori, Carlos Alvarado Lang, Carlos Orozco Romero, Isidoro Ocampo, Feliciano Peña, Jesús Guerrero Galván y María Izquierdo (Hugo Covantes Ovedo, “El grabado mexicano del siglo xx”, en <http://www.oocities.org/torcuro/CronologiaGrabadoMexicano.htm>; Eugenia Revueltas, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y Silvestre Revueltas”, en Yael Bitrán y Ricardo Miranda [eds.], *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, Conaculta, 2002, pp. 174-181, en <http://www.fororevueltas.unam.mx/pdfs/entorno/7.pdf>). En lo que respecta al TGP destacan como fundadores, otra vez, Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Alfredo Zalce, así como Isidoro Ocampo y Raúl Anguiano. Después participarían José Chávez Morado, Fernando Castro Pacheco, Mariana Yampolsky y Arturo García Bustos.

<sup>34</sup> En la entrevista que Gloria de la Rosa (*op. cit.*, pp. 67-70) hizo a Mario Orozco Rivera, éste ubica la experiencia aquí narrada en 1956, lo cual es un error pues para ese año ni él ni Aceves Navarro estudiaban en “La Esmeralda”. Conforme a los *kardex* de la institución, Mario Orozco Rivera, Rafael Coronel y Roberto Donis abandonaron la escuela en 1953, en tanto que Aceves Navarro en los primeros meses del año siguiente. Por su parte, Laura González Matute (“La Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, su fundación”, *op. cit.*, p. 25) ratifica que este movimiento aconteció en 1953, en el que alumnos de “La Esmeralda” “instigados por un movimiento estudiantil generado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, extendieron las consignas de un pliego petitorio en el que solicitaban mejoras a su institución”, llegando incluso a demandar la destitución del director “de quien aseguraban era el responsable de algunos favoritismos y problemas que se habían suscitado en el plantel”.



Kárdex de cátedra de Esteban Frances Cabrera, 1943. Archivo de La Esmeralda.

mo explicó las razones del movimiento: “Discutimos que era muy obsoleto todo el sistema de “La Esmeralda”, que era el colmo que no hubiera, por ejemplo, materias fundamentales de materiales plásticos, de materiales sintéticos. Todavía nos estaban dando las mismas clases de cómo hacer una acuarela, cómo moler el óleo, cómo hacer todas esas cosas, que era una materia muy bonita, pero que no querían hablar de los acrílicos, que era lo que se usaba en ese tiempo”.<sup>35</sup>

Tanto Mario Orozco como Gilberto Aceves, dos muchachos de escasos 23 y 22 años de edad, respectivamente, venían de participar como ayudantes de David Alfaro Siqueiros en las esculto-pinturas que realizó en el edificio de la Rectoría General de la UNAM. Los Coronel ya tenían tiempo volando por sus propios fueros: Pedro ya era una celebridad a mediados de los años cincuenta (Octavio Paz escribió en 1961 una presentación de su trabajo para la Galerie Le Point Cardinal de París), en tanto que Rafael había ganado en 1951 un primer premio nacional de “pintura joven”, que lo hacía acreedor de una beca de 300 pesos mensuales por un año (la única condición para recibirla era inscribirse y estudiar pintura en “La Esmeralda”).<sup>36</sup> Por lo que respecta a Roberto Donis, emprendería una carrera exitosa como pintor, primero, y después como promotor cultural y profesor de arte en su estado natal (Oaxaca). Finalmente, Artemio Sepúlveda se integró a principios de los años sesenta al grupo Nueva Presencia formado

<sup>35</sup> Gloria de la Rosa, *op. cit.*, pp. 68 y 69.

<sup>36</sup> Juan Rafael Coronel Rivera, *Rafael Coronel. Retrofutura*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Talamontes Editores, 2010, pp. 52-56.



Kárdex de cátedra de Luis Ortiz Monasterio, 1943. Archivo de La Esmeralda.

por Arnold Belkin y Francisco Icaza, junto con Francisco Corzas, el fotógrafo Nacho López y otros. Al parecer, todos tuvieron que irse de la escuela una vez que sus demandas no fueron satisfechas. Pero la anécdota es importante porque muestra el empuje imponente que las individualidades ejercen sobre sus coetáneos, lo que propició un movimiento generacional que tarde o temprano se precipitó por el cambio. La historia que sigue después de esta ruptura local así lo demuestra.

## 7. 1927, el origen conceptual: la escuela de arte de la Revolución mexicana

Aunque la historiografía de la institución convalida el hecho de que la EPE de Antonio Ruiz “nació” el 31 de mayo de 1943 mediante un acuerdo típicamente burocrático, ampliando el horizonte educativo a la enseñanza de la pintura, lo cierto es que la nueva institución se fundó sobre una anterior que recogía la tradición revolucionaria de la década de 1920 en materia de educación. Desde esta perspectiva, el *origen conceptual* de “La Esmeralda” no se ubica en la última década hegemónica de la Escuela Mexicana (los años cuarenta), sino en los candentes años de su primavera (los *renacentistas* veinte). Lo anterior quiere decir que la institución tiene una historia más larga que la oficial. O bien dos aniversarios que conmemorar: uno que celebra una modalidad alternativa de escuela libre y popular de arte, que es la de Guillermo Ruiz, y otra que consolida como discurso de enseñanza un estilo de representación plástica coherente con los cánones de la Escuela Mexicana, que

es la de *El Corcito*. En ambos casos y en términos de una *historia institucional* centrada en la enseñanza de las artes, podemos decir que tanto la ELETD como la EPE son parte de un mismo proceso: el de la Escuela Mexicana hecha academia, prácticamente desde su irrupción vanguardista y revolucionaria en los años veinte del siglo pasado, cuando se indagaba sobre un arte nacional para y desde “los de abajo” (incluyente del indigenismo, el campesino, el obrero y “lo popular”), hasta su consolidación en la década de 1940 ya como productora de creadores de “arte nacional” (en tanto escuela oficial del Instituto Nacional de las Bellas Artes).

Este primer “cumpleaños” puede ser establecido el 10 de marzo de 1927, que es cuando existen registros sobre la fundación y actividades de la ELETD, conforme a un acuerdo emitido por la Secretaría de Educación Pública que la instaló en el antiguo claustro del ex Convento de La Merced, bajo la tutela de la Universidad Nacional. Por lo mismo y en perfecta sincronía, tres semanas antes (16 y 26 de febrero) la Escuela Nacional de Bellas Artes, que dirigía Alfredo Ramos Martínez, cedió y trasladó su taller de Fundición Artística a ese lugar, en tanto que el rector Alfonso Pruneda de la Universidad Nacional nombraba por esas fechas (¿24 de febrero?)<sup>37</sup> a Guillermo Ruiz director de la nueva escuela,<sup>38</sup> entrando así a la “historia antigua” de “La Esmeralda”. No está por demás subrayar aquí la raíz universitaria de este origen.

