

RAUL
GAMBOA CANTÓN
el pintor, el maestro

TERESA PALAU



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE SAN LUIS POTOSÍ**

RAÚL

GAMBOA CANTÓN

el pintor, el maestro

Raúl Gamboa Cantón,
el pintor, el maestro

Teresa Palau

ISBN: 978-607-7856-80-1

Primera edición

© Derechos reservados por la Universidad Autónoma
de San Luis Potosí



Edición a cargo del Departamento de Comunicación Social
LCC Ernesto Anguiano García
Jefe de Comunicación Social

Divulgación Universitaria
Cuidado editorial:
LCC Brenda O. Pereda Duarte

Imagen Institucional
Diseño editorial y portada:
LDG Alejandro Espericueta Bravo

Impresión:
Talleres Gráficos de la UASLP
Carlos Felipe Lobato Moreno
LDI Cynthia Gisela Castillo Vargas

Impreso en México.

Todos los derechos reservados. Esta obra no puede ser reproducida en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma y medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin permiso previo del autor.





Presentación

6

Prólogo

8

Palabras preliminares

10

Primera parte: El pintor y su obra

13

Segunda parte: El maestro

69

Tercera parte: Epílogo de una vida plena

251

Presentación

En el marco de la cultura, el arte es fruto y testimonio de la transformación de la realidad social, es un signo de identidad y, simultáneamente, la introducción a un universo lleno de sentido que enriquece la vida individual y social. Dentro de ese contexto, existen hombres y mujeres que impulsan el desarrollo del arte en un tiempo, en un lugar, y la Universidad Autónoma de San Luis Potosí cumple la misión de difundir ese esfuerzo y enriquecer la experiencia individual de cada miembro de su comunidad. La educación integral es una aspiración en el proyecto educativo y la divulgación de la cultura desempeña un papel esencial. Mientras que la vida académica promueve y desarrolla la investigación y la docencia sobre la base del carácter científico del conocimiento, la extensión universitaria tiene como soporte fundamental la promoción de la cultura.

Este libro tiene como finalidad dar a conocer la investigación de María Teresa Palau —encaminada a difundir la vida y obra del pintor yucateco Raúl Gamboa Cantón, reconocido como el maestro de muchas generaciones de pintores potosinos— y a esclarecer la evolución del arte moderno y contemporáneo en San Luis Potosí.

Raúl Gamboa Cantón, a lo largo de su vida como artista, fue dibujante, grabador, ilustrador, muralista, retratista de mérito. Con su visión de la cultura maya, construyó una imagen de Yucatán, no sólo de su paisaje natural, sino sobre todo de su gente, de sus costumbres y formas de vida, los valores sociales y su identidad. Representante de la pintura del medio siglo en Mé-

xico, expuso su obra junto a los grandes maestros de la Escuela Mexicana y su obra se inscribe dentro de la modernidad iniciada por Rufino Tamayo.

El arte moderno en San Luis Potosí está marcado por el arribo del maestro de Raúl Gamboa Cantón al Instituto Potosino de Bellas Artes al inicio de la década de 1960, donde formó generaciones de pintores y como director de la institución impulsó un movimiento cultural que definió el perfil de la cultura potosina de la segunda mitad del siglo XX.

El aporte significativo de esta publicación no consiste en descubrirlo ni en otorgarle un reconocimiento, pues el maestro Gamboa ha recibido las más altas distinciones que otorgan los poderes del estado de San Luis Potosí. Se trata de exponer la trayectoria de un hombre, que partiendo de la más amplia acepción del concepto de cultura, constituye con su labor docente y artística, un protagonista de la historia del arte de San Luis Potosí, y en su ámbito específico de la pintura permite dar cuenta de los antecedentes esenciales del arte actual.

Arq. Manuel Fermín Villar Rubio
Rector de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí

Prólogo

Para explicar con pocas palabras la atmósfera del libro de María Teresa Palau, basta decir que es un texto necesario para comprender la personalidad del pintor yucateco Raúl Gamboa Cantón y su influencia en la cultura de San Luis Potosí por más de tres décadas.

Con acento de respeto y admiración, la autora escribe sobre su maestro, el hombre, el artista y el promotor de la cultura potosina. Porque el libro Raúl Gamboa Cantón, el pintor y el maestro es, por su tono y su contenido, el reconocimiento a una vida dedicada al arte y la cultura.

Raúl Gamboa Cantón fue un pintor que dominó su arte con gran refinamiento y en la síntesis de sus obras muestra singular devoción por lo mexicano con una dignidad que podría llamarse idealista, si no estuviese tan plenamente impresa de intención sensible. Lo que produjo en obras de arte en sus periodos creadores lo convirtió en un protagonista de la cultura mexicana en la mitad del siglo XX. Sin embargo, fue el antagonista del pintor exitoso de su tiempo, pues renunció a su quehacer artístico, al éxito nacional e internacional del que ya disfrutaba y a convivir con los mejores artistas de su tiempo y también a la ambición de bienes materiales que su arte le producía, para convertirse en formador de artistas. Conocedor de las corrientes, tendencias y movimientos artísticos nacionales e internacionales y con sus conceptos claros sobre la enseñanza del arte, dedicó más de 30 años a la docencia en el Instituto Potosino de Bellas Artes con tan excelentes resultados que la plástica potosina fue reconocida nacionalmente.

Por otra parte, también vio coartada su libertad creadora en la medida que se agrandaron sus responsabilidades, puesto que, más que beneficios, su carácter de director del IPBA lo involucró mucho más en responsabilidades y deberes como promotor cultural. Creyó en la posibilidad de la formación de una comunidad de artistas ejemplar, y para ello realizó cambios fundamentales en la infraestructura cultural del estado con la gestión para la realización de los edificios el Instituto Potosino de Bellas Artes Julián Carrillo y el Centro de Difusión Cultural que hoy lleva su nombre.

Este libro habla también de nuestra cultura a partir de los años de 1960 y de la actualidad cultural, pues su acción influye todavía a través de sus alumnos como creadores y como maestros, pero lo que le imprime mayor interés es lo que podría llamarse la acción de un solo hombre, es decir, que en su época concibió una institución y una comunidad artística nueva de la que recibió apoyo y colaboración. Destaca la labor de la bailarina y coreógrafa Lila López, su esposa y creadora del Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí. También la colaboración de los maestros, especialistas en las disciplinas de las artes plásticas, la danza, la música, el teatro y la literatura. Su labor es trascendente por la eclosión del espíritu artístico del arte moderno y la transformación de su realidad circundante, al promover acciones acertadas y fenómenos diversos como los ya mencionados y la importancia de la relación entre arte y educación, y de los niños con el arte.

La autora también subraya su afán de apertura, destacan en que sus rasgos prominentes: la democratización del arte y la cultura, la apertura en las aulas para el complemento de la educación y la cultura artística, las conferencias, cursos, exposiciones, conciertos, presentaciones de danza moderna y folclórica y festivales destinados a todo el público. Reconoce que las acciones en pro de la cultura artística son expresiones del conocimiento, la preocupación de los requerimientos sociales y el dominio de las nociones fundamentales, que en un tiempo y un lugar pueden aportar quienes tienen la responsabilidad de las decisiones en el ámbito que le corresponde.

El estudio y la práctica del arte no son ahora exclusivos del Instituto Potosino de Bellas Artes, hay otras instituciones y distintas circunstancias. Su actuación trajo cambios en San Luis Potosí y se caracteriza de un modo que no deja lugar a dudas respecto a la opinión y los reconocimientos que ha merecido como la Medalla Plan de San Luis otorgada por la Cámara de Diputados del Estado y su nombramiento de Creador Emérito por el Gobierno de San Luis Potosí.

Los hechos realizados por el maestro Raúl Gamboa Cantón son signos de probidad, sensibilidad artística y capacidad intelectual, que proveyeron de oportunidades a quienes buscaban aprender y convertirse en artistas para participar en el desarrollo de la cultura potosina, pero también son signos de un digno anhelo de trascendencia.

Arq. Manuel Villar Rubio
Mtro. en Arquitectura

Palabras preliminares

Quería hacer este trabajo desde hace años, cuando todavía el maestro era el director del Instituto Potosino de Bellas Artes y yo estaba en la Facultad del Hábitat de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Esta idea se fortaleció el 9 de marzo del año 2006, cuando el ingeniero Roberto Vázquez Díaz, secretario de Cultura del Gobierno del Estado de San Luis Potosí, me animó a contar la trayectoria de un hombre que ofreció su sensibilidad, talento, cultura y experiencia al pueblo potosino y murió el día 14 de marzo de ese mismo año.

Conocí al maestro Gamboa en enero de 1963, cuando me inscribí para estudiar artes plásticas en el Instituto Potosino de Bellas Artes y comencé a dibujar en un lugar donde había ya muchos pintores importantes, entre quienes estaban mis maestros de dibujo Angélica Villarreal, Tere Caballero y José Guadalupe Pérez. Durante mi estancia de cuatro años en el IPBA, pude descubrir cuánta sabiduría se escondía en aquel hombre de imagen sobria y amable, portador de una vasta cultura y refinada educación. Apenas sabía cómo dirigirme a él. Lo veía como el gran maestro, a quien todos respetaban y alrededor de quien se movía todo y todos en el instituto. Su proximidad me imponía, pues era un gran privilegio tener contacto personal con un artista tan ampliamente reconocido. Con el tiempo, el respeto y la admiración iniciales se unieron a un profundo cariño que ha perdurado toda mi vida, desde que le hablé de mis sueños de artista y pude sentir el afecto profesaba a sus alumnos y la consideración y respeto que tenía por el trabajo de cada uno. Estos son, en síntesis, los motivos que me llevaron a realizar este trabajo

No aspiro a catalogar su obra —no la conozco lo suficiente— tampoco hacer un trabajo crítico y mucho menos histórico, no soy la persona indicada para hacerlo. Como dijo alguna vez Jacques Derrida “*lástima que no sé contar historias*” y yo añado, ojalá fuera historiadora. Mi trabajo es más bien un homenaje a su memoria para dejar testimonio de su labor artística, docente y cultural y está dirigido a los interesados en el arte, a los artistas y a todos aquellos para quienes sea querida la figura del maestro. Con estas palabras me infundó ánimo y espero que mi modesta aportación permanezca en la historia de la cultura de San Luis.

El libro está dividido en tres partes: la primera titulada *El pintor y su obra*, que contiene algunos aspectos de su vida como pintor y se muestran algunas obras, fruto de su encuentro con el arte a partir de 1928 hasta 1960. La segunda comprende su labor docente y gestión cultural durante los 36 años que estuvo en el Instituto Potosino de Bellas Artes. Se titula *El maestro*, porque nadie le llamó en San Luis de otra manera con excepción de Lila y sus hijos. *Epílogo de una vida plena* es la tercera parte que abarca los últimos diez años de su vida, cuando se retiró del IPBA en 1996 y regresó a la pintura hasta el año 2006.

Afortunadamente, el maestro a través de los años fortaleció la memoria histórica del IPBA, con la creación de un archivo de notas periodísticas sobre los hechos importantes, documentos administrativos y cartas, inclusive personales. Esa atención permanente, que era más una actitud histórica que una tarea administrativa, permitió realizar este trabajo y fue esencial para penetrar y conocer más íntimamente no sólo el funcionamiento de la institución sino algunos aspectos de su vida y su pensamiento.

Sus ideas están dispersas en revistas, periódicos, discursos, cartas y algunas ponencias presentadas en reuniones nacionales y regionales del Instituto Nacional de Bellas Artes. Muchas otras permanecen en la memoria de sus alumnos, entre ellos la autora de este texto, quien tiene la pretensión de rescatarlas, ordenarlas y hacer un intento de interpretación, para dejar un testimonio escrito de la obra de un hombre que marcó una época en la cultura potosina, y que su labor sigue influyendo, a través de sus alumnos, quienes hoy son maestros de las nuevas generaciones.

Creo que entre más se conozca, la obra del maestro Raúl Gamboa Cantón, tendrá mayores alcances y trascendencia, no sólo docente y cultural sino también artística. Por ello, es oportuno recordar al hombre que formó a lo largo de su vida a tantos artistas de la tierra potosina como artistas, como lo fue él mismo, en toda la extensión de la palabra.



Retrato de Raúl Gamboa por Edgardo Regil, 1960.



PRIMERA PARTE

El pintor y su obra

1914-1960

ANTECEDENTES

En 1914, Yucatán se encontraba casi aislado del país en lo político, económico, social y cultural. Separado por dos barreras geográficas más efectivas que el mar: la Sierra de Chiapas, que le impedía el acceso al Océano Pacífico a través del Istmo de Tehuantepec y la región pantanosa de Tabasco, con sus infranqueables ríos, bosques y excesiva humedad. Al sureste, Guatemala estaba bloqueada por un denso bosque tropical. Esta posición sólo permitía el acceso por mar o por largas horas en el ferrocarril y la mantenía apartada de los acontecimientos que sucedían en el país, el más importante: la Revolución.

Durante cuatro años, los políticos locales no querían unirse al movimiento, sin embargo, llegó el revolucionario Salvador Alvarado, y con la derrota de Porfirio Díaz comenzó a surgir la cultura yucateca moderna, entre otras muchas cosas, con la fundación de la Escuela de Bellas Artes de Yucatán en 1916. Posteriormente, Felipe Carrillo Puerto (1922-1924) impulsó una renovación cultural que reconoció la importancia del lenguaje de los pueblos mayas e hizo traducir la constitución de 1917; reconoció los derechos de las mujeres y promovió la extensión de la educación y un notable renacimiento cultural.

El neomayismo incluyó a la mayoría de los intelectuales yucatecos que fortalecieron las ideas, y la consolidación de la identidad regional, que se hizo emblemática. El arte y la literatura se inspiraron en la cultura maya y la voz de las etnias se convirtió en la expresión de la conciencia nacional. La ideología socialista también influyó en los asuntos estéticos y se plantearon nuevas ideas acerca de un arte inspirado en lo regional, comprometido y solidario con los indígenas y sus reivindicaciones; con su cultura y su lenguaje y, como un reflejo de la realidad social, fue capaz de incidir en la educación del pueblo, de convencerlo de su enorme valor. Así, la cultura se convirtió en una forma de difusión de las ideas que tuvo repercusión nacional.

Raúl Felipe Gamboa y Cantón nació en la ciudad de Mérida, Yucatán, el 5 de marzo de 1914. Hijo del matrimonio de Don Felipe Gamboa y Dolores Cantón Gasque. Tres años después nació su hermano Felipe Ariosto Augusto. Creció en Mérida, en una familia libre de problemas económicos en un contexto dividido, donde su padre, un próspero comerciante en refacciones de maquinaria, partidario de Zapata que “siempre andaba armado”¹ sustentaba ideas revolucionarias, que contrastaban con las conservadoras y tradicionales que persistían en la familia de su madre.

El entorno familiar estaba muy lejos de propiciar el surgimiento de un artista. Había más relación con la política y el comercio que con asuntos culturales. Aprendió de su padre la capacidad de enfrentar el miedo y la tenacidad que lo hizo ir siempre hacia adelante. Desde su infancia se formaron su orgullo regional y su esperanza en el hombre, así como su oposición a la desigualdad y la injusticia.

Nunca sintió el nacimiento de lo que se llama vocación; la relación entre el ser humano y el artista existió desde siempre y desde muy pequeño mostró sensibilidad extrema y una inclinación por el arte: “A los siete años ya hacía esculturas. Horribles esculturas me parecen ahora, pero ya había un trabajo creativo...” (...) Fue más bien algo natural, un destino “... y mira si no se trata de un destino, yo pinto y realizo trabajos artísticos desde niño.”²

¹ R. Gamboa López, entrevista grabada.

² J. Ramírez Pardo, “Raúl Gamboa Cantón, el patriarca de las artes plásticas en San Luis Potosí”, *Pulso*, 12 de septiembre de 1988.

Su amor innato a la belleza fue intensificado por el contacto con el extraordinario paisaje peninsular y el conocimiento de la cultura maya, un mundo con base en la armonía y el equilibrio, en la belleza y la justicia que contribuyeron a formar un espíritu refinado. Esto explica su permanente interés por los seres humanos, la naturaleza, los animales y las plantas.

*Nací a la vida y casi simultáneamente al arte, no me resulta fácil encontrar qué influencias sociales o familiares me motivaron para elegir el arte. Porque es lo que se hacer mejor y no me imagino haciendo algo distinto. Para mí el arte es un destino. Puede parecer algo fatalista, pero no recuerdo haberlo elegido...*³

Como recuerda su hijo Raúl, era muy sensible y disfrutaba con la música, un amanecer, un atardecer, una piedra, una planta o un árbol. No entendía por qué la gente no podía disfrutar de la misma manera que él y que no pudieran darse cuenta de la maravilla en la que estamos inmersos.⁴

Al principio, su fascinación por el arte lo llevó a la música a los 14 años, pero la personalidad de un artista es siempre impredecible y pronto se dirigió hacia la pintura. En la adolescencia no sentía la apatía tan característica de esa edad. Su interés por estudiar con diligencia era irresistible:

*Yo quería estudiar lo que llaman música culta, música de concierto. Y de pronto me di cuenta de que no, que lo que yo quería estudiar era más bien artes plásticas. Así es que derivé. Tuve que ir a otro edificio, donde estaba la escuela de artes plásticas, para dedicarme decididamente a eso.*⁵

Cuando planteó a sus padres el deseo de estudiar arte, no estuvieron de acuerdo y lo obligaron a cursar la carrera de tenedor de libros. “Terminé la carrera rápido, aunque para mí fue eterna, para poderme dedicar de lleno a lo que yo quería...”⁶ Virtualmente lo descalificaron, antes de permitir que se dedicara al arte como profesión. Tenía una tenacidad admirable y era muy decidido, así que persistió. Convencido de lo que quería ser, su voluntad se impuso. Ya había tomado la decisión, nadie podía haberla modificado y así logró convencerlos de estudiar artes plásticas en la Escuela de Bellas Artes de Yucatán, aunque no estaba seguro de tener talento. Su mundo interior le impulsaba a pintar.

*Uno siente la inclinación, la necesidad (...) de expresarse por medios plásticos: la pintura, el dibujo, el barro. Y uno no se hace la pregunta de si tiene talento o no. En ese tiempo nosotros no éramos tan exigentes como ahora lo somos.*⁷

³ *Ibid.*

⁴ R. Gamboa López, entrevista...

⁵ D. Ojeda, De San Luis Potosí, “De Mérida a San Luis”, Ventana Interior Centro-Occidente, Año III, Vol. III, No. 15, enero-febrero de 2002 p. 30.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

Etapa de formación

En 1929 comenzó a estudiar pintura en la Escuela de Bellas Artes de Yucatán. La carrera de artes plásticas integraba varias materias: unas teóricas, historia del arte, anatomía y otras prácticas, dibujo, pintura, escultura y grabado, su plan de estudios tenía una duración de siete años.

*Luego entré a la escuela de Bellas Artes en mi tierra. Era muy buena según la mentalidad entonces. Maestros que enseñaban a dibujar y a imitar modelos europeos. Pero aquello era algo incompleto, porque te enseñaban técnicas, te enseñaban a ser pintor, pero se olvidaban de algo muy importante, tal vez de lo más importante, la formación de un estilo...*⁸

En aquella época todo influía en Raúl Gamboa para la consolidación de su pensamiento libre, exento de prejuicios étnicos, sociales, culturales y económicos, en oposición a la clase pudiente de su ciudad natal. Estudiaba con maestros que aplicaban los métodos académicos, que a la larga resultarían restrictivos para el talentoso y novel pintor. Su capacidad fue pronto reconocida e impulsada. Al concluir su primer año obtuvo el primer lugar en sus estudios y se hizo acreedor a una beca que incluía el material.

Los conocimientos que impartían en la Escuela de Bellas Artes de Yucatán se fundaban en la disciplina, mediante ejercicios de transcripción mimética de modelos naturalistas, que le proporcionaron el formulario básico del oficio pictórico, mientras lo mantenían dentro de los estrechos márgenes de las convenciones. En la escuela, la técnica no era un instrumento, era un fin. Sus maestros la consideraban la parte más importante del aprendizaje del pintor. No se preocupaban del desarrollo de la sensibilidad ni de las facultades creadoras ni de la personalidad del artista. Mucho menos permitían que desarrollara su propia técnica ni su propio estilo. En consecuencia, limitaban la exteriorización de su emoción y contrarrestaban la espiritualidad que se despertaba en el avisado estudiante. Entre sus maestros estaban: Alfonso Cardone, Enrique Cervera, Modesto Cayetano, Ignacio Rubio y el maestro Chi.⁹

*... con muy buena voluntad mis maestros me transmitieron, me dieron la instrucción, el aprendizaje que ellos tuvieron, o sea, lo que ellos aprendieron de sus maestros y éstos a su vez de sus maestros, nada más que me enseñaron aquello que no tenía que ver nada conmigo...*¹⁰

No obstante, aprovechaba su aprendizaje. Se ocupaba intensamente en la pintura. Absorbió las enseñanzas con pasión y eficiencia. La técnica resultó un factor clave para realizar obras de altos niveles de calidad, capaz de competir con éxito en Mérida y posteriormente en México.

⁸ J. Ramírez Pardo, *op.cit.*

⁹ L. Rosado Vega, "En torno de la exposición de Cámara Evía", *Diario del Sureste*, 23 de diciembre de 1931, p.3.

¹⁰ R. Hurtado Duhart, "Raúl Gamboa Cantón, o la práctica del arte", *Fundamento*, Año I, Vol. I, No. 5, septiembre-octubre, 1980.

Le gustaba salir a dibujar, a pintar. Lo imagino adolescente, dibujando bajo la quemadura del sol intenso. En el tiempo que quería saberlo todo, absorber los colores de la naturaleza, el violeta oscuro de la noche, los verdes infinitos de la selva, el azul profundo de los cenotes y los rojos del crepúsculo. Un día, —cuenta su hijo Raúl— él se había sentado sobre una piedra para pintar un paisaje cuando, de pronto, se dio cuenta que una boa constrictor estaba a punto de llegar a sus pies, pero con la forma de enfrentar el miedo que le había enseñado su padre, solamente levantó piernas en vilo hasta que la boa pasó.¹¹

Mientras estudiaba en la Escuela de Bellas Artes de Yucatán, realizaba otras actividades relacionadas con las artes plásticas y con el teatro, incluso mucho después que comenzó a figurar con éxito como pintor y dibujante. La cultura y el estudio eran para él algo normal, tanto el saber en general, cuanto el conocimiento especializado del arte que influye positivamente en su capacidad creativa. Por eso en su obra se advierte, a diferencia de muchos de los artistas mexicanos, que no ignoraba las teorías que sustentaban los movimientos del arte de su época; nunca fue superficial, no se contentaba con partir de informaciones visuales de libros y revistas de arte.

Los impulsos artísticos que experimentó durante el periodo que permaneció en la escuela se fortalecieron, pero no estaba satisfecho. Poseía el oficio de pintor, pero no tenía nada que decir:

*... tardé creo que otros diez años en quitarme todo aquello que no me servía, para volver con toda humildad a encontrar mi punto de partida: ¿qué es lo que yo podía decir en pintura?*¹²

... sin un sello personal cualquiera lo podía hacer

Su obra todavía no comenzaba a adquirir el carácter regional que la distinguiría. El joven pintor, luchaba por integrarse culturalmente al neomayismo emergente y a las ideas socialistas de la Escuela Mexicana, porque lo aprendido en mi primera escuela en cierta manera lo tuve que desaprender... ya era pintor, buen pintor, pero pintar de esta o aquella manera sin un sello personal cualquiera lo podía hacer. Ahora faltaba pintar como yu-



■ Raúl Gamboa, dibujo publicado en el *Diario del Sureste* el día primero de febrero de 1931.

¹¹ R. Gamboa López, entrevista.

¹² D. Ojeda, *op. cit.*

cateco en Yucatán. O como mexicano ...¹³ “Entre sus coetáneos había grandes artistas, —escribió el investigador Jorge Cortés Ancona— pertenece a una generación que incluyó a García Maldonado, a Tzab, a García Franchi, a Maldonado Cetina, a Euán, entre otros.” Pintores de temas relacionados con las luchas sociales que se vivían en las décadas posrevolucionarias”.¹⁴

A los 17 años, Raúl Gamboa escribió un artículo en el *Diario del Sureste*,¹⁵ una fuerte crítica a otro pintor joven de apellido Cámara Evía, quien aparentemente intentaba pintar siguiendo el estilo de los grandes maestros, lo que él llamaba un *pastechier*. Lo más importante no eran las observaciones de la obra, sino la forma como sus principales ideas sobre el arte comenzaban a esbozarse:

El arte puede verse como una serie de individualidades que se conexionan por ciertas analogías íntimas, pero no puede verse como una universalidad que anule los distintos tipos personales. El arte es cosa humana y quien dice humanidad, dice diferencia; complementación de diversidades armónicas, pero nunca expresión de un carácter universal e infinito de una plenitud absoluta. Por esto es, que es necesario considerar el arte como propio, diferenciado y neto y de ninguna manera buscar arte fuera de la psicología individual del artista ...

*La ciencia viene a nosotros por medio del verbo del maestro; la pintura no acepta la intervención de un tercero. La ciencia llega a nosotros de manera directa; el arte llega a nosotros de una manera absolutamente directa. El artista es el que establece la comunión más estrecha entre la naturaleza y el hombre, no habiendo en el arte técnicas escolásticas de ningún género. No podemos por lo tanto aceptar como bueno lo que viene a continuar una escuela que no es la nuestra, porque precisamente hemos luchado para constituirla. La labor del maestro es justamente, respecto del discípulo, hacer que éste no pierda el “yo” original siguiendo una escuela, cualquiera que ésta sea, sin el requisito de la originalidad, nuestro arte estaría en peligro de perderse ...*¹⁶

Como la exposición de referencia se había presentado en el Instituto de Antropología, el artículo le valió la respuesta extensa e indignada del director, licenciado Luis Rosado Vega.

Muchas gracias, Gamboita, pero si bien es cierto que es grato ver que jóvenes como usted se preocupan de estos asuntos del arte, no puede pasar inadvertida la despreocupación enteramente juvenil, graciosamente

¹³ J. Ramírez Pardo. *Op. cit.*

¹⁴ J. Cortés Ancona, <http://www.poresto.net>, 2006.

¹⁵ R. Gamboa Cantón, “La exposición de arte del joven Cámara Evía”, *Diario del Sureste*, 20 de diciembre de 1931, 2ª. sección.

¹⁶ En 1931, Raúl tenía 17 años. Es muy posible que las ideas expuestas fueran del doctor Janet, a quien se refiere en otro párrafo. Sin embargo, es notable ya la forma de expresarlas y la continuidad que conservará durante toda su vida.

*juvenil, ingenuamente juvenil con que usted se produce, y esto explica suficientemente el por qué su artículo es un compuesto de inadvertencias, de contradicciones, de mal entendimiento, etc. Y de un divertido tono de suficietismo (sic) propio de la juventud, que en sí misma es naturalmente petulante, sobre todo en estas materias.*¹⁷

Su familia se dispersó.¹⁸ A los 18 años ya vivía solo en su estudio ubicado en el mismo edificio que estaba la Escuela de Bellas Artes, donde trabajaba como ilustrador y cartonista para el *Diario del Sureste* en la página de crítica política y social, y estudiaba constantemente en la biblioteca Cepeda:

El escritor Carlos Moreno Medina recordaría en 1960:

*A él lo conocimos allá por el año 1932; acostumbraba, como nosotros, frecuentar la Biblioteca Cepeda, lo cual nos dio oportunidad de que nos conociéramos y entabláramos una amistad que se hizo profunda y sólida a través de los años. Por aquel entonces, Raúl vivía y pintaba en el local que ocupaba lo que en aquel tiempo se llamara la Defensa Revolucionaria. En las paredes del salón que habitaba, veíamos cuadros de grandes dimensiones en las cuales se expresaban las inquietudes y orientaciones que el artista tenía en aquella época.*¹⁹

En noviembre de 1933 se inauguró su primera exposición de 51 apuntes del natural realizados con crayón y carboncillo, titulada *Cabezas en el Club Mérida*, patrocinada por la sociedad Amigos del Arte, donde el licenciado Santiago Burgos Brito destacó los méritos del joven pintor al señalar el contenido psicológico y la calidad técnica, dos cualidades que ya comenzaban a caracterizar su obra.²⁰ Entre los retratos de las chicas de la sociedad de Mérida estaba el de Margarita Toledo Rosado, quien posteriormente sería su esposa.

Por otra parte, como la mayoría de los jóvenes, se encontraba entre el nacionalismo y el regionalismo. Las dos tendencias estaban en su apogeo en Yucatán. Al mismo tiempo que pintaba obreros y temas revolucionarios, siguiendo la ruta señalada por los muralistas, pintaba la vida de los campesinos, la gente sencilla de los pueblos mayas, que con sus imágenes vernáculas configuraban una pintura integradora del pueblo conforme a lo que querían los gobiernos revolucionarios. Los pintores estaban destinados a exaltar lo mexicano, las raíces indígenas y las reivindicaciones revolucionarias.

En sus cuadros se materializaban las inquietudes surgidas en la Revolución Mexicana y aspectos de la lucha social (...) Había otro tema

¹⁷ L. Rosado Vega. *Op. cit.*

¹⁸ R. Gamboa López, entrevista grabada.

¹⁹ C. Moreno Medina, "Raúl Gamboa Cantón", *Suplemento cultural, Diario del Sureste*, 24 de abril de 1960, ARGC.

²⁰ "Exposición Cabezas", *Diario de Yucatán*, 7 de noviembre de 1933.

*que le inquietaba: nuestra cultura maya y sus maravillosas construcciones que hoy se han convertido en nuestra riqueza arqueológica.*²¹

Durante ese mismo periodo estudiaba escenografía en el Teatro Peón Contreras. En esa época era el principal escenógrafo Teodoro Zapata, un cubano vecindado en Yucatán, quien también pintó paisajes y zonas arqueológicas mayas. Su labor dentro del teatro regional yucateco es considerada la más importante dentro de la historia de dicho género. “Es posible —dice el investigador Jorge Cortés Ancona— que Modesto Cayetano (todavía hay la duda de si era peruano o de algún país centroamericano) estuviera activo; fue también uno de los principales escenógrafos en Yucatán.”²²

Participaba en las exposiciones colectivas de la escuela y al finalizar 1934 presentó una exposición individual titulada retratos. “En lo sucesivo, en la lista de sus innumerables exposiciones en todo el mundo, nunca olvidaría ésta, colocándola al principio, como exige sin duda el orden cronológico, pero también como exige, acaso, su corazón.”²³

Realizó las imágenes de la portada y las xilografías para ilustrar la novela *Levadura de Carlos Duarte Moreno* (1934) todas de tema regional. Debe reconocerse que sus dibujos y grabados juveniles prueban un don visual y una habilidad evidente, que no sólo eran producto del entrenamiento.

Todos los que estudiamos en provincia deseamos ir a la capital...

Es posible que un día pensara que si se quedaba en Mérida, su existencia se inscribiría, tarde o temprano en el pasado. Después de siete años de estudios de pintura, su objetivo era acceder a la especialización. El horizonte cultural de la metrópoli le infundió el deseo de viajar allá. Estaba al tanto del movimiento cultural de la Ciudad de México y el auge del muralismo. De hecho, fuera del Distrito Federal, ningún otro lugar era en esa época adecuado para el desarrollo de un artista. Debía ir a la capital, que era para él lo que fue París para muchos jóvenes en los siglos XIX y XX. Como otros prometedores artistas, quería tener la oportunidad de darse a conocer en el país e integrarse al vasto movimiento de la cultura mexicana de los años de 1930.

Mérida conservaba la cultura maya y los vestigios del poderío español, el ardor revolucionario; la amaba, pero necesitaba salir de ahí. La capital del país florecía con las nuevas ideas artísticas, era mucho más estimulante por la confrontación con otros artistas. Sabía que si se quedaba en Mérida, le resultaría imposible progresar. No era suficiente conocer la técnica y el arte de los grandes maestros a través de los libros. Necesitaba percibir de cerca muchos lenguajes y tener nuevas experiencias creativas, que le dieran el

²¹ C Moreno Medina. *Op. cit.*

²² Datos proporcionados por el Lic. Jorge Cortés Ancona.

²³ J. Cortés Ancona. *Op. cit.*

poder de una nueva forma de expresión. Trataba, no solamente de conocer las nuevas corrientes, sino de comparar su trabajo con un medio mucho más exigente, más competido.

En 1935, el Gobierno del Estado de Yucatán le otorgó una beca para estudiar en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (antigua Academia de San Carlos). En México acabaría de formarse, recibiría una enseñanza mucho más amplia, conocería a célebres artistas. La empresa no carecía de dificultades, pero no tenía miedo. Era muy seguro de sí mismo y tomaba decisiones difíciles sin vacilar, adecuadas a cada situación, respetaba a los demás y podía resolver los problemas que surgieran. Su nueva vida sería muy distinta a la paz a la que estaba acostumbrado en Mérida. A los veintiún años, viajó a México y vio desaparecer en el horizonte su tierra natal y el fin de su etapa formativa preliminar.

En la península se quedaron los paisajes de suelos blancos y amarillos; los escasos ríos, los horizontes sin montañas y las tierras secas; la red fluvial, originaria y fresca que recorría las oscuras venas subterráneas, los azules y verdes profundos de los cenotes, donde el agua, filtrada por las fisuras de la roca, esculpía la piedra caliza y dejaba relieves y extraordinarias formas; el laberinto de las cavernas y los nocturnos azules y violetas de las grutas pobladas de estalactitas. Abandonó las costas bañadas por el Golfo, los manglares y cocos del Caribe; los litorales confundidos con el mar color cerúleo, que destacaban a duras penas en el horizonte. Renunció a la brisa del mar y a la cálida temperatura del verano. Dejó el Monte Cuyo y el litoral que se curva desde Celestún, las Bocas de Dzilam, las dunas de arena calcárea ...

Se fue de la tierra donde la base del mundo era el equilibrio; donde el hombre vivía en armonía con la naturaleza, porque quería mantenerse en la unidad cósmica y sabía que sólo era una parte del todo. Dejó la tierra, donde el espíritu abarcaba todo y permanecía invisible cuando la vida terminaba; donde se reconocía el murmullo del arroyo, el silencio del cenote, la sabiduría de la Ceiba, la influencia de los astros y los ciclos planetarios, la unidad del equinoccio y el solsticio. Huyó para siempre de la violencia de la tempestad y el arrebató del rayo, la furia del huracán, la bravura de la lluvia torrencial. Renunció a su tierra, donde todos los seres poseían espíritu y se dialogaba con las plantas, los animales, las piedras y las espinas; con los ríos subterráneos, las montañas, las nubes y los barrancos; con los insectos, la Tierra, la Luna, el Sol, el fuego, los pájaros, los árboles y las frutas.

Allá se quedaron los suelos duros y los pedregales estériles; los manglares, la media luna del arrecife a flor del agua y los cayos rodeados del mar profundo; los corales, las arenas y las piedras. Allá dejó las plantas y animales, todo lo que tenía una razón de ser en el cosmos; una función que cumplir, un lugar que ocupar, donde el hombre les tenía un profundo respeto. Donde se honraba los alacranes, las garrapatas, los mosquitos y las abejas; donde amaban a la perdiz, al pavo y la chachalaca, al pichichi, el hocofaisán y a la codorniz. Donde amaban los animales porque se lo

merecen y son dignos de afecto. Así aman también el armadillo, el tapir, el kulú, la zarigüella, el puerco espín y la ardilla. Se venera el jaguar, el *chac xikin*, el *chulul*, el puma y la onza; el venado de cola blanca, el yuc o temazate y el oso hormiguero. Donde cualquier acción contra la naturaleza suponía castigo de los dioses. Donde la vida es valiosa, porque no puede repetirse y siempre hay una súplica de perdón, cuando el hombre tiene que matar para comer.

Es posible que no supiera a ciencia cierta de lo que era portador, porque lo llevaba adentro y se confundía con él mismo, con su espíritu. Llevaba consigo la concepción de un mundo horizontal y profundo que no se interrumpía en el horizonte e iba más allá del alcance de su mirada. Secretamente, traía ocultas las superficies, las formas esculpidas en la roca y la textura de los litorales; los oscuros profundos de las grutas, la blancura de la arena, los rojos crepusculares y los amarillos del alba; los verdes oscuros de la selva, los verdes tiernos de los matorrales y los verduzcos grisáceos de las cactáceas; la cadencia de las palmeras y el misterioso ritmo de los manglares. Portaba la transparencia del agua y el movimiento de las líneas tectónicas que corrían como escaleras.

Llevaba una sensibilidad refinada; una cosmovisión abierta al mundo mágico de los mayas, con sus dioses y sus símbolos, sus mitos y sus leyendas; la elegancia de las costumbres regionales de Mérida; el humanismo y las ideas sociales y revolucionarias de Felipe Carrillo Puerto; la sólida formación técnica que le proporcionó la Escuela de Bellas Artes de Yucatán, una experiencia plástica en obras no desprovistas de talento, así como el reconocimiento de la sociedad yucateca. El bagaje no era liviano.

Después de un largo viaje, de casi 40 horas —en que las arduas condiciones no impidieron que el pasajero admirara los hermosos paisajes— llegó a México. El General Lázaro Cárdenas era el presidente de la república y el maximato de Calles había terminado con su expulsión del Partido Nacional Revolucionario y el destierro del país. Había comenzado un periodo de estabilidad: el Cardenismo

La ciudad de México era el centro nacional de todas las actividades culturales y uno de los principales referentes de Latinoamérica de la época. Raúl Gamboa se sumergió en la ciudad. La literatura, música, poesía y pintura, tenían un gran desarrollo y el ambiente era muy estimulante. Era muy distinto del que había dejado en Mérida. Su encuentro con la capital fue muy alegre, contrario al sentimiento de desarraigo que le provocó su partida. El entusiasmo y la euforia juvenil le llevaron a superar la posible nostalgia inicial y a comenzar una intensa actividad artística basada en la voluntad de aprender. Cuando llegó, había un intenso movimiento cultural, se vivía el esplendor del muralismo, la actividad literaria de Los Contemporáneos como Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Carlos Pellicer, Efraín Huerta y una pasión ideológica de izquierda que lo convenció para siempre y jamás ocultaría.

Con entusiasmo, se lanzó sobre los murales y los museos. Quedó sorprendido ante la extraordinaria obra de Rivera, Orozco y Tamayo, y se intensificaron sus sentimientos sociales. Posteriormente conoció la obra de los surrealistas Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Remedios Varo y Leonora Carrington. Así, quedó expuesto a las influencias de los grandes maestros y a las innovaciones artísticas que se sentían en el ambiente.

El movimiento muralista estaba en su apogeo y la contracorriente, integrada por grandes pintores de caballete, todos diferentes, todos personalísimos. Su conocimiento y sentido estético se fortalecieron con las obras de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, el Doctor Atl, Leopoldo Méndez, Frida Kahlo, Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos, Miguel Covarrubias, Roberto Montenegro, Antonio Ruiz, Agustín Lazo. Una parte defendía el arte revolucionario y comprometido con las ideas sociales, mientras la otra, la pintura de caballete y la libertad del artista; algunos buscaban inspiración en la vida cotidiana, las costumbres, los arquetipos de la mexicanidad o de la vida moderna. No había un rechazo al muralismo, tampoco a la modernidad, pero la mayoría aceptaban que era necesario un arte con identidad, aun cuando muchas veces llegaban al folklorismo. Carolina Amor acababa de abrir su Galería de Arte Mexicano y ahí exponían a los más importantes artistas de la Escuela Mexicana.

No es difícil imaginar lo que significó la metrópoli para un estudiante que acababa de salir de la vida tranquila de Mérida. El recién llegado estaba habitado por un mundo peculiar, producto del regionalismo peninsular y las ideas nacionalistas y socialistas que lo unían ideológicamente a la metrópoli. Sin embargo, tenía una sensibilidad que todavía estaba en busca de su expresión.

El siglo XX había comenzado con la idea de la modernidad que abarcaba todos los aspectos de la vida. El desarrollo tecnológico, el progreso y las revoluciones económica, política y artística formaban una estructura conceptual, funcional y operativa. No obstante, la Academia de San Carlos,



■ Raúl Gamboa, *Desnudo femenino*, dibujo.

donde convergían los artistas más importantes del país, no vivía sus mejores momentos, continuaba como formadora de artistas bajo los preceptos clásicos y ortodoxos de la enseñanza del arte.

... fui considerado como buen alumno

Mientras la ciudad le atraía con fuerza, asistía a los cursos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, centro de reunión de pintores jóvenes e inquietos, donde se daba cuenta que no iba a aprender mucho. Salvo raras excepciones, los maestros enseñaban a sus discípulos a la manera tradicional, no los ponían en contacto con la efervescencia constante de las vanguardias. La preocupación de los docentes se encaminaba, al igual que en Mérida, hacia el dominio técnico, aun cuando se seguían los planes de estudio implementados a raíz de la renovación propiciada por Alfredo Ramos Martínez, el Doctor Atl y las enseñanzas de los tres grandes del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros, desde la temática hasta las técnicas empleadas por ellos, con un lenguaje que se consideró por varias décadas como el único posible.

Él ya tenía el dominio del oficio y sus maestros lo consideraban buen alumno, –en Yucatán había más exigencias técnicas– pero sentía que le faltaba aprender más, le faltaba desarrollar su propio lenguaje, su propio estilo. Para encontrarlo, sabía que la técnica podía ser un estorbo. Los ejercicios le fastidiaban y atendía con enfado los temas convencionales que le indicaban los maestros. Sin embargo, se trataba de una experiencia necesaria, la confrontación fue válida, porque finalmente comprendió que del encuentro entre sus inquietudes con las normas de la Academia no podía resultar, de entrada, sino un equívoco fundamental. Necesitaba un elemento revelador:

■ Raúl Gamboa, *Estampa de folleto para el Instituto Potosinos de Bellas Artes.*



■ Raúl Gamboa, retrato de Diego Rivera



Diego

Fui amigo de Diego Rivera, de Frida, de Cuevas, de Tamayo

Diego Rivera había regresado a México para concluir los frescos de la escalera monumental del Palacio Nacional, con su propia interpretación de la historia de México. Era el protagonista de todo lo que sucedía en el medio cultural y su actividad política era mucho más apasionada que auténtica.

Es fácil suponer su interés por estudiar con el pintor más famoso. Consiguió entrar en su taller para aprender técnicas pictóricas, gracias a su amistad con el autor de *La Tierra del Faisán* y *del Venado*, Antonio Mediz Bolio. Cuando llegó hasta él, era todavía un artista en formación, aunque con cualidades técnicas muy sólidas. Las lecciones venían de Rivera, pero también de los murales de Orozco y Siqueiros. Cuando conoció a Diego, la sintonía afectiva se fortaleció por el respeto del muralista ante su trabajo.

En el taller de Diego se trabajaba para definir un estilo realista y una temática de política radical para la creación de murales, pero en el fondo sabía que su camino no estaba con el arte políticamente comprometido. Sin embargo, ¿fue realmente el deseo de adquirir práctica lo que le movió a realizar murales? o ¿era la ideología, lo que apasionaba? Constantemente reflexionaba sobre ello. Su intelecto siempre se sintió atraído por llegar al fondo de las cosas.

El muralismo le parecía la mejor corriente; la única en que era posible aprender más sobre la relación entre la personalidad del pintor y los ideales de una nación. Las ideas socialistas y el ardor revolucionario, no solamente

persistían en el ambiente, sino que a pesar de años transcurridos desde el inicio de los primeros murales: “Queríamos que la riqueza de la nación se distribuyera equitativamente. Y no encontrábamos otro camino.”²⁴

Un ejemplo de su calidad como retratista es el de Diego Rivera. No es frecuente que un retrato realista muestre tanta decisión en el trazado de las líneas ni un sentido semejante en la figura de los rasgos característicos del personaje representado. Este dibujo parece muy exacto, comparado con las fotografías del modelo que han llegado hasta nosotros. Incluso en el posible caso, de que se hubiera inspirado en una foto, la soltura del dibujo seguiría siendo evidente. La irrupción del rostro en el papel, la ductilidad del contorno, el movimiento, hasta el cabello parece animado, en contraste con la profundidad de la mirada. No hay huellas de retoques, tal vez fueron borrados posteriormente, pero el conjunto no revela ningún trabajo arduo, sino que responde más bien a una entusiasmada espontaneidad. Muestra a su maestro tal como se le espera ver presente en el mundo: inteligente, bondadoso, activo, alegre y meditativo.

Disfrutaba el ambiente que se producía alrededor del pintor; lo admiraba, pero realmente era su antípoda. Fue amigo de Diego Rivera, Frida, Cuevas y Siqueiros. De Orozco no, lo detestaba como persona, aunque lo admiraba como artista. Era amigo de Tamayo, cuando éste era director del Departamento de Artes Plásticas de la Secretaría de Educación Pública y, como él, buscaba lo universal en lo nacional y no estaba de acuerdo con la politización del arte.

En aquel tiempo todos los jóvenes éramos comunistas...

Por Diego ingresó al partido comunista. Compartía la ideología y participaba en las tertulias interminables, pero no en el trabajo artístico implicado con la agitación política. Posteriormente trabajó como su ayudante y siguió expuesto a las influencias ideológicas y plásticas de este gran maestro. Sin duda, veía en él a un gran experto y también le profesaba un gran afecto. Años más tarde, diría con frecuencia “Diego fue un padre para mí.” En esa época, no era como hoy tan reconocido el valor de la pintura de Frida y los alumnos de Diego no eran la excepción, porque “... para Frida no era su intención hacer arte, (...) sino expresar su sufrimiento, por eso le llamaban “la sufrida Frida.”²⁵

Vivíamos en cierta pobreza, pero realizando ideales...

Sus primeros años en México se caracterizaron por las dificultades económicas. Pronto comenzó a vivir una época difícil. El gobernador de Yucatán, Fernando López Cárdenas, quien le había otorgado una beca, solicitó una licencia para separarse de su cargo por tiempo indefinido²⁶ y su

²⁴D. Ojeda. *Op. cit.*

²⁵R. Gamboa López, entrevista grabada.

²⁶*Diario de Debates de la Cámara de Diputados del Congreso de los Estados Unidos Mexicanos*, Año II, periodo ordinario XXXVI Legislatura, Tomo IF. CASTILLO, Número 35, Sesión de la

sucesor, Florencio Palomo Valencia (1936-38) se la quitó. Al retirarle la beca, quedó realmente desprovisto de lo más elemental para su subsistencia. Ante el infortunio se incrementó su fuerza y su persistencia. Su condición de luchador resuelto le hizo sobrevivir, a veces comiendo plátanos y otras frutas golpeadas, que caían de los camiones o que le regalaban en los mercados.²⁷ Por un tiempo se mantuvo vendiendo productos farmacéuticos, realizando ilustraciones y otros encargos. Se estrechó su relación con el círculo de los jóvenes pintores, intelectuales y poetas, especialmente con Juan de la Cabada, así como con otros amigos como Chávez Morado y Chente Castillo.

“... eran oportunidades e ideales, pero había que apretarse el cinturón. Vivíamos en cierta pobreza, pero realizando ideales. Luego, con el paso del tiempo, mi pintura empezó a ser conocida y adquirida, lo que permitió vivir con un poco de holgura y capacidad de hacer lo que yo quería.”²⁸

Tras una azarosa temporada, logró sobreponerse y se encontró inmerso en una vanguardia artística dispuesta a impulsar con destinos diversos al arte. De esa experiencia debe haber surgido una de sus cualidades más relevantes: la generosidad. Le gustaba ayudar a la gente y creía en ella. Su hijo Raúl comenta: “Pensaba que la gente tenía una serie de virtudes que nada más él podía ver. (...) Durante su vida tuvo muchas dificultades a las que tuvo que hacer frente. Se identificaba con la gente que sufría los mismos problemas.”²⁹

Fue un hombre extremadamente humano y así lo atestigua toda su proliфера vida en la que logró acumular un sinfín de vivencias y amigos que conformarían, junto a su pintura, su más valioso equipaje a lo largo de su existencia.

Ahí estaba Tamayo, ahí estaban todos...

Al poco tiempo se hizo miembro de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) fundada en 1934 como la sección mexicana de la Unión Internacional de Escritores y Artistas Revolucionarios. Esta organización tenía el propósito de contribuir a la unidad obrera con los medios del arte; luchar contra el imperialismo, el fascismo y la guerra. “Así tuve la oportunidad de estar en contacto con lo mejor que había en la capital de la república. Ahí estaba Tamayo, ahí estaban todos.”³⁰ La LEAR favorecía mucho a los artistas jóvenes, pues tenían la oportunidad de conocer a los pintores más importantes, como Siqueiros, Leopoldo Méndez, Ángel Bracho e Ignacio Aguirre. Estaba Manuel Álvarez Bravo, Luis Arenal, Ricardo X. Arias, Santos Balmori, Carlos Orozco Romero, Feliciano Peña, Julio Castellanos y Gabriel Fernández Ledesma, entre otros. Su vida era muy intensa.

Comisión Permanente efectuada el día 22 de julio de 1936.

²⁷ R. Gamboa López, entrevista grabada.

²⁸ D. Ojeda. *Op. cit.*

²⁹ R. Gamboa López, entrevista grabada.

³⁰ D. Ojeda. *Op. cit.*



■ Pablo O'Higgins, Raúl Gamboa,
Antonio Pujol, Ángel Bracho,
Pedro Rendón, Ramón Alva
Guadarrama, Miguel Tzab,
Isamo Noguchi y Marion y Grace
Greenwood.

Pintura mural

El mercado Abelardo Rodríguez estuvo considerado por mucho tiempo como una expresión notable del muralismo mexicano. Era el cuarto edificio en importancia por el valor de sus murales –ahora completamente deteriorados– después del Palacio de Bellas Artes, la Secretaría de Educación Pública y el Palacio Nacional.³¹

Situado en la calle de Venezuela, su concepto fue innovador en la época. Reflejaba la mística nacionalista y otorgaba una importancia sin precedentes a la obra social. Proyectado por el Arq. Antonio Muñoz, el programa incluyó 355 locales interiores, el Centro Cívico Álvaro Obregón y un conjunto de instalaciones para albergar los servicios destinados a los locatarios. Se creó como un centro para que la gente permaneciera cerca de los bienes culturales: tenía una biblioteca, una escuela de artes manuales y un teatro destinado a conciertos, recitales y obras de teatro. Integró varios estilos, como el neocolonial en la fachada principal que al mismo tiempo trató de integrarse a la arquitectura barroca. En el interior, logias y ojos de buey, portales, característicos del estilo barroco, se combinaron con el art decó y los elementos funcionalistas de concreto y acero.

Con otros jóvenes, algunos pertenecientes a la LEAR, inició su carrera como muralista bajo la tutela de Diego, quien les otorgó su aval para la ejecución de tres murales que pintó al fresco en el mercado Abelardo

³¹ M. Ceballos, "Murales en el mercado Abelardo Rodríguez", *El Universal*, cultura, p.1, 17 de agosto, 2004, en http://www.geocities.com/torculo/Pablo_Ohiggins

L. Rodríguez en 1936. Estaban convencidos que la pintura de caballete era burguesa y que el mural acercaba el arte a las mayorías.

... hay que dejar constancia de que uno es Raúl Gamboa...

Los temas principales fueron la lucha de clases y los mercados. Entre 1934 y 1936 fueron pintados alrededor de mil quinientos metros de murales en el patio del Teatro del Pueblo y el mercado.³²

Me sentí muy afortunado. Únicamente se da uno cuenta de la situación en que se encuentra, cuando está ante un mural al que tiene que hacer hablar. Y hay que dejar constancia de que uno es Raúl Gamboa, distinto a todos los demás. Fue una experiencia extraordinaria. Cometí muchos errores, pero me sirvieron enormemente para descubrir mi manera peculiar de expresión artística.³³

Sus tres murales abordan el tema del mercado maya. En ellos el pintor muestra ya su inclinación por el aspecto poético de la vida cotidiana. Asume poco a poco un lenguaje moderno que combina el realismo, el constructivismo y el refinamiento de la vida cotidiana maya. Los referentes ideológicos y autóctonos se funden en una realidad plástica, carente de la expresión intensa de otros muralistas.

La obra es referencial. Los objetos, materiales, el espacio y el ambiente, se constituyen una totalidad que exige ser significada permanentemente. Cada uno de estos personajes encierra un fragmento de ese sentido ideal único, que sólo se hará visible al final del camino cuando los elementos se reúnen en un conjunto. Camina por los mercados mayas y a través de ellos, le ofrece al espectador la posibilidad insólita de revelar su significado, para integrarlos a una cultura diversa, pero a fin de cuentas, parte de la cultura nacional. Con el cuidado con que buscaba la perfección técnica, así mostró el tema, donde aparecieron las personas sencillas de su tierra, que poblarían gran parte de su producción posterior. Todo lo había traído de Yucatán. Las imágenes recreaban el sentido unitario, originado por la relación entre el hombre y la naturaleza. Estableció ese sentido de unidad con imágenes evocadoras, alusivas, envolviendo de una manera casi invisible la existencia de todos los seres, en una realidad natural y simbólica.

