

Coleccionismo

Dos textos inéditos de Carlos Monsiváis

Moisés Rosas

Museo del Estanquillo

Nota introductoria

Carlos Monsiváis dedicó toda su vida a reflexionar sobre México, sobre su historia, sobre las múltiples vertientes que tiene nuestra sociedad. Fue el gran analista social, político, y cultural por antonomasia, del último tercio del siglo XX y principios del siglo XXI. Su visión del país, sus inquietudes, su rica mirada sociológica y antropológica, siempre atenta a los cambios, lo llevó, desde muy joven, a iniciar una colección que hoy tiene más de 20 mil piezas. Todas ellas son la materialización, justamente, de la visión de cronista que siempre conservó.

Los temas que forjaron sus escritos, ponencias, intervenciones públicas, sus ideas políticas y charlas privadas, se ven reflejados en objetos como fotografías, obra gráfica, caricaturas, arte popular, libros, periódicos, documentos inéditos y raros para la historia de México. Objetos que otros coleccionistas difícilmente hubieran apreciado, al estar reunidas por él, establecen un diálogo fascinante sobre la vida política, social y cultural de México. Su colección es una crónica de la historia del país.

La colección se nutrió de múltiples fuentes: desde lugares muy conocidos, como La Lagunilla o la Plaza del Ángel, en la Ciudad de México, hasta piezas provenientes de colecciones privadas; pasando por otras que conservaban particulares y que tenían en sus manos algún objeto que a él le interesara. Sólo él supo, a lo largo de los años, qué iba comprando, por qué lo compraba y qué significación adquiriría cada objeto, en el conjunto de la colección que con talento, esmero y dedicación, reunió a lo largo de su vida.

Monsiváis logró crear un Patrimonio Cultural para México de inigualable valor, que hace de esta colección una confluencia de ideas, inquietudes, derroteros y rutas para conocer, aprehender y pensar a nuestro país.

El 23 de noviembre del 2006, el Museo del Estanquillo abrió sus puertas en el viejo y emblemático edificio de la antigua joyería "La Esmeralda", en el corazón del Centro Histórico de la Ciudad de México, el cual fue acondicionado como museo para albergar la colección de Monsiváis, a fin de que ésta fuera objeto del disfrute social y colectivo como él aspiraba.

La jefatura de Gobierno del Distrito Federal ha apoyado el funcionamiento del recinto, a través de la Secretaría de Cultura, y, por otra parte, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a raíz de la llegada de la Licenciada Consuelo Sáizar, por primera vez ha apoyado de manera decisiva la actividad de la Colección y del Museo. Estas instituciones han tenido como propósito

el cumplimiento de uno de los últimos deseos del coleccionista: realizar más exposiciones y promover la itinerancia de las muestras, para que sean apreciadas por la mayor cantidad de público de la capital del país y en las diversas regiones de México.

En estos años, casi 800 mil visitantes han podido ver, disfrutar y aprender de las colecciones de Monsiváis a través de 24 exposiciones, entre las que destacan "En orden de aparición", "De San Garabato al Callejón del Cuajo", "Te pareces tanto a mí", "México a través de las Causas", "Alberto Isaac. Caricaturista", "Los grandes festejos del Centenario 1910", "José Guadalupe Posada en las Colecciones Carlos Monsiváis", "Armando Herrera. Fotógrafo de las estrellas" y "Dos miradas al fascismo: Diego Rivera y Carlos Monsiváis".

Claudio Linati, José Guadalupe Posada, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, José Chávez Morado, Jesús Guerrero Galván, Miguel Covarrubias, David Alfaro Siqueiros, Graciela Iturbide, Leopoldo Méndez, Teresa Nava, Tina Modotti, Manuel Álvarez Bravo, entre otros muchos creadores, se hallan representados en la colección.

El cine, la literatura, las artes plásticas, la poesía, la política, el humor, el teatro, la música, desfilan a lo largo de este acervo. Monsiváis no omitió nada. Formó su colección en torno a su visión, a su crítica y a su deseo de cambio de la sociedad mexicana.

Su vocación política, su emoción social le llevaron a construir un discurso a través de los objetos que no hacen sino mostrarlo como un intelectual, un escritor brillante, lúcido, agudo, con un profundo amor a su país. Carlos Monsiváis, a través de su colección, revela el alma de México.

El Museo de Estanquillo

Carlos Monsiváis

A todo coleccionista, al margen de sus ambiciones, sus designios y sus posibilidades adquisitivas, siempre lo sorprenden las muestras panorámicas de sus presas, que difieren notablemente de sus expectativas, por detalladas que sean o hayan sido. Llevo tiempo convencido: las colecciones, al irse armando a pausas, no dejan sospechar lo que les depara la visión de conjunto.

¿Por qué sucede esto? Aisladas, las piezas tienen un valor con frecuencia impresionante, pero únicamente sus mezclas o, como se dice ahora, sus interacciones, les otorgan la otra dimensión específica, la de pertenecer a una tradición o de inaugurarla o de negarla o contradecirla, o asumirla por un placer nunca tan anacrónico como parece. Y la verdadera gran tradición es el azar. Un ejemplo: en 1973 adquirí mis primeras caricaturas de Miguel Covarrubias, de cuya importancia y fama estaba al tanto pero sin apasionamiento. Desde entonces, con suerte crecientemente disminuida, he adquirido otras piezas de Covarrubias, varias bellísimas y todas en calidad de inevitable. En ese lapso, el reconocimiento de su obra, se han multiplicado los libros y las exposiciones retrospectivas, se sabe ya de la ubicación de acervos, pero en mi memoria nada equivale al gozo del primer encuentro, la serendipity que decidió esta colección.

