

La colección Abrevian Ensayos busca tender un puente comunicativo entre investigadores, críticos, estudiantes, artistas y público de las artes.

A través de la síntesis de investigaciones de largo alcance, convocamos al intercambio de herramientas teóricas que brinden elementos para la discusión en torno a diversos temas relacionados con las artes visuales. Proponemos definir espacios para el análisis y el debate, porque es ahí donde la investigación, la teoría y la creación se reformulan y aprehenden.

Con la publicación de estos ensayos, Estampa Artes Gráficas y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas inician el trazo de caminos a la crítica constructiva y a la interlocución entre miembros de una comunidad que por décadas ha permanecido fragmentada.

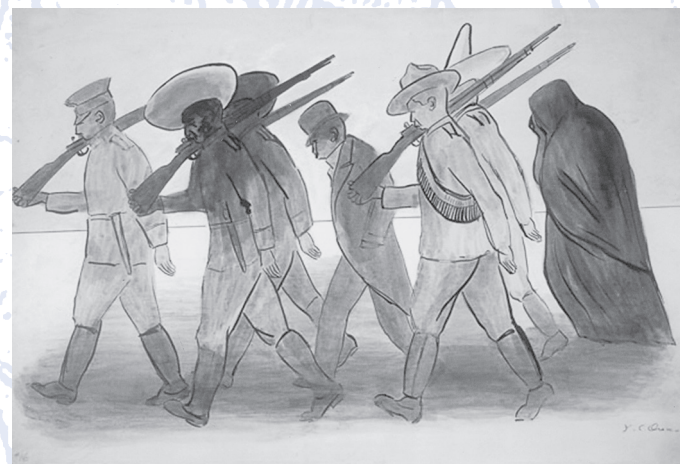


La Revolución de 1910 según Alvar Carrillo Gil

ANA GARDUÑO

abrev.
ian

ENSAYOS



La Revolución de 1910
según Alvar Carrillo Gil

ANA GARDUÑO

abrev.
ian
ENSAYOS

IMAGEN DE CUBIERTA

José Clemente Orozco, *El reaccionario*, 1926-1928,
tinta sobre papel, 32 x 49 cm.
Museo de Arte Carrillo Gil. SIGROA 16980.

DISEÑO DE CUBIERTA

Yolanda Pérez Sandoval

Abrevian

Cuarta serie, número 9

Primera edición, 2011

Coedición:

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de Artes Plásticas (Cenidiap)
Estampa Artes Gráficas S. A. de C. V.

© Ana Garduño

D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Paseo de la Reforma y Campo Marte, C. P. 11560, México, D. F.

ISBN 970-9703-58-7

Impreso y hecho en México

CARRILLO GIL
LA REVOLUCIÓN DE 1910 SEGÚN ALVARO CARULLO

■ De campesino a empresario y agente cultural

El perfil público del coleccionista yucateco Alvar Carrillo Gil (1898-1974) tiene relación directa con la Revolución mexicana, no sólo porque se asumiera como beneficiario de algunas de sus reformas socioeducativas, sino también debido a que se erigió en un concienzudo crítico del régimen autodenominado posrevolucionario. Su caso cobra trascendencia por tratarse del principal coleccionista del México del siglo XX, posición que aprovechó para ejercer un emblemático liderazgo en el ámbito cultural, tanto en la esfera pública como en la privada.

La base de su poder residió en que estructuró dos exitosos discursos paralelos: uno a través de su colección de arte moderno nacional, dentro de la que dedicó una importante serie a la temática de la violenta lucha fratricida que fue la Revolución, y otro mediante su activismo político, centrándose en denunciar la indolencia del régimen que gobernó al país durante prácticamente toda la centuria, en cuanto a materializar un catálogo de consignas elevadas desde los discursos políticos al rango de *postulados revolucionarios*.

A pesar de haber nacido en el campo yucateco dentro de una de las miles de familias que a finales del siglo XIX vivían en condiciones de pobreza, Carrillo logró instruirse en parte gracias a la apertura que para la educación popular representó la caída del porfiriato. Una vez que concluyó sus estudios universitarios en medicina y pediatría, obtuvo el anhelado ascenso socioeconómico. Si bien inició su carrera profesional en la década de 1930 como funcionario público de salubridad, fue en el sector privado en el que destacó al fundar —en el favorecedor contexto de la segunda Guerra Mundial— los primeros laboratorios de capital no foráneo especializados en medicina infantil.

Como industrial, Carrillo Gil personificó el pacto establecido con la burguesía nacional durante los gobiernos de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés, de 1940 a 1952. Su gestión empresarial contribuyó a evitar el desabasto de medicamentos ante la concentración de las trasnacionales farmacéuticas en los campos de batalla y durante los primeros años de la posguerra, además de contribuir a la consolidación de la producción interna de fármacos. A su vez, en tanto coleccionista impidió la dispersión internacional de un vasto acervo de arte moderno mexicano, y encarnó la complementariedad entre un particular —que socializa sus posesiones artísticas a través del préstamo temporal— y las políticas públicas que en materia de arte local negociaron su metódica exhibición en los más prestigiados recintos nacionales e internacionales.

