

# La aparición de la Ruptura

TERESA DEL CONDE

*Nuestra opinión no puede ser parte  
más de ese nudo de contradicciones  
que forman la historia tanto a secas  
como la del arte.*

JUAN GARCÍA PONCE<sup>1</sup>

## PREÁMBULO

El recuento artístico de la época que corre aproximadamente desde principios de los años cincuentas hasta mediados o fines de los setentas ha acabado por denominarse Ruptura.<sup>2</sup> Sea o no acertada y compatible la denominación con la realidad de aquellos tiempos, es la que ha alcanzado validez, por más de una razón o hecho, que me propongo en parte enumerar; lo hago así, con la intención de clarificarme: y clarificar al lector algunos puntos que a fuerza de haber sido repetidos una y otra vez, han adquirido *status* histórico, aunque lo cierto es que en algunos casos se trata de meras coincidencias o de cosas que se dijeron una primera vez y posteriormente los dichos se repitieron sin sujetarlos a revisión. Al enumerar advierto que no pretendo establecer jerarquías respecto a lo que narro. El conjunto es lo que quizá cobre algún sentido para el tema que me ocupa, que es el siguiente: mostrar, más que demostrar, que la fase en la que los artistas de México tomaron como muro de rebote los presupuestos de la Escuela Mexicana (sea o no aceptada esta denominación) corresponde a varias mociones que contaban con antecedentes, pero que ofrecieron convergencia y eficacia en un cierto momento: no en los primeros, sino los últimos años de la década de los cincuentas. En los incisos subsecuentes explicitaré por que lo pienso así, pero antes deseo adelantar que la Ruptura quedó identificada con los vanguardismos y si así lo tomamos no existe ruptura de ninguna especie: lo que habría por lo que a

---

<sup>1</sup> La frase de Juan García Ponce está tomada de su ensayo "La escuela muralista mexicana". Fue escrito para una exposición sobre muralismo que tuvo lugar en La Galería Nacional de Berlín. Se encuentra reproducido en *Imágenes y visiones*, México, Vuelta, Col. La Reflexión, 1988, pp. 136-151.

<sup>2</sup> Antes de 1988 se hablaba de "la nueva pintura mexicana" o de "la generación de la mafia", pero como no todos los que fueron protagonista de la "*pintura joven*" en los cincuentas tardíos y sesentas estaban amafiados (léase a Luis Guillermo Piazza) este último término acabó por caer en desuso.

México respecta es, por el contrario, continuidad respecto a los códigos de las vanguardias, ya se trate de arte abstracto, de expresionismo, postcubismo, etcétera. Sólo con el minimalismo ofreceríamos, principalmente a través de Mathias Goeritz desde 1953 y posteriormente durante su liderazgo en la proyección del Espacio Escultórico de Ciudad Universitaria, una contemporaneidad de avanzada. El fenómeno de la Ruptura debe por tanto contemplarse dentro de su contexto, no fuera del mismo. A eso intento abocarme.

• El 20 de noviembre de 1953 el Museo de Artes Plásticas del INBA, que fue inaugurado en el Palacio de Bellas Artes por Carlos Chávez, muy poco después de la fundación del Instituto en 1947, ofreció una exposición importante de arte mexicano planteada bajo los mismos lineamientos que la de 1940 en el MOMA de Nueva York. Se celebraba el Año de Hidalgo y tanto los museos mexicanos que entonces existían, como varias instituciones extranjeras (la Universidad de Harvard y el Art Institute de Chicago, por ejemplo) colaboraron para su buen logro. El guión tenía carácter canónico: arte antiguo de México, arte virreinal, arte popular, arte del México independiente y arte contemporáneo. El director del INBA era Andrés Iduarte, mismo que al año siguiente fue removido de su puesto con motivo del incidente que se suscitó durante el velorio de Frida Kahlo<sup>3</sup>. Esa muy lejana "Exposición de arte mexicano" todavía era analizada más de 10 años después por Justino Fernández, Francisco de la Maza, Raúl Flores Guerrero y otros, en sus respectivas, cátedras de la Facultad de Filosofía y Letras. El profesor Xavier Moyssén la recuerda muy bien y me ha hablado de ella, no había Ruptura ni por asomo. El único pintor, algo mayor que los de la generación que así hemos dado en denominar, convocado a participar junto con sus colegas consagrados, aún vivos (Diego Rivera, Siqueiros, Goitia, Frida Kahlo, Olga Costa, con *La vendedora de frutas*) fue Ricardo Martínez; ni siquiera Juan Soriano, dos años menor que él, participó en dicha nuestra. Excepto Martínez, todos los exhibidos en las salas numeradas del 12 al 19 (no sé cuáles serían, pero en esas salitas que nadie visitaba, hoy acertadamente remodeladas, se exhibía pintura del siglo XIX) pertenecen a los dos capítulos iniciales de este mismo libro, a cargo de mis colegas Juan Coronel Rivera y Luis Martín Lozano<sup>4</sup>.

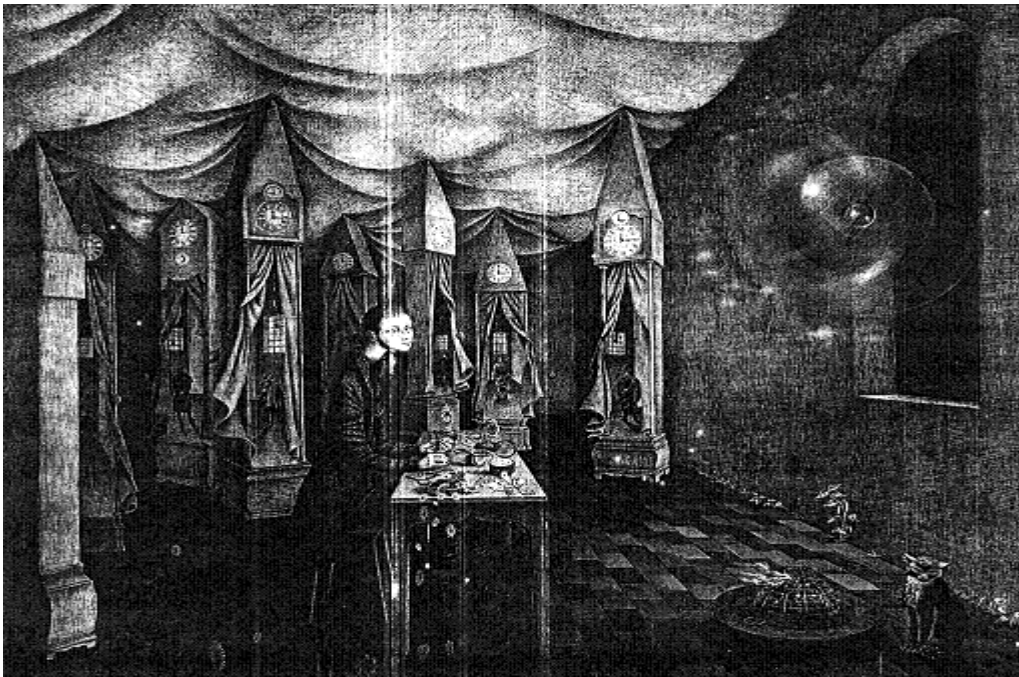
En todos los textos que tratan este tema —incluidos los que yo misma he escrito— la "Generación de Ruptura" ya había echado a andar por entonces. Creo que ha sido erróneo considerarlo así. Por tanto, anduvimos equivocadas Rita Eder y

---

<sup>3</sup> El episodio está narrado por Hayden Herrera, por Raquel Tibol, por la autora de este texto, por Marta Zamora y por otras personas en publicaciones que circulan y que pueden adquirirse en la librería del Museo de Arte Moderno. Recomiendo especialmente la mía por ser de precio muy accesible, por tener carácter crítico, y por encontrarse agotada, excepto en la librería que menciono. Teresa del Conde, Frida Kahlo, la pintora y el mito, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, unam, 1993.

<sup>4</sup> Bellas Artes publicó una Guía para el visitante que dentro de su discreción, es ejemplar en su género. Aunque no lleva crédito alguno, salvo la página legal en la que se consigna que el Presidente de la República era don Adolfo Ruiz Cortines, el Secretario de Educación Pública, José Ángel Ceniceros y el director del INBA, como ya anoté, el Dr. Iduarte, sabemos que la guía fue preparada por don Víctor M. Reyes. Puede consultarse en el Cenidiap y en el Instituto de Investigaciones Estéticas. Es una publicación sencilla, de formato pequeño, que debe haberse distribuido a muy bajo precio. El equivalente, a unos \$10.00 de hoy.