Otro tanto me sucede con Ernesto García Cabral el *Chango*, un dibujante portentoso que apenas ahora recibe el homenaje de libros y retrospectivas. Éste es el caso de Rafael Freyre, y de los dibujantes de cómics de la primera gran época, afectados hasta ahora por el desdén que ha querido desvanecer a creadores tan excepcionales como Hugo Tilghman, Andrés Audiffred, Germán Butze, Acosta, Gabriel Vargas, y en la época contemporánea el trabajo notable de Eduardo del Río *Rius*.

La fotografía: los valores de las imágenes

El polaco Stanislas Jerzy Lec lo dijo memorablemente: "No hay que estar ciego desde ningún punto de vista".

Desde que lo leí el aforismo, y en relación a la fotografía, no he dejado de preguntarme: ¿cómo se utilizan todos los puntos de vista a que una persona tiene acceso? En el caso de la fotografía, la respuesta se dificulta por la falta de hábito de coleccionismo en México, al ser relativamente reciente el prestigio de este medio expresivo, y al apenas surgir en estos años, impulsados por el Archivo de Pachuca y el Centro de la Imagen, los expertos de conocimientos históricos y técnicos, capaces a la vez de recuperaciones insólitas y de promover los talentos que emergen. Estos recopiladores ya desplazan al coleccionista intuitivo o romántico (soy un ejemplo), librando a los benéficos azares del vagabundeo por anticuarios y ofertas de ocasión.

La historia como protección de certezas trágicas y traiciones y saqueos que admiten su caricaturización

Un coleccionista en México no puede (ni debe) desatender la riqueza testimonial y artística de las fiestas, las matanzas y las reivindicaciones del poder. Desde la portentosa generación de la reforma liberal, con don Benito Juárez, el vencedor imperturbable, hasta la épica asesinada del movimiento estudiantil de 1968, la Historia entrega imágenes deslumbrantes, estremecedoras o pese a todo magníficas, de la truculencia condecorada del dictador Porfirio Díaz a los cadáveres de Emiliano Zapata, Pancho Villa y Venustiano Carranza; de los ejércitos revolucionarios en campaña a las ceremonias del mando con frecuencia provisional; de las multitudes en pos del caudillo a los generales en vísperas de la derrota; de la jactancia de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles a los dibujos de José de León Toral, el asesino de Obregón.

Si la Historia no es revisable sí que es coleccionable.

De la fotografía como renacimiento social

En el siglo XIX, pertenecer a la Sociedad es algo distinto a lo más normal del mundo: es un catálogo o un muestrario de acciones, propiedades, actitudes, gestos, presentimientos o premoniciones de la estatua en que habrá de convertirse como uno de los elegidos. Y por eso la obligación de fotos en donde resplandezca el señorío, la distinción, la figura inaccesible (en el caso de las mujeres), el aire severamente escultórico, la presunción de la vida cumplida con donaire desde el día del nacimiento (en el caso de los hombres). De este ingreso a la Sociedad (la única existente, la única concebible), no se escapa nadie, ni los liberales, ni los conservadores, ni los clérigos, ni los ateos secretos (en caso de que los haya), todos incorporan a sus ofrecimientos de visita la foto que reserva y potencia su dignidad. Son, y en forma consciente, parte de la Sociedad que se hojea a sí misma como un álbum, que no entendería el desdén a las buenas maneras, esas que se inician con la acción de posar inmutables ante esos avisos de la posteridad que son los vecinos.

Renato Leduc escribió: "Tiempos en que era dios omnipotente,/ y el señor don Porfirio Presidente, / ¡Tiempos, ay, tan distintos al presente!". De haber presentido estos versos los Porfirianos Eminentes, se habían sentido ultrajados por partida triple. A las blasfemias obvias, se añadía otra, igualmente grave: un porvenir que se atrevía distanciarse del presente magnífico. ¿Quién concibe tal herejía, un mundo donde no priven la pompa perpetua y las circunstancias opulentas? El dictador, su corte y la sociedad adjunta la confianza a la cámara la preservación de su paso por la tierra, y algo tal vez más importante: la imagen de una elite congelada en la grandeza. En muy buena medida, en estas fotos se concentraba la convicción del triunfo interminable. Al posar, la minoría selecta le regala a la posteridad su bien máspreciado, la conversión de sus personas en objeto de culto social. Y de esto, por ejemplo, dan testimonio estudios de fotografía como el de Cruces y Campa y el de Vallete.