Finalmente, por acuerdo de la SEP y con la anuencia de Pruneda, el maestro Gabriel Fernández Ledesma (1900-1983), sobreviviente de la ENBA y de Santa Anita, pasó a formar parte de la nueva institución. Ese mismo año, 1927, se hizo cargo también del Centro Popular de Pintura de San Antonio Abad (y luego de San Pablo), una de las dos escuelas “para obreros” creadas simul-

<sup>37</sup> En la “Cronología compartida” que se proporciona en María Estela Duarte Sánchez *et al.*, *Guillermo Ruiz y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa*, México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010, se afirma (sin proporcionar fuentes) que “El 28 de enero [1927] Guillermo Ruiz asume el cargo de director de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa —que depende de la Universidad Nacional—, escultor experto en fundición artística moderna e instructor de maestro de esta materia en la Escuela de Bellas Artes”.

<sup>38</sup> Elizabeth Fuentes Rojas, *Catálogo de los archivos documentales de la Academia de San Carlos (1900-1929)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2000, p. 128, inciso 667, p. 130, inciso 677b.

táneamente con la ELETD. La decisiva participación de Fernández Ledesma en su fundación permite recuperarlo como otro de los fundadores importantes de la futura Esmeralda, al lado del escultor y orfebre mexicano Luis Albarrán y Pliego (1893-1967), asignado también al plantel de La Merced.

¿Pero de qué *escuelas públicas* se está hablando aquí? Como he dicho a lo largo de este trabajo, se trata de la saga de “escuelas de acción” que nació con la primera Escuela de Pintura al Aire Libre (EPAL) que Ramos Martínez abrió en Santa Anita (Iztapalapa) en 1913. De ese primer experimento efímero, que permitía que los alumnos siguieran sus impulsos creativos mediante el ejercicio libre del dibujo y la pintura al natural, al año en que se fundó la ELETD (1927), median diez nuevas escuelas populares de arte y catorce años, la mitad de los cuales se perdieron entre las balas de los múltiples gobiernos, caudillos y ejércitos revolucionarios y contrarrevolucionarios que asolaron al país entre 1910 y 1929. Así, lo que pretendió ser un modelo alternativo de enseñanza de las artes respecto al de una longeva academia afectada de esclerosis neoclásica con poca imaginación romántica, sumergida en temas del más allá (indigenismo nostálgico, mosqueteros borrachos, Marats asesinados y retratos realistas), terminó siendo una estrategia educativa estatal que pretendió acercar las artes (y sus mensajes) al público mexicano en general, especialmente a los sectores que tradicionalmente eran excluidos de los circuitos de difusión cultural.<sup>39</sup>

La escuela de Santa Anita fue entonces la respuesta que Alfredo Ramos dio al conflicto estudiantil que en 1911 había paralizado la ENBA: una versión “moderna”, radical, popular y al aire libre. Esta “otra” academia, bautizada superlativamente como *EPAL de Barbizón*, introducía al país una manera diferente de aproximarse al arte: lejos de esperar al ocasional espectador en una oscura galería de su vetusto edificio, o al estudiante en silenciosos salones de clase, la centenaria academia salía de su anquilosada ortodoxia y se dirigía ella misma al espectador, al estudiante, a sus calles y comunidades, sin importar qué tan lejanas estuvieran del centro urbano. Sin depender más de copias mecanografiadas de apuntes muertos, de la disponibili-

dad de los modelos o de materiales fotográficos que los sustituyan, ni de engorrosas teorías y metodologías de creación artística, la nueva escuela enfrentaba el acto creativo con una actitud espontánea e intuitiva, a plena luz del día, con modelos reales aunque ocasionales y fugaces, e inserta en el tiempo presente de una nueva modernidad que prometía la primacía de lo popular sobre la retórica académica. En aquel primer momento (1913), la apuesta era sin lugar a dudas singular y dramática y, dadas las condiciones políticas del país inmerso en un proceso violento de cambio el proyecto de Ramos Martínez tuvo que esperar siete años para florecer.<sup>40</sup>

Las condiciones se dieron hasta la administración del presidente Álvaro Obregón (1920-1924), quien primero nombró al escritor y ex ateneísta José Vasconcelos (1882-1959) rector de la Universidad Nacional en 1920 (reabierta diez años antes por el gobierno del general Díaz), y luego flamante ministro de Educación Pública (1921-1924). Desde estas posiciones estratégicas de poder, Vasconcelos ideó el proyecto cultural de la Revolución mexicana. Convocó al maestro Alfredo Ramos a participar en una amplia reforma educativa, nombrándolo director de la ENBA. Su primera iniciativa fue abrir en 1920 la EPAL de Chimalistac, inspirada en la de Santa Anita. Como era de esperarse, él mismo fungió como su

<sup>40</sup> Cuando estalló la huelga de la ENBA en 1911, José Clemente Orozco (1883-1949) era un alumno regular. Desde esa posición atestiguó, dos años después (1913), la postulación del maestro Alfredo Ramos como su nuevo director. Este es su testimonio: “Ramos Martínez lanzó su candidatura para director de la Academia y pidió el apoyo de los estudiantes huelguistas prometiendo acabar con el monstruo académico y hacer grandes reformas en los métodos de estudio. Nos mostró una rica colección de vestidos de seda tornasolada que lucieron los modelos para el cuadro de *La primavera*. Nos habló largamente de Renoir, de Matisse, de Claude Monet, de Pizarro y, en fin, de todos los impresionistas franceses y de la aldea que hicieron famosa: Barbizón. Los muchachos pintores cayeron definitivamente para no levantarse más, en el embrujo parisiense de *La primavera* [...] Ramos Martínez fue director; lo primero que hizo fue fundar en Santa Anita, D.F., una escuela de pintura al aire libre llamada pomposamente ‘Barbizón’, que era como fundar sobre el río Sena, cerca de París, un Santa Anita con trajineras, pulque, charros, enchiladas, huaraches y cuchilladas. A dos pasos de la Torre Eiffel [...] Los barbizonianos al aire libre pintaban muy bonitos paisajes, con los reglamentarios violetas para las sombras y verde Nilo para los cielos, pero a mí me gustaban más el negro y las tierras excluidas de las paletas impresionistas. En vez de crepúsculos rojos y amarillos pinté las sombras pestilentes de los aposentos cerrados y en vez de indios calzonudos, damas y caballeros borrachos”. José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, ERA, 1981 [1945], pp. 32 y ss.