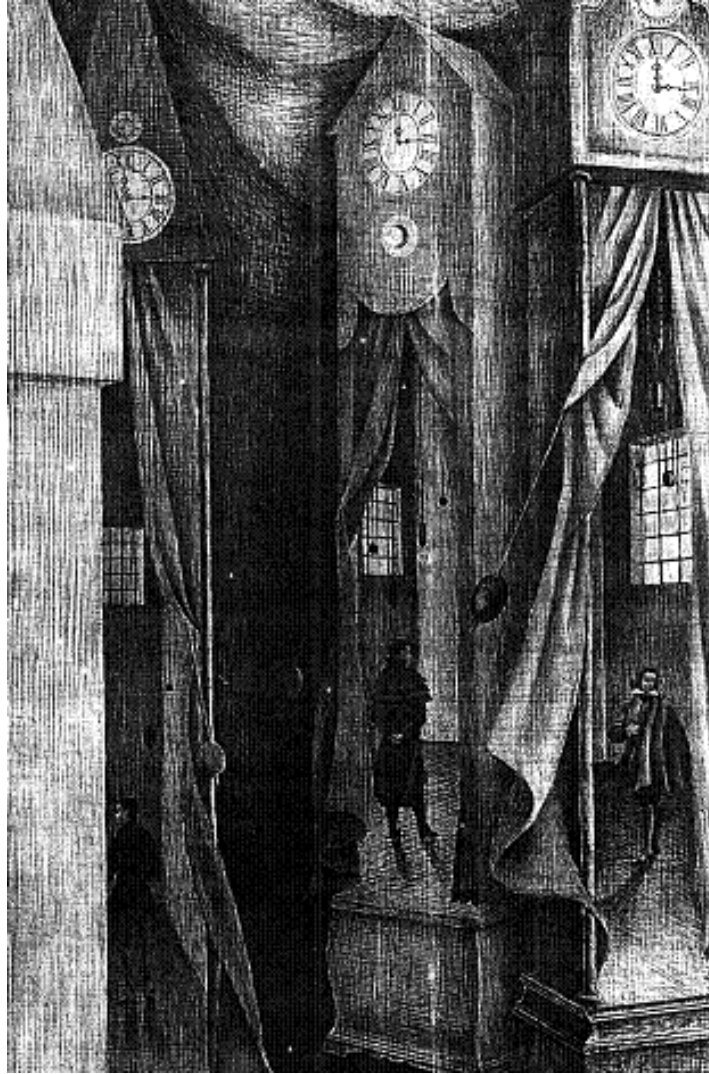
yo respectivamente en 1981 y 1978 al dar excesiva importancia a la Galería Prisse en dos libros universitarios, pero el error mayor se suscitó cuando el Museo Carrillo Gil acentuó el año 1952, considerando que dicha galería marcaba los inicios de la "Generación de Ruptura". Al mismo tiempo debo declarar que no obstante ese desliz, la exposición presentada en ese museo en 1988 inauguró para la crítica de arte el término con el que ahora se conoce lo que no fue, propiamente hablando, otra cosa que una actitud asumida por varios artistas, que no trabajaban en grupo ni sostenían ideas similares, pero que obedecían a una consigna: había que "dejar a un lado el vocabulario ya por entonces gastado del arte de mensaje implícito en el realismo social y vincularse a las tendencias internacionales"<sup>5</sup>. El momento de las discusiones y polémicas acerca de esto se inició en 1958, llegó a punto cúspide en 1965, ya inaugurado el Museo de Arte Moderno y luego más adelante, en 1968, en parte como secuela del movimiento estudiantil. Los artistas de la Ruptura, desde entonces, o acaso antes, ofrecían varias vertientes que incluso podían ser antagónicas y que tuvieron convergencia con la creación del Salón Independiente.



REMEDIOS VARO, *EL RELOJERO O LA REVELACIÓN*, 1955. ÓLEO SOBRE MASONITE. 71X 84 CM

---

<sup>5</sup> Teresa del Conde, *Un pintor mexicano y su tiempo. Enrique Echeverría (1923- 1972)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1979. Esta publicación correspondió en buena medida a mi tesis de maestría presentada en la Facultad de Filosofía y Letras dos años antes.



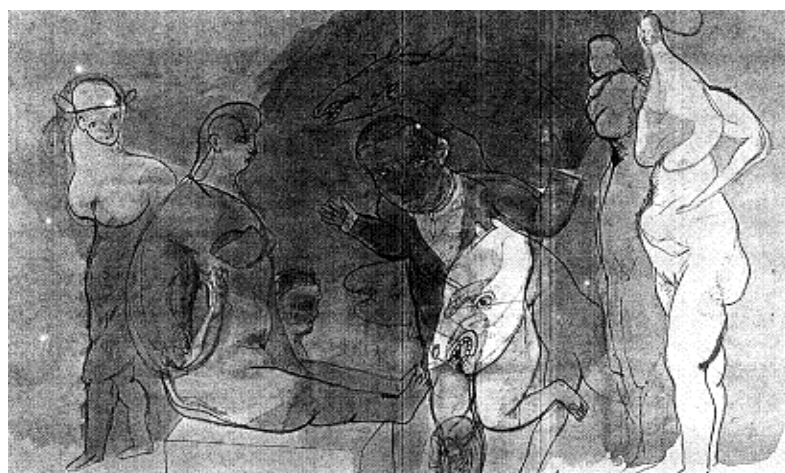
REMEDIOS VARO, *EL RELOJERO O LA REVELACIÓN*, DETALLE

- Quienes participaron en la Ruptura genuina (es sólo un modo de decir las cosas) se frecuentaban entre sí, a pesar de no ser coetáneos; jugaban fútbol, asistían a inauguraciones en las galerías, leían los mismos libros. Varios eran amigos íntimos y la intimidad llegó hasta los lechos conyugales. Luis González y González fija en 15 años el abanico de las generaciones: en algunos casos ese lapso funciona bien y en otros no. Respecto a Ruptura sí funciona: quienes la integraron se conocieron, coincidieron como participantes en exposiciones, los principales críticos del momento hablaron de ellos. A mediados de los cincuentas, todos, José Luis Cuevas incluido, admiraban a Tamayo (representado en la exposición de 1953 en Bellas Artes con un perro aullando semejante al que pertenece a las colecciones del MOMA, que en realidad era la única pintura realmente moderna del conjunto). El trato entre ellos y artistas latinoamericanos de varias latitudes (Fernando de Syszlo, Alejandro Obregón, Ornar Rayo) era continuo, e igual sucedía con los escritores. Conocían lo que sucedía en materia de arte en otros

países, estaban más familiarizados con el arte europeo que con el norteamericano, aunque claro, había alguna que otra excepción<sup>6</sup>. “No es que carecieran de respeto por los muralistas, tan es así, que Orozco siguió y sigue siendo respetado y admirado por ellos y por otros hasta la fecha, e igualmente reconocían la enorme valía de Diego Rivera, aunque el jalisciense les resultara más afín. A Siqueiros no le perdonaban aquello de "No hay más ruta que la nuestra" (1944). Eso determina la inclusión o exclusión por parte de los líderes de Ruptura de ciertos artistas. El caso típico es Gilberto Aceves Navarro, cuya trayectoria neofigurativa cae dentro de Ruptura, pero como fue ayudante de Siqueiros no se encontró incluido en ese contexto, ni se le tomó en cuenta para la exposición del Carrillo Gil.

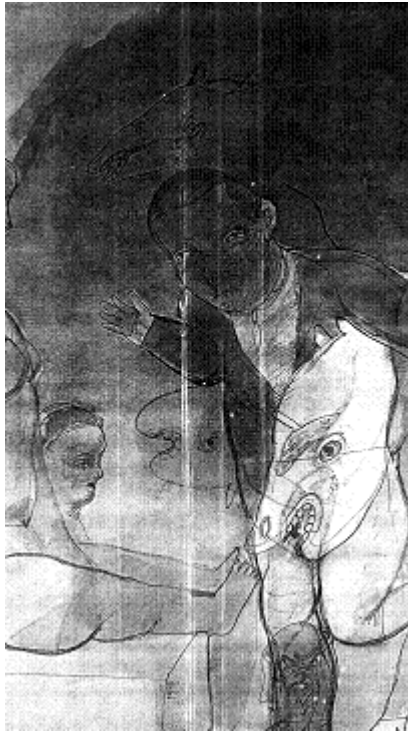
Lo que les parecía mal durante esos años a los llamados "rupturistas" era que cuando se organizaban grandes exposiciones oficiales o muestras internacionales, jamás se incluían propuestas del momento, y por lo tanto los favorecidos eran siempre los mismos. Deseaban que no se tuviera en cuenta a personalidades como Carlos Mérida, (1891-1985) Mathias Goeritz (1915-1990), Germán Cueto (1893-1975), Antonio Rodríguez Luna (1910-1985), Waldemar Sjolander (1908-1988), Wolfgang Paalen (1905-1959) y hasta a Carlos Orozco Romero (1898-1984), quien al igual que los otros era "disidente" a su modo, en buena medida por haber sido amigo de los "contemporáneos" y con la ventaja sobre viejos colegas suyos que también lo fueron, de haberse desempeñado como estupendo y tenaz maestro de varias generaciones. Uno de sus discípulos estrella fue precisamente el ya mencionado Gilberto Aceves Navarro (n. 1931) que se entrenó en La Esmeralda. Desde 1970 maestro titular en la ENAP a la vez que formó un número considerable de alumnos en su propio taller. Tenemos así una cadena secuencial maestro-discípulos que, partiendo de Orozco Romero, se continuó a través de Aceves Navarro con artistas, hoy día ya maduros, del calibre de Gabriel Macotela y Sergio Hernández.