En ambos roles, Carrillo se desarrolló en sectores controlados por un Estado omnipotente y omnipresente: si bien las empresas paraestatales no producían medicamentos, fue desde la esfera del poder central que se diseñó la política in-

dustrial y se seleccionaron las áreas beneficiadas por subvenciones y exenciones de impuestos. También desde el Estado se delinearón las políticas culturales en cuanto a la educación de los artistas y a la exhibición de su producción plástica; no obstante, lo que se descuidó fue el consumo: prevaleció la negativa a instaurar un programa permanente de adquisiciones que asegurara el incremento sistemático de las colecciones estatales repartidas en los diversos museos públicos.

A su vez, modelar una importante antología artística y garantizar su visibilidad pública fue el método que Carrillo Gil siguió para “enclasar” y distinguirse. Coleccionar arte le proveyó de la singularidad social a la que aspiraba. Para desligarse de su perfil empresarial se presentó como un consumidor apasionado alejado de toda intención especulativa. Efectivamente: su acervo no es, de manera primordial, mercancía; es más un signo: de poder económico, de distinción, de sensibilidad y buen gusto, de compromiso con el arte y la cultura de su época.

En 1938, ya residiendo en la ciudad de México, empezó a conformar las diferentes series de arte moderno que integran su colección, a través de la cual construyó su identidad pública, diferenciándose de los nuevos ricos contemporáneos que preferían acumular obras ya prestigiadas, como la escultura clásica de pequeño formato, las antigüedades o la pintura decimonónica. Para él, coleccionar era una pasión y un riesgo; seleccionó las propuestas más novedosas de su tiempo, creaciones que podrían haber quedado marginadas o poco reconocidas pero que al paso de los años se convirtieron en paradigmas del arte nacional.

Así, Carrillo se distinguió por un gusto novedoso y por favorecer una corriente aún no legitimada en el plano comercial aunque siempre apoyada desde la esfera del poder cultural: la optimistamente denominada Escuela Mexicana de Pintura. Al escoger piezas de los productores mexicanos que actuaban dentro del movimiento artístico de las primeras décadas del siglo XX, desafió a los predominantes coleccionistas conservadores que preferían atesorar en concordancia con los gustos preestablecidos. Más aun, actuando dentro del reducido grupo de coleccionistas pioneros de arte moderno de corte vanguardista, se distinguió de todos ellos por su disposición a elegir los productos más radicales, menos decorativos; esto ocurrió, por ejemplo, con la serie *La casa del llanto* de José Clemente Orozco.

Aquí cabe aclarar que si bien el coleccionista yucateco corrió riesgos con sus adquisiciones, prácticamente en ningún caso existió peligro de pérdida total de la inversión: aunque la mayoría de sus artistas preferidos eran creadores que no disfrutaban de un amplio mercado en México, sí lo tenían en Estados Unidos. En cambio, la progresiva elevación de sus cotizaciones le representó un valor agregado, la confirmación de lo certero de sus elecciones y la consolidación de su prestigio. Los coleccionistas que le sucedieron y que optaron por el mismo tipo de arte ya no comprometieron su economía ni su reputación porque, desde poco antes de los años cincuenta del siglo pasado, el comercio estaba apuntalado no sólo por

las políticas culturales estatales, sino también por la crítica de arte, las galerías, los funcionarios de museos y coleccionistas de renombre, como Alvar Carrillo Gil.

En consecuencia, para cuando se generó la consolidación del mercado artístico nacional, a partir de 1946, las compras del yucateco eran recibidas con expectación en el circuito cultural local, gozando de excelente fortuna crítica. También contribuyó a su prestigio que —a diferencia de él— la mayoría de sus competidores no se educaron como *connaisseurs* de arte y no depuraron rigurosamente sus acopios. De esta forma, Carrillo coadyuvó al desarrollo del mercado y el consumo artístico, proceso que se consolidó y acentuó durante la segunda mitad del siglo XX.¹

En el escenario plástico de su tiempo y, por supuesto, al interior de su colección, Carrillo Gil detentó poder simbólico y material: en el discurso público, clasificar y jerarquizar arte son formas de poder. Del mismo modo, a través de sus elecciones, otorgó identidad y significado a la colección: el valor adjudicado a su acervo es equivalente al mérito reconocido al coleccionista.² No sólo es una cuestión de prestigio personal: sus selecciones, tanto como sus exclusiones, le permitieron posicionarse dentro del ámbito cultural mexicano y constituirse como coleccionista líder, ya que sus decisiones generaron atención y expectación, e incluso propiciaron cambios en la percepción de la obra de un artista concreto; por ejemplo, su especial predilección por un conjunto específico dentro de la producción de Orozco contribuyó a definir la forma en que lo percibían sus contemporáneos, a mejorar su recepción y fortuna crítica.

Por otra parte, si bien el yucateco favoreció al movimiento artístico mexicano cuando la mayoría de la élite económica local aún no lo adquiría, una vez que se convenció que éste se encontraba en fase decadente protagonizó agrias polémicas contra su predominio en las salas de exposición oficiales y abogó por la protección estatal a las nuevas corrientes, en específico el arte abstracto. De esta forma, Carrillo no sólo ejerció poder sino también opuso resistencia en el ambiente cultural de su momento. Empero, no obstante que se formó una imagen pública de feroz opositor al *establishment* —controversias y escándalos tanto como el cuestionamiento al arte legitimado— cayó igualmente en contradicciones; por ejemplo, aunque a finales de los años cincuenta luchó por el desplazamiento de la hegemonía de la otrora llamada Escuela Mexicana —en una de las polémicas más rudas que montó en directo contra un funcionario cultural: Miguel Salas Anzures, jefe del Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes

¹ Para la galerista mexicana más importante del siglo XX, Inés Amor, Carrillo era el prototipo del coleccionista. Véase Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde (eds.), *Una mujer en el arte mexicano, memorias de Inés Amor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987, pp. 238-239. Colección Cuadernos de Historia del Arte núm. 37.