Un pequeño detalle me salvó entonces del destierro y la destrucción.

En 1937, el presidente Lázaro Cárdenas concedió asilo político a León Trotsky. Rivera era un apasionado trotskista, y fue a recibirlo a Tampico y le prestó una casa donde vivía con su esposa Natacha Sedoff y su nieto Esteban. Después de un tiempo, se distanciaron. Trotsky comenzó un largo peregrinar por la ciudad de México y cambiaba frecuente-

³² *Ibid.*

³³ D. Ojeda. *Op. cit.*

mente de residencia, pues sabía que sus enemigos lo acechaban. En la madrugada del 24 de mayo de 1940, un grupo de hombres dispararon desde el jardín de la casa a través de las ventanas. El atentado culminó con el asesinato posterior de Robert Sheldon Hart, guardaespaldas de Trotsky.

El gobierno de Lázaro Cárdenas tenía que responder. Después de muchos años, Raúl Gamboa relató su experiencia en la noche del atentado:

“Un pequeño detalle me salvó entonces del destierro y la destrucción. Yo no estaría aquí de no haberme llevado a casa puesto el overol de trabajo el día que unos parientes de Siqueiros³⁴ decidieron matar a Trotsky. (...) El gobierno desató una cacería sobre los pintores, pues suponía que todos estábamos en la conspiración. Un muchacho pintor de apellido Pujol y yo, estábamos pintando por encargo de Diego unos frescos en algún sitio que no recuerdo. Encontraron el overol de Pujol en el andamio, fueron por él y lo desterraron a la Argentina. Lo destruyeron. Nunca volvió a pintar.”³⁵

Diego se había ido, porque se había vuelto sospechoso, Siqueiros fue considerado uno de los responsables porque era estalinista y mucho más radical. Antonio Pujol, integrante del grupo que realizó los murales del mercado Abelardo Rodríguez, colaboraba con Siqueiros en el mural del Sindicato de los Electricistas cuando fue el atentado. Raúl Gamboa y Pujol eran todavía compañeros, porque muchos artistas jóvenes trabajan indistintamente con los muralistas.

Fueron detenidos Luis Mateo Martínez; David Serrano Andonegui; Néstor Sánchez Hernández; Juan Zúñiga Camacho; Julia Barradas Serrano; Ana María López; Mariano Herrera Vázquez; Antonio Pujol; David Alfaro Siqueiros y Frank Jackson, en esa ocasión, todos, con excepción de los dos últimos, fueron detenidos y puestos a disposición del juez de primera instancia en Coyoacán: Lic. Raúl Carrancá y Trujillo; fungió como agente del ministerio público³⁶

Tras unos años en la pintura mural y ante el hostigamiento de algunos muralistas jóvenes que criticaban su obra, por considerarla demasiado bonita, le quedaban muy lejos las luchas revolucionarias, aunque conservaba su interés por las reivindicaciones sociales y las ideas marxistas que asumiría toda su vida. Después de cuarenta años, seguiría pensando lo mismo y así lo dijo en el homenaje a Luis Nishizawa en 1990:

... el muralismo, con todas sus virtudes y grandes aportaciones a la cultura en general y al arte en particular, comenzaba a convertirse en una dictadura, cuya expresión mas cabal, quedo plasmada en el apotegma

³⁴ Se trata de Luis Arenal y su hermano, cuñados de Siqueiros.

³⁵ J. A. Hernández, “Paisajes de una vida”, *Pulso*, Sección Cinco, p. 16 A, 12 de enero del 2004.

³⁶ http://www.organizacionessociales.segob.gob.mx/UAOS-Rev3/leon_trosky.html



■ Raúl Gamboa, dibujo de folleto para el Instituto Potosinos de Bellas Artes.

del gran muralista David Alfaro Siqueiros, quien al referirse a las corrientes pictóricas de ese tiempo, acuñó la siguiente frase: en México no hay mas ruta que la nuestra.

Ante esta postura, tan autoritaria como inflexible, un grupo de jóvenes pintores, Nishizawa y yo entre ellos, en franca discrepancia con dichos postulados, inició un movimiento estético, que posteriormente fue definido como "intimista" o de "transición".

Pero si hoy me pregunto ¿qué era lo que en esos tiempos nos agrupaba? Debo confesar que más que un ideal común, lo que nos unía era una actitud compartida de repudio a la grandilocuencia, al obligatorio mensaje político, a los fanatismos ideológicos, al exhibicionismo, a la intolerancia, a las actitudes dogmáticas, y sobre todo, a la afirmación de que el arte tenía como única misión la de corregir todas las injusticias sociales imperantes en nuestro mundo.

En fin, deseábamos descargar al arte, del enorme peso que nuestros maestros le estaban echando sobre sus hombros, para según ellos, convertirlo en el ariete que rompería las barreras de los injustos sistemas políticos imperantes y abriría las puertas a la justicia social.

En realidad, nuestra postura no iba en contra del muralismo mexicano, ni de la pintura vindicativa y de contenido social, (en tanto que su autor tuviese la vocación para desarrollarse en esa dirección), pero lo que sí rechazábamos, era la imposición de un solo criterio, para uniformar la creatividad de todos los artistas.

En fin, estábamos convencidos de que la verdadera revolución artística tenía como campo de batalla, el mundo subjetivo, la interioridad de la mente, y dudábamos de su efectividad en las áreas de la realidad exterior.

Ésta era nuestra postura intimista, pero nunca vociferamos ni insultamos ni pronunciamos improperios contra quienes no comulgaban con nuestra fe.

Y no fue necesario recurrir a tan socorridos extremos; el tiempo nos dio la razón. El muralismo ya cumplió setenta años, y lo único que perduró fue su mensaje estético. Y en cuanto a sus propósitos de lograr la justicia social, hoy después de 70 años estamos igual que antes.³⁷

Es necesario reflexionar sobre el valor que contiene el nacionalismo de Raúl Gamboa. En su juventud fue un pintor que trataba de integrarse a las tendencias dominantes. Sin embargo, su trayectoria no se entendería si el lector no se sitúa en su actualidad, lo cual, en cierto modo, depende de qué concepto se tenga de la pintura, no como simple representación, sino como una mirada compleja respecto a un mundo cultural en plena discusión estética y en el permanente devenir del arte.

La búsqueda de su propia verdad lo alejó del muralismo al que consideraba obsoleto y no estaba de acuerdo con seguir las rutas marcadas por Orozco, Rivera y Siqueiros. Además, todo le resultaba extraño: los temas, las técnicas y los elementos discursivos de un lenguaje que era considerado el único viable para los artistas mexicanos. Expliquémoslo: admiraba a los muralistas, particularmente a Diego Rivera y a Siqueiros. Participaba en la lucha por establecer la verdadera identidad del arte y el artista mexicano. Sin embargo, en su propia obra mural sentía que la retórica nacionalista no le correspondía y no estaba de acuerdo con seguir la ruta marcada por sus maestros. Encontraba algo vacío, una ausencia. El arte revolucionario gritaba, lanzaba consignas, incriminaba a los poderosos que abusaban del más débil, del indígena, del campesino y del obrero. Pero no le hablaba a él como pintor. Contemplaba la obra de caballete de Diego y de otros pintores y pensaba que el muralismo no era para él, lo sentía artificial, se sentía ajeno.

Añado ahora que dejé de pintar durante diez...

Desalentado, durante casi diez años se retiró de la pintura para dedicarse casi exclusivamente a la gráfica que le proporcionaron nuevas experiencias. En una entrevista posterior dijo a Fausto Castillo:

“¿Te he dicho que yo pinto desde los catorce años? Añado ahora que dejé de pintar durante diez. ¿Por qué?: porque el juego era demasiado fuerte para mí. Hubo un momento en que no soporté el desaliento que me producían mis pobres pinturas.”³⁸

³⁷ R. Gamboa Cantón, texto del discurso pronunciado en San Luis Potosí en el año 1992, en ocasión del homenaje a Luis Nishizawa, Fondo IPBA, AHESLP.

³⁸ F. Castillo, “Desde la metrópoli, Raúl Gamboa, primer premio de la exposición colectiva de Chapultepec”, *Diario de Yucatán*, 30 de agosto de 1958, ARGC.



■ Raúl Gamboa, xilografía para el libro *Oración rústica* de José Díaz Bolio, 1939.

Artes gráficas

Durante esos diez años se dedicó a las artes gráficas. En 1940, se inscribió como alumno en la Escuela Artes del Libro. El plantel era de reciente creación, la fundó Francisco Díaz de León en 1937, pero empezó a funcionar realmente en 1938. Estudió los cursos de grabado en madera, metal, linóleo y litografía; también encuadernación y fotograbado y todas las técnicas relacionadas con la estampa, así como composición y formato, offset, zincografía, diseño de libros, tipografía, cartel y técnicas de impresión. Realizó ilustraciones durante tres años y adquirió un conocimiento muy completo. Se asoció a la empresa Offset Vilar y es posible que perteneciera por un tiempo al Taller de la Gráfica Popular, donde tuvo contacto con sus fundadores: Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal. Trabajaban allí Alfredo Zalce, Jean Charlot, Fernando Leal, Francisco Díaz de León y Ramón Alva de la Canal, quienes querían poner el arte al servicio del pueblo la defensa de las ideas sociales y a enaltecer a los personajes populares con obras de alto nivel estético.³⁹

En 1939 realizó 57 xilografías para el libro *Oración rústica* del poeta José Díaz Bolio que sorprenden por su respeto al texto, maestría técnica y muestran, sobre todo, su original interpretación plástica de la vida cotidiana de los pueblos mayas, donde encontró su dibujo.

Estos grabados fueron la fuente de un problema con su amigo Díaz Bolio. Estaba el poeta en la imprenta, cuando le mostraron el grabado que Alfredo Aguilar Alfaro había mandado hacer a Raúl Gamboa para la portada de su libro de poemas *La divina ociosidad*. "... quedamos pasmados: ¡era el alma de nuestro propio libro lo que estaba allí! ¡Era justamente la portada que hubiéramos querido para "Oración Rústica!"⁴⁰ Fue a buscar a Raúl para decirle que hiciera otra para Aguilar Alfaro, pero no aceptó. Enojado, José Díaz Bolio, quien traía los grabados consigo, los rompió frente a él. Pasadas

³⁹ Esta información procede de una antigua conversación con el maestro. No fue posible confirmarla con un documento

⁴⁰ J. Díaz Bolio, *Ideario estético*, Raúl Gamboa, pintor, Diario de Yucatán, 5 de junio de 1960, ARGC..



unas horas, fue a verlo para disculparse y “Aludiendo yo al libro cuya ilustración había estropeado, bondadosamente prometió –Es lo de menos, puedo hacer otros grabados– (...) Esa humildad me anonadó, más que la portada motivadora de la tragedia”⁴¹ La anécdota terminó cuando Aguilar Alfaro cedió a Díaz Bolio la ilustración de referencia. La importancia de ella radica en dos cosas: la primera, porque sitúa exactamente el momento donde se reconoce el principio de expresión original en el dibujo y la segunda, porque presenta una de las cualidades personales que lo definirán de por vida: la sencillez.

Las ilustraciones para este libro fueron muy importantes para él como pintor, años después escribiría a su amigo: “En Oración Rústica encontré mi dibujo (...) pero no había encontrado mi color (...) Es extraño que (...) haya sido para mí un camino para el resto de mis días, en tanto para ti sólo fue un chispazo.”⁴²

La Sociedad de Grabadores Mexicanos, esa institución de enorme importancia para el desarrollo de la estampa en México, promovió la renovación de las técnicas del grabado y sus principales miembros fundadores eran Carlos Alvarado Lang, Abelardo Ávila, Erasmo Cortés Juárez, Feliciano Peña, Mariano Paredes, Fernando Castro Pacheco, Ángel Zamarripa, Amador Lugo e Isidro Ocampo, lo nombró Miembro Honorario en 1947.



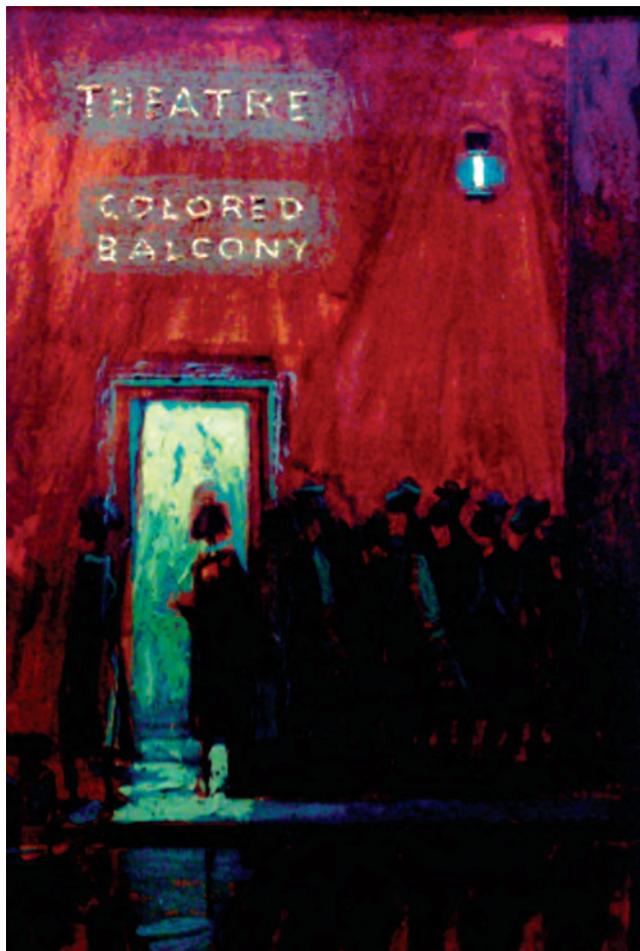
■ Xilografías para el libro *Oración rústica* de José Díaz Bolio, publicadas por primera vez en 1939.



■ Xilografías para el libro *Oración rústica* de José Díaz Bolio, 1939

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*



■ Raúl Gamboa, *La taquilla*, 1950.

Volví, porque no pintar era mucho peor...

Desde los años de 1940 había una especie de dualidad, compuesta por dos visiones que no tenían nada que ver entre sí: el arte y la política. Algunas veces concedían, otras se enfrentaban, las más se miraban con extrañeza o con total indiferencia, tratando de negarse mutuamente, aunque tenían muy distintas justificaciones. Las creaciones artísticas no parecían contribuir a acrecentar el prestigio del régimen ni los discursos de los políticos lograban mover a los nuevos artistas a continuar con temas revolucionarios en una época de estabilidad. Los movimientos internacionales, que integraban lo que hoy llamamos 'modernidad', se sucedían vertiginosamente y se irradiaban hacia América Latina. Estas tendencias se caracterizaban por la importancia dada a la intuición, la subjetividad y la libertad expresiva. La postura de artistas como Rufino Tamayo era innovadora y comenzaban a aparecer peculiaridades regionales, tanto en el lenguaje plástico como en la iconografía. Comenzaba un fuerte cuestionamiento a la Escuela Mexicana.

A instancias de Roberto Montenegro, volvió a pintar hacia mediados de la década de 1940 y alternaba su trabajo en la gráfica con la pintura por encargo, en particular de retratos, en la que se instaló hasta una parte de la década de 1950. Pintó paisajes, retratos y bodegones de buena calidad, porque siempre fue un excelente pintor.



■ Valle de Cuernavaca, óleo pintado antes de 1940.

Volví, porque (...) no pintar era mucho peor. Entonces me hice pintor de retratos. No reclamo méritos para esos retratos. No son, claro, lo que yo he querido pintar siempre; pero los he hecho todos con honestidad, con la misma seriedad del obrero que realiza bien su trabajo. Entre retratos, robaba unas horas para ponerme ante un lienzo y dejarme correr como artista.”⁴³

Su amor por la belleza es conmovedor. Este amor lo hermana con todos los artistas, de todos los siglos. Su impulso creador surgía de lo profundo, habitaba en él. Tenía una forma personal de develar el sentido unitario subyacente en la realidad; un lenguaje que se advierte detrás de las imágenes sensibles, que aparentan perder los rasgos visibles de su identidad. Comenzaba a ser capaz de “descubrir” la presencia de ese otro lenguaje, que en el fondo era el mismo y habitaba en el interior de los seres y las cosas.

Insistía en buscar un estilo propio, un lenguaje personal, aun cuando tenía que realizar paisajes, bodegones y retratos para subsistir. Buscaba inspiración en el paisaje, en las costumbres y los mitos de su tierra. Desarrollaba su trabajo solo, por encima de la ideología y, sobre todo, contra la decepción. Resulta enternecedor ahora ver cómo luchó por el respeto a su libertad, a pesar de las presiones que le imponían modos de ser ajenos. Si el arte comprometido no lo había alejado de la búsqueda de sí mismo, tampoco pintar para vivir lo apartó de su camino donde la luz de la belleza se imponía como una necesidad vital. Nada consiguió agotarlo.

El pintor se sitúa frente a la lejanía del horizonte del mar y alrededor del islote, el agua fluye. Hay una especie de nostalgia de la infancia; de recuerdos de otros días. Contempla el agua como al sereno estanque de un rostro, como una exhalación del espacio, que se detiene en la aguja de un

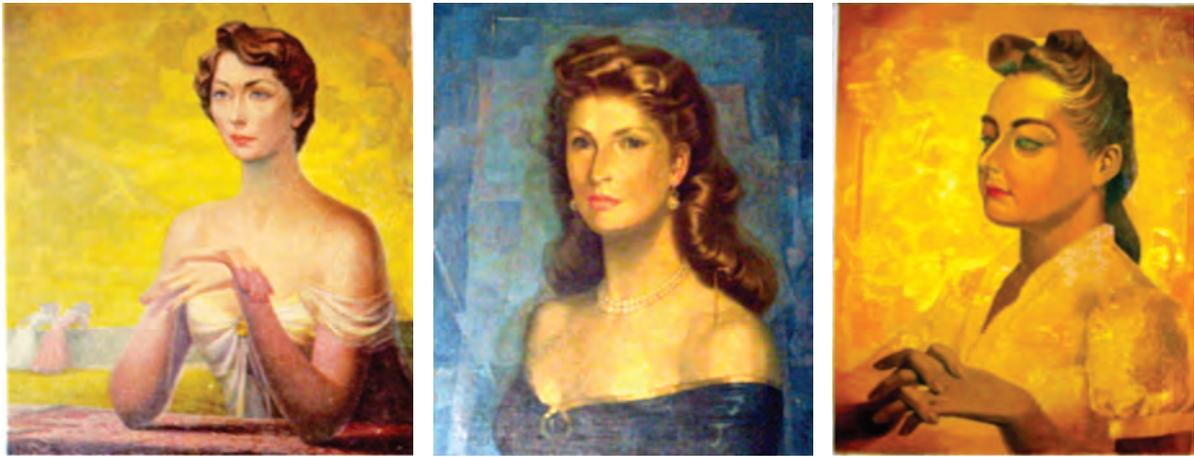
⁴³ F. Castillo, *op. cit.*

recuerdo. En esta playa de Acapulco encuentra algo del paisaje yucateco, el mar de su nostalgia, las rocas porosas de la piedra caliza. Nunca estuvo tan cerca y recorrió tantas veces el mar con la mirada, mientras hacía un trabajo lento, sentado sobre el relieve de las rocas. Recuerda al mar de su tierra que lo saturaba todo y a veces subía belicoso hasta la selva. El mar estaba frente a él, pero era otro mar y él se sentía tan complicado como aquél. En esta fuga se adivina el deseo de pintar aquel lugar, nada menos. En una gama infinita de azules encuentra las fuerzas positivas del mar lejano; las tardes cuando regresaba a su casa con la boca salada y los ojos teñidos de colores improbables. Tal vez, ante este mar plácido, recordaba la bravura del huracán que llegaba como un espíritu vandálico, llenando de matices al mar y de texturas el litoral. Esta pintura se inscribe todavía en el pasado. Acapulco es un paisaje consecuente con el realismo descriptivo del que todavía no se desprende, pero es un buen ejemplo del correcto manejo del lenguaje pictórico y la calidad en la factura que lo caracteriza en todas sus obras.

En el cuadro aparece la humedad sobre las raíces y las cortezas; también en las texturas pétreas y en el cielo. Todo produce un resultado armónico, de aspecto melancólico. Casi total ausencia de color, solamente tierras, negros y grises, que aplica sobre la superficie largamente trabajada. Aún cuando guarda relación con la realidad, sigue los principios de cierto expresionismo figurativo. No obstante, su búsqueda de un estilo personal continúa y le obliga a seguir, pero no le resulta fácil. Antes deberá desprenderse de la técnica, olvidar lo aprendido y encontrar su color.



■ *Acapulco I*, óleo pintado antes de 1940.



■ Retratos de Margarita Toledo, óleos, entre 1940 y 1948.

El retrato

La introducción de Gamboa al retrato como género pictórico se remonta a los años de 1930 con obras que representaban personas de la sociedad yucateca. Su interés estaba vinculado a lo concreto desde las experimentaciones de sus años adolescentes. El retrato le proporcionaba el ejercicio necesario para el realismo y la valoración del individuo, desde una percepción distinta de la pintura de la naturaleza. Como ya se ha dicho, en 1934 presentó su primera exposición individual titulada *Retratos* básicamente de dibujo.

Cuando retornó a la pintura, además de abarcar diversos géneros, profundizó en la imagen de la persona, la forma y el dominio de la composición para lograr el efecto de realidad en el retrato. Fue un arduo camino plagado de innumerables investigaciones que le permitieron conseguir la veracidad de la figura en el espacio. Logró que el espectador se introdujera en la ilusión de quien está en el lienzo. Éste fue el sendero que recorrió durante varios años y le ubicó principalmente en el retrato neorrealista, con un ideal estético dominante: la verosimilitud.

Siempre había considerado al retrato como un elemento capaz de aprehender al personaje retratado y este carácter permaneció de una manera u otra en su pintura. La transcripción fiel de los rasgos de la persona superaba la imitación de la realidad con la estilización que fundamentaba su verdadero lenguaje. La reflexión sobre las preocupaciones propias del género, lo marcaron, junto con la incorporación de los lenguajes pictóricos auspiciados por las vanguardias.

No era un artista solitario, excéntrico o marginal; tampoco se alejaba de la parte social, de la cultura, de los museos y de las galerías de arte. Su impresionante tenacidad, la afinidad con sus coetáneos y los lazos afectivos que estableció –muy joven se había casado con Margarita Toledo– hicieron definitiva, lo que parecía sólo una etapa en su formación y se convirtiera en una estancia de más de 20 años en la Ciudad de México.

En 1948 se llevó a cabo una exposición del retrato mexicano, donde Raúl Gamboa participó con dos cuadros. Como consecuencia, la burguesía capitalina le franqueó sus puertas. Su obra de ésta época se caracteriza por retratos de bellas mujeres de la alta sociedad mexicana, que hablan de un contexto social, de una clase determinada y los valores que la caracterizan, donde conviven imágenes de carácter íntimo y delicado, vinculadas al prestigio social, llenas de elegancia y refinamiento. Es importante destacar que un factor definitivo para la aceptación de su obra fue su dominio del lenguaje pictórico, en particular su técnica. Logró gran éxito social, porque estaban de acuerdo al gusto del cliente particular. Sin embargo, no era un recipiente abierto que recibiera los estímulos y los interiorizara indiscriminadamente.

Entre las experiencias más representativas de su paleta en aquellos años, hay que destacar especialmente los retratos de Margarita Toledo, fruto de un momento de afirmación artística, donde toma como punto de partida el realismo de la Escuela Mexicana. Esta obra, por su fina pincelada y el equilibrio entre la estilización y el realismo, es un cuadro de gran expresividad, en que se exalta la imagen de la mujer. Pinta el retrato con destreza, en una pasta dúctil, lo cual evidencia su soltura y habilidad en el juego de las luces y las sombras. La presenta al espectador de tres cuartos, en el primer plano de la composición y desde un punto de vista algo bajo, de tal manera que Margarita aparece imponente ante el observador, realzando su carácter, expresión y personalidad.

Sin prescindir de la sencillez y la sobriedad, profundiza en una doble evolución; por un lado el desarrollo pictórico que libera plasmar las formas de la anterior minuciosidad y concisión de la pincelada, en favor de una factura más suelta que permite captar una visión atmosférica y una gran riqueza cromática, redundando también en una mayor cercanía a la realidad representada. La culminación de todas las facetas del retrato, en todo lo que tiene de ruptura con su obra anterior, fue un paso adelante en la captación de la realidad, al considerar a la imagen como elemento plástico dentro del cuadro. Por otro lado, la profundidad psicológica transmite las claves personales de la modelo, en ocasiones prescindiendo incluso de referencias espaciales, manteniendo una concentración absoluta en la figura. Asimismo, la modernidad de la técnica y la expresividad, como fuente de realismo, otorgan al espectador una gran proximidad con el personaje retratado. Con toda probabilidad la imagen se parecía a su modelo y su forma de pintar era muy minuciosa. Nada podía molestar al cliente, si seguía por este camino, le estaba destinada una fácil carrera de pintor burgués y no le faltarían interesados deseosos de confiarle la inmortalización de su fisonomía. Era un pintor “que prometía”.

El Sagrado Corazón de Jesús

Por su parte, la arquitectura mexicana seguía las reglas del movimiento moderno, con el liderazgo de José Villagrán García y Luis Barragán. La racionalidad de los espacios, la limpieza de los planos y la ausencia de ornamentación pusieron a Raúl Gamboa en un problema cuando recibió el encargo de don José T. Castellá⁴⁴ para pintar un cuadro del Sagrado Corazón de Jesús para la moderna residencia de la familia situada en Polanco.

El problema era de difícil solución, porque una imagen convencional se vería como una agresión a la arquitectura moderna, por ello, se enfrentaba al reto que le planteaba adecuarse a la expresión arquitectónica y cumplir con los requerimientos del cliente, sin traicionar sus ideas estéticas. En una entrevista subrayó su opinión sobre la arquitectura como elemento fundamental que debía considerarse al pintar imágenes religiosas en esta época. Sin embargo, planteó la necesidad de adecuarse también al entorno social, por tratarse de una imagen como el Sagrado Corazón de Jesús.⁴⁵

Los creyentes están habituados a un tipo de representación no solamente académico, sino religiosamente convencional. Éste es un problema que se



■ El Sagrado Corazón de Jesús, óleo, 1952.

presenta al artista, pues cambiar esa costumbre produciría posiblemente la inmediata repulsión de las personas acostumbradas a las anteriores representaciones. Para evitar ese escollo tuve que basarme en la frase misma: "Sagrado Corazón de Jesús." ⁴⁶

⁴⁴ En otra nota aparece el apellido como Castilla.

⁴⁵ Romano, "Pintura y arquitectura", *Excélsior*, p. 3-B, 5 de noviembre de 1952, ARGC.

⁴⁶ *Ibid.*

De acuerdo con el periodista Romano, “... el cuadro es original, y sobresale su extraordinaria técnica.” Pintado sobre una concavidad, utiliza la superficie con acierto “... su interpretación es modernísima y muy bien realizada.”⁴⁷ La mitad de un corazón descansa en la tierra y adentro el rostro del Sagrado Corazón de Jesús, enfocado por una luz intensa, procedente de la parte superior del cuadro.

Obtuvo gran éxito, sin embargo, compensaba la pintura por encargo con la búsqueda de su propio estilo: todavía tenía un arduo camino para alcanzar la comprensión del proceso de la creación artística. Quería entender por qué determinadas formas y colores lo estremecían hasta lo más hondo. No podía continuar en el retrato y la pintura de género para siempre y atenerse a satisfacer las demandas de los clientes, sólo por el éxito económico y social.

No estaba satisfecho. No era fácil encontrar su propio lenguaje. Lo había intentado con el muralismo, pero se había dado cuenta que el arte comprometido le resultaba extraño; que la gráfica y la ilustración, el retrato o la pintura de género eran una forma de ganarse la vida, pero comprendía que el ideal supremo al que podía aspirar como artista era que su obra se identificara con él mismo, con su tierra, con su paisaje, con la gente que lo habitaba. Quizá lo había logrado en el dibujo o el grabado, pero no lo había conseguido en la pintura. Tendrían que pasar años para que pudiera expresar realmente lo que quería.



■ Flora Castellá y Raúl Gamboa en Cuernavaca, 1952.

⁴⁷ *Ibid.*



■ *La cena*, óleo, s.f.

Neorrealismo

En los años de 1950 comenzó su etapa de consolidación con una serie de cuadros neorrealistas, cuando se volvió dentro de sí mismo y encontró la razón que iluminaría la verdadera fuerza de su expresión. Tenía la convicción de que el arte debía ser la expresión de cada ser humano y consideraba que la ideología y la política debían estar al servicio de la sociedad. El artista tenía que ser libre, pero la verdadera creación artística no estaba solamente en la libertad, ni en la posesión de un estilo propio, sino en lograr la expresión del significado esencial de la relación entre el hombre y el mundo, y develar esta unidad. Sólo entonces el pintor tenía el poder de afirmar su propia visión en la realidad del cuadro.



■ *Dos mujeres*, óleo s.f.



La canofilia

Su amor a los animales, en particular su conocimiento y gusto por los perros de raza se cristalizó en la canofilia. Con su amigo el doctor José Rojo de la Vega, estuvo entre los fundadores de la Asociación Canófila Mexicana, que tenía sus antecedentes inmediatos en la antigua Asociación Canina Mexicana. En 1956, con el Coronel Norman P. Wright y el doctor Manuel Hugo de la Rosa elaboró la primera norma racial del perro mexicano xoloitzcuintle.⁴⁸ En 1957 diseñó el logo de la Asociación Canófila Mexicana y se distinguió como impulsor de la canofilia en México.⁴⁹ Fue juez durante varias décadas de concursos caninos nacionales e internacionales.



■ Raúl Gamboa (a la derecha) con el Dr. José Rojo de la Vega (al centro) durante un concurso canino, s.f.

⁴⁸ <http://www.perrosdemexico.com.mx>.

⁴⁹ *Ibid.*



■ *Cenote o Baño en el pozo*, óleo. 1953, aproximadamente.

El realismo poético de Raúl Gamboa

Para encontrar el verdadero sentido de su obra, regresó a sus orígenes y descendió a la profundidad de su irracionalidad, se desprendió de todo lo aprendido y comenzó a obedecer sus impulsos interiores a través del dibujo, del grabado. Sin embargo, le fue necesario crearse de nuevo como pintor para encontrar su color. Así, fue capaz de transformar su obra, para seguir un viaje a través del realismo poético.

Su obra puede incluirse dentro de la corriente iniciada por Rufino Tamayo que llevó a los pintores a descubrir, a través del lenguaje moderno, la esencia regional de sus orígenes, en un país de exclusiones como México. Esta corriente promovía el apego a la tierra y es quizás la más insistente llamada al reconocimiento y respeto a lo indígena, que la modernidad mexicana fue capaz de producir.

En 1954, la dirección general de Bellas Artes inauguró una exposición de estampas en color de la Sociedad Mexicana de Grabadores. Entre los expositores estuvieron, además de sus fundadores, Luis Beltrán, Celia Calderón, Pedro Castellar, Francisco Díaz de León, Manuel Echauri, Gabriel Fernández Ledezma, Ángeles Garduño, Alfredo Guatí Rojo, Manuel Herrera Castalla, José Julio Rodríguez, Paulina Trejo, Francisco J. Vázquez y Raúl Gamboa. De este último dice el poeta José Díaz Bolio:

... pero he aquí este 'Baño en el pozo', esta exhibición de maestría y madurez que presenta el yucateco Raúl Gamboa, número uno para nosotros entre los grabadores de la Península. Amoroso escrípulo, cariño casi exagerado en el detalle, en la composición, en el modernísimo acierto en los colores. Mejor que Baño en el pozo, Sonoridad en verde llamaríamos este linóleo que nos parece perfecto y de gran sabor local.⁵⁰

Invitado por Roberto Montenegro, uno de los artistas más influyentes y respetados de la época, participó con los grandes maestros del arte mexicano en la Gran Exposición del Museo Nacional de Bellas Artes que se inauguró el 22 de febrero de 1955 en la Galería de Artes Plásticas de la Ciudad de México. Ahí estaban todos los artistas consagrados, las figuras más prominentes de la plástica mexicana: José Clemente Orozco, Francisco Goitia, Carlos Mérida, Diego Rivera, Rufino Tamayo, David Alfaro Siqueiros, Juan Soriano, Adolfo Best Mugard por mencionar algunos. En su columna Museos y Galerías, J. J. Crespo de la Serna destacó: "... así como el Cenote de Raúl Gamboa, a mi juicio lo mejor de esta exposición ..."⁵¹.

Posteriormente, el crítico Damián Bayo escribió sobre esta misma obra:

Dentro de la pintura, ha seguido la natural y tortuosa senda de todos los días, de todos los pintores, abriéndose paso lentamente (sendero a veces luminoso y otras veces muy triste, pero que tienen que recorrer todos los que anhelan llegar a esa montañita llamada fama), después de un largo paréntesis de algo más de tres lustros sin presentar obras suyas, y de pronto un par de años de intenso trabajo (retratos, como el que presentamos), y últimamente, sentir, pensar y hacer su propia pintura (como Zenote), cuadro que ha tenido un envidiable éxito en la "Galería de Artes Plásticas de la ciudad de México".⁵²

El *ts'onot* es un manantial cósmico, claustro de silencio compartido entre los hombres y los dioses. Sus colores, en concierto con el orbe, configuran un presente pleno, donde corre el agua y en la luz tibia, la noche se levanta para colgar constelaciones de estrellas en la nada, que se multiplican en el agua al susurro de la selva, como palabras de viento en el dominio de lo sagrado.

Los niños nadan en un lecho de agua sin tiempo, realizado por un dios serpiente y pájaro. Milagro que dura hasta el alba, permitido por el azar que da sólo una vez a los sueños locos de aquellos hombres imperfectos a quienes el dios castigó por su impiedad. El pintor muestra precisamente esta idea: sólo querer nadar como los peces no es suficiente para lograrlo. Su interés se proyecta y comunica esta emoción, el sentimiento se percibe.

Él había logrado captar el espíritu de la visión cósmica de los mayas, donde la naturaleza es en sí misma portadora del misterio de lo sagrado y guarda

⁵⁰ J. Díaz Bolio, "Exposición de estampas en color". Recorte de periódico sin identificar, ARGC..

⁵¹ J. J. Crespo de la Serna, "Por museos y galerías", *Novedades*, 22 de septiembre de 1955, ARGC.

⁵² A. Bayo, *Raúl Gamboa, pintor*, catálogo, presentación, ARGOS, f.

el sentido trascendente de todo lo que existe; conciben a todos los seres que habitan el mundo como interdependientes entre sí y la relación que tienen con la naturaleza y la forma como viven es siempre armónica.

Es importante destacar el papel esencial que desempeñaron el medio natural de Yucatán y la cultura maya en la configuración de la sensibilidad artística del pintor, que ahora comenzaba a manifestarse en su intención de capturar la esencia de la columna alrededor de la cual giraban todos los misterios; donde se integraba el todo y gravitaban las emociones humanas. El crítico Jorge Juan Crespo de la Serna hizo un comentario posterior:

... una tela que estuvo colgada en la exposición colectiva de inauguración de la Galería de la Ciudad de México, o de las pérgolas de la alameda: el Cenote. (...) Me habían llamado la atención la solidez tectónica del tema, su fidelidad al motivo real, la excelente colocación de capas translúcidas de color perfectamente adaptado al misterio y singularidad del ambiente, la representación de las figuras humanas con todas sus características raciales y su simbolismo arcaico, y el uso armónico de un ritmo espacial de rica sustancia decorativa. Se echaba de ver en seguida que el autor de tal cuadro (era de pocas dimensiones) era alguien que tenía años de experiencia. (...) En el Cenote había volcado su albedrío sin cortapisas, y por ende pensé que este era su verdadero estilo, y no me equivoqué.⁵³

En 1956, participó en la exposición inaugural de la Galerías Carmel Art de don Jacobo Glantz, con pintores muy jóvenes y entonces prácticamente desconocidos: Manuel Felguérez, Lila Carrillo y Henry Hagan. Entre las obras que presentó se encontraban: *El baño*, *Crepúsculo* y *Ejercicio cromático*.

Su obra sorprendió a los críticos, aun a quienes ya conocían su trabajo. Es preciso recordar que se había retirado de la pintura por un periodo de diez años, porque se sentía desalentado. Sin embargo, tal vez hubiera algunas circunstancias personales, porque Crespo de la Serna escribió:

Gamboa irrumpe actualmente en la palestra del arte nacional; antes diversas circunstancias de orden privado, le habían vedado hacerlo, pero hay que saludar su presencia con entusiasmo y simpatía, pues lo que sigue ofreciéndonos ahora en esta pequeña exposición no desmerece en nada de su Cenote arriba analizado, y está en el mismo carácter. Veo ahora confirmada mi impresión de su arte en los cuadros (cuatro) que ha enviado para la apertura de una original galería o centro de arte en un rincón del restaurante Carmel, en la calle de Génova 73, donde también exponen tres artistas jóvenes no muy conocidos aún.⁵⁴

⁵³ J. J. Crespo de la Serna, *Artes Plásticas*, Universidad de México, publicada por la Universidad Autónoma de México, vol. X, No. 6, México, febrero de 1956, p. 22, ARGC.

⁵⁴ *Ibid.*, p.21.

Probablemente existieran esas otras circunstancias para que dejara de pintar, pero, al conocer su tenacidad y su persistencia, aquel ir siempre hacia delante, me obliga a afirmar que no se habría dejado abatir por cualquier contingencia externa, su desaliento me parece la causa más importante de haber dejado la pintura durante tanto tiempo.

Una parte importante de madurez como pintor se sustentó en la selección de los temas. La lejanía de su tierra le permitió decantar las situaciones cotidianas que allá seguían ocurriendo y sus cuadros, imaginar el mundo maravilloso donde cada individuo era una versión del absoluto. Siempre encontraba un pequeño gesto, una estructura, una forma o un objeto que daban vida al concepto. No esperaba que el espectador buscara claves ocultas, que invocaran los retos de la imaginación: deseaba perpetuar el asombro ante lo cotidiano, promover la reflexión acerca de la vida, pero también acerca de la muerte. Acogía las imágenes que le eran entrañables, referidas a las actividades cotidianas o acontecimientos míticos. Los personajes en sus cuadros se bañaban o nadaban, dialogaban o bailaban.

Jorge Juan Crespo de la Serna explicó:

Gamboa es de Yucatán, así que al decidirse a exponer los motivos que ha estado largo tiempo rumiando y trabajando, es natural que lo primero sea dedicado a expresar escenas y ambiente de su terruño regional antes que otra cosa. Ha estado acertado hasta ahora, porque lo que pinta no tiene nada de anecdótico ni de circunstancial. Es una expresión de un trozo de vida mexicano transpuesto a imágenes tipológicas de gran fuerza simbólica como signos de una invención muy suya.⁵⁵

Había asimilado la influencia de Diego, evidente en los murales del mercado Abelardo Rodríguez y en sus retratos. También la de Julio Castellanos, en sus dibujos y pinturas neorrealistas, en la temática y el trabajo técnico minucioso y refinado del óleo, así como la incidencia de la luz sobre las formas. Había encontrado por fin la síntesis entre la expresión moderna y el sentimiento regional, obedeciendo sus impulsos interiores, como si fuera nuevamente un niño, y se centraba en las ideas, valores y costumbres de su tierra. Comenzaba a sintetizarlos en cada cuadro, a través de un proceso que se enriquecía en su interior, como en una alquimia cultural, donde la sensibilidad del artista actuaba como sustancia básica. Nadie podría haber pintado como él, porque había encontrado su manera de ser en la pintura.⁵⁶ Estructuraba el cuadro con base en la armonía de líneas y masas coloreadas, figuras geoméricamente estilizadas de diversas proporciones, líneas verticales y horizontales que formaban ángulos y depuraba las formas hasta llegar a sus elementos fundamentales. Continúa Crespo de la Serna:

⁵⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁶ Años más tarde, diría a sus alumnos: “Tu pintura es importante, si es auténtica, porque nadie puede pintar como tú pintas”.



■ *Crepúsculo*, óleo sobre tela, 1955.

Un carácter que participa de varias sugerencias bien aprovechadas y digeridas. Formas precolombinas de códices y de estatuaria, espíritu moderno de estilización figurativa universal, rasgos que evocan retablos populares o pintura de niños, analogías con Tamayo y con alguna época del mismo Rivera y hasta de Julio Castellanos; en una palabra, palpitación inconfundible de lo nacional, con un ropaje formal y de color que es entendible por todo ser humano.⁵⁷

En ese mismo año, tres obras suyas fueron seleccionadas entre los más importantes pintores para representar a México en la exposición *Art Mexicain Contemporain en el Salón Comparaisons*, en el *Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris*. "Mi cuadro *El Baño* y otras obras mías andaban en exposiciones por París. *La vida me sonreía*." Sobre esa exposición, la revista *Art d' París* vertió frases elogiosas para las obras de Ricardo Martínez, Rufino Tamayo y Raúl Gamboa.⁵⁸

... dicen de mí que soy un buen folklorista, y yo estoy de acuerdo

Fausto Castillo escribió en 1958:

... lleva vividos un poco más de cuarenta años. Pinta desde que tenía catorce. Él dice que hace más de diez que es dueño de su oficio de pintor. Recientemente, en una de las exposiciones de comparación que se hacen en París su pintura mereció elogios de los críticos. Gamboa sonríe para decir: "dicen de mí que soy un buen folklorista, y yo estoy de acuerdo".⁵⁹

⁵⁷ *Ibid.*, p.21.

⁵⁸ Raúl Gamboa, folleto publicado por el Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 1993.

⁵⁹ F. Castillo. *Op. cit.*



■ El baño. Óleo,
1954 aproximadamente.

J.J. Crespo de la Serna:

La combinación de colores es en él atrevidísima y sabia: Gamboa tiene un profundo conocimiento de los valores y los tonos. Eso se ve en el arte. Sus cuadros son juegos de degradaciones diversas de dos o tres colores: azul y rojo como en la Aguada, o magenta, rojo y negro en crepúsculo, o verde y rojo (colores complementarios) como en El Baño que se asemeja mucho al ya citado Cenote.⁶⁰

En esta época, muchos de sus temas se derivaron de actitudes emocionales, de recuerdos de la memoria afectiva. Pintó la vida cotidiana con sutil naturalidad, enfocando siempre esas escenas con la elegancia y la sencillez que requería el refinamiento del actual pueblo maya. Buscó la innovación de la belleza y de la configuración en un orden armónico de valores universales. Dedicó cada elemento en la composición a compartir con la totalidad, a cooperar para la vida del cuadro. Era el cuadro el que le decía lo que necesitaba para dinamizar o serenar el conjunto. De ahí, que la primacía de la sintaxis visual resultara al final definitiva y auténtica.

Hacia mucho tiempo que había llegado a la conclusión de que una técnica muy depurada era un engaño y que la pintura no podía ser producto sólo del buen oficio de quien hacía una obra exacta, pero trunca. La técnica era el castigo a la libertad de creación, la cárcel de la intuición, el predominio de la forma sobre el fondo, que lo que hacía posible el todo, la técnica apuntaba a la belleza fría. Sin embargo, su perfeccionismo lo obligaba a seguir siendo meticuloso hasta la exageración. Bayo apuntó sobre Raúl Gamboa:

Hay extraños artifices que se enamoran de cada cuadro y no pueden dejarlo. Son meticulosos, serenos y delicados que requieren mucho tiempo para terminar la obra y sienten con frecuencia la sensación de que nunca han llegado a la terminación de la obra emprendida; son

⁶⁰ J. J. Crespo de la Serna, *Artes Plásticas...*



■ Pencas, óleo, s.f.

de los que exigen mucho de sí mismo. (...)

Los que se mueven bajo un imperativo categórico. Son los que en un afán casi masoquista, hacen resaltar matices utilísimos en detalles que escapan a los ojos más expertos, pero que a ellos les llena de infinita satisfacción. Este detalle, aquel, el otro; y así día a día estudian, piensan y sienten cada pincelada. Son más minuciosos, más cuidadosos del color y de la forma. Los otros, van más a los valores humanos, al fondo, a la expresión, a detener en un instante el parpadeo de la vida o de la acción. Gamboa, pertenece al otro grupo, al primero, a ese grupo universal de los artistas que se exigen mucho, de los que sólo firman su obra cuando ésta ha traspasado por el lento tamiz de su propia crítica, de esa autocrítica despiadada y un poco cruel, que destroza el más leve suspiro de la humildad.⁶¹

En 1957 se publicó el catálogo *Visión de Yucatán*, con motivo de la exposición del mismo nombre realizada en Mérida. El investigador Jorge Cortés Ancona escribiría años después sobre los grabados (xilografías) *Cortador de pencas*, *Lavanderas* y *El peinado* y el óleo sobre cartón *El baño* y las ilustraciones de la novela *Levadura* de Carlos Duarte Moreno (1934). “... obras que muestran a un artista en plenitud, con fuerte acento expresionista en el caso de las xilografías de la novela y una marcada tendencia indigenista en las demás.”⁶²

Con la progresiva aparición de fuertes líneas que enfatizaban la estructura de la forma, se enfrentó a la segmentación entre dos modos de ver y de pintar, relacionados entre sí, que cobraban sentido al contrastarlos. Durante mucho tiempo, su técnica había sido predominantemente pictórica, ahora comenzaba a advertirse una tendencia al grafismo, a la línea que evocaba su gráfica anterior a la que se había dedicado tanto tiempo.

⁶¹ A. Bayo. *Op. cit.*, ARGC.

⁶² J. Cortés Ancona. *Op. cit.*

La intensidad de su expresión comenzó a abrir un acceso a su interior, donde la conmoción era mucho más real de lo que parecía. Sus pinturas míticas eran más verídicas que las neorrealistas, porque ya no ofrecían una réplica de la realidad y una visión armónica y equilibrada del mundo de las apariencias, era mucho más emocional, mucho más complicada. El simbolismo poético se combinó con la belleza de la realidad y sus obras fueron entonces la respuesta de un hombre ante la complejidad del arte y la vida

Con líneas consiguió lo que otros forjaban con palabras en el realismo poético; por su formidable soltura convivía también con el expresionismo. La velocidad de sus trazos presionaba como impactos el espacio tenso, así integró la diferencia absoluta en un todo armónico. En este punto fue extremadamente agudo, porque su obra mostró una visión más amplia e inclusiva. Había pasado mucho tiempo, había luchado mucho, por fin tenía un estilo, un lenguaje personal. Lo había encontrado muy joven primero en el dibujo y después en el color, cuando se situó fuera de las corrientes y comprendió que la obra de arte era el resultado de un acto creador, libre, único e irrepetible.

Ahora poseía un lenguaje singular, con sus recursos, sin subterfugios ni interferencias, técnicas o géneros. Pinceles y pigmentos eran suficientes para que un talento como el suyo, que tenía mucho de racional, pero quizá más de intuitivo, expresara con libertad, independencia de criterio y una enorme honestidad, lo más fundamental y auténtico de sus pensamientos y sentimientos más profundos, ahora podía expresar lo que quería.

Los personajes en sus cuadros participaban de la ficción de los mitos y leyendas mayas en escenas dramáticas, violentas y misteriosas del mundo arcaico. Construyó una apología pictórica en imágenes sobre la naturaleza todopoderosa. Los componentes del mundo mítico, le dieron la concreción simbólica que necesitaba para dejar aquella sensación de vacío. Dioses, figuras humanas, animales, objetos y paisajes se convirtieron por sus manos en elementos plásticos que cumplían su función dentro de la armonía de la composición.

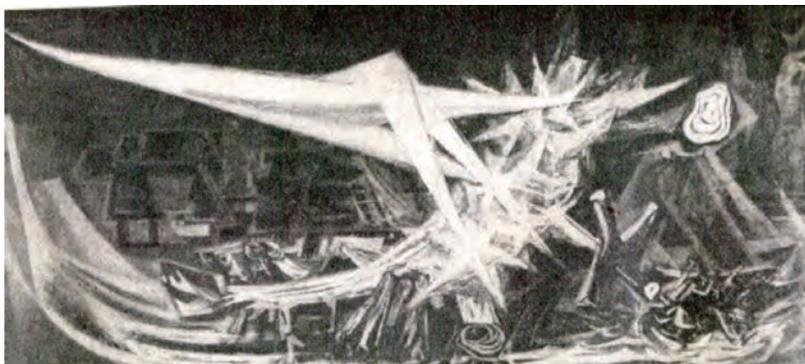
La bienal paralela

En el año de 1958, se organizó “con cierta prisa” según Jorge González Camarena,⁶³ la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado patrocinada por el Instituto Nacional de Bellas Artes, con Miguel Salas Anzures como director. Se organizó cuando el arte mexicano todavía estaba en transición. Muchos artistas se habían abierto a las influencias internacionales, pero el arte oficial seguía siendo la Escuela Mexicana. Hubo gran descontento por la estratificación que el INBA realizó y porque no invitaron a muchos artistas. En sus notas, J. Luis Arreguín explicó las categorías en las que se dividieron a los pintores:

⁶³R. Tibol, *Primero truenos en la tormenta de la bienal*, Documentación sobre el arte mexicano, 1974, p.93. Originalmente se publicó el domingo 21 de mayo de 1958 en el suplemento dominical “México en la Cultura” del periódico *Novedades*.



■ Raúl Gamboa durante la ceremonia de premiación.



■ Raúl Gamboa durante la ceremonia de premiación.

Se consideraron tres clases, en orden descendente: la de aquellos con los cuales nadie puede competir (Tamayo, que no asistió, y Siqueiros); los que concursaron en la sección internacional después y aquellos nacionales no seleccionados, de antemano anunciados en las convocatorias del INBA como “los mejores pintores de México”.⁶⁴

Alberto Gironella había dicho: “*y si Goitia se presenta con el “Tata Jesucristo”, ¿a ver dónde está el guapo que se atreva a negarle el premio a esta obra sagrada del arte mexicano?*”⁶⁵ La exposición tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes y efectivamente, Francisco Goitia presentó su cuadro *Tata Jesucristo*, pintado en 1926 y obtuvo el primer lugar en pintura. El anciano maestro dijo a la prensa después de la entrega de premios: “*La consagración siempre es tardía*”⁶⁶ Aun cuando todos reconocían el valor de la obra premiada, hubo fuertes críticas por “... *el anacronismo del primer premio otorgado a un cuadro de valor histórico, en un certamen con cierto obligado matiz de actualidad...*”⁶⁷

⁶⁴ J. L. Arreguín, Sección de Arte, hojas de revista sin identificar, ARGC..

⁶⁵ R. Tibol. *Op. cit.*, p.92

⁶⁶ J. L. Arreguín. *Op. cit.*, ARGC.

⁶⁷ *Ibid.*

El INBA, a través de su jefe del Departamento de Coordinación de Artes Plásticas había convocado “paralelamente” a la Gran Exposición Nacional de Pintura y Grabado —de ahí el nombre de Bienal Paralela— que tendría lugar en las Galerías Chapultepec del INBA. Era un concurso abierto, en que podían participar todos los pintores del país, con excepción de los que participaran en la Bienal Interamericana. Se establecieron dos categorías: pintura y grabado, con premios de 10,000.00 para los primeros lugares y medallas de oro para los segundos y terceros.

El secretario de Educación Pública, José Ángel Ceniceros, en representación del Presidente Ruiz Cortínez inauguró la exposición el domingo 29 de junio de 1958, en las Galerías del Bosque de Chapultepec, —ya desaparecidas— que funcionaban en un pabellón en el lugar que hoy ocupa el Museo de Arte Moderno. Al dirigirse a los asistentes, señaló: “... *el Instituto Nacional de Bellas Artes (...) trabaja incansablemente y con fervor para llevar al pueblo de México las más altas manifestaciones del arte internacional.*”⁶⁸ Por su parte, el licenciado Miguel Álvarez Acosta, director del INBA, expresó con estas palabras su preocupación por reducir los efectos negativos que había producido la Bienal Interamericana:

*... con el mismo rumbo, en la misma época, y definida por las mismas luces fundadoras, esta exposición paralela camina al lado de la primera Bienal (...) No es un desprendimiento de esa cordillera; es una cresta autónoma. No es un reflejo, es una luz. En plenitud de amistad, de identificación, de propósito, las dos son solidarias en su impulso y en su meta...*⁶⁹

En la “*Gran Exposición*” estuvieron representadas las corrientes más contemporáneas del arte mexicano. Integraron el jurado: Carlos Orozco Romero, Alfredo Zalce, Ricardo Martínez, Ignacio Aguirre y Rafael Anzures, quienes otorgaron a Raúl Gamboa el Gran Premio Nacional de Pintura por su cuadro *Tempestad*; el segundo premio fue para Héctor Ayala y para Francisco Icaza el tercero. Entre los grabadores, obtuvo el primer premio Abelardo Ávila, Xavier Íñiguez y Mariano Paredes recibieron medallas de oro por el segundo y el tercero, respectivamente.