**JOSÉ LUIS CUEVAS,  
AUTORRETRATO EN  
LA NOCHE, 1978.  
PLUMA Y LÁPICES DE  
COLORES SOBRE PAPEL.  
70.4 X 80 CM.**



<sup>6</sup> Ver de varios autores catálogo de la exposición *Ruptura. 1952-1965*, México, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil y Museo Biblioteca Pape, México, 1988.

**JOSÉ LUIS CUEVAS,  
AUTORRETRATO EN LA NOCHE,  
DETALLE**



La crítica de arte, excepción hecha a la atención que se le prestaba a Tamayo, durante la primera mitad de los años cincuentas no se atrevía a poner en relieve modalidades que se apartaran demasiado de los nacionalismos. Hay un ejemplo clásico de la situación que describo: Germán Cueto era "de avanzada" y sin embargo Ceferino Palencia, uno de los críticos más aptos de la época, le dedicó por entonces un artículo insignificante si se compara en longitud con los que solía publicar habitualmente. La nota se titula "Reaparición de Germán Cueto" y dice lo siguiente: "En el espíritu de este moderno pintor y escultor no hay duda de que existe una específica idea de lo bello a la que él sabe dar forma sintética valiéndose sólo de lo más esquemático..."<sup>7</sup> Al revisar los expedientes o crónicas de exposiciones que tuvieron lugar en diferentes ámbitos de la ciudad de México entre 1951 y 1953, podemos ver que los artistas del exilio español empezaban a ser aceptados, pero varios de ellos habían optado por volverse mexicanistas. Así Juan José Arreola escribe sobre García Narezo, que, había mostrado un *Adán y Eva precortesianos* la siguiente apreciación: "su fresca sustancia humana se agrega entrañablemente a nuestros moldes originales". En ese momento García Narezo exhibía en una colectiva junto con Leopoldo Méndez, Mariano Paredes, Ezequiel Negrete Lira y Miguel Prieto (el maestro de Vicente Rojo)<sup>8</sup>. De otra parte, los "legítimos" integrantes de la Ruptura

<sup>7</sup> Ceferino Palencia era realmente moderno, porque escribía sobre, Baudelaire, Manet, Signac, Seurat. Pero cuando publicaba un artículo amplio e ilustrado, los predilectos eran los de siempre. El artículo que sacó sobre Cueto es una nota, mientras que a Gustavo Montoya sí le dedicó más espacio, incluyendo ilustraciones. Ver por ejemplo los míos de 1951, 1952 y 1953 de *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*

<sup>8</sup> Esto sucedía en marzo de 1952, se trataba de una exposición conjunta de artistas plásticos mexicanos y españoles. Además de los ya mencionados participaron Antonio Rodríguez Luna, Rufino Tamayo (una

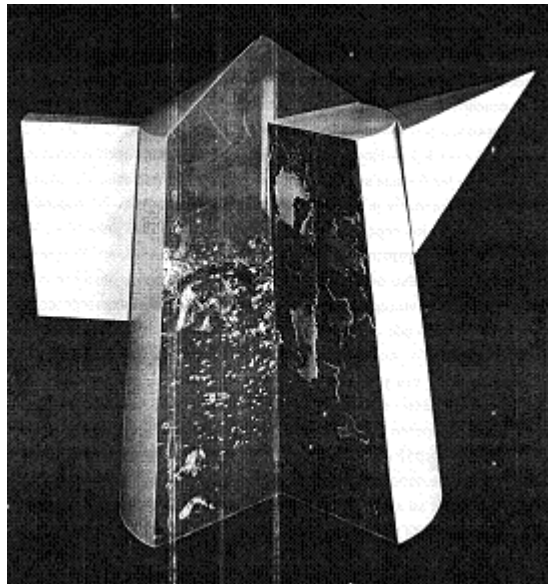
a principios de los años cincuentas andaban en titubeos, eran bastante jóvenes y -excepto Cuevas— no se creían ni eran precoces, esperaban que les llegase su tiempo y sus mayores ambiciones se centraban en los viajes formativos y en las posibilidades de trabajo. No aspiraban a asentarse como los representantes auténticos de lo que antes de 1988 se conocía como "la pintura de los independientes" o incluso "la nueva escuela mexicana". Eso ocurrió después, a partir de una exposición colectiva en 1958 que tuvo lugar en la Casa del Lago, dirigida sucesivamente durante ese periodo por dos apoyadores incondicionales de esa generación: Tomás Segovia (n. en Valencia, 1927) y el médico Juan Vicente Meló (1932-1996) que era ya entonces un escritor conocido. Para esa fecha sí había cambios detectables en "los rupturistas" y en otros, que no se les asimilaban. Respecto a estos últimos puede decirse que Ricardo Martínez (n. 1918) hacia 1957 da un viraje radical respecto a su manera de configurar y por lo que concierne a los primeros, Manuel Felguérez (n. 1928), recién llegado de su segunda estancia en Europa, donde estudió con Osip Sadkine, se asienta ya sin titubear, con la diferencia de que Ricardo Martínez se mantuvo anclado a contenidos arquetípicos de la mexicanidad, en tanto que Felguérez optó por lo opuesto, ofreciendo diferentes venas o variantes, siempre dentro de códigos no figurativos. Lilia Carrillo (n. 1930) se le adelantaba un poco, pues su poética informalista es rastreable: desde 1954, acusando influencia de Tamayo. Lilia había estudiado en La Grande Chaumière y regresó do París por las mismas fechas que Felguérez, si no es que en el mismo avión. Fernando García Ponce (1933-1993), con formación de arquitecto, andaba entonces intentando analizar a Bracque, a Juan Gris, a Klee y hacia 1958 ofrece algunas convergencias con Felguérez de las que se desprendió después. Su "encuentro" con la obra de Schwitters fue fundamental en la modalidad de abstracción articulada, cada vez más coherente y rica, que cultivó hasta poco antes de su muerte. Vicente Rojo (n. en España, 1932) era en ese tiempo fundamentalmente diseñador gráfico y lo siguió siendo, pero al mismo tiempo se formaba como pintor y ya participaba en exposiciones colectivas. Hasta donde he podido ver abandonó definitivamente el tipo de figuración que practicaba, de raigambre expresionista, hacia 1959 y luego a partir de su serie *Laberintos*, en 1960. Fue precisamente en 1957 que Enrique Echeverría obtuvo la Boca Guggenheim; estuvo un tiempo en Nueva York y cambió de tónica, no discuto aquí si para bien o para mal. Al igual que Vicente Rojo, había asistido al taller de Arturo Souto y producido para entonces cuadros si se quiere primorosos, pero demasiado

---

obra de los años 30), Siqueiros, Antonio Ramírez, Giménez Botey, Salvador Elizondo que por entonces era pintor y bastante prometedor, por cierto, Pablo O'Higgins y hasta Vicente Rojo que igual que Enrique Echeverría asistía al taller de Arturo Souto y trabajaba como diseñador gráfico con su maestro Miguel Prieto. No la tenían fácil los pintores españoles, se forzaban a mexicanizarse. Por ejemplo: José Renau pintó *Playa de Mocambo* y Jorge Rodríguez un *Paisaje chamula*. Los críticos que comentaban la exposición estaban muy confundidos. Así: Moreno Villa no sabía si Nicolás Moreno era español o mexicano y lo mismo le sucedía con Luis Nishizawa. Sus nombres no le sonaban ¿Serán jóvenes?, se preguntaba con absoluta honestidad. Y el mismo se respondía: "Sean mexicanos o españoles y me dije: aquí hay propuestas que ofrecen buenas calidades y técnica minuciosa por lo que tiene de mexicana." La exposición tuvo lugar en el llamado Pabellón de la Flor en el Bosque de Chapultepec. Sin poderlo asegurar en un 100%, el sitio era el mismo que ahora ocupa el Museo de Arte Moderno, pues allí estuvo antes un jardín botánico. Desgraciadamente no están ni los mencionados, ni Jorge Juan Crespo de la Serna, ni Fernando Gamboa para confirmar mi suposición o negarla. Vicente Rojo está en Barcelona en los momentos de escribir estas líneas y no es probable que recuerde bien esta exposición, no tenía entonces ni 20 años y lo seguro es que su maestro Prieto haya decidido introducirlo