² Philipp Blom, *To Have and To Hold. An Intimate History of Collectors and Collecting*, Woodstock-Nueva York, The Overlook Press, 2002, p. 156.

(INBA) e implícitamente con el director general del instituto—, también contribuyó a impedir la necesaria inspección crítica de dicha corriente plástica. Me refiero a su beligerante defensa del postulado mítico que asevera que aquel movimiento plástico tenía su origen en los idearios políticos de la Revolución que inició en 1910.³

Quiero precisar que el poder de un particular se define no sólo frente al Estado sino que usufructúa diferentes grados de influencia en sus relaciones con diversos sectores, grupos o personalidades de la época. En el caso de Carrillo Gil y en buena medida a consecuencia de los saberes estéticos que acumuló, desempeñó roles tan diversos como el de escritor y crítico de arte, promotor y difusor cultural. En el panorama del coleccionismo de mediados del siglo XX, ningún otro personaje, desde el sector de lo privado, cimentó una vocación pública tan definida al asignarse a sí mismo el papel de activo agente cultural,⁴ a pesar de las suspicacias del aparato político-cultural que obstaculizaba la participación pública de los particulares y que insistía en invisibilizarlos.

Aunque buena parte su éxito y su pertinencia fue coincidir con las políticas culturales públicas, sus conflictos con el poder político y cultural revelan una paulatina pero nunca lineal transformación de colaboracionista a crítico del Estado. Incluso la vigencia de su perfil radica en que un alto porcentaje de su crítica, en términos generales, podría aplicarse a fenómenos culturales que con regularidad se han seguido presentando durante la primera década del siglo XXI.

*Con mi 30-30 me voy a pelear
y a ofrecer la vida en la Revolución,
si mi sangre piden, mi sangre les doy
por los habitantes de nuestra nación.⁵*

■ Ciudadano con derechos culturales

Carrillo Gil colaboró con un régimen que se concebía como el obligado primer promotor de la plástica y la cultura nacionales, como un Estado mecenas que debía generar condiciones óptimas para el desarrollo de la creatividad estética

³ Para este tema véase mi artículo: “Muralismo, revolución y religión (1960-1961): polémica entre Alvar Carrillo Gil y Miguel Salas Anzures”, *Discurso Visual*, revista electrónica del Cenidiap-INBA, número 6, nueva época, mayo-agosto de 2006. discursovisual.cenart.gob.mx

⁴ “Aquel que [...] interviene en la administración de las artes y de la cultura, propiciando las condiciones para que otros creen o inventen sus propios fines culturales. Actúa más frecuente aunque no exclusivamente en el área de difusión [...] Organiza exposiciones, muestras y conferencias, prepara catálogos y folletos, realiza investigaciones de tendencias, estimula individuos y grupos para la autoexpresión, en fin, tiende un puente entre la producción cultural y sus posibles públicos”. Teixeira Coelho, “Agente cultural”, en *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2000, pp. 50-51.

⁵ Anónimo, *Carabina 30-30*, corrido, *s/f*.

a través de la proliferación de escuelas públicas para formar artistas y garantizar la exhibición triunfal de sus productos culturales en los museos estatales. En su concepción, la iniciativa privada tenía que coadyuvar al aparato gubernamental en sus funciones de promotor y difusor del arte y la cultura, pero de ninguna manera debía suplantarlos.

Así, dado que para el yucateco al Estado le correspondía conservar, restaurar, salvaguardar y estudiar el arte de manufactura local que constituyera un digno compendio de la historiografía patria, aquel clasificado como patrimonio nacional, decidió transferirle buena parte de su colección. Fue a consecuencia de tal determinación que, después de un largo y complejo proceso, en 1974 se fundó el Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, anexo al sistema de museos del INBA.⁶

De esta forma, la personalidad pública de Carrillo Gil cobra relevancia por su decidido compromiso con la permanente exhibición y difusión del arte, pero también por su contundente crítica hacia prácticas y modos de acción sumamente polémicos por parte de la burocracia cultural, lo que lo llevó a entablar enfrentamientos con diversos gobiernos posrevolucionarios. Fue un agente cultural que reclamó el libre ejercicio de su ser ciudadano. Esta concepción de ciudadanía se percibe en su reivindicación del derecho a cuestionar a los funcionarios públicos, de la legítima facultad de denunciar actos de corrupción e impunidad, asumiendo como una obligación la vigilancia de los actos de los hombres del gobierno en todo aquello que, a su juicio, hiciera peligrar el patrimonio económico y cultural de los mexicanos, concretamente de los yucatecos, ya que una buena parte de su intervención ciudadana la enfiló hacia la esfera de lo regional.

