

HOJA DE IDENTIFICACIÓN

Nombre de la carrera: Licenciatura en Letras. Mención Historia del Arte.

Título del informe: Pasantías realizadas en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. La escenografía en la obra del pintor mexicano Antonio Ruiz “El Corcito”.

Pasante: Melissa Antonieta Terán Peña.

Cédula de identidad: V - 16.266.196.

Institución sede: Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Fecha de inicio de las pasantías: 12 de marzo de 2007.

Fecha de culminación de las pasantías: 12 de septiembre de 2007.

Responsable institucional: Mcs. Rita Eder. Investigadora de tiempo completo en el IIE de la UNAM.

Tutor académico: Mcs. Esther Morales Maita. Profesora de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes.

República Bolivariana de Venezuela
Universidad de Los Andes
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Letras
Departamento de Historia del Arte

**Informe de pasantías realizadas en el Instituto de Investigaciones
Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. La
escenografía en la obra del pintor mexicano Antonio Ruiz “El Corcito”.**

Responsable:
Br. Melissa Antonieta Terán Peña
C. I. V – 16.266.196

Mérida, Septiembre 2008

República Bolivariana de Venezuela
Universidad de Los Andes
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Letras
Departamento de Historia del Arte

**Informe de pasantías realizadas en el Instituto de Investigaciones
Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. La
escenografía en la obra del pintor mexicano Antonio Ruiz: “El Corcito”.
Informe presentado para optar al título de Licenciada en Letras Mención
Historia del Arte**

Responsable Institucional:

Mcs. Rita Eder. Investigadora de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones
Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Tutor académico:

Mcs. Esther Morales Maita. Profesora de la Universidad de Los Andes. Mérida-Venezuela.

Responsable:

Melissa Antonieta Terán Peña

Mérida, Septiembre 2008

ÍNDICE GENERAL

PRIMERA PARTE: Informe de pasantías realizadas en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

	Pág.
I. Perfil del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).	9
I.1 Breve historia y perfil del Instituto de Investigaciones Estéticas.	9
I.2 Organigrama de funcionamiento.	13
I.3 Objetivos generales.	14
I.4 Programas y servicios.	15
I.5 Descripción de los departamentos asignados para la realización de las pasantías.	17
I.5.1 Investigación: Arte Moderno-Contemporáneo.	17
I.5.2 Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA Campus).	18
I.5.3 Posgrado en Historia del Arte de Facultad de la Filosofía y Letras de la UNAM.	18
I.6 Ubicación jerárquica.	19
II. Naturaleza de las pasantías.	20
II.1 Actividades asignadas.	20
II.2 Descripción de las actividades asignadas.	20
II.2.1 Asistente de investigación.	20
II.2.2 Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA Campus).	22
II.2.3 Instalación fotográfica de Spencer Tunick.	22
II.2.4 Posgrado en Historia del Arte.	23
II.2.5 Ordenamiento de archivo.	23
II.2.6 Servicios especiales.	24
II.3 Unas palabras necesarias.	24

SEGUNDA PARTE.

	Pág.
Introducción.	27
Capítulo I: La escenografía como recurso técnico y plástico aplicado al teatro.	28
I.1 Desarrollo de la escenografía: fines del siglo XIX y principios del XX.	30
I.2 Escenografía Moderna Mexicana.	32
I.2.1 Los movimientos teatrales.	33
I.3 Los artistas precursores de la Escenografía Moderna Mexicana.	39
Capítulo II: La escenografía en la obra del pintor mexicano Antonio Ruiz “El Corcito” 1892-1964.	49
II.1 <i>Anfitrión 38</i> , Jean Giraudoux, 1938.	54
II.2 <i>El gesticulador</i> , de Rodolfo Usigli, 1947.	57
II.3 <i>Un día de estos</i> , de Rodolfo Usigli, 1958.	62
II.4 <i>La sirena y el mar</i> , de Antonio Ruiz, 1949.	66
Conclusión.	69
Bibliografía.	72
Índice de anexos.	75
Anexos.	76

AGRADECIMIENTOS

Al Instituto de Investigaciones Estéticas por abrirme las puertas de su casa de estudios

A la Maestra Rita Eder, gracias por recibirme en su proyecto y enseñarme

A la profesora Esther Morales, quien siempre me apoyó durante esta labor

A mis amados padres, por ser siempre mi ejemplo a seguir

A Erick, gracias por ser mi apoyo incondicional

A Anahí Luna, mi amiga y compañera de trabajo durante las pasantías

A Andreyana Vargas por pasar ratos largos leyendo este trabajo

A toda mi familia y amigos quienes siempre me acompañan

DEDICATORIA

A mi hermosa madre

PRIMERA PARTE

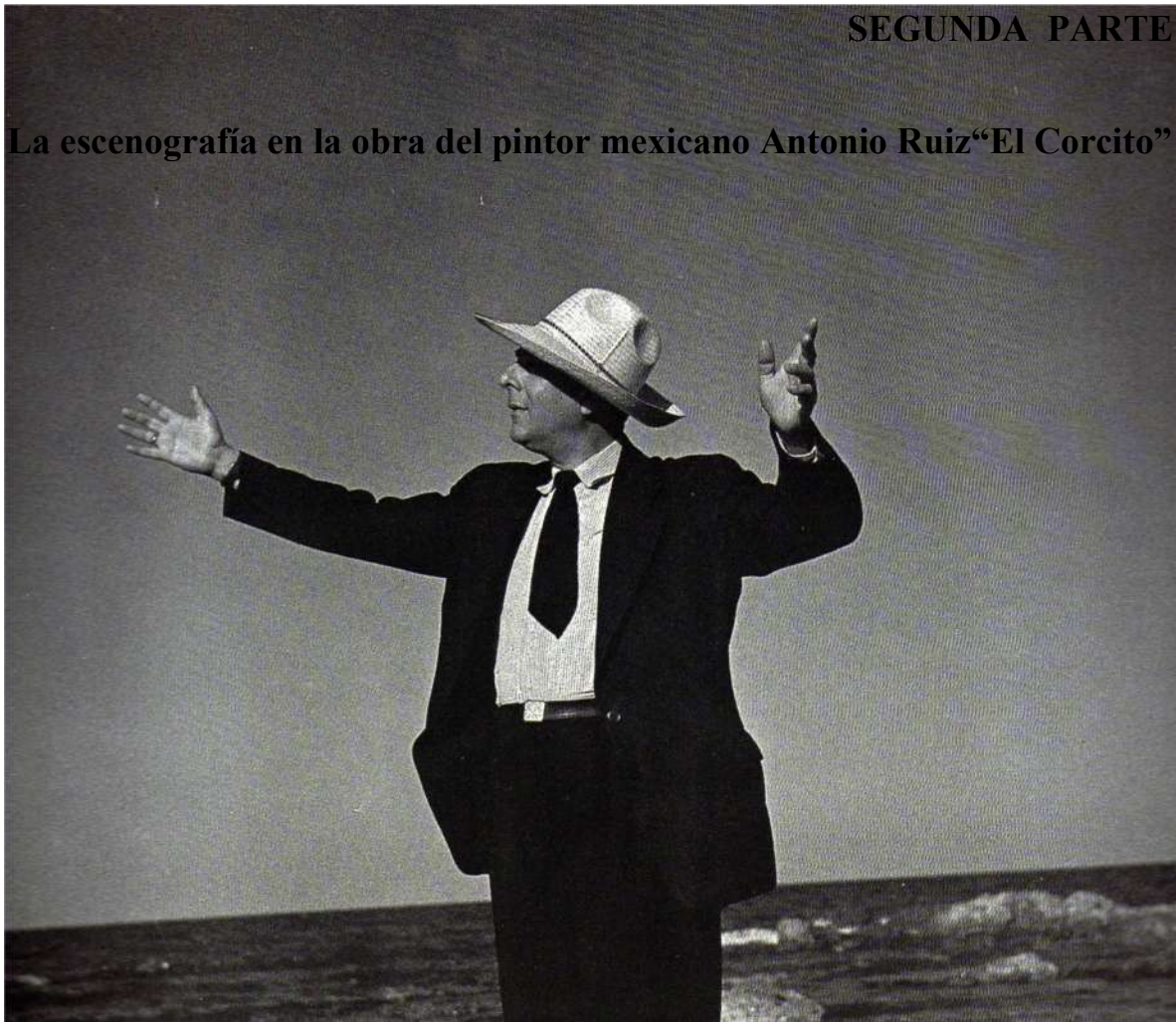
**Informe de pasantías realizadas en el Instituto de Investigaciones
Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.**

POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU

José Vasconcelos

SEGUNDA PARTE

La escenografía en la obra del pintor mexicano Antonio Ruiz “El Corcito”



INTRODUCCIÓN

A inicios de 1920, se manifiesta en México un movimiento escenográfico dado por el interés de los pintores y muralistas en darle una especial función a la pintura dentro de los escenarios teatrales, siguiendo de alguna manera el ideal nacionalista que se vivía con mucho fervor en ese país en todos sus ámbitos.

En el desarrollo de esta renovación nacional, el gobierno desde la Secretaría de Educación Pública mantuvo siempre una alianza estrecha –y a veces muy interesada- con la cultura en general y con el teatro, en particular. Las actividades artísticas se mostraron como los mejores medios propagandísticos al servicio de la causa revolucionaria y los artistas aprovecharon este momento para expresar y exhibir sus artes, entre ellos los muralistas que trabajaron activamente con el movimiento de renovación nacional y los disidentes como Antonio Ruiz “El Corcito”, que más bien se mantuvo alejado de la política.

En el primer capítulo se harán algunas definiciones sobre la escenografía como recurso técnico y plástico, su historia desde finales del siglo XIX y su incursión en el siglo XX en México. Asimismo los movimientos teatrales que dieron cabida a los pintores en el desarrollo de la Escenografía Moderna Mexicana y los artistas precursores de este nuevo estilo escenográfico.

En el segundo capítulo abordaremos las décadas del treinta al cincuenta, momento en que se desarrolla la obra escenográfica de Antonio Ruiz; puntualizaremos en la vida, y los aportes que el artista concede a la escenografía en un momento en el que lo “moderno” está

gestándose y, más aún, en el ámbito teatral, en el que el peso de la tradición hispana estaba muy arraigado.

Si bien el interés del estudio en la obra de Antonio Ruiz es respecto a la actividad escenográfica, cabe destacar que ésta se relaciona directamente con su obra pictórica, a través de la cual, se sustentó la presente investigación.

Capítulo I: La escenografía como recurso técnico y plástico aplicado al teatro

La escenografía teatral es el conjunto de elementos y de operaciones necesarias para la representación material de la obra; es decir, todo aquello que hay que diseñar, construir y organizar con la sola excepción de los actores y el director.

En general la producción escenográfica comprende el diseño y la pintura de los decorados; la construcción, distribución y movimiento de la escenografía pintada en el escenario; el diseño y la confección del vestuario; el diseño y la elaboración de los útiles, muebles y efectos especiales, y –el ahora muy importante elemento artístico- la iluminación de la obra.

El pintor y el escenógrafo se valen de líneas, texturas, valores y colores para componer y embellecer su obra. Para Alberto Dallal (1998) en la escenografía los trastos, implementos, objetos, juego de masas aisladas o separadas completan el cuadro objetivo, el conjunto físico, todo lo que forma parte de una obra: enseres variados, vestimentas sencillas o estrambóticas, disfraces, máscaras, sombreros, antifaces, movimientos, palabras al aire; un mundo de mecanismos que se llena de acciones y sugerencias, pero también de muebles, muñecos, modelos, muros, ventanas y hasta edificios. Simulaciones objetivamente identificables. Esculturas de papel y cartón hechas por la mano del hombre, forjadas a partir del talento del diseñador. La escenografía, delimita los espacios y descubre los detalles (p. 347).

En 1951 el pintor y escenógrafo Julio Prieto publica en la revista “México en el Arte” el artículo titulado *Los montajes teatrales en México durante los últimos 50 años*, en donde

define a la escenografía como humilde, por encontrarse subordinada a la obra literaria, a la idea escrita. Asimismo señala que es un arte transitorio o efímero, porque sólo existe durante la fugaz vida de los personajes que aloja, y después de los aplausos —cuando los hay- es olvidado. Exige un amor sincero para que en equipo, (en compañía de dibujantes, actores, directores, maquillistas, electricistas, utileros y apuntadores) conceptúen y materialicen esa construcción mágica que es el teatro.

En este mismo contexto Magaña (1964) señala que:

El propósito escenográfico es limpiar la escena de detalles inútiles, reducir a sus meros valores sugerentes los elementos plásticos de la escena (...) La escenografía no pretende dar con toda minucia el sitio de la acción dramática, sino busca solamente contribuir a su expresión mediante el relieve de los elementos indispensables: signos y cifras. (p. 79).

En las artes del espectáculo, la escenografía y el vestuario son puntos de referencias visuales, complementos del sentido de la obra y emisarios de la totalidad de la misma. A través de la vista, en la pantomima y la danza por ejemplo, brotan las emociones de los espectadores. Cada obra de teatro o de danza requiere de estos servicios visuales y luminosos para “llegar” íntegramente hasta el punto clave: la conciencia del espectador. En relación con esto Dallal (1998) plantea que:

Los diseños del vestuario, los implementos y los objetos escenográficos que marcan y delimitan los espacios escénicos, acaban por forjar una “idea visual” que el espectador mantendrá en la memoria como “marco de referencia” imprescindible. Y si los diseños escenográficos son vehículos por medio de los cuales la palabra, el movimiento, la trama y la forma penetran en la mente, en la conciencia, en la cultura del público, constituyen asimismo actos y acciones individuales, aisladas, de gran creatividad, toda vez que los espectáculos “funcionan” apoyándose en diseños concretos, en materiales específicos que

los diseñadores inventan: arreglos de espacios marcados, estancias, áreas de acción mágica o pasaje de licitaciones realistas (p. 348).

Los atractivos de una puesta en escena se integran en una unidad visual y espacial que, además de satisfacer los requerimientos de la acción artística, confeccionan un todo. Los diseñadores, los escenógrafos, los realizadores de vestuario y escenografías son seres que normalmente se mantienen en el anonimato; empero constituyen fragmentos claves de la pieza teatral, sus aportaciones hacen perceptibles los elementos más abstractos de una obra: talento, significado y concepto.

De la misma forma la escenografía y el vestuario, utilizan como recurso técnico los mismos elementos plásticos de otras manifestaciones artísticas como la pintura, haciéndose imprescindibles en los malabares del teatro y de la danza.

I.1 Desarrollo de la escenografía: finales del siglo XIX y principios del XX

A medida que el teatro europeo recorría el camino del Romanticismo al Realismo y de la ópera italiana a la de Wagner, la producción teatral iba cobrando, muy lentamente, importancia.

En Europa, todos los ballets de Diaghilew en 1909 descubren escenógrafos de la talla de Backs, Benoit y Roerich. En Alemania se trabajaba bajo las directivas de Max Reinhardt y de Stanislawsky, director del Teatro de Arte de Moscú y una de las figuras de la vanguardia. En Inglaterra se encontraba Gordon Craig, un genio del teatro, que luchaba por dar un estilo al escenario para que no se confundiera con la realidad. Los pintores como Maurice Denis, Odilón Redon y Pablo Picasso participaron en escenografías de ballet y

teatro donde acogieron fervorosamente las más audaces tendencias. Antón Giulio Bragaglia y Enrico Prampolini crearon en Italia escenografías dentro de directrices muy personales.

Este desarrollo de la escenografía europea llega a México a principios de siglo XX. Hasta este momento sólo existían en América las escenografías pintadas en planos paralelos al espectador, generadas con una concepción naturalista y académica. El mismo Palacio de Bellas Artes es un teatro construido por un arquitecto italiano y fueron pintores italianos los que pintando los decorados necesarios para sus representaciones, crearon los talleres de pintores profesionales mexicanos, de donde derivan, en una forma o en otra, los realizadores de la escenografía mexicana contemporánea.

Durante la Revolución, llegaron a México los hermanos pintores valencianos Tarazona, a los cuales corresponde apuntarse el primer gran triunfo escenográfico en México al lograr que el público fuera al teatro a ver más que a la obra en sí, el conjunto de decorados que la conformaba.

Julio Prieto (1951) señala que las tendencias artísticas de la escenografía de principios de siglo eran deplorablemente académicas, más había que comprenderlas y disculparlas porque sus impulsores eran artesanos de gira con pequeñas compañías de opereta y de comedia, además se debe tomar en cuenta la lentitud con la que los cambios de corrientes estéticas se trasladaban de Europa a América. En efecto, entre los años 1912 y 1918 ocurren cambios radicales en la presentación de los espectáculos teatrales de Europa. La aparición de los *ballets* rusos de Diaghilev, con la pintura estilizada, geometrizada y la

inclusión de motivos populares adoptando formas decorativas exaltadas por artistas como Baskt y Roerich, alteró profundamente el ambiente teatral tradicional (p.70).

I.2 Escenografía Moderna Mexicana.