La *Tempestad* representa un pasaje del Popol Vuh, donde los dioses condenan a los hombres a la muerte por agua, decepcionados por su incapacidad para venerar a sus creadores. En el primer plano, el rayo, la escritura de Dios y casi se escucha su voz en el trueno. Fundidos en la expresión de fuerza que mueve al artista, se manifiesta en la más poderosa de las emociones humanas: el miedo. La angustia de seres que sufren, suplican, gritan y lloran, al conocer el fin inminente de sus vidas. Ahí está la desnudez de los cuerpos sin alma, capaces sólo de sentir la ansiedad y el terror, sus únicas y verdaderas emociones.

⁶⁸ *Obra pictórica de nuestra juventud*, inauguraron ayer las nuevas Galerías de Chapultepec. Recorte de periódico sin identificar, ARGC.

⁶⁹ *Ibid.*

El crítico de arte Enrique Gual escribió en su columna:

... pertenece a la violencia y al temor. Ni lucecillas agradables, ni ecos de festividad. El rayo tiene la palabra y con él brama la catástrofe y el pavor en una estampa perfectamente organizada y altamente sugestiva en su parco color, con una sola nota brillante: el rayo protagonista.⁷⁰

Su dibujo, color, textura, forma y composición remitían a una cultura poética que respetaba las reglas, pero que se desarrollaba, sin embargo, fuera de las tendencias convencionales. El escultor Guillermo Ruiz reconoció: *Su obra, sólida, llena de color, de luz, nos avasalla y consigue producir a manera de reflejo estremecimientos interiores.⁷¹*

Treinta años después, Raúl Gamboa diría a un periodista:

... hay otro momento. Pero, no como una satisfacción estética, sino una satisfacción humana, vanidosa. Me refiero al momento cuando gané en 1958 un premio nacional. Entonces, alguien decidió que yo era el mejor entre quienes participamos de ese certamen y eso halagó mi vanidad. Pero eso es una tontería, porque no creo mucho en los premios... luego reflexioné y recapacité, porque aquello era como sacarse la lotería, pues muchos de los que habían participado eran tan buenos como yo.⁷²

Había llegado al conocimiento del público en el momento de mayor desconcierto, cuando todavía muchos pintores luchaban contra las limitaciones del realismo descriptivo predominante y otros se aferraban al arte nacionalista y revolucionario

... movidos más por ideas estéticas o políticas, y otros buscan ampliar el campo de acción con tentativas que sólo superficialmente se diferencian mucho entre sí. Estos últimos tienen la tendencia común de dar mayor atención a los elementos puramente formales, descuidados debido sobre todo al infantil desprecio al abstraccionismo, por formalista; además se ha incorporado al lenguaje expresivo una cierta libre elaboración poética que se utiliza en diferentes modos desde como adición a lo descriptivo (González Camarena), hasta su uso como remedio universal (Cuevas), pero realismo en todo caso. Gamboa fluctúa entre los modos tradicionalistas (los papagayos) y la libre alusión a lo real a través de los puros elementos formales.⁷³

En el aspecto personal mantenía la misma modestia y sencillez que siempre manifestaría en relación con su propia obra y ante los éxitos personales. Con el premio comenzó a gozar del reconocimiento de la crítica nacional.

⁷⁰ E. Gual, *Dos Noches*, Diorama de la cultura No. 15, *Excélsior*, 1958, ARGC

⁷¹ G. Ruiz, *Raúl Gamboa, Fiesta para el espíritu*, revista *Impacto*, 10 de septiembre de 1958, ARGC.

⁷² J. Ramírez Pardo, "Raúl Gamboa Cantón el patriarca de las artes plásticas en San Luis Potosí", segunda parte, *Pulso*, 13 de septiembre de 1988.

⁷³ J. L. Arreguín. *Op. cit.*, ARGC.

Sin embargo él detestaba la *meritocracia*. Sabía por experiencia que los éxitos sociales y económicos no eran fáciles y además de pasajeros, eran muy peligrosos para la libertad del artista.

Es un pintor serio, honrado, revestido de “una personalidad que él mantiene en vibración”, y que no se prodiga fácilmente al aplauso o al halago huero. Va al fondo de su propia alma, de su sensibilidad a las que estruja, sobre las que medita, forja ideas, trata de plasmarlas, se obliga a sí mismo y hace vivir cada pincelada llegando lenta y seguramente al deseo máximo: pintar lo que se siente y sentir lo que se pinta.⁷⁴

Tenía ya 44 años y llevaba luchando casi treinta por encontrar su lugar en la plástica nacional. José Díaz Bolio destacó las dificultades que debió enfrentar:

Gamboa maduró su arte, aun cuando tuvo que pintar para comer, es decir, de encargo. Pero toda la experiencia que iba acumulando la ha reservado para su obra íntima, de la cual da testimonio el cuadro premiado. Ahora con los laureles sobre la sien, ya puede elegir qué pintar, en vez de que le digan qué debe hacer, humillación máxima —y sacrificio— para un verdadero artista.⁷⁵

Ahora, su prestigio como artista le permitía vivir desahogadamente. Había tenido la capacidad para saber lo que quería y paciencia y perseverancia para conseguirlo. De naturaleza amable y cuidadosa apariencia, su sensibilidad, educación, sentido de equilibrio y ecuanimidad, establecía siempre conexiones positivas con los demás. Estaba satisfecho con su vida. Amaba su trabajo, tenía muchos amigos, no tenía problemas económicos, ni problemas de salud. Era realista y su madurez lo hacía capaz de aceptar la realidad de los demás sin pensar que debían ser de otra manera. Aparentemente vivía en paz y sereno. Podría considerarse un adulto maduro, con una carrera exitosa, muchos amigos y una satisfactoria vida familiar y social.

Sin embargo, la libertad que requería, no era la que le otorgaba el dinero, que le permitía dedicar más tiempo a su labor pictórica. Tampoco el reconocimiento que los críticos le concedían. Debía cumplir con el único deber del artista: servir al arte desde su yo interno, lo que él era realmente. Asumió la responsabilidad de explicar su visión personal del mundo, porque creía que la creación artística sólo era posible si cada quien adoptaba conscientemente su papel de productor de sentido.

De la noche a la mañana, como quien dice, Raúl Gamboa queda situado entre los pintores nuevos (y valiosos) de México. Y no importa mucho que hasta hoy “lo descubran”; lo que realmente intriga es que realmente llegue así tan en silencio. Es un curioso pintor mexicano que no tiene amigos... a favor de su genio. No escribe artículos en los periódicos para vociferar ante la decadencia o la estulticia de tal o cual consagrado. No

⁷⁴ A. Bayo, *Raúl Gamboa, pintor*, presentación catálogo, ARGC.

⁷⁵ J. Díaz Bolio, *Ideario estético...*



▮ *Trovadores II.*

se ha parado todavía en ninguna plaza a lanzar improperios contra nadie. Es un pintor mexicano tan curioso, tan raro, que sostiene la teoría de que un pintor cumple su misión ante un caballete; pinta y nada más.⁷⁶

... lo único que vale en nosotros mismos: nuestra libertad

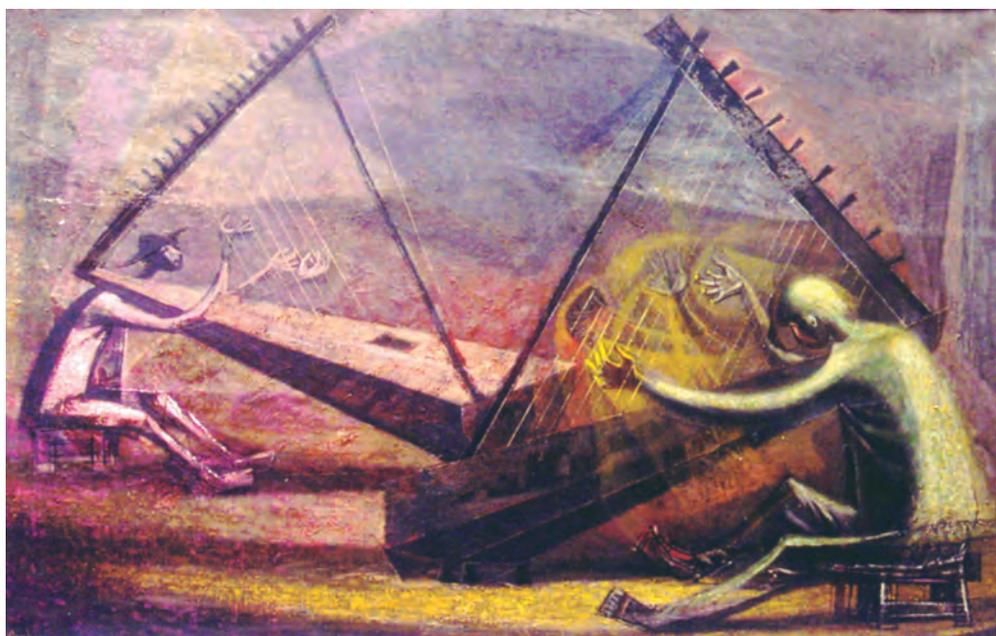
En sus cuadros se advierte la influencia de Rufino Tamayo, pero su afinidad es más conceptual que estilística. Las aportaciones del gran pintor oaxaqueño contribuyeron en muchos artistas mexicanos a recuperar el pasado prehispánico en diálogo con el arte moderno. Raúl Gamboa recuperó su sentimiento regional yucateco y eso lo hace diferente. Lo admiraba, pero no quería seguir los pasos del gran maestro, porque:

... es hacerle en donación lo único que vale en nosotros mismos: nuestra libertad. Y en esto no creo que haya nadie tan ciego para ofrecerlo. Yo, por lo menos, me quedo con la mía. Ellos mismos, los grandes maestros, a veces entregan la suya; debe ser espantoso, sentir a solas que ya uno no es libre.⁷⁷

Compartía con Tamayo sus ideas acerca de cómo el pintor debía estar dedicado a su pintura, su interés por encontrar nuevos caminos en el arte, la forma como reivindicaba el sentido primordial de la creación plástica. Admiraba su inspiración en el arte prehispánico, su estilo magistral y vanguardista, así como su evocación del hombre universal, más allá de la realidad mexicana. Por su parte, él acudió a la vida cotidiana del pueblo maya e invocó el universo antiguo de sus mitos, con una sensibilidad que suprimió las fronteras entre lo cotidiano y lo fantástico: aportó al arte mexicano una visión del mundo desde su tierra natal. Hay diferencias en la composición de planos sobrepuestos, indicadores del espacio; en el dinamismo de las figuras múltiples o la calidez de las luces amarillas y texturadas; las líneas negras y los colores limpios. Semejanza en las intenciones, pero grandes diferencias en todo lo demás. También tenía afinidad con su querido ami-

⁷⁶ F. Castillo. *Op. cit.*

⁷⁷ *Ibid.*



■ *Trovadores*, óleo.

go Ricardo Martínez en la ubicación de las figuras en espacios casi abstractos. En todo lo demás, eran diferentes: Ricardo Martínez era pintor de lo estable, lo permanente y el silencio; Raúl Gamboa, del movimiento, el cambio, el grito, el diálogo o la danza.

Cuando alguien dice: por aquí es el camino hay que entenderle...

Pensaba que el pintor debía asumir la libertad a la que tenía derecho; que debía obedecer exclusivamente a sus pensamientos y a sus fantasías, mientras transitaba por su propio camino; responder a sus impulsos internos, a sus propias iniciativas y a sus inclinaciones personales, para expresar su particular contenido: debía tener un estilo. Fausto Castillo recogió sus palabras:

Cuando alguien dice: por aquí es el camino hay que entenderle. Afirma, sencillamente, que por ahí está su camino, el de él, el de su personal concepto del arte. Es absurdo querer seguir caminos en el arte, porque todos los días, ante la obra a medias, el artista sigue un camino extraño, nuevo, al que lo conduce quien sabe qué.⁷⁸

Se había convertido en un apasionado de la libertad, con un estilo independiente que sintetizaba en sus cuadros. Un pintor transfigurado que no se encasillaba en las clasificaciones de los críticos ni en las características que habían marcado la evolución de su obra.

Yo no me adhiero a ningún bando...

Se habían radicalizado las posturas y los artistas estaban divididos en dos bandos. Los artistas tomaban partido entre el nacionalismo o las vanguardias internacionales. Pintores como Chávez Morado y Alfredo Zalce de-

⁷⁸ *Ibid.*

fendían el nacionalismo. A otros, como José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Pedro Coronel, Francisco Icaza, Lilia Carrillo y Manuel Felguérez no les interesaba seguir ninguna corriente y Raúl Gamboa, aunque pertenecía a la generación anterior, se identificaba con ellos por sus ideales de libertad y su búsqueda de un lenguaje personal. También los críticos se habían dividido y el gobierno mexicano había comenzado un cambio de actitud frente al arte contemporáneo. El reconocimiento internacional de Tamayo generaba un cambio en la línea estética oficial. El escritor y crítico de arte Fausto Castillo acentuó el carácter modesto y sencillo con el que se desenvolvía en medio de la batalla:

Yo no me adhiero a ningún bando, porque adherirse le va a uno mutilando la mejor parte del arte; su maravillosa libertad. El arte, cualquiera que sea es un juego que sirve al artista para hacer uso de su libertad. Servir a escuelas o teorías; dejarse encasillar en una temática y en el estilo de un pintor, por grande que sea, es hacer donación de nuestra libertad. Un movimiento que para mí es igual que el que se traiciona a sí mismo...⁷⁹

... dentro de cada artista auténtico hay un impulso de búsqueda.

Creía firmemente que un artista debía dominar su oficio y tener la humildad y honestad para seguir libremente su impulso de búsqueda.

Gracias a él se evoluciona, se depura la obra. Nuestro grado de libertad se mide por la cantidad de obediencia que pongamos al servicio de ese impulso de búsqueda. Podría decir fe, en lugar de obediencia, pero no me gustan las grandes palabras.⁸⁰

Lo que he querido siempre es pintar

En su obra había logrado el mayor anhelo como artista: expresar lo que quería, y en su vida la meta que se había propuesto: confrontar su obra con un contexto más exigente y tener un lugar en la corriente principal del arte mexicano. Ahora podía dedicarse por entero a la pintura

... si antes del premio podía yo trabajar dos horas diarias, ahora podré trabajar cuatro, o cinco, no se todavía". ¿Nada más eso? Raúl Gamboa suelta la risa: ¿Y que más? Lo que he querido siempre es pintar; ahora podré... ¿estaría yo loco si pidiera más!⁸¹

Encontró en el universo maya la clave del misterio, el punto original de su recorrido; descubrió el verdadero sentido de su obra que había buscado tan vehementemente. Colocó por encima de todo la condición del cuadro, su capacidad para materializar el mito a través de una poesía cromática que le permitiera exorcizar sus emociones. Encontró su camino por la vía de

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*



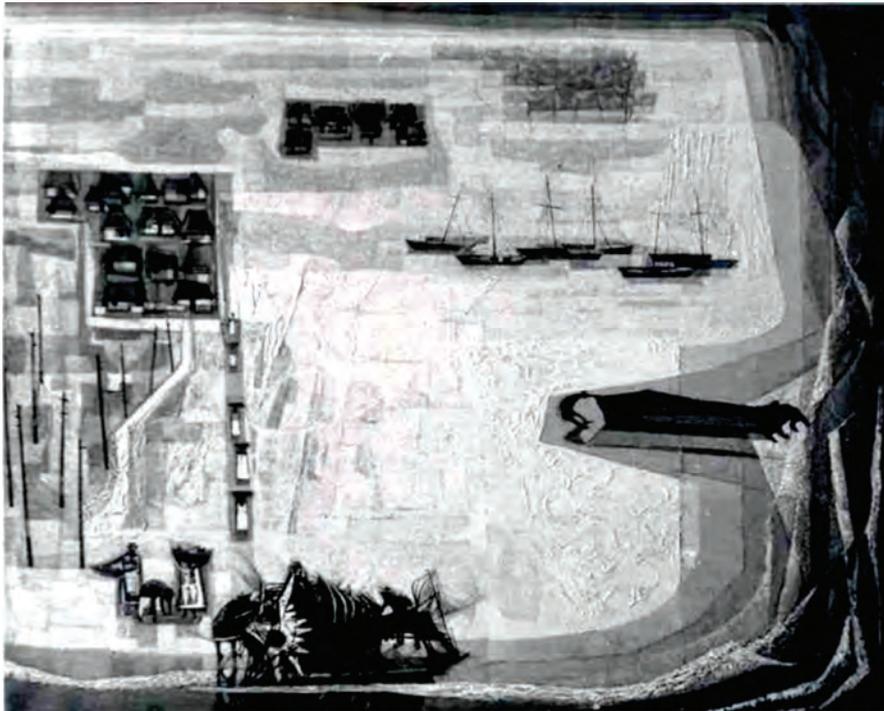
■ *Mayas*, óleo.

un colorido vibrante, mucho más desinhibido que muchos pintores abstractos. El color se convirtió en el soporte de las formas, que se extendieron para conformar sus límites y destacar de otros objetos y del espacio circundante: en esta hegemonía del color y las formas se percibe la libertad absoluta que proclamó en su etapa de madurez.

El pintor se asoma al sitio de las tinieblas concentradas, donde existen los dioses coléricos. Desde el interior oscuro y ardoroso, salen como ráfagas, portadoras de una desdicha insoportable. Mientras aparecen en el crepúsculo lejano, su mirada vuelta hacia el espectador, ignora la nocturna visión de secretas llanuras, selvas misteriosas y planicies desnudas. Altivos, verdes y rojos, seres infernales, de extraños ojos asomados a la tarde. Los dioses coléricos se agitan convulsivamente, en tanto convencen a los hombres de su miseria. La identidad de cada uno de los dioses se conforma sobre la base de un territorio franqueado por las emociones que se cruzan entre el odio y el desdén. Lo oculto es el eje de estos símbolos poderosos; rostros negros que amenazan sin aclarar las instancias indecibles que reprime la razón. El ser humano se miente a sí mismo, para no escuchar el eco de su temor ante la furia divina. Son imágenes vehementes de acercamiento y al mismo tiempo de la cólera de estos símbolos impactantes.

Propone un diálogo sobre las posibilidades artísticas de la luz y a través de un compromiso estético con su tiempo y con una nueva manera de “ver”. La luz es una fuerza vital que invierte posiciones, que se yuxtaponen a la forma, que la anula o la destaca. Su función en el cuadro es hacer sentir, va y viene predestinada por la forma que irradia colores mágicos. En este proceso es significativa de modo contradictorio. Se convierte en un arma de doble filo, en el rechazo a lo convencional por su poder totalizador, que genera nuevas dimensiones para la experiencia estética. Hay una transformación mutua entre la luz y la forma, una simbiosis que hace una obra de luz, siempre enfocada hacia la aventura oculta del secreto.

En las obras más intensas de Gamboa, la identidad surge en espacios metafísicos como expresión de sentimientos. Aquí la muerte es una máscara, una especie de vacío en el cual se sumergen las emociones humanas y percepciones equívocas de la vida real en los tiempos del cuadro, del recuerdo, en la realización de cuestiones ajenas a la voluntad individual. La sensación de la finitud saca a los sujetos representados en la medida que transcurren las contradicciones, las paradojas, las despedidas y los olvidos.



■ Pescadores, óleo.



■ Huracán, óleo.



■ *Dioses coléricos*, óleo, 1960



■ *Primera luz*, óleo.



■ *Funeral*, óleo.



■ *Nacimiento de la muerte, óleo.*



■ *Muerte por fuego, óleo.*



■ *Señal*, óleo.



■ *Diálogo*, óleo, s.f.

Mexican Art Gallery

Cuando Adolfo López Mateos llegó a la presidencia de la república en 1958, nombró al dramaturgo Celestino Gorostiza director del INBA y al licenciado Miguel Álvarez Acosta, director del Organismo para la Difusión Internacional de la Cultura (OPIC) de la Secretaría de Relaciones Exteriores, quien encomendó a Raúl Gamboa la promoción y difusión de la cultura mexicana en San Antonio como responsable del Intercambio Cultural Mexicano-Norteamericano, de acuerdo al convenio celebrado entre México y Estados Unidos. *“Me dieron el nombramiento para representar a México en un convenio de relaciones culturales con los Estados Unidos”* Así comienza su breve pero importante labor dentro del Servicio Exterior Mexicano.

... pude gestionar la creación de la primera galería de arte mexicano.

En San Antonio, había una casa dedicada al esparcimiento cultural de los ciudadanos de origen mexicano y los inmigrantes residentes en aquella ciudad. El espacio era muy grande y se podían realizar mucho más actividades. Fundó la Mexican Art Gallery donde presentaba exposiciones de artistas mexicanos y además, como escenógrafo y diseñador de vestuario estaba muy bien relacionado con las compañías de danza. Años después recordaría: *“Moví compañías de danza, sinfónicas, cursos y conferencias.”* También impartía cursos de pintura y dibujo y seguía pintando. Así conoció al joven Alberto Mijangos, quien diría en una entrevista:

... and then I met this guy from Mexico, he was sent to San Antonio to be in charge of the Mexican gallery at the Mexican Consulate, and he was an artist. Gamboa —Raul Gamboa. He was an artist— a great artist. I loved his work, but a little bit too much like illustrations, but beautiful techniques. And he started teaching me little, little, little bit about painting.⁸²

Tuvo mucho éxito y estaba muy contento porque estaba haciendo algo importante por la comunidad mexicana en Estados Unidos, pero *“lo regresó el frío.”*⁸³ Antes del invierno de 1959 renunció a su cargo ante la Secretaría de Relaciones Exteriores. Cuando regresó a México comenzó a pintar dos murales con temas de volcanes en una residencia del Pedregal de San Ángel, hogar de los señores Solórzano: *Destrucción por el fuego y Erupción del Xitle*. Siguió exponiendo en México, en Estados Unidos, Centro y Sudamérica, Francia, Yugoslavia, Polonia e Italia. Sus cuadros se vendían en la Galería de Arte Mexicano y su obra estaba muy bien cotizada, pues tenía cada vez más demanda. Estaba ubicado por la crítica nacional entre los mejores pintores mexicanos.

Por su recomendación, el pintor Alberto Mijangos se quedó en su lugar.

⁸² C. Córdova, “Interview with Alberto Mijangos”, diciembre 2003, en *Recueros orales, interviews with latino art community of Texas*, Smithsonian Archives of American Art,

⁸³ C. Alvarado, entrevista grabada.

Así lo manifestó en la entrevista que guarda el Smithsonian Museum:

And then after a year – I helped him organize and translate for him and took him to meet people and everything, so I worked real hard trying to help him to promote the gallery and everything and translate for him because he didn't speak english, so at one year he called me and he said, "I want to talk to you." "Okay." He said, "You want to take my job because I just can't live in the United States? I have to go back to Mexico." And I said, "Do you think you can give me the job?" "Yes, I already talk about you and they want to meet you." So they met me and the ambassador from Mexico met me and he liked me a lot and he gave me the job, and they told me you're going to have a diplomatic passport and this is your job. So I went to Mexico and they gave me a diplomatic passport and I returned to San Antonio as a diplomat.⁸⁴

En 1960 presentó una exposición individual en el Museo de Arte Moderno, donde el Instituto Nacional de Bellas Artes adquirió para su colección cuatro de sus cuadros: Cenote, Aguada, Crepúsculo y El Baño, que a partir de ese momento se incluyeron en la sala permanente del Museo de Arte Moderno hasta 1974, cuando se enviaron a las embajadas de México o se incluyeron en exposiciones itinerantes.



■ De la serie *Los dioses de la muerte*.

⁸⁴ ...entonces encontré a esta persona de México. Había sido enviado a San Antonio para estar a cargo de la Galería Mexicana en el consulado mexicano. Él era un artista —un gran artista. Amé su trabajo, pero un poco demasiado como ilustraciones, pero con técnicas hermosas. Y él comenzó a enseñarme poco a poco sobre la pintura. Y entonces, después de que un año le ayudé a organizar y a traducir para él, y lo llevé a conocer gente y a todo. Así que trabajé duro tratando de ayudarlo a promover la galería y todo, lo traduje para él, porque no hablaba inglés, así que en un año él me llamó y dijo: "deseo hablar con usted." "Está bien." Él dijo, "desea usted tomar mi trabajo porque no puedo vivir en los Estados Unidos? Tengo que ir de nuevo a México." Y le dije, "usted piensa que puede darme el trabajo?" "sí, ahora hablo de usted y desean conocerlo." Me conocieron y el embajador de México me conoció, le agradé mucho y me dio el trabajo, y me dijeron —usted va a obtener un pasaporte diplomático y éste es su trabajo. Fui a México y me dieron un pasaporte y volví a San Antonio como diplomático.



Antiguo edificio de Instituto Potosino de Bellas Artes.



SEGUNDA PARTE

El maestro

1960-1996

Un sistema pedagógico innovador

A los 46 años, Raúl Gamboa Cantón llegó a San Luis, sin perder su imagen de forastero, de caballero criollo educado y culto, que permanecía fiel a sus raíces y era síntesis de la fuerza integradora de la cultura mexicana con la cultura universal. Desafortunadamente, su producción pictórica se interrumpió casi totalmente por más de 30 años, cuando se dedicó intencionalmente a la enseñanza y la promoción de la cultura.

Como maestro, puso al servicio de San Luis Potosí su sensibilidad y talento, sus conocimientos y experiencia. Exploró nuevos caminos para que la enseñanza del arte fuera un discurso coherente, dentro del proceso complejo de los movimientos artísticos nacionales e internacionales y estableció un nuevo sistema pedagógico que confrontó a la realidad educativa nacional con un espíritu de renovación que llamó la atención de la crítica especializada e incidió en el cambio de muchas instituciones dedicadas a la formación artística, y cultivó la sensibilidad de muchas generaciones de alumnos en el Instituto Potosino de Bellas Artes que hoy configuran el rostro plástico de San Luis de la segunda mitad del siglo XX.

Sus descubrimientos pedagógicos, además de ser revolucionarios en esa época, fueron trascendentes para el arte potosino y en general, para el desarrollo de la cultura de San Luis Potosí. El periodo de su actividad docente abarcó 36; durante el cual apoyó a los alumnos a través de la proyección de sus resultados en el ámbito nacional.

El Instituto Potosino de Bellas Artes

El licenciado Miguel Álvarez Acosta, intelectual, poeta y pintor potosino, había sido designado en 1953 por el presidente Miguel Alemán como director general del Instituto Nacional de Bellas Artes, en sustitución de Andrés Iduarte. Desde el inicio de su gestión, quería extender la enseñanza de las artes y la difusión de la cultura en todo el territorio nacional. Tenía interés personal en fundar el primer centro regional de arte en San Luis Potosí, que era su tierra natal y como sería el primero de los 22 que fundaría, quería aprovechar los vínculos que tenía con el ambiente cultural potosino, que le facilitarían el proceso. Además, había obtenido el apoyo del gobernador Ismael Salas, quien compartía su interés.

Sin embargo, no todo le debe haber sido tan fácil, porque después de 25 años, recordaría como el Instituto Potosino de Bellas Artes *“Nació en días difíciles y a punto de frustrarse...”* Era el último año de la gestión del gobernador Ismael Salas y en aquella época el final de un sexenio era de parálisis casi total. Por otra parte, en pleno auge del cacicazgo de Gonzalo N. Santos, el cambio de gobierno en el estado provocaba algunas tensiones políticas y sociales. El gobernador Salas concedió gran importancia al proyecto y le dio todo su respaldo. Sugirió que se realizara un estudio que fijara las bases de un convenio, para *“... dejar garantizada la existencia de la Academia de Bellas Artes, al amparo de las instituciones que representan, coordinar sus acciones para la buena marcha del plantel y señalar las bases de sus aportaciones.”*¹

El licenciado Jesús Mejía Viadero fue encomendado por el gobernador para que coordinara las tareas y tratara los problemas de estructura, organización y régimen interior del nuevo plantel. El convenio debía fijar el “rumbo preciso, la organización interna, su estructura y el sentido que debía tener” la nueva institución. También definir “... su función social y el alcance de la responsabilidad del INBA en los programas de estudio y validez de los estudios.”² Además, debía contemplar publicaciones, intercambios, misiones culturales, conferencias y principalmente las funciones académicas. De esta manera, el gobernador quería *“... dejar cimentada la obra con bases incommovibles y libre de emergencias imprevistas.”*³

El Gobernador y el licenciado Mejía Viadero se entrevistaron con el Lic. Álvarez Acosta y como resultado de la firma del convenio, entre el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Gobierno del Estado de San Luis Potosí, quedó creado el Instituto Potosino de Bellas Artes, el 1º de julio de 1955,

¹ I. Salas, c.a., 7 de mayo de 1955, Fondo IPBA, AHSLP

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

con el licenciado Mejía Viadero como director general y contador público Enrique G. Cabanillas, como contador general. Durante la celebración del XXV aniversario del IPBA, el Lic. Miguel Álvarez Acosta evocaría:

Los gobiernos federal y estatal, junto con la sociedad potosina acordaron crear una estructura fuerte y funcional, conducida por profesionales para responder a la necesidad que un grupo de personas que reclamaba aulas, talleres, salones, y sobre todo maestros para el vuelo artístico.⁴

El IPBA nació como una institución plural, al margen de actividades políticas o religiosas y con personalidad jurídica para todos los efectos legales. Su finalidad, de acuerdo a los objetivos del Instituto Nacional de Bellas Artes, fue la de fomentar la práctica y difusión del arte en sus distintas manifestaciones y en los medios sociales, la difusión del arte nacional y contribuir a su evolución y al desarrollo del arte universal.⁵

De acuerdo con el modelo trazado por el INBA, se diseñaron cinco ejes principales: docencia, investigación, promoción y estímulo a la creación artística y difusión de la cultura:

El Instituto Potosino de Bellas Artes tiene como misión la docencia, la promoción, la investigación, la producción y la difusión artísticas. Proyectando su crecimiento en lo futuro, para prestar tan importantes servicios, no solamente en la educación de quienes tengan vocación en algunas de las carreras artísticas, sino de la sociedad en general, logrando así uno de nuestros más fervientes propósitos: incluir a nuestra provincia en el cauce artístico nacional y justificar su pasado prestigio cultural, manteniéndola informada y activa en el nivel histórico que le corresponde.⁶

La enseñanza tendría reconocimiento de estudios en las carreras de artes plásticas, danza, música vocal e instrumental y arte dramático.⁷ Para el futuro se contemplaron las artes aplicadas, el oficio literario, el folklore, el arte popular. Los estudios serían complementados con cursos generales y lenguas extranjeras. Además, el instituto brindaría distintos servicios, como exposiciones, conferencias, misiones culturales, becas, conciertos, intercambios y publicaciones.⁸

Para proveerlo de recursos económicos se plantearon cuatro fuentes: aportaciones federales, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes; estatales del Gobierno de San Luis Potosí; sociales, del apoyo de patrocinadores y las cuotas correspondientes a las inscripciones y mensualidades de los alumnos. El gobernador envió una circular⁹ a los empresarios, pro-

⁴ M. Álvarez Acosta, c.a. 1980, Fondo IPBA, AHESLP.

⁵ M. del R. Oyarzun, c.a. 1962, Fondo IPBA, AHESLP.

⁶ *Ibid.*

⁷ El convenio final especifica que el reconocimiento oficial dependerá del proceso de maduración de la nueva escuela.

⁸ I. Salas, c.a., circular a empresarios y profesionistas, 1º de julio de 1955, Fondo IPBA, AHESLP.

⁹ *Ibid.*

fesionistas e intelectuales más destacados de San Luis, donde solicitó su apoyo para la conformación de un patronato. La sociedad potosina intervino decididamente a favor del IPBA. Cada patrocinador se comprometió a aportar 25 o 50 pesos mensuales y los protectores, el costo de la colegiatura mensual de un alumno, 10 pesos. Así nació el IPBA, con la respuesta efusiva de la sociedad.¹⁰ En este sentido, fue una institución de la sociedad, para la sociedad y dentro de la sociedad. A pesar del apoyo gubernamental y el respaldo social, el instituto comenzó con muchas carencias, pero con gran entusiasmo, tal como recordaba el Lic. Miguel Álvarez Acosta:

El IPBA nació pobre pero libre; contra lo previsto, nadie impidió las edificaciones del espíritu que empezaba a reconstruir los días enfermos y trabajaba en mínimos espacios, con la rica influencia de la pobreza deseosa e inspirada. Algo se de ese nacimiento.¹¹

El IPBA tuvo sus primeras instalaciones en el edificio ubicado en la calle de Venustiano Carranza No. 4 altos, “para que entrara la docencia de las artes y se instalara precisamente bajo la estatua de Mercurio, junto a la esquina vigilante de Zeus.”¹² El edificio albergó a las escuelas de pintura, danza, música y teatro, más tarde se le asignarían otros auditorios para teatro, música y coros.

El edificio era inadecuado, pero se habilitó para la Escuela de Danza con un salón y un vestidor. A la Escuela de Música solamente se le asignaron dos aulas, que pronto fueron insuficientes y tuvo que abrirse otro lugar en un edificio diferente. La Escuela de Escultura disponía de un patio destinado a la talla en cantera y madera, así como dos espacios más, uno para sala de vaciados y otro como laboratorio de artes plásticas. El patio central estaba destinado a la pintura de caballete, exposiciones y subastas periódicas. Tenía además, un salón de dibujo, un aula de pintura y un salón de grabado, así como la sección de técnica fotográfica e impresión de grabado. Los servicios administrativos contaban con un sitio para la dirección, un almacén e incluía servicios sanitarios para hombres y mujeres.¹³

Por su parte, el INBA se comprometió a enviar a los profesores y con esto, el Gobernador estuvo de acuerdo: “nada tendría que objetar en lo que se refiere a la acertada designación de los maestros...”¹⁴ En este sentido, el IPBA comenzó con los mejores augurios.

El INBA envió a José Gordillo y a Agustín Delgado fue el primer maestro de grabado; Joaquín Arias, el director de escultura y Primitivo Caso Soria y Antonio Báez Ojeda, maestros auxiliares de dibujo.¹⁵ El licenciado Enrique

¹⁰ M. Álvarez Acosta, c.a., *Texto del discurso para el XXV Aniversario*, Fondo IPBA, AHESLP.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ M. del R. Oyarzun, c.a. 1962, Fondo IPBA, AHESLP.

¹⁴ I. Salas, circular a empresarios y...

¹⁵ J. Mejía Viadero, c.a., *Propuesta de nombramientos enviados al INBA*, 30 de agosto de 1955,



Galindo fue designado director de arte dramático y el maestro Francisco Carreras director de música, con los maestros Gabriel Arriaga, Ricardo Moreno y José González en teoría y piano, cuerdas y coros, respectivamente.

■ Alumnos y maestros de pintura, 1957.

Como las clases comenzaban en enero y terminaban en diciembre, de acuerdo al calendario oficial vigente, el IPBA inició sus actividades en el mes de julio con cursos preparatorios. En octubre ya había veinte alumnos en escultura, 20 en pintura y 43 en música.¹⁶

En diciembre, los cursos preparatorios se clausuraron con dos acontecimientos culturales en el Teatro de la Paz: un concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional y una presentación del grupo de danza moderna del INBA, con coreografías de Magda Montoya y Argentina Morales y las escenografías de Ángel Pichardo y Gerardo Salinas, respectivamente. También se presentaron dos exposiciones: una de pintura europea en la planta baja de la galería Germán Gedovius y otra de fotografía en la planta alta.

En enero de 1956, el instituto tenía 263 alumnos en total. Desde el principio hubo muchos cambios de directores y maestros de las diferentes disciplinas. El licenciado Enrique Galindo, renunció a la dirección de la Escuela de Teatro y el jefe del departamento de teatro del INBA Celestino Gorostiza envió a Manuel Saldaña Celedón, para que impartiera un curso de cuatro meses.¹⁷

En marzo del mismo año, Luis Covarrubias era el director de la Escuela de Pintura y su esposa, Luz M^a. O. de Covarrubias la maestra de danza.

AHESLP.

¹⁶ *Listas de alumnos*, octubre 1955, Fondo IPBA, AHESLP.

¹⁷ C. Gorostiza, *Carta*, Fondo IPBA, AHESLP

En pintura estaban entre otros, Tere Caballero, Gloria Cardona, José Carrizales, José Chávez de la Rosa, Graciela Santos de Valerio, Ubaldo Montiel, Flora Martínez Bravo, Yolanda Lobo de Caballero, Agustín Balbontín, Rosa Luz Villasuso, Javier Algara y Cecilia Gordo. Personalmente, el director de pintura hacía pruebas para clasificar a los alumnos en 1º y 2º año de dibujo y pintura; daba conferencias dos o tres veces por semana sobre formación artística y fomentaba que los alumnos salían pintar al campo. Para la exposición colectiva de provincias, hizo una rigurosa selección y se enviaron obras de los alumnos Guillermo Saldaña, José Carrizales, José Chávez de la Rosa, Gerardo Salinas y Tere Caballero¹⁸ Todavía en marzo de 1957, Covarrubias impartió unos cursos de capacitación, pero al poco tiempo renunció.

En 1957 estaba como director el pintor potosino Juan Blanco y la Escuela de Pintura tenía ya 107 alumnos. Al poco tiempo ya había un nuevo director: Xavier González Íñiguez, quien realizó la selección de las obras para la Exposición Colectiva de Pintura de la Provincia en las Galerías Integrales Chapultepec. Esta vez se enviaron cuadros de los alumnos Angélica Villareal, Vicente Guerrero, José Guadalupe Pérez, María Teresa Caballero, Celia Ramírez, Gloria Cardona y José Carrizales

Ese mismo año, Carlos Alvarado Lang vino a montar el taller de grabado con Lorenzo Guerrero y ambos impartieron un curso intensivo a 30 alumnos. También se inauguró un salón libre de dibujo y de pintura que funcionaba todos los días hábiles de 7 a 9 de la noche y asistían obreros, empleados y “*toda clase social*.” Por otra parte se hacía exploración vocacional en las escuelas públicas.¹⁹

Después de dos años en la dirección, Jesús Mejía Viadero había asentado firmemente las bases administrativas y económicas, aun cuando había algunos “*pequeños desajustes que lo inquietaban*”²⁰ Presentó su renuncia, pero tanto el Lic. Miguel Álvarez Acosta, como el gobernador Manuel Álvarez sólo le concedieron licencia por tiempo indefinido, sin goce de sueldo y renunciable, anticipándole que nombrarían un subdirector que ocuparía provisionalmente su cargo.²¹ Álvarez Acosta propuso una terna al Gobernador.²² Ninguno de los tres debe haber aceptado, pues el 12 de julio, el licenciado Mejía Viadero entregó la administración al contador y la dirección a la licenciada María del Rosario Oyarzun, el día 16.²³ Aún enviaría otra carta al gobernador, fechada el 1º de agosto para solicitarle que aceptara su renuncia y sugerir a la licenciada Oyarzun, entonces directora interina, para que se quedara en el cargo. Manuel Álvarez aceptó la renun-

¹⁸ L. Covarrubias, c.a. 4 de septiembre de 1956, Fondo IPBA, AHESLP.

¹⁹ Informe de la Escuela de Pintura firmado por Luis Covarrubias, del 16 de Julio de 1957, Fondo IPBA, AHESLP.

²⁰ El 9 de junio de 1957, Fernando Leal escribió al Lic. Mejía con motivo del contrato para los murales del Teatro de la Paz, Fondo IPBA, AHESLP.

²¹ J. Mejía Viadero, c.a., 3 de mayo de 1957, Fondo IPBA, AHESLP.

²² M. Álvarez Acosta, c.a., 5 de junio de 1957, Fondo IPBA, AHESLP.

²³ J. Mejía Viadero, c.a., 16 de 1957, Fondo IPBA, AHESLP.



■ De izquierda a derecha: Lic. Miguel Álvarez Acosta, director del Instituto Nacional de Bellas Artes; el Gobernador del Estado Francisco Martínez de la Vega; el director del Internado Damián Carmona, el pintor Xavier Íñiguez y la Lic. María del Rosario Oyarzún, directora del Instituto potosino de Bellas Artes.

cia, pero fue la sociedad de alumnos, presidida por Fausto Zapata Delgadillo, la que solicitó al licenciado Álvarez Acosta designara a la licenciada Oyarzún como directora general.²⁴

El sexenio presidencial estaba terminando y no se movía nada. La designación definitiva de la licenciada Oyarzún tendría que esperar un año más. No obstante, ella trabajaba intensamente. En septiembre se presentó una función de danza moderna en el Teatro de la Paz, con diez bailarines —entre quienes se encontraba Lila López— del grupo de danza contemporánea dirigido por Magda Montoya, participaron también los alumnos más destacados del IPBA.

También comenzó las gestiones ante el gobernador del estado Manuel Álvarez con el fin de obtener la donación de un terreno para la construcción de un nuevo edificio. El arquitecto Alberto T. Arai la apoyó y habló con el secretario de educación, José Ángel Ceniceros y con Miguel Álvarez Acosta para explicarles directamente los trámites que había hecho la licenciada para el terreno que deseaba donar el Gobierno del Estado.²⁵

En 1958, Adolfo López Mateos ascendió a la presidencia de la república y designó al licenciado Miguel Álvarez Acosta como director general del Organismo para la Difusión Internacional de la Cultura (OPIC) de la Secretaría de Relaciones Exteriores y el escritor Celestino Gorostiza asumió el cargo de director del INBA, quien nombró a la licenciada María del Ro-

²⁴ F. Zapata Delgadillo, c.a., Fondo IPBA, AHESLP.

²⁵ A. T. Arai, carta, 10 de abril de 1958, Fondo IPBA, AHSLP.



■ *Vida en los internados*, fresco realizado por alumnos del IPBA bajo la dirección del maestro Xavier G. Íñiguez.

sario Oyarzun como directora general del IPBA. Lo primero que hizo la nueva directora fue organizar un homenaje a Miguel Álvarez Acosta por el apoyo que había brindado al IPBA.

En 1959 formó en el instituto una orquesta infantil con niños de la escuela de Adaptación Social para Menores Manuel Ávila Camacho, que resultó un experimento interesante desde el punto de vista pedagógico y social. Los alumnos de pintura, dirigidos por Xavier González Íñiguez realizaron un fresco de 120 m². en el internado Damián Carmona de San Luis Potosí, con el tema *Vida de los internados de México*, que fue inaugurado en 1959.



■ La Lic. María del Rosario Oyarzum acompaña al gobernador y al director del INBA durante su visita al IPBA en 1959. En primer plano, el maestro José Guadalupe Pérez.



■ Angélica Villarreal, Gloria Cardona y otros alumnos de la primera generación en la escalera del antiguo edificio del Instituto Potosino de Bellas Artes.

En 1960, la falta de continuidad de los profesores, los problemas con los alumnos y la división consecuente, ocasionaron la salida de estudiantes y maestros. Carmen Alvarado lo recuerda:

... entraban alumnos al salón de teatro y decían que teníamos que unirnos a una idea, que iban a pedir maestros (...) quién sabe cuantas cosas pedían. Entre ellos estaba mi amigo Guillermo Saldaña, era uno de los líderes, yo nada más veía, pero no tomaba parte.²⁶

Javier González Iñiguez dejó el puesto de director de artes plásticas en el mes de septiembre²⁷ y el escultor Joaquín Arias se fue del instituto e instaló en su taller un grupo con algunos maestros y más de 25 alumnos, denominado Taller Libre de Artes Plásticas, dejando esta área del IPBA prácticamente paralizada. La situación tenía hondamente preocupadas a la directora y a las autoridades estatales y federales.

²⁶ C. Alvarado, entrevista grabada...

²⁷ Apunte manuscrito del 11 de septiembre de 1960, firmado por la Lic. María del Rosario Oyázzun, como indicación a su secretaria. Fondo IPBA, AHSLP.



■ El maestro Raúl Gamboa, 1987.

Yo era un pintor que vivía de su pintura...

El director del Instituto Nacional de Bellas Artes insistía en contratar a Raúl Gamboa para que viniera a San Luis como maestro de pintura en el IPBA, pero él no aceptaba. Era muy difícil para Gamboa, porque estaba trabajando en el INBA. Las autoridades lo presionaban, pero él trataba de mantenerse firme. No quería salir de México, ni tomar ninguna decisión que lo alejara de su obra, ni de las relaciones y el prestigio que había conseguido después de tantos años. Nunca había dado demasiada importancia al dinero, pero estaba muy bien ubicado en el ambiente cultural y se desenvolvía en la elite social y económica. Acababa de lograr un sueño que tenía hacía muchos años: tener un lugar apropiado para dedicarse exclusivamente a la pintura.

Por primera vez tenía yo un estudio de 15 metros por 8, cosa que en mi vida había tenido. Mi casa estaba en un lugar muy hermoso de la ciudad de México, en Las Águilas, y tenía un gran deseo realmente de disfrutar lo que tantos años me había costado...²⁸

No le estoy ofreciendo a usted un negocio...

El licenciado Miguel Álvarez Acosta quería ayudar a remediar la crisis en que se hallaba el instituto pues, como ya se dijo, él lo había fundado y se *habían venido abajo muchos, pero* el que más le preocupaba era el de San Luis Potosí, porque era su tierra. El maestro trataba de evadirse, pero

Era un hombre tenaz. Sabía convencer, pero yo resistía. Un día le dije: Mire usted. Yo no he perdido nada en esta ciudad (...) además con todo respeto, el sueldo que ofrecen es completamente desalentador (...)

²⁸ P. Cervantes, "Arte: puerta hacia el placer infinito", *Momento*, 27 de octubre de 1980.

*Me dijo entonces: yo no le estoy ofreciendo a usted un negocio. Le estoy pidiendo un favor de amigo ¿Me lo puede hacer o no?*²⁹

... me fue imposible negarme y acepté venir a San Luis

Era muy difícil para él dejar la ciudad de México en ese momento, por ello solamente aceptó venir por tres meses, algunos días a la semana, pues se había comprometido a pintar unos cuadros, entre los cuales es probable que uno fuera el retrato del señor Solórzano.³⁰

El 7 de septiembre de 1960 llegó a San Luis como maestro y director de la Escuela de Artes Plásticas del Instituto Potosino de Bellas Artes. La periodista Lilia Cardona registró el suceso en su columna: “... llegó a San Luis el nuevo maestro (...) el lunes será presentado a los alumnos.”³¹

*... un excepcional maestro de gráfica y pintura que fue seleccionado cuidadosamente; venía a San Luis después de dirigir la “Mexican Art Gallery” de San Antonio, Tex., fundada por OPIC de Relaciones Exteriores; pero antes, el maestro Raúl Gamboa, había conquistado el primer premio de la Bienal Paralela de México simultánea de la Bienal Interamericana fundada por el INBA y en la que México recibió la representación de grabado y pintura de todos los países del Continente. Y a ello debe agregarse que el maestro Gamboa puede ser considerado como uno de los mejores retratistas mexicanos en lo que va del siglo.*³²

Así llegó a las tierras del altiplano potosino, donde todos los climas pueden recorrerse en un día; donde las minas oro y plata ya eran historia antigua, pero había el yacimiento de fluorita más grande del mundo y todavía había zinc, cobre, plomo, antimonio, caliza y minerales arcillosos, manganeso, yeso, cemento, dolomita, sílice, mármol y roca fosfórica. A un lugar de muchos pobres y pocos ricos; de muchas tierras pobres y pocas fértiles. Con sus matorrales y campos de gobernadora, el guayule, la candelilla y el mezquite; la yuca, el sotol, los magueyes y la lechuguilla; los nopales con sus tunas y los cardonales, tetecheras y zacatales. Muy lejos de los bosques tropicales de la Huasteca, donde crecían el guayacán y el madroño, el palo de hueso y el palo de rosa, los chicozapotes, papayos, mameyes y plátanos. Un lugar donde eran prósperos los reinos de las moscas y el de los mosquitos; donde mayates, libélulas y abejorros estaban en decadencia, igual que las tortugas, serpientes, lagartijas, sapos y ranas. Volaban sobre la ciudad, como todavía vuelan hoy, los zopilotes y hasta algunas águilas, aguilillas y halcones, cuervos, tordos, palomas, zenzontles, gorriones y golondrinas. Existían los feudos del conejo, la liebre, el coyote, el gato montés, las ardillas, el tlacuache, el tejón y el zorrillo, y el todavía venturoso imperio

²⁹ J. A. Hernández. *Op.cit.*

³⁰ En 1977, Fernando Gamboa estaba como director del Museo de Arte Moderno y el maestro le pidió que recuperara algunas obras, entre ellas el retrato de referencia.

³¹ L. Cardona, “Eco social por Liliana”, *El Heraldo*, 6 de septiembre de 1960

³² M. Álvarez Acosta, *Catálogo de la exposición en la Cámara de Diputados*, s.p., 8 de noviembre de 1978, Fondo IPBA, AHSLP.

de las ratas. Muy lejos, en la Huasteca, vivían iguanas, jabalíes, armadillos, venados y hasta tigrillos y tepezcuintles. En los ríos progresaban robalos, lisas, pajes, boquines, bobos, curbinas, salomiches, miquicuanes, trucas, anguilas y mojarras.

Ahora se hallaba radicado en un contexto nuevo; en el centro de la gran chichimeca, una tierra de desiertos metidos en parajes montañosos que recorrieron los antiguos pueblos nómadas que conocieron por la sangre la conquista, donde vivieron durante cientos de años con los españoles que extrajeron los metales preciosos de la tierra, los beneficiaron y los enviaron lejos.

Las condiciones políticas que habían hecho crisis en 1958 con la renuncia del gobernador Manuel Álvarez continuaban y el movimiento social por la democracia, encabezado por el doctor Salvador Nava, tenía en crisis a la sociedad y desafiaba al sistema político dominante. Sin embargo, la sociedad de la capital potosina se caracterizaba por su actividad política, en otros aspectos se debatía entre la voluntad y el miedo por la modernidad; entre cierto afán de progreso y la resignación, el racionalismo objetivo de algunos, el humanismo de otros y la entrega de la mayoría a un irracionalismo religioso introspectivo y profundo.

Los nombres, títulos y realizaciones que se asocian con los conceptos “arte moderno” y “década de oro” no eran representativos de la vida cultural de aquellos tiempos en San Luis: la “modernidad” no dominaba la escena cultural ni la pintura llamada moderna era aceptable, por el contrario, las orientaciones artísticas y los lenguajes plásticos convencionales tenían una gran influencia. Entre la creación artística y el gusto de los espectadores, conservadores y tradicionalistas y los pintores nacionalistas o “modernos” existía una divergencia evidente. Este hecho no ha sido valorado suficientemente porque la escena cultural y la vida social y política en San Luis se encontraban en una relación aparentemente ajena y casi no se veía una conexión entre ellas. No obstante, si puede afirmarse que había una fuerte tendencia al estatismo cultural que oponía tenaz resistencia al arte moderno.

Esto llevaría a pensar que era casi imposible, que un forastero como Raúl Gamboa Cantón pudiera incidir directamente en una sociedad tan cerrada y contradictoria. Su llegada fue un despertar y se convirtió en una oportunidad para el círculo de las artes y en general de la cultura. La abundancia de talentos, combinada con la libertad artística, abrió un campo a la experimentación plástica y del arte en general. Fueron los resultados obtenidos en México los que desataron los impulsos más importantes; los trabajos de los alumnos despertaron el interés del público y consiguieron la divulgación de su obra, algunos gozaron de cierta reputación.

... sentí un enorme descanso, al darme cuenta que no había escuela

Por su amigo Álvarez Acosta había aceptado las condiciones económicas que, efectivamente, no eran “*nada alentadoras*.” El salario era muy bajo: apenas 2000 mil pesos mensuales y 400 quincenales para viáticos. No lo enviaron a los habituarios que el IPBA tenía para los maestros foráneos, pero le dieron una habitación dentro de la Escuela de Música instalada en la calle de Venustiano Carranza, dentro del centro histórico. El primer día, subió la escalera y al llegar al piso superior encontró que no había nadie. “Vine a San Luis y sentí un enorme descanso, al darme cuenta de que no había escuela. Pensé en regresar a la ciudad de México inmediatamente, pero decidí tomarme dos días para conocer la ciudad y decirle adiós...”³³

Álvaro Muñoz de la Peña, uno de sus primeros alumnos, recordaría 33 años después:

*El panorama no podía ser más desolador, un edificio con mucho sabor pero con instalaciones y luz inadecuadas, un alumnado dividido, un profesorado inexistente, escolares de primaria obligados a estudiar pintura, fracciones conservadoras en abierta lucha con los entonces tan de moda comunistas. Una Escuela de Danza contemporánea apenas naciente, pero ya dividida y problemática y una Escuela de Teatro sin rumbo ni metas y con unos cuantos alumnos.*³⁴

... dos extraordinarias personas Tere Caballero y Angélica Villarreal

Pasó por un pequeño pasillo y en la parte de atrás del inmueble, su ánimo de marcharse se debilitó rápidamente al conocer a Tere y Angélica,

... era verdaderamente triste, ya que sólo había un grupo de niños traídos de un orfanato, al frente de los cuales se encontraban dos extraordinarias personas: Tere Caballero y Angélica Villarreal.”

La escena lo conmovió de tal manera, que al otro día se encontró dispuesto a quedarse como profesor de un reducido grupo infantil, probablemente producto de la exploración vocacional llevada a cabo en el Internado Damián Carmona. Había tenido experiencia como maestro en México, en San Antonio y por algunos cursos que había impartido, pero jamás había sentido una inclinación pedagógica importante.