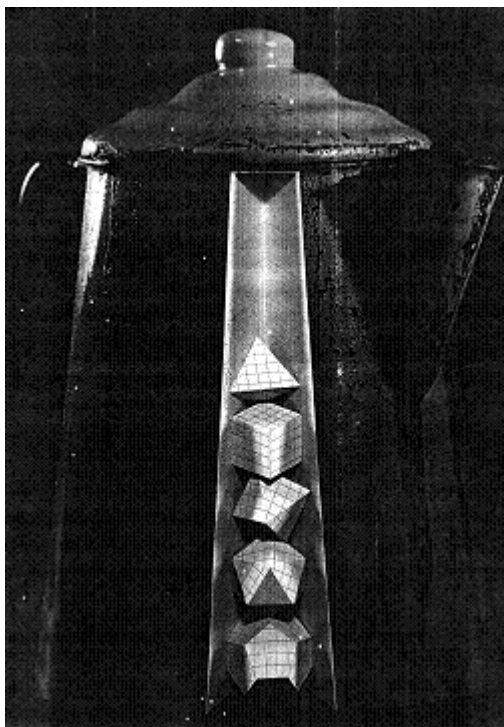
dependientes de las enseñanzas de su maestro. La estancia en Nueva York lo distanció de lo aprendido con éste. La mejor fase de Echeverría corresponde a entrados los años sesentas y ofrece ejemplos excelentes, parangonables en cierto modo a la semifiguración fincada en relaciones formales que practicara en Francia Nicolás de Staël. Uno de sus cuadros mejores de este periodo es *Los futbolistas* (1962).

Gunther Gerzso (n. 1915) y Juan Soriano (n.1920) son antecesores directos de Ruptura; el primero realizaba estilizaciones de paisaje desde 1946, las abandona y las retoma en el estilo geometrizado que le conocemos, posteriormente a una fase matérica que se ve disparada a través de un viaje a Grecia (*Recuerdo de Grecia* y *Desnudo* son de 1959). No obstante es hasta 1963 que Gerzso abraza la pintura de tiempo completo, dejando a un lado su quehacer de director artístico cinematográfico. Soriano, que había disfrutado de la primera de sus permanencias en Italia y era en México un pintor reconocido desde muy joven, dejó la figuración vinculada en cierto modo con Guerrero Calvan, Julio Castellanos y con otros artistas de la Escuela Mexicana, para dar a luz cuadros como *El pez luminoso* o como la serie de *Apolo y las musas* hacia 1954. Ni Gerzso ni Soriano participaron en los avatares de la Ruptura, pero coincidieron en inquietudes con sus colegas más jóvenes.



SEBASTIÁN, *INTERCAMBIO, ESTRUCTURA Y BIOGRAFÍA, ESTRUCTURA INTERNA, ESPECULACIÓN, JARRA*, 1978  
COLLAGES. 70 X 112 CM.





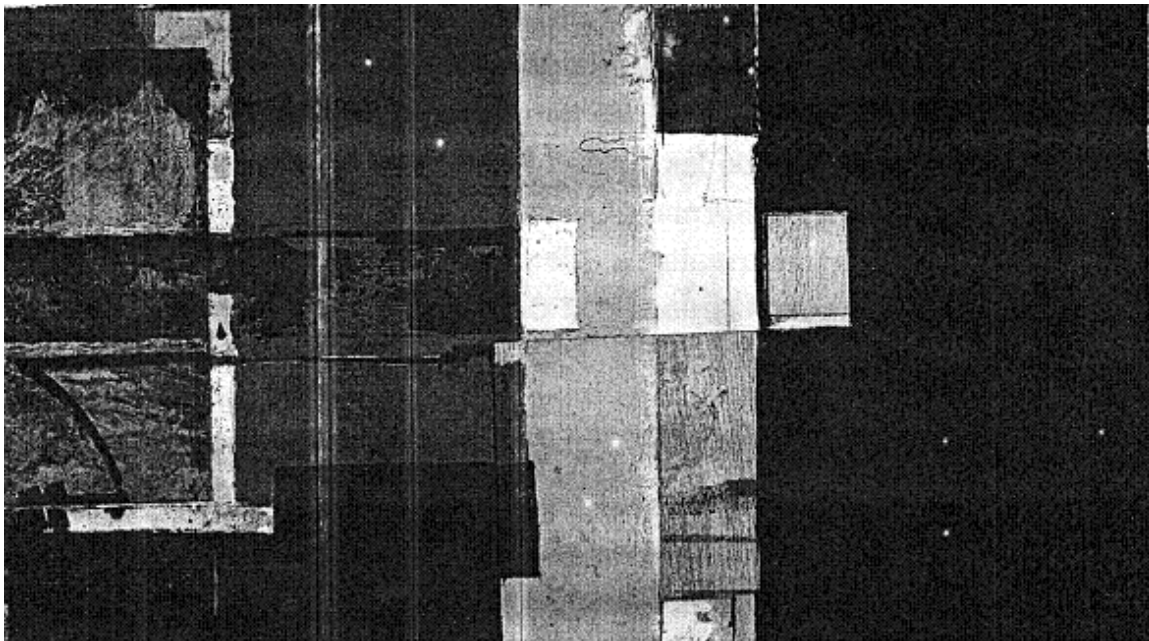
• Para fines de 1953, los murales de Rufino Tamayo en el Palacio de Bellas Artes, terminados el año anterior, marcaban un hito pictórico más en la larga y complicada historia del edificio<sup>9</sup>. Pero eso no quiere decir que a partir de entonces se hicieran encargos oficiales en esa vena. Los elegidos seguían siendo los artistas de siempre o sus seguidores más cercanos como Juan O'Gorman, espléndido pintor nacionalista, felizmente contagiado de ecos surrealistas y de un fértil imaginario. Juan fue hijo del ingeniero de minas y pintor Cecil Crawford O'Gorman —en realidad fue éste quien le enseñó inicialmente a pintar y no Antonio Ruiz, "El Corzo" como él acostumbraba a afirmar. Juan era seguidor de Diego Rivera, imbuido de ideas comunistas y al mismo tiempo arquitecto de vanguardia, dado que propulsó el funcionalismo junto con su colega Juan Legarreta. No conozco dos casos de hermanos de tan diferente temperamento y tónica como el ejemplificado por Juan, el muralista y Edmundo, el filósofo de la historia y maestro de varias generaciones en la Facultad de Filosofía y Letras. Por años no se dirigieron la palabra, es más, daban la impresión de detestarse entre sí. ¿Es relevante decir esto aquí? Creo que sí lo es: la postura de Edmundo era universalista: "occidente nombra", y la de Juan rabiosamente nacionalista a pesar de sus homenajes al cartero Cheval y del famoso *Autorretrato múltiple* (sin duda una de sus mejores obras de caballete) que data de 1950 y que rinde un velado homenaje a Escher. Ni duda cabe que en sus mejores momentos fue un magnífico pintor. Que decidió "romper", pero no con moldes establecidos ni

---

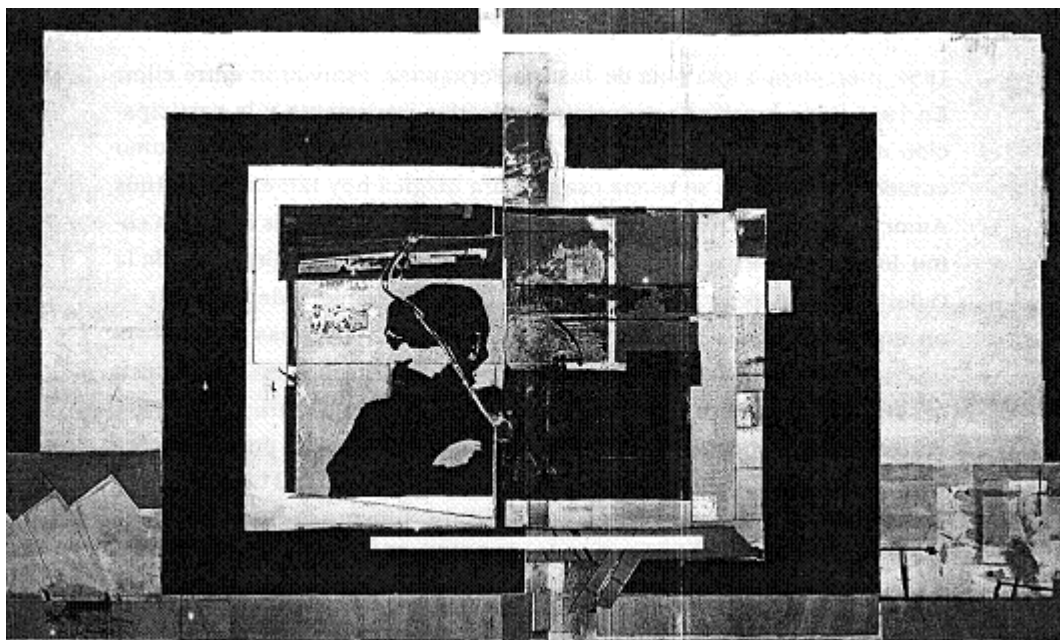
<sup>9</sup> Ver *Los murales de Tamayo*, coordinación editorial y estudio de Raquel Tibol, salutación de Gerardo Estrada, prólogo de Teresa del Conde, ensayo de Jaime Moreno Villarreal, México, CONACULTA-INBA, Fundación Olga y Rufino Tamayo y Américo Arte Editores, 1995.

con la Escuela Mexicana, sino con su hermano, porque como intelectual no era socialista ni tan "patriótico" como fuera de desear, es un hecho incontestable.