El privilegio de la mirada. Los fotógrafos de la larga etapa supieron ver lo que cada paisaje (cada persona, cada situación) ofrecía de único e irrepetible, y por eso seguimos contemplando su trabajo. Entre otros Guillermo

Kahlo, Lupercio, Brehme, Waite, Juan Crisóstomo Méndez, Manuel Ramos, Natalia Baquedano, Manuel Álvarez Bravo, Lola Álvarez Bravo, Nacho López, Héctor García, Antonio Reynoso, Rodrigo Moya. Son clásicos, y se necesita el término porque el lector/espectador, aun sin participar de las claves del momento de sus fotos, extrae de ellas noticias sorprendentes sobre sí mismo, su capacidad de goce, su deslumbramiento ante la belleza. También estos artistas son clásicos porque ante el diluvio de opciones para cada imagen eligen la que más aguda o más entrañablemente sigue hablándole al “espíritu de las generaciones”, al que defino como la voluntad de educarse en la observación de los grandes logros. Son clásicos porque nos transforman de manera gradual y perdurable, al enseñarnos a ver, nos transmiten de paso el método que incorpora sus imágenes a nuestro trato visual con el mundo.

Las negociaciones del llanto: los niños muertos

Cada comunidad y cada familia, con afán indetenible y creciente, buscan perpetuar los instantes de felicidad recalitrante, cuando el cumplimiento de los ritos comunitarios augura las sucesivas victorias sobre –de menos a más– la tristeza, el dolor, la muerte, el olvido. De entre estos recuerdos únicos de la vida cotidiana, los más conmovedores, en una etapa según creo, son los niños muertos (“los angelitos de la vida truncada”), y las fotos de boda, donde, con la excepcionalidad del caso, una pareja se propone ir hasta el fin de las horas compartidas, mostrándole a la Sociedad (su sociedad) el rostro del alborozo dignificado y los rasgos de la inocencia a dúo. Por sobre otras estampas de familia –los bautizos, las primeras comuniones, las fiestas de cumpleaños, la celebración de los asensos, los velorios– las fotos de niños muertos (costumbre desaparecida) y del día de la boda (costumbre acribillada por el temor del *kitsch*) continúan ofreciendo el sentimiento en su mayor pureza, la tristeza irremediable y el candor iluminado.

Las tarjetas postales

La moda europea de las tarjetas postales se extiende en América Latina en la primera mitad del siglo XX, al amparo del primer auge de la fotografía y de la mejoría en los servicios de correos. Las postales cubren funciones varias: amplían el conocimiento de las ciudades y costumbres; fomentan la ilusión de viaje; subrayan la importancia de los paisajes en el canon estético; divulgan como rareza a personas y situaciones de la vida cotidiana; se convierten en símbolos coleccionables de la buena voluntad de la memoria; son señas del amor decoroso y decente... nadie se exime de enviar o atesorar o apreciar estas tarjetas, y de reconocer la belleza o la excelsitud kitsch (llamada entonces *índole cursi*) de la industria que democratiza las imágenes fotográficas.

Teresa Nava: memoria y creación

Artista panorama
de lentes de cristal
que fuera la ventana
por donde se asomara
mi emoción primordial
Francisco González León

Doña Teresa Nava (1926-2004) es y seguirá siendo una institución del talento, la paciencia, la evocación inmejorable, el alegrísimo amor al pasado y el regocijo de la precisión en sus cajas o dioramas o maquetas. A su modo es una artista notable, y su modo incluye un extraordinario sentido de la composición, el gusto por el detalle exacto y el don de crear sus impresiones de Puebla, la ciudad natal (donde nace en la Ocho Poniente), con todo y su vida religiosa, sus comercios, sus conventos y las creencias o las fábulas aún vigentes en las primeras décadas del siglo X, cuando la Revolución (guerra civil, instituciones, creaciones culturales) no interrumpe, sino complementa un orden de convivencias y de armonías domésticas ya amenazado por la modernidad. Como es previsible, doña Teresa es otro de los magníficos desprendimientos del mundo al que Ramón López Velarde le cedió el apellido. Aquí no hay pintoresquismo alguno, sino un plan minucioso para salvar las costumbres que se han desvanecido, y darle su sitio a las escenas que en su momento pasaban inadvertidas. Lo ocurrido en la poesía (López Velarde, González León, Alfredo R. Placencia), y en la pintura (Chuco Reyes Ferreira, María Izquierdo, Antonio Ruiz el *Corzo*), actúa también en el arte popular. Allí las leyendas locales y las realidades deslumbrantes de lo triturado por la modernidad se ven recuperadas por una conciencia atenta. Teresa Nava, con otras palabras pero con el mismo sentido entrañable, se aleja del Progreso, y ejerce la Patria íntima, el encauzamiento de las vidas por la estética de lo tradicional, el desmenuzamiento de las costumbres en formas y tonalidades esmeraldas y brillante.

La memoria creadora: he allí una de las claves para situar el trabajo de Teresa Nava. A partir de las devociones familiares y personales por el arte, y con respeto y delicadeza, reconstruyendo lo que le consta y lo que le ha relatado, lo que imagina y el retrato puntual de sus intuiciones. A Gerardo Ochoa Sandy le relata:

Por esos años (la década de 1970) es que comencé a trabajar las maquetas o, como dicen ustedes, los dioramas. A mí se me ocurrió porque un día, pasando frente a una pulquería, La Perla, localizada en la Calle 4 Poniente y 8 Poniente, un anciano me comentó. “¿Qué le está mirando a esta pulquería tan espantosa? Y pensar que eran tan hermosas”. Y como el anciano me platicó tanto de ellas, me propuse hacer una, pequeñita, como testimonio. ¡y pulquería que hacía pulquería que vendía! Pues la verdad es que me llevaba las pulquerías a Los Sapos para vender. Yo creo que vendió como seis o siete. Fue entonces que me puse a pensar. ¿y por qué no hago tiendas y no nada más pulquerías? Y así me seguí con la jarciería, la botica, la carpintería, la talabartería, la pastelería...