<sup>39</sup> Alicia Azuela de la Cueva, “La forja de un imaginario. El movimiento artístico educativo revolucionario”, *Revista de la Universidad de México*, México, núm. 6, 2004, pp. 77-84, <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0604/pdfs/77-84.pdf>.



Clases de escultura en “La Esmeralda”, ca. 1958. Foto: *Memoria de labores, 1954-1958, op. cit.*, p. A-165.

primer director, logrando reunir a sus viejos estudiantes y camaradas de Iztapalapa como Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Mateo Bolaños, Enrique A. Ugarte, Emilio García Cahero y Francisco Díaz de León, a los que se agregarían después Fermín Revueltas, Ramón Cano y Leopoldo Méndez (aunque este último de forma esporádica). Según una especialista en el tema, los rasgos que la caracterizaban iban a influir en las otras escuelas que la siguieron, incluyendo la ELETD de Guillermo Ruiz.<sup>41</sup>

Un año después de su fundación, en 1921, la escuela de Chimalistac decidió mudarse al barrio de Coyoacán. Como sucedió con la anterior, que tuvo una exposición en diciembre de 1920 en el Palacio de Bellas Artes con muy buena prensa, la de Coyoacán también celebró otra en el mismo recinto en octubre de 1921, logrando de nueva cuenta buenos comentarios. Tres años después, en 1924, volvió a mudarse, esta vez a Churubusco, donde su población escolar fue de clase media. Fernando Leal, un protagonista de esta saga, así lo explica:

Chimalistac, Coyoacán, Churubusco son las primeras etapas de esta evolución. Al trasladarse la Escuela Nacional de Pintura al Aire Libre de una municipalidad

a otra, se fue transformando su espíritu y su finalidad que, en un principio, parecía consistir únicamente en atraer la atención de los alumnos hacia la vida típica mexicana y hacer olvidar los lugares comunes de la temática académica y de importación.<sup>42</sup>

Y tenía razón: la rotación de sedes hizo más popular al proyecto educativo, de tal forma que el 7 de mayo del año siguiente, en 1925, con el apoyo total del rector Alfonso Pruneda, se abrieron tres nuevas escuelas: una en Tlalpan, a cargo de Francisco Díaz de León; otra en Guadalupe Hidalgo, dirigida por Fermín Revueltas, y una más en Xochimilco, a cargo de Rafael Vera de Córdoba.<sup>43</sup> Este último, un sobreviviente de la huelga estudiantil de la ENBA y de la EPAL de Santa Anita, explica así el sistema de “escuela de acción” que se seguía en su plantel, en la enseñanza de las artes a menores de edad:

Después de hacerles ver el paisaje que nos rodea, les digo simplemente “cualquier cosa de las que ustedes hayan visto y de las que más les guste, pueden empezar a dibujarla; no es necesario que hagan una fotografía de esto o de aquello; vean las sombras y las líneas de las cosas, y procuren copiar su parecido; si no sale bien en los primeros intentos, ya lo volveremos a hacer; pero no tengan ustedes el menor cuidado de echar a perder el papel. Cualquier cosa que hagan será buena porque es la primera, la segunda será mejor y ya luego verán el gusto que les dé cuando empiecen a hacerlo bien”; de ese modo trabajarán sin descanso en la gran obra de arte. En una palabra hago por infundirles confianza de ellos mismos después de haberles hecho observar largamente aquello que más les ha sugestionado para dibujarlo en el papel [...]

Jamás les doy una regla de perspectiva; procuro hacerles ver objetivamente cuerpos cilíndricos, cúbicos, esféricos, cónicos, y el maravilloso sentido común de los niños es el que se encarga de hacer una pers-

<sup>41</sup> Laura González Matute, *Escuelas de pintura al aire libre y centros populares de pintura, op. cit.*, p. 75. Véase también: Clara Bolívar Moguel, “Del arte culto al arte popular. Escuelas de pintura al aire libre”, México, Museo Nacional de Arte, 27 de noviembre de 2013, <http://culturacolectiva.com/del-arte-culto-al-arte-popular-escuelas-de-pintura-al-aire-libre/>

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>43</sup> Cfr. Laura González Matute, “Proyectos educativos de la pos-revolución: escuelas de pintura al aire libre”, *Discurso Visual*, núm. 10, México, enero-junio de 2008, <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne10/agora/agolaura.htm>, y Leticia Torres, “Fisonomía y práctica del grabado en la década de 1920 en México”, *Discurso Visual*, núm. 13, México, julio-diciembre de 2009, <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb13/aportes/apoleticia.html>.

pectiva ingenua pero razonable al mismo tiempo. La composición de sus dibujos es siempre de una armonía impecable, y obedece a lo siguiente: no les muestres en la Naturaleza los asuntos de pequeñas dimensiones ni los pintorescos. Trato hasta donde es posible de hacerlos comprender los asuntos emotivos.<sup>44</sup>

Ese mismo año se celebró una magna exposición de todas las escuelas al aire libre en el Palacio de Minería, entre el 22 y el 31 de agosto, con casi mil obras expuestas por alumnos de los cinco planteles. Los periodistas que cubrieron el evento salieron sorprendidos especialmente por el trabajo desarrollado por una población infantil que oscilaba entre los 7 y 14 años de edad.<sup>45</sup> Esta exposición y otra celebrada en enero del año siguiente, 1926, generaron un largo e interesante debate sobre la calidad de los trabajos creados en las escuelas libres. Quienes las apoyaban, como el Dr. Atl (1875-1964), que había escrito la presentación del primer catálogo, subrayaban el carácter y disposición natural de los infantes mexicanos para la creación artística:

las obras que provienen de los Centros de Tlalpan, Xochimilco y la Villa de Guadalupe, es decir, son las pinturas de los niños que aún no han aprendido nada sobre el arte de pintar, la espontánea manifestación de su ingenio y vigoroso temperamento... Los niños de México dibujan y pintan con una grande intuición del volumen y del color y sus producciones están en el plano de las verdaderas obras de arte.<sup>46</sup>

O bien, la posibilidad de evolucionar hacia un cierto destino mediante la práctica artística, como llegó a escribir el célebre psicólogo francés Pierre Janet (1859-1947): “La obra de los niños mexicanos de las escuelas al aire libre, en las interpretaciones del abrupto paisaje mexicano, revelan un sentimiento estético verdadera-

mente extraordinario que, de perdurar, llegará a formar una verdadera raza de artistas”.<sup>47</sup>