La revolución pictórica europea y su reflejo en el arte teatral llegan a México después del año 1920 y se funden, activándolo, con el movimiento cultural que se fomenta alrededor de la personalidad, el poder político-económico y la inquietud de José Vasconcelos.

Además del catalizador que fue la Revolución Mexicana, existieron factores importantes para la renovación de conceptos en la plástica de México: la sólida preparación académica en la escuela de pintura y la decidida resolución de enviar a Europa a los artistas locales.

En efecto, en tanto que Rivera recorría en Europa el ciclo Cezanne-Renoir-Picasso, otros artistas como Roberto Montenegro, traían al país sus recuerdos de la escenografía vanguardista europea. “Los pintores-escenógrafos mexicanos, en cualquier forma, lograron en la escena un lenguaje propio, a veces matizado por el universalismo, a veces por el nacionalismo o el indigenismo” (Miralles, 2005).

Las tendencias populares de la pintura mexicana, como el estilo de Adolfo Best Maugard elaborado a principios de los años veinte que proponía un auténtico expresionismo, no una imitación local de formas de vanguardia, despertando la sensibilidad de los pintores para dar cabida a una plástica esencialmente mexicana; fueron reflejándose en la escenografía, la cual imprimió un sello que aún conservan las producciones teatrales comerciales, practicada por el maestro Carlos González antes que nadie; ya de un modo profesional, aparece la escenografía moderna mexicana.

I.2.1 Los movimientos teatrales.

Antes de hablar sobre las tendencias escenográficas y los artistas precursores, es necesario hacer referencia a los movimientos teatrales que albergaron las ideas y movimientos de la escenografía moderna en México.

El *Teatro de Ulises* fue conformado en 1928 por los integrantes del grupo los *Contemporáneos*, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Celestino Gorostiza “con el fin de promover el desarrollo de un teatro universalista equiparable al de los teatros libres e independientes de París, Londres, Berlín, o Nueva York” (Miralles, 2005). Los patrocinó Antonieta Rivas Mercado con un local en la calle Mesones donde cabían 50 personas. Al igual que el grupo los *Contemporáneos* tuvo un espíritu disidente, deseoso de nuevas lecturas, de nuevos repertorios y de nuevos estilos de representación en oposición a la temática nacionalista que se había desarrollado hasta entonces, es decir, “renunciaban a lo monumental y propagandístico instaurado por los muralistas (Rivera, Orozco y Siqueiros) y se esforzaban por volver a un arte menos ambicioso y más limitado e intenso” (Martínez, 2000). Igualmente el autor señala que:

Si bien en las vanguardias plásticas fue hegemónica la línea ideológica indigenista, por lo que respecta al ámbito teatral, décadas después, sería más bien la universalista representada por estos intelectuales la que acabaría por ser la dominante, sobre todo, cuando sus representantes (Novo, Villaurrutia, José y Celestino Gorostiza) ocuparon cargos de responsabilidad en el Departamento de Bellas Artes y en el Departamento de Teatro (Martínez, 2000)

Desde el *Teatro de Ulises* vemos a pintores (que ya tenían un lugar digno en la pintura de caballete y en el mural) intervenir en el experimento teatral, en la búsqueda de una

concepción escenográfica más viva. En su temporada inicial, son tres los pintores que se encargan de resolver las decoraciones: Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos. Los dos últimos se enfrentan por primera vez con los problemas plásticos de la escena y logran, dentro del pequeño cuadro del *Teatro de Ulises*, escenificaciones acordes al espíritu innovador que se cultiva en cada representación. De este repertorio se estrenaron: *La puerta reluciente*, de Lord Dunsany; *El tiempo es sueño*, de Lenormand; *Orfeo*, de Cocteau; *Simili*, de Roger-Marx; y *El peregrino*, de Vildrac. En 1929 se extinguió rápidamente su actividad, pero había introducido la inquietud en el teatro.

Julio Bracho (director de obras teatrales como *El sueño de Quetzalma* y *El tercer Orestes* ambas de 1935) recoge la herencia del *Teatro de Ulises* y funda en 1931 un grupo experimental que denominó *Escolares del Teatro*. Carlos González, escenógrafo y pintor, adaptó una pequeña sala de la Secretaría de Educación Pública para este grupo, que representó una breve etapa de transición. Bracho buscó la interpretación más pura de sus actores y una especial función de la pintura en el teatro. Del repertorio cabe *Jinetes hacia el mar*, de John M. Synge; *La más fuerte*, de August Strindberg y *Proteo*, de Francisco Monterde.

Además de estos grupos Ortiz (citado por Miralles, 2005) señala como fundamental el trabajo realizado por el teatro sintético en 1923 que se orientó hacia la presentación de obras en un acto sobre costumbres populares en las que el texto, la música y la interpretación debían ser la mejor representación de la realidad. Los primeros intentos se debieron al etnólogo y escritor Rafael M. Saavedra, al pintor Carlos González y al músico Francisco Domínguez. Referente a esto Ortiz (citado por Miralles, 2005) plantea:

Se trató de una manifestación escénica que no pretendía ser vanguardista, pero que al adoptar a su manera elementos y propuestas del futurismo resultó serlo, al alejarse del esquema hegemónico de producción teatral para insertarse en la utopía constructivista de incorporar el arte escénico a la tarea de construir una nueva sociedad.

Otro aspecto del teatro sintético fue el desarrollado por los escritores estridentistas, algunas de sus obras se publicaron en *Horizont*, como: *Muerta de hambre (drama de calle)*, *teatro revolucionario en cinco escenas*, de Elena Álvarez y *Comedia sin solución*, de Germán Cueto.

Así mismo el *Teatro de Orientación* fundado en 1932 por Celestino Gorostiza, con igual actitud de inconformidad y disidencia que el *Teatro de Ulises*, representa la culminación del ciclo de precursores del teatro moderno mexicano. Los años de 1932 a 1938 son las fechas del encuentro de México con un repertorio y un estilo escénico desconocidos, nuevos autores, nuevos sistemas, alejados de todo concepto profesional, hacían suyas las conquistas del teatro moderno y fortalecían la línea que el *Teatro de Ulises* había inaugurado. En 1938 sería dirigido, al estar dividido en tres grupos, por Xavier Villaurrutia, Rodolfo Usigli y Julio Bracho. En relación con esto Alejandro Ortiz (citado por Miralles, 2005) comenta:

El Teatro de Orientación formó parte de las políticas culturales de la Secretaría de Educación Pública y, sin ser propiamente teatro político, es una muestra palpable de cómo el discurso y la estética teatral de los Contemporáneos fue consolidándose como la práctica escénica patrocinada por el Estado con mayor peso histórico, en comparación con las otras experiencias, como el teatro de títeres. Más que una experiencia de teatro político, el Teatro de Orientación resultó ser la implantación de una política teatral que trasciende en México hasta nuestros días: la de promover un teatro de arte en manos de una élite intelectual y artística.

Agustín Lazo y Julio Castellanos ven nacer su gusto por la escenografía en este teatro, donde hicieron sus primeras batallas teatrales y ganaron una forma nueva de resolver los conflictos plásticos. Las limitaciones de la pequeña sala de la Secretaría de Educación Pública, donde se desenvuelven las dos primeras temporadas del *Teatro de Orientación*, no impiden a los escenógrafos realizar una obra de gran calidad, muestra de una concepción más evolucionada.

Es la muestra tangible de una inteligente sensibilidad plástica aplicada a la escena. Por primera vez los trajes, los objetos necesarios para la acción escénica y todo lo que es de esencia visual se resuelve con dignidad y escrúpulo por estos pintores. Se trazan los bocetos, se cuida la colocación de los trastos y las decoraciones, se aprovechan hasta el límite las condiciones del pequeño escenario, con el buen gusto de poner todo ello al servicio del guión teatral.

En el propio *Teatro Orientación* van naciendo nuevos escenógrafos que venían también de la pintura de caballete: Rufino Tamayo, Gabriel Fernández Ledesma, Antonio Ruiz “El Corcito”, Julio Prieto, y Agustín Lazo, quienes encuentran en el teatro experimental un territorio estimulante, propicio al ensayo de sus cualidades artísticas. Todos ellos, pintores bien estimados, vienen al teatro experimental atraídos por el espíritu de esta nueva actividad plástica. Aquí encuentran un lugar propicio para desencadenar su pasión artística. Entre las piezas que conformaron este repertorio cabe destacar: *Las bodas del calderero*, de Synge; *Amadeo y los caballeros en fila*, de Rostand; *Su esposo*, de Bernard Shaw; *El barco*, de Díaz Dufoo; *Juan de la luna*, de Achard; y *Anfitrión 38*, de Jean Girardoux, para la cual Antonio Ruiz realiza la escenografía.

[illegible]

Cuando el INBA presentó la exposición de estos trabajos escenográficos y de otras maquetas y bocetos utilizados en sus temporadas, puso de relieve la verdadera posibilidad estética de la escenografía, tan perfectible y evolucionada como el mismo arte teatral. Este arte de crear el espacio y la atmósfera de la acción teatral desempeñó un papel importante en la renovación del teatro en México. Con Carlos González, por ejemplo, aparece la moderna escenografía mexicana, cuya mejor creación quizá haya sido la que logró para *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón, comedia con la que se inauguró el Palacio de Bellas Artes.

Pero otros pintores intervinieron luego en la evolución escenográfica como el propio Diego Rivera y José Clemente Orozco.

De los pintores más jóvenes como escenógrafos, sobresalen Juan Soriano, José Reyes Meza, Guillermo Meza y David Antón, en grupos y compañías más o menos profesionales.

En este contexto Magaña (1964) señala que:

La evolución del tipo de escenografía bidimensional, con rompimientos frontales que se resuelven en el telón de fondo (...) al concepto tridimensional del espacio, volúmenes y superficies, concepto arquitectónico desde luego, desemboca al fin en las obras magistrales de Julio Prieto, en diversos teatros y temporadas (...) hoy la ideación del ciclorama en escenografías de **exteriores** ha completado este concepto de espacio y volumen (p. 80).

Otro aspecto importante en el desarrollo de estos movimientos teatrales es la llegada a México de compañías extranjeras de habla hispana como las de la primera actriz argentina Camila Quiroga (en 1922 y 1924) y la de Margarita Xirgu (en 1922). Los jóvenes dramaturgos entran en contacto con los artistas argentinos que ya habían sido capaces de crearse su propio modelo teatral dramático, arraigado a su país y a su misma habla. Además la presencia de Erwin Piscator a finales de los años treinta, así como la de Antonin Artaud en 1936 y la del exiliado político Seki Ano en 1939, también tendrán relevancia.

Grandes personalidades internacionales relacionadas con la vanguardia mundial se interesaron por conocer la situación que estaba viviendo México. Allí acudieron: León Trotski, político exiliado de Rusia; André Bretón, Gastón Dienner, protagonista del Dada en Zurich, Maiakovski, Sergei Einsenstein, D. H. Lawrence, Malcom Lowry, Valle-Inclán,

los fotógrafos Tina Modotti y Paul Weston, líderes sociales como el cubano Julio Antonio Mella, la bailarina estadounidense Ana Sokolov, entre otros.

I.3 Los artistas precursores de la Escenografía Moderna Mexicana.

A continuación se presenta un recorrido de los nombres de los pintores que han logrado precisar a la escenografía mexicana dentro del arte universal.

Diego Rivera: diseñó la escenografía para *El corrido de Juan Saavedra*, de María Luisa Ocampo y la escenografía y los trajes para el *Ballet H. P.*, de Carlos Chávez. Igualmente la escenografía de *El cuadrante de la soledad*, de José Revueltas.

José Clemente Orozco: diseñó y retocó, ya realizados, los telones para los ballets *Obertura Republicana* y *Umbral*, que el Ballet de la Ciudad de México estrenó en 1947.



Umbral de 1947
Ballet de la Ciudad de México
Diseño José Clemente Orozco
Tomado de: Prieto, J. (1951)

Roberto Montenegro: aunque en un comienzo en forma poco técnica, trajo al teatro mexicano escenografías novedosas. Como las estrenadas en el Palacio de Bellas Artes en su

temporada inaugural en 1933: *Simún*, de Lénormand; *Sombrero de tres picos* para el Ballet de la Ciudad de México y *Copelia* para “Ballet Theatre”.



El sombrero de tres picos de 1933
Ballet de la ciudad de México
Diseño Roberto Montenegro
Tomado de: Prieto, J. (1951).

Carlos González: fundador del equipo técnico del foro del Palacio de Bellas Artes, además de haber abierto el camino al teatro de masas, marcó un importante paso en la escenografía mexicana con *Lázaro rió*, de O'Neill, en el Teatro Hidalgo, en 1933. Esta escenografía enmarcada en sólido arco proscenio, constaba de pilares corpóreos intercambiables y rampas. Además realizó escenografías para *La Verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón en 1934; *Los destructores de máquinas*, de Hoffman, en el primer escenario giratorio que se haya usado en México; *Las bodas del calderero*, de Synge; *Amadeo y los caballeros en fila*, de Romain; y *Su esposo*, de Bernard Shaw. Además promovió, por su cuenta, experiencias de teatro con orientaciones indigenistas como *Tlhuicole* (1925), *Creación del quinto sol* o *Sacrificio gladiatorio*, el ballet *Xochiquetzal*, espectáculos como *Hamarandécua*, y fue, además, director artístico del Teatro Regional de Michoacán e impulsor del Teatro Regional de Tehuantepec.



Los destructores de máquinas de Hoffman.
Diseño Carlos González
Tomado de: Prieto, J. (1951)

Carlos Mérida y **Rufino Tamayo**, cierran un primer ciclo de la escenografía mexicana. Rufino Tamayo realiza la escenografía de *El barco*, de Díaz Dufoo. Por su parte Carlos Mérida participó en una época de esplendor de la danza mexicana y llegó a ser uno de sus impulsores, fue director de la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública entre 1932 y 1935. Trabajó con los libretistas Nelly Campobello, Martín Luis Guzmán, Miguel Bueno y Celestino Gorostiza; los músicos Silvestre Revueltas, Blas Galindo, Luis Sandi, Carlos Chávez y Eduardo Hernández Moncada; las coreógrafas Gloria, Graciela Arriaga, Anna Sokolow, Waldeen, Gloria Contreras, Evelia Beristáin y Rosa Reyna.



Día de difuntos
Ballet de Luis Sandi
Diseño de vestuario Carlos Mérida
Tomado de: Prieto, J. (1951).

Agustín Lazo: inició su carrera de escenógrafo en 1932 con *Antígona*, en la versión de Cocteau. Abre el grupo de pintores que resuelven estudiar a fondo la técnica teatral y trabajar profesionalmente para el teatro. Decoró obras para el *Teatro de Orientación*, de las cuales *Knock*, con un curioso efecto de movilidad del paisaje y *El matrimonio*, de Gogol, corresponden a cierta tendencia ingenuista, dentro de un realismo mágico. Para el *Teatro Hidalgo*, en 1933 y 1934, hizo los decorados de siete obras más, probablemente la más ambiciosa escenografía de ese período sea la de *Liliom*, de Molnar. Comenzó a trabajar a comienzos de los años 40 para el foro de Bellas Artes, donde montó obras –además de teatro- para óperas y ballets como *El don de la palabra* –de la que es autor- , *La mulata de Córdoba*, de José Pablo Moncayo y *Juego peligroso*, de Xavier Villaurrutia.



La mulata de Córdoba de 1948
Ópera de José Pablo Moncayo
Boceto para escenografía Agustín Lazo
Tomado de: Prieto, J. (1951).



Volpone
Ben Johnson
Diseño de vestuario Agustín Lazo
Tomado de: Prieto, J. (1951).

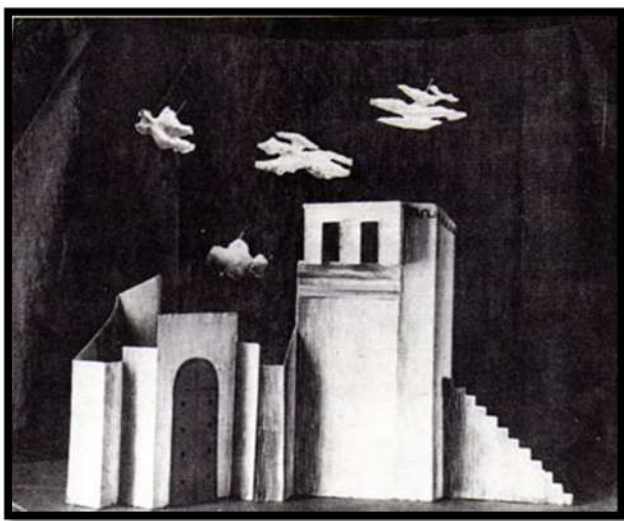
Julio Castellanos: Llevó más a fondo aún los estudios de la técnica teatral y dedicó su talento creador y su manera de pintar a servir del modo más humilde a temporadas como las del teatro infantil. Su obra comprende decorados para comedia, ópera y ballet. *Velorio*, *Hedda Gabler*, *Carlota de México* y *El Quijote*, son ejemplos de su claro talento para la

escenografía. Su preparación incluía desde el manejo de los títeres, hasta los cursos de arquitectura.