- Algunos pintores jóvenes intentaron exponer en el Salón de la Plástica Mexicana, que fue fundado en noviembre de 1949 precisamente para favorecer a los artistas no consagrados. Lo dirigía Susana Gamboa. Enrique Echeverría (1923-1972) hizo su solicitud para exhibir allí en 1951, pero no fue admitido. Esa circunstancia lo acercó a los pintores que en 1952 fundaron la Galería Prisse: Vlady, el excelente dibujante Héctor Xavier y Alberto Gironella. El español Bartolí y el muy joven José Luis Cuevas se les reunían. Eso duró poco: era una costumbre para algunos tomar la galería y el estudio de Vlady en la calle de Londres como centro de reunión. Isabel, su mujer, la atendía; ambos eran hospitalarios, poseían publicaciones de arte y las compartían gustosamente. Pero aparte de las conversaciones y de algunas exposiciones nada sucedió, pues para 1954 ya no existía la Galería Prisse, existía en cambio la Proteo que exhibía "a tirios y troyanos". Pedro y Rafael Coronel allí expusieron, junto con Alberto Gironella, Cordelia Urueta y su marido: Gustavo Montoya. Al mencionar a Vlady, nacido en Leningrado en 1920 y naturalizado mexicano en 1949, conviene recordar que junto con su padre, el escritor trotskista Víctor Serge, pasó años en diversas capitales europeas desde adolescente, huyendo del estalinismo. Su formación e información visual era desde entonces muy completa. En los tiempos de la Galería Prisse estaba tocado de surrealismo, pues había frecuentado a Víctor Brauner y a Oscar Domínguez. Su propósito allí fue, efectivamente, oponerse al academicismo en el que según él había caído la Escuela Mexicana. Pero esos empeños suyos duraron poco, grabador, ilustrador, pintor, dibujante notable y en varios momentos muralista, se vio llevado por sus propios empeños a regresar varias veces a Europa, a vivir un tiempo en Nueva York y a responder a comisiones importantes. Por eso digo que es un error considerar que el despunte de la Ruptura tuvo lugar con la Galería Prisse, que fue sólo uno de los varios núcleos de la disidencia (así se autonombraron quienes allí se reunían) que ocurrieron a lo largo de aquella década y de la anterior. Por cierto, Alberto Gironella, nacido en 1930 y fallecido en agosto pasado, fue muy proclive a participar en proyectos de nuevas galerías y espacios de arte. Manuel Felguérez le atribuye, aparte de la Prisse, unos 10. En 1952 Gironella todavía no decidía si pintar o dedicarse a las letras: escribía una novela titulada *Tiburcio Esquirla* (existen fragmentos publicados). Vlady le regaló la fotografía de una escultura del medievo tardío, la célebre Uta, esposa del Margrave Ekehardt, benefactor de la Catedral de Naumburg. Por su "modernismo" y buen estado de conservación (Uta, mujer coronada del siglo XIV tiene facciones parecidas a las de Marlene Dietrich) esta escultura es archiconocida. Gironella traspuso ese tema al óleo, sin deformar nada, la bautizó como "Condesa de Uta" y la firmó en 1952. Gironella empieza a ser Gironella a partir de las *Metamorfosis de una reina* (1958). Habría de llegar a ser figura artísticamente de enorme relieve en esa generación, durante bastante tiempo, y también la más polémica de todas. No era sólo un exiliado de España a pesar de haber nacido en México, era, como dijo Paco Ignacio Taibo I en una nota fúnebre, un exiliado del mundo.



FERNANDO GARCÍA PONCE, *AUTORRETRATO*, DETALLE



FERNANDO GARCÍA PONCE, *AUTORRETRATO*, 1984  
MIXTA SOBRE TELA. 228 X 351 CM

- Entre 1955 y 1960 José Gómez, Sicre invita a algunos jóvenes artistas mexicanos a presentar individuales en la Panamerican Union de Washington: Enrique Echeverría (1923-1972), Alberto Gironella (1929-1999), José Luis Cuevas (n. 1934) y Manuel Felguérez (n. 1928), que había exhibido esculturas (todavía no "felguerezianas") por primera vez en el IFAL en 1954, mereciendo una nota de

Justino Fernández, estuvieron entre ellos. En 1956 tiene lugar una exposición colectiva importante y la participación mexicana es realizada fuera de los círculos oficiales. Actúan como curadoras (antes no se usaba esa palabra *mágica* hoy tan en boga) Inés Amor, Dolores Álvarez Bravo y Josefina Montes de Oca, más conocida como Joq. En tal forma que tres galeristas, respectivamente directoras de la Galería de Arte Mexicano, de la de Arte Contemporáneo y de la Proteo, se encargan de hacer la selección. Se comportan entre dos aguas. Esos 3 jóvenes de lo que todavía no es Ruptura son invitados a participar y van bien acompañados: Tamayo capitanea y Gunther Gerszo está entre los elegidos. Pero aunque hay varios "mexicanistas" como Nishizawa, el propio Ricardo Martínez y Juan O'Goman, aquella exposición, la "Gulf and Caribbean Art Exhibition" que se inauguró en el Museo de Houston fue tomada como ejemplo de "imperialismo cultural", es decir, objetada por las camarillas nacionalistas del momento. Si tomamos en cuenta que los pintores del exilio español y los que, como Leonora Carrington, vinieron a México de otras naciones de Europa, estaban aquí trabajando desde 1942, tenemos entonces que la década de los cuarentas, bautizada como "la década de asfixia", se había prolongado hasta bien entrados los años cincuentas, a pesar de la etapa de desarrollismo en la que el país estuvo supuestamente inmerso durante la presidencia de Miguel Alemán.

- Estas cuestiones y dos más de las que hablaré a continuación, me hacen situar la Ruptura, como movimiento u opción bastante generalizada, justo entre 1957 y 1958, con todos los antecedentes consabidos que siempre pueden encontrarse en cualquier tipo de situación. La primera cuestión está referida a Diego Rivera, líder indiscutible del arte mexicano y personaje con alto potencial intelectual y político, que conservó su proverbial inteligencia y capacidad discursiva hasta su muerte, aunque ya por entonces no era ni con mucho tan excelente artista como en otros momentos lo fue. Murió de cáncer el 8 de diciembre de 1957. El año anterior, con motivo de una exposición de pintura francesa que tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes, Raquel Tibol lo entrevistó para conocer la impresión que le había provocado lo que se exhibía y sobre todo para extraerle opiniones sobre el acontecer pictórico de México. Fue en esa entrevista cuando el monstruo sagrado manifestó que el máximo exponente de la pintura mexicana del momento era Rufino Tamayo y que las nuevas generaciones debían seguir el ejemplo de Juan Soriano<sup>10</sup>.

La segunda cuestión se refiere a una historia escrita y publicada que tiene carácter de enunciado. Ya sabemos que lo escrito, escrito queda. Dicha historia no se publicó, como lo pregonó y escribió varias veces su autor y como lo repitió Carlos Monsiváis en su escrito del libro *Ruptura*, el año de 1956, sino en 1958. Me refiero, naturalmente, a "La cortina de nopal" de José Luis Cuevas. Por años se creyó que se trataba de un manifiesto o de un artículo de Cuevas que apareció con ese título. El texto que contiene la frase contundente y justificadamente famosa es una carta que Cuevas dirigió desde Nueva York a Fernando Benítez, con el propósito explícito de que se publicara. Está fechada el 20 de marzo de 1958 y apareció en el suplemento *México en la Cultura* de *Novedades* el 8 de abril del mismo año. Como se trata de una carta, no ostenta título, pero la página (es la p. 7) está cabeceada así:

---

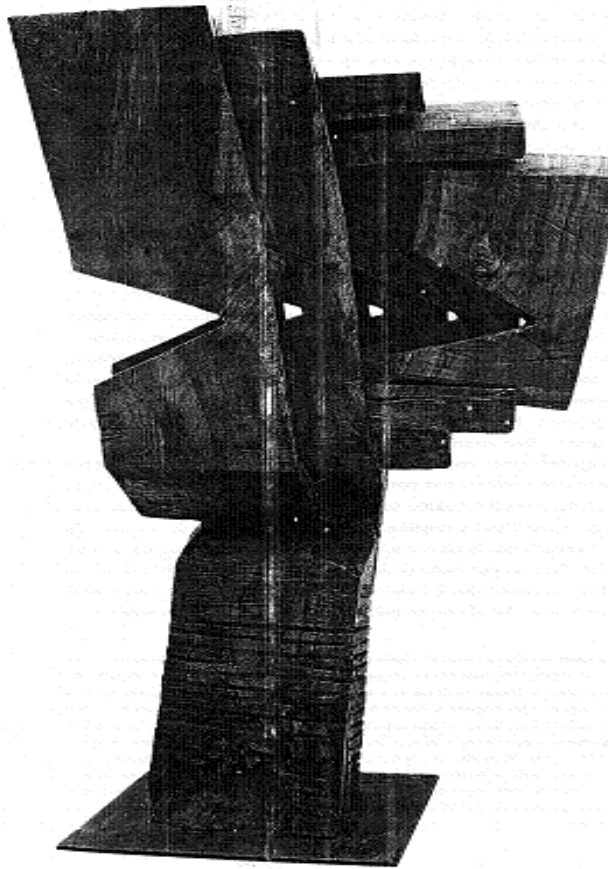
<sup>10</sup> Raquel Tibol, "Vamos a la exposición", México, *Novedades*, suplemento *México en la Cultura*, noviembre 4 de 1956

**"Cuevas. El niño terrible." Ocupa un 70% de la plana, va a siete columnas y contiene la historia de Juan, un joven que quiso ser pintor, estaba bien dotado para ello, pero se convirtió en una especie de pintamonos chambista, víctima de un ambiente asfixiante y amedrentador, e igualmente víctima de su pasividad, oportunismo y conformismo. No sé si José Luis Cuevas pensaba o no en Juan O'Gorman, pero con él, todo resulta posible. El caso es que Juan piensa en sí mismo en tercera persona: "anda en rieles de terciopelo por la única ruta posible para toda la pintura". Por lo tanto se ha acomodado y protegido "dentro de una cortina que no llamaremos de humo, sino de nopal..."**

**Cuando apareció este escrito, Cuevas tenía cola que le pisaran los nacionalistas y muchos vítores por parte de los autodesignados "disidentes". En números anteriores del mismo suplemento se había manifestado contra "el realismo superficial y regalón de la Escuela Mexicana" a través de pertinaces observaciones hechas a un texto de Andrés Henestrosa. Los vituperios contra Cuevas por parte de los alineados a "no hay más ruta que la nuestra" fueron conocidos a través de una serie de breves entrevistas realizadas por Raquel Tibol que se publicaron ese año el 9 de marzo<sup>11</sup>.**

---

<sup>11</sup> Las entrevistas se publicaron en el mismo suplemento que dirigía Fernando Benítez. Con motivo de la exposición de 1988, hice una investigación acuciosa sobre "La cortina de nopal" debido a que en *Cuevas antes de Cuevas*, en *Cuevario*, y sobre todo en el libro-catálogo *Ruptura* hay continuidad de datos equivocados respecto a este hecho que se convirtió en leyenda o en mito. José Luis Cuevas tuvo todo el derecho de cambiar la fecha de su polémico texto, haciendo creer que lo escribió con dos años de anticipación, Pero él es un artista y también un autobiográfico, no un investigador, ni un historiador. Estas precisiones que estaban a la vuelta-de la esquina, quedaron ausentes de aquella básica publicación de 1988. Jorge Alberto Manrique y yo así lo manifestamos en dos artículos de periódico, ambos aparecidos en *La Jornada*. El de Manrique lleva por título "Ruptura" y apareció el 10 de mayo de 1988. El mío, "A 30 años de la cortina de nopal", se publico el 21 del mismo mes y año.



JORGE DUBON, SIN TÍTULO, 1988.  
ESCULTURA EN MADERA. 173 CM ALTO

Jorge Alberto Manrique, con conocimiento de causa, habla de "los que dieron la batalla" en pro de un arte distinto del que mayoritariamente se producía y se exhibía por aquellos años. Ganó el Premio Westheim en un concurso de crítica de arte en 1959, con una disertación sobre cierta pintura: *La madre* de Juan Soriano, que se corresponde a su rompimiento con la Escuela Mexicana. Según su criterio y en orden alfabético, los de la Ruptura fueron los siguientes: Lilia Carrillo, Francisco Corzas, José Luis Cuevas, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Vicente Rojo, Vlady, Roger von Gunten y Héctor Xavier. No le pareció tan clara la inclusión de Pedro Coronel en la exposición del Carrillo Gil y tiene razón. Pedro era "esmeraldeño", escultor y pintor, metido en otras lides. Arnaldo Coen (n. 1940), Luis López Loza (n. 1938) y Tomás Parra (n. 1937) según pienso yo, hicieron "eclosión" un poco después, pero sí se adhirieron totalmente a los iniciadores de Ruptura, basta ver obras suyas realizadas a principios de los sesentas. Arnaldo, que era "del bando abstracto" dio un viraje en los ochentas hacia la figuración, produciendo entre otras cosas, magníficas variaciones sobre *Las Batallas* (son 4) de Ucello. Tomás Parra coincidió con él en homenajear a ese pintor, tan extrañamente contemporáneo con todo y sus

obsesiones con "la divina perspectiva". No estoy tan segura de que Francisco Corzas se haya encontrado en la misma situación que Felguérez o García Ponce, y no lo estoy porque él se vinculó a Nueva Presencia, instancia un tanto forzada, cuya moción inicial se dio entre Arnold Belkin y Francisco Icaza<sup>12</sup>. Los presupuestos de Nueva Presencia son, si se quiere, opuestos a los de Ruptura, porque aquéllos (Belkin principalmente) mantenían una postura izquierdista y además porque admiraban y se inspiraban en el libro *The Insiders: Rejection and Rediscovery of Man in Arts of Our Times* del poeta y periodista norteamericano Selden Rodman, que admiraba a Rico Lebrun, Ben Shahn y Jack Levine, y en cambio combatía el expresionismo abstracto, por ser "herramienta del imperialismo cultural". En cambio los de Ruptura, aunque más afines al arte europeo que al norteamericano, admiraban a Archile Gorky, a Rothko y a Motherwell, igual que les atraían Matta y Wilfredo Lam, es decir, los representantes de la vena no ortodoxa del surrealismo.

El libro de Rodman no contenía en realidad nada que pudiera parangonarse a las teorías sobre el nuevo humanismo que José Ortega y Gasset había planteado con antelación de manera mucho más profunda y coherente. Al parecer Rodman fue leído por los pintores mexicanos en forma ligera, poco crítica, pese a lo cual decidieron autonombrarse "los interioristas", en tanto que sus escritos y la agrupación en general, que fue eventual, es la que se conoce: como Nueva Presencia. Francisco Icaza ha aclarado suficientemente este punto en lo que me expresó, y edité, para el catálogo de su exposición en el Museo de Arte Moderno en 1998. Por cierto, a él no le gustó ni el libro en cuestión, ni su autor.

- Tendríamos entonces que había artistas de la misma generación, repartidos en dos bandos, que no necesariamente eran opuestos en todo (José Luis Cuevas llegó a exhibir con los de Nueva Presencia, aunque defendiera a los "abstractos" a capa y espada) salvo por lo siguiente: ninguno de los de Ruptura, a quienes a veces se les conocía como "la generación de la mafia" aceptaba las ideas ni la postura, ni la pintura de contenido social de Arnold Belkin (1930-1992) canadiense de origen y formado en México con David Alfaro Siqueiros, de quien fue ayudante. Francisco Icaza, rompió también esa *liasson*, admiraba fervientemente a Tamayo, de quien recibió un espaldarazo definitivo en su incipiente carrera de pintor. Terminó asimilándose a los de Ruptura durante sus estancias en México.

Las galerías tuvieron mucho que ver en esto. Así, Rafael Coronel (n. 1932) pertenecía al establo de la Galería de Arte Mexicano aun antes de que su hermano Pedro (1922-1985) se convirtiera en uno de los pintores favoritos de Inés Amor. Esta galería, por entonces no presentaba a artistas supuestamente "de vanguardia". En 1957 Antonio Souza establece su galería en la calle de Génova y exhibe a la mayoría de ellos, incluyendo a gente muy joven, como lo era Xavier Esqueda (n.

---

<sup>12</sup> "Nueva Presencia, como concepto, ideología, declaración de principios y germen de un colectivo, fue fruto de dos energéticos, ambiciosos, y altamente articulados artistas: Arnold Belkin y Francisco Icaza", dice Shifra N. Goldman en su libro *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change*, Austin and London, University of Texas Press, 1977. La publicación de la primera revista-cartel *Nueva Presencia* 1, es de agosto de 1961. Un mes antes tuvo lugar la exposición colectiva titulada "Los interioristas". Participaron Arnold Belkin, Rafael Coronel, Francisco Corzas, José Luis Cuevas (aunque él si era "rupturista" y favorecía a los pintores abstractos), Antonio Rodríguez Luna y el fotógrafo Nacho López. Para ellos, el antecesor espiritual era José Clemente Orozco, mientras que, para los de Ruptura era Tamayo.