Me demoré una semana...

Aquí es muy importante destacar la contribución de Tere Caballero y Angélica Villarreal para el rápido desarrollo de la Escuela de Artes Plásticas. Pronto, se dieron a la tarea de hablar a todos los que conocían: alumnos que habían estado antes y otros con inquietudes y ganas de dedicarse al

³³ J. A. Hernández. *Op.cit.*

³⁴ Á. Muñoz de la Peña, Raúl Gamboa, El Sol de San Luis, 1993, Fondo IPBA, AHESLP.

arte. Se empezó a correr la voz sobre el nuevo maestro, “... me demoré una semana y al final de ésta, había treinta alumnos con ganas de ser pintores”.³⁵ Claro —afirma Carmen Alvarado— *al sentirlo, al verlo, al palpar al maestro con ese nivel que tú sabes que tenía, pues convenció a los que llegaron...*³⁶ Pronto se percibió la fuerza de una personalidad que emanaba directamente de su talento, educación, experiencia y prestigio. Para él fue un gran descubrimiento. Aquel lugar árido, triste y solitario, se empezó a llenar de calor humano; gente sensible, con un gran deseo de aprender y un amor casi religioso hacia la pintura.

... los caminos para lograr lo que uno se propone son muchos

“Pasaron los tres meses y debía continuar. Estaba muy entusiasmado. Presentía que podía descubrir muchas cosas y dar algo a los demás. No quería dejar a los alumnos tan ilusionados: su afán y dedicación lo conmovieron a tal punto que pensó en quedarse otros tres meses.”³⁷ No podía dejarlos. ¿Cómo podría hacerlo, si estaban en vías de desarrollar todo lo que tenían dentro? Ahora debía hacer algo nuevo: modificar un sistema, crear un método como lo imaginaba; formar pintores de un modo distinto al de las escuelas tradicionales, su manera personal de enfrentar el problema de la enseñanza.

*... a través del tiempo me fui percatando que los caminos para lograr lo que uno se propone son muchos, y lo que yo deseaba en ese momento era ser no solamente útil a mí, sino ver la forma, el camino y el cauce para ser útil a los demás, aunque sea de manera modesta.*³⁸

El cambio fue muy duro...

Para hacerse cargo de la dirección de la Escuela de Artes Plásticas y del Taller Libre de Pintura tuvo que dejar de pintar. Durante más de dos décadas había vivido como pintor, artista gráfico, maestro y funcionario cultural, pero sus múltiples responsabilidades nunca lo habían obligado a renunciar al desarrollo de su propia obra. No le esperaba una época tranquila y sosegada, como suponía cuando regresó a México desde San Antonio y se dedicó a pintar en su estudio. Al adquirir este compromiso, su matrimonio declinó y estaba consciente de su imposibilidad de pintar, por lo menos durante un tiempo, el que iba a permanecer en San Luis. “El cambio fue muy duro, porque dejar el hábito contraído a través de tantos años, para cualquier persona, hasta para un fumador, es difícil. Para mí fue bastante complicado...”³⁹

Desde el principio, fue respetado, admirado y querido por sus alumnos, quienes estaban muy motivados por la confianza en su capacidad para llevarlos a una nueva realidad. Por su aspecto, parecía demasiado conservador para una escuela de pintura. Siempre vestido correctamente, con traje

³⁵ J. A. Hernández. *Op.cit.*

³⁶ C. Alvarado, entrevista...

³⁷ *Ibid.*

³⁸ R. Hurtado Duhart. *Op.cit.*

³⁹ *Ibid.*

y corbata. Álvaro Muñoz de la Peña, lo describió "... era atildado, incluso hasta la exageración, parecía más un banquero que un pintor..."⁴⁰ Alguna vez dijo a Carmen Alvarado: "... soy un hombre feo y tengo que cubrir todo eso con algo que sea bello. "¿Qué necesidad tienen de verme desarreglado? Tengo que estar bien presentado y suplirlo con otros dones que van adornando a la persona."⁴¹

Su imagen contrastaba con su pensamiento libre de prejuicios, amplísima cultura y sus ideas innovadoras acerca del arte y la enseñanza artística. Poseía una refinada educación y conservaba su acento yucateco, con un lenguaje tan apropiado, que para muchos resultaba demasiado elevado. Su perfil era el de un artista netamente moderno, rebelde ante el anquilosamiento de la instrucción artística vigente, destinada a la enseñanza del oficio en condiciones precarias. Estaba consciente de lo que sucedía en el arte nacional e internacional y se proponía modificar la enseñanza para desarrollar la vocación de sus alumnos y elevar el nivel de su formación, al fomentar la armonía entre educación y la creación.

Desde su llegada, comenzó a trazar los principios de lo que sería después su método, con el objetivo de definir y resaltar la individualidad del artista, al promover la libertad como fundamento de la educación, mientras en muchas escuelas se conservaban los viejos modelos y todavía existían dificultades para la difusión del arte moderno. Como diría años después Álvaro Muñoz de la Peña:

Raúl Gamboa llegó a San Luis y no sólo vino a revolucionar, sino a crear las bases sólidas y maduras que hicieron que la pintura potosina rebasara las fronteras de San Luis para mostrar a México la calidad de un grupo de pintores locales, a la altura de lo mejor de los nacionales. Gamboa llegó a nuestra ciudad a ponerla a la vanguardia de la plástica nacional.⁴²

Esta libertad, que mucho agradecemos al INBA...

El Instituto Nacional de Bellas Artes le había concedido la libertad absoluta que había solicitado, para modificar los sistemas tradicionales en la enseñanza artística.⁴³ Nada hubiera sido posible sin esa libertad:

Esta libertad, que mucho agradecemos al INBA, nos permitió a un grupo de maestros, explorar varios y muy distintos métodos de enseñanzas artísticas; también incluimos resultados obtenidos de la propia experiencia y como síntesis de estos ensayos pedagógicos, logramos

⁴⁰ Á. Muñoz de la Peña, *Raúl Gamboa, El Sol de San Luis*, Sección B, p. 2, 31 de marzo 1968.

⁴¹ C. Alvarado, entrevista.

⁴² Á. Muñoz de la Peña, *Raúl Gamboa...*

⁴³ R. Gamboa Cantón, "La educación artística", ponencia presentada en la Primera Reunión Nacional de Educación Artística, convocada por el INBA Dirección de Promoción Nacional, publicada por *Letras Potosinas*, No. 226-227, septiembre- diciembre 1977, pp. 8 a 10.

actualizar sistemas de enseñanza, tan flexibles y eficaces, que nos permitió ofrecer al alumnado, rutas más directas y cortas para hacer aflorar al artista que todos llevamos dentro, como herencia exclusiva de la especie humana.⁴⁴

Puso en marcha su experiencia y sus conocimientos para conseguir que el alumno tuviera confianza en sí mismo y reconociera su expresión, como el producto insustituible de un temperamento, de una sensibilidad: aquello, que en su opinión constituía un componente fundamental de la creación artística. Su sistema comenzó como una búsqueda. Basado en su experiencia como alumno de escuelas tradicionales y opuesto a aquellos sistemas coercitivos, quería liberar a la educación artística para que se adecuara a las necesidades de los alumnos y no al contrario.

Aprendí a pintar en las formas más caducas, más impersonales

El maestro había sufrido las consecuencias de modelos anticuados y le había costado mucho tiempo y esfuerzo superarlos:

Aprendí a pintar en las formas más caducas, más tradicionales, más impersonales que puedan existir, y naturalmente tenía cierto deseo latente de hacer esas modificaciones pedagógicas; se me presentó esta oportunidad y la realizamos basándonos principalmente en que en lugar de que el maestro imponga una voluntad estética al alumno, se debe tener la responsabilidad, la voluntad de servicio pedagógico; de que antes de ofrecerle al alumno una técnica tradicional que lo más probable es que no sea la suya ...⁴⁵

Además de su experiencia personal, probablemente se basó en las mejores prácticas de La Esmeralda, pero sobre todo en los planteamientos de las primeras y segundas vanguardias que tuvieron lugar en Europa y resonaban en el México durante los años de 1950, cuando los jóvenes que luchaban por su derecho a una expresión personal comenzaban a ganar la batalla final al nacionalismo.

Su sistema pedagógico podría ser considerado la versión educativa del movimiento de ruptura del arte mexicano, cuando los jóvenes dejaron atrás los postulados de la Escuela Mexicana y se incorporaron al cauce del arte internacional.

Se ha hablado sobre la probable influencia de las escuelas al aire libre en los cambios pedagógicos que realizó en el IPBA. Sin embargo, estas escuelas comenzaron en 1916 y terminaron con el "maximato" de Plutarco Elías Calles en 1934 y ya no existían cuando él llegó a México. Podría argumentarse que perduraba su influencia, pero, tanto en sus objetivos como en sus métodos, el proyecto de Alfredo Ramos Martínez, tenía grandes dife-

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ R. Hurtado Duhart. *Op.cit.*

rencias con la propuesta del maestro Gamboa. La finalidad de las escuelas al aire libre era integrar las clases obreras y campesinas a las actividades artísticas, en correspondencia con los planes revolucionarios de fortalecer la unidad espiritual de México y democratizar la educación artística. Su interés se centró en el mundo indígena y el sector popular —también indígena— de las áreas suburbanas, invocando las raíces *mexicas* y recuperando sus valores y forma de vida. Apoyadas en el concepto de las vanguardias europeas, reconocían el valor de lo primitivo y la creencia en la genialidad artística de los indígenas, a quienes consideraban los herederos de la sabiduría artística popular. Por esta razón intentaron que los maestros revolucionarios se hicieran responsables de recuperar la sensibilidad mexicana desde sus orígenes.

Por su parte, él no tenía propósitos integradores ni compartía aquella “fe en la bondad innata del indio,” tampoco en la “expresión de la creatividad comunitaria” y mucho menos respondía a algún propósito revolucionario o gubernamental. Creía que el arte debía representar una oportunidad para todos y coincidía en el reconocimiento a la emotividad pura, la expresión creativa y libre del alumno y el rechazo a toda influencia académica.

Probablemente su método concordara más con la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda. Desde 1942 habían comenzado los talleres libres, abiertos y gratuitos que estaban dirigidos al público en general, se ofrecía libertad creativa y se buscaba un desarrollo artístico intuitivo. Cada taller definía la especialidad, había materias complementarias y un laboratorio de materiales. No obstante, sus métodos de enseñanza seguían siendo tradicionales, pues se priorizaba la técnica y el maestro ejercía un control total sobre la obra de sus alumnos.

Desde el principio se advirtió en su labor docente la esencia de su pensamiento, ya manifiesta en su obra pictórica. Por ello, es posible examinarlas como las dos caras de una misma moneda y encuadrar sus ideas dentro del intuicionismo estético, procedente de los conceptos de Benedetto Croce, pero sobre todo en los conceptos y la plástica de las primeras y segundas vanguardias, que tuvieron como principio rector la libertad del artista y dieron origen y permanencia al arte moderno del siglo XX. Desde este punto de vista, el arte debía ser la expresión de la sensibilidad del artista y esto lo condujo a la definición del arte como una forma de expresión que tenía su fundamento en la libertad.

Comenzó con una estructura metodológica flexible, en oposición a la organización racional y programada que caracterizaba a la enseñanza tradicional. Su estrategia para poner en práctica sus ideas fue el uso de instrumentos pedagógicos activos, entre otros el taller libre, que consistía en la organización del proceso de enseñanza de tal manera que los alumnos adquirieran las habilidades y el conocimiento mediante actividades prácticas creativas, desarrollando sus facultades y sensibilidad a través de la experiencia.

En estos espacios era fácil para los alumnos integrarse por el horario flexible. Eran lugares de sensibilización y creación, que permitían entrar en los fundamentos del arte para generar una nueva visión y contribuir al desarrollo de la pedagogía artística. Involucraron a la sociedad en el cambio cultural y configuraron un enfoque nuevo y diferente de los objetivos del arte. El maestro recordaría en 1977:

Claro es que los primeros pasos dados en esta nueva dirección pedagógica, tuvieron que sortear varios riesgos. El peligro principal residía en la constante posibilidad de equivocar la ruta asignada al alumno, de mancillar el espíritu libre y la balbuceante voz del estilo original.⁴⁶

Reconocería posteriormente que “esta modalidad de la enseñanza, trajo consecuentemente a su falta de sistema general. (...) multitud de preocupaciones y problemas al maestro.”⁴⁷ Sin embargo, desde el principio tuvo resultados extraordinarios y significativos.

...hicimos una serie de cambios pedagógicos

Con el apoyo invaluable de tres maestros: José Guadalupe Pérez, Tere Caballero y Angélica Villarreal comenzó a realizar los cambios que siempre le habían parecido indispensables. El primero, eliminar la rigidez temporal y el segundo, descartar las materias que le parecían innecesarias.

Al principio, todo se redujo a titubeos...

Al principio todo se redujo a titubeos, incertidumbres y dudas, pero a los pocos intentos fueron apareciendo, aunque en forma fragmentaria, las primeras afirmaciones de una sensibilidad que al fusionarse entre sí, conformaron el esquema de la individualidad con las sutiles peculiaridades que la definen.⁴⁸

El maestro presentó la primera exposición de sus alumnos en San Luis con el fruto de tres meses de trabajo, en la galería del Teatro de la Paz el 13 de diciembre de 1960.

Presentaciones de fin de curso del Instituto Potosino de Bellas Artes Emma Susana Speratti⁴⁹

Desde la fundación del Instituto Potosino de Bellas Artes, varios fueron los profesores que pisaron el aula de pintura sin dejar huellas hondas ni vocaciones seriamente orientadas. Tenían entre sus manos un conjunto

⁴⁶ R. Gamboa Cantón, “La educación artística...”

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ R. Gamboa Cantón, “La educación artística...”

⁴⁹ E. S. Speratti, “Presentaciones de fin de curso en el Instituto Potosino de Bellas Artes”, *La Tribuna*, 11 de diciembre de 1960. El texto no está completo. Se ha incluido solamente la parte que corresponde a la actividad del maestro.



■ Exposición en el Teatro de la Paz.

de alumnos sensitivo y dispuesto, si no culto. Nada de auténtico o valioso supieron sacar de él. Pasar por el salón de pintura provocaba de inmediato una pregunta bastante angustiada: ¿con qué fin están perdiendo la energía latente de estos muchachos?

Pero hace escasamente dos meses, ocurrió el milagro que esos muchachos ansiaban. Les llegó, no un profesor más; les llegó un maestro, acaso EL MAESTRO. Alguno de ellos me ha dicho con deliciosa franqueza: Estaba muerto, me ha resucitado.

Y en esta resurrección, que unos confiesan abiertamente y otros, sin manifestarlo abiertamente, se apresuran a aprovechar hasta el máximo, el maestro los va guiando hacia el camino preciso que cada uno debe recorrer para lograr la plenitud de su personalidad. Y no es sólo un milagro artístico el que ha realizado y realiza con tesón y humildad el maestro Raúl Gamboa: es un milagro aún mayor: Basta ver la expresión de sus alumnos. Los desorientados, los MUERTOS de hace unos meses, se empeñan en una lucha incesante y se enfrentan a ella con un gesto de intensa alegría. Maestro de arte y maestro de almas ha sido Raúl Gamboa para sus discípulos. Y el lugar del que huíamos casi con terror se ha convertido

en un taller al que acudimos día por día a contemplar (contemplar, no ver) los adelantos continuos y los diversos senderos que cada alumno sigue según su inclinación natural. Ya no hay el sello único de un déspota; hay un hombre que escudriña lo que puede haber de auténtico en los congéneres confiados a él.

El fruto de esos meses de labor constante y feliz se presentará al público en una de las mejores exposiciones realizadas en San Luis. "Espero que por lo menos sea decorosa", me decía Gamboa no hace mucho.

¿Decorosa? No es la palabra. La palabra es BUENA. Tan buena que anuncia desde ahora, si el ritmo no se interrumpe, exposiciones EXCELENTES para un futuro acaso no muy distante.

EN LA SALA Germán Gedovius, que no reúne las condiciones de iluminación que hagan lucir plenamente las obras expuestas, pero donde han sido distribuidas con elegante buen gusto que alcanza hasta la confección de los marcos, se podrá apreciar desde el 13 de diciembre el milagro del que hablamos.

SE APRECIARÁ allí la fuerza creciente de Tere Caballero concentrada en dos temas que, no por frecuentados, han llegado al agotamiento: tipos cotidianos y bailarinas. Pocas líneas, trazos seguros, vida interior: eso es ahora el dibujo de Tere Caballero. Quizá alguno se asombre de encontrar parecidos que no nacen de la imitación. Ante AMANECER, pensamos de inmediato en Toulouse-Lautrec y Degas. Pero no. Es Tere Caballero quien los ha descubierto antes de verlos, por ese instinto de arte despertado gracias a un buen maestro.⁵⁰

Grande también es la transformación de Celia Ramírez. No era la forma lo que le atraía, sino el color. Y ese color se va organizando ahora en cuadros abstractos y en paisajes donde predominan el verde y el rojo. Nadie que tenga un ápice de sentido artístico dejará de sorprenderse ante su ESTUDIO EN VERDE.⁵¹

ANGÉLICA VILLARREAL prefiere, como Tere Caballero, las figuras humanas. Débil y dulzona en las niñas que presenta (salvo en NIÑA TRISTE), adquiere un vigor muy elogiable en las obras cuyo tema son los niños. Su DESNUDO y su NIÑO ACOSTADO poseen una atracción especial. Un aficionado y quizá hasta un coleccionista de mayor fuste los adquirirían juntos, pues de un modo u otro parecen completarse. UN MISMO motivo visto y sentido de diversas maneras procura verdaderos aciertos a Víctor González: un tronco interpretado en varios colores. En ESTUDIO EN OCRE recuerda el trazo y el colorido de Durero en sus inolvidables láminas naturales.

⁵⁰ E. S. Speratti. *Op.cit.*

⁵¹ *Ibid.*

Ese mismo tronco agigantado, junto al cual se detienen vagas figuras humanas, sirve a José Chávez de la Rosa para su extraño y atractivo PAISAJE.

DIGNOS de mención por lo realizado, y por lo que lo realizado anuncia son los cuadros en blanco y negro de Álvaro Muñoz de la Peña. Fantasía y realidad sin realismo es lo que fundamentalmente encontramos en ellos.

NO DEBEMOS olvidar, por el esfuerzo tesonero que revelan sus obras, a José Carrizales. Desde el cuadro del segundo piso, donde color, composición y conjunto nada extraordinario nos anuncian, hasta sus HOR-NOS donde el tema tiene por núcleo luminoso de atracción el mineral ardiendo, hay un cambio en ascenso continuo.

SEÑALAMOS también a la atención del público MAR TRAN-QUILO de Emma Ortiz y FIGURAS PERDIDAS de Catalina del Consuelo Chávez, que bien podría servir de telón de fondo a una coreografía de NOCHE EN LA ÁRIDA MONTAÑA.

VAYA nuestra más cálida felicitación a los alumnos de pintura del Instituto Potosino de Bellas Artes y nuestro vehemente deseo de que conserven por largo tiempo a su maestro; vaya nuestra felicitación a Raúl Gamboa por sus dotes extraordinarias de maestro; vaya, en fin, nuestra felicitación a la ciudad de San Luis Potosí, que comienza a enriquecerse con verdaderas muestras de arte.

En ese primer año de su estancia en San Luis, en aquel fin de cursos, realizó su primera escenografía en San Luis para una coreografía de Miguel Araiza con música de Bartok, que se presentó en el Teatro de la Paz. Carmen Alvarado relata cómo le impresionó: "... estaba enajenada, deslumbrada, fue un momento de descubrimiento en el teatro y lo demás me valía nada."⁵²

Estaba comenzando una época llena de satisfacciones personales y profesionales. Por fin, tenía la oportunidad de aplicar sus ideas acerca de la pedagogía artística. Iniciaba un cambio que implicaba no sólo una transformación instrumental, sino también la generación de un tipo de alumno nuevo en ideas y obras originales, él era el elemento fundamental activo de esta transformación. La Escuela de Artes Plásticas del IPBA se abrió a las tendencias internacionales antes que ninguna en el país, se convirtió en un sitio de confluencia de conceptos y expresiones muy disímiles, y en poco tiempo, el arte potosino se proyectó en el ámbito nacional.

Exposición en las Galerías Excelsior

De aquella exposición de fin de cursos realizó una rigurosa selección y en el mes de febrero de 1961, sus alumnos más aventajados presentaron 36 obras en las Galerías Excelsior de la ciudad de México. No intentó mos-

⁵² C. Alvarado, entrevista grabada...

trar trabajos escolares, sino obras de pintores de diversas tendencias y de indudable calidad. En ese momento había más de 25 alumnos y sólo expusieron 11. En otras cuestiones, su juicio era por lo general acertado, pero cuando se trataba de arte era implacable y certero, en eso no hacía concesiones.

La exposición de los alumnos se inauguró el 8 de febrero de 1961 y expusieron Angélica Villarreal, Celia Ramírez, Tere Caballero, María del Consuelo Chávez, Emma Ortiz, Jorge Noriega, José Carrizales, José Chávez de la Rosa, Álvaro Muñoz de la Peña, Ubaldo Montiel Vázquez y Víctor González. Los tres últimos llaman la atención, porque eran muy jóvenes, particularmente Álvaro, quien acababa de comenzar sus estudios e indudablemente mostró su enorme talento desde el principio.

La directora del IPBA, María del Rosario Oyarzun, la presentó ante el director del Instituto Nacional de Bellas Artes, Celestino Gorostiza, quien manifestó durante la inauguración:

Cábeme la satisfacción de declarar al IPBA (Instituto Potosino de Bellas Artes) como el Instituto piloto del INBA; en toda la república ya que está considerado como el mejor y más funcional de todos los institutos regionales dependientes del Instituto Nacional de Bellas Artes.⁵³

El licenciado Miguel Álvarez Acosta, declaró: "... creo que esto será el semillero donde San Luis recobre su antiguo prestigio de cultura" y el pintor Jorge González Camarena afirmó: "El conjunto realmente es muy completo, de mucha calidad, en donde ya se acusa un principio profesional"⁵⁴

Por su parte, el crítico de arte J.J. Crespo de la Serna expresó:

... realmente conforta y satisface que de la provincia nos lleguen estas brillantes muestras de una juventud despierta, anhelosa, dedicada con ahínco y constancia a lo que ha descubierto como vocación.

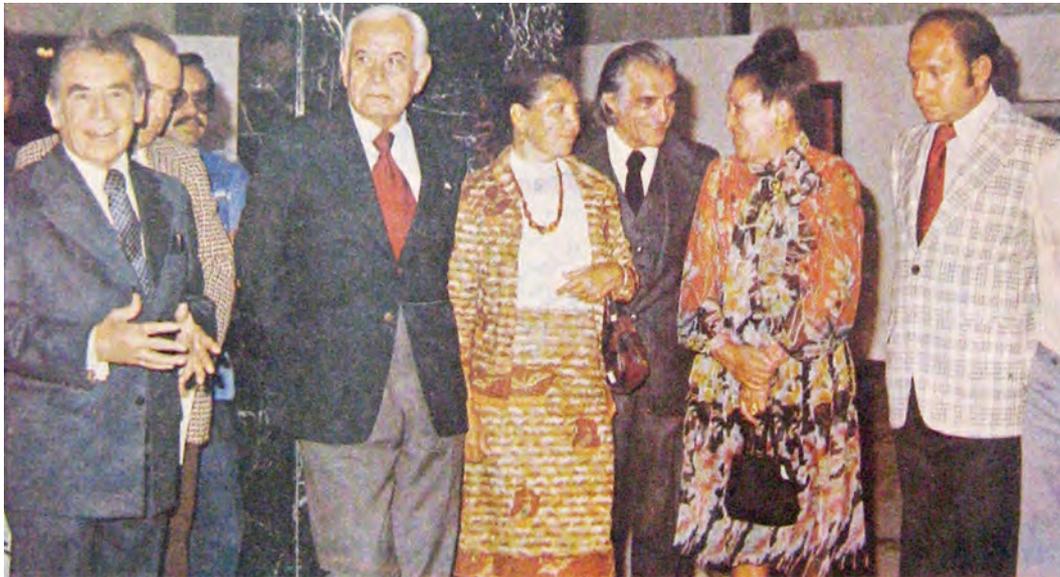
Para mí y para todo el mundo que sea sensible y consciente es una revelación. El aliento que se les ve, tomados en conjunto, es realmente notable, y no creo que se necesite tener ninguna preparación especial para aquilatar lo que exponen, para augurarles un futuro halagüeño.⁵⁵

La directora de las Galerías Chapultepec, Guadalupe Solórzano, invitó a través del maestro a los alumnos para exponer en la galería. El subdirector técnico del Instituto Nacional de Bellas Artes, Víctor M. Reyes también quedó muy bien impresionado con la calidad de las obras exhibidas y la

⁵³ Copia de un documento del mes de febrero de 1964, probablemente elaborado para la prensa o algún catálogo.

⁵⁴ C. Ramírez, "De los más hondo y más profundo de nuestra juventud y nuestra provincia", *El Sol de San Luis*, febrero de 1960.

⁵⁵ Copia de un documento del mes de febrero...



■ Presentación de 25 obras de Rufino Tamayo en el Instituto Potosino de Bellas Artes el 28 de agosto de 1977. *El Sol de San Luis*.

exposición, que permaneciera por espacio de un mes en las Galerías Excélsior, fue enviada al puerto de Veracruz en el mes de abril del mismo año.⁵⁶

Asistieron a la exposición Germán Cueto, Roberto Montenegro, Elena Nieto de García Noriega, Margarita Nieto y periodistas de Excélsior, Novedades, Revista de Revistas y otras publicaciones de circulación nacional. La crítica especializada comenzó a fijar la atención en el IPBA.

Los jóvenes, pintores de San Luis Potosí. Enrique F. Gual⁵⁷

Preséntanse en las Galerías EXCÉLSIOR 11 jóvenes pintores de la Escuela de Artes Plásticas dependiente del INBA, escuela dirigida por el maestro Raúl Gamboa.

Frutos y esperanzas andan revueltos en la exposición así como una comprobación de orden general que merece una rápida referencia: ha desaparecido en esa generación la temática característica de la escuela mexicana. 15 años atrás, no hubo joven iniciado que no diera pábulo al repertorio segregado de los grandes y de los semi grandes; hoy día, a juzgar por la obra hecha en San Luis tal cosa ha dejado de existir. Ocurrirá para bien o para mal, pero ocurre.

¿Con qué se sustituye? Con un amplio panorama de diversa tendencia y ambición, pero predominantemente realista y universalista. Lo exhibido podría pertenecer a cualquier buen grupo de alumnos de cualquier escuela de arte de cualquier parte del mundo. Se observan los frutos de una disciplina de dibujo, de la teoría de color, y se comprueba como al dejar libre al joven artista, éste inclina sus preferencias hacia una regularidad expresiva donde no apunta ninguna extraordinaria inquietud. Casi todo es correc-

⁵⁶ "Exposición de alumnos del IPBA instalada en Veracruz", *El Heraldo*, 2ª. Sección, 4 de abril de 1961.

⁵⁷ E. Gual, "Los jóvenes, pintores de San Luis Potosí". Galerías Excélsior, *EXCÉLSIOR*, 2-Diorama de la Cultura, 19 de febrero 1961.

to, encomiable y agradable. La impresión general del conjunto es que está surgiendo una serie de nuevos valores de notable corrección que nada van a derrumbar con su espíritu de juventud. Figurativos y no figurativos están de acuerdo con lo que ven en su derredor, y con mayor o menor audacia lo demuestran con sus hechos. En resumen: lo que se echa de menos en genio previsible queda compensado por una norma de excelente calidad.

Celia Ramírez, por ejemplo, ostenta cierto poder imaginativo y un gusto colorístico sobresalientes, como la capacidad de dibujante de que hace gala María Teresa Caballero, cuyo color llama también la atención. Hay que citar a Angélica Villarreal por cuanto su numerosa aportación permite verla en diversas fases ambiciosas y loables. Asimismo interesa Álvaro Muñoz de la Peña, un colorista contenido y poseedor de evidente talento según permiten juzgar sus dos naturalezas, de fuerte atracción. A cargo de José Chávez de la Rosa corre la única y clara “escena mexicana” representada por un hábil paisaje de buena ejecución e innegable encanto.

Y otros podrán ser citados en virtud de tales o cuales méritos parciales. Insistamos en el aspecto regularidad y corrección en que se desarrolla este conjunto pictórico. Son sus términos justos.

Exposiciones: Pintores potosinos Margarita Nelken⁵⁸

Conjuntamente con el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto Potosino de Bellas Artes las Galerías EXCÉLSIOR nos presentan (Reforma 18), la obra de once pintores potosinos.

Que sepamos, ninguno de ellos, hasta ahora, conocido en nuestro medio artístico. Lo cual da a la exposición el aliciente de descubrirnos, en la labor de unos jóvenes, el impulso recibido en un centro de provincias alejado de nuestra capital, por talentos incipientes, o ya más granados, pero de todos modos al margen de las resonancias directas de las corrientes artísticas imperantes en estos momentos en la plástica mexicana. Y, en efecto, lo primero que aquí advertimos es la perduración, precisamente en las obras de personalidad más definida, de formas que se dirían fechadas unos seis lustros atrás. Por ejemplo, esas “Niñas” tan delicadamente fijadas, con tanta ternura, por Angélica Villarreal, —e insistimos en el encanto que de ellas se desprende— en la simplificación siempre aplomada de sus trazos y la finura de su gama, son como reminiscencias de ciertas estampas, cuyas ilustraciones, cuya técnica ha tiempo quedó circunscrita a la sensibilidad que hizo popular el dibujo de Boutet de Monvel. Y más o menos lo mismo podríamos decir de María Teresa Caballero, cuyas bailarinas, en particular su “Bailarina en descanso”, son como una transposición en acentos femeninos, o sea edulcorados, del vigor de un Degas.

Desde luego, fuere injusto no subrayar la justeza en el dibujo de esta artista; no es poco, y hasta diremos que es mucho. Las actitudes son convin-

⁵⁸ M. Nelken, Exposiciones, Pintores potosinos, Excélsior, 18 de febrero de 1961



■ Grupo de alumnos del IPBA premiados en concursos de pintura con el maestro Raúl Gamboa, 13 de junio de 1979. *La Opinión*.

centes en todas sus figuras; nada quedó fiado al azar. Más quizá fuere preferible menos seguridad y mayor inquietud creativa.

Abundan en el conjunto las firmas de mujeres, lo cual encomia el afán de superación cultural de las muchachas de San Luis Potosí. Junto a las ya citadas, Celia Ramírez, en los trazos simplificados al máximo de los rasgos fisonómicos de una cabeza, o más exacto, SOBRE el fondo de una cabeza encendidamente policromada y también en otras composiciones de tonalidades igualmente arbitrarias, rebela loable anhelo de adentrarse por caminos menos trillados y Catalina del Consuelo, en sus "Figuras perdidas", asocia muy bien trabajados, tonos delicadamente matizados, lo cual ya es gratísima excepción.

Líbrenos Dios de incurrir jamás en sectarismo feministas, pero, entre estos 11 jóvenes pintores potosinos, imposible no subrayar la calidad muy superior de las obras mencionadas. Les reprocharemos, si, como ya nos parece haberlo apuntado, precisamente su excesiva feminidad, su complacencia en expresiones que pone, por ese acento tan marcado, corren riesgo de incluirse en la que pudiéramos decir sección de trabajos de señoritas. Riesgo que la seriedad de la preparación de estas pintoras espere-mos aparte resueltamente de sus futuras realizaciones. Y con todo, ya que antes recordamos nombres de la escuela francesa, no olvidemos tampoco, a favor de nuestras pintoras, que una Marie Laurencin, de tan señalada presencia nada menos que entre los amigos de su amigo Apollinaire, fue por antonomasia pintora mujer.

Poco tiempo después de la exposición en las Galerías Chapultepec, envió a Tere y a Angélica a México para especializar sus estudios en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura la Esmeralda. Ellas no querían, pero el maestro insistió, "... no entendíamos por qué, si teníamos un maestro como él, debíamos irnos ...".⁵⁹ ¿Influyó la crítica de Margarita Nelken en su columna? Probablemente sí. Estaba convencido de su talento y deseaba que tuvieran una visión más amplia de las nuevas tendencias que mantenían en efervescencia al centro cultural del país. Permanecieron sólo algunos meses y pronto regresaron a San Luis.

⁵⁹ T. Caballero, entrevista...



Pronto... Lila, el color de mi vida

En 1961 llegó Lila, la talentosa y muy joven directora de la Escuela de Danza en el IPBA, quien se instaló con su mamá, Carmen Patiño, en uno de los dos habituarios para maestros que tenía el instituto en la calle de Carlos Diez Gutiérrez. Carmen Alvarado relata como la invitó a reunirse en el café La Oficina con los alumnos de teatro, y a partir de ese momento se hizo amiga de todos y perteneció al grupo. Enrique Galindo era nuevamente el director de la Escuela de Teatro y con sus alumnos Ricardo Aranda, Leopoldo Cordero, Antonio Cordero, Baltasar Sáiz, José Guadalupe Zúñiga, Lila y Carmen se hicieron muy amigas y sus familias también. Esa amistad duraría toda la vida. A veces venía el maestro, que había realizado la escenografía para *Rebozos*, la primera coreografía de Lila que se presentó en el festival de fin de cursos de 1961. Así, como compañeros de trabajo, colaboradores y amigos, apareció Lila en la vida del maestro como una nueva luz que apuntaba hacia el futuro.

En 1962, el ambiente en el instituto era dinámico, de gran vitalidad y entusiasmo. Había una intensa promoción de la literatura y todos los jueves se celebraban reuniones denominadas Cafés literarios de los jueves. Ahí se leían poemas, cuentos y ensayos que fueron publicados en folletos. La Orquesta Sinfónica Nacional se presentó en varias ocasiones y la Ópera del Instituto Nacional de Bellas Artes se presentó dos veces; había conciertos de guitarra para niños en las escuelas y se ofrecían conferencias ilustradas con ejemplos musicales; exposiciones de dibujo, pintura, grabado, fotografía, cerámica, arte popular y dibujo infantil en la ciudad y en los municipios del estado.

Por otra parte, continuó con la exploración vocacional en las escuelas y las tertulias de IPBA. El programa de fin de cursos incluyó una exposición de alumnos en la galería Germán Gedovius y el Segundo Festival de Danza en el Teatro de la Paz, también con la dirección artística y el diseño de vestuario del maestro, quien tenía como colaboradoras a Angélica Villarreal, María Teresa Caballero y Carmen Alvarado.



■ Cafés literarios de los jueves, en 1961.

La directora estaba muy satisfecha con los resultados obtenidos y así los destacó en su informe anual:

La Escuela de Danza, bajo la dirección de Lila López Patiño, ha logrado mucho éxito con sus coreografías rebozos, tianguis y huapango. Esta escuela, de frecuentes colaboraciones en la ciudad, ha sido invitada a algunos municipios del estado. En la Ciudad de México se ha presentado en la "Feria del Hogar". Fue muy honrosa la invitación que se hizo del grupo para actuar en la inauguración del Instituto de Bellas Artes Centro Cultural Ignacio Ramírez de San Miguel Allende, Gto., que inauguró el 17 de agosto pasado, la subsecretaria de la Cultura, Sra. Doña. Amalia Caballero de Castillo Ledón, a la que asistió el director general del INBA. El grupo de danza se presentó durante tres días en el Teatro del Bosque de la Ciudad de México.⁶⁰

El licenciado Galindo renunció por segunda vez a La Escuela de Teatro y Leopoldo Cordero, quien había sido su alumno, fue designado como nuevo director. Ese año el grupo participó con la obra *Los Huéspedes Reales*, dentro del concurso regional que tuvo lugar en el Teatro de la Paz organizado por el INBA, en la sección correspondiente a la zona centro con los estados de Aguascalientes y Zacatecas.

... el Maestro Raúl Gamboa ha desarrollado una labor muy importante

La Escuela de Artes Plásticas, dirigida por el maestro Raúl Gamboa, ha desarrollado una labor muy importante sobre todo en la pintura. En sólo dos años sus alumnos han logrado el mayor adelanto y han obtenido primeros lugares. Se han vendido aproximadamente 50 óleos, de los que adquirió 12 el Lic. Miguel Álvarez Acosta para el Organismo de Promoción Internacional de la Cultura, y con seis más que le prestaron los alumnos del Instituto, formó un lote y promovió su exhibición en 16 estados de la Unión americana; en 8 organizaron las exposiciones miembros del ejército y en 8 civiles.⁶¹

También se organizaron recitales de danza con grupos mexicanos y de Estados Unidos. En artes plásticas, los alumnos eran apoyados con becas y para dar a conocer su trabajo, la promoción y la venta de las obras, se acondicionó en el instituto una galería permanente.

Yo le dije que no era buen marido...

Su noviazgo con Lila continuaba y había descubierto que su vida tenía mayor sentido: estaba profundamente enamorado y era determinante para la armonía que necesitaba, pero Lila era muy joven y su mamá no lo aceptaba "Imposible, era muy grande para ella." Por su parte, el maestro se sentía muy lejos de poseer todo ese conjunto de atributos que podían cifrar su ilusión.

⁶⁰ M. del R. Oyarzun, informe anual, c.a., 1962.

⁶¹ *Ibid.*



■ Raúl gamboa, dibujo, 1963.

Yo acababa de concluir mi divorcio en México y me había prometido no incurrir jamás en el despropósito de volverme a casar. Me dijo: oye ¿por qué no nos casamos? Yo le dije que no era buen marido y, que además, había algo determinante: Yo tengo 40 años y tú 20, cuando estés en la plenitud de la vida yo seré un anciano, y eso traerá fricciones muy fuertes. Bueno, dijo ella, pero deberías saber que amo a los perros y a los gatos...⁶²

... me casé con una mujer extraordinaria y bondadosa

Su nueva vida alegraba a todos en el instituto. Su matrimonio se celebró en La Virreina en el mes de febrero de 1963. Acudieron amigos de los dos, alumnos y maestros. Del INBA vinieron Celestino Gorostiza y Jesús Durón.⁶³ Esa misma noche debía trasladarse a México para participar como jurado en la Primera Gran Competencia Canina Internacional, organizada por el Club Canófilo del Valle de México, la cual había comenzado desde el 14 de febrero. El domingo 17 debía participar con Gordon D. LaMonte, quien venía de Estados Unidos y los señores James W. Case, Javier Ibarra, y las señoras Ana Eugenia de Bar y Elena M. de Gurza en la última etapa que se llevaría a cabo en el Centro Universitario de México. Él partió hacia México y Lila se quedó, porque tenía algo que hacer en San Luis y acordaron verse allá.⁶⁴

Fue un accidente donde vivió de milagro...

⁶² J. A. Hernández, *op.cit.* Aquí el maestro habla en sentido figurado, porque en 1962 realmente él tenía 48 años y efectivamente era 20 años mayor que Lila.

⁶³ C. Alvarado, entrevista grabada...

⁶⁴ *Ibid.*

En la madrugada ocurrió el accidente. Le habían mandado un chofer, que llegó temprano. Aparentemente tomó unas copas en la fiesta y durante el trayecto fueron a dar bajo un vehículo de carga a la altura de San Juan del Río, Querétaro.

*Mi papá no se dio cuenta de que había pasado. Fue un accidente donde vivió de milagro. De hecho, él nunca manejó. (...) Se salvó porque hizo lo que no debió haber hecho: traía los seguros de las puertas abiertos y no traía el cinturón de seguridad. Para los estándares de ahora, estaríamos pensando que debería estar muerto. Al parecer el chofer no vio el camión...*⁶⁵

Carmen Alvarado acababa de llegar a su casa cuando tocaron la puerta para avisarle que el maestro Gamboa había tenido un accidente. Lila, su mamá, la licenciada Oyarzun, José Guadalupe Zúñiga, y la mamá de Carmen se fueron inmediatamente. Lo habían llevado a un hospital de San Juan del Río, donde lo enyesaron y lo dieron de alta después de cuatro o cinco días. Se instalaron en un departamento a un costado del edificio del cine Avenida, donde comenzaron su vida de casados.⁶⁶

Realmente nunca llegó a recuperarse del todo...

Aparentemente las consecuencias no habían sido graves, pues sólo tuvo una fractura en la pierna derecha, pero tuvo muchos problemas. Refiere su hijo Raúl: “dadas las condiciones de la tecnología médica de ese momento, le hicieron más mal que bien. Realmente, nunca llegó a recuperarse del todo de ese accidente y de lo que le hicieron los médicos.” Periódicamente permanecía semanas en un tubo de yeso que llevaba del pecho a las piernas “... él siempre contaba que se quería volver loco.”⁶⁷

Los cuidados y el cariño que recibió de Lila y de sus amigos le devolvieron la paz y así recobró su amor por la vida. Lila tenía la sensibilidad a flor de piel y su serenidad era su soporte y equilibrio. Con ella, todas las dificultades fueron superadas: era otra vez un joven. Cuando regresó al instituto, a pesar de la muleta que lo acompañaría durante años, parecía resplandecer. Ingresó en un mundo nuevo lleno de felicidad; de sueños y emociones placenteras y serenas. Dejó su vida en manos de ella, ahora, su vida tenía un sentido distinto. Era muy independiente, —afirma su hijo Raúl— pero de mi mamá necesitaba muchas cosas. Tenía cierta dependencia psicológica de ella, al grado de que si mi mamá se enfermaba del estómago él se enfermaba (...) descargaba en ella mucho de su vida personal...

⁶⁵ R. Gamboa López, entrevista grabada...

⁶⁶ Carmen Alvarado, entrevista grabada...

⁶⁷ R. Gamboa López, entrevista...

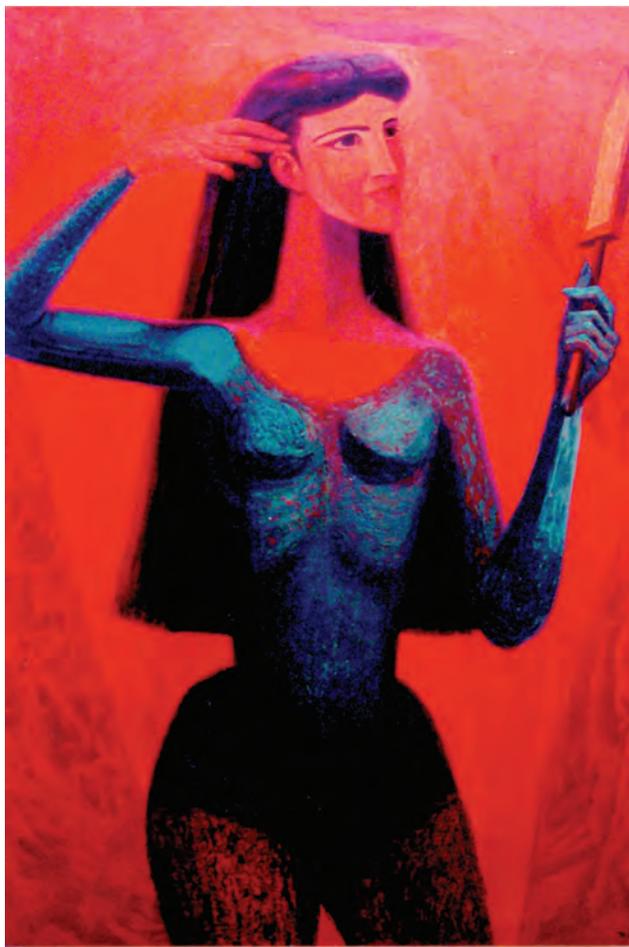
Los retratos de Lila

Los retratos de Lila permiten observar la evolución de su obra y la configuración de un verdadero arquetipo de mujer. Sobre todo, se percibe la persistencia del pintor para que sobreviva en el tiempo; que perdure en la memoria, que se perpetúe su existencia. Adquieren el valor de íconos, de imágenes atemporales. Ofrecen tanto información acerca de ella, como de él. Tienen la expresión de un carácter, son imágenes de una personalidad que reflejan su talento, sus movimientos, sus fortalezas y su temple, tienen como finalidad la admiración y aparece, insistentemente, el amor. Son dos subjetividades plasmadas en el tiempo y constituyen un paradigma de rasgos estéticos y de significación, llevándolos a extremo en aquellas obras que le permiten mayor libertad como los retratos de carácter íntimo.

Se lanza en busca de Lila en el mundo de sus dibujos y sus cuadros. Introduce elementos y características de gran modernidad. Los retratos de Lila tienen, desde mi punto de vista, dos bases fundamentales en las que apoyarse: el constructivismo y los retratos realizados por Miguel Covarrubias, y están centrados en la expresión individual como un elemento de exaltación de su personalidad, mediante la invocación de su imagen idealizada; esa concentración en la imagen a partir de juegos de planos, luz y sombra, matices y tonos para la captación de la realidad de un modo veraz, pero simplificada, tanto en el rostro como en los detalles del vestido.

De 1963 es el retrato de Lila, donde la imagen pasa por un tamiz previo, la elaboración del pintor. La identidad de Lila pasa por el filtro subjetivo





que son los ojos del maestro y su creación consciente y ejercicio técnico, a través de sus manos. Estudia en profundidad y recupera los valores pictóricos del dibujo con enorme expresividad y agudeza y estética constructiva.

En los retratos al óleo, la exaltación de la personalidad de Lila en sí misma, es la exaltación de sus éxitos sus logros; su carácter, sus ideas y pensamientos, su perfil intelectual, afectos, sentimientos y estados de ánimo de su relación amorosa. La figura de Lila es consistente, volumétrica y total. La materializa y la convierte en un soporte que gana en solidez tectónica y consistencia física, porque representa lo ideal y trascendente de su vida. Los fondos son composiciones cromáticas, materia y forma. De esta manera forma y color son compatibles. Este es posiblemente la explicación de su discurso: una serie de elementos en la composición, el color, el espacio, la inclusión de la imagen más o menos realista, casi nunca hay objetos y otros componentes plásticos o referenciales. En general, lo simbólico, lo técnico y lo formal convergen en una síntesis que da preferencia al contenido, la forma está trabajada con un lenguaje refinado, hasta minucioso. Lila aparece de tal modo en primer término, que es la representación de del juego de la existencia, está como pintada por la mano del pintor que se despidе. Lila se fuga interminablemente, fija su color, mientras genera un resplandor que da confianza, forja una luz propia y se incendia, en frescos

colores, fragantes. Por último, y como compendio de todos estos factores, habría que subrayar lo que tienen los retratos de Lila donde confluyen numerosas ideas, significados y experiencias, tanto artísticas como personales, imágenes que llegan como a un punto máximo de tensión entre arte y existencia, el juego complejo entre subjetividad y objetividad, imagen y realidad.

Sin embargo, todavía la imagen de Lila no aparece en sus carteles, folletos o invitaciones para los festivales de la Escuela de Danza, posteriormente, Lila será la imagen principal.

Experiencia del método

En 1963, el sistema pedagógico que había implementado el maestro mostraba con éxito sus resultados en exposiciones y concursos. Su pensamiento era esencialmente crítico, al igual que su idea del arte que entendía como una forma de conocimiento en la búsqueda de lo esencial. El arte era un espacio que permitía al hombre vislumbrar su idea de lo trascendente. De la misma manera, consideraba que la creación artística era un patrimonio exclusivo del hombre que ejercía su propia libertad en el acto creador, porque en el caso contrario, ésta quedaba contaminada por razones externas: la ideología, el mercado, el interés o la sumisión al poder. Por ello se manifestaba en contra del arte social o cualquier otro que se viese constreñido por alguna ideología, tradición o vocación comercial, que consideraba eran amenazas para el arte y las rechazaba con el término “concesión”.

En relación con la técnica que se impartía en las escuelas tradicionales al inicio y durante el proceso de formación del artista, pensaba que tendían a reducir la enseñanza al “dominio del oficio”; que era someterla a una doble reducción, lo cual se traducía en un empobrecimiento que perjudicaba el proceso y debilitaba al alumno, haciéndolo dependiente de las ideas de otros. Así modificó el “poder-hacer” y el “saber-hacer” y planteó que el alumno “debía ser” él mismo y realizar su obra de acuerdo con su propia sensibilidad. Su objetivo era conjuntar el “poder hacer”, correspondiente a la capacidad artística realizadora, con el “saber hacer” o capacidad artística creadora, como presupuestos indispensables. En consecuencia, la enseñanza no podía centrarse exclusivamente en el aspecto técnico, excluyendo el aspecto creador. Si se analizan desde esta óptica las pruebas realizadas por el maestro, se verá que el avance del alumno sólo era posible si desarrollaba durante el proceso estos dos aspectos.

La libertad artística implicaba que el arte no podía estar subordinado a nada más que la sensibilidad del alumno, quien debía obedecer sus impulsos internos, para abrir un campo a la experimentación plástica y al arte en general. Sus objetivos se dirigían al descubrimiento de su personalidad artística, quien de acuerdo al maestro era poseedor de una identidad individual, que debía manifestarse en las cualidades expresivas de su obra. Es necesario enfatizar que el maestro no contemplaba el arte en el terreno exclusivo de la producción artística, sino en un campo más vas-



■ Jesús Sánchez Urbina, de la serie *Mariposas*, 1991.

to, el desarrollo de la personalidad artística, como el caso particular de un fenómeno más amplio que formaba parte del problema de la enseñanza, en que se trataba no sólo de descubrir una vocación, sino de encontrar el lenguaje o estilo que expresara la personalidad artística de cada alumno.

Un maestro con su preparación y sensibilidad, y siempre con una inquietud latente para señalar caminos y estimular voluntades, tiene como resultado afortunado el constante conocimiento de nuevas técnicas que pone a nuestro instituto en el primer lugar en la provincia, y a la par de prestigiosas escuelas. Nos da absoluta libertad para emplear materiales que, por arbitrarios o absurdos que parezcan, arrojan un resultado estético. Nos lleva por un camino de irrestricta libertad en todos sentidos.⁶⁸

Primera etapa: descubrimiento de la personalidad artística.

La primera etapa estaba dedicada a la capacitación en el dibujo del natural: “el traslado,” que tenía por objeto facilitar los procesos de adquisición de habilidades del alumno para que dominara la proporción, el contorno, la distinción de los diferentes planos de la forma en el espacio, y la representación de la incidencia de la luz sobre las formas o volumetría.

En 1963, los principiantes comenzábamos a dibujar bajo la supervisión de Angélica Villarreal, Tere Caballero o José Guadalupe Pérez, según el horario. Angélica Villarreal era una excelente maestra y su labor docente era fundamental en la aplicación y consolidación del método del maestro. Compartía las mismas ideas:

El problema principal de todo estudiante que se inicia en alguna de las disciplinas artísticas, es encontrar oportunamente la forma cabal al contenido de su expresión estética. Forma y contenido son la obsesión de todo estudiante, pues todos saben, que sin estos elementos fundamentales de la expresión estética se puede llegar a pintar más o menos bien... ¡Pero nunca a la verdadera creación artística!⁶⁹

Cada profesor planteaba el problema y debíamos aceptar la estricta disciplina que nos imponían. No podíamos definir el tema, porque generalmente traíamos ideas que en el mejor de los casos se basaban en algo que habíamos visto. Comenzábamos a recibir la información básica del maestro con un vocabulario a nuestro nivel, exento de tecnicismos. Jamás nos preguntaban lo que queríamos hacer, sólo podíamos seleccionar el objeto que nos interesara, entre un conjunto de modelos situados en el centro del patio. Cada alumno tenía su lugar y los maestros pasaban a vernos en los talleres de dibujo y pintura del natural. Para conservarlo no podíamos faltar ni un día, igual que los avanzados en pintura, quienes estaban en la parte más externa del patio. Las clases eran durante la tarde y cada día era una experiencia intensa y estimulante.

⁶⁸ Silvia Elena, “Tere Caballero, aguda intuición femenina y una rica imaginación”, *El Heraldo*, p.4, segunda sección, 26 de julio de 1965.

⁶⁹ Silvia Elena, “Angélica Villarreal, destacada alumna del IPBA, uno de los jóvenes valores de la pintura mexicana”, *El Heraldo*, p.4, segunda sección, 16 de julio de 1965.



■ Fernando González, dibujo.

Desde los primeros ejercicios, intentaba dilucidar el tipo de temperamento del alumno, analizar su sensibilidad, entender su mundo interior que trataba de manifestarse por los cauces del arte, conocer sus tendencias y características expresivas. Por consiguiente, la palabra “mal” no existía en su vocabulario.

Las actividades estaban inevitablemente unidas al proceso de cada quien, pues teníamos diferentes etapas de desarrollo y el maestro pensaba que no había ningún sistema que asegurara que todos pudiéramos alcanzar los objetivos en un tiempo determinado. Por esta razón flexibilizó el periodo de aprendizaje del dibujo para que cada uno, de acuerdo con nuestro proceso de maduración, pudiéramos reducirlo o ampliarlo. Esta etapa también incluía el dibujo de la figura humana del natural. Como la

anterior no duraba mucho tiempo, porque como diría al crítico Miguel Guardia,⁷⁰ quería evitar que llegáramos a ser dependientes del profesor y de lo que él llamaba el “espíritu de traslado” o dependencia del modelo del natural.