Obviamente no todos apoyaban el proyecto de Ramos Martínez. Siqueiros fue sin duda el crítico más duro, pese a que él mismo pasó por Santa Anita. Pero también Orozco, Tamayo, Mérida y muchos otros. Éste último, por ejemplo, publicó una crítica sobre la exposición del Palacio de Minería donde manifestaba su completo desacuerdo “no sólo con las obras creadas por los niños artistas de las escuelas sino también con el método de aprendizaje”, pronunciándose incluso “en contra de las ideas de Ramos Martínez acerca de que por medio de la libertad y el entusiasmo se lograría el desarrollo del arte nacional”.<sup>48</sup>

Pero las críticas que se enderezaban cada vez con más vigor no las detuvieron, y Alfredo Ramos Martínez pudo exponer en 1926 una muestra amplia y completa de trabajos escolares en las ciudades de Berlín, París y Madrid, que constituyeron éxitos rotundos tanto de público como de crítica.<sup>49</sup> Con una opinión

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 109 y ss.

<sup>49</sup> Alfonso Reyes (1889-1959) pudo constatar la efusiva recepción que el público dio a la exposición que Alfredo Ramos montó en París, julio-agosto de 1926. El entonces embajador de México en Francia publicó al año siguiente (a propósito de una exposición de pintura mexicana en La Plata, Argentina) un largo artículo donde rememora la experiencia, de la que extraigo los siguientes párrafos:

“Yo estaba en París cuando Ramos Martínez desembarcó, asombrando al mundo con una estupenda exposición de cuadros pintados por criaturas de ocho a quince años. La experiencia era más edificante: era abrumadora. Picasso, que estaba a punto de salir de vacaciones, retardó su viaje para ayudar a desempacar los cuadros. Foujita ayudó a colgarlos. Y todos los pintores que andaban en París concurrían asiduamente al salón mexicano, venidos de los cuatro rumbos de la pintura, sin distinción de escuelas ni edades (porque la edad crea una escuela más). Los críticos comenzaron por dudar. Pero el irremediable buen sentido francés, paso a paso, los llevó a este razonamiento justo:

—Supongamos que estos cuadros no sean hechos por niños ignorantes de los recursos del pincel, sino por pintores aficionados de cuarenta años: todavía tenemos que convenir en que se trata de una exposición admirable y desconcertante.

El fenómeno traspasaba los límites de lo estético y casi se convertía en un misterio sociológico. ¿De modo que el pueblo mexicano es un pueblo de artistas? Y el irremediable buen sentido francés cayó sobre Ramos Martínez, asediándolo a preguntas: ¿Ha querido usted justificar la teoría romántica de la inspiración? ¿Cree usted útil fomentar en un pueblo joven o, al menos, en vías de reconstrucción, la fe en el don gratuito del arte, en el premio sin merecimiento, en el éxito sin estudio?

—Yo nada sé —respondía Ramos Martínez, agitando sus manos torcidas de mago reumático—. Yo nada me propuse. Yo abrí la jaula simplemente, y estos pájaros se han entrado. Otros interroguen los misterios del cielo.

<sup>44</sup> Rafael Vera de Córdoba, “Cómo trabajamos en la Escuela de Pintura de Xochimilco”, en *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, México, Editorial Cultura, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1926, pp 17-19, <http://bit.ly/1Ka3Y1W>.

<sup>45</sup> Laura González Matute, *Escuelas de pintura al aire libre y centros populares de pintura*, op. cit., p. 105 y *Las Escuelas de Pintura al Aire Libre-Tlalpan*, op. cit., pp. 67-73.

<sup>46</sup> Laura González Matute, *Escuelas de pintura al aire libre y centros populares de pintura*, op. cit., p. 109.

cada vez más dividida al respecto, la utopía de Ramos Martínez huyó *hacia delante*, y con la tutela e iniciativa de las autoridades de la Universidad Nacional creó en 1927 tres nuevas instituciones: la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa (encomendada al maestro Guillermo Ruiz) y dos centros populares de enseñanza artística urbana, conocidos respectivamente como Centro Popular de Pintura de San Antonio Abad (o San Pablo, como también se le identificaba) a cargo de Fernández Ledesma, y el Centro Popular de Pintura de Nonoalco bajo la dirección de Fernando Leal, ambas conforme a la filosofía antiacadémica que animaba a las otras instituciones precedentes, pero orientadas a satisfacer a la población obrera de la ciudad de México.<sup>50</sup>

Entonces los representantes del buen sentido, con una curiosidad en que había mucho de irritación, me atacaron a mí, el delegado del poder político, y vinieron hasta mi Legación a decirme:

—Concedamos, pues, por extraordinario que parezca, que el pueblo mexicano sea un pueblo de pintores en estado de potencia. ¿Para qué quiere el Gobierno convertir esa potencia en acto? ¿Qué va a hacer con una nación de pintores? ¿En qué va a emplear y cómo va a arreglárselas para mantenerlos? ¿Qué se propone México?

Yo no quise entrar en la pueril controversia, ni explicar, como es evidente, que toda cultura adquirida se desborda a todos los órdenes de la actividad humana. Yo hubiera podido contestar que toda disciplina es especial por naturaleza, y sin embargo sirve para disciplinar de un modo general al que la práctica. Yo hubiera podido a mi vez preguntarles: ¿Y por qué enseñáis gimnasia y esgrima en las escuelas, si no os proponéis crear generaciones de cirqueros o espadachines? ¿Y para qué sirve el latín, si ya nadie lo habla? Y hasta ¿para qué hacer que los niños se enamoren de ideales teóricos de virtud, de que rara vez en la vida verán ejemplos manifiestos?

Pero preferí quitármelos de encima y contesté:

—¿Qué se propone México? ¡Hacer revoluciones! Tolondrones a los preguntones...” Alfonso Reyes, “La exposición de pintura mexicana en La Plata”, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. IX, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (1929), pp. 25 y ss.

<sup>50</sup>De acuerdo con Leticia Torres estas escuelas se distinguían de las de pintura al aire libre principalmente por el público al que se dirigían: opuestos en cierto sentido a los preceptos de las escuelas al aire libre y con un amplio grado de autonomía, estos recintos se alejaron de la atmósfera impresionista que predominaba en ellas y se dirigieron a obreros y familiares de éstos. En ellos se acentuó la recuperación del ambiente urbano y fabril y se promovió, como medio de expresión, el grabado en madera. Por su parte, la finalidad de la Escuela de Talla Directa fue crear un centro de capacitación de “artistas-obreros”, por lo que fomentó una enseñanza artesanal y de oficios industriales. Ambos proyectos buscaban no sólo favorecer la libre expresión plástica de los alumnos sino hacer del aprendizaje una herramienta de trabajo y una vía de participación en el movimiento cultural del país. Leticia Torres, “Fisonomía y práctica del grabado en la década de 1920 en México”, en: *Discurso Visual*, núm. 13, México, julio-diciembre de 2009.