Al ejercer la interpelación estaba convencido de que era obligación de todo burócrata, estatal o federal, rendir cuentas de sus actos a la ciudadanía.⁷ En este sentido, si el arte de su época era un elemento de identidad nacional, todo ciudadano era responsable de vigilar que las políticas culturales instrumentadas desde el poder gubernamental no afectaran el desarrollo nacional. Por ende, sus denuncias obedecían, según declaraciones expresas, a la necesidad de cumplir con su *deber de ciudadano*.⁸ Esto de manera independiente de si sus impugnaciones prosperaban o no.

⁶ Para este tema véase mi libro *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Estudios de Posgrado, Programa de Maestría y Doctorado en Historia del Arte, 2009. Colección Posgrado 38.

⁷ Véase, por ejemplo, su texto "Los nuevos 'científicos' hablan por la boca del INBA. Interpelación al licenciado Torres Bodet, al señor Gorostiza y al profesor Reyes", *México en la Cultura, Novedades*, 15 de enero de 1961, p. 10.

⁸ Como muestra, véase el libro que, con redacción colectiva, editó: *La corrupción en el gobierno de Yucatán*, México, Asociación Cívica Yucatán, 1963, p. 55. Cursivas en el original.

Así, desde la posición de prestigio que consolidó en la capital del país, a principios de los años cincuenta se asumió como ciudadano con derechos políticos en una época en que hacerlo podía resultar muy peligroso. En parte por ello, Carrillo Gil no luchó solo; siempre buscó crear y liderar asociaciones con personalidad jurídica que pudieran oponerse —en condiciones lo menos desventajosas posible— a los diversos grupos dominantes. El proyecto consistía en crear y participar dentro de una elite informada, activa y comprometida.

Con este objetivo en mente, instrumentó varias campañas, generalmente de denuncia periodística a través de artículos de opinión. Allí exigió a sus lectores el desarrollo tanto de la capacidad de juzgar como el involucramiento en asuntos estéticos y políticos. No se le escapaba que la influencia pública de que gozaba se debía, en buena medida, a su acceso a los medios de comunicación, con lo que prácticamente estaba a salvo de la represión. Más aún, aplicó con regularidad un principio del discurso de poder, practicado por los gobiernos posrevolucionarios, que en términos generales afirma que quien posee recursos económicos adquiere derechos de expresión.

Este compromiso ciudadano es visible en su selección del arte mexicano. Una buena parte de la colección responde a las premisas de su tiempo, desde una postura crítica, desafiante y cuestionadora. Tal posición no estuvo exenta de contradicciones y ambigüedades, ya que a pesar de que Carrillo mantuvo distancia crítica con ciertas características del régimen, participó de la ideología dominante, coincidiendo con algunos objetivos centrales de la política oficial, hacia el interior del país y el extranjero.

Cabe enfatizar que la colección no sólo fue el instrumento para discrepar sino también para colaborar con el sistema político, con el poder institucionalizado.⁹ Sus elecciones indican el interés por un sinnúmero de cuestiones que lo presentan como un hombre preocupado por los acontecimientos nacionales e internacionales, y los pintores que coinciden con él en el desarrollo de tales inquietudes, aun cuando se diferencien en sus acercamientos y perspectivas, son de los más importantes de la colección: José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. De esta forma, el coleccionista asumió y se apropió de las críticas de diversos artistas; armó un discurso personal a partir de las imágenes creadas por ellos, quienes fungieron como sus principales colaboradores en sus diversas incursiones al ámbito político-cultural del México de mediados del siglo XX.

La cuestión de la ciudadanía está relacionada con la formación de colecciones de arte moderno como uno más de los elementos constructivos en el complejo andamiaje del nacionalismo mexicano. En el caso de Carrillo Gil, es evidente que creyó en una corriente hegemónica en su época, el nacionalismo político, en tanto

⁹ Niklas Luhmann, *Poder*, México, Universidad Iberoamericana, Antropos, 1995, p. 25.

proceso de unificación. Según la clasificación propuesta por el historiador Abelardo Villegas, su imaginario se caracteriza por un nacionalismo popular, revolucionario, con una combinación del tipo etnológico y político:

El más importante y el más extendido de los nacionalismos es el etnológico. Esto es, la identificación de las esencias nacionales con lo indígena, y lo indígena con lo popular y lo revolucionario [...] Ello quiere decir que la mayoría de los mexicanos considera que de las diferentes influencias que han operado en la formación de nuestra nacionalidad, la más característica, la más entrañable, es la influencia indígena, pero al mismo tiempo la situación social del indígena muestra con mayor agudeza y transparencia los problemas que afligen al campesino, al trabajador y por eso también se encuentra en el seno de sus colectividades el germen de varias revoluciones.¹⁰

Sin lugar a dudas, Carrillo Gil creía en el precepto ideológico de la continuidad cultural en el sentido de que los indígenas contemporáneos eran portadores y herederos de una tradición milenaria, aunque las condiciones adversas en que vivían impedían que se manifestaran abiertamente. En materia artística, tal axioma se refleja en el hecho de que el yucateco hizo equivaler, en tanto valores plásticos, los vestigios matéricos del universo mesoamericano con la prestigiada producción de la élite del muralismo. En cuanto al nacionalismo político, Villegas explicó:

De manera implícita o explícita todos los regímenes de la Revolución han sostenido lo que una vez declaró Cárdenas en relación a la lucha de clases: "que el gobierno es el árbitro y el regulador de la vida social" y que "sólo el Estado tiene un interés general y por eso sólo él tiene una visión de conjunto". Es decir, que la Revolución mexicana no ha tratado de beneficiar sólo a una clase social sino a toda la nación aunque supuestamente haya puesto el énfasis en el campesinado y los trabajadores.¹¹

La fidelidad ideológica de Carrillo Gil hacia el nacionalismo institucional del Estado mexicano le impidió llevar sus discrepancias más allá de lo pragmático, concentrándose en cuestionar la aplicación efectiva de tal doctrina y no sus soportes conceptuales.¹² Por

¹⁰ Abelardo Villegas, "El sustento ideológico del nacionalismo mexicano", en *El nacionalismo y el arte mexicano, Memorias del IX Coloquio de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 390.