Al reconstruir jarcierías, sombrererías, peluquerías, carnicerías, reboceerías, tiendas de artículos musicales, funerarias, escenas de bodas, café de chinos, fondas, bailes de quince años, negocios de ricas aguas frescas, florerías y baños y lavaderos públicos (entre otras muchas incursiones de su “arqueología” peculiar), doña Teresa va al fondo de sus recuerdos y de sus experiencias poblanas. El papel de Puebla es aquí primordial. Es la ciudad

tradicionalista, donde sólo es verdadero lo que no cambia, y es el emporio de los establecimientos pequeños, los anteriores a la masificación y a los *malls*. Y Puebla, también, es el ámbito inmejorable de la patria íntima, del tiempo en que cada negocio se hacía de una clientela, y la suma de los establecimientos pequeños constituía la atmósfera urbana definitiva, en donde una persona no necesitaba localizar su identidad en una cultura, porque tal empresa era una obviedad: los ámbitos decorativos por donde la gente se desplazaba eran singulares, y la cultura homogénea, de corte mestizo, incluía en uno solo a lo religioso y lo pueblerino, la fiesta y la procesión, el chinguirito y la voz a ti debida, Patroncita. Esta cultura, al lado de la selección cromática, es un muestrario de las cuaresmas opacas, las ventas de chía, las cantadoras, las madererías de Dios, el santo olor de las panaderías, la fe en la Guadalupeana, los cohetes, los muebles, los bordados para las congregaciones.

Doña Teresa es un resumen de la mejor tradición, de la que es también respuesta instintiva y corporal. *Recuerda, mirada, todo lo que has venido atesorando*. Allí está por ejemplo la tienda de artículos escolares:

La enseñanza Objetiva
Silabarios, pizarras, pizarrines,
libros de primaria, cuadernos, etcétera.

O La Poblana (ricos helados de frutas naturales y de temporada), o Casa Pérez (tinas para baño, barriles, bateas, palas de panadero, hilazas). *Recuerda, mirada*. Le confía a Ochoa Sandy:

Entonces me puse a trabajar en los comercios que yo conocí, y en los que no conocí, en los otros que me han platicado. Como le dijera a ustedes, yo me fui a buscar a unos viejitos en el asilo de ancianos para preguntarles cómo eran los comercios. Yo preguntando, ellos hablando y yo apuntando, y más o menos ya así tenía la idea. Al principio no querían platicarme, pero poco a poco fui encontrándoles el modo, al final ya no salía del asilo.

Doña Teresa todo lo retiene, de sus vivencias o de la cultura oral. Y su afán es tramsutar las experiencias propias y ajenas en escenas plásticas que actúan a modo de autobiografía, de registro de una ciudad y un tiempo, del anecdotario interminable. Casi literalmente se puede decir que cada una de sus cajas, dioramas o maquetas, es un trozo de la vida comunitaria. Si conoció los establecimientos, o si oyó de ellos, los reproduce en un traslado íntegro de imágenes. Véanse, por ejemplo, dos de sus grandes trabajos, el convento y la casa de una Buena Familia. La retentiva es impecable, la tradición no es a fin de cuentas sino la vivificación del pasado. El convento, de principios de siglo, es casa de recogimiento, ciudad en miniatura y utopía religiosa, y a la residencia uno se soma sabiendo que allí se esencializa ese deseo de sombrar y de merecer respecto que marcó el alejamiento de la secular.

No hay en la obra de Teresa Nava asomos de modernidad. Lo que recrea es anterior a la fiebre de la americanización. Y se acredita por el cuidado en la

recreación. "Se ha dormido un impulso", y doña Teresa, romántica en el mejor sentido de la palabra, lo convoca en sus formas miniaturales, muy al tanto de que en su caso el recuerdo es un catálogo de secuencias detalladas. Dios está en el detalle, aseguró Mies van der Rohe, y Teresa Nava, por su cuenta acata en su obra consignas similares. Dios sigue presente en el detalle, la realidad evocativa abomina de los espacios vacíos, la tradición es un conjunto de remembranzas, la nostalgia no tiene sentido si no se mueve en cuartos cuajados de objetos. Teresa Nava suscribiría los versos de Francisco González León:

Sueños y bronces:
mi cariño extraño
por las cosas de antaño,
por las cosas de entonces...

En su ejercicio óptimo de la memoria y la creatividad, Teresa Nava asume su experiencia y la transforma en resistencia al olvido y en legado de la ciudad que fue y que en su obra persiste con elegancia mínima y máxima. "Aquello sin embargo/ debe de estar lo mismo".

Roberto Ruiz: la flor de la calaverada

Si algo prueba el extraordinario caso del maestro Roberto Ruiz, es la inutilidad de las fronteras entre *artesano* y *artista*. Sin duda, es un artesano, así se ha formado, así se ha calificado durante mucho tiempo su labor, tal es la índole de su amoroso acercamiento a la miniatura. También, de modo inequívoco, es un artista, por la imaginación que lo concentra sin repetirse en unos cuantos temas, por la variedad de formas y soluciones, por la combinación de elegancia y delicadeza.