Kárdex de cátedra de German Cueto Vidal, 1943. Archivo de La Esmeralda.

Esta época dorada de la enseñanza de las artes mediante instituciones libres que implementaban estrategias educativas *espontaneístas* y asistenciales (los materiales de trabajo eran gratuitos), localizadas en zonas rurales y en barrios obreros, logró extenderse por unos años más. A los centros populares de pintura siguió la apertura de nuevos planteles en provincia, como la Escuela Libre de Pintura y Escultura de Michoacán fundada por Antonio Silva; la EPAL de Cholula, a cargo de Fermín Revueltas (1927-1928?), y la EPAL de Taxco (1932-1936), dirigida por Kamiji Kitagawa. También en Los Reyes, Coyoacán, fue abierto otro plantel a cargo de la pintora Rosario Cabrera.

Este entusiasmo no fue correspondido por la administración federal, cada vez más incómoda con la absoluta libertad con que se manejaban estas escuelas. El primer aviso vino con la salida del doctor Alfonso Pruneda de la rectoría de la Universidad Nacional. El nuevo rector, Antonio Castro Leal, mostró pronto predilección por la enseñanza académica al nombrar como director de la ENBA a Manuel Toussaint, un historiador apasionado del arte colonial mexicano, en sustitución del maestro Alfredo Ramos, quien en dos cuatrienios había transformado la enseñanza de las artes en México. Para las EPAL, la ELETD y los centros populares de pintura la salida de Ramos debió significar un primer clavo en el ataúd, así que al poco tiempo sus directivos y profesores se organizaron en un colectivo de lucha que denominaron Movimiento ¡30-30!, con la finalidad de defender lo que ellos consideraban una conquista educativa de la Revolución mexicana.<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Laura González Matute, *Escuelas de pintura al aire libre y centros populares de pintura*, op. cit., pp. 143-157; *Las Escuelas de Pintura al Aire Libre-Tlalpan*, op. cit., pp. 135-144, y Leticia Torres, op. cit.

Pero como dijimos al principio de este trabajo, las instituciones educativas suelen depender de las decisiones que toman sus funcionarios, sin que éstas necesariamente estén acordes con sus trayectorias históricas ni con sus coyunturas específicas. Así, en vísperas de la autonomía universitaria, para el 19 de enero de 1929 las nueve escuelas de pintura que existían fueron separadas de la ENBA (Coyoacán, Iztacalco, Los Reyes-Coyoacán, San Ángel, Tlalpan, Xochimilco y Cholula, más los dos centros populares de San Antonio Abad y Nonoalco y la Escuela Libre de Escultura), pasando a depender directamente del Departamento de Bellas Artes de la SEP. Esta misma suerte corrió la ELETID. Cinco meses después el nuevo secretario de Educación Pública demandó un mínimo de contenidos didácticos a sus directores, así como programas de estudio con materias específicas. Después vino la dimisión de Toussaint a la dirección de la ENBA (1929), seguida por la de Diego Rivera y la irresistible ascensión de Vicente Lombardo Toledano (1894-1968) a la misma en 1930, año en que los presupuestos de las EPAL empezaron a disminuir considerablemente. Para 1932 perdieron su denominación original para pasar a llamarse escuelas libres de pintura. En 1934 el presupuesto que las animaba estaba prácticamente extinto, lo que propició la desaparición de los centros populares de pintura, en tanto que para 1935 la partida presupuestal que la SEP les destinaba había sido suprimida. Dos años después, en 1937 y en pleno auge del cardenismo, todos los planteles habían cerrado, menos la ELETID.<sup>52</sup>

<sup>52</sup> Como ya he dicho también, la sobrevivencia de la ELETID se debió más a una cuestión de relaciones personales que a un programa maestro de renovación educativa, o a una evaluación crítica del modelo educativo. Si bien es cierto que su director Guillermo Ruiz era un escultor sumamente respetado y reconocido aún antes de haberse hecho cargo de la institución, introductor del cubismo escultórico en México, protagonista de los estridentistas y considerado por Diego Rivera como un destacado y promisorio escultor de talla directa, el hecho es que mantuvo una relación de amistad privilegiada con su paisano el general Lázaro Cárdenas, gobernador del estado de Michoacán en 1928-1932 y presidente de México en 1934-1940, situación que le permitió sentirse “influyente” y apoyado ante cualquier circunstancia. De hecho, hay varios indicios que permiten suponer que se convirtió en su escultor favorito, lo que hacía que la escuela tuviera una utilidad práctica más allá del tipo de educación que promovía: sus profesores y alumnos resolvían los encargos que venían del poder, desde esculturas conmemorativas y de héroes nacionales, hasta puertas talladas en madera para las casas de retiro de particulares. Esta situación continuó hasta que fue separado del cargo en 1942 (cf. Gloria de la Rosa, *op. cit.*, p. 7). Sobre Guillermo Ruiz véase Luis Garrido, “La escultura cubista en México”, *Revista de Revistas: El Semanario Nacional*, vol. 13, núm. 645, ciudad de México, septiembre de 1922, p. 44 y *Revista Forma* (1926-1927). Una revisión de su trabajo,



Kárdex de cátedra de Carlos Orozco Romero, 1943. Archivo de La Esmeralda.

## 8. Conclusiones

“La Esmeralda” que hunde sus raíces en la escuela de Guillermo Ruiz difícilmente podría reclamar el viejo espíritu revolucionario que animó la enseñanza de las artes de la época. Como intuyó Alfonso Reyes, es cierto que el proyecto de Ramos Martínez fue a todas luces experimental e intuitivo. Además no contó ni produjo un aparato pedagógico riguroso, procesos idóneos de experimentación-observación ni textos actualizados en la materia. Por si fuera poco, las estrategias didácticas parecían estar dictadas más por las coyunturas políticas y las perspectivas personales de los involucrados que por sesudas filosofías o textos connotados o actualizados en la materia. También es cierto, como dice Laura González Matute (a quien hemos seguido a lo largo de este tema), que las coyunturas y necesidades políticas del momento habían cambiado del todo, como la política educativa que tenía prioridades urgentes como la educación técnica e industrial, más que la artística:

Pero al fortalecerse el nuevo Estado, el proyecto nacionalista apoyado ideológicamente en la reivindicación del indígena dejó de tener sentido dentro del proyecto educativo artístico estatal. La política económica y social del país para finales del decenio [década de 1920] se sustentaba en el desarrollo industrial e iba a apoyar, antes que al campesino, al trabajador urbano. Por lo mismo, otros pro-

junto con la de algunos escultores que lo acompañaron en la ELETID o que destacaron en la EPE, puede verse en Xavier Noguez et al., *op. cit.*, así como el catálogo de *Arte Moderno de México. Colección Andrés Blaisten*, México, UNAM, 2007.

gramas, como fueron la creación de las escuelas nocturnas para trabajadores así como diversas escuelas técnicas e industriales, tomaron impulso con el fin de dar paso a la política económica que el nuevo régimen abanderaba.<sup>53</sup>

Sin duda, muchas cosas más pueden decirse al respecto. En todo caso, para cerrar este trabajo, valdría la pena destacar dos aspectos sumamente positivos e importantes de esta etapa vital de la enseñanza de las artes en México. El primero es que las EPAL, las escuelas populares de pintura y la ELETD hicieron del arte una práctica cotidiana de la cultura popular, sacándolo tanto de las discusiones exquisitas de los expertos y letrados como de la artesanía. Posiblemente este hecho haya incidido en el desarrollo mismo de la Escuela Mexicana, puesto que estas escuelas formaron y proporcionaron un público abierto, receptivo y popular que atestiguó y apreció su evolución (y consumo). No exagero al afirmar que si el arte es visto hoy en día como una *condición natural* de la cultura mexicana, es gracias a esa *etapa dorada* de la enseñanza pública de las artes (1920-1937), a sus protagonistas y a sus instituciones.

El segundo aspecto está relacionado con la siguiente pregunta: ¿qué se perdió con la desaparición de las EPAL y las escuelas populares de pintura?, que bien podría plantearse de esta otra manera: ¿es posible imaginarse el arte mexicano de la primera mitad del siglo XX sin ellas? En el primer caso y en retrospectiva, todo parece indicar que hemos perdido un valioso punto de partida, un referente de una filosofía educativa y de un modelo educativo *hechos en México* que nos hubiera permitido evaluar qué tanto hemos avanzado en la enseñanza de las artes desde aquel lejano año de 1937, así como qué tan efectivos hemos sido al involucrar la enseñanza artística en el desarrollo personal de los educandos (especialmente niños) y en la socialización y difusión de valores estéticos, éticos y nacionales.

Estas cuestiones estaban tan claras en los tiempos de la ELETD que nadie las discutía. Y también en la EPE de Antonio Ruiz, quien supo renovarla en la dinámica de una escuela de acción comprometida con el arte que se hacía en México. En ese sentido, el ejemplo superviviente de la ELETD-EPE-ENPEG “La Esmeralda” resulta aleccionador,

precisamente porque evidencia lo perdido: así como “La Esmeralda” creció acorde con las demandas de los tiempos políticos y culturales, tan burocráticos unos como caprichosos los otros, llegando a convertirse en una escuela estratégica (en parte por su capital simbólico) de la que egresan, cada año, una cantidad importante de jóvenes creadores sin los cuales no podríamos explicar el futuro arte contemporáneo mexicano, así también pudo suceder con las EPAL y escuelas populares de Tlalpan, Coyoacán, Iztacalco, Cholula, Taxco, San Antonio Abad, Santa Anita, Chimalistac, Nonoalco y etcétera.<sup>54</sup>

Respecto a la segunda forma de plantear el tema, acerca de si es posible imaginar el arte mexicano de la primera mitad del siglo XX sin las escuelas aludidas, incluyendo “La Esmeralda”, tendríamos que reconocer lo difícil que resultaría explicar a los diversos artistas que por ellas pasaron, a veces formados en otras instituciones (por lo general la ENBA), a veces de manera fortuita o por una breve temporada, y las más de las veces como una primera y decisiva experiencia de formación artística. En lo personal, no podría explicar ese periodo de la historia del arte moderno mexicano sin los Mardonio Magaña (1865-1947), Ramón Alva de la Canal (1892-1985), Rafael Vera de Córdoba (1893-1947), Fernando Castillo (1895-1940), Agustín Lazo (1896-1971), Fernando Leal (1896-1964), Gabriel Fernández Ledesma (1900-1983), Fermín Revueltas (1901-1935), Ezequiel Negrete (1902-1961), Federico Cantú (1908-1989), Francisco Zúñiga (1912-1998), Feliciano Peña (1915-1982), Amador Lugo (1921-2002) y Pedro Coronel (1923-1985), por ejemplo. Sin duda de lo mejor de los creadores que pasaron por estas escuelas experimentales de la Revolución mexicana (1913/1920-1937).<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Revise el lector la lista de estudiantes que ingresaron a “La Esmeralda” durante la dirección de *El Corcito* (1943-1955) y multiplíquela por las diferentes EPAL que hubieran podido sobrevivir.

<sup>55</sup> Gabriel Fernández Ledesma, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Fernando Leal, Federico Cantú, Mardonio Magaña y Rafael Vera de Córdoba (quien además participó en la huelga estudiantil de la ENBA) estudiaron y/o enseñaron en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán, Feliciano Peña en la de Tlalpan, Ezequiel Negrete en la de Xochimilco y Amador Lugo en la de Taxco, en tanto que Fernando Castillo en el Centro Popular de Cultura de San Pablo, Francisco Zúñiga en la ELETD y Pedro Coronel en la Escuela Central de Artes Plásticas para Trabajadores (antes ELETD y después EPE). Carlos Lazo estudió en San Carlos pero participó en la Escuela de Barbizón (Santa Anita), como Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Mateo Bolaños, Emilio García Cahero, Ramón Alva de la Canal, Lola Cueto y hasta el mismo Siqueiros.

<sup>53</sup> Laura González Matute, *Escuelas de pintura al aire libre y centros populares de pintura, op. cit.*, pp. 161-165.