Mientras aprendíamos a dibujar, solamente nos observaba: estudiaba nuestra personalidad en la actitud que teníamos frente al objeto o a la modelo, en el encuadre, la escala del dibujo y habilidades de observación, así como en la proporción y el ajuste de la forma. Se trataba, no solamente de *poder hacer*, sino de *saber hacer*, esto es, cada quien debía darse cuenta hacia dónde se dirigían sus intereses y cuáles eran sus habilidades. También analizaba la expresividad de cada quien en la calidad de línea, fuerza o delicadeza en el trazo, capacidad de análisis, exactitud de los detalles, etc. Aspiraba a conocer la forma de entender y “ver” las cosas de cada uno, convencido que desde el principio manifestaríamos una tendencia al representar objetos y situaciones, tal como los percibíamos y los sentíamos.

Los trabajos de los alumnos eran como un contenedor de significados que el maestro debía descifrar. Una vez desentrañado cada temperamento, buscaba los rasgos que develaban la personalidad artística y así quedábamos enmarcados en nuestra propia realidad, a través de la experiencia. El maestro referiría en 1977:

Estos primeros hallazgos fueron de valor inapreciable para el mentor, pues gracias a ellos, se hizo posible darle a cada alumno los ejercicios y

⁷⁰ M. Guardia, Raúl Gamboa, maestro ejemplar...

*técnicas adecuadas para que fluyesen con mayor espontaneidad sus futuras realizaciones pictóricas.*⁷¹

¿Cuándo empezábamos a pintar? Lo decidía el maestro.

Segunda etapa: desarrollo de la personalidad artística.

La segunda etapa se iniciaba cuando demostrábamos que sabíamos dibujar del natural y habíamos mostrado cierta capacidad expresiva. Bajo la supervisión del maestro, auxiliado por otros profesores, y pintábamos un objeto también del natural y debíamos terminar el cuadro con un entorno de creación libre. La estrategia era que en uno o varios cuadros, el maestro considerara que teníamos cierto dominio de la técnica, que podíamos utilizar el óleo con soltura y determinar todo aquello que fuera significativo.

Con estos ejercicios, el maestro Gamboa nos daba la oportunidad de crear, con lo que podíamos mostrar elementalmente nuestra sensibilidad, tendencias y facultades imaginativas. Fomentaba que nos involucráramos como personas integrales, incluyendo nuestros procesos afectivos y cognitivos, y comenzáramos a desarrollar nuestro propio lenguaje en forma experimental. En principio, procuraba darnos confianza para que creáramos nuestra obra, y de su parte, sostenernos y apoyarnos. Destacaba todo aquello que era significativo. Aunque en general no intervenía, su actitud era tal, que sentíamos su presencia como la de alguien a quien podíamos acudir en caso necesario; no nos abrumaba con normas, correcciones o rectificaciones, que podrían haber disuelto la atmósfera de libertad que era una de las características esenciales.

Aun cuando todos comenzábamos con el óleo a la manera tradicional, el maestro creía que necesitábamos pocas explicaciones acerca del uso de los distintos materiales. Cuando poseíamos cierta habilidad, nos dejaba actuar por nuestra cuenta, venciendo dificultades, creando formas y tratando de plasmar aquellos motivos a los que nos inducían la imaginación y fantasía. Así, íbamos desarrollando nuestra propia técnica, como recuerda Carmen Alvarado:

*... todos se fueron primero por el camino que debía de ser técnico, académico, (...) el traslado primero, y cuando pintabas bien, entonces hacer lo que tú quisieras (...) buscar tu camino, tu personalidad, tu propio estilo, mientras él te iba ubicando...*⁷²

Todos los alumnos implicábamos un reto para el maestro, pues las características de cada uno definían su actuación y ponía en acción los recursos de su renovador método para facilitar nuestro aprendizaje. No nos coartaba la libre expresión, sino que la estimulaba continuamente y depuraba nuestra sensibilidad. Mientras la mayoría de los maestros tradicionales obligaban a aceptar sus teorías, él pensaba que en arte, la teoría se desarrollaba de otra forma: primero la práctica, después la teoría.

⁷¹ R. Gamboa Cantón, La educación artística...

⁷² C. Alvarado, entrevista grabada...



■ Antonio Chessel.

Lo más importante era que reveláramos nuestra propia expresión, un lenguaje que hiciera nuestra obra única. Nos orientaba hacia el desarrollo de un estilo, pero no un estilo en general, tampoco una corriente, mucho menos el estilo del maestro, sino nuestra manera personal y única de interpretar el mundo. Sergio Portillo recuerda como “... podíamos estar todos juntos, pero cada quien iba por un camino distinto, ninguno copiaba a otro. El maestro sabía conducir...”.⁷³

En esta etapa también comenzábamos el dibujo de figura humana al desnudo, pero nada allí era obligatorio. También iniciaban las materias teóricas. El maestro esperaba también que *quisiéramos saber*; que mostráramos interés en el conocimiento de nuestra disciplina. No quería que anduviéramos por el camino del arte como ignorantes perplejos o como sujetos indiferentes a la belleza y al arte. A partir de esta etapa asistíamos a los cursos de estética que impartía el Lic. Félix Dahujare Torres; los de historia del arte del presbítero José Pesquera Lizardi; el curso de perspectiva impartida por el maestro José Guadalupe Pérez y los de apreciación del arte contemporáneo y teoría del color que impartía personalmente el maestro Gamboa.

El curso de apreciación del arte contemporáneo era una clase de orientación artística. No se reducía a una enseñanza teórica, sino que apuntaba a las realizaciones de los pintores y no al aprendizaje de conocimientos abstractos e inútiles. Era una clase activa dedicada a inducirnos a pensar antes de hacer; a introducir diversos puntos de vista, a través del conocimiento de las tendencias, escuelas y corrientes del siglo XX, para que no diéramos una respuesta única.

Para el maestro, el comienzo de la carrera de un pintor ofrecía nuevas e incontables perspectivas en este sentido. Entraba en detalles sobre su

⁷³ S. Portillo, entrevista grabada...

lenguaje y examinaba su pensamiento, las ideas que sustentaban sus obras, las interpretaba para obtener de ellas todo lo que pudiera decir la obra a la mirada del alumno. A veces, añadía breves indicaciones anecdóticas, sobre su vida para su definitiva comprensión. Intensificaba las imágenes plásticas, analizaba los temas y hacía descripciones vívidas de las emociones del pintor, no sólo de sus obras, sino de los paisajes y los sucesos que habían influido en él. Hacía que nos surgieran nuevas ideas y emociones, imágenes y vivencias.

La segunda etapa se extendía más o menos un año.⁷⁴ Al finalizar, el maestro ya tenía una división general que nos clasificaba en dos grandes grupos: románticos y clásicos. En los románticos predominaba la emoción y la expresividad; en los clásicos la sensibilidad y las ideas. Durante las dos primeras etapas, consideraba que todavía no estábamos capacitados para sortear las dificultades que nos esperaban. Era necesario observar que el recorrido y el proceso que realizábamos hacia una meta, que tal vez no conociéramos, requería de la orientación y la ayuda del maestro para alcanzarla. Esta capacitación incluía enseñanzas, instrucciones y pruebas. Algunos las sorteaban fácilmente, para otros eran más difíciles.

Había tres pruebas decisivas, que eran garantía de la terminación de las etapas preliminares: la selección del maestro para participar en concursos, como el 20 de Noviembre, de carácter estatal, y los nacionales, como el de Aguascalientes. La segunda eran los resultados, premios y menciones honoríficas y la opinión de críticos especializados como Miguel Guardia, Antonio Rodríguez, Margarita Nelken, Jorge Juan Crespo de la Serna, quienes asistían como invitados especiales a las exposiciones de fin de cursos, aquí y en México. En sus columnas confirmaban que estábamos listos para enfrentarnos a la consolidación y el perfeccionamiento de nuestro estilo personal. Se trataba de una aventura creadora o, mejor dicho, de una aventura formativa.

Tercera etapa: consolidación de la personalidad artística.

El objetivo de la tercera etapa era la consolidación de la personalidad creadora manifiesta a través de un estilo. Comenzaba cuando habíamos mostrado que poseíamos ciertas características sensibles y facultades expresivas. Al principio, y sustentado siempre en aquellos primeros conceptos, nos dejaba en cierta libertad para consolidar los rasgos característicos que anunciaban un estilo con valores propios, era muy exigente y no permitía que nos apartáramos del lenguaje que apenas estábamos afirmando.

También realizábamos “apuntes,” los cuales tenían una doble función: la primera dominar la línea y la segunda, el proyecto de un cuadro. Los mostrábamos al maestro para su aprobación, pero nunca nos obligaba a la copia de modelos. Si en estos apuntes manifestábamos personalidad y había algunos rasgos de expresión original; entonces nos impulsaba y nos

⁷⁴ Como no existía ninguna restricción temporal, había algunos que podían permanecer mucho más. Todo el tiempo necesario.

mantenía por ese camino, y comenzábamos a responsabilizarnos de nuestro propio desarrollo. Sergio Portillo evoca las palabras del maestro:

*... esto es una veta que tienes que explotar, ve por ahí, es un camino que se te abre, ve a ver que encuentras. En ese camino indudablemente que va a surgir algo importante, pero camina por ahí, te esta marcando, te está abriendo las puertas, un campo que está por explotar. Es tuyo, camina por ahí...*⁷⁵

No había disyunción entre la técnica y las normas del lenguaje plástico en detrimento de la libertad creadora. Ambos eran herramientas al servicio de la expresión, y por lo tanto no debían perjudicar la exteriorización de la emoción. Con mayor razón, tampoco podía contrarrestar la espiritualidad que se iba despertando en cada uno de nosotros. Sergio Portillo recuerda cómo lo instaba a desprenderse del "oficio," una vez adquirido: "... olvídate de las reglas, ya las conoces. Ahora eso es lo que hay que hacer. Rompe con las reglas, con las normas, trabaja de una manera más libre. Aquí tienes tus apuntes, son una pauta, trabájalos en pintura; haz composiciones con estos elementos ..."⁷⁶

Como ya habíamos encontrado un lenguaje, dejaba que actuáramos libre y espontáneamente, sin influir en nuestra actividad, sólo nos proporcionaba su orientación enriquecedora, nunca una dirección autoritaria. Todos sus esfuerzos se encaminaban a diferenciar cada individualidad, mediante una técnica y una disciplina especiales. Así, los límites de la formación artística se ensancharon y consiguió animar y alimentar nuestra capacidad creadora, para que fuéramos nosotros mismos quienes espontáneamente expresáramos nuestra individualidad a través de las distintas formas artísticas que descubrían nuestra propia originalidad.

Propiciaba un ambiente de camaradería, jamás establecía comparaciones entre nosotros ni contrarrestaba la sensibilidad particular que se iba despertando en cada uno. Por el contrario, nos alentaba, aun cuando lo que hacíamos fuera lo más lejano a su propia sensibilidad. Lo más importante era la orientación y que cada uno siguiéramos nuestro propio camino, un camino distinto, de acuerdo con nuestro temperamento y facultades. En este marco de libertad, producíamos obras sin más compromiso que el estético y nos ocupábamos de temas más universales, dentro de las tendencias contemporáneas.

Felizmente, el espíritu libre y la inspiración original no se alteraron, sólo se procedió a orientarlos, a incrementarlos y a clasificarlos: no se impuso al alumnado credo ni tendencia. Se les hizo ver y conocer cuanto convenía a su personalidad, se les explicó y volvió a explicar; se usaron los reactivos apropiados; se les ilustró constantemente y se mostró a los discípulos todos los caminos hollados por el arte, tan diferentes entre sí,

⁷⁵ S. Portillo, entrevista grabada...

⁷⁶ *Ibid.*



■ Sergio Portillo, *Real de Catorce*.

como diferencias existían entre los artistas que los habían abierto en su propio tránsito.⁷⁷

Debíamos prepararnos para ejercer nuestra libertad, sin pautas que la restringieran o condicionaran. Ésa era su premisa más importante, tenía una razón de ser mayor que en cualquier otra disciplina, al propiciar que hiciéramos propuestas distintas para comprometernos a pensar antes de hacer, ejecutar, desarrollar proyectos artísticos. La necesidad de plantear la idea era una exigencia del maestro. Casi nadie realizaba un cuadro sin un proyecto previo, a menos que quisiera escuchar algo así como “¿crees que eres un genio?”

Cuarta etapa: perfeccionamiento del estilo.

En la cuarta etapa teníamos plena autonomía para recorrer nuestro propio camino libremente, pues todos eran válidos. Pensaba que todos los senderos conducían al arte. Por ello, cada quien podía plantear sus propias ideas y proponer sus recursos expresivos; pintar como quería y expresar lo que deseaba; asomarse a distintas direcciones y responsabilizarse de su propio desarrollo, siempre con su orientación. Quería que nos compromete-

⁷⁷ R. Gamboa Cantón, La educación artística...

tiéramos con nuestra obra, incluyendo ideas, sensibilidad, conocimientos, habilidades y emociones, para que perfeccionáramos nuestro propio lenguaje. Por ello, jamás establecía comparaciones entre nosotros. No quería que nos atáramos a nada preestablecido. Trataba de liberar las fronteras de nuestra visión estética, de tal modo que las metas que nos planteábamos estuvieran de acuerdo con nuestras intenciones y capacidades específicas. En ese momento no nos dábamos cuenta de la importancia de su método, sin embargo, lo intuíamos, tal como dice Sergio Portillo:

Yo me puse en manos del maestro Raúl Gamboa y afortunadamente fue el primero que me orientó. Y digo afortunadamente, porque no iba viciado por otras informaciones, de otros maestros que tienen su manera de formar a sus alumnos. A veces es difícil quitarle a uno ciertas formas de trabajar, de pintar (...) por primera vez tenía yo un maestro, un excelente maestro. Después me di cuenta de quién era Raúl Gamboa ...⁷⁸

Nos inducía a conquistar la libertad de los creadores, tanto en la selección de materiales y técnicas, como en la autonomía para elaborar cada obra.

Pero una vez que entraron en posesión de su bagaje de valores expresivos, quedaron los alumnos en absoluta libertad de ahondar y ensanchar su capacidad creadora, en libertad de pintar como querían, de expresar lo que deseaba, de gozar su libre albedrío, de recorrer el propio camino y asomarse a todas las direcciones, pues ellos sabían o intuían ya, que todos los caminos y todas las direcciones, sólo tenían una meta; llegar por medio del arte a cimas que sólo se alcanzan superando la íntima escala de valores que hay en todo ser sensible ... en todo ser humano.⁷⁹

Durante el aprendizaje, su método de evaluación era por objetivos individuales, sin límite de tiempo, pero exigía una disciplina de trabajo, que si bien daba lugar a experimentos y exploraciones que pudieran calificarse como actividades lúdicas, constituían una parte del trabajo que la mayor parte de los alumnos desarrollábamos.

La suma de identidades individuales constituyó la del instituto, que se caracterizó por su diversidad de posiciones y lenguajes estéticos. Debíamos comportarnos como discípulos independientes y libres; estar activos y esforzarnos, experimentar, reflexionar y equivocarnos, aprender de otros sin copiarlos. Mostrar que *queríamos ser*. Si nos desanimábamos, en el sentido de considerar imperfecto nuestro trabajo o si llegábamos a compararlo con las obras de los otros compañeros más avanzados y nos sentíamos incompetentes, entonces nos convencía de que nuestra visión personal era distinta, pero tan valiosa como la de cualquier otro.

El alumno debía ser él mismo, un pintor sin concesiones, que debía seguir sus impulsos estéticos y hacerlos prevalecer sobre las ideas intelectuales;

⁷⁸ S. Portillo, entrevista grabada...

⁷⁹ R. Gamboa Cantón, La educación artística...



■ Alberto Martínez.

buscar la originalidad sobre la perfección, la espontaneidad sobre la exactitud, el estilo sobre la técnica, la personalidad sobre el oficio, la emoción sobre las normas y la intuición sobre la razón. Todo esto sustentado en un profundo respeto a la propia obra y a la profesión del artista.

Estábamos fascinados con el sistema del maestro que, además de haber sido eficaz, fue estimulante para la mayoría. Quizá fue decepcionante para quienes esperaban una enseñanza tradicional, pero ellos no se quedaron. Los que continuamos, de algún modo fuimos transformados desde el interior.

Nunca aceptaba ser juez en concursos en que presentaban obras sus alumnos. En 1963, cuando el gobernador del estado Manuel López Dávila lo designó miembro del jurado del concurso anual 20 de Noviembre con el licenciado Pedro Diez Gutiérrez y el ingeniero Luis Díaz de León. Le escribí una carta al mandatario para recibir el nombramiento aclarando sus motivos, ya que no participaba ningún alumno del IPBA y solicitó que el texto de ésta se transcribiera en el acta del jurado.⁸⁰ “... Y considerando que a este certamen pictórico no concurren cuadros pintados por algún alumno del IPBA, en donde desempeñé un cargo, me encuentro por esta razón en libertad de poder aceptar

⁸⁰ J. Caballero Barnard. *Op.cit.*



■ La Lic. María del Rosario Oyárum e invitados con el Maestro Raúl Gamboa y su esposa Lila, durante la inauguración en la galería Germán Gedovius.

el cargo que el C. Gobernador Constitucional del Estado ha tenido a bien asignarme ...”⁸¹

Raúl Gamboa, maestro ejemplar, Miguel Guardia.⁸²

De todos los institutos regionales de bellas artes que se encuentran diseminados a lo largo y a lo ancho de la república fue uno de los primeros en ser fundado, y el que, a lo largo del tiempo transcurrido ha demostrado una constitución más sólida que sus congéneres, quizá porque desde su nacimiento se puso un especial cuidado en asegurarle una decorosa existencia. Sin embargo, como todos los demás establecimientos de este tipo, ha sufrido altas y bajas que no es el caso analizar ahora, pero que no le han permitido llevar ante el público, más a menudo, promociones como la que ha de ocuparnos ahora.

Se trata de la exhibición en el Salón de la Plástica Mexicana –Havre 7 de esta ciudad– de 30 obras de alumnos del Taller de Pintura del Instituto Potosino de Bellas Artes.

Hace tres años fue llamado Raúl Gamboa –notable pintor mexicano cuyos méritos artísticos han sido reconocidos desde hace mucho tiempo en México como en el extranjero– para que se pusiera al frente de la Escuela de Artes Plásticas del INBA, que en ese tiempo contaba con unos cuantos –no llegaban a 10–, solitarios estudiantes. El sólo hecho de aceptar una escuela en provincia –por más que se le hubiera asegurado una libertad y un apoyo irrestricto es ya meritorio– pues el problema

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Miguel Guardia, “Raúl Gamboa, maestro ejemplar,” *Excélsior*, 1963.

principal con el que han tenido que luchar los institutos regionales de Bellas Artes es la carencia de buenos maestros: nadie quiere ir a “enterrarse” fuera de la ciudad de México. Que si un artista respetado y reconocido como Gamboa acepta ir a trabajar callada y tenazmente, con amor e inteligencia, amén de modernos métodos pedagógicos, el hecho se convierte en algo absolutamente digno de ser tomado en cuenta, máximo si se logran los resultados excelentes que Gamboa está consiguiendo con los alumnos del Taller de Artes Plásticas del IPBA.

Lo primero que hizo Raúl Gamboa a partir del momento en que tomó posesión de su cargo fue transformar los sistemas de enseñanza de las artes plásticas. No recurrió para ello a caminos probados ya, y comprobadamente inadecuados: valiéndose de su propia experiencia adquirida a través de muchos años de ejercer el magisterio, abrió nuevos caminos. Comenzó por reducir la temporalidad de la enseñanza, pues el alumno mientras más tiempo está en clase y más tiempo tiene junto a sí al maestro, se desarrolla menos por su propio esfuerzo. En seguida redujo también a sólo tres meses la enseñanza de materias como la voluminométrica y la proporcionalidad, que son objeto de estudio durante los seis años que aproximadamente dura por lo común el aprendizaje de un pintor: Gamboa está plenamente convencido de que prestar demasiada atención a materias como las mencionadas lleva indefectiblemente al alumno hacia una especie de deformación profesional que consiste en lo que él mismo llama “espíritu de traslado”, según el cual, el estudiante de pintura no puede concebir sino la copia directa de los objetos, sin el



■ Angélica Villarreal, portada del catálogo de la exposición en el Salón de la Plástica Mexicana, 1964.

menor carácter propio. El estudiante cae inconscientemente en la identificación absoluta en el arte con la naturaleza; cuando esto sucede, resulta ya por demás inútil tratar de hacer que el alumno se exprese con libertad creadora: su mentalidad, su espíritu se encuentran cercados por la rigidez consecuente a los conceptos pictóricos concebidos y aplicados durante todo el tiempo.

La segunda etapa, por decirlo así, se inicia en seguida sobre aquellos primeros conceptos académicos; se comienza a dar al estudiante la oportunidad de crear elementalmente, con lo que principia éste a mostrar sus tendencias y sus facultades. El maestro, entonces, orienta su enseñanza para conseguir el desarrollo del estilo pero no de un estilo general, no del estilo del maestro a través del estudiante, sino del estudiante, de su manera personal y única de interpretar el mundo que lo rodea.

Junto con este trabajo de perfeccionamiento del estilo peculiar de cada alumno, hay otro, llevado a cabo exclusivamente por el maestro: el sondeo psicológico de cada uno de los estudiantes, que permite orientar en forma todavía más segura y terminante sus tendencias expresivas. Raúl Gamboa emplea para ello cerca de 40 pruebas, todas ellas de tipo pictórico, pero no en forma de "tests", sino en forma espontánea, a lo largo de las clases y sin que el alumno lo perciba. A partir de ese momento Gamboa divide a los estudiantes en dos grandes grupos, que él llama de románticos y de clásicos. En cada uno de ellos, poco a poco, va efectuando las múltiples subdivisiones a que las características de cada estudiante lo obligan. Cuando cada uno de ellos ha sido flexiblemente clasificado, todos los esfuerzos del maestro se encaminan a consolidar y a pulir cada individualidad, mediante una técnica y una disciplina especiales. Junto a todo lo anterior el alumno está asimilando, permanentemente, la idea del absoluto respeto profesional con que debe enfrentar su tarea.

El Taller de Artes Plásticas del IPBA cuenta actualmente con casi n90 alumnos que van desde las más tempranas edades, infantiles e inquietas, hasta las más avanzadas y maduras. En cada etapa de desarrollo, empero, y esto es lo más interesante. Raúl Gamboa ha conseguido óptimos frutos, como lo muestran estos 50 cuadros en exhibición, que ni siquiera representan la totalidad de la obra que podría ser mostrada. Las obras pertenecen a Consuelo Alférez, Victoria Alcocer, María Teresa Caballero, Carmen Alvarado, Juan Borrás, Alberto Cavazos, Gloria Cardona, José Carrizales, Guadalupe Dávila, Amparo Franco, Alicia González, Melania Manteca, Flora Martínez, Luz Elena Mercado, Carmela Nieto, Mercedes R. de Noyola, Teresa Palau, J. Guadalupe Pérez, Obdulio S. Portillo, Silvia Puyou, Celia Ramírez, Carmen R. de Martens, Baltasar Sáiz, Angélica Villarreal, Rosa Luz Villaluso y J. Guadalupe Zúñiga.

A todos ellos habrá que seguir la huella, pero especialmente a artistas tan dotados como Consuelo Alférez, María Teresa Caballero, Víctor

González, Celia Ramírez o Angélica Villarreal, cuyas obras muestran ya una calidad indiscutible.

Es positivamente alentador que existan maestros de la calidad de Raúl Gamboa, que no escatiman esfuerzo alguno para dar impulso y nueva vida a las artes plásticas en el país, a la vez que resulta triste, por no decir indignante, que las personas capacitadas para efectuar una labor positiva no sean capaces de impartir sus conocimientos a quienes más lo necesitan...

En febrero de 1964 se llevaron a cabo las actividades de fin de cursos con la presentación del Ballet Provincial, dirigido por Lila y una exposición en las Galerías Germán Gedovius. El maestro seleccionó 50 cuadros que se exhibieron a partir del 18 de febrero del mismo año en el Salón de la Plástica Mexicana, dirigida por Lourdes Chumacero.

El crítico de arte J.J. Crespo de la Serna declaró a la prensa:

Realmente reconforta y satisface que de la provincia nos lleguen estas brillantes muestras de una juventud despierta, anhelosa, dedicada con ahínco y constancia a lo que se ha descubierto como vocación.

Para mí y para todo el mundo que sea sensible y consciente es una revelación (...)

El aliento que se les ve, tomados en conjunto, es realmente notable, y no creo que se necesite tener ninguna preparación especial para aquilatar lo que exponen, sobre todo, para augurarles un futuro halagüeño".⁸³

Con tinta negra y roja. San Luis Potosí: Una revelación en la enseñanza del arte, Antonio Rodríguez.⁸⁴

"¡No hay alumno malo!" lo que sí existe, y en alto grado, son maestros que no saben, no quieren, ni tienen vocación para enseñar!

Estas palabras parecen cargadas de audacia. En esencia contradicen las de aquel gran maestro chino –Kun Fun Tze– que decía: "sólo enseño a quien tenga interés de aprender". Pero no fueron pronunciadas por un aventurero cualquiera, sino por un gran artista, cuya obra de creador y de maestro avalan ampliamente su tesis.

Raúl Gamboa tampoco es un advenedizo que llame la atención por un chispazo. Pintor de la vieja guardia, formó parte del movimiento muralista que en 1936 se propuso llevar su arte a las masas en los mercados, escuelas, sindicatos y otros lugares públicos.

⁸³ Documento, c.a. 4 de febrero de 1964.

⁸⁴ A. Rodríguez, San Luis Potosí, una revelación en la enseñanza del arte, Con tinta negra y roja, Cultura de hoy, El Día, Año III, No. 591, México, d. F., 15 de febrero de 1964, p. 9.



■ Exposición en la Casa de la Juventud, San Luis Potosí, 1964.

En el Mercado Abelardo Rodríguez, cuando el gran experimento que produjo resultados heterogéneos, pintó Raúl Gamboa uno de los fragmentos más bellos del conjunto. Y no olvidamos que también Pablo O'Higgins y Antonio Pujol realizaron ahí obras interesantes y valiosas. Raúl Gamboa, después de varios años de silencio debidos más a su modestia que a la falta de una obra auténtica y de gran calidad se impuso de nuevo a la admiración de la crítica y del público con el merecido premio que recibió en una de las famosas bienales panamericanas de México.

"Desaparecido" otra vez por algunos años, Raúl Gamboa resurge ahora con una obra que pone de manifiesto su pasión de artista y su vocación de maestro: la obra de sus alumnos en la clase, que él dirige, del Instituto Potosino de Bellas Artes.

No quisiera adelantar juicios sobre los trabajos que serán presentados la próxima semana en el Salón de la Plástica Mexicana, pero las fotografías que él nos enseñó, con las limitaciones propias de la fotografía para la reproducción de obras de arte, nos anuncian resultados extraordinarios.

Raúl Gamboa no cuenta, en San Luis Potosí, con un conjunto de alumnos superdotados. La mayor parte de sus discípulos son obreros que trabajan durante una parte del día y estudian en la otra. Pero él ha sabido descubrir con sensibilidad y paciencia, cuáles son las facultades de cada uno de sus alumnos y ha sabido cómo encauzarlas.

Dice Gamboa que todos los hombres pueden aprender a dibujar y a pintar; que todos tienen en sí mismos los elementos para poder expresarse, artísticamente, por medio del dibujo y de la pintura. Considera además,

el gran pintor y gran maestro que no es nada del otro mundo poner a un muchacho en condiciones de expresarse pictóricamente. Lo que es difícil es encontrar un maestro que quiera y sepa enseñar.

Nos explicó a continuación, el método que utiliza para lograr los resultados que ha obtenido en el Instituto Potosino de Bellas Artes. Preferimos no obstante, reservar lo que de interesante y aleccionador nos dijo para cuando se presente la exposición de sus alumnos.

Si el resultado de sus experiencias responde realmente, como las fotografías sugieren, a la bondad de las teorías expuestas por el maestro y artista será necesario revisar los métodos de enseñanza de nuestras escuelas en las cuales abundan por desgracia, los maestros que tienen una idea muy difusa de su misión.

El licenciado Miguel Álvarez Acosta, Director de Promoción Internacional de Cultura expresó en el folleto de presentación para la VI Reseña Cinematográfica en Acapulco:

Entre los Institutos que fundados recientemente han evolucionado en mayor medida y hondura de lo que pudo esperarse, el IPBA (Instituto Potosino de Bellas Artes) puede hoy por hoy atribuirse las marcas elevadas y firmes en la especialidad de Artes Plásticas de Provincias; en otros ramos ha evolucionado; su realización dancística, por ejemplo, es digna de mención especial. En los últimos tres años los alumnos de pintura han logrado niveles profesionales y se mantienen en taller y aulas, con el mismo afán por el estudio riguroso que en el inicio de esa fértil etapa de su formación artística".⁸⁵

Raúl Gamboa, director

El Instituto Potosino de Bellas Artes se había consolidado bajo la dirección de la licenciada María del Rosario Oyarzun, con el respaldo del director del INBA, Celestino Gorostiza. Con el apoyo del licenciado Miguel Álvarez Acosta, desde el Organismo para la Difusión Internacional de la Cultura de la Secretaría de Relaciones Exteriores, la directora programó una gira del grupo de danza, dirigido por Lila, por varios lugares de la Unión Americana, que tendría lugar en abril de 1964. Con los compromisos hechos y también los preparativos, el director general del INBA ordenó la cancelación del viaje, un día antes de la partida. La licenciada Oyarzun lo autorizó e inmediatamente le llegó su cambio para cubrir la plaza de directora en el Instituto de Bellas Artes de Mazatlán. Sus compromisos de trabajo y su rechazo a la injusticia provocaron su renuncia y la inconformidad de los estudiantes y maestros del instituto. "Circunstancias de indeseable mención, había determinado antes, la separación de la excelente directora

⁸⁵ M. Álvarez Acosta, folleto editado con motivo VI Reseña Mundial de Festivales Cinematográficas en Acapulco Guerrero, publicado por el Gobierno de la República, 1964.



Rosario Oyarzun.” Recordó el licenciado Miguel Álvarez Acosta en 1978.⁸⁶ Para resolver este problema “*artificial y hostil*,”⁸⁷ vino el coordinador general del INBA, Jesús Durón, quien se entrevistó con los estudiantes. Negoció la solución al conflicto, proponiendo que el maestro Raúl Gamboa fuera el nuevo director, con la aceptación de la mayoría. Mientras tanto, al maestro lo habían operado de la pierna afectada por el accidente el año anterior y estaba dentro de un tubo de yeso. Por obvias razones no quería aceptar y Jesús Durón regresó a México. La insistencia de las autoridades del INBA y el apoyo de estudiantes y maestros lo convencieron y asumió la dirección en el mes de mayo de 1964.⁸⁸

Como director, trabajó intensamente para apoyar a sus alumnos, maestros y trabajadores. Fue un líder que puso al servicio de San Luis Potosí sus conocimientos, trabajo, cualidades personales, relaciones con el medio

cultural nacional e internacional y con una encomiable vocación de servicio promovió actividades que generaron un desarrollo artístico y cultural que elevó la calidad de vida de sus habitantes. Sin abandonar el aspecto educativo, eje central del instituto, estableció una política de promoción y difusión de los resultados de la enseñanza, propició el desarrollo integral de los alumnos, impulsó su participación en los concursos y con ello se dio un auténtico interés por la difusión del arte potosino, lo cual permitió que fueran observados por la crítica especializada. Encontró el equilibrio entre la enseñanza y la promoción, factores indispensables para implementar una política cultural eficaz, observando siempre que el acceso a la cultura resultara posible al garantizar que la dinámica de la creatividad estuviera protegida por una eficiente difusión.

Muy pronto creó la imagen institucional que se mantiene de manera constante desde 1964 hasta la fecha. Diseñó el logotipo, como signo de identidad de la comunidad artística. Para ello, seleccionó la figura estilizada del nopal como representación de lo potosino. Sabía que el logotipo y el nombre del Instituto Potosino de Bellas Artes era el primer contacto con la gente, por lo cual en sus aplicaciones, la imagen de la institución es sobria y austera y se utiliza un mismo color de papel, un mismo tipo de letra y mantiene su imagen de calidad, buen gusto y efectividad.

⁸⁶ M. Álvarez Acosta, *Catálogo de la exposición en la Cámara de Diputados*, s.p., 8 de noviembre de 1978.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ El 15 de abril de 1964, en la declaración a la Secretaría de Hacienda, aparece por última vez la firma de la Lic. Oyarzun como directora. El 11 de mayo es la primera vez que Raúl Gamboa firma como director.

Para convocar al público seguía utilizando las invitaciones o catálogos sencillos que ya había comenzado a diseñar desde que llegó, siempre cuidadoso de la calidad, la claridad y precisión de la información. Editarlos resultó un verdadero desafío a su creatividad, imaginación y buena voluntad, por la carencia de recursos económicos. Tenía para un directorio de invitados que incluía a las autoridades, la prensa, líderes de opinión y miembros de la comunidad artística, a quienes se los enviaba siempre a tiempo, de una manera permanente y sistemática.

Continuó inmediatamente las gestiones de la licenciada Oyarzun ante el gobernador Manuel López Dávila para conseguir un nuevo edificio. El gobernador había ofrecido comprar un terreno para su construcción, pero la decisión quedó pendiente. El número de alumnos pasó en un año de 174 a 424 en todas las escuelas.

Gustavo Díaz Ordaz vino a San Luis durante su campaña como candidato a la presidencia de la república y el maestro consiguió que visitara la exposición con una selección de los mejores trabajos en la galería Germán Gedovius. Se formó una comisión de alumnos para entrevistarse con él y solicitarle los recursos necesarios para comprar la finca Vista Hermosa, así como los recursos necesarios para su restauración. Díaz Ordaz dijo que sí y todavía después de su toma de posesión envió un telegrama para comunicar que ya había girado las instrucciones, pero no sucedió nada.⁸⁹

El maestro era un gran administrador de los escasos recursos que los gobiernos estatal y federal otorgaban al instituto. La mayor parte eran destinados a la formación de los alumnos y a atender las necesidades de los trabajadores. Trataba de humanizar el desarrollo de todos, fortalecer y acrecentar sus valores fundamentales y su identificación con la institución. Estaba tan limitado de recursos, que difícilmente podía solventar los gastos para organizar las exposiciones e invitar a los críticos. Si conseguía que vinieran personalidades como Antonio Rodríguez era porque le hacían una gran deferencia. Estas condiciones no solamente eran exclusivas del IPBA, Antonio Rodríguez, quien estaba como director de Difusión Cultural del Instituto Politécnico le escribió en relación con la presentación de una exposición de los alumnos en México: "... el Instituto no puede pagar gastos de transportes (vivimos en una miseria que sólo encuentra paralelo con la vuestra) de todo lo demás: catálogo, invitaciones, fotos, corre naturalmente por nuestra cuenta."⁹⁰

Intensificó las gestiones para conseguir el nuevo edificio, apoyado en el prestigio alcanzado por las escuelas de danza y artes plásticas. En marzo de 1965 dirigió una carta al Prof. Federico Berrueto Ramón, subsecretario general en la Secretaría de Educación Pública para solicitar su apoyo y lo intentó también con Mauricio Magdaleno, el subsecretario de asuntos culturales en la misma secretaría.⁹¹ En este caso el funcionario le contestó



■ Logotipo del Instituto Potosino de Bellas Artes.

⁸⁹ Sergio Portillo también lo recuerda en la entrevista.

⁹⁰ A. Rodríguez, carta del 3 de marzo de 1965, Fondo IPBA, AHSLP.

⁹¹ R. Gamboa Cantón, c.a. 8 de marzo del 1965, Fondo IPBA, AHSLP.

con una felicitación y el reconocimiento a su labor, pero en relación con los recursos para la construcción de las nuevas instalaciones, le dijo que aun cuando se estudiaría, no existía como posibilidad inmediata. También le recomendó escribir a José Luis Martínez, director general del INBA, para que a través de él se trataran los asuntos relacionados con el instituto.⁹²

En este año consolidó con éxito la planta docente en el taller de escultura y las escuelas de Música y Teatro. El Taller de Escultura y Cerámica que había desaparecido cinco años atrás volvió a funcionar bajo la dirección del escultor Víctor Martínez. En la Escuela de Música, el maestro Nicandro Tamez, un músico joven, pero ya ampliamente reconocido con premios nacionales e internacionales, sustituyó al director Jorge Martínez Zapata. Desde el principio de su gestión, Tamez quería crear una orquesta sinfónica integrada por estudiantes del IPBA y el maestro lo apoyaba con gestiones ante el gobierno del estado y las autoridades del INBA.

El director de la Escuela de Teatro, Leopoldo Cordero también había renunciado, así que el maestro solicitó al INBA, no solamente un nuevo director, sino un maestro para la enseñanza, promoción y difusión del teatro. El INBA envió a un joven de gran talento: Jorge Galván (Christos Jorge Papadimitriou y Galván), quien formó el grupo Teatro Provincial del IPBA. Mientras el maestro depuraba cada vez más su método de enseñanza, se gestaba una tendencia hacia la recuperación de los objetivos originales del Instituto Nacional de Bellas Artes para la “provincia”.

... me encuentro otra vez atado a tareas ajenas a mi vocación ...

El maestro estaba muy satisfecho con los resultados que sus alumnos obtenían, pero las dificultades económicas eran abrumadoras y las tareas administrativas lo angustiaban porque no le permitían pintar. En una carta al pintor Roberto Montenegro, le confió:

Ahora que me encuentro otra vez atado a tareas ajenas a mi vocación, siento de nuevo la angustia de antes, y pienso que si yo le perdiera el miedo a la diaria lucha por el pan en la capital, yo estaría de nuevo en ella, trabajando por que mi obra alcance los niveles a los que siempre he aspirado.

Espero que merced al impulso de tus palabras, pueda reincorporarme a mi actividad natural, y si lo lograra, tendré que agradecerlo de nuevo.⁹³

No obstante, continuó trabajando intensamente todo el año y para la inauguración de las exposiciones del Taller Libre de Pintura, con las que comenzaron los festejos del inicio de cursos de 1966, invitó a las autoridades del INBA: Jorge Hernández Campos, jefe del Departamento de Artes Plásticas, vino con la representación del director general José Luis

⁹² M. Magdaleno, carta del 17 de marzo de 1965, Fondo IPBA, AHSLP.

⁹³ R. Gamboa Cantón, c.a., 23 de agosto de 1965, Fondo IPBA, AHSLP.

Martínez. También estuvieron Clementina Otero de Barrio, jefa del Departamento de Danza y Marco Antonio Montero, subjefe de Coordinación del INBA. Se presentaron tres exposiciones y las escuelas de Danza, Teatro y Música. Con gran satisfacción mostró los resultados obtenidos por sus alumnos, y los de los directores de las otras escuelas: Lila López, Nicandro Tamez y Jorge Galván.

***Exposiciones en San Luis Potosí. Los resultados prácticos de una enseñanza bien orientada, Antonio Rodríguez.*⁹⁴**

Acaban de informarnos que la Escuela Nacional de Artes Plásticas –San Carlos– se abstiene este año de presentar una exposición de alumnos, por falta de obras dignas de exhibirse.

Damos la noticia con reservas porque no hemos tenido aún la posibilidad de confirmarla, pero el hecho de que tres alumnos responsables nos hayan informado a este respecto, asegura su veracidad.

En cambio, el Instituto Potosino de Bellas Artes, que realiza su obra en medio de las mayores dificultades, y casi sin recursos, presenta ahora una exposición de aproximadamente 200 obras, dignas de ser vistas en esta capital.

Como resultado de una enseñanza que se basa en el libre desarrollo de la personalidad de cada alumno –como en otra nota tuvimos la ocasión de referirnos– la obra producida en esta escala por los jóvenes artistas, dignos ya de merecer este nombre, es variada, rica y abierta a todas las tendencias y posibilidades.

Celia Ramírez, dotada de una fina sensibilidad, juega con las luces y los colores, en armonías finísimas y con un lirismo que predispone al espectador a dejarse ir por el mundo de la imaginación.

Colocada en otro terreno de la creación artística, María Teresa Caballero se expresa con un dibujo vigoroso, en formas bien organizadas, afirmando por medio de ambos una voluntad firme y una fe admirable en la fuerza creadora del hombre.

Gloria Cardona se siente ligada al paisaje de México y a la flora de las regiones tropicales, pero lo hace sin supeditar sus posibilidades de artista a la esclavitud de la copia, dando por el contrario, una dimensión nueva, un paisaje que ya de por sí es grandioso.

Juan Alberto Martínez Macías, ahondando en esta dirección, transmuta un bosque, a simple agrupación de árboles, en lo que él llama, con reminiscencias del romanticismo, El Jardín del Mal. La realidad sólo es, en este caso, la materia prima que el artista transforma en fantasía, esto es, en arte.

⁹⁴ A. Rodríguez, "Exposiciones en San Luis," *El Día*, 16 de marzo de 1965.



■ El maestro y el secretario de gobierno Lic. José Álvarez Mosqueda durante la inauguración de la exposición del pintor norteamericano James Thomas.

María Teresa Palau, con su dibujo incisivo, perfectamente bien delineado, acentúa y afirma el carácter violento de esta planta noble y agresiva — el maguey — que es la flor viril del Altiplano.

Consuelo Alfeizar⁹⁵ aprovecha el accidente controlado para convertir la materia pictórica en fuente viva de sorpresas y de emociones.

Victor González organiza las formas con una gran audacia en la composición, para obligar a la geometría a hablar su lenguaje abstracto, y sin embargo llenos de múltiples sugerencias.

Flora Martínez Bravo aprovecha las aportaciones del collage con una audacia no desprovista de peligros, hasta el punto de convertir los materiales yuxtapuestos en su cuadro como representación cabal del objeto que evocan.

Angélica Villarreal, en una síntesis bien lograda de figuras corpóreas, muy expresivas, y de otras que apenas se insinúan, nos ofrece una visión del Génesis en el momento en que las formas se separan del caos.

No es posible, en una nota breve, ni es ese nuestro propósito analizar las características de los 87 pintores cuya obra tuvimos la ocasión de ver en forma rápida, en la exposición de fin de cursos del Instituto Potosino de Bellas Artes.

Lo que si nos interesa señalar es que mientras en nuestra más autorizada escuela de artes plásticas se evitan las exposiciones a lo que parece por falta de obras, en San Luis Potosí, donde los recursos son escasos, pero la buena voluntad abunda, se puede presentar una exposición de fin de año amplia, variada y de alto nivel.

⁹⁵ N. A. Debe ser Alférez.



■ Raúl Gamboa, portada para el catálogo de la exposición en el Salón de la Plástica Mexicana, 1965.

Quizá esto ponga en evidencia que los sistemas de enseñanza —buenos y malos— contribuyen a no dudarlo a los resultados —buenos o malos— que se obtengan.

PS: Nombre de los alumnos que toman parte en la exposición del Instituto Potosino de Bellas Artes, en San Luis Potosí:

Consuelo Alférez, Victoria Alcocer, Carmen Alvarado, Marina Bravo, Juan Borrás, José Carrizales, María Teresa Caballero, Gloria Cardona, Yolanda L. De Caballero, Fermín Cancino, Antonio Chessal, Cristina Flores, Amparo Franco, Víctor González, Fernando González, José Guerrero, Melania Manteca, Georgina Alicia Maya, Flora Martínez Bravo, Alberto Martínez, Luz Elena Mercado, Carmen R. De Martens, Álvaro Muñoz de la Peña, Mercedes R. De Noyola, María Teresa Palau, Sergio Portillo, Elia Ramírez, Baltasar Sáiz, Esperanza R. De Solís, Graciela Solís, Rosa Luz Villasuso, Graciela S. De Valerio, Magdalena Verástegui, Gilberto Vázquez, Angélica Villarreal y José G. Zúñiga.

Exposiciones. Concurso de Aguascalientes, Margarita Nelken.⁹⁶

Como es inevitable, no faltan aquí, ni coloridos que a fuerza de chillones quieren ser elocuentes, ni alguno que otro relieve pegado en persecución del ya ingenuo modernismo, ni la consabida imitación tamayesca. Pero la estilización de "Los Tres Enigmas" (óleo sobre fibracel) de Víctor González que obtuvo el Primer Premio de pintura del concurso tiene una expresividad muy aplomada, y "La Calle" y el "Callejón" (óleos sobre fibracel de María Teresa Palau, en su simplicidad aparente, tienen un ambiente muy sugestivo, con certeras calidades en la relación de valores cromáticos. La "Gente de Exposición" (óleo sobre fibracel) de Rodríguez Bernal, de soltura de carácter algo a lo Cuevas y algo de gusto francés, resulta obra bastante sólida y expresiva.

Angélica Villarreal en sus vinílicas sobre fibracel, casi monocromas, tiene brochazos valientes, de un acento muy mexicano, en particular la titulada "Meditación"; ésta figurada por una estilización inconfundiblemente vernácula de la muerte. Por lo mismo, lamentamos en "Remordimiento" cierta confusión en esa soltura de la amplia pincelada que su autora demuestra poder manejar, como en la primera obra citada, con mayor diafanidad.

También de gama muy parca Álvaro Muñoz de la Peña en su "Laos" (técnica mixta) y en su "Bodegón" (óleo sobre fibracel) nada añaden unos hilos pegados sin que se sepa bien por qué, a la expresividad a los bien contrastados claros y sombras de estas obras.

Pocos grabados. De ellos, uno "Al azúcar" de Roberto González, se distingue sólo por lo insólito de su materia. En cambio, Thelma Cortés, en el aguafuerte "Pedrito" (primer premio de grabado), logra, con una sim-

⁹⁶M. Nelken, "Exposiciones, La de Aguascalientes", *Excélsior*, 28 de julio de 1966.

plicidad de línea fina y segura, que destaca la insistencia de la mancha de los ojos, una realización sin grandes pretensiones, ni tampoco personalidad, pero graciosamente persuasiva.

Hay también aquí algunas esculturas: bronce y hierro forjado de Jesús Méndez C. Sabe trabajar su materia. Sabe dar expresión a sus volúmenes. Le falta hablar su propio lenguaje.

En resumen: una colectiva mejor que otras muchas, integradas por artistas ya renombrados. Y que permite confiar en unas enseñanzas artísticas de la provincia, decididamente renovadas y, por lo general, bien encauzadas.

A partir de 1966, el concurso de la Feria Nacional de Aguascalientes se transformó en el Primer Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas, que a través de los años, se convertiría en el Encuentro Nacional de Arte Joven, de gran prestigio hasta la fecha. Víctor González, uno de los más talentosos y jóvenes pintores de la primera generación del IPBA obtuvo el primer premio de pintura.

En el mes de febrero de 1967 vinieron a San Luis, invitados por el IPBA, el escritor Sergio Galindo, jefe del Departamento de Coordinación del INBA, con la representación personal del director de esa institución y J. J. Crespo de la Serna, presidente de la Asociación Mexicana de Críticos de Arte y vicepresidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Vinieron también Carmen Barreda, directora del Museo de Arte Moderno y Lourdes Chumacero, directora de las galerías del Salón de la Plástica Mexicana.

Mientras muchos institutos regionales estaban por desaparecer, pues aparentemente no tenían posibilidades de mejoramiento, el coordinador general del INBA Sergio Galindo informó que la institución solamente otorgaría un aumento de subsidio para los tres más importantes del país: San Luis Potosí, Cuernavaca y Mazatlán, con el fin de dar mayor apoyo a los que obtenían mejores resultados.

Carmen Barreda reconoció la calidad de los alumnos de Artes Plásticas:

... este grupo de pintores potosinos se ha distinguido por su vigor, fuerza, espontaneidad y dominio de la técnica. Están estupendamente guiados por el pintor Raúl Gamboa, que está comprobando que la provincia nutre de artistas a nuestra patria. En 1964, vi una exposición en México de estos jóvenes artistas; me gustó indiscutiblemente, pero lo que han logrado en estos tres últimos años, pone a San Luis Potosí en un sitio de privilegio en el futuro de la plástica mexicana. Aquí (...) se forjan los valores del arte nacional.⁹⁷

⁹⁷ "Cuatro breves entrevistas", *El Heraldo*, 25 de febrero de 1967.

Por su parte, Lourdes Chumacero informó que los miembros del Salón de la Plástica Mexicana habían aprobado por unanimidad, albergar nuevamente la obra de los alumnos del IPBA.

La provincia mexicana tiene en este instituto a sus mejores vanguardias que la están reconciliando con el centro, al demostrar que en el interior también se forjan nuevos valores. Este instituto se ha distinguido en todas sus facetas, pero en mi ramo —artes plásticas—, creo que San Luis no está a la zaga del D. F., y que va por muy buen derrotero hacia una meta segura.⁹⁸

Jorge Juan Crespo de la Serna manifestó:

La provincia (...) es un ambiente propicio para el encuentro con el arte; su ritmo, su clima se prestan para el encuentro del hombre con la maravillosa oportunidad de enfrentarse a los medios estéticos de expresión. La provincia ha dado ya muestras de que tengo razón al aseverar lo anterior: han surgido estupendos pintores de Jalisco, Veracruz y, desde luego, de esta cantera de nuevos valores: San Luis Potosí. Debo mencionar a Colima, como un sitio en el que se realiza muy buena labor también. Al D. F. llegan constantemente jóvenes surgidos del interior con un afán de manifestarse y llegan ya, con un cúmulo de conocimientos y una bien orientada vocación.⁹⁹

Exposiciones: la del Instituto Potosino, Margarita Nelken¹⁰⁰

De nuevo en el Salón de la Plástica Mexicana, una exposición de alumnos del Taller Libre de Pintura del Instituto Potosino de Bellas Artes, nos aporta el refrescante espectáculo de una academia que, a diferencia de la agitación de los medios artísticos capitalinos, y de sus politiquerías, logra fomentar, con positivos resultados, la vocación de creación artística de gran número de jóvenes, entre los cuales algunos imponen ya el vigor de su personalidad.

Antes de pasar a examinar sus obras, cumple decir algo de la esforzada labor de su taller y de su encomiable orientación bajo la Dirección General de Raúl Gamboa Cantón, sus actividades, como es sabido, no se limitan a la enseñanza de la pintura, sino que procuran aunar, en un mismo objetivo de ensanchamientos de horizontes estéticos, múltiples aspectos de una enseñanza por la cual ese Instituto complementa, en forma que merece nuestra adhesión sin reservas, las actividades del mismo género desarrolladas por el INBA en la capital. Y bastarían los programas de sus cursos de artes plásticas, de su teatro, de sus recitales musicales y de danza con el buen gusto, originalidad y acento inequívocamente moderno de su presentación para afirmar cuán admirablemente comprende el Instituto Potosino de Bellas Artes —Y conviene recalcarlo bajo el impulso animadísimo que le imprime su director general Raúl Gamboa Cantón— su misión orientadora.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ M. Nelken, "Exposiciones, la del Instituto Potosino", 16 de abril de 1967,

Porque lo que aquí importa sobre todo es precisamente la orientación. Así lo decíamos ya con ocasión de la anterior exposición de este centro. Y subrayábamos que convenía celebrar la libertad merced a la cual los futuros artistas siguen cada uno el camino adecuado a su temperamento. Si se piensa que, hace todavía muy poco, y no nos referimos sólo a México, la enseñanza artística oficial se impartía en sempiternas fórmulas "sine qua non", fácil es percatarse a la vez del mérito de esta transformación y de lo que supone en punto a integración a corrientes de nuestro tiempo. Pero, antes de detenernos ante las pinturas de esta exposición, destaquemos entre las actividades del Instituto Potosino, su Ballet Infantil, que recrea en coreografías y escenografías modernas, viejas leyendas y características de un folklore que así, con naturalidad y sin cómodos arcaísmos, profundiza la sensibilidad de sus pequeñas intérpretes.

Margarita Nelken (continuación).¹⁰¹

En esta exposición de 26 alumnos del Taller libre de Pintura del Instituto Potosino de Bellas Artes (Salón de la Plástica Mexicana, Havre 7), lo primero que cumple subrayar es el sentido renovador que hace de las clases de ese centro una punta de lanza de la enseñanza oficial de la pintura en México. Hay naturalmente algunos residuos académicos; su número es tan reducido, que nada pesan en la tónica general del conjunto. Algún bodegón cuyas simplificaciones de manchas no logran invalidar lo tradicional de sus formas. Y también algunas estridencias colorísticas demasiado superficiales en punto a trabajo de la materia específicamente pictórica, y en algunos propósitos de dinamismo cierta confusión. Pero bastarían ciertas de las obras presentadas para merecerle a esta exposición, al cabo de artistas más o menos en ciernes, el más decidido interés y plácemes del director, Raúl Gamboa, de quien el catálogo muestra un dibujo tan vigoroso como expresivo.

Destaquemos muy en particular un nombre; el de María Teresa Palau. Aquí ya no se trata de un aprendiz de pintor, sino de una pintora cuya personalidad puede afirmarse entre las de indiscutible madurez creativa. Sus "Tejados rojos", con la atmósfera que baña las equilibradas perspectivas en sus edificios blancos y grisáceos; los ajustes cromáticos de la muy reflexionada simplicidad de su "Planificación" y, en fin la sugestiva composición "Amisa", en que unas pequeñas siluetas intensifican la sensación de ambiente, son realizaciones de alcance certero.