¿En qué contexto se desenvuelve la obra del maestro Ruiz? En el de la "crisis de las artesanías" y el descenso notorio de la calidad en la producción masiva. Esto, que es cierto, se origina en parte por el desdén en la valoración de su trabajo que, sin embargo, no evita la continuidad de la gran tradición en algunos lugares y, sobre todo, en algunas familias, ni impide la emergencia de creadores de primer orden. El problema central de estos artistas populares es la falta de difusión y la falta de apreciación crítica de sus trabajos. No se les concede la alabanza o el reconocimiento, porque, de acuerdo al criterio despectivo de la burocracia cultural, sus obras no se singularizan, corresponden todas al Pueblo, la entidad abstracta que carece de recompensa ajena a su propia existencia. Y lo que no se toma en cuenta en el siglo XX es la originalidad y, con frecuencia, el carácter vanguardista de los artistas populares, obstinados en la mezcla incesante de tradiciones y visiones modernas, en la actualización de temas y técnicas, en los lenguajes artísticos que, sin saberlo, corresponden a búsquedas y logros internacionales.

Al respecto, en un penetrante ensayo "Sobre la creatividad... o cómo buscarle", en *Culturas Populares y política cultural* (Museo de Culturas Populares- SEP. 1982), sostiene el antropólogo Arturo Warman:

La creatividad popular sucede en un espacio indiferenciado.
Más estrictamente, se da en los procesos de trabajo y de

la vida cotidiana, sin separarse de ellos, incorporada al quehacer que permite la sobrevivencia, a la producción. Las condiciones para la creatividad son tan rigurosas como son las condiciones de vida y de trabajo.

Los recursos materiales son escasos y pocos los procesos técnicos a los que se tiene acceso. En cambio, hay conocimiento profundo de los materiales, sus limitantes y su potencialidad.

La descripción le conviene a don Roberto Ruiz, creador popular, artista de tradición artesanal, artesano que jamás industrializa sus procedimientos. Él, y aquí aparece un distinguido con lo apuntado por Warman, tiene acceso a toda la técnica que necesita, y la usa a la perfección. Su punto de partida son los instrumentos de odontólogo que le bastan para configurar sus mundos en espacios similares a la mítica punta de un alfiler, donde se acomodan conjuntos angélicos y diabólicos, multitudes de calaveras enlazadas en juego a la vez erótico y fraterno, figuras de pueblo, almas en pena de la obra de José Guadalupe Posada que se aquietan en sus recintos de hueso, mujeres indígenas, parejas pares. Se cumplen a tal punto los rituales de la artesanía y las exigencias del arte, que los testigos de este trabajo advertimos la trampa del término *artesanía*: es un esfuerzo para quienes no sabrían cómo calificar el trabajo, y es un método de prepotencia racista y clasista.

Don Roberto nace el 2 de marzo de 1926 en Miahuatlán, Oaxaca, en un medio pródigo en artesanía. Apenas en segundo año de primaria, los apuros familiares lo obligaron a desertar

porque veía a mi madre que trabajaba fuerte, haciendo tortillas muy elaboradas, y por esa razón dejo la escuela para aprender a trabajar, y como la maestra en la escuela notó mi ausencia, fue a platicar con mi madre para seguir la educación primaria porque era necesario, pero para ese entonces ya estaba trabajando en una panadería.

En ese amasijo descubrí mi actual trabajo, y en la escuela también, porque en vez de ponerme a hacer el trabajo que me ponía la maestra, el cuaderno lo llenaba de puras figuras dibujadas, y lo mismo en la panadería la masa del pan la convertía en figuras de bulto como las llamé en mi niñez.

Cuando contaba con 21 años me fui al campo porque pensé mejorar nuestro sistema de vida, y cuidando los animales como pastor disponía de un cuchillo muy afilado. Empecé a darle forma a la madera haciendo lo que se ve en el campo, la yunta de toros, la carretera en sus estancas, el arado que por cierto me trae bonitos recuerdos. Siguiendo las inquietudes para darle forma a la arcilla y a la madera.

(De un cuaderno de notas de don Roberto para sus hijos)

El niño Roberto Ruiz pasa del campo al oficio de huarachero. Luego, la ida a Oaxaca, a una panadería. El encuentro casual con un escultor lo hace regresar a su tierra. Conseguir su propia herramienta y hacer miniaturas en madera de pochote. De allí en adelante, su destino parece ser el de un artesano ajeno al "espacio culto": vende en piezas de artesanías sus piezas guardadas en cajas de zapatos, diversifica su producción, pinta, insiste en la miniatura, va a Ciudad de México a "aprender escultura", se emplea en una casa de artesanías, aprende plenamente el oficio, conoce al galerista Víctor Fosado.

El recorrido de don Roberto es el mismo de miles de artesanos, cuyo rigor creativo se desconoce, y cuya "falta de prestigio" los condena a jornadas exhaustivas y muy mal remuneradas. El apoyo de la señora Teresa Pomar, del Museo de Artes e Industrias Populares, le permite a don Roberto salirse del circuito de venta a turistas, exponer en diversos lados, e irse haciendo del reconocimiento nacional e internacional. Pero su actitud no varía, comprometido con el deber de no repetirse, de buscar enlaces formales distintos, de aprovechar plenamente la lección de su maestro reconocimiento: José Guadalupe Posada. En todo momento, procede al margen de la preocupación de si lo suyo será o no arte, porque sabe que su instinto de perfección es el cumplimiento de una obligación laboral, de una tradición, de su propia fuerza creativa.