Ahora bien, si la pregunta hubiera sido: ¿qué hubiera pasado si la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa hubiera cerrado también como las EPAL y las Escuelas de Pintura Popular? Sin duda la respuesta es que sin

“La Esmeralda”, su heredera directa, resulta imposible explicar el arte moderno mexicano de la segunda mitad del siglo XX. Que el lector saque sus propias conclusiones de todo lo que esto implica.<sup>56</sup> ▽

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Relacionadas con “La Esmeralda” (ELPAL, ELETD, EPE, ENPEG, Escuela Mexicana)

#### A) Impresas

- ANDRADE, Lourdes, *Siete inmigrados del surrealismo*, México, INBA, Cenidiap, 2003, 172 pp.
- *Arte Moderno de México. Colección Andrés Blaisten* (catálogo), México, UNAM, 2007, 401 pp.
- CHARLOT, Jean, *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*, Austin, University of Texas Press, 1962, 177 pp.
- DE LA ROSA, Gloria, “De la Escuela de Talla Directa a la creación de la Escuela de Pintura y Escultura ‘La Esmeralda’”, México, inédito, copia de original mecanografiado, 1990, 80 pp.
- DUARTE SÁNCHEZ, María Estela, *Guillermo Ruiz y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa*, México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Conaculta, INBA, 2010, 99 pp.
- DUARTE SÁNCHEZ, María Estela, *Luis Ortiz Monasterio (1906-1990). Del perfil nacionalista al concepto universal*, México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Conaculta, INBA, 2011, 159 pp.
- GONZÁLEZ MATUTE, Laura, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, México, Cenidiap, INBA, 1987, 186 pp.
- \_\_\_\_\_, “La Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, su fundación”, en *Seis décadas de La Esmeralda, 1943-2003* (catálogo), México, Conaculta, INBA, Cenart, 2003, pp. 13-25.
- \_\_\_\_\_, et al., *Las Escuelas de Pintura al Aire Libre-Tlalpan* (catálogo de la exposición del mismo nombre celebrada del 24 de marzo al 29 de mayo de 2010), México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, UNAM, 2011, 157 pp.
- MOYSSÉN, Xavier, *La crítica de arte en México, 1896-1921* (tomo I: 1896-1913; tomo II: 1914-1921), México, UNAM-III, 1999.

- NOGUEZ, Xavier et al., *La figura en la Escultura Mexicana*, México, Bancreser, 1986, 214 pp.
- OROZCO, José Clemente, *Autobiografía*, México, Ediciones ERA, 1945 (1981).
- PAZ, Octavio, *Los privilegios de la vista* (tomo III), en *México en la Obra de Octavio Paz*, México, FCE, 1987, 513 pp.
- RAMÍREZ, Fausto, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde*, México, UNAM-III, 1990, 218 pp.
- REYES S., María Dolores et al., *Frida Maestra. Un reencuentro con los fridos* (catálogo de la exposición del mismo nombre celebrada en septiembre-noviembre de 2004), México, Museo Casa Diego Rivera y Frida Kahlo, 2005, 69 pp.

#### B) Documentales

- *Crónica Oficial de las Fiestas del Primer Centenario de la Independencia de México*, México, 1911; ed. facsimilar publicada por Conaculta, México, 2011.
- BRENNER, Anita, *Idols Behind Altars*, Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 1929, 319 pp.
- \_\_\_\_\_, *The Wind that Swept Mexico. The History of the Mexican Revolution 1910-1940*, Nueva York, Harper & Brothers, 1943, 302 pp.
- CRAVEN, Thomas, *Modern Art. The Men, the Movements, the Meaning*, Nueva York, Simon and Schuster, 1934, 378 pp.
- Escuela de Pintura y Escultura, *Plan de estudios y programa*, México, Secretaria de Educación Pública-Dirección General de Educación Estética, 1943, 15 pp.
- *Forma, Revista de Artes Plásticas*, México, vol. 1, núm. 2, noviembre de 1926: “Encuesta sobre escultura”, pp. 7-8.

<sup>56</sup> El autor desea agradecer a todos los compañeros administrativos que me permitieron trabajar en la biblioteca con el archivo de la escuela, así como a su directora Carla Rippey. Reconozco los valiosos tips y alertas que obtuve de las conversaciones con Luis Gerardo Morales (museógrafo), César Martínez, Andrea di Castro (artistas visuales y profesores) y Xavier Corro (entonces estudiante de “La Esmeralda”) sobre temas que trato en estas notas. La paciencia infinita de Eleni MOKAS (pintora) fue fundamental a lo largo de esta investigación, así como el apoyo de la Universidad Autónoma Metropolitana (Azcapotzalco) que la financió.

- *Forma, Revista de Artes Plásticas*, México, vol 1, núm. 3, 1927: Diego Rivera, “Escultura / Talla Directa”, pp. 1-3.
- FUENTES ROJAS, Elizabeth, Catálogo de los archivos documentales de la Academia de San Carlos (1900-1929), México, UNAM-ENAP, 2000, 313 pp.
- GARRIDO, Luis, “La escultura cubista en México”, *Revista de Revistas: El Semanario Nacional*, ciudad de México, vol. 13, núm. 645, septiembre de 1922, p. 44.
- HELM, MacKinley, *Mexican Painters. Rivera, Orozco, Siqueiros and other Artists of the Social Realist School*, Nueva York, Dover Publications, 1941 (1989).
- MANRIQUE, Jorge Alberto y del Conde, Teresa, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, UNAM, IEE, 2005, 307 pp.
- *Memoria de labores, 1954-1958*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP, 1958, A 1-184.
- PACH, Walter, *The Masters of Modern Art*, Nueva York, B.W. Huebsch, 1924, 118 pp.
- \_\_\_\_\_, *Ananias or the False Artist*, Nueva York, Harper & Brothers, 1928, 281 pp.
- REYES, Alfonso, “La exposición de pintura mexicana en La Plata”, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. IX, México, FCE, 1996 (1927), pp. 20-27.
- SÁNCHEZ ARREOLA, Flora Elena, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, México, UNAM, IIE, Archivo Histórico del Centro de Estudios sobre la Universidad, 1998, 205 pp.
- TOOR, Frances, *Modern Mexican Artists. Critical Notes by Carlos Merida*, México, Frances Toor Studios, 1937, 207 pp.
- \_\_\_\_\_, *A Treasury of Mexican Folkways*, Nueva York, Crown Publishers, 1947 (1971), 566 pp.
- Wolfe, Bertram D., *Portrait of Mexico*, Nueva York, Covici, Friede Publishers, 1937, 211 pp.
- *Twenty Centuries of Mexican Art / Veinte siglos de arte mexicano*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, México, Instituto de Antropología e Historia de México, 1940, 198 pp.

### C) Otros

- O’GORMAN, Edmundo, “Fantasmas en la narrativa historiográfica”, en *El arte o de la monstruosidad y otros escritos*, México, Joaquín Mortiz, Planeta, 1991 (2002), pp. 9-19.