1943). Delmari Romero Keith ha hecho un libro-reporte sobre esa galería, dirigida por un hombre carismático y generoso, pero acaso demasiado *snob*. Los "abstractos" y unos más, como Toledo, exhibieron después consuetudinariamente en la Galería Juan Martín, desde que ésta abrió sus puertas en 1961. Juan Martín es otro de los personajes clave del periodo; era culto, tenía buen ojo y supo hacerse de un "establo" constante.

Vuelvo ahora a la Galería de Arte Mexicano: en 1976, cuando Jorge Alberto Manrique y yo conversábamos semanalmente con ella, Inés Amor se lamentaba de no haber exhibido durante esos tiempos ni a Cuevas ni a Toledo, aunque sí pudo hacerlo, como he dicho, con los hermanos Coronel.<sup>13</sup> Tal y como ocurrió mucho después con los cuatro hermanos Castro Leñero, en esos años y en etapas posteriores los léxicos de los dos zacatecanos no podían ser más opuestos entre sí: la plasticidad, colorido y textura de Pedro Coronel debe mucho a Tamayo, al "sentimiento oceánico" (del que tanto habló la filósofa María Zambrano, cercana amiga de Juan Soriano y de otros), a la línea dura con la que perfilaba su geometría orgánica y a la transposición de elementos decorativos de la escultórica prehispánica. Sus mejores síntesis como escultor están quizá en los *Cráneos*, realizados hacia 1961. Rafael, que al igual que Pedro era egresado de La Esmeralda, se benefició de las enseñanzas que impartía en su taller Carlos Orozco Romero y en cuanto a sus modos de expresión guardó ciertos vínculos o más bien coincidencias con Francisco Corzas (1936-1983). Éste se la paso de andariego, pintando y cantando en Italia, desde 1956 hasta 1962, de aquí mi desacuerdo con Manrique respecto a su participación en los movimientos del período que comento. Al regresar a México deslumbró a todos por el tipo de figuración antinacionalista y a la vez romántica que practicaba.

Francisco Toledo se cuece aparte y tampoco se integra a los de Ruptura. Llegó a la capital ya formado (se diría que es artista nato) con objeto de ingresar a lo que después fue la Escuela de Diseño y Artesanías del INBA. Causó sensación a partir de su primera exposición individual en la Galería de Antonio Souza en 1959. Ese mismo año participó en una muestra colectiva que tuvo lugar en el Museo de Ciencias y Artes de Ciudad Universitaria; se trata de la exposición "Nuevos exponentes de la pintura mexicana". En muchas otras ocasiones participó en colectivas con los de Ruptura, pero sus largos años de permanencia en París, justo cuando podía hablarse de algo semejante a un "movimiento", impide que se le considere integrado a esos colegas suyos, cosa que no sucede con Arnaldo Coen, que es exactamente de su misma edad. Toledo no deambula por las páginas calidoscópicas de *La mafia* de Luis Guillermo Piazza<sup>14</sup>, sino que guarda amistad y

---

<sup>13</sup> Ver Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1987. El libro fue terminado en la versión que existe en 1979. Inés Amor, que ya no pudo revisar el escrito, murió al año siguiente. Las carpetas pasaron entonces a revisión con Carito Amor de Fournier, quien autorizó su publicación en 1985. Fue entonces que pasaron a la UNAM. Aprovecho para decir que el libro está agotado desde hace años, que es muy solicitado, pero que no ha podido reeditarse debido a que los autores deseamos incluir un cuadernillo sobre iconografía de Inés Amor, cosa que no hemos podido conseguir hasta el momento. Ver también Delmari Romero Keith, *Galería de arte mexicano. Historia y testimonios*, México, Ediciones GAM, 1985.

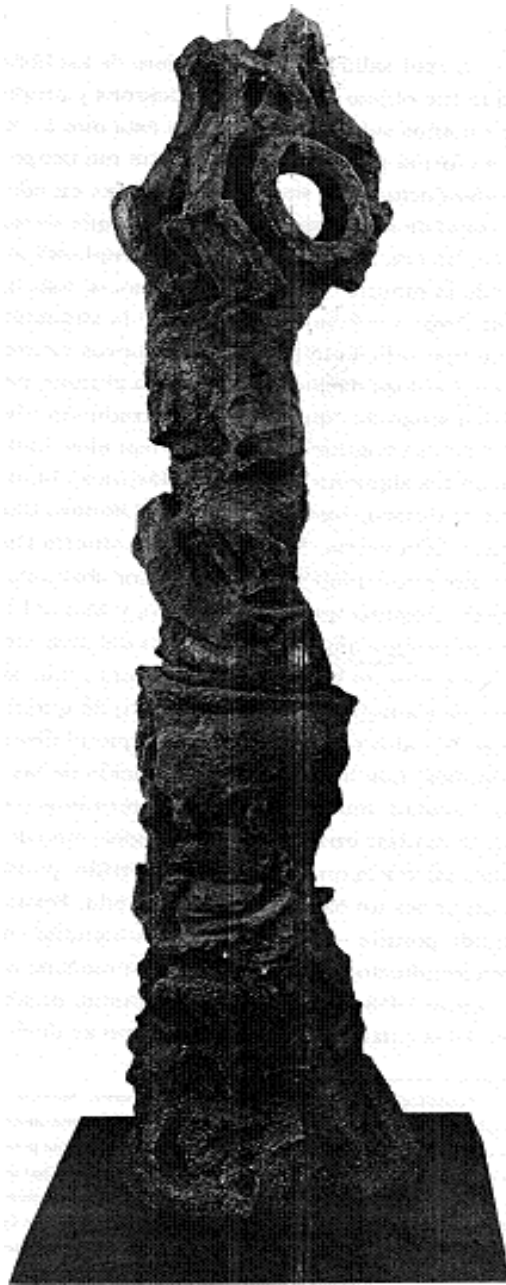
<sup>14</sup> Luis Guillermo Piazza, *La mafia*, México, Serie El Volador, Joaquín Mortiz, 1967. Hecha en forma de collage pseudopsicodélico, este resalto resulta sobrevalorado, pero hay que tener en cuenta que los



vínculos con dos colegas suyos: su coterráneo Rodolfo Nieto (1936-1985) que a mi modo de ver durante algún tiempo se vio influido por el Juan Soriano de los años sesenta tempranos y Emilio Ortiz (1936-1988). Éste, artista muy original, se ocupó con gran persistencia de autobloquear su posible proyección a niveles más altos y tomó una decisión radical: se ahorcó. Su heredero (aunque también teñido de surrealismo, no se le asemeja en cuanto a códigos, sino en cuanto a actitud existencial) fue Enrique Guzmán, que se anexa en predilecciones con Toledo y con Ortiz debido a sus continuos homenajes a la fotografía: género que le impresionaba sobremanera y que dentro de la generación que sirve de eje a este escrito, ha contado con la documentación de Héctor García, siempre fascinado con los pintores y sus trabajos, con las incursiones temáticas de Graciela Iturbide y Flor Garduño, ambas discípulas de Manuel Álvarez Bravo, propiciadoras de temas regionales, tratados de manera completamente distinta a como los ha abordado, por ejemplo, la también gran fotógrafa Mariana Yampolsky (n. 1925 en Chicago) y tan nacionalista como el que más. Ella pertenece a esa vena, lo mismo que Pablo O'Higgins. En cambio Roger von Gunten (n. 1933 en Suiza) llegado a México casi por casualidad en 1957, con la intención de permanecer una temporada, se integró naturalmente a los "rupturistas" y lo mismo sucedió con el inglés Brian Nissen (n. 1939) que se estableció aquí unos años después, asimilándose a la Galería Pecanins, no sólo por el matrimonio con la mayor de las hermanas, sino por su afinidad con todas ellas y con los artistas que manejaban. George Du Bon (n. 1933) uno de los escultores más interesantes adheridos a Ruptura es mexicano de nacimiento y anduvo con "rupturistas" lo mismo que los japoneses Kiyoshi Takahashi y Kasuya Zakai. Toda historia comprensiva del arte mexicano del siglo XX incluiría a estos tres artistas, pese a que Du Bon ha permanecido la mayor parte de los últimos 30 años en Francia.

---

confusos hechos que recopila corresponden exactamente a los tiempos en los que se fueron dando. La Zona Rosa, los *happenings*, las conversaciones reales o supuestas entre esos personajes que pretendían crear sus propios lenguajes constituyen los temas de la novela, en la que alternan frases rimadas, párrafos en inglés, frases en francés, exclamaciones, lenguaje de "la onda" etcétera. Se percibe que el escritor y periodista deseaba imitar *Finnegans Wake*. Pero es difícil que existan dos James Joyce en el mismo siglo. Los personajes que él plantea como "amafiados" al máximo son Carlos Fuentes, José Luis Cuevas, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco y Fernando Benítez. Desfilan muchos otros: Juan Vicente Meló, Tomás Segovia, Vicente Rojo, Luisa Josefina Hernández, Martha Traba y su segundo marido: Ángel Rama, Alejandro Jodorowsky por supuesto. Se trata de un libro que interesó en su momento sólo a los que en él aparecían. Lleva un buen cuadernillo de ilustraciones con dibujos y recados de José Luis Cuevas que es, junto con Monsiváis y Carlos Fuentes, el personaje principal. Todas las fotografías de los personajes que aparecen en tamaño contacto en la sección final son de Héctor García.