En la obra de don Roberto la obsesión por las calaveras proviene orgánicamente de presentaciones rigurosas de lo popular y tradicional. Al desplegar su sensibilidad en los conjuntos abigarrados (donde la promiscuidad forzada de las figuritas engendra acoplamientos insospechosos, líneas de la sensualidad, metamorfosis de la figurita en multitud, y a la inversa) usa también los motivos más ortodoxos, los paisajes del costumbrismo "el amor amoroso de las parejas pares". Los temas varían, pero el maestro Ruiz se involucra a fondo con cada pieza, y nunca cede en intensidad y devoción imaginativa.

El taller de gráfica popular: los murales de papel en las esquinas

¿Qué es el Taller de Gráfica Popular? Es, y puntualmente, el resultado de la efervescencia artística en el rechazo del nazifascismo, la solidaridad con la República Española y el combate del clero católico y la derecha que lo acompaña. Pero la época no admite así nomás las descripciones, y al TGP se le atribuyen, por ejemplo, herencias milenarias. En su introducción al álbum dedicado a los doce del grupo, Hannes Meyer menciona:

[...] el problema de la herencia artística mexicana y su aprovechamiento por los artistas del TGP [...] Más que en sus formas, se manifiesta la relación de este arte gráfico con el pasado precortesiano en su modo de ser. Sin el espíritu colectivo de aquellas remotas culturas indígenas, este arte blanquinegro no sería posible entre los mexicanos de hoy, ni estaría hoy un TGP. El concepto indio caracteriza los mejores trabajos del grupo: salta a la vista en la obra de Ángel Bracho, a cuya vaga melancolía no faltan chispas de gracia y de sonrisa. Se descubre fácilmente en el

simbolismo implícito en algunos grabados de Alfredo Zalce y de Leopoldo Méndez. Se presenta en la obra gráfica de José Chávez Morado, donde el aliento diabólico fantástico transfigura el agrio tema de su crítica social; se muestra en el dibujo de Francisco Mora, cuyos hombres aparecen desproporcionados en su forma natural, como en tanagras de barros indígenas y, sobre todo, en Everardo Ramírez, el indio del Pedregal de Coyoacán, de cuyos finos grabados emana toda la profunda tristeza de su raza.

Meyer es un gran técnico y un buen artista, no ciertamente un teórico. Reproduce in extenso su alegato esencialista porque ejemplifica el tipo de discursos exculpatorios en torno a un movimiento de arte e información políticos y de llamados a la movilización al que no señalan los rasgos de "psicología étnica" de sus participantes. La herencia artística del TGP, uno de los grandes momentos de la obra de Méndez, viene del grabado europeo y del redescubrimiento de José Guadalupe Posada, de los grabadores comunistas y del gran arte indígena de mayas y Olmecas, de Frans Massereel y de Orozco y Rivera. Y, también, muy fundamentalmente, el Taller de Gráfica Popular, en su primera gran época, es un espacio de influencias mutuas, de la forja diaria de un idioma común. No se imitan, se estimulan entre sí.

Maples Arce nos informa:

El Taller de Gráfica Popular se instaló en la casa marcada con el número 69 de la calle de Belisario Domínguez. Contaba el local con una pequeña sala de exposiciones y de venta, y otra pieza destinada al estudio de los artistas, y una tercera más donde se instaló una prensa mecánica para litografía, con una plaqueta que decía PARIS 1871 y de la que se murmura que había servido en La Commune, lo que le daba leyenda y prestigios revolucionarios. A los fundadores se vinieron Alfredo Zalce, Ignacio Aguirre, Jesús Escobedo, Everardo Ramírez, Antonio Pujol y Gonzalo de la Paz Pérez. El número de miembros activos del Taller pronto llegó a 16 con el ingreso de nuevos artistas. El primer cartel (obra de Méndez) fue para congratular a la CTM, Confederación de Trabajadores de México, fundada por Vicente Lombardo Toledano en 1937. Después siguieron otros sobre la expropiación petrolera y tres calendarios para la Universidad Obrera de México.

El TGP no se concibe sin las aportaciones y la energía de Méndez, presente en la calidad de los trabajos destinados a durar un día. Y también el TGP se arma con los aportes de dos litógrafos de primer orden, Jesús Arteaga y José Sánchez, impresores de muchísimas piezas de Orozco, Siqueiros, Zalce, O'Higgins y Méndez.

EN EL NOMBRE DE CRISTO Y LOS LINCHAMIENTOS

En 1939, por encargo de la Secretaría de Educación Pública, Méndez realiza un cartapacio, *En el nombre de Cristo*, con siete litografías que evocan los asesinatos brutales de los profesores victimados por los cristeros, “los defensores de la fe”, en el período 1926-1929. Las litografías, de gran inspiración orozquiana, son la denuncia cuyo vigor trasciende el tema específico, y por lo mismo, lo fija en la memoria. En estas piezas se recrea algo pocas veces expresado: el pueblo en funciones de linchamiento, en la metamorfosis de la crueldad y la saña. Con machetes, transformado en el monstruo de mil ojos o en el árbol de donde pende el maestro, a horcajadas sobre la víctima, convertida en llamarada asesina, la turba cristera es el fanatismo que desmiente cualquier idea romántica sobre el pueblo.