Velorio
Para la revista Upa y Apa
Diseño para escenografía Julio Castellanos
Tomado de: Prieto, J. (1951).

Gabriel Fernández Ledesma: Ilustrador de libros y grabador, trabajó como escenógrafo en 1933 en las obras *El candelero*, de Musset para el *Teatro de Orientación*, en 1935; *Juan de la luna*, de Achard y *Las troyanas*, de Esquilo. En el ballet hizo el decorado y vestuario de *El zanate*, de Blas Galindo. Trabajó en la elaboración de títeres y escenografías para el Teatro Rin-Rin y El Nahual, de tendencia militante y de revaloración del folclore, y colaboró también con Seki Sano.



Las troyanas

De Esquilo

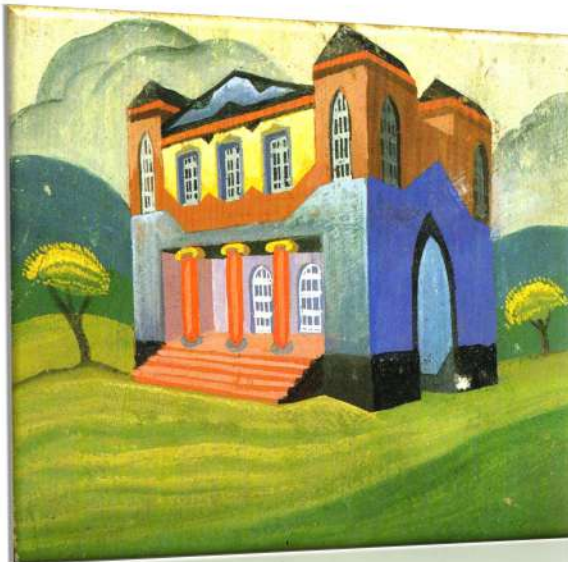
Maqueta de Gabriel Fernández Ledesma Tomado de: Prieto, J. (1951).

Antonio Ruiz: En 1927 publicó en la revista “Forma”, proyectos interesantes del estilo colonial entonces en boga en la literatura y en la arquitectura, e hizo, entre otras, una notable escenografía para *Anfitrión 38*, de Jean Giraudoux dirigida por Julio Bracho en 1938 y *El Gesticulador*, encargada por el INBA en 1947 y *Un día de estos*, de 1957; ambas dirigidas por Rodolfo Usigli. Para ballet hace los decorados para *Don lindo de Almería* y para *Lluvia de toros*, ambas de 1940, con libretos de José Bergamín y música de Rodolfo Halfter, para la compañía de ballet *La paloma azul*. En 1945 el Ballet de la Ciudad de México estrena *Fuensanta* y *Vespertina* bajo la dirección de Nelly Campobello para los que Antonio Ruiz diseña los escenarios y el vestuario. Para 1947 realiza trajes y decorados para *La dama de las camelias* con Alicia Markova y Anton Dolin, y *Feria*, de Blas Galindo con Nelly Campobello y Anton Dolin, dirigidos por Robert Zeller. En 1949 escribe e ilustra el argumento para ballet *La sirena y el mar*, basado en el poema sinfónico de Debussy *El mar*. Además de estos trabajos escenográficos para teatro y ballet Antonio Ruiz incursiona en la

industria cinematográfica, realizando sets para películas como: *Vámonos con Pancho Villa*, *Hotel Paraíso* y *Las mujeres mandan*, dirigidas por Fernando de Fuentes.

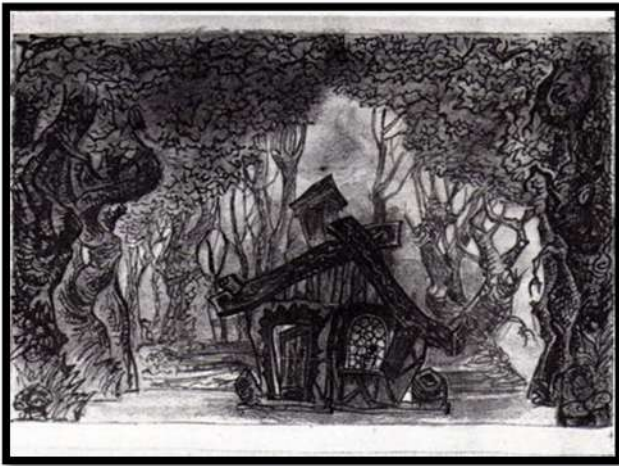


Estudio escenográfico, sf.
Antonio Ruiz
Tomado de: Eder, R. (1998).



Fachada de casa, 1926.
Antonio Ruiz.
Tomado de Eder, R. (1998).

Julio Prieto: En 1948 el INBA le encargó la creación y dirección del Departamento de Producción Teatral. Realizó escenografías para *Vuelta a la tierra y Linda*, de Miguel N. Lira; *La virgen fuerte*, de María Luisa Ocampo; *Mefistófeles* y *La Traviata*, de Yannopoulos; *Don Juan Tenorio*, de Salvador Novo; y *La danza macabra*, de Strindberg entre otras. Cuando, en 1948, Julio Prieto se encargó de la creación y la dirección del Departamento de Producción Teatral del INBA, ya traía consigo la experiencia acumulada en diversos trabajos escenográficos: en 1937 había diseñado las escenografías de *Vuelta a la tierra* y de *Linda*, de Miguel N. Lira. En alguna medida, siguió las enseñanzas de Julio Castellanos. La de Prieto crea escuela a partir de sus actividades en el INBA. La primera de sus escenografías realistas, de carácter arquitectónico, tridimensional, fue la que hizo para *La danza macabra*, de Strindberg.



Hansel y Gretel de 1949
Ópera de Humperdink
Diseño para escenografía Julio Prieto
Tomado de: Prieto, J. (1951)

CAPÍTULO II: LA ESCENOGRAFÍA EN LA OBRA DEL PINTOR MEXICANO ANTONIO RUIZ “EL CORCITO” 1892-1964.



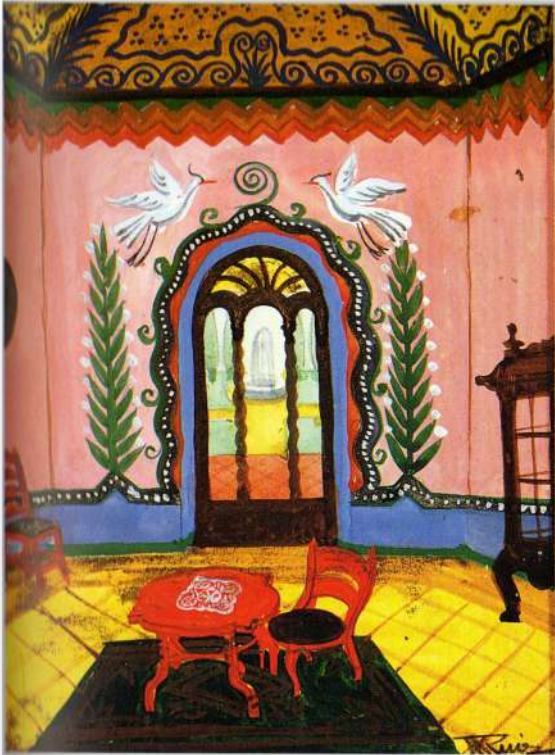
Antonio Ruiz en su estudio. 1952.
Tomado de: Debroise, O. (1987).

Antonio Ruiz desarrolló su trabajo artístico en la pintura, en la escenografía, en la cartografía, en la arquitectura y en la fotografía. Fue un artista muy respetado y querido por sus contemporáneos, colegas y amigos; tenía una personalidad tímida, pero a la vez fuerte. Desde muy joven se aplicó al estudio de la arquitectura y las artes plásticas en la Academia de San Carlos.

Una de las principales características de este pintor fue la de realizar sus obras en un formato pequeño, no más de 40 cm, en contraste con los grandes murales que pintaban a causa de la revolución. El mismo artista (citado en el catálogo *Siete Pintores: Otra cara de la escuela mexicana*) comenta sobre su obra:

El arte es cualitativo, no cuantitativo. Mis cuadros son pocos y de pequeño formato. Pero busco la perfección, al estilo de los miniaturistas holandeses. En mi trabajo hay devoción, como en los exvotos religiosos de los artistas populares. Me mofo de líderes y partidos políticos, demagógicos, redentores de

nuestro país. Soy antimítico, humorista, como los cómicos de nuestras carpas. Mi pintura es ingenua como la felicidad (p. 19).



Interior de casa, 1920.
Tomado de: González, L. (1998).

Su obra se identificó, más que con el grupo de la llamada Escuela Mexicana de Pintura, con la de aquellos artistas como Miguel Covarrubias, Julio Castellanos, Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano y Alfonso Michel. Artistas que, a contraparte, creaban obras de carácter universal, las cuales, al mismo tiempo que retomaban elementos vernáculos y lo enriquecían con recursos plásticos de avanzada, mostraban una nueva faceta en el desarrollo del arte mexicano que se distinguía, sobre todo, de aquella pintura localista, himno del momento posrevolucionario (González, 1998, p. 26).



Interior de casa, 1920.
Tomado de: González, L. (1998).

Por esta razón es incluido en la exposición que realiza el Museo del Palacio de Bellas Artes de octubre a noviembre de 1984, titulada “Siete pintores: otra cara de la escuela mexicana”.

En el año 1926 decide viajar a California para estudiar escenografía y también trabajó como asistente para los estudios *Universal*. En ese entonces pensaba dedicarse exclusivamente a este oficio atraído por el auge cinematográfico que se vivía en Hollywood; sin embargo, no hay muchos testimonios escritos ni gráficos de los dos años que residió allí. Esta vivencia fue altamente enriquecedora para su obra plástica, ya que algunos de sus cuadros estuvieron concebidos con la influencia de los “escenarios”. En este contexto González (1998) señala que:

Esta experiencia le permitirá, poco más tarde, incursionar con gran éxito como escenógrafo en el mundo del celuloide, del teatro y de la danza. Es en este conocimiento en donde encontramos las bases que dieron origen a la posterior obra de Ruiz, caracterizada por construir en muy reducidos espacios la proyección de escenas plenas en elementos y cuidados hasta en el último detalle (p. 23).



Boceto para escenografía, 1930. Tomado de: González, L. (1998).

Además del trabajo plástico se dedicó por muchos años a la docencia. En 1938 es nombrado profesor de Escenografía y Perspectiva en la Escuela Nacional Autónoma de México (hoy ENAP-UNAM) y en 1942 pasa a ser director de la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda. Este trabajo como educador será ampliamente reconocido por sus colegas como Diego Rivera, Juan O Gorman, María Izquierdo, Inés Amor, Manuel Rodríguez Lozano y Carlos Mérida, entre otros.

Con estas experiencias se define en él uno de los aspectos más valiosos de su talento: la escenografía. Su pasión por el detalle, por lo acabado de su factura y por el dominio manual que exige el dibujo exacto como oficio.

Hemos seleccionado para el estudio de la obra de Antonio Ruiz cuatro piezas teatrales en las que realiza el diseño escenográfico, tres para teatro y una para ballet: *Anfitrión 38*, de Jean Giraudoux, 1938; *El gesticulador*, de 1947 y *Un día de estos*, de 1958, ambas de Rodolfo Usigli, y el manuscrito para ballet *La sirena y el mar*, de 1949. Además se incluyen bocetos de composiciones que el artista realizó para la realización no sólo de estas piezas, sino de toda su producción escenográfica.

II.1 *Anfitrión 38*, de Jean Giraudoux, dirigida por Julio Bracho en 1938.

Para el año 1938 es invitado a participar como escenógrafo con el grupo de teatro de Julio Bracho en *Anfitrión 38*, puesta en escena original de Jean Giraudoux estrenada en el teatro del Palacio de Bellas Artes.

Los diseños escenográficos de “El Corcito” se caracterizan por su dominio en la técnica de proporciones y trazos, gozan de la misma pulcritud y minuciosidad que caracterizan sus obras pictóricas. A partir de este momento es contratado para hacer los diseños escenográficos de las diversas compañías del Palacio de Bellas Artes, tanto de ballet como de teatro. El propio Ruiz (citado por Barrios, sf), comenta:

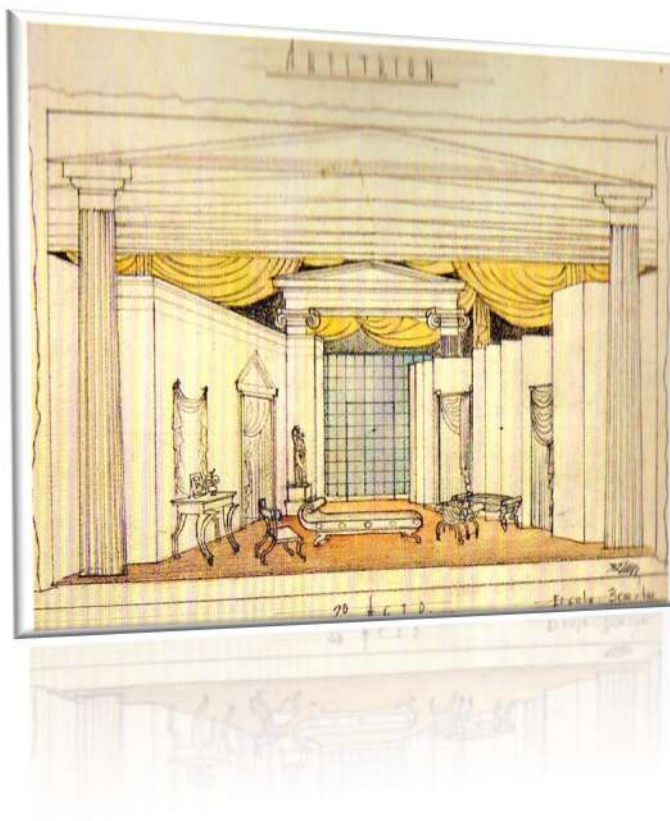
La belleza escenográfica no está ligada exclusivamente a lo poético, sino al conjunto de armonías y relaciones de geometrías que tomen parte en la decoración. Así pues toda escenificación que se haga para esta clase de teatro, deberá ser igualmente bella, plásticamente tanto, como sus lados homólogos en la forma teatral. La escenografía deberá guardar siempre un equilibrio entre el ambiente y el actor, pues una decoración que opaca al actor será siempre absurda toda vez que en el teatro no es sólo escenografía sino el conjunto del elemento humano que genera una vida con su actuación y con interpretación, ambientado con la propia escenografía para darle mayor realce (p. 19).

La obra *Anfitrión 38* narra cómo el libertino Júpiter aprovecha la ausencia en el campo de batalla del glorioso general Anfitrión para, asumiendo la apariencia de éste, disfrutar de los favores de su bella esposa, Alemena. Júpiter decide revelar el engaño cuando se anuncia también el embarazo de Alemena. La ira de Anfitrión es aplacada por el rey de los dioses: el hijo nacido del adulterio (del que su madre es inocente) será nada menos que Hércules, cuyas hazañas proclamarán la gloria del linaje de Anfitrión por el mundo entero y para

siempre. Giraudoux llamó *Anfitrión 38* a su obra por considerar que era la número 38 que se escribía sobre el tema.

Julio Bracho (citado por Ibarra, 2006) refiere de esta obra:

Anfitrión 38 es una obra difícil para el público mexicano, sobre todo después de tantos años de ausencia en México de gran teatro... Con lo anterior no quiero decir que no tenga un altísimo y sincero concepto de la gran sensibilidad de nuestro público. Mi experiencia lo avala; en contraposición con la actitud de los actuales productores cinematográficos, que consideran a nuestro público bobo... Anfitrión 38 es un teatro de ideas... (p. 171-172).

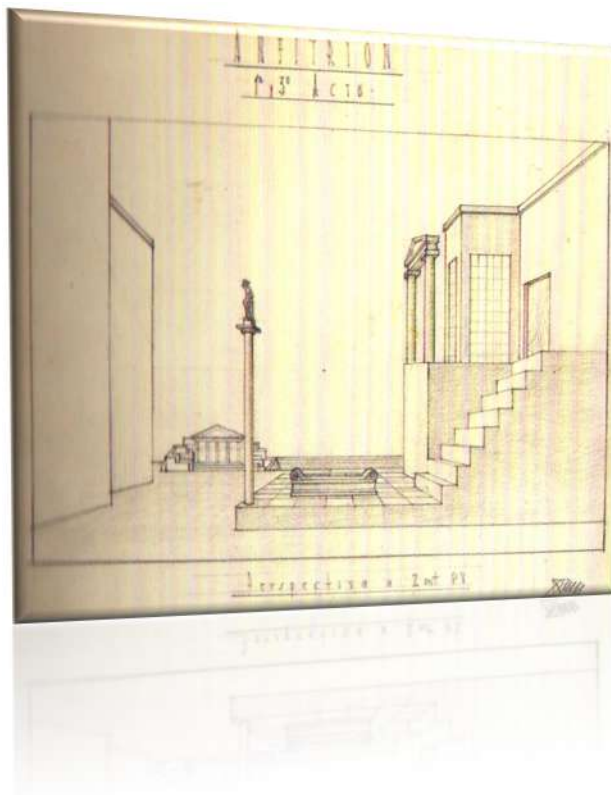


Diseño escenográfico para *Anfitrión 38*, sf. Tomado de: Eder, R. (1998).