¹¹ *Ibidem*, p. 396.

¹² Aunque fue un nacionalismo cambiante, flexible y un tanto pragmático: "Ciertamente el Estado nacional elaborará su propia ideología nacional, e incluso habrá que distinguir diferentes corrientes en su interior; pues el Estado no es un bloque monolítico, sin fisuras ni diferencias. Asimismo, ese Estado podrá hacer girar el nacionalismo que propugna en torno a uno o varios factores, atendiendo a las necesidades e intereses del momento". Margarita Vera Cuspinera, comentarios a la ponencia de Abelardo Villegas, en *Ibid.*, p. 405.

consiguiente, el hecho de que en los distintos periodos de gobierno no se cumplieran los preceptos anunciados no significaba para él cuestionar la rectoría del Estado. De hecho y como mencioné, tan convencido estaba del determinante papel que éste debía ejercer en todos los aspectos de la vida nacional que, a pesar de las críticas y desencuentros que protagonizara con los todopoderosos funcionarios públicos, decidió entregar su colección de arte, convencido de que el Estado era el custodio, si no ideal, al menos el único concreto, real, que garantizaría su exhibición permanente.

Por último, cabe aclarar que el hecho de que Carrillo participara dentro de los nacionalismos de las primeras décadas del periodo posrevolucionario no significa que su postura fuera chauvinista o excluyente. Si alguna radicalidad tuvo fue sólo en cuanto a su interés por su estado natal, un “nacionalismo regionalista” que fue uno de los motores de su actuación, llegando a cuestionar duramente algunos aspectos del sistema político nacional que afectaban de manera directa a su “patria chica”. En este sentido, su ideario político se resume así:

Propugnar la vigencia de un régimen de derecho en la República Mexicana en general y en el Estado de Yucatán en particular. Luchar contra la corrupción política, administrativa y sindical [...] Crear y sostener una continua vigilancia crítica [...] sobre la dirección y el destino que se imprimen al patrimonio y a la economía general [...] Exigir la justa aplicación de la Reforma Agraria [...] y demás postulados constitucionales y conquistas revolucionarias. Realizar un estudio constante de los problemas económicos, sociales, políticos y culturales [...] y mantener, de acuerdo con las conclusiones de tales estudios, la vigencia y crítica de los programas que trate de implantarse, denunciándolos cuando resultaren lesivos al interés público. Luchar contra todo continuismo político, contra todo gobierno de camarillas y compadrazgos y contra todo intento de realización de negocios ilícitos y malos manejos al amparo del Poder Político.¹³

Las conquistas revolucionarias a las que hace referencia son, principalmente, el reparto de tierra entre los campesinos, el respeto a la autonomía de cada estado incorporado a la República y la independencia de los tres poderes estatales —ejecutivo, legislativo y judicial— para evitar el presidencialismo. Quería un Estado fuerte que diseñara las estrategias económicas del país a partir de la propiedad de los recursos naturales —petróleo, electricidad, agua, metalurgia, etcétera— con regulaciones proteccionistas para limitar el ingreso de productos extranjeros, como medida indispensable para que el desarrollo industrial tuviera condiciones de posibilidad.

También reclamaba que se aplicara el principio de laicidad del Estado, para no permitir la injerencia ni de criterios religiosos ni de los miembros de los cleros, en concreto el católico, en los asuntos nacionales. Si bien todas éstas fueron demandas

¹³ “Se fundó la Asociación Cívica Yucatán, A. C.”, *Yucatán*, número 3, 15 de noviembre de 1951, p. 6.

comunes de la época, nada innovadoras, lo que exigía al régimen posrevolucionario, eminentemente retórico, era que se reconfigurara y trascendiera un discurso populista que pasó de ser estrategia propagandística para convertirse en la esencia misma del sistema político.

Por ejemplo, un tema especialmente sensible para él fue su oposición hacia las relaciones Iglesia-Estado. Por supuesto, esto tiene una correlación en sus selecciones plásticas, sobre todo en las series creadas por Orozco. Su anticlericalismo tiene soporte biográfico si recordamos que durante su primera juventud compartió con muchos de sus paisanos la fascinación por la antirreligiosidad de un caudillo y revolucionario socialista que gobernó Yucatán entre 1922 y 1924: Felipe Carrillo Puerto. En consecuencia, se pronunció radicalmente en contra del proceso de conciliación política que, a pesar del movimiento cristero, logró reinstaurar la vieja política de la simulación: la curia católica evadía el cumplimiento de las leyes constitucionales en materia de cultos y la élite gubernamental no obligaba su acatamiento.¹⁴