Mencionemos también especialmente las geometrificaciones sugestivas de color y en su variedad más personales que la mayoría de otros muchos abstraccionistas, de Flora Martínez; la "Azotea" composición algo fría pero bien asentada de Baltasar Sáiz; de Alberto Martínez el "Autorretrato", como esgrafiado que preferimos con mucho a las elementales fluorescencias de su colorido; el sueño y fantasía, de Antonio Chessal, con el acento tan mexicano de la calavera, imponiéndose por encima de cierto

¹⁰¹ M. Nelken, "Exposiciones...", 17 de abril de 1967.



Raúl Gamboa, portada para el catálogo de la exposición en el Salón de la Plástica Mexicana, 1966.



■ El maestro y sus alumnos, 1967.

regusto a lo Chirico; la gracia de la Jaula de Agua con el vuelo de sus peces entre la rigidez de los edificios de Antonio Cesarre ¹⁰² y en fin, de Jorge Papadimitriou, ese "Pop 66", inventiva entre poética e irónica con todo y su "collage".¹⁰³

En 1967, las obras seleccionadas se expusieron primero en la Casa de la Cultura de Aguascalientes y posteriormente en el Palacio de Bellas Artes. Más de 70% de los expositores eran alumnos del IPBA. Ese año, las pinturas de los alumnos participaron con otros pintores mexicanos en Canadá, durante la Expo 67.

***Por el mundo del arte y la cultura, Miguel Álvarez Acosta.* ¹⁰⁴**

Lo primero que logró Raúl Gamboa, fue convencer al alumnado de su potencialidad creadora, de su derecho a la audacia y simultáneamente les entregó torrentes de aptitudes y de habilidades técnicas, enseñándoles a aprovechar con mayor extensión y hondura sus facultades naturales, y entraron en posesión de un rico arsenal de valores expresivos, una rica variedad de procedimientos para usar la extensión cromática en incabables texturas y subyugantes combinaciones; también se cuidó de no mancillar el espíritu libre y la inspiración original; se concretó a dotarla, enternecerla y calificarla. No les impuso ni credo ni tendencia: les hizo ver y conocer bastante; explicó, volvió a explicar, usó todos los reactivos, ilustró constantemente y detuvo a sus jóvenes discípulos al ras de los ca-

¹⁰² Se trata de Antonio Chessal.

¹⁰³ M. Nelken, Exposiciones..., 17 de abril de 1967.

¹⁰⁴ M. Álvarez Acosta, "Por el mundo del arte y la cultura con el IPBA", *El Heraldo*, 20 de noviembre de 1967.

minos, luminosos todos, pero diferentes. El resultado fue natural, pero maravillante: una mezcla de soltura y esmero, la seguridad y el valor en el uso de los colores y de las superficies, y la limpieza y la pulcritud armónica en todas las realizaciones.

CAMARADERÍA. "Otra de las características de este sistema pedagógico, es que la cordial camaradería que entre el alumnado existe, no ha sido lastimada por las tendencias o filiaciones: en su producción plástica hay tantas corrientes pictóricas como alumnos concurren. Hay allí obra académica, producción realista de tipo tradicional; hay también expresiones de un realismo subjetivo, tendencias al surrealismo, a la interpretación onírica, a la abstracción y otras que fluctúan entre las dos tendencias, mezclando valores de abstracción y alusiones poéticamente nubladas del hombre y de su mundo.

CREACIÓN Y EVOCACIÓN. Esto ocurrió allí, las pequeñas virtudes prisioneras asomaron al vuelo, se reunieron los breves plumajes y al formar el ala, cobraron altura. Fue una liberación creativa y evocadora. Entraron al aposento, donde el artista maravillado para siempre, no saldrá ya nunca.

EL MAÑANA. "Queda material para mostrar la gran cosecha de una labor atendida con pasión y esmero, con constancia y disciplina. Deberá saber la Nación como va creciendo uno de los numerosos núcleos provinciales donde se enseñan las Artes; qué camino sigue el caminante y qué nuevos rumbos le esperan en el mañana."

Un arte que se desarrolla bajo el signo de la libertad, Antonio Rodríguez.¹⁰⁵

La formación del pintor o del escultor en una escuela de artes plásticas, constituye uno de los más delicados problemas de la pedagogía. Hasta el Renacimiento, esta labor formativa se operaba en los talleres de los artistas bajo la forma plástica de un trabajo sistemático. El aspirante a pintor o a escultor entraba como aprendiz al taller del maestro y trabajaba ahí como ayudante hasta aprender el oficio.

Las academias que vinieron a continuación crearon recetas, sacadas del conocimiento de los grandes maestros, y las impusieron a los alumnos con el propósito de formar en cada uno de ellos al "pintor ideal" que reuniera las facultades supremas que Rafael, Miguel Ángel, Tiziano y Tintoretto tuvieron en forma aislada.

Con este sistema, las academias sólo formaron hábiles imitadores, pero a pesar de todo, algunos grandes artistas salieron de sus aulas, porque el talento de ellos era capaz de evadirse por encima de toda traba y obstáculo. El siglo XX, con su repudio a lo académico, abrió posibilidades nuevas a la enseñanza; pero no logró impedir que la escuela ahogara el espíritu

¹⁰⁵ A. Rodríguez, *Un arte que se desarrolla bajo el signo de la libertad*, catálogo, 1970.

creativo del alumno, hasta convertirlo en un copista o en un seguidor de esta o aquella tendencia.

El Instituto Potosino de Bellas Artes constituye una excepción a aquella regla, y no en escala nacional sino internacional, por lo cual debería merecer la atención de cuantos, en el mundo, se interesan por la enseñanza y formación de los artistas.

En vez de señalar derroteros al alumno u oponer obstáculos a su inventiva, el maestro en el Instituto Potosino de Bellas Artes facilita su desarrollo.

Para ello, su primera labor al recibir al alumno, consiste en estudiar su personalidad, advertir las inclinaciones de su espíritu, aquilatar sus posibilidades como realizador y proporcionarle el "idioma" plástico con el cual pueda expresarse en forma libre y plena.

Utilizando un símil tal vez poco adecuado, pero no menos elocuente, diríamos que el maestro, en el Instituto Potosino de Bellas Artes, procede un poco como el agricultor científico que estudia las propiedades del terreno para destinarlo al más adecuado cultivo. Y del mismo modo que el agricultor sabio no se limita a utilizar pasivamente las propiedades naturales del terreno, pidiéndoles tan solo lo que ellas por sí mismas pueden dar. El maestro, en San Luis, enriquece el espíritu del alumno con nuevos elementos susceptibles de determinar prósperas cosechas, pero sin violar nunca lo esencial de su naturaleza.

Tenemos, pues, en San Luis, una enseñanza de las artes plásticas, o más bien dicho, de oficio que conduce a la expresión, sin atentar contra el modo de ser de cada individuo, antes al contrario dentro de su personalidad.

De tal suerte, el joven artista inclinado a la fantasía podrá expresarse en forma fantástica; el observador minucioso de la realidad, a quien la más simple palpitación de la vida conmueva, puede describir con fidelidad lo que ve y el hombre apasionado, violento, que todo lo transforma y altera en el crisol de su sensibilidad, encontrará en el expresionismo la forma adecuada para su temperamento.

El maestro pone al alumno en contacto con el arte, le muestra cuáles son las características de las diversas escuelas y tendencias, le enseña la técnica, le da consejos, ya que no siempre escoge uno el camino más adecuado a su propia manera de ser... y lo deja en plena libertad.

De esta actitud del maestro hacia el alumno, surge la variedad de expresiones artísticas que vemos en esta muestra y que se extiende desde los más decantados dominios de la fantasía hasta los más violentos terrenos de la expresividad.

Conociendo otras escuelas de arte del país y del mundo, en las cuales la inspiración de un estilo, de un método rígido (por ejemplo el de copiar objetos de la vida, que es el equivalente a las copias de bustos romanos de las antiguas academias) y de una tendencia, ilustran al alumno torciéndole la disposición de su espíritu, nos sentimos inclinados a atribuir los métodos inmediatos de esta cosecha a la escuela en sí misma, y a su director e inspirador: el maestro y fino artista Raúl Gamboa.

Pero huelga decir que no hay buenos maestros con malos alumnos. La calidad de las obras de arte que vemos aquí se debe a las facultades de sus autores: a su sensibilidad artística, a su dominio del oficio aprendido y, por encima de todo, a su voluntad creadora, limpia, ejemplar, que no se deja mancillar por ningún interés ajeno al mismo.

En este aspecto, conmueve ver cómo los jóvenes artistas de San Luis Potosí se mantienen por encima de toda solicitud comercial, prefiriendo la libre expresión de su pensamiento y de su sensibilidad, a hacer concesiones a un posible comprador de gustos ramplones y de exigencias vulgares. Es por todo esto que el Instituto Potosino de San Luis —maestros y alumnos— ofrecen a nuestro público un valioso ejemplo, cargado de enseñanzas y de responsabilidades.

En el año de 1969, cinco alumnos del IPBA: Leopoldo Lomelí, Alfredo Martínez Tárano, Celia Ramírez, María Teresa Palau, Flora Martínez Bravo y Othón Salazar obtuvieron premios en el Concurso Nacional de Pintura convocado por la Confederación de Cámaras Nacionales de Comercio en que participaron más de siete mil pintores de todo el país. El 11 de octubre, el licenciado Octavio Campos Salas, secretario de industria y comercio inauguró la exposición en el Auditorio Nacional. Los jueces del concurso: el pintor David Alfaro Siqueiros, Carmen Barreda, directora del Museo de arte Moderno y Lourdes Chumacero, directora del Salón de la Plástica Mexicana, entregaron los premios.¹⁰⁶ De San Luis Potosí asistieron los alumnos premiados con el maestro Raúl Gamboa, Salvador Orozco y José Dámaso Martínez presidente y gerente de la Cámara Nacional de Comercio de San Luis Potosí.

La prensa consideraba al instituto como “*el orgullo de la provincia*” por su proyección nacional y por el método pedagógico aplicado en la Escuela de Artes Plásticas, que desde hacía siete años lo distinguía como “Instituto Piloto” de la república mexicana. Los estudios que se impartían entonces en artes plásticas comprendían las materias de dibujo de primero y segundo grado, dibujo de la figura humana, iniciación de ejercicios pictóricos, pintura de primer grado (objetiva), pintura de segundo grado (subjetiva), prácticas pictóricas, taller libre, orientación individual (estilo), teoría del color, análisis de la pintura contemporánea, historia del arte, perspectiva y estética.

¹⁰⁶ “Entregan premios a artistas potosinos triunfadores”, *El Sol de San Luis*, sección A, p. 5, 30 de septiembre de 1969.

En noviembre, se presentó el Taller de Teatro Provincial, dirigido por Jorge Galván, en el teatro del Museo Pedagógico de la Ciudad de México con las obras *El censo* de Emilio Carballido y *El juego sagrado* de Wilberto Cantón. La escenografía fue realizada por el maestro Raúl Gamboa y la música compuesta por Nicandro Tamez.

Como siempre, el maestro organizó a principios de 1968 el Festival de Arte del IPBA y como siempre invitó a funcionarios del INBA y a críticos de arte. La Escuela de Artes Plásticas ofreció tres exposiciones pictóricas, en tres locales distintos. Se realizó el Festival de Danza con la escenografía del maestro y la colaboración del taller libre de pintura, figurando como asistente de dirección Jesús Lozano Tovar.

A pesar de sus éxitos, no faltaban los problemas. Sobre todo en relación con los recursos económicos. El gobierno municipal le retiró el subsidio, que no era mucho, apenas de 750.00 pesos, pero muy importantes dada la escasez de los recursos. Afortunadamente el gobernador Antonio Rocha se lo reintegró, para que pudiera cubrir los gastos pendientes. El maestro le escribió una emocionada carta el 24 de febrero, para darle las gracias:

Para una institución como la nuestra, que realiza su labor en condiciones difíciles, un respaldo como el suyo, va más allá del benéfico saneamiento económico; es en verdad revelador de su sincero interés por este aspecto de la educación humana.

Además de la presencia de ud. en nuestras promociones públicas, su efectivo respaldo, pese a las dificultades económicas por las que atraviesa su gobierno, nos viene a otorgar el más valioso de los estímulos, ya que partiendo de ud., primer ciudadano de nuestra entidad, ese respaldo nos ayudará a convencer a nuestra comunidad, que el arte no es un conocimiento superfluo, sino algo tan importante para nuestra sensibilidad y para nuestra cultura general, que sin él resulta casi imposible obtener el ansiado equilibrio entre razón y emoción a que aspiramos disfrutar en nuestro complejo humano.¹⁰⁷

Personalmente el maestro promovía la relación con la sociedad, a través de exhibiciones y conferencias dirigidas a distintos grupos sociales. Las Galerías Lamadrid se inauguraron con una exposición de los alumnos y se presentaron otras dos, una en el Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales y en la Alianza Francesa. Los seleccionados en el III Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas participaron en la exposición que se llevó a cabo en las Galerías Chapultepec de la ciudad de México.

La Escuela de Danza tenía más de doscientos alumnos inscritos y Lila había creado este año ocho nuevas coreografías, que fueron muy elogiadas por la crítica especializada. También los niños del taller infantil de Angélica Villa-

¹⁰⁷ R. Gamboa Cantón, c.a., 24 de febrero de 1968, Fondo del IPBA, AHSLP.



■ Lila López, Raúl Gamboa, Celia Ramírez y Jorge Hernández Campos. Fotografía tomada del periódico *El sol de México* del 29 de junio de 1970.

real y Othón Salazar, exponían sus obras y ganaban concursos. El IPBA se percibía como la institución más fecunda y admirable de México, con todo y sus importantes escuelas nacionales de San Carlos y la Esmeralda, pues los alumnos del IPBA triunfaban también en los concursos nacionales.

Obras de artistas de prestigio internacional como Vlady y José Luis Cuevas se presentaban al público de San Luis. También destacados pintores impartían conferencias como Santos Balmori, pintor y maestro de varias generaciones en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura y Grabado La Esmeralda INBA y la Escuela Nacional de Artes Plásticas (Academia de San Carlos) de la UNAM, quien vino a San Luis en mayo y dictó una serie con los temas la *Composición de las Artes Plásticas*, *Análisis y desarrollo de la forma* y *Tiempo-espacio en las artes plásticas*.

El maestro quería formar una colección con los mejores trabajos del IPBA. En julio de 1968, escribió al gobernador Antonio Rocha Cordero para manifestarle su inquietud. El Taller Libre de Pintura del Instituto de Bellas Artes registraba una gran producción pictórica y había alcanzado un alto nivel de calidad, a juicio de la crítica más exigente. El problema era que en las exposiciones anuales, las obras más representativas de cada alumno se vendían y los restantes se devolvían a sus autores, porque el instituto no disponía de recursos para adquirir los cuadros, tampoco podía ayudar a sus alumnos para adquirir los materiales para la realización de sus obras. Lo mejor de la producción pictórica se perdía. Seguro que el licenciado Antonio Rocha Cordero tenía un gran interés en solucionar sus problemas le pidió “... dicte Ud. el acuerdo necesario para poder adquirir un grupo de cuadros que sean a nuestro juicio lo más digno y representativo en la producción pictórica de cada alumno.” Anteriormente ya había hablado con los alumnos, y todos ellos estaban conformes en que entregarían por el precio de una dos de sus pinturas, seleccionadas entre la producción individual de cada uno de ellos, y “... en lo futuro el IPBA estará en posibilidad de tener un lote permanente de obras que nos permitan concurrir a todos los eventos que se nos solicite...” Quería integrar la colección del IPBA para ofrecer, tanto a

los potosinos como a los visitantes, una muestra de la calidad alcanzada en la pintura potosina. Por otra parte, las adquisiciones periódicas de pinturas tendrían además para el alumno "... una razón invaluable de estímulo y una ayuda decisiva para incrementar la producción..."¹⁰⁸

El gobernador le otorgó la cantidad de 20,000 pesos para la integración de la colección. También acordó la adquisición de un terreno de más de 2000 metros cuadrados para el nuevo edificio ubicado en la esquina de la avenida de la Constitución y la avenida Universidad, al oriente del Centro Histórico de la ciudad. Era, dice su hijo Raúl:

... un punto casi estratégico, porque en ese tiempo era la zona más baja (...) era como la periferia de San Luis. Decía: "la gente que tiene un nivel económico, que venga. Esto está hecho para gente de escasos recursos..."

El 29 de julio se inauguró una exposición en las Galerías del Instituto Politécnico Nacional, Unidad Zacatenco. Invitados por Antonio Rodríguez, entonces Jefe del Departamento de Difusión de esa institución, presentaron cien cuadros ante la crítica especializada y su enorme población estudiantil.

Exposición de los críticos

La Exposición de los Críticos, Serie 5 señala el punto más alto del éxito obtenido por el maestro y su sistema pedagógico. Inaugurada el 17 de mayo de 1970, el crítico Antonio Rodríguez la presentó con el título *Una escuela de arte en San Luis Potosí*. Fue de gran trascendencia para el IPBA, pues por primera vez el Palacio Nacional de Bellas Artes abrió sus galerías a la exposición colectiva de una escuela y la crítica especializada la elogió como una de las más importantes de la serie.

Desde el año anterior, Jorge Hernández Campos, jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA, había concebido una serie de exposiciones, donde cada uno de los críticos más reconocidos de México debía presentar "lo que consideraran afín a sus propias sensibilidades y como ejemplificación de sus doctrinas, creencias o tendencias estéticas."¹⁰⁹ Juan García Ponce presentó la primera de la serie, con la obra del pintor Miguel Cervantes en el mes de junio de ese mismo año; J. J. Crespo de la Serna la segunda, denominada *3 Ejemplos de simbiosis plásticas: Guillermo Ceniceros, Bayron Gálvez y Leonel Maciel*; Berta Taracena impulsó en la tercera a Pedro Banda y Luis Macías y Alfonso de Neuvillate, con la número 6 de la serie, a la gran escultora mexicana, Ángela Gurría.¹¹⁰

Antonio Rodríguez presenta: una escuela de arte en San Luis Potosí¹¹¹

Nicolas Schöffer, el creador de las torres cibernéticas, afirmó hace poco

¹⁰⁸ R. Gamboa Cantón, c.a., 16 de julio de 1968, Fondo IPBA, AHSLP.

¹⁰⁹ "Expectación por las obras de Ángela Gurría", *El Heraldo de México*, 8 de junio de 1970.

¹¹⁰ Desafortunadamente no pude encontrar datos sobre la cuarta de la serie.

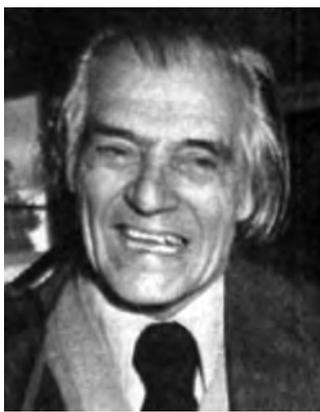
¹¹¹ La presentación que aparece en el catálogo de la exposición también se publicó con el mismo título en periódico *El Día*, el 21 de junio de 1970.

que L'École des Beaux Arts de París, es la más grande empresa de embrutecimiento creada por Francia en este siglo.

Exagerada o no, esta afirmación carecería para nosotros de valor si se refiriera exclusivamente a la escuela de arte que se extiende a orillas del Sena, del otro lado del Louvre.

Lo que da importancia a la crítica de Schöffer y justifica su inclusión en el punto de arranque de este trabajo, es su carácter general.

De hecho, el creador del lumino-crono-dinamismo ataca en la famosa Escuela de Arte de París al espíritu académico de todas las escuelas, en las cuales el afán de invención y de rebeldía, de audacia creadora y voluntad prospectiva se aplasta bajo el peso de las reglas, de los reglamentos, de los dogmas, del miedo a la innovación y también de la falsa autoridad de la mayor parte de los maestros y de los rectores.



■ Nicolas Schöffer.

Al presentar como tema de la exposición, en la serie de los críticos, a una escuela digna de ser ampliamente conocida —y parto del principio de que estas exposiciones se destinan a plantear problemas y a despertar inquietudes—, me propongo interrogar si nuestras escuelas cumplen con rigor su misión, por lo tanto están fuera de la crítica de Nicolás Schöffer, o si al contrario, reclaman una transformación a fondo, que las ponga a tono con nuestra época.

¿Son realmente las escuelas de arte instituciones abiertas a la creación, donde el artista en potencia recibe los elementos que le permitan desarrollar su personalidad en forma libre y sin coacciones, o son academias en las cuales, bajo el pretexto de la disciplina, del oficio, del **savoir faire**, se orienta la creación por cauces donde todo lo vivo, lo fresco y lo personal se ahoga?

El profesor, en las escuelas de arte ¿dispone, por lo general, de conocimientos, de oficio, de obra, de prestigio, de sensibilidad y de vocación pedagógica para enseñar, o es, por el contrario, un empleado que por no poder vivir como creador busca acomodo en la enseñanza?

El maestro preparado para la misión de ayudar a forjar artistas y hombres ¿tiene acaso la grandeza de espíritu necesaria para permitir que el alumno desarrolle su personalidad y cree por lo tanto un estilo propio, que no sea reflejo más o menos vivo de su propia personalidad, de su lenguaje expresivo y de su recetario técnico?

¿Dispone la escuela de los medios de información suficientes y está dispuesta a ponerlos al alcance de sus alumnos, para que éstos conozcan lo que se hace en todas partes (en materia de arte, de ciencia, de tecnología) a fin de alimentar la curiosidad y no vivir como seres aislados en un mundo que requiere la participación solidaria de todos sus integrantes?
¿Ha comprendido la escuela que las nuevas formas del arte obligan a una familiaridad con técnicas, herramientas y materiales que impiden al

antiguo taller realizar obras acordes con la sociedad en la cual vivimos y con las inquietudes que ella despierta?

¿Está la escuela lo suficientemente despojada de todo sectarismo para aceptar la cooperación de los que puedan aportar conocimientos, despertar inquietudes, sembrar preocupaciones?

Finalmente, se podría plantear esta pregunta: ¿Se preocupan las escuelas de arte por dar a nuestra época los artistas que ella reclama o se limitan a renovar, con más o menos escasa preparación, a los moradores de las hoy abandonadas torres de marfil, donde los viejos dioses se aburren, pensando en la inutilidad de su oficio?

La escuela de pintura del Instituto Potosino de Bellas Artes, que presento como interesante fenómeno de estudio y como tema de discusión, no es un modelo perfecto y acabado para todas las escuelas de México y del mundo.

Vive sin recursos, casi sin maestros. Ha funcionado hasta ahora en el primer piso de un viejo edificio. Carece de material básico para la enseñanza. Su información física (libros, revistas, transparencias, películas de arte) acerca de lo que pasa en el mundo, es forzosamente limitada. Vive en una capital de provincia, donde el arte moderno es por principio rechazado. Forma artistas que después no encuentran cómo integrar su producción artística a la sociedad en la cual viven. Limita su enseñanza a la pintura en una época en que ya ni los propios pintores pueden limitarse a conocer y a practicar lo exclusivo de su oficio.

Pero la escuela de San Luis Potosí puede servir de ejemplo en un capítulo tan definitivo como el de la enseñanza sin coacción, en el pleno respeto a la personalidad del alumno y sin coartar el derecho que debe asistirle para escoger las formas y tendencias más afines a las inclinaciones de su espíritu.

Para este fin, en vez de imponer una receta común, válida para todos los casos, que consista por ejemplo, en obligar a los alumnos a copiar del natural, si lo que en ellos prevalece es la propensión a la fantasía, o incitarlos a extraer todo de su fantasía si les importa recrear la naturaleza; la Escuela de San Luis deja al estudiante en libertad para expresarse de acuerdo con su modo de ser y con su propia experiencia.

Esto obliga al maestro a estudiar detenidamente, en el transcurso de un periodo más o menos largo, a cada alumno, como caso personal, que requiere un tratamiento propio.

Si por naturaleza el alumno es propenso a la fantasía, el maestro le facilita el campo hacia esa meta, si, al contrario, sus dotes de observación lo llevan a preferir un contacto más estrecho con el mundo circundante, le pone en posibilidad de hacerlo.

El periodo inicial es pues, de exploración de todas las facultades evidenciadas u ocultas del alumno, a fin de hacer resaltar sus auténticas posibilidades y su prístina vocación.

Una vez que esto se pone de manifiesto, el maestro, o los maestros, ayudan al alumno a articular el lenguaje que le permita expresar, con la más completa eficacia, las inclinaciones de su espíritu y que le haga posible la realización material de sus ideas, convirtiéndolas de sueños, en obras; de planes creativos, en realidades estéticas.

En síntesis, el maestro pone al alumno en contacto con los medios expresivos, lo inicia en la difícil tarea de dominarlos, pero lo deja en libertad de usarlos sin recurrir a elementos coercitivos de ningún orden ("la tradición", "la calidad", los "buenos ejemplos"), pues sabe que de ello depende, en gran parte, la eclosión de las más poderosas fuerzas creativas.

Forzoso es aclarar que no siempre los caminos hallados conducen a lo más hondo del espíritu y necesario es reconocer que, junto al buen camino, puede haber otros susceptibles de llevar a metas deseadas. En arte todo es aún misterio. La exploración continua, sigue siendo, por lo tanto, necesaria. El maestro sugiere entonces al alumno, como verdadero ejercicio espiritual, que ensaye otras posibilidades, aunque sean tan sólo como respuesta probable a nuevas hipótesis. El alumno se interroga en ese momento a sí mismo, y se aventura, sin más propósito que el de la exploración, por caminos teóricamente ajenos a los suyos.

A consecuencia de esta tarea exploratoria se descubre que los caminos de la creación, si no infinitos, son variados y múltiples y se confirma que no existen medios o formas despreciables si permiten al hombre expresarse, expresar a su época, hacer avanzar hacia nuevas épocas y comunicarse con los otros hombres.

En la mayor parte de los casos, el alumno sale de la exploración convencido de que el lenguaje elaborado a lo largo del contacto con las formas, es el lenguaje que corresponde a sus necesidades expresivas, en otros, más bien escasos, rectifica lo que pensaba ser definitivo, afina posiciones e inicia una etapa más demorada, pero saludable, de nuevas búsquedas.

Método que se propone, ante todo, ayudar a formar un lenguaje sin patrones establecidos de antemano (por lo tanto artificiales) y sin constreñimiento de ningún orden, en una auténtica búsqueda de los más hondos resortes creativos del hombre, el método de enseñanza de la escuela de San Luis Potosí se traduce en una obra múltiple, variada, que va desde un extremo de la escala al otro.

Al contrario, por eso, de las escuelas en las cuales los alumnos repiten la temática, las gamas, las armonías, la forma de componer y hasta los defectos o tics personales de sus maestros, la de San Luis puede exhibir, con

orgullo, un conjunto de obras que no sólo se distinguen de la del maestro, sino que se diferencian notablemente.

Prueba edificante de lo que afirmamos, la actual exposición cubre una gama de expresiones y de personalidades que van desde el realismo más escueto a la más libre fantasía.

Y así como las tendencias se manifiestan sin repetición, independientemente de las modas y de los prejuicios, también las personalidades se afirman, sin miedo a los cánones ni a las rupturas.

Este pintor traduce su mundo interno de anhelos y de ensueños, por medio de un lirismo cromático para el cual la forma bien estructurada resultaría un estorbo, aquél manifiesta su amor por cuanto existe y palpita en una minuciosa pero nada fría recreación de la realidad. Uno da libre curso a su pasión, tal vez dominada en la vida por medio de formas vehementes y texturas materiales palpables; el otro se deleita en un juego de matices, como una variación musical libérrima, sin más propósito que el lúdico, de obtener combinaciones inusitadas y bellas. Pintor intelectual, este somete la forma a un proceso analítico, del cual se derivan múltiples invenciones, colocado en el lado opuesto, el "Naif" ve el mundo y lo expresa con la gracia cautivadora o rebelde de quien ignora todas las reglas y viola todas las convenciones. Y si no falta el que ve en la pintura un modo de hurgar en las tinieblas del subconsciente, tampoco carece este conjunto de quienes se sirven de este medio para imaginar arquitecturas y urbanismos fantásticos. El espacio, con el rigor de la geometría que la lucidez de su espíritu requiere, es el ámbito ideal de éste; del mismo modo que el de más allá, se siente a sus anchas en el dominio de la óptica, no sólo para estudiar sus misterios, sino para excitar visualmente al espectador, y convertirlo en un elemento activo del nuevo arte.

Vemos así, cómo en una escuela de provincia limitada en recursos pero no en audacia creadora ni en sentido de la libertad (gracias, en buena parte, a la visión, a la inteligencia y a la abnegación de su director, el fino artista Raúl Gamboa) se puede reunir un conjunto de estudiantes que lejos de reflejar las características del maestro, o las limitaciones impuestas por el recetario de la escuela, afirman su personalidad en una amplia escala de valores.

Cabe por ello, y después de estas consideraciones, plantear la interrogante final.

El método de la enseñanza por la exploración paciente de las facultades del alumno, así como la libertad para la búsqueda y la realización individual, que permite el libre desarrollo del artista, sin el estreñimiento de su personalidad, que tan excelentes resultados ha producido en San Luis Potosí... ¿no podría ser experimentado con más amplitud en escuelas de más recursos y de mayores obligaciones?

Tienen la palabra, para responder a ésta y a otras preguntas:
Los estudiantes a quienes las escuelas inadaptadas a nuestro tiempo, con sistemas de enseñanza anacrónicos y con “enseñantes” descalificados y sin obra, amenazan desviar el cauce de su vocación.

Los auténticos maestros, conscientes de su responsabilidad como colaboradores de los alumnos en su tarea de crear medios de expresión propios del arte y de los artistas de nuestra época.

Museos y galerías, Berta Taracena¹¹²

La escuela de arte fundada por Raúl Gamboa en el Instituto Potosino de Bellas Artes de la ciudad de San Luis Potosí,¹¹³ es el tema escogido por Antonio Rodríguez para la exposición dentro de la serie titulada “Exposiciones de los críticos”, que ahora se presenta con el número cinco en Bellas Artes.

Resulta muy interesante testimoniar lo que puede lograrse en una buena escuela de arte que en México hace falta, pues no son eficientes ni San Carlos ni la Esmeralda. Allí llegan artistas de talento a recibir nociones elementales, pero nunca el concepto del método. Lo que sorprende de la escuela de San Luis Potosí, es que sus alumnos revelan una idea más formada dentro de lo que es el método dentro del arte moderno, independientemente de los talentos mayores o menores de cada uno. Es importante aprender a dominar los recursos del oficio, pero también contar con la mejor orientación posible en los valores del arte contemporáneo y esto sólo se absorbe en una escuela con ambiente propio para ello, tal como es hoy en día la de San Luis Potosí.

El artista con estos sólidos cimientos debe enfrentarse después al problema de su propia personalidad: caos de sensaciones, de recuerdos, de tendencias que sólo puede ser organizado desde el exterior; de modo que contando con una doctrina básica se pueden orientar esos elementos como el imán orienta los residuos de limadura. Muchos artistas se pierden por falta de esta armazón que les permita alcanzar el estado de equilibrio indispensable para crear una obra artística trascendente.

Esta armazón es evidente en la mayoría de los alumnos presentados por Antonio Rodríguez, cuyas facultades propiamente plásticas queda mucho tiempo para juzgar. Sorprende la firmeza de expresión de Leopoldo Lomelí en *Osamenta de la noche*; de Alfredo Martínez en *Confrontación de imágenes*; de Rosa Marroquín en *Medianoche y Ensayos*; de Celia Ramírez en *El mar de sueños*; de Alberto Martínez en *Brueghel y yo* y de Flora Martínez en *Beethoven 70, Sonidos, Helios diafragmado* y otras obras. Grupos como éste hacen concebir serias esperanzas sobre el futuro del arte en México, inspirado en fuentes más puras y cristalinas que las de la propia capital de la República. Destacan también José

¹¹² B. Taracena, “Museos y galerías”, *Jueves de Excelsior*.

¹¹³ Es posible que hable en sentido figurado.

Othón Salazar, Baltasar Sáiz, Gloria Cardona, así como los naifs (sic) Alicia Lozano, Álvaro Muñoz de la Peña y otros.

Esta es la primera vez que la provincia causa impacto desde el punto de vista artístico en la capital. Se presiente que en el futuro así ocurrirá a menudo, no sólo en lo artístico, sino en los múltiples terrenos en que debe superarse el centralismo. Por lo pronto queda también en manos de Raúl Gamboa recordarles a sus alumnos que pintar bien a los veinte años no es lo que cuenta para conquistar un nombre, sino seguir haciéndolo a los cincuenta, y entretanto, desde esta columna se envían aplausos al crítico, descubridor de tan importante escuela de arte y al pintor que la ha formado.

Novedades: la de San Luis Potosí, Jorge Juan Crespo de la Serna¹¹⁴

En pocas ocasiones he puesto de manifiesto la ejemplaridad de la filial del INBA en San Luis Potosí. Primero in-situ, en una grata ocasión. Luego en muestras de los alumnos de la escuela, presentes en Aguascalientes y aquí mismo, en exposiciones colectivas o de ellos solos. Me satisface, por ende, estar en completo acuerdo con la idea que ha tenido el crítico Antonio Rodríguez, al reunir en el Palacio de Bellas Artes, en su turno de la serie de exposiciones de los críticos, ideada por Jorge Hernández Campos, un selecto grupo del plantel antes citado, al que llama con razón, Escuela de Arte. Dicha escuela –lo sabemos- está dividida en ramas: escultura, teatro, danza, grabado, etc. Lo que ahora se exhibe aquí es una excelente cosecha de pintura. La tónica general es excelente, tanto en lo que atañe a cada motivo como a su ejecución, que con variantes, tiene un nivel muy alto, o sea que hay profesionalidad consciente en la mayoría presente.

Alberto Martínez no titubea en acudir a collages, dripping, dorado, y al plástico para construir conscientemente y con gran equilibrio piezas bien calculadas en su estructura en que las líneas y el dibujo tienen un papel preponderante. Hay inventiva y elegancia en sus temas, ligeramente coloreados. Alfredo Martínez no es tan apolíneo como su homónimo. En cambio, emplea con arrojo el color y acude al efecto del relieve para exaltarlo. Me ha parecido de mucha cabalidad como colorista de fuste. Angélica Villarreal, es impetuosa, dinámica, en lo que de ella veo. Gilberto Vázquez, como el pintor Falcón (en el IFAL), y otros, emplea muchas texturas de bajorrelieve. Además sus figuras tienen un carácter expresionista a lo Cuevas, que no tienen nada que ver con lo otro. Flora Martínez fluctúa en su obra entre cuidadosas muestras de un geometris-mo óptico y la fragmentación de piezas, de un rostro por ejemplo- o la utilización de un cubo de paredes sólidas para esos ejercicios de simultaneidad y aislamiento. La talentosa María Teresa Caballero -he seguido con interés su trayectoria- ha enviado un atrevido y bien realizado es-corzo de desnudo femenino. En su otro cuadro "Arrullo Verde", emplea también lograda armonía de colorido y buena materia. Celia Ramírez posee carácter eminentemente decorativo saturado de acción en lo que

¹¹⁴ J. J. Crespo de la Serna, "La de San Luis Potosí", *Novedades*, 1970.

hace. Rosa Marroquín se ha inspirado en formas geométricas. Es una magnífica colorista, de grandes brochazos. Leopoldo Lomelí es estructural, a lo Donís o a lo Rojo. Su ensamblaje de planos lisos ofrece un efecto de mucha luminosidad debido al brillante colorido que usa. No le va a la zaga, también con su tectonismo dinámico, Jesús Sánchez Urbina. Sabe emplear, alternadamente ricos matices y contrastes de blancos y negros, llegando hasta el equilibrado gris. Excelente su tríptico paleolítico. Juan José Guerrero me ha parecido magnífico en su pintura. Poética y dominadora de una variada paleta es Gloria Cardona. Su paisaje "Susurros en la floresta" no puede ser más emocionante. Muy fina la obra de Lucina Rodríguez. También he de citar, cum-laude a Consuelo Alférez, Baltazar (sic) Sáiz, Armando Ortiz (su paisaje urbano en grises es una estampa muy delicada y bien hecha). A Celia Ramírez hay que situarla en el grupo de los buenos coloristas presentes. Juan Ronís¹¹⁵, es otro de los que emplean con vigor el pigmento. Sus formas tienen al mismo tiempo solidez y originalidad manifiesta. La fantasía poética de José Carrizales está viva en su bien compuesta "Cuatlicue" en llamas. También hay una buena dosis de lirismo en el paisaje imaginario de Mercedes R. de Noyola. Alicia Lozano, es la primitivista que hace tiempo conocí. Su obra posee gracia e ingenuidad. Véanse sus "Casitas", "Caballos verdes en el aire" (como los de Gauguin o Chagall). El amigo Jorge Papadimitriou, continúa con sus "monos" imitados demasiado al pie de la letra, de la pintura infantil... El primitivismo de Álvaro Muñoz de la Peña en "Jungla", me parece más sincero. De todos modos, la aproximación al Aduanero Rousseau, es bien obvia.

En suma, la exposición en su conjunto, es una demostración de la excelencia y visión realista y verdaderamente docente, del gran taller que dirige y anima el pintor de gran sensibilidad y talento que es Raúl Gamboa. Su método, esquemáticamente, consiste en descubrir y orientar vocaciones, respetar impulsos individuales, y enseñar el manejo de las herramientas, y nada más. En cierto sentido hay algo en su enseñanza del ambiente de las "botteghe" de los maestros del Renacimiento. Sus experiencias potosinas son un reto a otras escuelas de arte. Felicito cordialmente a él y a Rodríguez por esto.

... impulsar una profunda reforma a la enseñanza de las artes plásticas ...

No resulta tan aventurado pensar que la opinión de críticos tan importantes como Antonio Rodríguez, Berta Taracena y J. J. Crespo de la Serna, logran inquietar a Pablo González Casanova, rector de la UNAM, institución núcleo y líder de la educación nacional en todas las áreas y las artes no eran la excepción. El 30 julio de ese mismo año, el rector declaró al Excélsior que admitía "... la necesidad de impulsar una profunda reforma a la enseñanza de las artes plásticas."¹¹⁶ También reconoció que la Escuela Nacional de Artes Plásticas "... cruza hoy por una crisis académica,

¹¹⁵ Aquí Crespo de la Serna debe referirse a Juan Borrás.

¹¹⁶ Olimpo de México, Excélsior, p. 28 A, 30 de julio de 1970.

manifiesta en los problemas de la creación artística y en la notoria baja de la población escolar”¹¹⁷ Al mismo tiempo, la prensa informó del cambio en la dirección de la ENAP y la toma de posesión del profesor Roberto Garibay como nuevo director. De la misma manera que el Rector, el Director habló de un nuevo edificio más funcional y la creación de un verdadero taller de experimentación plástica que contaría con el equipo más moderno. Sin embargo, respecto a la modificación de los planes de estudio, manifestó que todavía no se había hecho ningún proyecto.¹¹⁸

¿Qué tanto logró el maestro Gamboa incidir en los sistemas pedagógicos vigentes en otras instituciones? No es posible afirmarlo. Probablemente la idea de la libertad creadora estaba presente en la mente de muchos estudiantes, pero la mayoría de los maestros, —algunos críticos e historiadores— pensaban que lo primero que debía enseñarse era el oficio, la técnica. No obstante, su sistema pedagógico no siempre había tenido tanta aceptación de la crítica. En una carta del maestro a Alfredo Aguilar Alfaro, en esa época director de la sección cultural del periódico *Novedades de Yucatán*, le comenta:

*Cuando inicié estos cambios en los sistemas pedagógicos por extemporáneos y caducos, recibí toda clase de rechazos y de expresiones despectivas y saturadas todas ellas de desconfianza. Quizá por estos antecedentes, me es tan grato recibir ahora, este reconocimiento de los Críticos de Arte...*¹¹⁹

En el mes de octubre, la UNAM convocó a una reunión nacional para tratar los problemas de la enseñanza de las artes plásticas. Incluidos en calidad de conferencistas estuvieron prestigiados investigadores, como Justino Fernández, director del Seminario de Estudios Estéticos de la UNAM; críticos como Antonio Rodríguez y pintores consagrados como David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo. El maestro Raúl Gamboa fue invitado a presentar una ponencia con el planteamiento de su método y recibió el reconocimiento general por los cambios pedagógicos implantados en el IPBA.

Los éxitos se sucedían, pero...

Después de la Exposición de los Críticos, el pintor Alberto Mijangos, director de la Mexican Art Gallery de San Antonio Texas, aquel joven que en 1958 había sustituido al maestro Gamboa en el cargo diplomático y la dirección de la galería, invitó a los alumnos a presentar una exposición en el Centro Cultural Mexicano de San Antonio y otras ciudades del estado de Texas en 1970, la que fue patrocinada desde la OPIC por el licenciado Miguel Álvarez Acosta. Como siempre, además de la promoción, el maestro se encargó de todos los trámites y vigiló que todo se diera correctamente.¹²⁰

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ I. Fuentes, Hay proyecto, pero falta presupuesto en Artes Plásticas, *Novedades*, p.6, Información metropolitana, 31 de julio de 1970.

¹¹⁹ R. Gamboa Cantón, c.a. IPBA, 4 de septiembre de 1970, Fondo IPBA, AHSLP.

¹²⁰ R. Gamboa Cantón, c.a., 5 de noviembre de 1970, Fondo IPBA, AHSLP.



■ María Teresa Caballero.

Probablemente los logros obtenidos habían subido la presión de las autoridades sobre los resultados en Artes Plásticas o tal vez se percibía una baja en la calidad de la producción de los alumnos, pues el escritor Sergio Galindo, entonces subdirector del INBA y uno de los más grandes apoyos que tenía el maestro en la institución, le escribió una carta en relación con la participación de los alumnos en el VI Concurso Nacional Aguascalientes INBA, para hacerle una firme instrucción: “... *recomiendo muy especialmente la concurrencia de ese Centro a su cargo con trabajos de alumnos en el mayor número y la mejor calidad posible.*”¹²¹ Sugerencia insólita, porque el instituto había obtenido tres primeros premios cuando era el Concurso de la Feria Nacional de San Marcos (1962, 1963 y 1964) y otros tres, desde que el concurso comenzó a ser nacional, (1966, 1967, 1969) además de varios premios especiales, un premio de estímulo (1970) y una cantidad importante de menciones honoríficas. A pesar de la recomendación, los alumnos no participaron.

¹²¹ S. Galindo, carta, IPBA, 21 de enero de 1971, Fondo IPBA, AHSLP.

Muy extraña también resulta la carta de Carmen Barreda, directora del Museo de Arte Moderno, en que se disculpaba por algo que les había dicho a los alumnos:

... mi violenta agresividad, pero que no es sino una fe inquebrantable hacia ellos y que mis palabras de la mañana del 25 en la inauguración de la exposición de la Casa de la Cultura (otra bella Institución Potosina) hayan dejado sembrada en su conciencia la necesidad de ser muy exigentes con ellos mismos. Estaré esperando, como les dije, que reserven las mejores obras que en sus caballetes vayan creando para exhibirlas en fecha no muy lejana aquí en nuestro Museo.¹²²

La generación de los sesenta

La primera generación ingresó al instituto entre 1955 y 1959. Era un grupo de alumnos muy heterogéneo, conformado por personas de muy distintas edades, niveles sociales, educativos, culturales y económicos. Había un gran número de mujeres, estudiantes, obreros y empleados. Para la reunión de un grupo integrado por personas de características tan diversas era necesario, en principio, un maestro que concibiera la innovación del proceso formativo y tuviera la posibilidad de conjugar teoría y práctica desde diferentes perspectivas, sin debilitarlos bajo ningún tipo de censura.

Resulta innegable que era un conjunto de talentos, que en su mayoría habían recibido de sus maestros anteriores una enseñanza rigurosa en la formación básica de dibujo y sometidos a una formación tradicional con la influencia de una pintura nacionalista ya en decadencia, que había pasado, como dijo la doctora Speratti *“sin dejar huellas hondas ni vocaciones seriamente orientadas.”* Los alumnos debían olvidar lo aprendido, para liberarse y encontrarse a sí mismos a través del arte. José Guadalupe Pérez, María Teresa Caballero y Angélica Villarreal eran profesores auxiliares, pero siguieron siendo alumnos del maestro. También estaban Celia Ramírez, José Carrizales, José Chávez de la Rosa, Gloria Cardona, Flora Martínez Bravo y otros que fueron regresando poco a poco. Ingresaron nuevos alumnos: Víctor González, Álvaro Muñoz de la Peña y muchos más, quienes juntos formarían el grupo conocido como la generación de los sesenta.

Por la variedad y riqueza de sus alumnos, se daban las condiciones para una confrontación como resultado de la emergencia y el fluir de todas las tendencias que surgieron de la libertad creadora, lo cual no significaba una total ausencia de método. Éste tenía como objetivo el descubrimiento, desarrollo, consolidación y perfeccionamiento de la personalidad artística del alumno, a través de la activación de su sensibilidad pura, el descubrimiento de su temperamento e irracionalidad, sus facultades creadoras e impulsos creativos para utilizar un lenguaje propio, un estilo que le permitiera ejercer y disfrutar de su libertad como experiencia estética.

¹²² C. Barreda, carta, 27 de abril de 1971, Fondo IPBA, AHSLP.



■ José Carrizales

José Carrizales obtuvo una mención honorífica en el concurso 20 de Noviembre en 1957¹²³ y en 1962 el primer premio de pintura en el Concurso de la Feria Nacional de San Marcos de Aguascalientes. En 1977 recibió el primer lugar nacional en el área de artes plásticas, en los II Juegos Culturales del Sector Obrero.¹²⁴

Como un pintor de fuego que configura paisajes infernales, induce al espectador a adentrarse en los vericuetos del trabajo obrero de fundición, guiándolo sólo con los pigmentos del magma por parajes ígneos que van cambiando. Su discurso expresionista es concreto, no obstante se aleja de lo referencial. Profundiza en la idea cromática que desarrolla, elabora, trasmuta y cambia, hasta alcanzar los efectos deseados. Su color es denso, esencial y lo trabaja en intensidad, sometiéndolo como a un proceso de fundición, para darle la solidez adecuada. Selecciona la gama de los negros hasta los rojos puros y de ahí hacia los amarillos. Con esta paleta, de difícil acceso, se adentra en el discurso creativo. Indaga en la poética de su trabajo

¹²³ José Caballero Barnard. *Op.cit.*

¹²⁴ Currículo del pintor.

en la fundición, ejemplificándolo, a partir del uso del óleo sin ningún elemento adicional. Esta facultad de emplear los materiales convencionales es una característica constante y hacen de este creador un gran visualizador del dominio del hombre sobre la materia. Con los colores refleja las emociones del obrero que trabaja el metal fundido y aporta datos concretos que configuran y explican un estado de ánimo colectivo. Muestra la fundición como un ente vivo que posee personalidad propia, que se independiza, incluso de la propia realidad de la artista. Su fuerza expresiva hace vivir las máquinas. La violencia del ambiente de trabajo se manifiesta en acertadas gamas de rojos y amarillos que contrastan las proporciones monumentales de las máquinas y la reducida escala de los obreros, pequeñas sombras alrededor del artefacto brutal. Materia, densidad, buena factura, superposición y transparencia. Todo funciona en el discurso cromático que configura la forma y determina la expresión del artista.

Tere Caballero estaba considerada desde 1957 como la mejor pintora y dibujante del IPBA,¹²⁵ y una excelente maestra de dibujo. Había obtenido el primer premio en pintura y en dibujo, otorgados por la dirección del IPBA en 1957, y en 1959 había recibido su primera mención honorífica en el Certamen 20 de Noviembre. El maestro reconoció inmediatamente su talento, y ya con su orientación obtuvo otras (1962, 1967 y 1968),¹²⁶ pero el jurado nunca le confirió el primer premio. Decía que estaba harta de ser “*una joven promesa*”.¹²⁷ En 1963 obtuvo el primer premio de pintura en el Concurso de la Feria Nacional de San Marcos en Aguascalientes con su cuadro *Fuga*.¹²⁸

Su pintura responde a la necesidad de expresión, armonía y belleza. Transmite una especie de fragancia y ritmo íntimamente vinculados a su emoción. Las figuras son niñas, adolescentes y bailarinas dotadas de gracia. Hay ternura en su afán de libertad; movimiento realizado con ánimo resuelto y naturalidad que convive con una fuerte voluntad constructiva. Aunque pretenda cierta sencillez, no busca la desnudez de forma y color. Las figuras son trazadas con línea fuerte y abocetada sobre manchas de color que crean un conjunto donde se distingue el dominio del dibujo, y el fondo y la forma tienen cualidades plásticas diferentes. Los fondos, realizados con la técnica del *dripping* o chorreadas de pintura configuran un espacio informal de rico colorido. Separados el color y la imagen, conservan toda su fuerza expresiva. Mientras la forma se sujeta al dibujo lineal, estricto y realista, los colores son emocionales y están justo donde deben estar, ocupando el sitio que les pertenece: en las evocaciones.

Originaria de Coahuila, Angélica Villarreal fue el apoyo más fuerte del maestro en la aplicación de su método. Como pintora, aportó al arte po-

¹²⁵ Invitación a la exposición de la Escuela de Pintura del IPBA en 1957.

¹²⁶ J. Caballero Barnard, *op. cit.* El autor menciona que se otorgaron cinco menciones honoríficas en 1966, pero no menciona los nombres de los pintores. Es posible que Tere obtuviera otra ese año.

¹²⁷ Entrevista con Tere Caballero, 9 julio 1993.

¹²⁸ Es el antecedente del Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas, Aguascalientes INBA y del actual Arte Joven de Aguascalientes.



■ María Teresa Caballero.

tosino dramáticas obras inspiradas en la dureza del paisaje y la reciedumbre de los habitantes del altiplano potosino. De carácter exclusivamente expresionista, sus cuadros se caracterizan por fuertes pinceladas negras atenuadas por sutiles escalas de grises y ocres de suavizados contrastes, que transportan al espectador a su historia, a su tierra, al polvo del desierto, al inicio de sí mismo. Generalmente va hacia el centro de la composición, rompiendo la conducta de los expresionistas al conservar los principios de perspectiva. Su interior, abatido y atormentado, concibe el cuadro como una caverna en la superficie. Su libertad frente a los modelos, la expresión de su temperamento y la casi total ausencia de color —sólo negros, grises y tierras que aplica sobre superficies trabajadas, sin que guarde relación con la realidad— sigue los principios del expresionismo figurativo. Sentimientos y emociones son fundidos en una manifestación de fuerza que mueve a la artista y revela diferentes emociones humanas. La angustia, el miedo y la duda de seres que piden sin suplicar, que sufren sin llanto, que no conocen el principio ni el final de sus vidas. Muestra la desnudez del alma, con sus ansias, terrores y tormentos; la desnudez tras las que oculta sus verdaderas emociones; siente y vive su otro lado polar: el lado intangible del ser humano, el fondo de sí misma. Recibió el primer lugar en 1964 en el Concurso de la Feria Nacional de Aguascalientes, dos veces el Premio 20 de Noviembre (1964 y 1966) varias menciones honoríficas y otros premios en Zacatecas y Monterrey en pintura, grabado y escultura.

La presencia de José Chávez de la Rosa como pintor ¹²⁹ renació a menudo en el panorama del IPBA, traspasando con habilidad la discusión entre

¹²⁹ Caballero Barnard refiere a José de la Rosa entre quienes obtuvieron menciones honoríficas en el concurso 20 de Noviembre en 1959. Creo que se trata de José Chávez de la Rosa, alumno del IPBA desde sus inicios hasta la segunda mitad de la década de los sesenta.

realismo y subjetividad. Es un pintor de paisajes de los alrededores de la capital potosina con los cuales incita a la reflexión sobre la capacidad que posee el hombre para negar su inconsciencia ante la naturaleza.

Sus cuadros hablan de la relación con su tierra, y la melancolía se convierte en tema. Sus espacios suburbanos exponen una visión de gran luminosidad que refuerza la emoción estética ante la tristeza del panorama árido del altiplano. Envueltos en un aura de nostalgia, sus paisajes añosos capturan, no sólo la amplitud del entorno que lo rodea, sino que pertenecen a una especie de estética de la pérdida y a la incertidumbre que se asocia con el recuerdo del inevitable destino. Frente a ese reconocimiento del límite, celebra lo efímero, prestándole atención.

Celia Ramírez realizaba ya sus primeras abstracciones bajo la dirección del maestro Gamboa, mientras en México todavía se libraba la batalla entre figuración y abstracción. Con el uso del color enunciaba lo más fundamental de sus pensamientos y sus sentimientos más profundos. Dueña de una personalidad íntegra, de recio temperamento, individualista a ultranza y poco convencional, supo labrarse un sendero propio en el campo de la plástica.