En los diseños escenográficos de *Anfitrión 38*, la composición está ricamente articulada y decorada con órdenes superpuestos de columnas. La parte central, dividida en tramos, corresponde a otras tantas puertas, que sirven de fondo a la tarima en que se mueven los actores, flanqueada por dos columnas perpendiculares de estilo romano. La colocación del mobiliario queda determinada por la visibilidad del público. El Corcito controla la mayor parte de los efectos escénicos a través de la elección de colores, la disposición de los equipos y los accesorios.

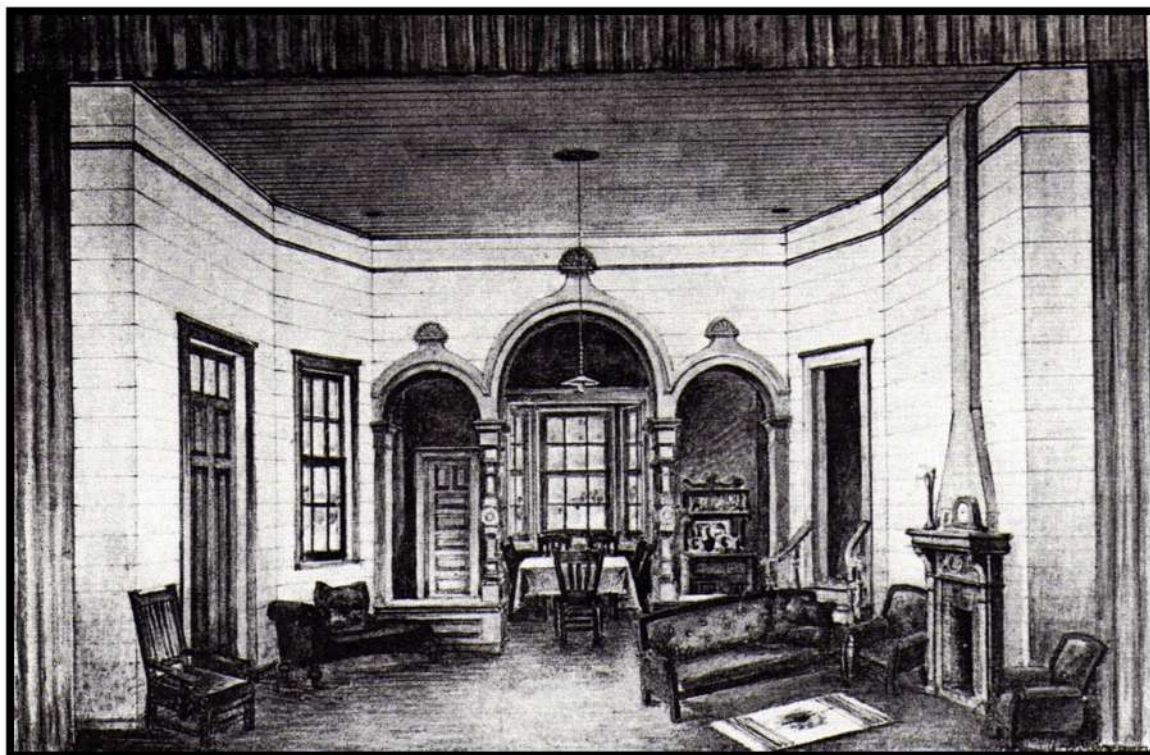
En la escena ha utilizado un esquema de caja dejando en realidad una estancia de tres paredes y un techo. La decoración de las paredes, las sombras y los trabajos de maquetería son dibujados, para simular o construir una perspectiva falsa.

El resultado es la ilusión de una habitación, construida con un conglomerado de líneas y colores.



Diseño
esceno-
gráfico
para
*Anfitri-
ón 38*.
Tomad
o de:
Eder,
R.
(1998).

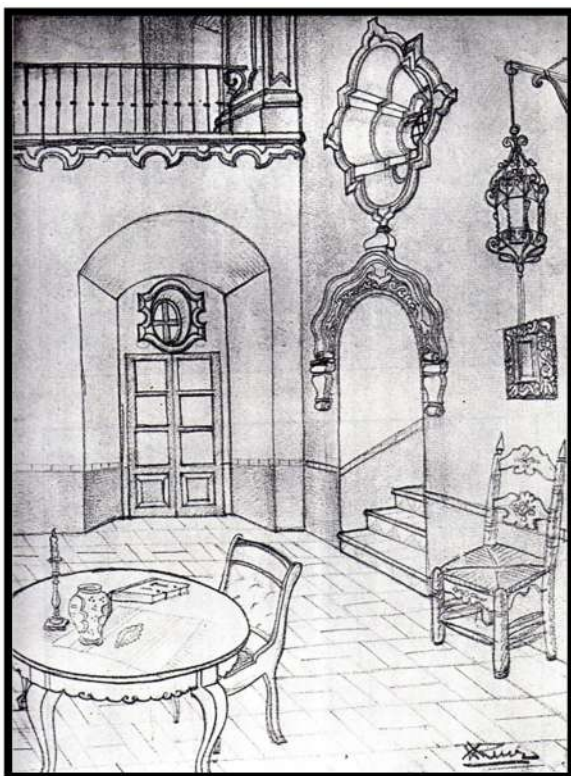
II.2 Escenografía para *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli, estrenada en 1947.



El gesticulador, de Rodolfo Usigli. Diseño para escenografía Antonio Ruiz.
Tomado de: Catálogo de la exposición *Siete pintores: otra cara de la escuela mexicana*. (1984).

Rodolfo Usigli, nacido en la Ciudad de México en 1905 se hizo famoso por ser el primer dramaturgo mexicano cuyas obras desarrollaban temas humanos de contenido social.

Entre los temas que Usigli consideraba necesarios plantear en la dramaturgia mexicana estaba el de la política, así nace en 1937, *El gesticulador*, en la que denuncia la supuesta política revolucionaria de México. Tendrían que pasar varios años antes de que la pieza se estrenara en 1947, diez años después de escrita la obra.



Dibujo sobre cartón para set cinematográfico y escenografía.
Tomado de: revista Forma, N° 4, (1927).

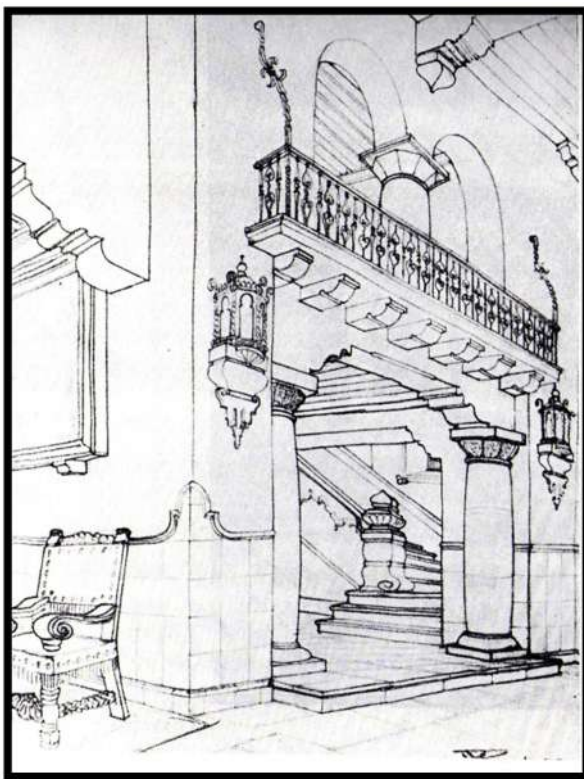
Con *El gesticulador*, Rodolfo Usigli se ganó la antipatía del régimen y fue retirado de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

El gesticulador es una obra que narra la historia de César Rubio, quien luego de muchos años de morir de hambre con un trabajo honrado, enseñando historia en la universidad, se aleja de la ciudad de México y regresa a su pueblo natal junto con su familia, con la idea de usar documentos que ha recolectado en su labor como investigador para chantajear a algunos políticos locales y abrirse paso en la política.

Los personajes de Usigli se reafirman al mostrarse inconformes con algún aspecto de su vida: la hija se siente fea; el hijo está cansado de fingir recato y aborrece la mentira, por lo

que hace prometer al padre que se ganará la vida limpiamente; la madre que sí está satisfecha, se convierte en una conciencia poco escuchada.

En el primer acto se describe el ambiente escenográfico: puertas de entrada y salida, disposición de la o las habitaciones, de muebles, etc., descripción física de los personajes, vestuario, ubicación y movimientos dentro del escenario. En cada acto se dan las indicaciones correspondientes para definir sitio, ambiente, personajes, época, hora y luces, necesarios para el desarrollo de la obra y de los diálogos.



Dibujo sobre cartón para set cinematográfico y escenografía.

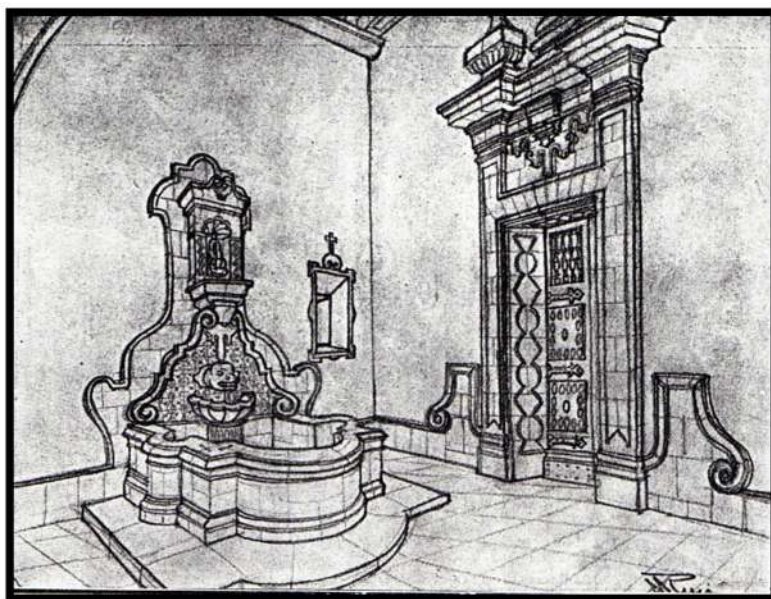
Tomado de la revista Forma, 1927, N°4.

En 1946 Carlos Chávez fue designado director del INBA y nombró a Alfredo Gómez de la Vega –actor principal de la obra- director del Departamento de Teatro. Según Usigli (1958)

Gómez aceptó este cargo con la condición que se estrenara la temporada con *El gesticulador*. Sin embargo la pieza fue sabotada por el mismo Carlos Chávez, en su empeño por seguir representando obras de artistas difuntos. Como señala Usigli (1958):

Las miserias, persecuciones, alfilerazos, puñaladas traperas y sabotajes parecen increíbles e imperdonables aún ahora... El mismo día –lo recuerdo todavía con lágrimas de risa-, Antonio Ruiz, escenógrafo de la pieza y yo, nos cruzamos en San Juan de Letran con Alfredo, que volvía a paso de carga a su ensayo y nos pidió que lo acompañáramos, pues preveía ya el sabotaje oficial. Nos excusamos porque íbamos a comer apenas en Prendes y Alfredo, con la vibrante y subrayada voz que dominaba, nos gritó: “¡Eso es! ¡Déjenme solo!” El Corcito Ruiz, perennemente niño travieso con sus cabellos blancos, contestó: “Ole, Manolete” y los tres partimos en direcciones opuestas, Ruiz y yo hacia un lado, Alfredo hacia otro, riendo los tres a carcajadas (p. 7)

A pesar de esto la obra se estrenó y fue un gran éxito – el primero del teatro mexicano en cuatrocientos años – “veinte minutos de aplausos delirantes entre el segundo y el tercer acto, porque el público no permitió el descenso del telón” (Usigli, 1958, p. 7).



Dibujo sobre cartón para set cinematográfico y escenografía. Tomado de la revista Forma, 1927, N° 4.

El éxito duró sólo dos semanas, que en el teatro son una vida. La victoria dramática y artística, estaba ganada y se habló de ella en la ciudad de México.

En las composiciones para sets cinematográficos y escenografías vemos cómo Antonio Ruiz ya había realizado un estudio de la arquitectura colonial: pilastras, capiteles, escaleras, arcos, cornisas, almenas, y fuentes “Las líneas de fuga y los complejos entramados de techos y columnas, vigas y herrerías contribuyen a imprimir dinamismo y a propiciar relaciones constructivas que sorprenden al espectador” (Eder, 1998, p. 37). Son una manifestación espontánea en que el juego de las formas se concuerda dentro de proporciones plásticas, características del estilo colonial mexicano. La preparación de estos dibujos permite al artista tener un dominio de la técnica escenográfica y marcarán también el carácter de su pintura.

II.3 *Un día de estos*, de Rodolfo Usigli, estrenada en 1958.



Indolandia, Indivisa y Libre. sf. Gouache. Telón para *Un día de estos*, de Rodolfo Usigli. Tomado de: Eder, R. (1998).

Después de trabajar juntos en la pieza teatral *El gesticulador*, Rodolfo Usigli y Antonio Ruiz se encuentran nuevamente en la obra *Un día de estos*, escrita originalmente en 1953. Entre ambos hubo una amistad fraternal, en este sentido Acevedo (1964) señala:

El entendimiento y la constancia afectiva entre ambos podría proponerse como un ejemplo: pero Rodolfo es un espíritu fuerte, nutrido en luchas dialécticas, de todo orden, en tanto que Antonio era un ser sensitivo hasta el extremo, fatalista por vocación y poco dado a dar pelea en defensa de su ero íntimo. La firmeza de la amistad de Usigli, probada en numerosas ocasiones, se convirtió para Ruiz en una fortaleza (p. 1)

Usigli ubica la acción de esta parodia política -subtitulada “Fantasía impolítica en tres actos”-, en *Indolandia*, república latinoamericana de creciente importancia, en una época determinada como *un día de éstos*.

El Corcito ilustra en la imagen *Indolandia, Indivisa y Libre* la descripción de Usigli de la bandera nacional de Indolandia, que aparece sobre una cortina al principio y al final de la obra. Sobre los colores de la bandera aparece el símbolo del país: un caballo blanco con el pelo al viento, que levanta la pata delantera derecha contra un monstruoso sapo verde erguido sobre sus patas. Sobre el pelo del caballo resplandece una gran estrella. Bajo la bandera, en un listón ondulante, puede leerse el lema, que dice: “Indolandia indivisa y libre”.

James Oles (2005) comenta sobre esta obra que no cabe duda de que la posrevolucionaria “Indolandia” es en realidad México, por eso el rojo, verde y blanco de la bandera. En la obra, el asesinato del presidente conduce a la nominación de “El Ninguneado” como su sucesor, y las conversaciones parodiadas de quienes manejan y manipulan al país revelan los peligros de los tratos tras bambalinas, el populismo y el imperialismo estadounidense, entre otros temas. El simbolismo de la bandera no es claro, pero el sapo -que tiene un parecido asombroso a las caricaturas que Diego Rivera hacía de sí mismo- podría ser el desventurado “don nadie” capaz de asustar a las autoridades más pomposas, aunque pudiera acabar aplastado (www.museoblaisten.com).



Boceto para *Indolandia, Indivisa y Libre*.

Tomado de: Página web:
www.museoblaisten.com.

Inspirado en la obra de Usigli, para esta pieza Ruiz dedicaría el siguiente poema:

Maestría

En un papel cartoncillo
una arañita barbona,
genial, la muy socarrona
con su barba dibujó
un caballote asustado,
al ver que un sapo sentado
a su paso interfirió.

Cabriolando el caballito,
¡qué coces! Al sapo dio
y terminar el jueguito
luego luego prefirió;
pues la arañita exitada
temiendo ser aplastada

ni siquiera terminó;

Corriendo la muy loca
su pincel metió en la boca
pero pronto se paró...
y temblando toditita
sobre el ojo se sentó
dejando negra gotita
que puso cuando acabó.

Tomado de: Barrios, L. (sf, p. 32).

Cuando en 1966 se realiza la exposición homenaje a Antonio Ruiz, Rodolfo Usigli escribe el texto que acompaña el catálogo, titulado *Testimonio y figura de Antonio Ruiz*; en éste menciona lo siguiente:

No tengo cuadro alguno de Ruiz... pero en mi casa miro y admiro diariamente el hermoso caballo blanco con una estrella refulgente sobre las crines, que aplasta alegremente a un sapo monstruoso: es el telón que me hizo para **Un día de estos...**, fantasía impolítica: el escudo de **Indolandia Indivisa y Libre**, país al que él amaba tanto como yo.

II.4 Argumento para ballet *La sirena y el mar*, de Antonio Ruiz, 1949.