Con apego al ordenamiento jurídico, Carrillo Gil cita de manera incansable a la Constitución de 1917, a la que erige como el documento que resume los preceptos revolucionarios. Con una sistematicidad digna de mejores causas, denunciará que tales principios han sido violados:

Las cosas asumen un carácter más prominente, más anticonstitucional y más antirrevolucionario: el Sr. Marentes, gobernador de Yucatán, fue la persona que se sentó a la derecha del Sr. Arzobispo en el banquete con que se celebraron públicamente las bodas de plata de este dignatario. [...] Pero lo que es a todas luces aberrante, absurdo e inútilmente ostentoso, es que el gobernador de Yucatán contribuyera con el dinero del pueblo, como se asegura, para las fiestas arzobispales y lo que es más antirrevolucionario y negativo es que el Sr. Marentes, con su investidura oficial de gobernador, aceptara figurar en los actos, después de haber prometido al pueblo seguir la ruta de los Salvador Alvarado, Carrillo Puerto y otros revolucionarios.¹⁵

Con la vehemencia que lo caracterizaba, en 1951 no dudó en dirigir una carta abierta al arzobispo de Yucatán en la que ironizaba sobre el sacrificio que seguramente le significaba su obligada cercanía —por razones de obediencia cristiana— con gobernantes en turno y la aristocracia local, lo que lo forzaba a olvidarse de “esa gente huarachuda o descalza” que aún confiaba en el “Cristo obrero” y el “Cristo ejidatario”. Tal actitud, para Carrillo, justifica que en uno de sus cuadros Orozco representara a Cristo en el acto de destruir la cruz de su

¹⁴ Jean Meyer, *La cristiada*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007; Luis Fernando Bernal, *Los católicos y la política en México: los orígenes históricos del Partido Acción Nacional*, México, MileStone, 2006.

¹⁵ Alvar Carrillo Gil, “Este es el gobierno ‘revolucionario’ de Marentes”, en *Yucatán*, núm. 21, 1 de mayo de 1953, p. 15.

sacrificio, convencido de que la humanidad —caso concreto, el arzobispo— no tenía remedio.¹⁶ Su postura era muy cercana, ya se ve, a la que pregonara la Teología de la Liberación en la siguiente década.

A pesar de éstas y muchas otras interpelaciones a los hombres del poder, Carrillo Gil reverenció a la Revolución y defendió lo que consideraba eran sus postulados centrales; eso sí, no dejó de lamentar las políticas autoritarias y corruptas instauradas en todos los niveles de poder por los diversos gobiernos autodenominados posrevolucionarios. Su actuación pública, tanto en la política como en la cultura, fue guiada —en gran parte— por su determinación de exigir que los tantas veces proclamados programas revolucionarios se hicieran realidad.

*Los que murieron, murieron,
y los que viven son hoy
los que se disputan puestos,
sillas de gobernación.¹⁷*

■ La Revolución como estereotipo

Carrillo Gil escribe o habla de la Revolución como si en ella hubiera combatido un grupo monolítico en contra de la dictadura de Porfirio Díaz, como si se tratara de una sola facción que derivó en partido político, ideología compartida por muchos de sus contemporáneos y que responde a la estrategia oficial de homogeneizar a los diferentes proyectos de nación que se enfrentaron durante la guerra civil que inició en 1910.

La temática revolucionaria interesa a Carrillo en sí misma,¹⁸ por lo que emprendió la autoasignada tarea de estudiar el hecho histórico en su tratamiento historiográfico, literario y visual; por supuesto, al que dedicó mayor atención fue a la expresión plástica. Si bien una parte importante dentro de su acervo lo dedicó a formar una antología de diversos autores que desarrollaron tal temática, concebía como la cumbre de su representación artística a la serie elaborada por el jalisciense José Clemente Orozco, *México en Revolución*, por su fuerza, por el tratamiento “conmovedor y dramático”.¹⁹

¹⁶ “Con todo, [...] no será ni es causa bastante para que nuestro Señor deje de ser crucificado. Porque aún no hay razón bastante para que descienda del madero santo, y empuñe, en medio de su justa y divina ira, el hacha con que hará trizas la cruz de su tormento milenario, como en el apocalíptico símbolo de José Clemente Orozco.” Por supuesto, se refiere al óleo *Cristo destruye su cruz*, 1943, perteneciente ahora a la colección del Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil. Firman la “Carta al Sr. Arzobispo”, Carrillo y Amaro Gamboa, *Yucatán*, núm. 5, 15 de enero de 1952, p. 5.

¹⁷ Anónimo, *Un recuerdo al General Zapata, corrido*, s/f.

¹⁸ A diferencia de Orozco para quien, a decir de Westheim, “No es la situación histórica en sí la que le interesa; pregunta qué hace, frente a ella, el hombre”. En Mariana Frenk-Westheim (trad.), *Pensamiento artístico y creación*, México, Siglo XXI, 1997, p. 242.

¹⁹ Alvar Carrillo Gil, “Orozco en la colección Carrillo Gil”, texto del volumen 2 del catálogo, México, ed. de autor, 1953, p. 10.