JUAN SORIANO, *ÁRBOL*, 1999.  
BRONCE.  
3.25 X 74 X 64 CM ALTO

- En 1961 salió a la luz el primero de los libros de Luis Cardoza y Aragón que fue objeto de varias reediciones y ampliaciones por parte de su autor en años subsecuentes. Claro está que *La nube y el reloj* es anterior, pero no forma parte del rubro del que me ocupo. Me refiero pues a *México: pintura activa* que sacó la editorial ERA en edición bilingüe. Se trata de un ensayo de dimensiones moderadas que versa primordialmente sobre Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo. Empieza

enunciando lo siguiente: "la crisis de la pintura o su estancamiento es, más bien, no porque desaparecieran Orozco y Rivera, sino porque la situación social es otra y aún no hay tiempo suficiente para que los nuevos valores se destaquen poderosamente". Cardoza no comenta la nueva pintura, pero habla de una tradición artística singular, "que como toda tradición viva, se ha renovado siempre"<sup>15</sup>. En ese volumen quedaron ilustrados, junto con Los Tres Grandes y Tamayo los siguientes: Ricardo Martínez, Juan Soriano, Pedro Coronel, Gunther Gerszo, José Luis Cuevas, Leonora Carrington, Remedios Varo, Enrique Echeverría, Rafael Coronel, Alberto Gironella, Luis García Guerrero que entre 1958 y 1963 fue pintor abstracto, regresando luego a la figuración finísima que lo caracterizo, y Manuel Felguérez, que ese año estrenó el primer mura, no figurativo del arte mexicano en el Cine Diana. En este conjunto la ausencia de Vicente Rojo se explica porque tengo la sospecha (aunque él pudiera negarlo) de que fue él quien incluyó las láminas de todos estos artistas, dado que el diseño es suyo. "Los editores" (anónimos) que hicieron la presentación de las láminas advierten en lenguaje, escueto, muy claro, de pocos términos (como el de Rojo) que no se, trató de realizar una revisión antológica, sino de proponer tendencias. Eso explica tal vez la omisión de Lilia Carrillo, puesto que García Guerrero tenía entonces un estilo similar al de ella. Fernando García Ponce no está incluido porque —si bien ya era distinguible como pintor— se le conocía como arquitecto, profesión que desempeñaba por prescripción familiar.

Entre 1958 y 1960 ocurre un cambio notable en el medio oficial. Miguel Salas Anzúres, a quien por cierto se debe en parte la creación de la Pinacoteca Virreinal en el entonces abandonado Ex Convento de San Pedro y San Pablo, se desempeñaba como jefe de Artes Plásticas en el INBA y organiza las dos ya legendarias Bienales interamericanas de Pintura y Grabado. En la primera, inaugurada el 6 de junio, se premia al *Tata Jesucristo* de Francisco Goitia, un cuadro realizado en 1928. Salas Anzúres, como miembro que era del Frente Nacional de Artes Plásticas, se oponía a los "internacionalizados". Además de eso, los artistas nacidos en el extranjero, pero residentes en México, como Remedios Varo, Leonora Carrington (ambas gozaban de gran prestigio, el mismo Diego Rivera celebró la primera individual de Remedios en 1954), Alice Rahon, Antonio Rodríguez Luna, Enrique Climent y otros, quedaron excluidos de la selección. Eso provocó muchas críticas, sin embargo es obvio que todavía se vivía un nacionalismo furibundo (el mismo que suscitó "La cortina de nopal" de Cuevas) auspiciado por los medios oficiales, que a su vez se encontraban presionados por un grupo pequeño, pero influyente, de nacionalistas. Salas Anzúres procuró mantener dos velas encendidas, pero en esa ocasión no lo logró; en cambio en la versión 1960 de esa bienal, inaugurada en

---

<sup>15</sup> Luis Cardoza y Aragón, *México: pintura activa*, México ERA, 1961. Debido a que don Luis no consideró prudente hablar de quienes ya eran en ese momento "los nuevos exponentes de la pintura mexicana" los editores tuvieron que adherir una nota previa a las reproducciones fotográficas que publicaron. Esa inserción empieza así: "Ofrecemos algo de la pintura que busca nuevos rumbos en México, sin pretensión antológica alguna... Simplemente hemos reunido algunos hombres y algunas obras que estimamos representan la mayoría de las varias tendencias actuales." Don Luis había ilustrado su texto con Posada, Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo, incluyendo además una viñeta de Juan Soriano. Significativamente en el catálogo para la exposición del MÚCA en 1959 (la representación es suya) habla de Klee, Kandinsky, Picasso, pero no de los expositores en esa muestra. Años después su postura iría, desde luego, cambiando.

septiembre de 1960, las cosas le fueron más favorables, se diría que abrió los ojos ante el acontecer que se vivía. Esa vez, las salas mexicanas, al decir de Paul Westheim, "dieron la impresión de cosa viva y prometedora", gracias a la presencia de los anteriormente excluidos y ¡claro! a la de Tamayo, que debido a los lineamientos de la convocatoria de 1958, se había abstenido de participar. Él recibió el Premio Internacional de Pintura, en esa ocasión en la que, sí expusieron Gunther Gerzso, Carlos Mérida, Pedro Coronel (a quien se le otorgó el Premio Orozco), Manuel Felguérez (el año anterior había creado la mejor pintura de ese período: *En busca de la gaviota*), Lilia Carrillo, Alberto Gironella, Enrique Echeverría y Vicente Rojo. La ausencia de José Luis Cuevas no se debió a omisión, sino a que Siqueiros, que se encontraba representado, recién había sido encarcelado en el mes de agosto y no saldría sino hasta el 13 de julio de 1964. Pese a que Cuevas era uno de sus principales opositores ideológicos, dejó asentado lo siguiente: "no puedo estar en la jarana mientras haya un colega bajo rejas"<sup>16</sup>.

Los despuntes de la generación de Ruptura ofrecieron secuelas tan individualizadas como lo fueron sus protagonistas, a los que vinieron a adherírseles colegas más jóvenes: Sebastián, el discípulo predilecto en ese tiempo de Mathias Goertiz está entre ellos, lo mismo que Hersúa. Ricardo Rocha (n. 1937) funcionó como "puente" entre el Salón Independiente y los colectivos de trabajo de los años setenta. El chiapaneco Enrique Estrada (n. 1942) retomó la pintura histórica tiñéndola de toques fantásticos e hiperrealistas. Fernando Gamboa, que fue el principal propulsor de los Rupturistas en todos los órdenes, se quiera o no, le hizo una individual en el Museo de Arte Moderno en 1976. Por entonces me pedía prólogos para los artistas jóvenes que habrían de exhibir en ese museo, pero nunca me solicitó ninguno sobre los protagonistas de Ruptura, si bien es cierto que he escrito sobre todos ellos. El *artwriter* más rendido, constante y entusiástico que tuvieron y tienen es el escritor Juan García Ponce que ha sobrevivido a la mitad de eso muy mermada generación, ya no tanto bohemia, sino existencialista y profundamente sesentera.

Cuando escucho decir que Ruptura no es de ningún modo parangonable al período que le antecedió, muestro mi acuerdo. No, no lo fue. No pudo haberlo sido: a los de Ruptura sea como sea que se consideren sus logros estéticos, les tocó cambiar la fisonomía de la cultura en México. Las generaciones posteriores se sentaron al baquete con mucha mayor holgura que ellos.

#### Ficha Bibliográfica

*Un siglo de arte mexicano: 1900-200*, México INBA, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Landucci. 1999.

---

<sup>16</sup> Ver Ventura Gómez Dávila (con ese seudónimo escribían Juan García Ponce, Carlos Valdés y otros) "Pro y contra de la Bienal", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades* 25 de noviembre de 1960. Desafortunadamente no hubo catálogo ni de esa Bienal ni de la anterior, o bien de haber existido folletos, no se conservaron. El jurado de selección y premiación para la de 1960 estuvo integrado por Bernard S. Myers (Estados Unidos), Quintino Campofiorito (Brasil) y Justino Fernández (México). El premio otorgado por México a un pintor extranjero fue otorgado a Oswaldo Guayasamín. Hice un recuento de esta Bienal, que sí presencié en mi ya mencionado libro *Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría*. Un recuento aproximativo de la Bienal de 1958 apareció en *Artes de México*, agosto de 1958. El autor es Miguel Salas Anzúres.