La sirena y el mar, Marhpa. Tomado de: González, L. (1998).

Motivado por sus participaciones dentro del ambiente de la danza, crea en 1949, un argumento de ballet basado en el poema sinfónico “El mar” de Claude Debussy, que llamó *La sirena y el mar*. Este libreto está manuscrito en tinta y contiene once páginas ilustradas en gouache, que relata una trágica historia de amor entre una sirena y un tritón.



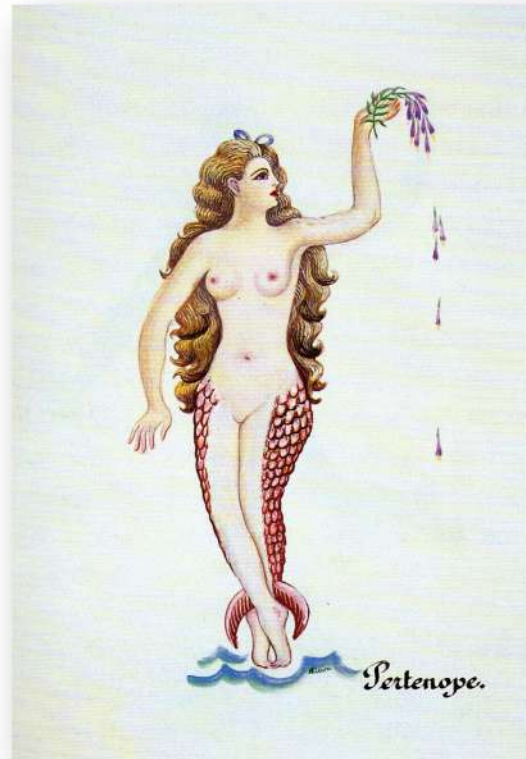
La sirena y el mar, Poseidón. Tomado de: González, L. (1998).

Llama la atención en estas pinturas para ballet la singularidad e imaginación con las que se representan los personajes mitológicos de Poseidón, dios del mar, así como de los caballos, ataviado con un tridente y una manta de color azul con decoraciones de estrellas blancas; Katilargos y Pertenope, que en la mitología griega quiere decir sirena, están representados con una simetría y esquematismo de las figuras humanas con colores muy vivos e intensos.

En el apartado compositivo, los diversos tipos de forma adquieren un valor plástico. Así, las líneas individualizan los elementos haciéndolos fácilmente aprehensibles. La estructura de los cuadros son concisas, claras, penetrantes e incisivas, y permiten que el espectador las contemple.



Katilargo. Tomado de: González, L. (1998).



Pertenope. Tomado de: González, L. (1998).

La impresión de estas obras para *La sirena y el mar*, fue reconocida por la prensa durante el mismo año de la presentación, en un artículo publicado en el periódico Excélsior Radar (1949, Julio 7) comenta lo siguiente: “Hace unos días, tuvimos la suerte de ver un maravilloso libreto para un ballet, titulado “Las Sirenas”. Esta obra original de Antonio Ruiz, pintor excepcional, está basada e inspirada en “El Mar” de Debussy... Los dibujos para la escenografía y vestuario son verdaderas obras de arte” (p. 5).

CONCLUSIÓN

Durante el desarrollo de esta investigación se reconoció cómo la escenografía funge como un recurso plástico capaz de dar vida y representar el espacio de una puesta en escena. Es así como las pinturas de Antonio Ruiz son determinantes en su obra escenográfica, caracterizada por lograr en una misma pieza distintos escenarios y lecturas. Es un punto de vista más para entender el trabajo que este pintor desarrolló durante la primera mitad de siglo XX.

Fue un artista que vivió en pleno muralismo mexicano, y sin temores, con una personalidad propia, planteó su propia manera de expresión plástica. A pesar de no haber participado en el movimiento muralista, no fue un pintor desconocido, artistas importantes como Diego Rivera, Carlos, Mérida y Manuel Rodríguez Lozano apreciaron y reconocieron su obra, que se relaciona con lo mejor de la tradición pictórica mexicana. Tradición que bajo el ejercicio de sus manos adquiere dimensiones inusitadas, porque es Ruiz quien rapta el espíritu mexicano de principios del siglo veinte.

En este sentido se realizó la historia de la Escenografía Moderna Mexicana desde finales del siglo XIX y comenzando el siglo XX hasta la década del cincuenta cuando Antonio Ruiz trabaja en sus últimas escenografías. En el desarrollo se hizo un recorrido por las obras escenográficas que se seleccionaron para este trabajo: *Anfitrión* 38, de Jean Giraudoux, en 1938; *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli, en 1947; el manuscrito para ballet *La sirena y el mar*, del propio artista, en 1949 y *Un día de estos*, de Rodolfo Usigli, en 1957.

En vista de este repertorio se puede concluir que no sólo fue un pintor, sino un escenógrafo reconocido en el ambiente teatral por la calidad de sus composiciones, consecuencia de su buena formación académica en las artes plásticas, la arquitectura y la escenografía. En esta última se puede observar en sus obras el proceso de poner en escena un argumento teatral, con bocetos de trajes, decoraciones y estudios de indumentaria, así como de todos los accesorios necesarios.

Así, este artista conoce y domina los métodos de las artes visuales y, como producto de sus vivencias y del análisis del medio que lo rodea, trabaja en la ejecución de su obra participando activamente en la creación plástica de su tiempo: su quehacer se orienta hacia la creación, el desarrollo, la preservación y la difusión artística de la realidad sociocultural de México de la primera mitad del siglo XX.

En estas construcciones, Antonio Ruiz crea en la penetración de caracteres, la facultad de su fijación -a través de tipos seleccionados- el testimonio de un ambiente preciso.

No es aventurado señalar, por lo menos un común denominador de gusto en su obra, conciencia clara del color y de las formas, imaginación y certero entendimiento de los efectos plásticos que la recreada realidad del teatro requiere, todo eso, distingue a la escenografía de Antonio Ruiz, un verdadero creador del arte mexicano.

Los críticos de su obra han planteado como a través de sus estudios de escenografía crea el carácter de su pintura, sin embargo, se puede plantear que es a través de su pintura que logra el carácter de su escenografía, emergiendo detrás de las formas, los colores y sus tonalidades, un contenido que invita al espectador a explorar un camino que se recorre a

través de las manos del mismo pintor; siempre basándose en las técnicas elementales de la pintura como lo es la composición, el equilibrio, el ritmo, la forma, el color y el valor.

Su capacidad de innovación, conmoción y diferenciación, aporta algo distinto, añade un valor en la evolución de la historia del arte mexicano.

Podemos concluir que el valor de su obra escenográfica es múltiple e integral. La mejor obra es aquella capaz de trascender su inmanente valor plástico, generando, por supuesto, conmociones, emociones y sorpresas permanentes traducidas en crecimiento, en aprendizaje, en aumento de la sensibilidad del ser humano que la transforma en objeto privilegiado de insoslayable apreciación.

BIBLIOGRAFÍA

- ❖ (1927). *Antonio Ruiz*. Forma, I, (4), p. 40-44.
- ❖ (1944, Diciembre 11). Antonio Ruiz, El Corzo, pintor de la gran tradición. Nosotros, p.32-35.
- ❖ (1966). *Exposición homenaje Antonio M. Ruiz*. México: Museo del Palacio de Bellas Artes.
- ❖ (1984). *Siete pintores: otra cara de la escuela mexicana*. México: Museo del Palacio de Bellas Artes.
- ❖ Acevedo Escobedo, A. (1964, Diciembre 17). *Antonio Ruiz*. Excélsior, p. 1, 8.
- ❖ *Antonio Ruiz El Corzo* (1892-1964). [On.line]. Disponible en:
<http://www.museoblaisten.com/spanish.asp?myURL=%2F02asp%2Fspanish%2FartistDetailSpanish%2Easp&myVars=artistId%3D6>.
- ❖ Barrios, L. y Paniagua, F. (sf). *Antonio Ruiz "El Corcito"*. México: Instituto Mexiquense de Cultura, Museo Felipe S. Gutiérrez y Museo José M. Velasco.
- ❖ Bayón, D. (1974). *Aventura plástica de Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ❖ Crespo de la Serna, J. (1949, Abril 3). *Escenografía Mexicana Actual*. Excélsior, p. 7.

- ❖ Dallal, A. (1998). *Del teatro y sus actores*. En M. Fernández y L. Noelle (Ed.), Estudios sobre arte: sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas (pp. 347-357). México: IIE-UNAM.
- ❖ Debroise, O. (1987). *Antonio Ruiz El Corcito*. México: DIMART
- ❖ Debroise, O. (Sf). *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*. Barcelona, España: Océano.
- ❖ Eder, R. (1991). *Informe de labores del Instituto de Investigaciones Estéticas 1990-1991*. Anales del IIE, (63), 197-209.
- ❖ Eder, R. (1998). *Antonio Ruiz “El Corcito” otra mirada sobre la vida en el México de los años treinta*. México: Landucci.
- ❖ Fergus. (1949, Abril 3). *La entrevista del domingo. Antonio Ruiz*. Excélsior, 3ra sección p. 7.
- ❖ Fernández, J. (2001). *Arte moderno y contemporáneo de México: tomo II*. (3ra Ed.) México: UNAM.
- ❖ Fernández, M. y Noelle, L. (1998). *Estudios sobre Arte: sesenta años del Instituto de Inestigaciones Estéticas*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas.
- ❖ González Matute, L. (1998). *La magia de lo popular en la obra de Antonio Ruiz “El Corzo”*. México: Landucci.
- ❖ Instituto de Investigaciones Estéticas. (2008). [On-line]. Disponible en: www.esteticas.unam.mx

- ❖ Magaña, E. (1964). *Medio siglo de teatro mexicano [1900-1961]*. México: INBA.
- ❖ Martínez, J. (2000). *El momento literario de los Contemporáneos*. [On-line].
Disponible en: www.letraslibres.com
- ❖ Miralles, Remei. (2005). *Alejandro Ortiz Bullé Goyri. Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)* [Resumen]. [On-line]. Disponible en: www.
- ❖ Nelken, M. (1963, Julio 28). *Lo grande de una pequeña obra*. Excélsior, p. 2.
- ❖ Oles, J. (2005). *Arte moderno de México. Colección Andrés Blaisten*. México: UNAM.
- ❖ Pascual Soto, A. (2007). *Informe de labores 2007*. [On-line]. Disponible en: www.esteticas.unam.mx
- ❖ Prieto, J. (1951). *Los montajes teatrales en México durante los últimos 50 años*. México en el Arte, (10-11), 67-80.
- ❖ Rodríguez, A. (1963, Julio 15). *Una forma refinada y culta del populismo*. El Día, p. 8.
- ❖ Teatro mexicano. [On-line]. Disponible en: <http://cenedic.ucol.mx/ccmc-construccion/recursos/2191.pdf>.
- ❖ Uriarte, M. T. (2006). *Informes 2003-2006 del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas.
- ❖ Usigli, R. (1958, Abril 2). *Presencia de Alfredo Gómez de la Vega II*. Excélsior, p. 7

ÍNDICE DE ANEXOS	Pág.
Anexo 1: Fachada del IIE.	11
Anexo 2: Informe Institucional y Planilla de Evaluación.	20
Anexo 3: Obras de Antonio Ruiz: <i>Verano</i> , 1937 y <i>El sueño de la Malinche</i> , 1939.	20
Anexo 4: Clasificación SUVEME.	20
Anexo 5: Cartas de constatación.	21
Anexo 6: Material inédito de Antonio Ruiz:	21
❖ Planos para los Talleres Gráficos de la Nación, sf.	
❖ Proyecto arquitectónico para la Casa N° 39 de la calle Donceles, abril de 1918.	
Anexo 7: Exposición <i>Esplendor del Pacífico</i> : Mapas-murales de Miguel Covarrubias y Antonio Ruiz.	21
Anexo 8: Ficha-resumen de libros.	21
Anexo 9: Inventario para la bodega del MUCA.	22
Anexo 10: Carta de constatación del MUCA.	22
Anexo 11: Programa y fotos de la Instalación fotográfica de Spencer Tunick.	23
Anexo 12: Modelo de encuesta a los egresados del Posgrado en Historia del Arte.	23
Anexo 13: Informe y carta de constatación del Posgrado.	23
Anexo 14: Muestra del arqueo hemerográfico del Archivo sobre Arte Mexicano.	23
Anexo 15: Itinerario de la práctica de campo en la región de los Tuxtlas, Veracruz.	24

Anexo 16: Constancia del Simposio.

24

Anexo 17: Cronología de Antonio Ruiz.

Con el fin de llenar los requisitos de certificación del posgrado en historia del arte requeridos por CONACYT y la DEGEP (Dirección General de Estudios de Posgrado) es necesario hacer un seguimiento de egresados de este programa.

Por este motivo necesitamos de su ayuda y cooperación en el llenado de este breve cuestionario. De antemano le agradecemos su atenta colaboración.

1. ¿Está usted empleado actualmente? y de ser así en que lugar y que actividad desempeña. Señale por favor a partir de qué fecha.
2.
¿Trabajó en el pasado en el campo profesional de historia del arte? y de ser así señale el periodo en el que se desempeñó, opciones:
 - ◆ Docencia
 - ◆ Investigación
 - ◆ Curaduría
 - ◆ Difusión Cultural
 - ◆ Periodismo y demás Medios de Comunicación
 - ◆ Otros (especifique):
3. ¿Han contribuido los conocimientos adquiridos en este posgrado a su desempeño laboral?:
 - ◆ Mucho
 - ◆ Regular
 - ◆ Poco
 - ◆ Nada
4. ¿Tiene usted publicaciones relacionadas con la historia del arte en los campos de la investigación y difusión?

Muchas Gracias por su colaboración.

Atentamente.

Melissa Terán.

Encargada del seguimiento de egresados del posgrado en historia del arte.

INFORME A CONACYT

Con el objetivo de lograr la acreditación de becas para este posgrado convocada por CONACyT y la DEGEP, iniciamos el seguimiento a egresados de:

- Maestría: Generación 2004, 2005 y 2006.
- Doctorado: Generación 2000, 2001, 2002, 2003

Para esto, elaboramos una encuesta que nos permitiera extraer datos precisos sobre la labor del posgrado en el desempeño profesional de los egresados.

Total de egresados: 120.

Capturados: 77.

No capturados: 44.

En la siguiente lista se muestran cifras y lugares donde se desempeñan estos egresados.

1. Docencia: 11
 - CCH SUR-UNAM: 1
 - Colegio Salvador Cárabez González, Puebla: 1
 - CELE: 1
 - ENAH: 1
 - BUAP: 1
 - Tec de Monterrey: 1
 - Universidad Iberoamericana: 1
 - Instituto Científico Técnico y Educativo: 1
 - CIICH UNAM: 1
 - Universidad Madero: 1
 - IESGA: 1
 - IEMS-SEP: 1
2. Investigación:
3. Curaduría: 4
 - Museo Franz Mayer: 2
 - Bufete Sueños y Quimeras: 1
 - Museo Soumaya: 1
4. Difusión Cultural: 3
 - Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM: 1
 - MUNAL: 1
 - Secretaría de Cultura, Puebla: 1
5. Editor: 1 para compañías independientes.
6. No aplican historia del arte: 1, administra una pastelería.

7. Trabaja independiente sin especificar: 2

8. Otros:

- Diseño Gráfico: 1

9. Desempleado: 6

**Arqueo hemerográfico del material entregado por la maestra Rita.
19/6/07.**

LOS CINCUENTA.

- *Dimensión*, Michigan, College of architecture and design of the University of Michigan, v. 2, no. 2, 1956.

LOS SESENTA.

- *Ballet de la Opera de Finlandia. México 68 programa cultural de la XIX olimpiada*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes- Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, 1968.
- *Ballet de los cinco continentes. México programa cultural de la XIX olimpiada*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes- Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, 1968.
- *Ballet Nacional de Cuba. México 68 programa cultural de la XIX olimpiada*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, 1968.
- *Guía de exposiciones de Junio. México 68 programa cultural de la XIX olimpiada*, México, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, 1968.
- *Guía de exposiciones de Mayo. México 68 programa cultural de la XIX olimpiada*, México, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, 1968.
- *México 68: building finn class boats*, México, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, olympic newsletter 13, 1968.
- *México 68: Chihuahua wins basketball title*, México, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, olympic newsletter 4, 1968.
- *México 68: danish royalty offers luncheon*, México, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, olympic newsletter 5, 1968.
- *México 68: food for every taste*, México, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, olympic newsletter 12, 1968.
- *México 68: fourth edition of pre-olympic postage stamps*, México, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, olympic newsletter 27, 1968.

- *México 68: progreso de obras: el Velódromo Olímpico*, México, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, carta olímpica 20, 1968.
- *México 68: progress of works: the olympic stadium*, México, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, olympic newsletter 11, 1968.
- *Semana cultural en Guanajuato. México 68 programa cultural de la XIX olimpiada*, México, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, 1968.

LOS SETENTA.