De hecho, una de sus más perseverantes obsesiones consistía en intentar demostrar que Orozco se identificaba a plenitud con el movimiento armado, negándose a dar crédito a lo que el mismo pintor había declarado y escrito; así, no creía en su indiferencia frente a los violentos acontecimientos acaecidos durante esa guerra civil, y argumentaba que en ese caso el pintor no hubiera podido imprimir a sus obras la poderosa eficacia apocalíptica que las caracterizaba y en las que representaba magistralmente escenarios, narrativas y sucesos revolucionarios.

De esta manera, rememora el coleccionista que “ingenuamente” le preguntó a Orozco si había participado militarmente en dicha conflagración y éste se burló “como si su respuesta fuera negativa y la cuestión fuese cosa de risa; confieso que me causó gran decepción la forma en que comentaba este asunto”.²⁰ La solución que encontró para explicar la nodal contradicción entre los discursos, orales o escritos, de Orozco —quien en reiteradas ocasiones afirmó que no sólo no tenía convicciones políticas sino que había hecho dibujos y caricaturas políticas por encargo, sin importar el bando que lo solicitara— y su producción plástica, fue que se trataba de “bromas”.²¹

Retador, afirmó que el jalisciense fue “siempre de ideas izquierdistas”,²² y como prueba exhibía sus caricaturas de principios de siglo, en las que Orozco “ridiculizó a los ricos y a los opresores, atacó a la Iglesia para protestar por su intromisión injustificada en los asuntos políticos de México; vociferó siempre contra el militarismo. [...] Ridiculizó también a los políticos voraces, ladrones y antipatriotas”.²³ Con ello, Carrillo no sólo buscó demostrar que el arte de Orozco sí es político y prorrevolucionario, sino, además, pareciera querer establecer un nexo entre su propio ideario sociopolítico y el del creador más importante de su acervo.

Ahora bien, el *quid* de la problemática era el de la verdad en el arte; para que hubiera veracidad en la producción plástica de Orozco, el coleccionista lo erigió como ortodoxo historiador que con su trabajo presentaba un testimonio vivo de lo acontecido: “Si se quiere conocer el fondo de los hechos revolucionarios en la etapa 1910-20, es necesario conocer [...] todo ese admirable conjunto de obras artísticas que dejó José Clemente Orozco con el nombre de *México en Revolución*”.²⁴

²⁰ *Ibidem*, p. 186.

²¹ Alvar Carrillo Gil, “Orozco y la Revolución mexicana”, texto del catálogo de la exposición *Orozco y la Revolución mexicana*, del 20 de noviembre al 16 de diciembre de 1968, Salón de la Plástica Morelense del Centro Cívico Cultural de Cuernavaca (Palacio de Cortés), Morelos, México.

²² Alvar Carrillo Gil, “Orozco en la colección Carrillo Gil”, *op. cit.*, pp. 81-82.

²³ *Ibidem*, p. 95.

²⁴ Cuando Justino Fernández describe dos dibujos con temática revolucionaria —*La cucaracha* (núms. 1 y 3) — considera, igual que Carrillo, que esas obras retratan con “absoluta veracidad” el periodo de esa guerra. En *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil*, ed. de Alvar Carrillo Gil, 1949, pp. 27-28. Para Carrillo Gil, Orozco “no fue simplemente un comentarista de los hechos, sino un verdadero historiador”. Para legitimar esta aseveración, recuerda que ya Baudelaire afirmaba lo mismo en relación con el carácter documental e histórico de la obra de Daumier, Philippon y otros. En Carrillo Gil, “Orozco, ilustrador y caricaturista”, *México en la Cultura, Novedades*, 27 febrero 1955, p. 6.

El énfasis, entonces, lo coloca en el hecho de que al recrear la Revolución de 1910, el jalisciense estaba representando sucesos reales que había presenciado por haber sido agente activo de la lucha revolucionaria.²⁵ Queda claro que si Orozco fue testigo, su obra adquiere —además de sus valores estéticos inherentes— la categoría de documento histórico y, por tanto, contiene la verdad, es auténtica y certifica que los hechos allí representados son reales. Así, le adjudica al muralista haber sido imparcial y objetivo en sus representaciones de tales acontecimientos. En consecuencia, tales series fueron situadas en el rubro de las “obras maestras” dentro de su repertorio estético.²⁶

La misma dimensión de documento histórico concede Carrillo Gil a la literatura, encontrando que existe una profunda unidad entre los trabajos de José Clemente Orozco sobre la Revolución mexicana y la novela *Los de abajo*, de Mariano Azuela,²⁷ la proximidad entre ambas también fue avalada por una cercana amiga y galerista del pintor, Alma Reed.²⁸ A esta novela, clasificada por el coleccionista como la mejor en su género, le confiere toda credibilidad, al grado de llegar a considerarla el mejor documento escrito para comprender tan complejo proceso histórico. Por estas razones, deploró que no se hubiera editado el libro en México con las ilustraciones de Orozco, como sí ocurrió en Estados Unidos, en una edición prácticamente inconseguible ya a principios de los años cincuenta del siglo pasado;²⁹ incluso reprochó a los editores mexicanos su miopía al desaprovechar el potencial del artista jalisciense en la ilustración de libros: “Rara vez puede encontrarse un ilustrador más adecuado para una obra como *Los de abajo*, de Azuela, la descripción más realista, cruel y despiadada que se ha hecho de la Revolución mexicana”.³⁰

²⁵ Sobre un dibujo en particular, se preguntó: “¿Qué pensó Orozco al realizarlo? ¿Sería una fantasía o la representación de un hecho real, uno de tantos que el artista viera en sus andanzas con las fuerzas carrancistas?”. Alvar Carrillo Gil, “Orozco en la colección Carrillo Gil”, *op. cit.*, p. 10.