### D) Digitales

- AZUELA DE LA CUEVA, Alicia, “La forja de un imaginario. El movimiento artístico educativo revolucionario”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 6, México, 2004, pp 77-84, <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0604/pdfs/77-84.pdf>.
- BOLÍVAR MOGUEL, Clara, “Del arte culto al arte popular. Escuelas de pintura al aire libre”, México, 27 de noviembre de 2013, <http://culturacolectiva.com/del-arte-culto-al-arte-popular-escuelas-de-pintura-al-aire-libre>
- COVANTES OVIEDO, Hugo, “El grabado mexicano del siglo XX”, <http://www.oocities.org/torculo/CronologiaGrabadoMexicano.htm>.
- GONZÁLEZ MATUTE, Laura, “Proyectos educativos de la posrevolución: Escuelas de Pintura al Aire Libre”, *Discurso Visual*, núm. 10, México, enero-junio de 2008, <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne10/agora/agolaura.htm>.
- REVUELTAS, Eugenia, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y Silvestre Revueltas”, en Yael Bitrán y Ricardo Miranda (eds.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, Conaculta, 2002, pp. 174-181, <http://www.fororevueltas.unam.mx/pdfs/entorno/7.pdf>.
- TORRES, Leticia, “Fisonomía y práctica del grabado en la década de 1920 en México”, *Discurso Visual*, núm. 13, México, julio-diciembre de 2009, <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb13/aportes/apoleticia.htm>.
- VENEGAS, Ricardo, “Germinar de la mirada. Entrevista con Guillermo Monroy”, *La Jornada Semanal*, núm. 863, México, 18 de septiembre de 2011, <http://www.jornada.unam.mx/2011/09/18/sem-ricardo.html>.
- VERA DE CÓRDOBA, Rafael, “Cómo trabajamos en la Escuela de Pintura de Xochimilco”, en *Monografía de las escuelas de pintura al aire libre*, México, Editorial Cultura, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1926, pp. 17-19, <http://bit.ly/1Ka3Y1W>.
- VIDAURRE ARENAS, Carmen V., *El modernismo y su legado*, tomo II. Imágenes y palabras, México, Universidad de Guadalajara, 2014, 285 pp; en: Editorial Académica Española, 2011: [https://www.academia.edu/8672424/El\\_Modernismo\\_y\\_su\\_legado\\_Im%C3%A1genes\\_y\\_palabras\\_tomo\\_II](https://www.academia.edu/8672424/El_Modernismo_y_su_legado_Im%C3%A1genes_y_palabras_tomo_II).

## 2. Sobre La Ruptura (acerca de una periodización del arte moderno mexicano de la segunda mitad del siglo XX)

### A) Impresas

- CORONEL RIVERA, Juan Rafael, *Rafael Coronel. Retrofutura*, México, INBA, Talamontes Editores, 2010, 589 pp.
- CUEVAS, José Luis, José Luis Cuevas, México, Conaculta, INBA, Espejo de Obsidiana, 2008, 267 pp.
- DE NEUVILLATE, Alfonso, *Pintura actual: México 1966*, México, Artes de México y del Mundo, 1966.
- DRIBEN, Leila, *La generación de la Ruptura y sus antecedentes*, México, FCE, 2012, 64 pp.
- FELGUÉREZ, Manuel, “La ruptura, 1935-1955”, en *Estudios sobre arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Martha Fernández y Louise Noelle (eds.), México, UNAM, IIE, 2003, pp. 391-398.
- GARCÍA DE GERMENOS, Pilar, “Salón Independiente: una relectura”, en Olivier Debrouse (coord.), *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997 / The Age of Discrepancies: Art and Visual Culture in Mexico, 1968-1997*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, 2007, pp. 40-57.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, 1970, “El rey ha muerto: viva el rey. La renovación de la pintura mexicana”, en *Estudios sobre arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Martha Fernández y Louise Noelle (eds.), México, UNAM, IIE, 2003, pp. 433-443.
- \_\_\_\_\_, *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM, IIE, 2001; tomo 4, 1973, “Las nuevas generaciones del arte mexicano”, pp. 67-74; tomo 5, 1975,

“El arte contemporáneo en México”, pp. 75-82; tomo 6, 1976, “El proceso de las artes, 1910-1970”, pp. 83-96; tomo 13, 1988, “Rompiendo y rompimientos en el arte mexicano”, pp. 155-162.

- MORALES GARCÍA, Leonor, *Arturo García Bustos y el realismo de la escuela mexicana*, México, UIA, Departamento de Arte, 1992, 101 pp.
- TIBOL, Raquel, *Confrontaciones. Crónica y recuentos*, México, Samara, 1992.

### B) Digitales

- ÁLVAREZ, Sol, “Tutela estatal y nuevas tendencias / 1950-1960”, *Discurso Visual*, núm. 9, México, octubre-diciembre de 2003, <http://discursovisual.cenart.gob.mx/antiores/dvweb09/art09/art09.html>.
- CUEVAS, José Luis, “El mural efímero”, *Letras Libres*, núm. 2, México, febrero de 1999 (1967), México, pp. 69-71, [www.letraslibres.com/pdf.php?id=5538](http://www.letraslibres.com/pdf.php?id=5538).
- DEL CONDE, Teresa, “Felguérez: los bordes de una trayectoria”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXII, núm. 077, México, 2000, pp. 251-262, [www.analesiie.unam.mx/pdf/77\\_251-262.pdf](http://www.analesiie.unam.mx/pdf/77_251-262.pdf).
- EMERICH, Luis Carlos, “La Ruptura y sus aspiraciones”, *Discurso Visual*, núm. 1, México, julio-septiembre de 2004, <http://discursovisual.cenart.gob.mx/antiores/dvwebne01/agora/agoemerich.htm>.
- SPRINGER, José Manuel, “La carrera de la discrepancia, la rebeldía y la asimilación en el arte”, *Réplica 21. Obsesiva compulsión por lo visual*, México, 14 de febrero de 2007, [http://www.replica21.com/archivo/articulos/s\\_t/510\\_springer\\_discrepancia.htm](http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/510_springer_discrepancia.htm).

### SEMBLANZA DEL AUTOR

**JORGE MORALES MORENO** • Profesor de Historia del Arte (ENPEG “La Esmeralda”) y de Cultura y Diseño, División de Ciencias y Artes para el Diseño, UAM-Azcapotzalco. Sociólogo, maestro en Arquitectura, con estudios de doctorado en Historiografía, fue asesor-curador del Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes (1995-1997), profesor visitante en la Faculty of Environmental Studies (York University, Toronto, 2001) y en el Department of History of Art and Architecture (University of Pittsburgh, 2010-2011), así como tutor del programa de becas Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes del Conaculta en el área de multimedia (2012-2013). Publica e investiga temas relacionados con la construcción del arte moderno y las identidades culturales.