- *Artistas mexicanos contemporaneos*, Monterrey, Galerías de “Café y Arte”, 1975.
- *Dibujos y grabados: cuatro exponentes mexicanos*, Cali / Colombia, Galería La Mancha Blanca, junio 1979.
- *Gabriel Macotella*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, vol. II, num. 24, marzo 1978.
- Villafranca, Leonor M. de, *Muestra grafica 1978*, Mexico, Universidad Iberoamerica Biblioteca Clavigero, 1978.

LOS OCHENTA.

- Aceves Navarro, Gilberto, *Sergio Hernández*, México, Instituto Nacional Mexicano, julio 1985.
- Aceves Navarro, Gilberto, *Sergio Hernández*, México, Museo de Arte Carrillo Gil, julio 1984.
- Aceves Navarro, Gilberto, *Taller de Aceves Navarro: 10 años, 13 pintores*, México, Galería del Auditorio Nacional, mayo / junio 1980.
- Anzures, Javier, *German Venegas*, Mexico, Arte Contemporaneo, octubre 1984.
- Conde, Teresa del, *Gabriel Macotella: Paisaje urbano*, México, Galería Pecanins, 1980.
- Debroise, Olivier, *Elogio de la fotografia: Lola Álvarez Bravo*, Tijuana, Centro Cultural Tijuana, 30 enero/15 febrero 1985.

- Eder, Rita, *El corazon de las tinieblas Manuel Zavala*, Mexico, Los Talleres, octubre-noviembre 1982.
- Eder, Rita, *Miedo: Magali Lara*, México, Museo Universitario del Chopo, 1988.
- Espinasa, José Maria, *Magali Lara: Insomnio*, México, Galería de Arte Rafael Matos, octubre 1986.
- García, Manuel, *Gabriel Macotella: Travesías*, México, Instituto Cultural Hispano Mexicano, junio / julio 1982.
- García Ponce, Juan, *Gabriel Macotella: Laberinto-Puerta-Cerradura*, México, Galería Pecanins, mayo 1984.
- García Ponce, Juan, *Gabriel Macotella: Travesía*, México, Galería Pecanins, 1982.
- Glantz, Margo, *Nunik Sauret*, México, Galería de Arte Mexicano, junio 1981.
- Kurtz, Bruce D., *Four contemporary mexican painters: Javier de la Garza, Juan José Gurrola, Jazzamoart y Germán Venegas*, Phoenix, Phoenix Art Museum, 1985.
- Paso, Fernando del, Antonio Martorell y Néstor García Canclini, *El arte de la demolición: Felipe Ehrenberg*, México, Museo de Arte Carrillo Gil, 30 sep/30oct 1981.
- *Quema de Judas*, México, Socicultur, marzo 1986.
- *Revisión del arte ur-vano Helen Escobedo*, México, Galería de Arte Mexicano, 1981.
- Samperio, Guillermo, *Para tanto oropel... tiene espinas el nopal*, Mexico, Museo de Arte Moderno, septiembre-noviembre 1987.
- Sanchea Laurel, Herlinda, Marco Díaz, Oliverio Hinojosa, Olivier Debroise, y Mario García Navarro, *VI encuentro nacional de arte joven*, México, Galería del Auditorio Nacional, agosto / septiembre 1986.
- Tibol, Raquel, *Manuela Generali: Del lado de allá, Del lado de acá*, México, Museo de Arte Carrillo Gil, octubre 1985.
- Ullan, José Miguel, Francisco Calvo Serraller, Vicente Rojo: *México bajo la lluvia*, Madrid, Galería de Arte Soledad Lorenzo, junio / julio 1987.
- Valencia, Tita, *Rowena Morales: El inicio*, México, Galería de arte Rafael Matos, noviembre 1987.

- *Vicente Rojo Mexico bajo la lluvia*, Mexico, Galeria Juan Martin-Galeria Lopez Quiroga, abril-mayo 1989.
- Villoro, Juan, *Magali Lara: Territorio*, México, Galería de Arte Rafael Matos, septiembre 1989.

LOS NOVENTA.

- *Enrique Guzmán (1952-1986) precursor de su tiempo*, México, Galería Arvil, 1995.
- *Escenarios secretos 1997-1999: Vicente Rojo*, México, Galería López Quiroga, 1999.
- *Franco Aceves nada como cualquier cosa*, México, Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. De Carrillo Gil, 1993.
- *Maestros latinoamericanos en colecciones mexicanas*, México, Galería Arvil, 1994.
- Medina, Cuauhtemoc, *Joseph Beuys*, México, Museo de Arte Carrillo Gil, febrero-abril 1992.
- Pitol, Sergio, *Vicente Rojo*, México, Galería Juan Martín, febrero 1991.
- Tibol, Raquel, Guillermo Samperio y Felipe Ehrenberg, *Distancias exposición de Felipe Ehrenberg*, México, Galería Azzul-Espacio, 19 junio-27 julio 1991.

SIN FECHA.

- ... *Suspensivos*, México, alumnos Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana
- Traba, Marta, *Nunik Sauret*, Mexico, Galeria de Pintura Joven.
- *Carla Ripley grabados*, Mexico, Galeria de Arte Collage.

AQUÍ VA LA FACHADA DEL INSTITUTO





Verano, 1937.
Óleo sobre madera.
28 x 34 cm.
Col. Secretaría de Hacienda y Crédito Público.



El sueño de la Malinche, 1939.
Óleo sobre madera.
29.5 x 40 cm.
Col. particular.



La vivienda indígena en la zona del Pacífico, 1939. Cuatro paneles. Colección Treasure Island Development.



La flora y la fauna del Pacífico, 1939. Doce paneles. Colección Treasure Island Development.



La economía del Pacífico, 1939. Doce paneles. Colección Treasure Island Development.



Detalle La vivienda indígena en la zona del Pacífico, 1939.

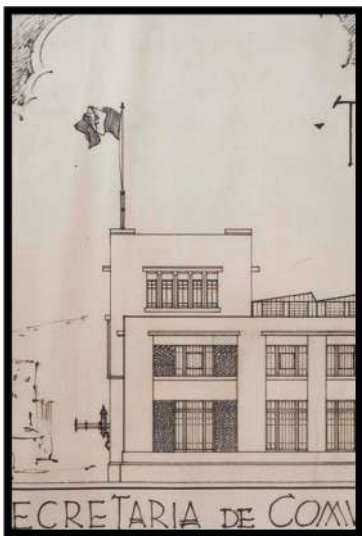


Detalle *Los pueblos del Pacífico*, 1939.



Detalle *La economía del Pacífico*, 1939.

Proyecto para Talleres Gráficos de la Nación de Antonio Ruiz.







FICHAS DE LOS LIBROS TOMADOS DE LA BIBLIOTECA **JUSTINO FERNANDEZ.**

- ***ALAMEDA, visión histórica y estética de la Alameda de la ciudad de México.*** 2001. México? Instituto Nacional de Bellas Artes, Landucci Editores. 287 paginas.

Índice:

9 Presentación
Gerardo Estrada

11 Presentación
Américo Sánchez

15 Alameda Mexicana, breve crónica de un viejo paseo
Efraín Castro Morales

123 Sueños de un domingo en la Alameda. Historia documental
Raquel Tibol

167 El sueño de una tarde dominical en la Alameda central. Crónicas de un rescate.
Tomas Zurián

187 La Alameda
Juan Carlos García

205 La Alameda. Una visión histórica sobre sus áreas verdes y su vegetación
Lorena Martínez González

259 Cronología

271 Bibliografía

El libro toca el tema de la arquitectura y urbanismo de la Alameda, además trae imágenes importantes de la década.

Trata la historia completa de la Alameda desde su construcción hasta la actualidad. Para la década del 30 se habla sobre sus transformaciones arquitectónicas, de cómo fue abandonada y luego mas tarde se vuelve a reconstruir. El estudio de estos años no es muy profundo, solo nos interesan dos imágenes una de 1920 y otra de 1938.

Temas tratados: Imágenes de la Alameda, ciudad de México: paseos, arquitectura, renovación urbana.

- **José Joaquín Blanco. *Ciudad de México. Espejos del siglo XX*. Primera edición 1998. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. Ediciones Era. 72 páginas. No tiene índice.**

Es un libro que contiene más imagen que texto. Estas imágenes hablan de la vida cotidiana en México, de su gente, de los panoramas, de rostros y cuerpos que han cambiado producto de la misma cultura tecnológica.

“Ahora, en la fotografía, vemos que la ciudad de México y sus habitantes, su indumentaria y sus costumbres, sus espacios y sus objetos, cambian al instante. La realidad resulta más instantánea que las instantáneas. Nunca la sociedad ni el tiempo se vieron tan volátiles como en la iconografía del siglo XX.”

“Es una historia del advenimiento, triunfo y caída de numerosas costumbres, modos de vida, juego de valores sociales, objetos, mercancías, instrumentos, edificios, vehículos, modas, oficios, juguetes...”

Las fotografías que tomaremos de este libro son:

- Entre las enaguas y los rebozos, aparece la novedad del suéter. México, D. F. 1925-1930.
- Hornacina con santo, rieles de tranvía, overoles, cachuchas. “¿y tu, que me ves?”. México, D. F. 1925-1930.
- Las pelonas, o cuando todas las chamacas se cortaron las trenzas. México, D. F. 1929.
- Cuando los puestos callejeros eran verdaderos “cajones”. México, D. F. 1925-1930.
- Inocencia pretecnológica y profecías de canaritos. México, D. F. 1930.
- Las valientes brujas (¡muera Blanca Nieves!) antes de atreverse a desfilan en un carro alegórico. México, D. F. 1930.
- “Anímese y pásele, paisano: aquí lo retrato, lo modernizo y lo vuelvo un contemporáneo de todos los hombres del mundo.” México, D. F. 1930.
- La leche viajaba en bicicleta y las botellas se depositaban temprano junto a los zaguanes. México, D. F. 1930-1935.
- El tlachiquero hace sonar hacia adentro esa especie de trompeta, y primero resuena en su boca el pulque que nos hará cantar al otro día. México, D. F. 1930.
- “ Yo le vendo el cepillo: usted no mas consígase que cepillar”. México, D. F. 1930-1935.
- Medio saco, todo el chaleco y una gorra absolutamente original. México, D. F. 1935.
- “Póngale un toque autóctono a su comedor: un salero de gallinita”. México, D. F. 1935-1940.
- Para charrito desde chiquito. México, D. F. 1930.
- ¿una muela de menos, o una nueva forma de curar o vacunar? A la canasta le da lo mismo. México, D. F. 1936.

Todas las fotografías pertenecen al Fondo Casasola, no tienen autor y son Placa de nitrocelulosa.

- **Martha Fernández. *La ciudad de México-de gran Tenochtitlan a mancha urbana*. 1987. México: Secretaria General de Desarrollo Social. 142 paginas.**

Índice.

INTRODUCCION

PRIMERA PARTE

La ciudad de México. El claustro de San Felipe Neri.
El templo de San Bernardo.
Primer cuadro. Un palacio del arquitecto Lorenzo Rodríguez.
Arquitectura. La primera catedral de México.
El Archivo General de Notarias: edificio ennegrecido, triste y descuidado.
El comercio ambulante.
Nuestros monumentos históricos: valiosas fuentes de información.
El convento de Jesús Maria: mal uso del patrimonio.
Destrucción de la “escultura ornamental”.
La calzada de los Misterios: erosión y maltrato.
La plaza de Santo Domingo en inminente peligro.
Al rescate de Pedro Ramírez.
El templo de la profesa: ejemplo de conservación.
El convento de Santo Domingo: urgente reivindicación.
En defensa de la Ruta de la Amistad.
Los anuncios comerciales: De la Maza tenía razón.
Plaza de la Santa Veracruz: conservar para aprovechar.
La pirámide de Cuicuilco: pasado y presente.
El Museo Nacional de Arte: Arquitectura porfiriana.
El Monumento a la Revolución: ejemplo de arquitectura funcionalista.
La Ruta de la Amistad: Nuevos atropellos.
La iglesia de Huipulco. Monumento en peligro.
La Pinacoteca Virreinal. Terrible museografía.
Los palacios coloniales de la ciudad de México.

SEGUNDA PARTE

La Ciudad de los Palacios.

BIBLIOGRAFIA

INDICES

LISTA DE ILUSTRACIONES

INDICE DE ARTISTAS

INDICE DE OBRAS DE ARTE

De los capítulos, el que trata de los temas de SUVEME es la segunda parte: la ciudad de los palacios. En la década del treinta, el fenómeno artístico central fue el triunfo de la arquitectura funcionalista. Se habla sobre los monumentos destruidos, los nuevos edificios urbanos, la transformación del Zócalo y todo el centro histórico, el abandono de las residencias coloniales, la falta total de armonía, entre otras. La autora llega a la conclusión de que esta fue la época donde termina la historia de la “Ciudad de los Palacios”.

13, 108

Se van a tomar dos imágenes:

- Convento de San Bernardo. Portadas del templo. Foto de 1930.
- “Mapa de México” de Carlos Mérida, 1936. Foto JP. IIE.
- ***Crónica grafica de la ciudad de México en el centenario de la independencia. 1988. Colección Distrito Federal. México: Departamento del Distrito Federal, Comité interno de Ediciones Gubernamentales. Sin paginas.***

Índice.

Nota introductoria.

Prologo.

Vista panorámica de la ciudad de México.

Catedral de México.

Edificio de correos.

Plaza de Guardiola.

Escuela Nacional de Ingenieros.

Avenida del 5 de Mayo.

Edificio de los ferrocarriles nacionales de México.

Edificio de la “Mutua”

Calle del Espíritu Santo.

Biblioteca Nacional de México.

Panorama de la Colonia Juárez.

Penitenciaria de México.

Avenida Juárez.

Plaza de la Reforma.

Avenida del 16 de septiembre.

Colonia Juárez, calles de Londres, Liverpool y Dinamarca.

Monumento a Colon.

Templo de Loreto.

Estatua de Cuauhtemoc.
Bosque y Castillo de Chapultepec.
Palacio Nacional de México.
Calle de la Moneda.
Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.
Hospital General.
Alameda Central.
Edificio del Palacio del Hierro.
Casino español.
Colegio de la Paz.
Monumento a la Independencia.
Plaza de Buenavista.
El Jockey club.
Hotel Iturbide.
Hospital para niños y niñas pobres.
Calle del coliseo nuevo.
Observatorio astronómico de Tacubaya.
Manicomio general.
Lago de Xochimilco,
Panorama de la colonia Roma.
Edificio de la compañía bancaria de fomento y bienes raíces de México.
Escuela Nacional de Preparatoria.
San Ángel Inn.
Fabrica de cigarros “El buen tono”.
Villa de Guadalupe.

Crónica Gráfica.

Este libro contiene excelentes imágenes de la ciudad de México, sin embargo tanto el contenido como las imágenes no pertenecen a la década que estamos trabajando. Se ubican hasta 1910, primer centenario de la Independencia de México. Además las imágenes no tienen ninguna referencia, solo el título.

- **Salvador Novo. Primera edición 1967. *México imagen de una ciudad*. México: Fondo de Cultura Económica. 213 paginas.**

Índice.

Introducción.

El largo paseo de la mañana.

Los oficios humildes.

El México moderno.

Diversiones en el parque.

Los niños.

El gesto duro.

Las calles.

El mediodía.

Ellos.

Chapultepec.

Ellas.

La hora de comer.

La reposada tarde.

Las horas pesadas.

El México viejo.

La Villa de Guadalupe.

El hombre y la mujer.

Los idilios.

El transcurso de la noche.

Bajo las luces nocturnas.

Un canto en la oscuridad.

Este libro no aporta nada a la investigación, es mucho mas moderno y actualizado. Sus fotografías y textos se ubican en la década del sesenta.

- **Alejandra Moreno Toscano.** *Investigaciones sobre la historia de la ciudad de México (I).* 1974. México? Departamento de Investigaciones Históricas, INAH. 182 paginas.

Índice.

Presentación.

Artículos.

Migraciones hacia la ciudad de México durante el siglo XIX: Perspectivas de Investigación.

El cólera de 1850 en la ciudad de México.

Influencia del medio físico en el crecimiento de la ciudad de México hasta el siglo XIX.

La expansión de la ciudad de México en el siglo XIX. El caso de los fraccionamientos.

SERIE DE MAPAS

Establecimientos comerciales, 1816.

Valor de la propiedad, 1830.

Propiedad urbana de las corporaciones religiosas, 1860.

Demarcación de las parroquias, 1910.

Antiguos barrios indígenas en la ciudad de México, siglo XIX.

Este libro no aporta nada a la investigación, no esta en el contexto histórico que estamos trabajando. Los textos y mapas son del siglo XIX hasta 1910.

- ***Entre portales, palacios y jardines. El zócalo de la ciudad de México 1840-1935.* Primera edición 2004. México: Secretaria de Hacienda y Crédito Público, Oficialía Mayor, Dirección General de Promoción Cultural, Obra Publica y Acervo Patrimonial. 168 paginas.**

Índice.

Palabras

Luis Manuel Gutiérrez Levy.
José Ramón San Cristóbal Larrea.
Saúl Juárez.
Santiago Portilla Gil de Partearroyo.