En 1940, David Alfaro Siqueiros y su grupo asaltan la casa de Trotsky y secuestran a su secretario, al que asesinan. Luego dejan pistas falsas en el TGP. El 24 de junio de 1940 se exonera a Méndez de cualquier cargo. Escribe en sus cuadernos de notas: “En mi corta prisión lloré desesperadamente al ver a mi mujer embarazada, ofendida por los agentes de la policía reservada y más tarde en la puerta de la cárcel, verla con mi hijo en sus entrañas bañada en lágrimas [...] Esta debilidad no me avergüenza”.

En 1945 Méndez entrega *Lo que queda por venir*, según creo, el mejor de sus grabados extraordinarios. En lontananza, el ejército de la muerte y las peregrinaciones cristeras, y un obispo seguido por un monstruo que fue la serpiente del escudo. A lo lejos la ciudad que es el país. Al frente, el escudo nacional con una cruz de guadañas, el águila clavada inerme, el nopal y Méndez cortejado erótico y malignamente por una calavera de Posada vuelta una Medusa. Allí estaban también, como en su primer grabado, el Hombre que es San Sebastián. Méndez dibuja con serenidad a su monstruo incestuoso en las páginas del libro que es el origen de las profecías.

¿Qué resulta de esa etapa magnífica del TGP? ¿Qué tanto radicaliza y qué tanto pasan inadvertidos los grabados? Imposible saberlo a estas alturas, aunque sin duda las hojas, los volantes, los folletos y los carteles evidencian la democratización de la imagen. En sus reflexiones sobre el Taller, Méndez es muy explícito:

Al comenzar, no planteamos un programa de orden estético para revolucionar las formas. Nuestros propósitos tenían tal característica que pesaba más el fin que perseguíamos. La gráfica de tema social nos llevó a considerar las formas capaces de llegar a las masas, el pueblo; por eso, en nuestra declaración de Principios hicimos hincapié en las tendencias realistas y hemos estudiado documentos sobre el realismo para enfocar mejor nuestro trabajo. Hemos abordado asuntos de interés inmediato; nunca hemos trabajado especialmente para exposiciones, como trabajan muchos organismos de artista; nuestra obra

estuvo siempre en función de un problema. Posada es nuestro ejemplo mayor, porque el grabado mexicano contemporáneo y gran parte de la obra pictórica proviene de este hombre excepcional; no debemos perderlo de vista porque su actitud humana es digna de imitación; él sigue siendo el antecedente más limpio, más fuerte, más mexicano y revolucionario.

(Citado en el prólogo de Rafael Carrillo Azpeitia a Leopoldo Méndez, dibujos, grabados, pinturas, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1984).

El nosotros de la declaración anterior remite claramente a la primera persona del singular. Méndez aborda los temas del día, quiere persuadir y conmover al pueblo, es realista en el sentido de atenerse a formas muy reconocibles, no trabaja especialmente para exposiciones, admira desmedidamente a Posada y el impulso comunitario es su identidad entrañable como artista. Todo esto lo conduce al elogio de la clase obrera. Como ninguno, Méndez cree en la dignidad inmensa del trabajo físico al que le atribuye condiciones de hazaña permanente. Sus obreros son escultóricos, sus burgueses son siempre caricaturales.

Teodoro y Susana Torres

Don Teodoro y Susana han trabajado la vida entera en la confección de miniaturas en plomo, un oficio arriesgado, una obsesión que surge del porque sí, propio de las vocaciones infalsificables. Durante años, y con maestría imperturbable, don Teodoro entrega miniaturas de soldados, indígenas de diversas etnias, héroes, figuras populares. Luego, el espíritu de renovación lo lleva a producir conjuntos admirables inspirados en murales, pinturas y litografías: la Plaza de Santo Domingo proveniente de Linati (hasta el momento su obra maestra), el Salto del Agua, la serie de las Castas novohispanas, el mural de Diego Rivera *Un domingo en la Alameda*, la notable serie de Frida Kahlo. A su lado, doña Susana pinta las miniaturas con gracia y eficacia. A ellos, genuinos artistas populares, les ha tocado el arrinconamiento de su gremio, el menosprecio de sus piezas valuadas en modo ínfimo, el ir y venir en los centros de artesanías ofreciendo sus piezas un tanto en vano. Luego, como le sucede ahora a un buen número de estos artistas populares, don Teodoro y doña Susana alcanzan el reconocimiento de otra generación, ya capaz de apreciar la solidez, el ingenio, el colorido y el sentido de perspectiva de estos creadores de lo bellamente diminuto.

Guillermo Romero, Alfredo Velázquez

Dos artistas populares todavía insuficientemente reconocidos. Guillermo Romero y Alfredo Velázquez. Don Guillermo construye pequeños templos de una perfección insólita, iglesias de piedra de la provincia arquetípica, adecuadas para los rezos milenarios, y don Alfredo crea escenas populares de enorme regocijo y precisión. A ellos les corresponde la herencia de los artistas populares del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, los Panduro, los Carranza en Tlaquepaque.

Gracias a estos artistas, y entre otros notoriamente, la tradición se renueva. Gracias a la Tradición, su obra renueva sus dones persuasivos.