Fue la primera alumna del IPBA que realizó una exposición individual en San Luis Potosí 1963, en la galería Germán Gedovius del Teatro de la Paz, bajo los auspicios de la Alianza Francesa, y en el Instituto Politécnico Nacional, Unidad Zacatenco, en México, invitada por el crítico de arte Antonio Rodríguez. En 1965, obtuvo una mención honorífica de pintura en el Primer Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas Aguascalientes INBA y recibió el premio 20 de Noviembre en 1974. Alcanzó su plenitud como pintora con obras que por su sensibilidad y cualidades plásticas podrían relacionarse con el diseño visual, pero lo trascienden. Sus temas principales son una especie de paisajes abstractos, vistas espaciales y formas geométricas transparentes y cristalinas, en los que la luz surge del espacio y se transforma en color, que se convierte en luz y se amplifica, filtrándose a través de tonos sensibles para vislumbrar una ruta abierta a los fenómenos de la emoción.



■ Angélica Villarreal.



■ Celia Ramírez.

Al pintar la poética del instante, se adhiere a la idea original de la ruptura con el arte académico por una ferviente necesidad de lo esencial. “Mi pintura es cerebral”, señaló alguna vez esta pintora, quien consigue que la obra despierte una experiencia estética e intelectual con la sola percepción de formas y colores, imágenes apenas referenciales en espacios plenos de espiritualidad que poseen una belleza propia.



■ Gloria Cardona.



■ José Chávez de la Rosa.

Su técnica es muy elaborada, pero su desarrollo es tan sutil, que el grado de dificultad es apenas perceptible cuando delimita espacios limpios, donde todo guarda un orden compositivo donde evoca cierta ensoñación por el vuelo. Con un intenso lirismo cromático transforma al espacio pictórico en una forma poética, para resaltar su capacidad sugestiva. Así, convierte lo pictórico en poesía vibrante que enlaza la emoción con la serenidad del espíritu, para presentar teoremas poéticos que constituyen por sí mismos una tenue recomendación al silencio interior.

Otra pintora que perteneció al IPBA desde sus inicios fue Gloria Cardona. Como los demás, consiguió definir un estilo propio a partir de los primeros cuadros que realizó bajo la dirección del maestro. Al principio trató de integrarse a una corriente muy lejana en el tiempo: el impresionismo, pero el profundo sentido pedagógico del maestro la llevó al camino de los primitivistas, trazado por el Aduanero Rousseau, y con un lenguaje personal pintó bellos cuadros con el tema de la vegetación de la región potosina.

Posteriormente su obra derivó a un realismo fantástico, con temas de ángeles y mujeres ocupadas en actividades mágicas. La calidad de su trabajo fue reconocida inmediatamente por la crítica especializada, pero fue hasta 1978 cuando el jurado le otorgó el Premio 20 de Noviembre.

Flora Martínez Bravo es de muchas maneras una artista curiosamente dividida y fértil en nuevas ideas y conceptos. Extiende un diálogo entre lo



Flora Martínez Bravo, retratos de los rectores Alfonso Lastras Ramírez, Jaime Valle Méndez y Mario García Valdez.

que precede y lo que sigue, pero no se debilita con el tiempo. Sus obras abarcan un cúmulo de ideas interrelacionadas, es una artista muy rica y compleja para ser considerada simplemente como una pintora de retratos, una pintora expresionista o una pintora geométrica, óptica o cinética. Una de las más importantes facetas de su obra es la idea de la técnica aplicada al retrato, que considera al arte como una actividad práctica al servicio de la sociedad, en que el conocimiento prevalece sobre el impulso y la honesta técnica contra la azarosa improvisación.¹³⁰

Como pintora expresionista, realizó algunos cuadros fuertemente imbuidos de humanismo y crítica social, con temas de dramas psicológicos el ser humano es el protagonista, y utiliza los contrastes para subrayar el carácter de los personajes o dar sentido dramático a las escenas. Niños enfermos, madres resignadas son los héroes anónimos en quienes los espectadores se reconocen fácilmente.

No obstante el éxito obtenido, estaba preparada para ir más lejos. Es natural, entonces, fijar la atención en su exploración de los efectos cinéticos, fuente de sus creaciones más originales. Estas pinturas, donde se advierte la influencia de Vasarely, fueron importantes por dos razones: la primera, porque logra el hecho visual con base en efectos lineales y cromáticos, y la segunda porque no es simplemente un cuadro en la pared.

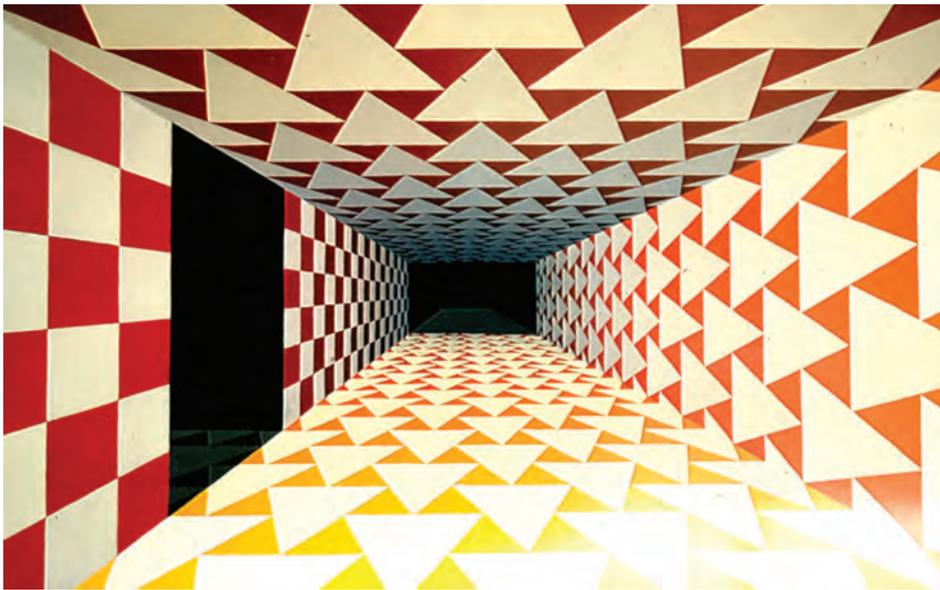
La vida de la obra sucede esencialmente en el ojo y en la mente del espectador y así se completa a sí misma. La exquisita, asombrosa precisión de los cuadros los convierte en alegorías, donde la presencia de la belleza se manifiesta en algo más que en una simple ilusión. Desde el principio a obra de Flora ha logrado muchos reconocimientos, como alumna obtuvo el Premio 20 de Noviembre en 1965 y dos menciones honoríficas (1966 y 1968). Una mención honorífica en 1966 y el segundo premio en pintura

¹³⁰ Flora Martínez Bravo es autora de un gran número de retratos, entre los que destacan la mayoría de los de gobernadores que se encuentran en el salón de recepciones del palacio de gobierno de San Luis Potosí, varios rectores de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, ubicados en la sala Gordiño y Arduengo de la institución.

en 1969, en el IV Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas¹³¹ y el mismo año, una mención honorífica en el concurso convocado por la Cámara Nacional de Comercio y la Secretaría de Industria y Comercio.

Un pintor de gran talento fue Víctor González, quien comenzó como pintor realista, pero con la orientación del maestro Gamboa realizó una obra sustentada en la no objetividad, es decir, no es producto de la reducción del mundo objetivo, sino del yo interior del artista, en que se advierte un predominio de la sensibilidad plástica por encima de todo fin materialista, práctico, social, descriptivo o ilusionista y una sujeción a lo bidimensional que tiende a identificarse más con el mundo de la imaginación visual.

Sus composiciones son de carácter asimétrico con estructuras simples, basadas en formas geométricas independientes o conjugadas que ocupan



■ Flora Martínez Bravo.

gran parte de la superficie del cuadro; líneas y formas rectangulares en variación constante, de distintos tamaños, a veces ordenadas en relación con diagonales, de modo que transmiten una gran sensación dinámica. Ausencia casi total del color. Predominan los valores en contraste, en general tierras, grises, blanco y negro.

En 1966, recibió el primer premio de pintura en el I Concurso nacional para Estudiantes de Artes Plásticas, Aguascalientes INBA. Desafortunadamente, se retiró del IPBA en 1967 y no se tienen noticias de que haya realizado más obras.

Rosa Luz Villasuso (Marroquín) comenzó a estudiar en el IPBA desde los años de 1950.¹³² En 1963 pintaba cuadros figurativos, y fue mucho más tarde, hasta finales de la década de 1960, cuando buscó la innovación en

¹³¹ Catálogo de la exposición Premios de los concursos nacionales para estudiantes de artes plásticas, Galería Tierra Adentro, marzo/abril 1978.

¹³² Los primeros registros aparecen en 1956 y en 1958, Fondo del IPBA, AHSLP.



Consuelo Alferez.

la configuración de un orden armónico, abstracto, de acento mexicano y valores universales. En sus primeros cuadros abstractos, la línea fluida, el color y el espacio vacío de las superficies blancas configuran un lenguaje que produce formas orgánicas muy libres. Con una de estas obras, titulada *Flor de vida* obtiene un premio en Aguascalientes en 1970. Continúa con la pintura de caballete, y en 1972 se sumerge en las posibilidades artísticas del mural, también dentro de la abstracción orgánica. En 1973 obtiene el tercer lugar en grabado en el VIII Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas Aguascalientes INBA con una obra que continúa el proceso ordenador, ahora tectónico, con base en líneas, formas, relieves y texturas con buen sentido del equilibrio que produce obras de gran plasticidad. Al año siguiente llega a la depuración de los elementos fundamentales del diseño: líneas, planos y superficies, y obtiene el primer premio en grabado en el IX Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas y en 1976 fue becada del INBA para estudiar grabado y taller de gobelino en Polonia.

Es en el tapiz donde a partir de la década de los ochenta alcanza mayor proyección. En 1982 estudia telar de alto liso en el Taller Nacional de Textil y obtiene el primer premio, sección tapiz, del Salón Nacional de Artes Plásticas. En 1986 gana el premio especial y único en la V Bienal de Tapiz y Textil en el Museo Rufino Tamayo, y en 1998 el tercer lugar en la Trienal de Internacional de Tapiz en Lodz, Polonia.

En el arte textil continúa con la fuerte influencia del diseño, aunado al acento mexicano que caracteriza su trabajo, con estructuras armónicas de líneas y formas geométricas de diversas proporciones, muchas veces ortogonales y otras con señalada intención espacial, donde los colores y las texturas de los materiales naturales producen obras llenas de carácter y de muestra de gran pulcritud, intuición del lenguaje, visión e inspiración.

Detrás de cada uno de sus tapices hay un detenimiento fructífero sobre el mundo de las formas visuales enfatizadas por la belleza de la materia. En sus instalaciones, el ambiente se constituye en la totalidad de un espacio

que pide ser rediseñado. Hay allí un desafío al espectador por la armonía espacial, formal, cromática y por la textura de las fibras naturales que maximizan la expresión.

Álvaro Muñoz de la Peña ingresó al IPBA el mismo año que el maestro Gamboa llegó a San Luis. Dueño de un talento extraordinario, muy pronto se colocó entre los pintores más destacados. Estudiaba pintura y simultáneamente la carrera de derecho. Absorbió, sin embargo, las enseñanzas artísticas con pasión y eficiencia. El maestro Gamboa descubrió pronto su temperamento y tipo de sensibilidad, y lo dirigió hacia el expresionismo desde donde pudo proyectar con acierto su personalidad. Con sus propuestas estéticas conquistó su lenguaje singular con recursos parcos y sencillos, que fueron suficientes para que un talento natural como el suyo generara un lenguaje intuitivo con independencia de criterio y enorme honestidad. Desarrolló su obra en periodos discontinuos y se caracterizó por su inteligencia y agudísimo ingenio. Sus comentarios, a veces cáusticos, eran siempre oportunos. Inquieto, le interesaron todas las manifestaciones del arte y la cultura. Fue promotor cultural y director por varios años en el Ágora FONAPAS, historiador, escritor y periodista en la prensa escrita y en la televisión.

Consuelo Alférez inició sus estudios con el maestro en 1961, apenas dos años antes de obtener el primer lugar en el concurso nacional que se organizó con motivo del Primer Simposio de Botánica en 1963 con una pintura que entonces ya presentaba las dos características especiales que definirían su obra posterior: el trazo punteado y la mancha de color que crean un conjunto unitario y atractivo.

Las obras de esta artista son ejemplo de una gran habilidad compositiva, pues organiza el silencioso orden de sus cuadros en torno a una sutil estructura y con las técnicas del vertido y puntos de color consigue figuras sencillas, flexibles, referenciales y muchas ocasiones imaginarias. Sus colores son introspectivos, inquietantes, a veces enternecedores y las formas recuerdan que cada artista es tan primigenio como sus antepasados.

Mercedes Robles de Noyola inició sus estudios en 1961, en el Taller Libre de Artes Plásticas. Bajo la dirección del maestro orientó su obra hacia un fascinante recorrido, en el que las ideas y los sentimientos son vividos como sueños colmados de imágenes, que introducen al espectador en un universo extraño y permiten continuarlos; son como mundos detenidos en el tiempo. Estableció una conexión entre la pintura clásica y el realismo pictórico.

Con un dibujo muy detallado y tendencia a los ambientes fantásticos, sólo imaginables, se orientó pronto hacia una especie de suprarrealismo. El uso de los colores y el manejo de forma realista, casi clásica, produce la sensación inmediata de que hay mundos que pueden ser ideales como sueños placenteros, lo cual también diferencia las vivencias nocturnas de las que se experimentan en la vigilia.



■ Sergio Portillo.

Sus cuadros parten de la realidad para configurar visiones de mundos reales e imaginarios a la vez, como una reconstrucción de lo imposible. Al pintar ambientes más bien idealizados, que tienen relación más con la formulación de un deseo que con la realidad en sí, introduce al espectador en dos mundos donde se manejan distintos parámetros, y hace que se desenvuelva en ellos. Son vivencias distintas, y muy pocos logran pintar lo que sucede en esos mundos.

Carmen Martens tiene una gran audacia en sus trazos, está sustentada en su excelente sentido del dibujo, y por la originalidad de su materia pictórica parece que realiza sus obras directamente con el pincel sobre la superficie texturizada, sin bocetos previos. Las pinceladas definen los espacios y la artista liga profundamente al trazo como pulsión dinámica con la textura y el color que vibra sometido a las grandes tensiones de la línea en telas de gran formato. Los trazos evocan edificaciones antiguas, rocas, raíces, ramas árboles, con un resultado casi abstracto. Su expresividad se justifica por la intención de la artista de ir por una impresión estética del entorno, y al mismo tiempo prepara las condiciones para su evolución



■ Alicia Lozano.

al paisaje como testimonio de su individualidad creadora. Recibió una mención honorífica en el concurso 20 de Noviembre (1974) y medalla de reconocimiento por el diseño de la medalla conmemorativa de la Feria Nacional Potosina en 1977.

Sergio Portillo ingresó al instituto en 1962 y pronto se distinguió como un estudiante disciplinado que encontró en el maestro al guía que orientó el desarrollo de su individualidad como artista. Al principio privilegió un colorido relativamente moderado, predominante gris, con el que logra atractivas calidades plásticas de gran riqueza de modulaciones tonales y sutiles transparencias, con las que aumentará la calidad de sus gradaciones tonales. Sobriedad en el color y encuentro con la forma, frente a la reflexiva soltura del trazo, sin abandonar en ningún momento las luces y los colores expresivos, desarrolla una plétora de imágenes reconocibles, finamente trabajadas con cierta concordancia con las reglas académicas: surgen así elaborados paisajes misteriosos. Esa sobriedad de su paleta contrasta con la luminosidad de que hará gala el pintor posteriormente, cuando sumerge las imágenes en una marejada de luz, para poetizar —y, al propio tiempo, compensar— la figuración. Frente a las atmósferas grisáceas del principio, seleccionó después una paleta de colores fríos y cálidos, en figuras luminosas y luces refulgentes. Con una extraordinaria delicadeza, incluye una auténtica pirotecnia lumínico-cromática, basada en súbitos foganazos de luz y color, con resplandecientes timbres y contrastes de colores y valores. Tres veces obtuvo el Premio 20 de Noviembre (1969, 1970 y 1975). En 1976 el Primer lugar en el Concurso Nacional de Ferrocarriles Nacionales de México.

Alicia Lozano es una pintora *naïf* que aborda el arte con sencillez y busca la fidelidad con lo natural, aun cuando pesa mucho más en ella la imaginación, pero la encuentra en un camino lleno de poesía. Con una admirable destreza, hace trascender su referencia a la realidad con una visión estética y ofrece su percepción del mundo con figuras sencillas, bellos colores, gran sentido poético y una libérrima composición, sin normas, ni reglas. Ganó una mención honorífica en pintura en el Tercer Concurso Nacional



■ Gilberto Vázquez.



■ Juan Borrás, mural en el Instituto Potosino de Bellas Artes.

para Estudiantes de Artes Plásticas Aguascalientes INBA en 1968 con su cuadro *Niño con globos*.

Gilberto Vázquez ingresó al IPBA en 1962 y obtuvo una mención honorífica en el concurso 20 de Noviembre en 1967 y el primer premio en 1980. Su obra expresionista se encuentra en la línea que procede desde Goya a José Clemente Orozco, Francisco Corzas y José Luis Cuevas. Tiene una tendencia a situar criaturas irreales producidas por su imaginación en una extraña escala de una jerarquía complicada, mezclando así un orden burgués sólidamente establecido en sus personajes femeninos y masculinos, pero salidos de lo ordinario —entre risibles y horrorosos— que pertene-



■ Baltasar Sáiz.

cen a un universo fantástico y fantasmal con un sentido del humor que sorprendió al maestro, quien consideraba que en su peculiar expresionismo radicaba una parte de la originalidad de sus cuadros.

Que personajes aparentemente siniestros se revelen como bastante inofensivos, es un placer del que disfruta fácilmente. La brusca aparición que provoca la ruptura de lo cotidiano. En el delineamiento de sus formas masculinas, que se caracterizan por la ambigüedad y desdoblamiento, aparece el lado demoníaco que siempre implica ir a la contra parte tierna y femenina de las niñas.

Ocurre con frecuencia que el espectador ignora si es un personaje simpático o después de todo un demonio maligno. Su gusto por los personajes aparentemente malévolos lo lleva a pintar bebés malvados que, a pesar de su babero de encaje lloran o gritan con una furia casi diabólica. Ese gusto, entre perverso y travieso, ese gusto por un mundo híbrido, real a medias lo encontramos en casi todas sus imágenes, subsiste en sus cuadros.

Juan Borrás, originario de Cataluña, comenzó a estudiar en el IPBA en 1963.¹³³ Después de explorar diferentes posibilidades comenzó a desarrollar una intensa actividad en el campo de la abstracción, produciendo una obra de carácter poético que impone en la búsqueda del culto a la materia, la visión de los elementos en la invención de un espacio pleno de formas de naturaleza geológica, en cuyo resultado pareciera no haber intervenido la mano del hombre. Un artista versátil, de muchas facetas, que aportó al arte potosino el interés por la materia, la cual transporta a la tela como impresión material y espectral de la naturaleza. Realizó el mural ubicado en el muro del segundo piso del instituto, con una composición de formas fundadas en planos; bajos y altos relieves de factura metálica, lograda con materiales extendidos en espesor, a veces esgrafiados o signados hasta dar la impresión de un friso.

Baltasar Sáiz, es un pintor de poca producción y gran talento, cumplió muy pronto la condición primordial que el maestro buscaba: poseer un lenguaje, tener un estilo. Su obra, presenta desde varios ángulos la diferente naturaleza de la pintura como arte visual. Al abordar temas arquitectónicos privilegia el aspecto espacial, invirtiendo el orden tradicional de significación del discurso pictórico. En consecuencia, hay una percepción que acepta complejidades y aperturas simbólicas que producen un efecto emocional antes de llegar al estado discursivo. Por ello, su lenguaje referencial no se riñe con el simbólico, ni con el placer estético que surge de la percepción. Frente al mundo de las superficies vacías, establece relaciones fundamentales entre el espacio y la luz; entonces la forma y el color cobran sentido al permitirles dialogar entre sí: sus muros muestran la diferencia absoluta entre el sonido y el silencio, entre los llenos y los vacíos, y en esto el artista es agudo, porque presenta

¹³³ Es posible que por la edad en que comenzó sus estudios en el IPBA tuviera otros antecedentes en su país o en la Ciudad de México donde vivió varios años, pero inició en dibujo como todos los alumnos.



■ Antonio Chessal.

sus propias visiones provocando una perspectiva estética más amplia e inclusiva.

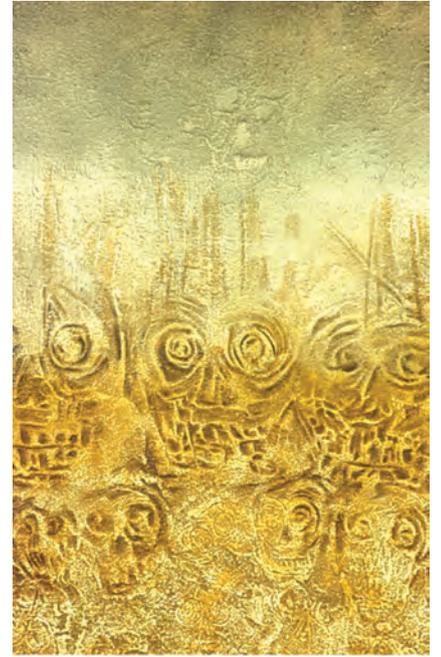
José Guadalupe Zúñiga fue alumno y amigo del maestro, pero murió joven. En los pocos años de su actividad pictórica realizó a principios de la década de 1960 los primeros cuadros dentro de la corriente del arte informal en San Luis. Sus obras, afines a las del pintor del cielo Leonardo Nierman, se resumen en una vibrante explosión de ráfagas cromáticas, que a pesar de su apariencia de caos, se sedimentan en un orden, con una estructura escondida que los relaciona e integra. Entreteje la luz y la sombra de acuerdo a la dirección del color que fluye en libertad, mientras da ritmo al espacio compositivo con luces que distribuye en equilibrios y tensiones a lo largo del cuadro. Su pintura está sujeta a una espiritualización y estilización que lleva al observador a diferentes planos del pensamiento: son colores en movimiento, libres en el espacio, tal como la música que se desplaza libremente en el tiempo.

Cuando llegó al instituto, Antonio Chessal tenía desarrollada una gran habilidad para el dibujo del natural. Empezó a pintar muy pronto y sus trabajos mostraron al inicio una marcada influencia de Giorgio D'Chirico, Salvador Dalí y Remedios Varo. Partía de uno o varios objetos a los que rodeaba de un ambiente onírico. Aun cuando él se definía como un pintor surrealista, su pintura se caracteriza por la presencia de objetos descontextualizados situados en paisajes o marcos arquitectónicos vacíos que provocan turbación al espectador. El rasgo más interesante de su obra es la ambigüedad que producen sus cuadros por la realidad misteriosa que existe más allá de la realidad de los objetos y el espacio representados. En 1965 obtuvo una mención honorífica por su cuadro *La espera* en el concurso 20 de Noviembre y en 1967, el primer premio de pintura en el II concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas Aguascalientes INBA, Poco tiempo después se trasladó a la Ciudad de México para continuar sus estudios en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura del INBA, La Esmeralda, y allí fijó su residencia.

Desde el primer año de haber ingresado al IPBA, Alberto Martínez mostraba ya su gran personalidad como artista con obras que ponían de manifiesto su gran capacidad para el dibujo, clave de la verosimilitud en su obra. Cuadro tras cuadro el artista transita por un persuasivo lenguaje en el que la realidad se sujeta a la estructura que se desarrolla en la abstracción. Se perfecciona en la conexión entre un modo de ver realista y abstracto. Sustituye el detalle por una relación simbólica superior.

Poco importa en sentido absoluto que haya elegido pintar de dos modos: con la abstracción reflexiona acerca de lo que el realismo no es capaz de expresar: las constantes de la luz y el color, la lucha por permanecer fiel al fin último del arte. Su realismo sirve de referencia poética; sus cuadros y objetos cotidianos son de carácter entrañable: hacen referencia a una vivencia, a una conexión entre la experiencia y la persona a la que se refieren. En 1969 obtuvo el primer premio de pintura con El Primer Círculo en el IV Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas del Gobierno de Aguascalientes.

En conjunto, su obra es ejemplo de las libertades que se toma el pintor para infundir trascendencia —en este caso, cierta atmósfera espiritual— a los materiales más humildes tomados del desecho urbano y revalorados. Emplea papeles, telas, fibras y otros ingredientes densos para conseguir acusadas texturas, acompañadas por una voluntad de rigor y orden, donde las imágenes que aparecen a veces se consustancian con la geometría y la materia. Hay en el fondo un lenguaje crítico repulsa al arte convencional, mientras mantiene, conceptualmente hablando, posiciones compatibles con las funciones propias del arte de todos los tiempos y se liga a la tradición pictórica de las imágenes, que hace suyas a fuerza de tomarlas con una urgencia figural en la abstracción, creando una nitidez emocional que se transforma en cuadros de gran belleza. Sus obras también son una respuesta a la complejidad del arte, cuando las referencias se convierten con demasiada facilidad en copias, a veces casi literales, de otros artistas. Su figuración y abstracción son dos posiciones antagónicas que se apoyan la una a la otra de forma intrínseca. Es una obra necesaria, porque el arte actual se ha vuelto demasiado sobre las obras de otros artistas, mientras muchos espectadores las contemplan atónitos.



■ Alberto Martínez.



■ Jesús Sánchez Urbina.

Al considerar la pintura como un arte objetivo y subjetivo a la vez, la creación se produce cuando se encuentra en la relación entre la realidad y el inconsciente subjetivo que dicta la sensibilidad y la concepción de la razón visual. Esta actitud supone una interpretación de la realidad en tanto que desarrolla la capacidad analítica visual.

Jesús Sánchez Urbina llegó al IPBA en 1966. En 1968 obtuvo el Premio 20 de Noviembre y el primer premio y una mención honorífica en grabado en el VIII Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas Aguascalientes INBA en 1973. En 1981 obtuvo una beca del gobierno francés para estudiar en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes (ENSBA) de París, donde vive por un periodo de dos años. Regresa a México y fija su residencia en la capital del país.

En sus inicios, la vertiente de su lenguaje formal pone en juego la tectónica de las formas, más por fidelidad a los cánones de la abstracción que a la posibilidad de transitar por la inescrutable nostalgia que producen las imágenes de aquello que se forma con el tiempo, frente a la condición finita del hombre. Después abandona progresivamente la tectónica de las formas que caracteriza sus primeras composiciones, para asumir plenamente la figura humana esquematizada, la luz y el color en el espacio, que alcanza su mejor versión en su serie del hombre.

Entra en una expresión desinhibida que irá paulatinamente ganando terreno, hasta desembocar en un lenguaje libre. En trabajos posteriores, el color se impone sobre las formas, desde el momento en que los tonos se extienden transformando el espacio circundante, con una autonomía en la que está el germen de la libertad absoluta frente al color, que proclamará por encima de todo como condición intrínseca del cuadro para invocar las emociones. Su paleta se inunda de colores brillantes, con tonos cada vez más diáfanos y radiantes, en gamas de progresiva riqueza y generosidad que aprehenden el instante.

El artista regiomontano Leopoldo Lomelí fue alumno del IPBA durante la segunda mitad de la década de 1960. En su obra rechaza cualquier relación con lo subjetivo y lo simbólico y produce cuadros abstractos de gran belleza basados en estructuras y formas geométricas simples, no en la reducción expresiva del mundo objetivo o del yo interior del artista.

Su sensibilidad plástica está por encima de todo fin materialista, práctico, social o descriptivo. Sujeta su obra a la superficie de la tela, en el sentido espacial, con estructuras compositivas de carácter asimétrico a base de formas geométricas puras, planas y absolutas, organizadas de manera independiente o conjugadas, que ocupan una parte de la superficie del cuadro, generalmente ordenadas en relación con diagonales, de manera que transmiten una sensación dinámica. Emplea elementos geométricos sencillos de colores planos; la composición tiene más importancia que la forma y el color en la creación de tensiones espaciales y vibración plástica. Forma estructuras que recuerdan construcciones o diseños arquitectónicos, pero



■ Othón Salazar.

que son más bien representación de ideas abstractas en una realidad de carácter universal y constante .

Alfredo Martínez Tárano emplea formas abstractas que proceden de otras formas —a menudo prehispánicas— para conseguir que la expresión contemporánea se presente consustanciada con las raíces antiguas a través de la geometría; establece una relación simbólica superior que suele estar acompañada por una voluntad de rigor y orden, tal como se colige en las formas que constituyen la estructura.

El mundo abstracto se perfecciona en virtud de la conexión entre el sentido de lo absoluto que elige mientras la expresión reflexiona acerca de lo que puede constatar: las constantes de la luz y el color, la lucha por permanecer fiel al arte como detonador del goce estético.

Cada cuadro es ejemplo de la seriedad del pintor para infundir trascendencia y modernidad a las formas simbólicas de la espiritualidad prehispánica. Explora cada figura para ligarse a la tradición a fuerza de geometría a la que añade urgencia expresiva para aclarar con nitidez la transformación de símbolos en otros símbolos. La abstracción es la clave del arte, y el artista rodeado de un mundo donde los objetos ya no ejercen su función simbólica, sujeta su estructura a una existencia que se desarrolla en su mundo interior.

La expresión y la abstracción son las respuestas que encuentra ante su necesidad para entender la complejidad del universo. Sus obras no son copias de sus referentes: las formas escultóricas, sino un idioma que abarca otro. Son la síntesis de dos mundos y dos lenguajes que se apoyan entre sí en dos estructuras: una superficial, la otra profunda. Cada cuadro es un objeto cotidiano y mágico, una prueba de la experiencia vivida en la conexión entre dos culturas.

El más joven de los pintores de la década de los sesenta es Othón Salazar. Ingresó al IPBA en 1965 siendo todavía un niño. Había ganado el primer premio en un concurso nacional convocado por el periódico *Novedades*.

Comenzó muy pronto a pintar paisajes casi gestuales, con los que demostró la validez de la expresión de las obras que cumplen con una finalidad estética y están llamadas a perseverar el acto de pintar tras el esfuerzo de crearlas, pues son concebidas como paisajes perdurables que relacionan lo formal y lo bello con lo instintivo y existencial.

Con una libertad que comenzó a vislumbrarse desde sus primeros cuadros, se entregó con entusiasmo a la vehemencia de su temperamento, que se tradujo de inmediato en trazos vibrantes, con una tremenda soltura, y decididos brochazos que desagregaban la estructura de la composición en trazos plenos, impregnados de exaltación instintiva.

Posteriormente, libre de coerciones académicas, se entregó con entusiasmo a la depuración de su lenguaje con la síntesis del color, y cambió los tonos explosivos por otros más temperados, lípidos, diáfanos y serenos, que serían el sello distintivo de su etapa de madurez. Obtuvo dos veces el Premio 20 de Noviembre (1971 y 1974) y un primer lugar en el concurso convocado por el Instituto de Investigación de Zonas Desérticas en 1974.

Época de cambios: el nuevo edificio

Gracias a su tenacidad y atinada gestión cultural, obtuvo para San Luis una moderna infraestructura destinada a la educación artística y, posteriormente, para la difusión cultural; promovió el teatro la música y la danza de tal manera que le permitieron alentar, apoyar y desarrollar un público cultural. Contribuyó al desarrollo integral de la sociedad y abrió opciones para la comunidad artística.

A finales de 1969, el maestro había conseguido el apoyo del gobernador del estado, licenciado Antonio Rocha Cordero, para la construcción del nuevo edificio del IPBA con todas las especificaciones para impartir adecuadamente las materias comprendidas en las diferentes disciplinas artísticas. Para obtenerlo, había logrado que los alumnos aportaran el contenido esencial y mostraran los resultados en innumerables exposiciones, presentaciones de danza, teatro y música.

Como en todas las obras que realizó en el estado, el gobernador Antonio Rocha formó un patronato para el proyecto y la construcción integrado por el doctor José Miguel Torre como presidente, maestro Raúl Gamboa como secretario, licenciado Carlos Serna Chávez como tesorero y como vocales: maestro Joaquín Arias, doctor Horacio Caballero, licenciado Adalberto Noyola Vázquez, doctor Manuel Hernández Muro, licenciado Félix Dahujare Torres, ingeniero Luis F. Aznar, Mtro. Francisco Carreras y doctor José Pesquera Lizardi. El patronato convocó a un concurso y obtuvieron el primer lugar los arquitectos Agustín Rodríguez Reyes y José Luis Larrondo, con la colaboración del ingeniero Guillermo Prieto.¹³⁴

¹³⁴ Acta del concurso, documento de archivo, 1970, Fondo IPBA, AHSLP.





El edificio se terminó de construir a principios de 1971 y fue inaugurado por el presidente Luis Echevarría, el 24 de abril. El programa contemplaba cinco plantas con 23 aulas, una sala de conferencias, una galería, tres salones de danza, dos habituarios, áreas administrativas y servicios sanitarios. Delante quedó un jardín frente a la Alameda, inexplicable si no se conoce el motivo: solamente había sido construida la parte, correspondiente a la escuela. Los recursos se acabaron y había quedado vacío el terreno que sería destinado a la parte del proyecto que correspondía al centro de difusión.

El Instituto agregó a su nombre oficial el de uno de los más ilustres músicos mexicanos, originario de San Luis Potosí: Julián Carrillo. La galería de exposiciones, el nombre de quien hizo posible el edificio, licenciado Antonio Rocha Cordero. El crítico de arte Antonio Rodríguez le reconoció su calidad personal y como gobernante:

Ya en otra oportunidad señalamos en público, el respeto que nos merece un gobernante en quien las labores del espíritu — la pintura, el teatro, la danza — despiertan tanta comprensión y simpatía.

Tal vez otros piensen que es necesario como escalón previo, desarrollar la economía y que sólo después, se pueden abordar los renglones superfluos, de la cultura y el arte. El Gobernador de San Luis Potosí, al ordenar la construcción de la Casa de la Cultura¹³⁵ está demostrando, con hechos, como lo hicieron los pueblos de México antiguo al construir pirámides, pintar códices y modelar millones de figurillas de barro, que la cultura debe ser coetánea de todas las grandes actividades del hombre.¹³⁶

¹³⁵ Antonio Rodríguez le llama así, porque probablemente se estaban formando en muchas otras ciudades las casas de cultura. Sin embargo, no hay ninguna duda que en su artículo se refiere al IPBA.

¹³⁶ A. Rodríguez, "San Luis Potosí edifica su casa de la cultura", *Con tinta negra y Roja, El Día*, 10 de mayo de 1970.



En 1970, el maestro realizó los retratos de Antonio Rocha Cordero y su esposa, la señora Socorro Díaz del Castillo de Rocha, que son un homenaje por el apoyo irrestricto que ambos proporcionaron al instituto, y testimonio de su afecto y amistad.

... seguirá siendo una pequeña y pobre escuela...

Había conseguido la construcción del edificio, pero los problemas económicos continuaban. La pintora escocesa Fiona Alexander estaba interesada en impartir clases en el IPBA y lo había manifestado al escritor Hugo Gutiérrez Vega, quien era entonces agregado cultural en la Embajada de México en Londres. Ante la solicitud de su amigo, el maestro escribió a Fiona para decirle que el instituto estaba en un momento de transición, pues en el próximo noviembre se cambiaría al nuevo edificio y aun cuando reconocía que tendría espacios mucho más adecuados:

... seguirá siendo una pequeña y pobre escuela de bellas artes de provincia, en la que las carencias causadas por su exiguo presupuesto limitan todo futuro desarrollo que aspire a soluciones de cierta ambición". (...)

Si en ud. alienta un espíritu aventurero con inclinaciones no exentas de abnegación en pro de la mejoría cultural de sus semejantes, nos dará un gran gusto tenerle aquí con nosotros y aprovechar algo de sus muchos conocimientos en las artes plásticas así como también de su vasta cultura estética.¹³⁷

Realizó muchas gestiones para lograr que Fiona viniera al instituto, pero resultaron infructuosas. Era el último año de gobierno de Díaz Ordaz y el INBA le negó el aumento, aduciendo que el ejercicio de este año ya había concluido. Debó hacerle una propuesta aparte de los recursos disponibles en el IPBA. Entonces se pagaba 30.00 por hora clase a los maestros y le

¹³⁷ R. Gamboa Cantón, c.a. IPBA, 30 de marzo de 1970.



■ Retratos de Antonio Rocha y su esposa, 1970.

ofreció cinco horas semanales, lo que sumaba en total 20 horas mensuales; esto es 600 pesos al mes.¹³⁸

Los cambios en el instituto habían comenzado casi inmediatamente después de la exposición de los críticos. Sus problemas administrativos se acentuaban y el maestro no obtenía la respuesta que esperaba de las autoridades del INBA. Escribió al profesor Víctor Manuel Reyes, quejándose de la indiferencia del director del INBA ante sus solicitudes:

... tenga ud. por seguro, que mi carta original dirigida al Sr. José Luis Martínez, cuya copia me contestó ud. el 2 del corriente se encuentra ya archivada sin que ni siquiera haya sido leída por el Sr. Martínez. Naturalmente, como mis otras cartas, no tendré ni la suerte de tener una contestación. Pero estos escollos, esta incomprensión y esta indiferencia, son compensados por hombres como ud., que hacen de la solidaridad humana un bello acto de fe, lo único lamentable es que la naturaleza sea tan avara en otorgar estas virtudes al ser humano.¹³⁹

También se disculpaba por considerar “del peor gusto, al quejarme de mis frustraciones como responsable de una Institución” y le agradeció las molestias que se había tomado para ayudarlo a solucionar a sus problemas personales y pedagógicos.¹⁴⁰ Aquí me aventuro a pensar que sus preocupaciones tenían que ver en parte con sus ingresos, pues él tenía ya dos hijos pequeños y los sueldos del INBA seguían siendo raquíticos.

Continuó con su programa de difusión cultural y para celebrar el XV aniversario del IPBA organizó exposiciones de trabajos de alumnos maestros y la presentación de la producción de los artistas locales. También le faltaba tiempo para “... atender a tantas visitas últimamente y la construcción del nue-

¹³⁸ *Ibid.* 8 de junio de 1970.

¹³⁹ R. Gamboa Cantón, c.a., 18 de septiembre de 1970, Fondo IPBA, AHSLP.

¹⁴⁰ *Ibid.*

vo edificio”, unidas a la atención de sus clases y la dirección del IPBA. Así se disculpó con su amigo Hugo Gutiérrez Vega: “... cada día me encuentro más esclavo de pequeñas urgencias administrativas”.¹⁴¹

La carencia de recursos económicos tenía como consecuencia la imposibilidad de contratar nuevos maestros en todas las áreas, Fiona Alexander llegó en septiembre de 1970 con el fin de impartir clases en el Taller de Grabado. “Es una bella joven de gran simpatía personal a la que dedicaré mi empeño en serle útil,” escribió a Hugo Gutiérrez Vega. Pero Fiona no sabía hablar español. “Espero que en 15 o 20 días, logre ella un adelanto en su vocabulario y ya entonces podrá iniciar sus clases...” Su presencia en el instituto motivó mucho a los alumnos hacia el grabado, pero Fiona no estaría mucho tiempo. Cuando regresó de un viaje al puerto de Acapulco y a la ciudad de México, ella estaba encantada con la capital. El maestro escribió angustiada a Hugo Gutiérrez Vega “Creo que Acapulco no le interesó nada, pero en cambio el horrendo D. F. le causó una excelente impresión. Cada día que pasa entiendo menos la psique de mis semejantes.”¹⁴²

El instituto se cambiaría a las nuevas instalaciones en el mes de octubre, y no solamente se multiplicaría su trabajo, también los alumnos y con ellos se incrementaría la urgencia de recursos. Escribió al director del INBA:

*La funcionalidad y belleza lograda en esta obra arquitectónica es motivo de orgullo y satisfacción para todos los que componen este centro de Estudios, y tanto su personal docente como la población escolar cuentan para perfeccionar sus estudios con salas de conferencias debidamente acondicionadas, espaciosas aulas, talleres perfectamente diseñados y contruidos para que la función a la que están destinados se desarrolle con toda eficacia.*¹⁴³

Sin embargo, al nuevo edificio le faltaban muchas cosas: “... este marco ideal para el ejercicio de la docencia artística, presenta varias carencias que impiden el buen funcionamiento del plantel.” Le envió una relación de las necesidades, esperando que viera “... con interés la difícil situación que en el presente afronta este centro de estudios y nos brinde su decisiva ayuda para darle una solución adecuada.” Lo más urgente era la necesidad de maestros: uno por especialidad, de grabado, cerámica, escultura, dibujo, danza clásica, canto y coros. El Gobierno del Estado le había enviado dos jardineros, pero también requería personal administrativo y de intendencia.¹⁴⁴

Estaba muy contento, pero tenía demasiados asuntos que atender. El instituto era una entidad de puertas abiertas, de libre acceso a todo aquel que estuviera interesado en desarrollar su sensibilidad artística, ampliar su conocimiento de las artes o seguir su vocación.

¹⁴¹ c.a., 8 de septiembre de 1970, Fondo IPBA, AHSLP.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ R. Gamboa Cantón, c.a, 21 de mayo de 1971, Fondo IPBA, AHSLP.

¹⁴⁴ *Ibid.*

Escribió a su querido amigo José Díaz Bolio:

Por acá todo marcha bien. El Gobierno Estatal construyó un instituto y ahora nos encontramos cómodamente instalados en un moderno edificio, que además de funcionalidad y de actualidad, guarda en sus líneas exteriores marcadas sugerencias de la cultura maya. (...)

Naturalmente que mi trabajo se ha multiplicado con la administración de la nueva escuela, pero también es muy satisfactorio saber que uno colaboró para la realización de una obra que servirá con dignidad y para muchas generaciones a la vocación humana por el arte. En fin, como creo que lo único valedero para el ser humano son sus satisfacciones subjetivas, me limito a ellas, quizás con el propósito de evitar desilusiones con la realidad exterior (...). Tengo grandes deseos de volver a visitar las zonas arqueológicas de mi tierra y naturalmente aprovecharé cualquier oportunidad para realizar este anhelo.¹⁴⁵

Le angustiaba mucho la falta de tiempo, se disculpó con su gran amiga, la pintora Fanny Rabel:

Perdóname esta tardía contestación a tu encantadora carta del 7 de julio, la verdad es que esperaba un rato de tranquilidad para conversar a gusto contigo, pero como ese rato no llega, te escribo esta con la misma falta de intimidad con que hago casi todo ahora. ¿Porqué será que mientras más envejezco se me hacen más reducidas las horas de cada día?¹⁴⁶

Durante el sexenio del presidente Luis Echeverría se reorientó la política cultural y se tomaron un conjunto de medidas para extender masivamente la cultura, con la idea de recuperar los valores revolucionarios y nacionalistas, la identidad cultural y el socialismo. El centralismo se enfatizó con la definición de objetivos y lineamientos generales para una supuesta “descentralización”, a pesar del establecimiento de centros regionales que buscaban partir del principio de adaptación a la realidad concreta de cada región. Esta política de separación entre instituciones nacionales y regionales, enfatizó el carácter de los “artistas de provincia” y consecuentemente tuvieron un acceso limitado a galerías institucionales y museos en la metrópoli.

Como respuesta a las políticas culturales del gobierno y conforme a los principios generales del INBA continuó con el desarrollo de vocaciones artísticas, impulsó la exploración de inclinaciones tempranas y se dedicó a la formación de maestros para poner el arte al alcance de todos los miembros de la sociedad, lo cual inscribió al IPBA en una estrategia más amplia de orden cultural, o mejor dicho, contracultural, respecto al encumbramiento del artista, por las oportunidades que ofreció a miles de personas para el desarrollo de su sensibilidad artística, apoyadas en maestros que se habían distinguido como sus mejores alumnos.

¹⁴⁵ R. Gamboa Cantón, c.a., 8 de septiembre de 1971, Fondo IPBA, AHSLP.

¹⁴⁶ R. Gamboa Cantón, c.a. 27 de agosto de 1971. Fondo IPBA, AHSLP.

La población escolar del IPBA ascendía ya a 600 alumnos que colmaban sus aulas en las escuelas de danza, artes plásticas música y teatro, además de las materias complementarias, la escuela de idiomas y el taller literario. Solamente en Artes Plásticas, había más de 300 alumnos, se abrió el curso de escultura y modelado y emprendió el proyecto de orientación artística extramuros cada domingo en la Alameda Juan Sarabia, como parte del proceso de actualización de convenios en el INBA que había comenzado a operar un primer plan piloto de integración regional. Coordinados por el maestro, varios pintores participaban como profesores: Baltasar Sáiz, Gilberto Vázquez, Álvaro Muñoz del Peña, Mario Sandoval, José Carrizales, Sergio Portillo, Jerónimo González y Raúl Sandoval, quienes lo apoyaban decididamente.

En junio de 1971, vino a San Luis el director general del INBA Miguel Bueno y el jefe del departamento de coordinación Eduardo Castellanos. Este último informó que el INBA había iniciado un movimiento de aglutinación de esfuerzos y criterios entre todas las instituciones conectadas con la promoción y difusión cultural. A partir de entonces, la evaluación cualitativa de los resultados sería reemplazada por una nueva forma menos sutil, basada en costos y beneficios sociales. La cantidad de alumnos comenzó a tener una importancia creciente y el número de personas que asistían a los eventos se tornó más importante que la continuidad y la calidad.

De esta época son los retratos de los historiadores Ramón Alcorta, Francisco de la Maza y Guadalupe Victoria realizados para la Casa de la cultura de San Luis Potosí.

En 1971 comenzó el ciclo literario titulado Poesía en voz propia. El programa inició con la obra poética de Jesús Medina Romero, después siguieron Félix Dahujare, Joaquín Antonio Peñalosa, Rubén Álvarez Acevedo, Jesús Loredó, Ignacio Betancourt, Juana M^a. Meléndez de Espinoza y otros.

La unidad teatral del IPBA presentó la obra de Emilio Carballido *Yo también hablo de la rosa* y el grupo Asociación de ideas, dirigido por Fernando Betancourt presentó dos recitales de pantomima y la obra de Alejandro Jodorowsky *La ópera del orden*. Por su parte el licenciado Félix Dahujare Torres seguía colaborando con el IPBA con sus conferencias, y este año abordó el tema de la estética marxista; el maestro Octavio Bajonero impartió un curso de grabado.

Realizaba una intensa promoción de sus alumnos y gestionaba la difusión de sus obras, se encargaba de las ventas. Hay innumerables constancias de su interés por ayudarlos. Como puede confirmarse en los archivos, mantenía correspondencia sobre estos asuntos con Lourdes Chumacero, directora del Salón de la Plástica Mexicana; Carmen Barreda, directora del Museo de Arte Moderno y Alberto Mijangos, director de la Mexican Art Gallery del Centro Cultural Mexicano en San Antonio.

Se presentaron varias exposiciones locales, otra en el Instituto Politécnico y otra en la Mexican Art Gallery del Centro Cultural Mexicano de San Antonio, Texas. La Escuela de Danza actuó en 24 ocasiones, cuatro de ellas en México, donde se realizaron cortos destinados a la promoción *Conozca México*. Las escuelas de teatro y música exhibieron sus adelantos ante el público local en siete y ocho ocasiones, respectivamente.¹⁴⁷

En pintura, un autor de fácil éxito, es de inmediato sospechoso...

En 1972, el director del Centro Cultural Mexicano de San Antonio, Alberto Mijangos invitó otra vez a los alumnos del IPBA a una exposición con fines comerciales en la Mexican Arte Gallery. El maestro le contestó con mucha diplomacia, pero defendiendo la libertad del artista, pues estaba en contra de quien hiciera concesiones para conseguir ventas y le parecía por lo menos sospechoso quien conseguía éxito comercial:

... busqué con mucho interés entre los trabajos de los alumnos y no encontré algo que tuviera las especificaciones por ti requeridas. (...) La razón la desconozco, pero una vez que los estudiantes de esta escuela adquieren cierta madurez expresiva en su producción pictórica, de inmediato comienzan a derivar hacia formas que nada tienen de atractivas para su venta, y los poquísimos que realizan pintura de fácil acceso, como es natural, la venden de inmediato. (...) Por estas razones me encuentro sin poder aprovechar la oportunidad que estás brindando a los alumnos de este instituto. Si en alguna otra ocasión realizas exposiciones con otros fines, cuenta con nuestra modesta aportación, en la forma más jubilosa.¹⁴⁸

Esta posición ante la comercialización del arte queda más clara en otra carta, dirigida a su amigo Hugo Gutiérrez Vega, le dice:

Por desgracia, el artista creador por el hecho de serlo, vive por lo general de espaldas al halago y de frente al repudio. En pintura, un autor de fácil éxito, es de inmediato sospechoso de traidora condescendencia ya sea con el mal gusto general o con el acolchonado tradicionalismo. (...) Es curioso, el hombre rechaza por principio todo lo original y novedoso y se apega a las formas acostumbradas (Con excepción de su Wife). El hombre obedece a fuerzas mucho más fuertes que su voluntad y su razón.¹⁴⁹

El director de la Escuela de Teatro, Jorge Galván, presentó con sus alumnos la obra *Esta noche juntos*, de Maruxa Vilalta y desafortunadamente, poco tiempo después se trasladó a Aguascalientes. Fue una gran pérdida para el instituto y para el teatro potosino, pues el excelente director, actor y dramaturgo había conseguido consolidar la Escuela de Teatro y proyectarla en la capital de la república. Lamentablemente, también en la Escuela de Música el maestro Nicandro Tamez fue invitado por la Universidad

¹⁴⁷ R. Gamboa Cantón, copia del informe presentado por el maestro ante el Gobierno del Estado correspondiente al periodo 17 de septiembre de 1970 al 15 de septiembre de 1971, Fondo IPBA, AHSLP.

¹⁴⁸ R. Gamboa Cantón, c.a., IPBA, 24 de enero de 1972, Fondo IPBA, AHSLP.

¹⁴⁹ R. Gamboa, c.a. IPBA, 23 de febrero de 1972, Fondo IPBA, AHSLP.

Autónoma de Nuevo León para dirigir la Facultad de Música, por lo cual decidió regresar a su natal Monterrey.

En el mes de junio de 1972, el Instituto Nacional de Bellas Artes convocó a la Tercera Reunión Nacional de Difusión Cultural en Aguascalientes, donde estuvieron presentes el director arquitecto Luis Ortiz Macedo; el subdirector Sergio Galindo; el jefe del departamento de coordinación Salvador Vázquez Araujo; el jefe de artes plásticas Jorge Hernández Campos; el subjefe de coordinación Marco Antonio Montero y el jefe del departamento legal Alejandro Henestrosa y Viviano Valdez de difusión.

En esa reunión se integró un consejo regional constituido por cuatro centros culturales ubicados en el centro del país, denominado Consejo Regional de Bellas Artes, Zona Central, con el fin de comenzar las actividades dirigidas al planteamiento de un plan piloto. En aquella reunión se eligió como coordinador regional al maestro Víctor Sandoval, director de la Casa de la Cultura de Aguascalientes y al maestro Raúl Gamboa Cantón como secretario. Por su parte, las autoridades del INBA designaron al ingeniero Salvador Araujo como presidente.¹⁵⁰

Comenzaron formalmente los cambios que se habían anunciado. Los institutos y centros regionales dependientes del INBA debieron adecuarse a las nuevas políticas, con la consecuente pérdida de la libertad que tanto había disfrutado el maestro, ahora su objetivo era poner el arte al alcance de todos. Sin embargo, abrió posibilidades a los alumnos para presentar su trabajo en otros estados de la república. Primero se montó una exposición en el Centro Cultural Ignacio Ramírez (El Nigromante) de San Miguel de Allende, misma que posteriormente se presentó en el Teatro de la Paz de San Luis Potosí, por el segundo aniversario del edificio del IPBA.

Se sentía abrumado, tal vez cansado, pero seguía trabajando intensamente y tomaba decisiones que posteriormente le traerían muchas satisfacciones. Una de ellas fue designar en 1972 a la pintora Emma Báez como directora y maestra del Taller de Pintura Infantil. Buena pintora y excelente maestra, implementó un inteligente método basado en la libertad para el desarrollo de la sensibilidad visual del niño a través de la pintura. Con su orientación, los alumnos del taller infantil lograrían durante más de 35 años reconocimientos regionales, nacionales e internacionales.

Afortunadamente, también seguía contando con el apoyo de sus amigos de México. En el primer aniversario del edificio, Emma Teresa Armendáriz y Rafael López Mirnau vinieron a impartir una serie de conferencias con el título *Mis experiencias en el teatro*, y Fanny Rabel exhibió su obra y dictó una conferencia con el tema *El problema social del artista*. José Luis Cuevas venía con frecuencia. Este año dictó una conferencia en el IPBA y expuso sus grabados más recientes en la Galería Germán Gedovius, con la

¹⁵⁰ Copia del acta de la III Reunión Nacional de Difusión Cultural, 17 de junio 1972, Fondo IPBA, AHESLP.

presentación del escritor potosino monseñor Joaquín Antonio Peñalosa en la Sala Flavio Carlos.