Los usos sociales de una plaza.

El encuentro de la imagen fotográfica con la ciudad.
Una plaza como de mercado.
Un fondo monumental para la convivencia en las plazuelas.
Se pinta de rosa la cara del país.
Las consignas de la plaza.
Por los portales fluye la vida.
¿Quiénes y por qué vamos al zócalo?.

Imágenes.

El encuentro de la imagen fotográfica con la ciudad.
Una plaza como de mercado.
Un fondo monumental para la convivencia en las plazuelas.
Se pinta de rosa la cara del país.
Las consignas de la plaza.
Por los portales fluye la vida.
¿Quiénes y por qué vamos al zócalo?.
Lista de imágenes.

“Las fotografías seleccionadas nos permiten recuperar momentos, los hermosos inmuebles novohispanos de la monumental plaza mayor que cedieron sus frontispicios a los gustos y estilos arquitectónicos de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX; así como recrear la vida cotidiana que se desarrollaba entre sus plazuelas, paseos, comercios y modernos tranvías que fluían por la plaza en un incesante ir y venir, o las multitudinarias manifestaciones de trabajadores, mítines políticos y desfiles cívico-militares que marcaron su propio tiempo”.

El paseo del zócalo, la plaza cívica, la plaza colonial, las fechas de gran importancia que se celebraban en el zócalo, el civismo y la fiesta popular, iglesia y religión, diseño y disfrute de la ciudad son algunos de los temas tratados en este libro. Además la idea y funcionalidad de la plaza, sus cambios urbanos y sociales, como en un abrir y cerrar de ojos derribaron los árboles. Es el debate sobre la Plaza, unos defendían la plaza pública y otros proponían a la Plaza Mayor como un escenario de la nación.

Las imágenes que tomaremos de este libro son:

- Autor no conocido. 1929. Fotografía aérea de la Plaza tomada hacia el norte, con el ajardinado de trazos rectilíneos. A ambos costados de la catedral se pueden ver los cambios realizados en 1925; de un lado el monumento hipsográfico mira ahora hacia la calle 5 de Mayo, el mercado de las flores ya fue destruido, y la plaza de Empedradillo se destino toda ella al transito vehicular; del otro la plaza del seminario tiene otro aspecto con la fuente y estatua de Fray Bartolomé de las Casas convertidas en glorieta. Atrás de esta vemos el majestuoso edificio del Seminario.
- Autor no conocido. 1929. Desfile cívico-militar y abundante presencia publica en plaza y edificios.
- Autor no conocido. 1930. Bajo los arcos del Portal de las Flores se desarrollaba una gran actividad comercial. Aquí un puesto de refrescos y uno de caballitos.
- Autor no conocido. 1930. El edificio del Seminario.
- Manuel Ramos. 1930. Detalle de dos fotografías del portal de las Flores. Se observan varias personas en el trajín cotidiano, entre diversos tipos de mobiliario comercial.
- Rochester. 1930. El Palacio Nacional con tres pisos y fachada neocolonial.
- Autor no conocido. 1933. El edificio del Seminario en proceso de destrucción.
- Autor no conocido. 1935. Para la apertura de la avenida 20 de Noviembre, inician las obras de destrucción del Portal de las Flores, con el primer golpe simbólico en la azotea de El Correo Francés.
- Autor no conocido. 1935. Un espacio para la diversión. La ciudad de México, representada en esta escultura es un elemento protagonista del zócalo. Cuando la instalaron en 1880 la obligaron a simbolizar un proyecto de modernidad; sin embargo, desde hace tiempo se muestra más atenta a lo mejor de la tradición: la fiesta.
- Autor no conocido. 1935. Después de una batalla contra la vida tradicional que destruyo relaciones sociales y edificios, casi esta lista la avenida 20 de Noviembre.

- Manuel Ramos. 1935. Detalle de una fotografía del portal de Mercaderes muchos años después. Desde la segunda mitad del siglo XIX encontramos imágenes en la que se aprecia la actividad comercial cotidiana que hoy continua.
 - Autor no conocido. 1935. Transporte, poder, diversión, vendimia y fiesta son posibles por el desempeño de varias generaciones de trabajadores que han transformado el zócalo a lo largo de los siglos. En una de las tantas modificaciones de las vías de la plaza, los operarios de la Compañía de Tranvías en plena labor.
- **Ethel Herrera Moreno. 1992. *500 planos de ciudad de México: 1325-1933*. México: Sahop. 376 páginas.**

Índice.

Elementos urbanos.

Garitas.

Plazas.

Jardines.

Calzadas y paseos.

Panteones.

Servicios urbanos.

Empedrados, banquetas, pavimentos y apertura de calles.

Alumbrado.

Abastecimiento de agua.

Drenaje.

Desagüe.

Valle de México.

Vías Férreas.

Pueblos con haciendas y ranchos.

Haciendas.

Ranchos.

Molinos.

Colonias y fraccionamientos.

Acciones militares.

Apéndice.

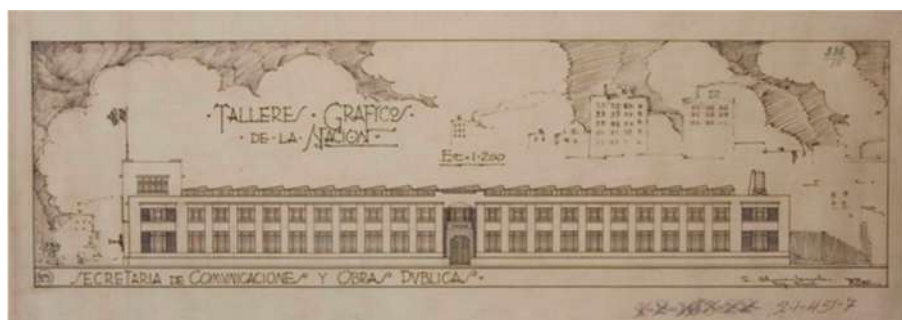
Índice de autores.

Bibliografía.

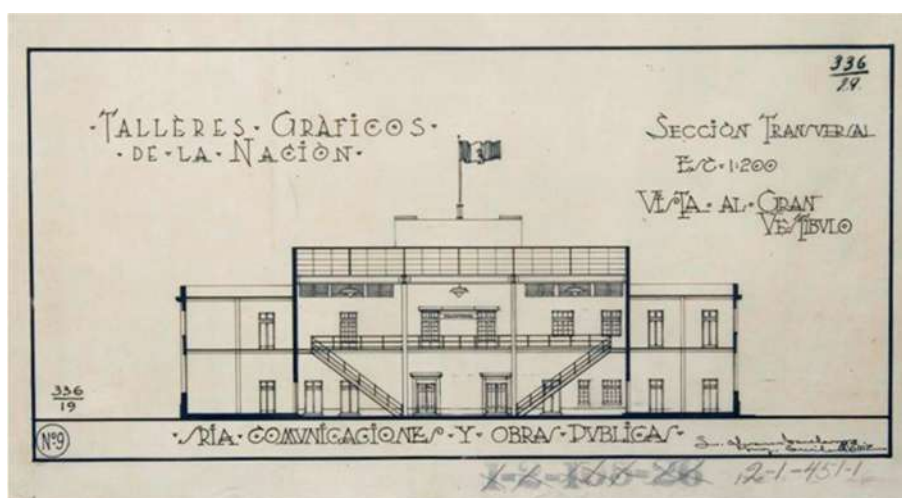
Este libro no tiene planos de la década del treinta, el más actual es de 1929.



Plano N° 6 del proyecto para Talleres Gráficos de la Nación.

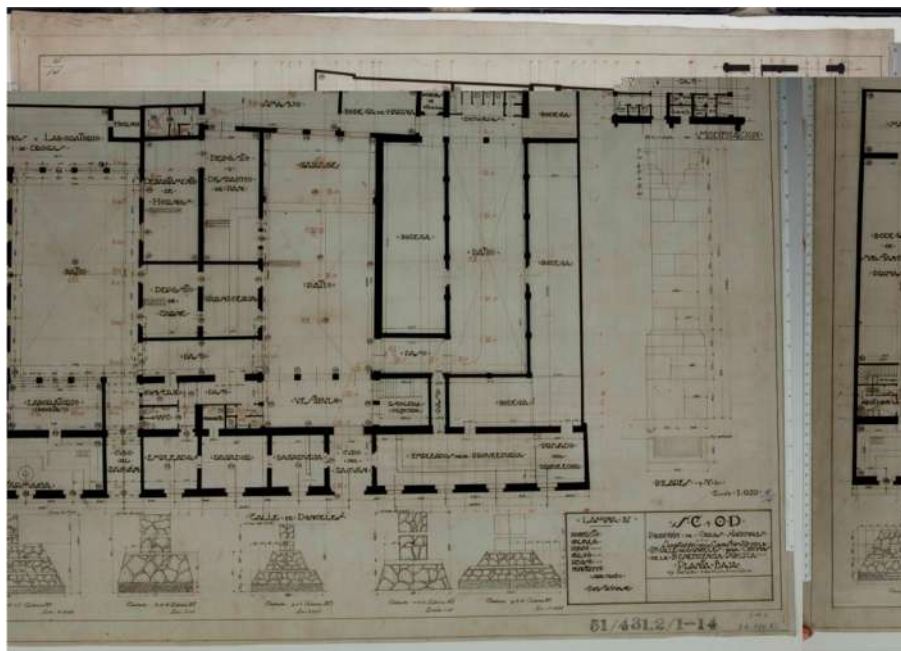
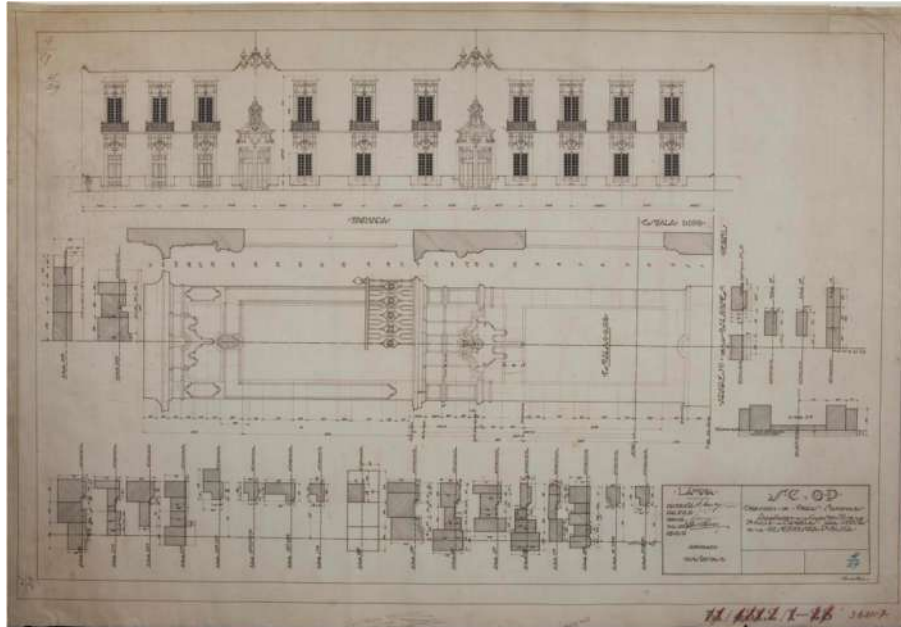


Plano N° 5 del proyecto para Talleres Gráficos de la Nación.



Plano N° 9 del proyecto para Talleres Gráficos de la Nación.

Planos para proyecto de la casa n° 9 de la calle Donceles, 1918.



INFORME DE PASANTÍAS REALIZADAS EN EL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

I. Perfil del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

I.1 Breve historia y perfil del Instituto de Investigaciones Estéticas.

Antes de proceder a definir al Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) es necesario realizar una reseña de su fundador esencial: la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

La UNAM fue fundada el 25 de septiembre 1551, con el nombre de Cédula de creación de la Real y Pontificia Universidad de México, en el Centro Histórico de la ciudad de México. Para el 22 de septiembre de 1910, durante el mandato del presidente Porfirio Díaz, se reinaugura con el nombre de Universidad Nacional de México (aún sin ser de carácter autónoma) luego de la presentación de su Ley Constitutiva por parte del historiador y poeta Justo Sierra, fundador de la historia moderna de la universidad. Finalmente obtuvo su autonomía en 1929 y años mas tarde en 1954, se mudó a su campus actual al sur de la ciudad de México, conocido como Ciudad Universitaria; el proyecto fue llevado a cabo por los grandes arquitectos del siglo XX Mario Pani Darqui, Enrique del Moral, Domingo García Ramos y por grandes artistas como David Siqueiros, Francisco Eppens y Diego Rivera; siendo declarada por la UNESCO en el año 2005 como Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Con 455 años de historia, la UNAM es una institución pública que desarrolla y difunde el servicio de educación superior en las distintas facultades e institutos que la conforman. Es una de las más prestigiosas universidades y centros educativos de Iberoamérica y el mundo, con programas de preparatoria, pregrado, postgrado, maestrías, especializaciones, doctorados y posdoctorados. Además, genera numerosas publicaciones de interés general para todas las áreas del conocimiento, las cuales promueven el interés por la cultura y las ciencias.

Ahora bien, el IIE tuvo su origen el 20 de noviembre de 1934, cuando Don Manuel Toussaint envió una iniciativa al doctor Fernando Ocaranza, entonces rector de la Universidad, en la que afirmaba según Fernández y Noelle (1998) “La historia de nuestras artes plásticas está por hacerse. Ha habido estimables esfuerzos aislados, pero falta un centro coordinador y autorizado. Éste puede y debe ser nuestra Universidad, centro máximo de cultura en el país” (p.15). El rector acogió la iniciativa y el 1º de febrero de 1935 se fundó el Laboratorio de Arte bajo la dirección del propio Manuel Toussaint. Desde entonces ha funcionado como un centro académico que cumple diversas funciones como la investigación y publicación de proyectos realizados por los investigadores miembros. Actualmente cuenta con el apoyo de cuarenta y siete investigadores dedicados al estudio del arte mexicano y extranjero. El arte prehispánico, virreinal, moderno y contemporáneo son las tres plataformas de investigación, pero también se abordan temas como la danza, la música, la arquitectura, el teatro, el cine, la fotografía y la literatura.

A principios de 1936, fue reorganizada la Universidad por el nuevo rector, el licenciado Luis Chico Goerne; entonces, el Laboratorio de Arte fue transformado en Instituto de

Investigaciones Estéticas y su director fue el poeta Rafael López. Al reorganizarse internamente el Instituto en 1939, Manuel Toussaint volvió a ocuparse de la dirección, cargo que conservaría hasta su muerte en el año de 1955.

El Instituto cuenta con una Biblioteca, un Archivo Fotográfico, un Departamento de Publicaciones, un Área de Archivo, una Sección de Cómputo, un Laboratorio y otra de Intercambio Académico. Por ende, es una institución que funciona con una infraestructura acorde para el desarrollo de sus actividades, que esencialmente son la investigación, la publicación y la difusión de la misma.

Para 1987, el rector Jorge Carpizo Macgregor inaugura el actual edificio del IIE (Ver anexo 1), que por necesidades de espacio, es ampliado en 2004 para dotar de más área tanto a la Biblioteca Justino Fernández, fundada en 1937, hoy la biblioteca especializada en arte más importante de América Latina como al Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, fundado en 1935, actualmente uno de los bancos de imágenes más completos de México con más de cuatrocientas mil imágenes, su acervo lo constituye el material gráfico relativo al arte mexicano, pero también cuenta con una buena cantidad de fotografías de arte europeo y latinoamericano.

Como señala Fernández y Noelle (1998), durante la gestión de Elisa García Barragán (1986-1990), es estructurado el Departamento de Publicaciones, que tiene a su cargo la preparación y edición de las publicaciones del Instituto. A la fecha, han visto la luz más de cuatrocientos cincuenta libros organizados en diversas colecciones entre las que se pueden mencionar: Estudios y Fuentes del Arte en México, Estudios de Arte y Estética, Cuadernos

de Historia de Arte y Monografías de Arte, además de 91 números de la revista *Anales* (p. 16).

Durante la gestión de la maestra Rita Eder como directora del Instituto (1991-1995) se estructura la sección de Archivos y Hemerotecas donde se buscan datos documentales y hemerográficos referentes al arte virreinal, siglos XIX y XX. Además, el 15 de octubre de 1992 se crea, junto con el Comité Mexicano de Historia del Arte, el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, que recibe una respetable cantidad de solicitudes para verificar la autenticidad de obras de diversas épocas, estilos y procedencias.

En general, la formación de buena parte de los miembros del Instituto de Investigaciones Estéticas es la del historiador especializado en Historia del Arte.

Según Uriarte (2006), el IIE desarrolla su trabajo en dos partes fundamentales: la intelectual y la administrativa. Por una parte investiga la historia del arte de México orientando preguntas a las más diversas manifestaciones artísticas: a las imágenes, a los sonidos, al movimiento, a los volúmenes y al espacio; la que desarrolla teorías y crítica generando conocimientos que apoyan a la comprensión y conservación del patrimonio artístico mexicano. La otra parte es la que gestiona, la que vincula y promueve todo aquello que redunde en el apoyo de nuestros académicos para el mejor desarrollo de su trabajo y más importante misión: la investigación.