El cine, memoria viva
de las generaciones

El cine mexicano de la “Época de Oro” (sitúenlo entre 1933 y 1955 aproximadamente) dispone ya de un relieve singular. Al margen de su calidad específica. Con frecuencia más que discutible ésta, la cinematografía, dispuso de grandes directores, camarógrafos notables, Monstruos Sagrados que en verdad lo son (*Cantinflas, Tin Tan, Dolores del Río, María Félix, Jorge Negrete, Pedro Infante, Arturo de Córdova, Ninón Sevilla*), actores característicos de primer orden y atmósferas unidas por el melodrama y la comedia. Con el tiempo, o con los envíos de la posmodernidad, si se quiere, la “Época de Oro” se ha convertido en un patrimonio cultural del país (y de América Latina, de modo parcial pero intenso), y eso lleva a la revaluación de las fotos (los *stills*), los *posters*, los juegos populares a partir de las Estrellas del Cine.

De modo complementario, se toman muy en cuenta los ídolos irrefutables en su época de oro, los compositores (Agustín Lara, Manuel Esperón, José Alfredo Jiménez, Gonzalo Curiel, Mario Ruiz Armengol, Gabriel Ruiz, Consuelo Velázquez, Emma Elena Valdelamar, Tomás Méndez, Chucho Monje) y los intérpretes: Negrete, Infante, Lucha Reyes, Elvira Ríos, Ana María González, Amparo Montes, Fernando Fernández, Chelo Silva; más los grandes cantantes del género “tropical”: Celia Cruz, Daniel Santos, Beny Moré, Rita Montaner; más las orquestas y los tríos: los Panchos, los Diamantes, los Tariácuris, en primer término.

El coleccionismo ya los alcanzó porque, con valor todavía no suficientemente estudiado, tienen muchísimo que ver con los gustos y la integración social de México y América Latina durante la época que aún no concluye.

Juramento del Pancracio

Juro por Hércules, Sansón y Atlas, por todos los dioses del Pancracio, así como por los héroes y heroínas de la mitología y mis más sagradas creencias, a quienes pongo por testigos y protectores, que después de haber pasado el triángulo de pruebas de: Querer Ser, Saber Ser y Poder Ser luchador, cumpliré, lisa y llanamente, con mi fuerza e inteligencia, con mi espíritu y destreza y con mi amor y dedicación las siguientes ordenanzas:

- Tendré como maestro a los grandes ases de la Lucha Libre a los que respetaré y veneraré tal y como si fueran mis padres y seguiré al pie de la letra sus consejos y enseñanzas que no divulgaré a personas ajenas a mi profesión.
- Guardaré los secretos del deporte y nunca los confesaré, aunque me haya o me hayan retirado de la lucha.
- No provocaré en el ring la muerte de mi contrincante ni lastimaduras que dañen su cuerpo: simplemente trataré de rendirlo.

- Jamás discutiré las reglas sagradas de la lucha que se me indiquen, y si las infringiera, aceptaré la descalificación que me impongan los jueces.
- Respetaré a los réferis y a todos aquellos que estén ligados en una u otra forma a este deporte.
- No utilizaré mis recursos ni procedimientos fuera del ring; a menos que sea atacado a traición, o para defender una causa justa.
- Dignificaré a la Lucha Libre y la adoraré como un arte, como una ciencia, como a una madre, como a una diosa.
- Si observo fidelidad en mi juramento, séame concedido gozar felizmente de mi profesión; y si lo quebranto y soy perjuro, que caiga sobre mí la suerte contraria.

Hacedores del Juramento: Murciélagos Velázquez, Lobo Negro, Luis Barragán. En *Memorias de la lucha libre*, de Rafael Olivera Figueroa el *Árbitro*, México, Costa-Amic Editores, S. A., 1999.

La lucha libre es ya un tema de coleccionistas con toda su inmensa carga *kitsch* y de improvisación popular. Incluso uno de los artistas latinoamericanos primordiales de hoy, Francisco Toledo, ha incursionado en ese delirio falso y verdadero donde las patadas voladoras hacen las veces de un mensaje de un cielo vengativo, los villanos con máscaras son candidatos a la santidad obligatoria, y los aullidos del respetable son parte del Coro de las Postrimerías, el que nunca dejaremos de oír. Y ese rasgo de la arena de lucha libre como el vasto cubículo del teatro que no conoce el ascenso o la caída del telón, lo capta bien el artista popular Durantón, que se apega al arte del cartonismo, que ya parecía extinguido y que ahora recobra su poder de convocatoria.

Epílogo en busca de otras piezas de colección

¿A qué puntos de vista un coleccionista se atiene? En mi caso, coleccionar ha sido función del gusto, el placer y la buena y la mala suerte, aquello que lo persigue a uno siempre recordándole lo que estuvo a punto de comprar. Por eso, más que de una colección, dispongo del entrecruce de colecciones diversas, donde figuran clásicos de la fotografía en México, testimonios de historia y sociedad, apogeos de la nostalgia social y familiar, delirios del *kitsch*. En el campo de las fotografías mi manejo en distintos niveles de aprecio al no ser capaz de discriminar, alcanzado por la magia incesante de las piezas, y controlando por mi capacidad adquisitiva. El resultado es contradictorio y complementario. Que así sea. En alguna medida, todos somos coleccionistas, sólo nos falta el valor de reconocimiento como museos ambulantes de nuestra memoria.