²⁶ Son “obras que, andando el tiempo, han seguido siendo para mí lo más trascendental y artísticamente importante de su carrera”. *Ibidem*, p. 186.

²⁷ *Ibid.*, p. 82.

²⁸ La estadounidense escribió: “Entre Orozco y el autor de *Los de abajo*, Mariano Azuela, existía una extraña relación psicológica. Ambos eran de Jalisco y tenían experiencias similares. El novelista escribía acerca de la Revolución como Orozco la pintaba, con una autenticidad de que sólo pueden disponer aquellos que conocieron de primera mano sus perturbadoras realidades”. En Jesús Amaya Topete (trad.), *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 152.

²⁹ En agosto de 1929, Orozco ilustró *The Under Dogs*, la traducción al inglés de *Los de abajo*, con doce dibujos: seis a tinta y seis bosquejos. Citado en Clemente Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, Guadalajara, EDUG-Universidad de Guadalajara, 1983, p. 218. “Nadie mejor que él [Orozco] hubiera podido ilustrar lo que se ha escrito sobre la Revolución mexicana”; Carrillo Gil, “Orozco, ilustrador y caricaturista”, *op. cit.*, p. 5.

³⁰ En 1955, el coleccionista hizo una propuesta que ningún editor retomó: que se publicara un libro que compendiará todos los Orozcos sobre la Revolución: “no exageramos al decir que es toda una historia de este movimiento heroico y bárbaro que Orozco supo crear con su arte extraordinario”. *Ibidem*, pp. 5 y 6.

Por otra parte, en su colección Carrillo Gil también incluyó trabajos que hacían referencia a hechos de la historia reciente. Buscó seleccionar temáticas contemporáneas que documentaran coyunturas nacionales tanto como problemáticas y conflictos internacionales de repercusión universal, como la segunda Guerra Mundial, las dictaduras militares, el imperialismo y el inicio de la Guerra Fría; cuestiones de índole social como la prostitución, el crecimiento urbano y los costos de la modernización. Incluso se ocupó de la búsqueda ideológica de lo nacional, de lo mexicano, discusión de mucho interés por aquellos años que se visibiliza en el tratamiento plástico e histórico de la conquista española del siglo XVI del territorio mesoamericano, para examinar las aportaciones españolas e indígenas en la formación de la nación mexicana.

A través de las temáticas representadas en su colección se perfiló el interés del yucateco de discurrir sobre cuestiones íntimamente ligadas a su época, a su presente y al imaginario colectivo hegemónico; de esta manera, su colección funge como documentación o catálogo de los temas que él consideraba de la mayor relevancia: el *summum*. El arte representaría, entonces, la oportunidad para reflexionar —acerca de la violencia, la injusticia, el ejercicio del poder, las desigualdades, la pobreza, la legitimidad de la defensa de lo propio, los usos y abusos del desarrollo científico y tecnológico, la deshumanización de la sociedad, la modernización y sus consecuencias, etcétera—, no sólo para deleitarse, obtener placer o vivir una experiencia estética.

De esta forma, la colección de arte moderno que Carrillo formó fue reunida a partir de varios núcleos integradores. Uno de ellos fue la convicción de que el producto del trabajo de los artistas ubicados en la llamada escuela muralista era un arte revolucionario en el sentido de que las transformaciones producidas a partir del movimiento armado fue el fertilizante básico para la renovación de la sociedad y, con ello, para el surgimiento de una vigorosa corriente plástica. Para el coleccionista, la Revolución era "la conciencia y la esencia misma del Arte Mexicano [...] [es] el origen, la fuerza, la razón de ser y la proyección de nuestro arte nacional".³¹ No obstante, le fue más fácil desligarse del movimiento muralista, una vez que constató su decadencia, que aceptar que el régimen autodenominado posrevolucionario había llegado a su fin. Más allá del plano ideológico, en el ámbito emocional, reconocer la muerte del proyecto revolucionario equivalía a preparar sus propios funerales.

*Yo les encargo mis fieles compañeros
que se estén firmes al pie de su cañón
que disparen la última metralla
para defensa de nuestra nación.*³²

³¹ Alvar Carrillo Gil, "Los nuevos 'científicos' hablan por la boca del INBA", *op. cit.*, p. 10.

³² Samuel Lozano, *Nuestro México, febrero veintitrés*, corrido, *s/f*.

La Revolución de 1910 según Alvar Carrillo Gil (cuarta serie, número 9), de Ana Garduño,
se terminó de imprimir en julio de 2011 en los talleres de Estampa Artes Gráficas,
Privada de Doctor Márquez 53, Col. Doctores, México D. F.,
tel. 5530 5289 y 5530 5526, e-mail: estrampa@prodigy.net.mx
Concepto de la serie: Eréndira Meléndez Torres y Marco Vinicio Barrera Castillo
Coordinación: Eréndira Meléndez Torres
Edición: Carlos Martínez Gordillo
Asistencia editorial: Amadís Ross
Formación: José Luis Rojo
Diseño: Yolanda Pérez Sandoval