Tiene como tareas fundamentales el estudio de la historia, la teoría y la crítica del arte, así como la conservación y la defensa del patrimonio artístico nacional en sus diferentes periodos (...) El Instituto forma historiadores de arte en el nivel de posgrado en colaboración con la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y fomenta el intercambio académico con

instancias afines a sus objetivos tanto de México como del extranjero. Es fundamental la tarea que realiza en la difusión de sus trabajos mediante coloquios, cursos, conferencias, diplomados, seminarios y, particularmente, sus publicaciones (www.esteticas.unam.mx).

Para finalizar es importante mencionar que el IIE mantiene una estrecha vinculación con otros organismos de la UNAM como el Posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras y el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA Campus), además de múltiples convenios con universidades, museos, galerías, fundaciones, gobiernos estatales y embajadas. Esto ha permitido enriquecer las diversas actividades que realizan los miembros del Instituto, comunicando, debatiendo, investigando y difundiendo las expresiones artísticas del pasado y el presente, a través de posturas siempre justificadas con teorías críticas.

I.2 Organigrama de funcionamiento.

La organización general del IIE está constituida por una Dirección que delega funciones a la Secretaría Académica, encargada de todos los aspectos académicos y administrativos; la Secretaría Técnica, responsable de coordinar las tareas de organización y difusión de las diversas actividades, sirviendo de enlace con la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte; la Secretaría de Planeación, encargada de realizar las funciones de acopio de datos recabados por y para los investigadores a fin de consolidar la información para verterla en informes, memorias, documentos y consultas requeridos por la propia dependencia, la Coordinación de Humanidades y la Secretaría Administrativa que gestiona y dispone de los recursos financieros del Instituto. Desde estas áreas auxiliares se dirigen los distintos

departamentos del Instituto: la Biblioteca, el Departamento de Publicaciones, el Archivo Fotográfico, el Laboratorio, el Departamento de Investigación Documental, el Departamento de Cómputo y por supuesto la atención a cada uno de los 47 investigadores.

I.3 Objetivos generales.

1. Publicar y difundir el resultado de las investigaciones llevadas a cabo por los miembros del Instituto.
2. Crear acciones para salvar del deterioro o la destrucción inminente a numerosos edificios históricos, mediante un grupo que pueda discutir con los legisladores nuevas iniciativas de ley con relación al patrimonio cultural del país.
3. Difundir las múltiples actividades de los académicos y amigos del Instituto.
4. Asistir y participar en diversas reuniones organizadas tanto en el país como en el extranjero.
5. Ampliar el fondo fotográfico para así permitir el estudio, el conocimiento y la protección del patrimonio monumental de México.
6. Brindar elementos de carácter decisivo en el diagnóstico de obras de arte.
7. Servir de apoyo, por medio del Departamento de Investigación Documental, a las investigaciones que realiza el Instituto, mediante la localización, transcripción, paleografía y acopio de datos en archivos, repositorios y hemerotecas.

8. Promover el intercambio académico mediante el Posgrado de Historia de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.
9. Ampliar la base de datos que provee información actualizada sobre las actividades del Instituto para ser aprovechada en tareas de planeación.
10. Continuar la vinculación con universidades, museos, galerías, fundaciones, gobiernos estatales y embajadas.

I.4 Programas y servicios

1. Cursos para la modalidad a distancia: Arte Prehispánico y Un mundo de imágenes.
2. Seminario de Pintura Mural Prehispánica, programa que reúne cada jueves arqueólogos, arquitectos, biólogos, historiadores, historiadores del arte, restauradores y dibujantes de la UNAM y el IIE para exponer, discutir y valorar las aportaciones y propuestas de cada especialidad en el estudio de la pintura mural prehispánica.
3. *Coloquio Internacional de Historia del Arte, Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural y Coloquio Internacional MUSICAT*, que se realizan anualmente.
4. La Biblioteca Justino Fernández, que actualmente aloja en su acervo más de 70.000 volúmenes y presta apoyo a la investigación, docencia y difusión de la información.

5. El Departamento de Cómputo cuenta con un área de digitalización que da servicio a los investigadores y a las áreas académicas y administrativas que lo solicitan, tanto en plataforma Macintosh como en PC. Dicho servicio consiste en captura, edición, impresión y almacenamiento o respaldo de imágenes digitales en CD-RW.
6. El personal académico mantiene el programa de apoyo a la Licenciatura de Historia y al Posgrado de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, impartiendo cursos y dirigiendo seminarios. Este apoyo a la docencia contempla la dirección y asesoría de tesis y la participación de sinodales en exámenes de grado y de titulación, así como en comités tutorales. Más del 60% del personal académico del Posgrado es miembro del IIE.
7. Ofrece asesorías de orientación a diversas instituciones en los procesos de catalogación, digitalización y conservación de archivos fotográficos y cursos de especialización sobre el tema.
8. Ofrece asesorías en restauración de bienes culturales tanto para proyectos colectivos como individuales.
9. El Departamento de Publicaciones posee una tienda donde se pueden encontrar todas las publicaciones del IIE, además se encarga de la operación de la página web del Instituto; administra la revista Anales en línea y genera periódicamente el Boletín Electrónico de nuevas publicaciones.
10. Los investigadores son reconocidos en los ámbitos nacional e internacional, ya que prestan servicio activamente en exposiciones, curadurías, presentaciones de libros,

programas televisivos o radiofónicos, entrevistas, congresos y coloquios, ya sea como organizadores, ponentes o coordinadores.

1.5 Descripción de los departamentos asignados para la realización de las pasantías.

1.5.1 Investigación: Arte Moderno y Contemporáneo.

El área de investigación es el esqueleto del IIE, con cuarenta y siete investigadores de tiempo completo se aboca al estudio de las artes plásticas de las épocas prehispánica, virreinal, moderna y contemporánea, como de la arquitectura, la danza, el teatro, el cine, la fotografía, la música y la literatura; “ los resultados, siempre sustentados en una base científica indispensable, manifiestan también las interpretaciones crítico-históricas, producto de posturas e ideas individuales (...) además de estar abierta para recibir y difundir trabajos de investigaciones externos, nacionales y extranjeros.” (Fernández y Noelle, p. 15).

Durante el trabajo de pasantías se trabajó en el área de Arte Moderno y Contemporáneo con la preocupación por entender la amplia dimensión de lo comunicable del arte y su impacto en los distintos grupos sociales, lo cual explica el auge del interés por lo que se denomina la cultura popular.

En palabras de la maestra Eder (1992):

Al área de Arte moderno y Contemporáneo pertenecen miembros del Instituto, cuyos objetos de interés son diversos: desde la tarea fundamental de reunir material documental sobre arte mexicano en arquitectura y pintura,

hasta los temas de carácter teórico que recurren a otras disciplinas como el psicoanálisis, la ecoestética urbana o la literatura. El arte contemporáneo presenta en México y en América Latina el dilema de sus fuentes de creatividad: hasta dónde es creación original que se nutre de su propio carácter y cuándo es parte de una dudosa internacionalización de la cultura; problema falso, al tiempo que verdadero, en la medida que los medios de comunicación, la era de la informática y el proceso de industrialización hacen que una misma sociedad sea moderna y arcaica (p. 200).

I.5.2 Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA Campus).

Como parte del programa la pasante se desempeñó durante dos meses y medio en el MUCA Campus, dirigido por la Maestra Graciela de La Torre. Desde su apertura en 1960, es un lugar en el que se dirigen distintas manifestaciones artísticas, promoviendo y difundiendo exposiciones multidisciplinarias que pueden incluir innovadores formatos como el video, la instalación, el *performance* y el arte digital. Este espacio universitario complementa su programa de exhibiciones con una rigurosa selección de actividades académicas y de divulgación. Establece programas educativos de vanguardia para tender puentes entre el discurso visual y el público -sobre todo el adulto joven - a través de variadas estrategias de interpretación (<http://www.muca.unam.mx/Acerca.html>).

I.5.3 Posgrado de Historia del Arte de la Facultad de Filosofías y Letras de la UNAM.

Este Posgrado busca brindar una educación más estructurada, que atienda a la necesidad de una formación metodológica más profunda y a una mayor especialización. Asimismo, su programa es competitivo a nivel latinoamericano, atrayendo cada año solicitudes de

estudiantes extranjeros, por lo que ha contribuido a la disseminación más efectiva de la producción intelectual de los historiadores del arte en México. Desde el año 2005 el Comité Académico ha introducido más cursos formativos, a la vez que mantiene las áreas temáticas que le han caracterizado por su buen desempeño, dirigidas principalmente al estudio del arte mexicano. Maestría y Doctorado en Historia del Arte se pueden cursar en este Posgrado, que como ya mencionamos mantiene una estrecha relación con el IIE.

I.6 Ubicación Jerárquica.

Durante los seis meses de trabajo, se cumplieron con diferentes actividades y se desempeñaron varios roles:

- ❖ Registro fotográfico.
- ❖ Asistente de investigación.
- ❖ Asistencia en montaje de exposiciones.
- ❖ Asistente de museografía.
- ❖ Encargada del ordenamiento de un archivo de arte mexicano de las décadas sesenta, setenta y ochenta.
- ❖ Asistente en el Posgrado de Historia del Arte.

II. Naturaleza de las pasantías.

II.1 Actividades asignadas (Ver anexo 2)

- ❖ Asistencia en investigación.
- ❖ Realización del inventario de mobiliario de la bodega del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA Campus) de la UNAM.
- ❖ Colaboración en la logística de la Instalación fotográfica de Spencer Tunick, coordinada por el MUCA.
- ❖ Colaboración en el Posgrado en Historia del Arte dando seguimiento a los egresados para conocer el incremento de la calidad del programa, su impacto, fortalezas y debilidades.

II.2 Descripción de las actividades asignadas.

II.2.1 Asistente de investigación en el proyecto Antonio Ruiz.

La maestra Rita Eder está desarrollando su tesis doctoral sobre tres pinturas de Antonio Ruiz: *México 1935* del mismo año, *El sueño de la Malinche* 1939 y *Verano* 1937 (Ver anexo 3). En torno a estas pinturas desentrañamos los elementos iconográficos, históricos, simbólicos, mitológicos, estéticos y culturales que se encuentran representados en las escenas de estas pinturas, con este propósito, el tutor entregó un esquema conceptual de los temas a abordar (Ver anexo 4), para los cuales se hizo una búsqueda de imágenes y fuentes de la década de 1930, momento temporal de las obras, en diversas bibliotecas y archivos de

la ciudad de México (Ver anexo 5). Durante esta labor se trabajó durante seis meses, y semanalmente se realizaron reuniones con el tutor institucional para entregar informes según los avances del proyecto. En un comienzo la tarea fue ponerse al día con la bibliografía ya encontrada, para luego ampliar el arqueo bibliohemerográfico. Entre las distintas actividades para labor se realizaron:

- ❖ Registro fotográfico de dibujos y planos de Antonio Ruiz encontrados en la Dirección General de Asuntos Técnicos de la Secretaría de Comunicaciones y Transporte (Ver anexo 6).
- ❖ Registro fotográfico de los mapas-murales de Miguel Covarrubias y Antonio Ruiz en el Museo Amparo de la ciudad de Puebla (Ver anexo 7).
- ❖ Lecturas y posteriormente fichas-resumen de numerosos libros para la investigación (Ver anexo 8).
- ❖ Arqueos bibliohemerográficos.
- ❖ Visita guiada a la ciudad de Puebla:, observación y registro de la Pirámide de Cholula y la Iglesia de los Remedios, para aclarar la hipótesis de que estos sitios se encuentran representados en la obra *El sueño de la Malinche*, 1939.
- ❖ Contemplación de películas de Fernando de Fuentes para las que Antonio Ruiz realiza las escenografías, como *Las mujeres mandan* y *Vámonos con Pancho Villa*.

Cabe destacar que durante esta investigación se encontró material inédito de tres proyectos arquitectónicos realizados por Antonio Ruiz, así como también la película *Las mujeres mandan* de Fernando de Fuentes.

Es importante también mencionar que de esta investigación surgió el interés por trabajar con el pintor mexicano Antonio Ruiz; tema que conforma la segunda parte del presente trabajo bajo el título: *La escenografía en la obra del pintor mexicano Antonio Ruiz “El corcito”*.

II.2.2 Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA Campus) de la UNAM.

Durante la primera semana de pasantías la Maestra Rita Eder acordó con la Maestra Graciela de la Torre, Directora del MUCA, ampliar las actividades propuestas para el desarrollo de las pasantías. Dentro de esta perspectiva, se asignó la realización de un inventario del mobiliario de la bodega bajo la asesoría del museógrafo Joel Aguilar, para facilitar el acceso desde una base de datos digital a todo aquel que lo requiera y de la misma forma agilizar el manejo y la búsqueda de las piezas en su respectivo depósito.

Para comenzar, se hizo una lista del total de las piezas que se encuentran en la bodega, separándolas por grupos clasificatorios, teniendo en cuenta que nunca antes el museo había realizado esta labor, el fichaje fue libre, así que se tomaron en cuenta los siguientes datos: número de registro, descripción del objeto, medidas y estado físico del objeto; registrando un total de 201 piezas, para finalmente elaborar un inventario digitalizado (Ver anexo 9). Esta tarea fue realizada en un lapso de dos meses y medio (Ver anexo 10).

II.2.3 Instalación fotográfica de Spencer Tunick.

Spencer Tunick es un fotógrafo neoyorquino que se ha dedicado al estudio y registro del cuerpo humano, el cual fotografía masas desnudas a través de instalaciones artísticas

realizadas en diversas partes del mundo. En esta oportunidad, el MUCA Campus coordinó la instalación realizada en el zócalo de la ciudad de México el día 6 de mayo de 2007 rompiendo el récord de asistencia con más de 18.000 participantes. Para esta labor se colaboró en la logística, difundiendo el evento, recibiendo a los participantes y realizando el conteo de papeletas junto a un gran equipo de trabajo durante seis días. (Ver anexo 11).

II.2.4 Posgrado en Historia del Arte.

Como Coordinadora del Posgrado de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras, la maestra Eder asignó a la pasante la labor, junto a su asistente Anahí Luna, de realizar un seguimiento a los egresados de las maestrías 2004, 2005, 2006 y doctorados 2000, 2001, 2002, 2003 con el fin de elaborar un perfil académico del programa para señalar su impacto en la vida cultural de México. El proyecto fue presentado a CONACYT con el propósito de optar al Posgrado Nacional de Buena Calidad y otorgar becas a los estudiantes más destacados. Esta actividad requirió de entrevistas, encuestas (Ver anexo 12), recopilación de documentos y por último la entrega de un informe (Ver anexo 13).

II.2.5 Ordenamiento de archivo.

Esta labor consistió en organizar un archivo del IIE que posee un material hemerográfico muy valioso de arte mexicano de las décadas sesenta, setenta y ochenta, con la finalidad de facilitar el acceso desde una plataforma digital a todo el personal que lo solicite, asimismo agilizar la búsqueda ya sea por artista, año o tendencia artística. Durante dos meses se reunió todo el material del archivo y fue clasificado cronológicamente para finalmente entregar un arqueo hemerográfico (Ver anexo 14).

II.2.6 Servicios Especiales.

En este punto se enumeraran las actividades realizadas fuera del recinto del IIE programadas por el tutor institucional para la estadía en la ciudad de México:

- ❖ Visita guiada a los sitios históricos y culturales más importantes de la ciudad de México.
- ❖ Visita guiada a los sitios arqueológicos de Teotihuacán, Monte Albán, Mitla, Cholula, Baños de Nezahualcoyotl y Templo Mayor.
- ❖ Práctica de campo en la región de los Tuxtlas, Veracruz (Ver anexo 15).
- ❖ Participación en el Simposio Internacional *Recargando lo contemporáneo: estrategias curatoriales de rescate del arte reciente* (Ver anexo 16).
- ❖ Conferencias sobre la fotografía en América Latina - Claudi Carreras. *Fotografía documental de autor en América Latina y España. Documentos personales*. Viernes 22 de junio de 2007. Centro Cultural España.

II.3 Unas palabras necesarias.

El IIE ha sido desde su fundación un centro de investigación reconocido internacionalmente por su aporte al estudio del arte mexicano, latinoamericano y también europeo y norteamericano. Funciona por y para los historiadores del arte. Las publicaciones son el resultado de una ardua labor por parte de sus miembros (técnicos y académicos) que se desempeñan de manera muy organizada y profesional para cumplir con el amplio programa de actividades que se realizan. Además es una institución abierta a compartir todo su acervo

con los investigadores de cualquier parte. Hoy más que nunca el IIE es un ejemplo para nuestras instituciones. Gracias por haberme recibido con los brazos abiertos y colmarme de tantas experiencias, que ya han dejado una huella en mi perfil académico.