Don Antonio Rodríguez estaba entonces como director del Museo Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad y trajo la exposición titulada *Relación arte y ciencia, imaginación y sabiduría* que estuvo acompañada con una conferencia. Las constantes visitas de estas destacadas personalidades, —posteriormente vendrían Tamayo, Santos Balmori, Jorge González Camarena—, favorecían enormemente a los estudiantes, pues su apoyo no se limitaba a las conferencias o exposiciones, sino que significaba la oportunidad de mostrarles su obra y la posibilidad de acceso al contexto nacional. Así sucedió a la pintora Carmen Esquivel, quien por esa época ayudaba al maestro en la organización de los eventos. Con gran sencillez comentaría en una entrevista, después de muchos años:

... a mí se me ha tomado en cuenta, gracias al maestro Gamboa y a don Antonio Rodríguez, quien me consideró la mejor pintora faif de México. He conocido a muchas personas y he hecho muchos amigos, gracias a que el maestro Gamboa ha traído a todas esas personas al IPBA. Así fue como conocí al maestro Tamayo.¹⁵¹

Como siempre, continuaba impulsando a los alumnos. Escribió a Carmen Barreda, quien ya no estaba como directora del Museo de Arte Moderno y residía en Copenhague. Ella debe haberle ofrecido la posibilidad de presentar algo de danza y pintura en aquella ciudad y el maestro quería llevar a un centro cultural tan importante el producto de lo que llamaba su “ensayo pedagógico” en materia de artes plásticas. Se proponía realizar una selección de los mejores trabajos de sus alumnos y estaba seguro que de no defraudarla, ni en lo concerniente a las artes plásticas ni en danza. Sin embargo, no tenía muchas esperanzas de conseguir los recursos. No obstante, los alumnos presentarían en febrero la segunda exposición en la Mexican Art Gallery del Centro Cultural Mexicano de San Antonio:

En cuanto a pintura, tenemos una selección muy rigurosa que el 5 de febrero será enviada a San Antonio, Texas, E.U.A. Esta exposición es patrocinada por la Secretaría de Relaciones Exteriores y ella se encarga de los gastos de traslado y montaje. Quizá con este antecedente se puedan abrir otras puertas. Lo intentaré.¹⁵²

Además, expusieron en el Instituto Tecnológico de Ciudad Madero y en la Casa de la Cultura de Gómez Palacio, Durango. No obstante, ninguna en la Ciudad de México, después de la Exposición de los Críticos. Tal vez esta ausencia de los potosinos en la capital y la consecuente pérdida de vista de parte de la crítica especializada, pueda explicar por qué a partir de 1970, los alumnos del IPBA desaparecieron como grupo del panorama nacional, aun cuando algunos alumnos o egresados siguieron teniendo presencia indivi-

¹⁵¹ Entrevista a Carmen Esquivel, Pulso, 25 de enero de 1995.

¹⁵² R. Gamboa Cantón, c.a., 24 de enero de 1973, Fondo IPBA, AHSLP.

dual. ¿Se debía también a las políticas nacionales de “descentralización”?

El licenciado Guillermo Fonseca Álvarez fue electo gobernador del estado de San Luis Potosí (1973-1979) y el maestro, buscando siempre alianzas con los gobernadores en beneficio del instituto, dio la bienvenida al nuevo titular del ejecutivo con la exposición de Fernando Leal que había sido presentada en el Palacio de Bellas Artes, con motivo de su toma de posesión.

La planta docente del instituto se amplió con tres maestros de música, dos de artes visuales y tres encargados de cursos temporales de danza moderna, la Escuela de Música tenía ya un cuarteto de cuerdas y la de Teatro un repertorio de cuatro obras, se realizaban entre 60 y 90 eventos de difusión cultural al año y la Escuela de Artes Plásticas disponía de 300 obras seleccionadas para exposiciones. Jesús Sánchez Urbina fue designado como maestro titular del Taller de Grabado y al finalizar el año se inauguró en la galería Germán Gedovius la exposición de sus alumnos con obras de Tere Caballero, Fantina Lasso, Graciela García, Ricardo León, Magdalena Martín del Campo, Rosa Luz Marroquín, Lucía Puyou, Patricia Palacios de Nava, Othón Salazar, Adriana Villasuso, Gilberto Vázquez y Angélica Villarreal. El grupo de danza folklórica de reciente creación y a cargo de José Puente contaba ya con un repertorio de danzas de seis regiones del país. El Ballet Provincial, contaba con treinta y seis coreografías propias y se presentó varias veces en el Teatro del Bosque, en el programa de televisión con Paco Malgesto y en *Siempre en Domingo* con Raúl Velasco. Continuó el programa extramuros con las clases de pintura y las actuaciones del teatro guiñol en la Alameda Juan Sarabia.¹⁵³

La difusión cultural iba adquiriendo cada día mayor importancia. Convencido que solamente el arte podía exaltar el espíritu, elevar la calidad de vida y aumentar el bienestar social, no le bastaba promover acontecimientos culturales. Para lograr sus objetivos requería de espacios para ofrecerlos a más espectadores. Cuando se proyectó el edificio del IPBA, se contemplaron en el programa espacios para la difusión cultural: pinacoteca, teatro, museo, galerías temporales, discoteca y otras áreas, pero no se construyeron porque el terreno tuvo que destinarse a la ampliación de las aulas para albergar los grupos de danza folklórica. En este momento, se presentó un problema; el terreno colindante con el instituto estaba a la venta y ya no habría dónde construir los espacios. Para el maestro era una “desgracia irreparable” por lo que intentaba que lo comprara el Gobierno Federal. Se dirigió al director general del INBA, arquitecto Luis Ortiz Macedo¹⁵⁴ y el 25 de octubre de 1973 escribió al presidente Luis Echevarría Álvarez para exponerle el problema. Como no le contestaba recurrió también al licenciado Fausto Zapata Loredó, entonces secretario general de la presidencia de la República, pero sin éxito.

¹⁵³ Informe del IPBA al Consejo Regional de Bellas Artes 1973-1974, Fondo IPBA, AHSLP.

¹⁵⁴ R. Gamboa, c.a., 27 de junio de 1973, Fondo IPBA, AHSLP.

Primera transformación: El proyecto de unificación.

Desde el año anterior había presentado sus ideas acerca de la enseñanza del arte, durante la Primera Reunión Nacional sobre la Enseñanza de las Artes Plásticas. Este primer texto forma parte del proceso de legitimación de su postura en el confuso panorama de la educación artística de ese momento, reivindicando una modalidad más bien alejada de las tendencias de las instituciones nacionales. No obstante, en la práctica la descentralización liberaba al INBA de proporcionar profesores capacitados para la formación artística. En la segunda reunión regional, el maestro planteó la necesidad urgente de profesores y enfatizó el compromiso del INBA, como responsable y depositario de la educación artística nacional, no debía permitir que este factor cualitativo de la enseñanza artística y el de la orientación estética quedaran fuera de su dominio, pues la experiencia había demostrado que era preferible una ausencia de educación en arte que una educación artística mal impartida. Durante la V Reunión del Consejo Regional de la Zona Centro del 12 de febrero de 1974, se otorgó el voto de reconocimiento a la política de descentralización.¹⁵⁵

Durante casi 15 años, el maestro había experimentado con éxito su modelo educativo, pero las nuevas políticas culturales, el incremento de la población estudiantil y el aumento de sus responsabilidades administrativas, lo obligaron a formular un nuevo enfoque de la educación artística, sobre todo en la Escuela de Artes Plásticas. Las nuevas ideas propugnaban por una cultura más democrática y él centró sus objetivos en la creación de una institución humanista, con un sistema educativo dirigido a la formación de maestros, sin olvidar el desarrollo de vocaciones artísticas individuales.

En la Reunión de Difusión Cultural que se llevó a cabo en el mismo mes para dialogar sobre las actividades del IPBA y de la Casa de la Cultura, estuvieron presentes el gobernador Guillermo Fonseca, el director del INBA arquitecto Ortiz Macedo y Víctor Sandoval. La reunión se dedicó a tratar exclusivamente los problemas para la enseñanza de las artes visuales. Acordaron estructurar un programa básico y se nombró una comisión formada por los titulares del consejo regional, y los directores debían presentar sus aportaciones. Al maestro le solicitaron la suya con el fin de “*ampliar las enseñanzas del IPBA relacionadas con las escuelas de pintura y de danza hacia alumnos de otros centros del país*” Presentó el proyecto para la reestructuración del programa básico para la enseñanza de las artes visuales VI Reunión de Consulta del Consejo Nacional de Bellas Artes, el 1º de julio de ese mismo año,¹⁵⁶ con el título: *Proyecto para la unificación de los sistemas de estudio en dibujo y pintura de los centros dedicados a la pedagogía artística, ubicados en la provincia mexicana y dependientes del INBAL.*¹⁵⁷

¹⁵⁵ Copia del acta de la V Reunión del Consejo Regional de la Zona Centro, 12 de febrero de 1974, Fondo IPBA, AHSLP.

¹⁵⁶ Copia del Acta de la VI Reunión de Consulta del Consejo Nacional de Bellas Artes, 1º de julio de 1974, Fondo IPBA, AHSLP.

¹⁵⁷ Proyecto para la unificación de los sistemas de estudio en dibujo y pintura de los centros dedicados a la pedagogía artística, ubicados en la provincia mexicana y dependientes del INBAL, publicado por Letras Potosinas, No. 199, julio-agosto, 1974, pp. 15 a 19.

Como objetivo propuso la activación de la sensibilidad artística y la difusión e incremento de la cultura estética, a través de conocimientos teóricos y prácticos, encaminados “... al desarrollo armónico de aquellas facultades de la psique, relacionadas con la creación artística.”

En su exposición de motivos abordó las características de los estudiantes de provincia y su extrema diversidad de edades, diferentes estados de desarrollo cultural, hondas divisiones económicas, horarios condicionados por las distintas actividades de amas de casa, estudiantes, profesionales, obreros, dependientes, campesinos, etc. También analizó a la sociedad y su reducido interés por el arte; la indiferencia de los sectores económicamente fuertes y la consecuente limitación en el consumo de la producción artística local.

En contraste, destacó el interés de las clases sociales más pobres por el estudio y las expresiones artísticas, así como la *devoción* —casi religiosa— por la práctica en la creación artística y su poco entusiasmo por los cursos teóricos. Con base en estas generalidades proyectó un plan de estudios para ofrecer *procedimientos flexibles y adaptables a la realidad local de cada escuela*, sustentado en cinco principios:

1º. *Desarrollar básicamente en su alumnado, aquellas facultades humanas que el actual sistema de educación general parece haber olvidado, o sea: las potencialidades de su irracionalidad como medio para incrementar y fortalecer aquellos elementos de su naturaleza psíquica, que hacen posible la creación artística: emoción, imaginación, originalidad, facultades creadoras, inventiva, fantasía, sensibilidad, etc.*

2º. *Sondear, explorar las posibilidades expresivas del alumno, así como las características de su personalidad artística y darle, de acuerdo a ellas —y— no antes de conocerlas, el encauzamiento apropiado para lograr el justo desarrollo de su personalidad, de su estilo, así como también el derecho irrestricto a su completa libertad creadora.*

3º. *Agilizar las enseñanzas de esta materia, con la vitalidad que los impulsos lúdicos ofrecen, para hacer de ella una experiencia de actividad fecunda, pero tan excitante y placentera como el mismo juego.*

4º. *Abolir los ciclos de temporalidad rígida, implantados en las enseñanzas y prácticas tradicionales para que cada alumno de acuerdo con su particular proceso de maduración y sus tendencias expresivas, se encuentre en libertad de reducir —o ampliar— el tiempo necesario, para la asimilación de los conocimientos y orientaciones que se imparten.*

5º. *Alterar el orden jerárquico de los valores artísticos establecidos en los sistemas pedagógicos tradicionales, hasta lograr darle a las facultades de la irracionalidad, la preponderancia que debe ejercer sobre las facultades de la razón, en toda pedagogía artística. El juego sobre la disciplina, el impulso estético sobre la idea intelectual, la originalidad sobre la per-*

fección imitativa, la espontaneidad sobre la exactitud, el estilo sobre la técnica, la personalidad sobre el oficio y en fin, la emoción estética por sobre las normas precisas de la razón.

El plan de estudios de este curso de carácter introductorio, titulado *Iniciación al estudio del dibujo y la pintura*, eliminó la temporalidad flexible, pues tenía duración de un año y estaba dividido en cuatro trimestres, con tres o cuatro horas de trabajo diarias o más. Planteaba que el número de alumnos en el taller fuera de diez por maestro y en los cursos teóricos 20 o 30 máximo. Estos últimos tendrían una hora de duración.

El primer trimestre en el taller estaba dedicado al estudio, análisis y prácticas del dibujo lineal y del dibujo del claroscuro y tenía como propósito iniciar al alumno *en el conocimiento y utilización de formas geométricas simples, con el fin de poder sintetizar la silueta del objeto estudiado*. Recomendaba el sistema de medición tradicional, las prácticas para el desarrollo de la memoria visual y la destreza manual, por medio de apuntes rápidos.

Estos apuntes tenían como propósito el dominio de la línea y para familiarizar al alumno, *con todas las posibilidades y virtudes que intrínsecamente posee la línea en las artes visuales*. Para el dominio del claroscuro o luminométrica, ejercicios de escala de valores o medición visual de la luz, con el fin de *obtener la comprensión completa del alumno, acerca del desarrollo lógico de la luz sobre la materia y del sistema gráfico que le permitiera trasladar con precisión, este fenómeno al plano escogido*.

El uso de los materiales era mucho más abierto, pues además de los utilizados en las escuelas de arte, propuso otros relacionados con el diseño y la arquitectura, como grafos, tiralíneas, plumas, conos y otros apoyos, porque el alumno debía familiarizarse con el uso de las reglas, escuadras y demás implementos gráficos. También hubo un cambio en los modelos, implantando el estudio de estructuras cristalinas y formas orgánicas, sin ninguna similitud con formas reconocibles, para que *el alumno realice sus ejercicios lineales y de claroscuro, sin excesivas exigencias imitativas*. Incluyó también la cerámica popular mexicana por sus cualidades plásticas, tal como se hacía en la aplicación de su método original.

Introdujo por primera vez el curso de diseño general, *“... con el fin de ofrecer al alumnado, desde el principio de sus estudios, un panorama completo de todas las posibilidades artísticas y artesanales que sus estudios poseen, en beneficio suyo y de la colectividad.”* Paralelamente, el alumno debía estudiar el primer curso de Historia del Arte que abarcaba desde *los orígenes de esta expresión de la sensibilidad humana, sintetizada y limitada hasta el año 1850*.

En el segundo trimestre, las prácticas de taller debían iniciarse *con pruebas de libre expresión para conocer las aptitudes y capacidades creadoras de cada uno de los alumnos*, para quienes así lo desearan, o si su capacidad no admitiera el cambio, podrían continuar en dibujo con modelos de mayor exigencia formal.

A lo largo del texto se advierte la existencia de dos tipos de sujetos que corresponden a una nueva clasificación: alumnos con facultades sobresalientes y alumnos con menos facultades imaginativas. A los primeros se les otorgaría un período de libertad pictórica de aproximadamente un mes, para desarrollar su capacidad representativa y creativa, por los cauces estéticos que prefieran. A los segundos se les ofrecería la oportunidad de apoyar sus representaciones pictóricas en el análisis de modelos, con el fin de proporcionar una base firme a la formulación de la idea.

El estudiante tendría que crear el ámbito que rodeaba a la representación pictórica de dicho modelo. Después de un mes, el maestro debería insistir a los alumnos más facultados, *“en que la actividad pictórica es esencialmente creativa y no simplemente imitativa”* y que su ejercicio resultaría estéril si no se enfocaba *“hacia los caminos de la creatividad y del estilo.”*

Recomendaba los mismos materiales del curso anterior y añadía los correspondientes a las prácticas pictóricas. El diseño general continuaba con un segundo curso, y las clases de historia del arte continuaban con una segunda etapa. También se iniciaban los cursos de teoría del color y el curso elemental de perspectiva, así como el de apreciación de la pintura contemporánea que abarcaba de 1850 a 1970.

Durante el tercer trimestre continuaban las prácticas de taller, *encauzadas al sondeo de las inclinaciones individuales de cada uno de los alumnos*. Por medio de una revisión los alumnos formaban dos grupos: los que deseaban continuar sus estudios de dibujo y quienes preferían el curso de pintura. *Esta interrelación es muy sana, pues se permite al alumnado una mayor flexibilidad para aprovechar el caudal de sus facultades sensibles, en el camino que más le acomode*. En este período comenzaba la enseñanza personalizada, *“... en concordancia con las tendencias, facultades e inclinaciones estéticas que se han hecho patentes en los ejercicios de cada uno de los alumnos...”*¹⁵⁸

En el cuarto trimestre, las prácticas de taller consistían en ejercicios especiales y eran orientadas individualmente. El espíritu libre y la inspiración original del alumno no debían ser alteradas. Cada maestro sólo procedería a orientarlas y no impondría ni credo ni tendencia, solamente aquello que conviniera al desarrollo de la personalidad del alumno. Se debía ilustrar constantemente y mostrar todos los caminos hoyados por el arte, tan diferentes entre sí, como disimilitudes existían entre los artistas que los habían abierto.

Para afirmar sus propósitos consideró necesario introducir en sus prácticas ejercicios cromáticos autónomos, libres de toda representación naturalista, con el fin de erradicar confusiones sobre el arte, pues la temática no aportaba a la obra pictórica por sí misma ningún valor artístico, ya que este valor habría que buscarlo en la zona interior de las facultades subjetivas y en las potencialidades creadoras del artista. Estas prácticas no pretendían

¹⁵⁸ *Ibid.*

inclinarse la voluntad del alumno hacia un determinado tipo de pintura abstracta, sino lograr el convencimiento de que es en la manera de tratar los elementos pictóricos, como se logra que una superficie cobre vida estética. Los alumnos que se hubiesen ubicado en la expresión abstracta, a la inversa, deberían realizar ejercicios pictóricos imitativos, con el fin de que sintieran respeto al trabajo ajeno, por diferente que fuera del suyo.

Al finalizar el curso, el alumno debería escribir un ejercicio acerca del movimiento, corriente o escuela que había elegido para su expresión particular, o alguna de su preferencia, con el fin de que tomara conciencia del aspecto teórico estético de su actividad. Historia del arte culminaba con la exposición extractada de los períodos más importantes de la pintura; el curso de perspectiva finalizaba con los conocimientos básicos y el de apreciación de la pintura contemporánea, con lo más actual del arte y la información acerca de las búsquedas y experiencias más actuales.

En lo correspondiente al conocimiento de los materiales, el curso abarcaba el aspecto teórico y práctico de los principios químicos y físicos, con la demostración de los conocimientos en ejercicios de taller. Como materia indispensable se impartían cursos teórico y prácticos sobre los principios de la composición, con el análisis de obras sobre este tema, en particular lo expuesto por Matila Ghyka y los conocimientos tradicionales sobre redes armónicas y sección áurea, las nuevas teorías sobre el tema.

Por la acusada diferencia de edades, en la cultura general de los alumnos, recomendaba a los maestros ser muy objetivos y tratar con claridad y sencillez sus exposiciones teóricas. Por las nuevas tendencias, consideró indispensable la implementación de talleres para la construcción artesanal de las nuevas expresiones del arte contemporáneo. Al concluir cada trimestre, debían llevarse a efecto las pruebas de conocimientos y con los resultados, se extendían las calificaciones. El promedio de los cuatro trimestres proporcionaba los resultados finales y con ellas se extendían los créditos que el INBAL y la Secretaría de Educación Pública determinaban.¹⁵⁹

Este curso fue conocido con el nombre de “*curso especial*” y más tarde como “*curso integral*”. No fue solamente un proyecto de unificación, sino también el anteproyecto de un plan de estudios destinado a la formación de maestros, el cual, con una ampliación del periodo de estudio a dos años, se denominó después *Enseñanzas básicas de la pintura*, que conservaba algunos de los principios y estrategias pedagógicas que caracterizaron su método inicial.

Sin embargo, el curso tenía como propósito solamente sensibilizar estéticamente a los alumnos, y el maestro seguía convencido de que el estudio del arte no podía abordarse con una temporalidad rígida y mucho menos de sólo 12 meses. Por lo tanto, el alumno interesado en desarrollar su vo-

¹⁵⁹ *Ibid.*

cación debía ampliar su estancia en el instituto. Para ello, recomendó a los egresados continuar sus prácticas de taller, en calidad de alumnos de los talleres libres, pues conforme a su experiencia, el ejemplo de los estudiantes más dotados contribuía a crear ambientes propicios a la eclosión estilística en la obra de los de reciente ingreso.¹⁶⁰

En esa época estaba convencido de los beneficios de la descentralización y en principio estaba de acuerdo con el arquitecto Luis Ortiz Macedo que la planteaba como una forma de integración cultural que tenía como objeto acabar con el centralismo, para que todas las regiones del país pudieran ser beneficiadas.¹⁶¹ Sin embargo, al maestro le preocupaba la falta de profesores y la dependencia cada vez mayor del Gobierno del Estado.

Para fortalecer la educación artística, el maestro organizaba conferencias, foros de discusión y mesas de análisis sobre temas específicos, e invitaba a destacados críticos, maestros de reconocida solvencia académica y prestigiados artistas, para proporcionar a los alumnos diversos puntos de vista y propiciar el encuentro y la reflexión. Además, gestionaba ante las autoridades del INBA la adquisición de instrumentos para formar una orquesta con los alumnos de la escuela de música.

El presidente Luis Echeverría había realizado una gira por San Luis en enero de 1973, visitó el instituto, y manifestó su interés por la labor que desarrollaba el IPBA y, en particular, por la Escuela de Música. El maestro esperó un año y escribió una solicitud, a nombre de la comunidad del instituto, para informarle que ya estaba integrada la escuela de música con los maestros capacitados pero la limitación era la falta de instrumentos para organizar la orquesta. Echeverría no le contestó.

En 1975 la Escuela de Música estaba a cargo del musicólogo Nicolás Díaz. Juntos, él y Sergio Nava ofrecieron un recital de órgano acompañados por el coro dirigido por el maestro Agustín Quistián en el festival de fin de cursos en la sala Joaquín Meade de la Casa de la Cultura. Los maestros de música Cristina Zárate, Abraham Hernández, Macario Muñoz y María del Carmen Gómez rindieron un homenaje al maestro Julián Carrillo, como parte de los eventos organizados para conmemorar el centenario de su nacimiento. Asistieron sus hijos Antonio y Dolores Carrillo Flores.

Al conocer el interés que tenía el maestro en adquirir los instrumentos necesarios para formar una orquesta, Dolores ofreció llevar al presidente Echeverría su solicitud con el apoyo del gobernador Guillermo Fonseca. Desafortunadamente, el jefe de coordinación del INBA Marco Antonio Montero le informó que el presupuesto se manejaría directamente por el Consejo Regional presidido por Víctor Sandoval. La descentralización estaba en marcha.

¹⁶⁰ Es importante recordar que los talleres libres albergaban a pintores de mucha experiencia que tenían el carácter de alumnos, pero formaban parte de generaciones anteriores.

¹⁶¹ Arq. Luis Ortiz Macedo, carta, 11 de marzo del 74. Fondo IPBA, AHSLP.

El maestro continuaba promoviendo la participación de los estudiantes de pintura en eventos como la confrontación de artes plásticas que convocó la Universidad Veracruzana en Jalapa, los días 7 y 8 de julio de 1972, que culminó con la inauguración de una exposición en la ciudad de Jalapa.

La Escuela de Música y la de Teatro necesitaban consolidarse pues la planta docente era insuficiente y el INBA había dejado de enviar maestros, solamente contaba con personal de la entidad. Como apoyo, el maestro Julio Estrada, director de Radio Universidad de la Ciudad de México vino a impartir una conferencia a los alumnos de esa escuela, sobre la concepción de la música nueva.

Su familia

En su vida personal estaba fascinado por su felicidad. La vida con Lila lo llenaba de compromiso, y simultáneamente descubría las infinitas posibilidades del mundo fantástico de los niños. Su vida era pródiga en seres queridos, en amigos que lo apreciaban, alumnos que lo admiraban y le profesaban un profundo cariño; estaba satisfecho con su trabajo al que dedicaba toda su energía, capacidad y talento. ¿Qué más podría desear? Parecía que un espíritu benéfico le hubiera abierto la llave de una existencia maravillosa que lo hacía anhelar la realidad, con el presentimiento de un futuro pleno. Al finalizar el año de 1973 envió a sus amigos un dibujo de su familia que fue publicado en el periódico *Novedades* de Yucatán por Alfredo Aguilar Alfaro, director de la sección cultural.

En 1967 nació su primer hijo, Raúl. La realidad de la vida familiar irrumpió con el peso desconocido de nuevas experiencias. Descubrió el sentido que un hijo depositaba en la vida de un hombre en el orden armónico que le otorgaba horizonte y sentido. Contempló sus sueños contruidos por el amor: su primer hijo nacido desde de la ilusión y la felicidad. Comenzó a vivir la alegría de su realidad compartida y a vivir en la plenitud su paternidad que lo hacía joven, los mismos desvelos, el trabajo intenso en la vigilia, y el sueño que se escapaba durante la noche: el sorprendente acontecimiento de ser padre. Raúl Rafael Miguel fue bautizado por el padre Joaquín Antonio Peñalosa y sus padrinos fueron el licenciado Miguel Álvarez Acosta y su esposa. Al año siguiente, nació Antonio de Rabinal y así lo participó a su sobrino Henry García Cano:

El pasado nueve, nuestra familia se vio aumentada al obsequiarme Lila con otro pequeño "Chacuaquito"; ambos gozan de cabal salud y en la casa apenas nos vamos organizando con esta nueva vida entre nosotros.¹⁶²

En esta obra se encuentran los gestos crepusculares del realismo primero; el mundo sacralizado de la familia aparece en los personajes de Lila, Raúl y Antonio de Rabinal, cuyas relaciones le provocan amor y plenitud. Es un mundo estructurado en los gestos de su familia, cuya identidad se construye con referentes sólidos. Sus afectos, deseos, anhelos, intereses

¹⁶² R. Gamboa Cantón c.a., 18 de diciembre de 1968, Fondo IPBA, AHSLP.



■ Raúl Gamboa, dibujo.

más grandes están ahí cerca: el amor a sus hijos, la calidez del amor filial y su cercanía afectiva a la madre. Sólo algunos de sus cuadros muestran la esencia del amor por su familia y develan la plenitud de su mundo, el entusiasmo por su vida transformada por el misterio de la paternidad revelada. Ciertamente vive la situación más dichosa: la serena felicidad de tenerlos. Asombrado por su suerte, se afianza a su realidad.

En 1977 vivía con su familia plácidamente, su casa era de una elegancia extraordinaria, nunca con lujos, más bien con modestia y discreción. No es tan fácil imaginarlo acostumbrado a la vida familiar. Con Lila había comunicación, cooperación, delicadeza y sensibilidad. Jamás competían y ambos rechazaban los modelos estereotipados que obligaban al hombre y a la mujer a rivalizar. Muchas veces el maestro la ayudaba con la escenografía, el vestuario, la iluminación y otras acciones que requería para las presentaciones de sus grupos de danza. Ella tenía una extraordinaria intuición, lo cuidaba, era paciente y sus palabras siempre eran positivas. El maestro debe haber sido muy exigente y probablemente tuvieran todas las diferencias normales en una pareja, pero eran suavizadas por el buen carácter de Lila, quien conservaba valores familiares sobre los cuales la mayoría de las



■ Raúl Gamboa, Familia, óleo.

personas estarían de acuerdo: amor, respeto, consideración, generosidad, libertad y responsabilidad.

Aun cuando el maestro siempre se manifestó como no creyente, la relación entre sus conceptos del amor, el arte y la belleza eran muy espirituales. En este sentido, el idealismo que caracteriza su pensamiento, en que el arte es necesario para unir el intelecto y la sensibilidad, implica una comprensión y una aceptación del interior del ser humano. Amar era para él un acto creador, muy semejante a la creación artística, porque:

... cuando alguien ama, aparta los estímulos que despiertan su sensibilidad, y su emoción y pone en juego el delicado y misterioso mecanismo donde la imaginación, crea una persona con cualidades y perfecciones muy distintas quizás a las que seguramente posee.¹⁶³

Con la presencia de sus hijos, estos valores se convirtieron en virtudes familiares, conciliadas con el trabajo profesional de ambos y una actitud hacia sus hijos que integraba su visión pedagógica y paternal. Declaró en una entrevista:

... toda persona que forma una familia adquiere la profunda responsabilidad de que la nueva vida que florezca en el hogar disponga de todos los medios indispensables para su desarrollo, tanto físico como psíquico.¹⁶⁴

Es cierto que la paternidad entrañaba responsabilidad y sacrificio, pero también la felicidad de verse recreado en unos seres que procedían de sí

¹⁶³ Texto para la conferencia impartida a los estudiantes de la Facultad de Medicina de la UASLP, 1979, Fondo IPBA, AHSLP.

¹⁶⁴ A. V. de Cortés, entrevista, *Momento*, 3 de abril de 1977.



■ Lila, Raú Miguel y Antonio de Rabinal.

mismo y que, no obstante su pequeñez y desvalimiento, reconocía que eran personas dotadas de sensibilidad, inteligencia, y tenían derecho a la libertad. Mientras se empeñaba en el desarrollo de su familia, su vida tenía momentos sublimes:

*... una de las experiencias más apasionantes y bellas que la vida nos puede ofrecer, es la de contemplar y ayudar al despertar de una nueva vida (...) creemos incluso que el ser humano que no haya participado de esta experiencia queda, por así decirlo, imposibilitado a tener un concepto de la plenitud que la vida nos ofrece...*¹⁶⁵

Ni él ni Lila percibían la educación de sus hijos como una complicación, que les impidiera trabajar, tampoco sentían que perdían su libertad. Cumplían con gusto ese deber que preferían no delegar. Sus niños crecían en el instituto, como si fuera su segunda casa:

*... en nuestro caso particular, estamos conscientes tanto Lila como yo, de que nuestro hogar dista mucho de ser el ejemplo ideal (...) desarrollamos actividades que impiden dedicar todo el tiempo y la atención que exigen y requieren todos los niños del mundo.*¹⁶⁶

¹⁶⁵ Texto para la conferencia impartida a los estudiantes.

¹⁶⁶ A. V. de Cortés. *Op. cit.*



■ La familia Gamboa López, tomada del periódico *Pulso*, 1978.

La educación de sus hijos fue muy diferente, muy abierta, sin prejuicios de ninguna índole. Deseaban legarles una herencia cultural humanística y artística que les permitiera comprender la vida en toda su plenitud y en toda su riqueza. Los educaban en la cultura, en el arte, en desarrollo de la sensibilidad estética.

No obstante, como todos los padres, los domingos en la mañana salía con sus hijos y los llevaba a caminar a La Tenería, lo que hoy es el Parque Tangamanga I. Cuenta su hijo Antonio de Rabinal: *“Nos dejaba, y en lo que estábamos jugando mi hermano y yo, él se sentaba a un lado a dibujar. Siempre cargaba con su cuaderno y lápices para estar haciendo cosas, “pruebas” como les llamaba él.”*¹⁶⁷

A sus hijos a veces les resultaba muy fácil, otras no. Lila era mucho más comprensiva con los intereses de los niños. Antonio de Rabinal cuenta: *“Mi mamá nos enseñó a jugar ajedrez, nos enseñó a jugar boliche, nos enseñó a jugar cartas, pero mi papá jamás. Era una cosa que odiaba con todo su corazón.”*¹⁶⁸

¹⁶⁷ A. de Rabinal Gamboa López, entrevista

¹⁶⁸ *Ibid.*

El maestro imponía, tenía un carácter muy fuerte, Raúl recuerda:

*Hacía ciertas concesiones, pero normalmente era de un carácter inflexible y si no se daban las cosas, él hacía que se dieran y punto. No era alguien que aceptara un “no” a la primera. Aceptaba el “no” y se iba, le volvían a decir que no y al siguiente día regresaba, le volvían a decir que no y al siguiente regresaba ...*¹⁶⁹

Aún cuando pensaba que a los niños en general había que darles la oportunidad y dejarlos que cada uno escogiera lo que le gustaba para que desarrollara poco a poco su sensibilidad artística, veía como un hecho consumado que a los suyos les interesara el arte. Raúl Miguel obtuvo varios premios de literatura y, obviamente, el maestro estaba muy contento. Sin embargo, pronto vería que cada persona tiene sus propios intereses y con él fue muy duro:

*Mi pasión siempre fue el fútbol americano y él odiaba los deportes y los juegos de mesa. Exigía que fueras hacia lo que él quería (...) No nací con el ideal de ser un artista. Sí con la capacidad de poder ver, observar y disfrutar. (...) pasé por todas las artes como maestro, como científico. Tengo una letra espantosa (...) hasta el momento es horrenda. Muchos de mis compañeros la tenían así, pero yo era rebelde (...) tomaba el lápiz como yo quería. Siempre tuvimos ese enfrentamiento, incluso la educación siempre fue muy diferente, siempre fue muy distinta ...*¹⁷⁰

La música había sido desde su infancia una vocación que se mantuvo latente y quería transmitir a sus hijos el conocimiento y desarrollarles la sensibilidad, su vocación pedagógica se iba también a la casa. Todas las mañanas, de todos los días, los hacía escuchar música clásica, casi siempre durante el desayuno. No obstante, dice Antonio de Rabinal, nunca los obligó.

*... me alentó siempre a la guitarra y al piano, durante dieciocho años, hasta que se dio cuenta que soy sordo para ello. No puedo ni afinar una guitarra. (...) Sí, tenía cierta fascinación de que yo aprendiera música, algo que él no pudo realizar. De alguna forma se queda algo. El gusto lo sigo teniendo...*¹⁷¹

Sin embargo, nunca le interesó que Raúl o Antonio de Rabinal aprendieran dibujo o pintura. Las pocas veces que se acercaron para realizar trabajos para la escuela, era cuando “... tenía esa gran paciencia y nos empezaba a enseñar, pero muy pocas veces ...”¹⁷²

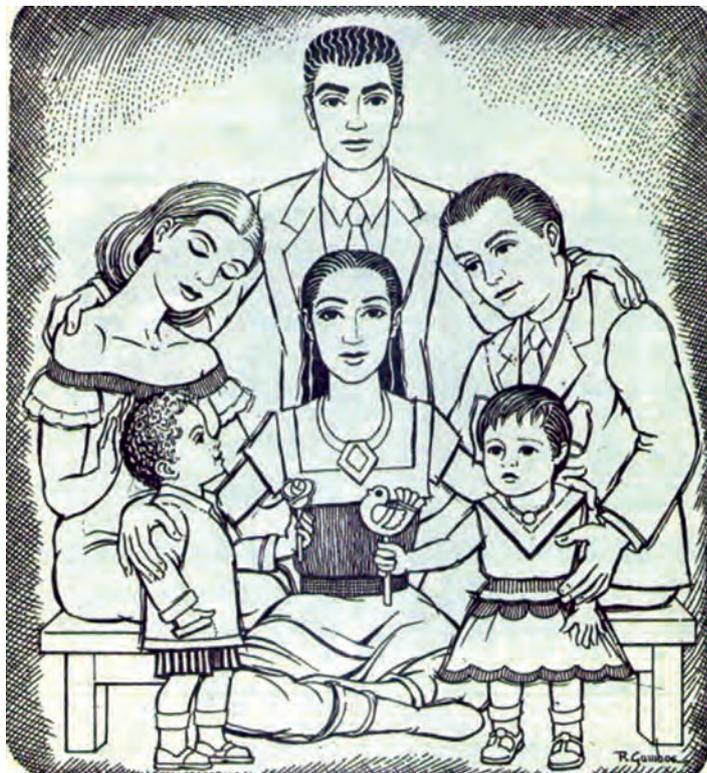
En una ocasión, cuando hacía planes para ir con su familia a Yucatán en diciembre, escribió a su amigo José Díaz Bolio:

¹⁶⁹ R. Gamboa López, entrevista.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ A. de Rabinal Gamboa López, entrevista.

¹⁷² *Ibid.*



■ Raúl Gamboa, dibujo a tinta.

... espero que no ocurra nada que me impida realizar esta ilusión. En verdad quiero que antes de que mi pobre físico se debilite más con la pesada carga de los años, pueda ir con mis hijos a conocer la prodigiosa cultura de mis antepasados.¹⁷³

Tuvo siempre un profundo respeto por las tradiciones. Sin caer en la trampa del *chauvinismo*, consideraba la cultura nacional como un bien, como la expresión de la dignidad del mexicano, de su libertad y creatividad, y como el testimonio de su camino a lo largo de la historia. Por eso festejaba las fiestas nacionales. Con Gilberto Vázquez tenían un trato familiar y ambos se apreciaban mucho. Regularmente celebraba las fiestas con ellos:

... la noche del 16 de septiembre, siempre iba "al grito" a su casa, a cenar con ellos. Hacían una cena formal, vestidos de gala, (...) todos en la mesa. Veíamos el grito en la televisión, cenábamos y tomábamos una copa de sidra. El maestro no tomaba, sólo rompope o un jerez. A mí me servía una copita de algún brandy. Lila tampoco tomaba. (...) platicábamos y a la una de la mañana nos dejaba, veíamos la pólvora. (...) La noche del día último del año hacíamos regularmente eso también. Tomaba como un compromiso estar en casa del maestro Gamboa y pasarlo con ellos. Luego de ahí nos íbamos Lila, Carmen y Cristina Alvarado a la casa de Baltasar. El maestro iba muy pocas veces.¹⁷⁴

¹⁷³ R. Gamboa Cantón, c.a., 7 de septiembre de 1977, Fondo IPBA, AHSLP.

¹⁷⁴ G. Vázquez, entrevista.

Un viraje radical

La lucha que había emprendido el maestro desde hacía varios años para poner el arte al alcance popular y su consideración a la cultura indígena regional como una fuente inagotable de riqueza, de alguna manera lo acercaba a las motivaciones de las lejanas Escuelas al Aire Libre y a una de las dos escuelas nacionales más emblemáticas: La Esmeralda. Había comenzado a enfatizar la importancia de ampliar la cultura artística hacia todos los sectores, y la necesidad de explorar inquietudes artísticas. Para abordar los cambios, realizaba reuniones con los maestros de pintura e insistía en la obligación de no imponer sus ideas al alumno, quien definía y condicionaba la actuación del maestro. Insistía en orientar la labor docente a descubrir las características del alumno, a desarrollar su personalidad y sus capacidades expresivas a consolidar y perfeccionar su propio estilo.

Los talleres libres estuvieron cada vez más destinados a la recreación cultural y abiertos a todo el público. Entre los más importantes estaban los de pintura infantil, los de dibujo de primero y segundo grado, dibujo del desnudo, pintura de primero y segundo grado, prácticas de estilo, teoría, historia del arte, apreciación de la pintura contemporánea, diseño general, composición, teorías del color, perspectiva.¹⁷⁵ Integraban la planta docente: Emma Báez en el Taller de pintura infantil, José Guadalupe Pérez en Perspectiva y Taller de dibujo, Othón Salazar en pintura, Gilberto Vázquez en Teoría del color, Rosa Luz Marroquín en Diseño general, José Simón Salazar en Grabado, Jerónimo González en el Taller de dibujo, Francisco López en el Taller de pintura, Humberto Osorio en Teatro, Mariano Palau en Inglés, José Pesquera Lizardi en Historia del arte, María Teresa Caballero en Taller de dibujo del natural, Juan Borrás en Composición, Eduardo Guerrero en el Taller de escultura, Sergio Portillo en Artes plásticas y José de Jesús Ramírez era el nuevo maestro de la materia de *Batik*.

En 1976, Sergio Portillo asumió la titularidad del taller dirigido a desarrollar en el alumno la capacidad para ejecución del cuadro con gran preocupación por el dominio del "oficio", con el fin de producir imágenes reconocibles mediante técnicas tradicionales, de unir la tradición pictórica con el presente y producir obras destinadas a provocar sensaciones y nuevas imágenes con base en la concepción del arte como reflejo de la realidad y un movimiento de la imaginación. De acuerdo a un modelo riguroso de enseñanza vinculado con la estética del realismo, explora caminos expresivos introduciendo la intuición en un sistema predominantemente racional, con gran preocupación estética. En general, dirige al alumno hacia el dominio de la técnica para conseguir efectos plásticos y espaciales, mediante yuxtaposición de planos y colores tonales, el empleo del escorzo en la figura humana.

Promueve el respeto a las reglas de la proporción en el tratamiento plástico de la forma, y en el uso de la perspectiva lineal y atmosférica para conseguir la sensación espacial. Exige una estructuración compositiva construida cuida-

¹⁷⁵ "Arte Cosmos IPBA". Por Eme-Lu. *El Sol de San Luis*, Sección D, p. 4, 8 de agosto 1976.

dosamente, sin intervención alguna del azar o la improvisación. La diferencia con los talleres tradicionales es que no solamente guía al alumno hacia el dominio del oficio para que conozca diversas formas de abordar sus experiencias visuales y permite la mezcla de figuras u objetos no relacionados o con diferentes escalas. Inculca en el estudiante un sentimiento de libertad artística y le aporta la posibilidad de crear imágenes al recurrir al potencial de la pintura, entonces el alumno queda en libertad de manejar y cambiar las imágenes en cualquier otro tipo de ilusiones que pertenezcan al mundo de la imaginación. Es una alternativa que le permite buscar en la naturaleza del acto de pintar, la intención de convertirse en un intérprete de la realidad o en un creador de realidades nuevas. El lirismo supera las formas establecidas y la actitud estética asume un papel existencial.

El presidente José López Portillo nombró al licenciado Juan José Bremer director del INBA. El nuevo funcionario anunció al maestro que había creado la Dirección Nacional de Coordinación y Promoción a cargo de Víctor Sandoval, con la finalidad de ampliar la difusión y las enseñanzas artísticas a toda la república.¹⁷⁶ Con este programa se abrieron Casas de Cultura en todo el país y muchos institutos dependientes del INBA se transformaron en este nuevo tipo de entidad cultural; cambiaron inclusive su nombre por la nueva denominación. ¿Por qué el IPBA conservó su nombre original? Probablemente fueron dos factores: el primero, las gestiones realizadas por el maestro para que esto no ocurriera y el segundo, que en 1971 se había inaugurado la Casa de la Cultura de San Luis Potosí, dirigida por el arquitecto Francisco Cossío, aun cuando sus funciones correspondían más a las de un museo, no podía duplicarse el nombre.

El IPBA debía estar acorde con las nuevas políticas culturales. Ya había aumentado desproporcionadamente su población escolar y se había hecho necesario construir una ampliación al edificio original para los cursos de danza folklórica. El maestro estaba empeñado en difundir la cultura y acercarla al mayor número de personas a todas las manifestaciones del arte, aun cuando estaba consciente de las dificultades. En una entrevista manifestó:

El niño o el adulto que se interesa por una actividad artística, se interesa por todas las demás. El hombre al nacer se encuentra en un camino oscuro, nace con una irracionalidad perfecta, pero en el momento en que empieza a adquirir una cultura, comienza a iluminarse su círculo. Hay quien nace y muere en la oscuridad. (...) Conforme se amplía la cultura, se amplía el radio de iluminación. Cuando se llega a adquirir por el arte una cultura mayor, su radio alcanza los confines del horizonte e incluso la bóveda celeste. Creo que hay una confabulación, un interés para que la cultura no prospere. En nuestro sistema capitalista lo único que importa es producir y consumir. Hay una cultura parcial, anquilosada en el mundo capitalista.¹⁷⁷

¹⁷⁶ J. J. Bremer, carta del 21 de enero de 1977. Esta entidad tenía también el propósito de descentralizar los bienes y servicios culturales, Fondo IPBA, AHSLP.

¹⁷⁷ "Algo de él, nosotras y Momento", *Momento*, 13 de marzo de 1977.

Y es interesante destacar su respuesta a la pregunta acerca de si en el sistema comunista era diferente, contestó: *No, tampoco. Ese sistema tiene peores defectos. No existe libertad ni para expresarse libremente. El sistema capitalista es malo, pero el otro es peor.*¹⁷⁸

... hoy debo agradecer a la vida esa bella oportunidad.

A pesar de las dificultades que se presentaban en el panorama político —se decía que el INBA estaba a punto de desaparecer— estaba contento y satisfecho de lo que estaba haciendo. Algunas veces recordaba el conflicto interior que llegó a tener en ciertos momentos, cuando se hizo cargo de la dirección del IPBA y la profunda amargura personal de haber abandonado la pintura, que era la mayor ambición de su vida, lo que más placer le producía. Con motivo del reconocimiento que hizo el Ayuntamiento de San Luis Potosí a su labor declaró: *“aquéllo me llenó de tristeza, pero hoy debo agradecer a la vida esa bella oportunidad.”*¹⁷⁹

Los problemas que se suscitaron en el INBA durante los últimos años del sexenio de Luis Echeverría, aparentemente tenían la posibilidad de resolverse con el licenciado Juan José Bremer. Sergio Galindo, el director anterior, estuvo en San Luis y manifestó a la prensa local:

*Hay diferencias por cuanto que en este momento Bellas Artes no corre el riesgo, como lo corrió cuando estuvo en mis manos de desaparecer. Juan José Bremer me parece un excelente director, es quizás el hombre más indicado para dirigir Bellas Artes, tiene un don de gentes, muy necesario para soportar a los artistas. Pienso que si cuenta con el apoyo, no solamente económico sino oficial, desde sus jefes inmediatos hasta el Presidente, se consolidará Bellas Artes.*¹⁸⁰

La escuela de danza tenía casi mil alumnos y solamente siete maestros. En artes plásticas había 392 alumnos y siete maestros. El número en artes plásticas variaba mucho y su escolaridad también, pues se incluía el taller de pintura infantil a cargo de Emma Báez, los cursos de dibujo del natural, el curso enseñanzas básicas de la pintura y el taller libre. Los pintores que exponían regularmente eran cerca de cien, entre alumnos de todos los niveles escolares y amas de casa.

Cuando el licenciado Juan José Bremer creó la Dirección de Promoción Nacional, designó al maestro Víctor Sandoval, quien hizo un planteamiento en consonancia con el del maestro Gamboa. Tenía la idea de que todos tuvieran acceso a la educación artística y para ello quería fomentar la abolición de la temporalidad rígida y el descubrimiento de las facultades creadoras de los alumnos, para lo cual deberían agilizarse los estudios artísticos y tomar en cuenta las habilidades de los estudiantes para que accedieran a los cursos que le correspondieran de acuerdo con

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ J. J. Rodríguez, entrevista, *Momento*, 5 de junio de 1977.

¹⁸⁰ “Algo de él y nosotras”, entrevista con el ex-director del INBA, *Momento* 1ª. Sección, 24 de julio de 1977.

sus capacidades. Víctor Sandoval promovería la creación de numerosas casas de la cultura en todo el país.

Durante la IV Reunión Nacional del INBA en provincia, en Colima, del 4 al 9 de noviembre de 1977, el maestro presentó su ponencia sobre la actualización de las enseñanzas artísticas titulada *La educación artística*. Su propuesta ofrecía nuevas expectativas sociales, acordes con los cambios en la política cultural del gobierno federal, que inducían a transformar una institución de carácter disciplinaria, en un centro que conformara la conciencia cultural de la sociedad.

En una fuerte crítica al sistema educativo nacional, que consideraba el deber del educador era moldear la idiosincrasia del alumno hasta diluirla en la uniformidad, con el resultado de una tendencia “a la homonimia, a la masa,”¹⁸¹ planteó en oposición, que el conocimiento artístico se basaba en reconocer a cada individuo potencialidades de valor único para él, y que la educación artística debería perfeccionarlas hasta enriquecer a la sociedad con una infinita variedad. “Naturalmente que este respeto al yo original desembocaría obligatoriamente a la autonomía.”¹⁸²

Manifestó la forma como el concepto de cultura se confunde con el concepto de arte, pero el arte es sólo una parte de la cultura. “La cultura es el conjunto de los logros intelectuales, espirituales y materiales del ser humano. Es decir, todo aquello que no es naturaleza.” Repitió una vieja frase porque su sentido educacional seguía siendo vigente: “la ciencia educa al hombre para ser como no es, el arte enseña a ser como se es.”¹⁸³

Al contrastarlas, definió el área que ocupa la racionalidad como la más importante, pero también la más flexible y permeable, y por su naturaleza, susceptible a la adaptación, a cambios substanciales y hasta de transformaciones drásticas.¹⁸⁴ Por ello, estaba convencido de desarrollar la otra parte:

*En cambio la zona de la irracionalidad, por cimentarse en ella los componente de la personalidad y de la individualidad (factores estos inalterables e insustituibles) puede agudizarse, sensibilizarse, perfeccionarse y hasta sublimizarse, pero nunca modificarse hasta transformarse en otra personalidad, cuando menos en casos normales.*¹⁸⁵

Expuso los antecedentes de su método de enseñanza, que conservaba mucho de lo que había aplicado con éxito durante más de 15 años y cómo su labor pedagógica no implantó formas, ni intentó hacer adeptos a ninguna escuela ni corriente pictórica. Explicó la manera como se concretó a enseñar a los alumnos los distintos caminos que el arte ofrecía para dejarlo elegir “el trayecto más corto a la propia entidad, y, una vez tomado el rumbo,

¹⁸¹ R. Gamboa Cantón, *La educación artística...*

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

se entregó al estudiante la técnica adecuada para su libre desarrollo en la propia dirección."¹⁸⁶

*Por lo tanto, durante 15 años sostuvimos la creencia de que el arte disponía solamente de un territorio limitado a la expresión estética, y que a mayor originalidad obtenida por el artista en su individualidad creadora, mayor fidelidad lograba en la interpretación simbólica de los ideales colectivos de la sociedad a la que pertenecía.*¹⁸⁷

El desarrollo integral del alumno sería su objetivo preferente y el trabajo del maestro estaría definido mucho más en su función cultural, como una parte de la educación integral de la sociedad. Buscaba un cambio de actitud del individuo a través del arte. Era de alguna manera, un modo de distinguirlo de los demás. Entonces planteó un viraje radical:

*Hoy, en cambio, si es verdad que nuestros sistemas de enseñanza se continúan desarrollando bajo las mismas premisas de libertad creadora, también es verdad que los principios rectores del centro de estudios a mi cargo han sufrido un viraje radical, y hoy se encauzan hacia áreas más dilatadas y de mayor trascendencia colectiva.*¹⁸⁸

Propuso nuevos objetivos:

*... las finalidades más buscadas hoy por nuestro instituto, no radican ya solamente en el justo encauzamiento de la vocación artística individual, sino en lograr por medio de la difusión de la cultura estética, la activación y perfeccionamiento de la sensibilidad artística colectiva.*¹⁸⁹

Era evidente que el instituto solo no podía realizar este ideal colectivo y si quería que la educación artística incidiera en las escuelas del sistema educativo regular, era indispensable la capacitación de los maestros, ante la imposibilidad de traerlos de la Ciudad de México, que le ayudaran a poner en marcha su proyecto. Por esto planteó:

*... hoy, todo nuestro entusiasmo se encauza hacia la capacitación de maestros, de muchos maestros que con una justa y bien orientada información y también con una clara conciencia de su misión humana, activen y perfeccionen en sus semejantes, esa herencia exclusiva de nuestra especie: la sensibilidad estética.*¹⁹⁰

Abrió las puertas del instituto y desde ese momento:

... y sin ninguna restricción, cualquier persona interesada puede asistir libremente a los cursos programados en forma de charlas ilustradas con

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

proyecciones o grabaciones, sobre historia del arte, estética, teoría del color; composición áurica, perspectiva, apreciación del arte contemporáneo, diseño general, teoría general del teatro y danza, historia y apreciación musical, además ofrecer periódicamente, conferencias destinadas a despertar la vocación estética del hombre.¹⁹¹

El Instituto Potosino de Bellas Artes pasó de ser un espacio destinado a la formación de artistas, a una institución igualitaria que de forma imaginativa y funcional podía acercar el arte a todos. Enfatizaba siempre su dedicación a las personas más humildes, reconocía a todos el don de la creación, de la imaginación y de este modo, con la nueva propuesta se convirtió en un instrumento ideológico para combatir la desigualdad. Se ofrecieron sin límite becas y facilidades a quienes no tenían recursos. Así, el instituto creció y tenía una población estudiantil que fluctuaba entre 800 y 1,200 alumnos y una parte del área que se había destinado a la difusión tuvo que ser empleada para aulas. Su interés por el desarrollo de la sensibilidad estética popular lo había decidido a modificar los planes de estudio dedicados por más de 15 años al desarrollo de la personalidad artística individual. ¿Cuáles fueron sus razones? Entre otras, el maestro destacó la más importante:

... la certidumbre de que el arte posee facultades y propiedades mucho más trascendentes e importantes que las que se les han asignado tradicionalmente en la educación humana, y además, que estas propiedades pueden servir de mucho, hoy, a la corrección de ese alarmante y progresivo deterioro de la individualidad, que está minando las bases de toda nuestra estructura social.¹⁹²

Consideraba que los principales males del sistema social eran resultado del escepticismo y el desprecio que la mayoría de la gente tenía por su propia actividad¹⁹³ Pero estaba seguro que no era un fenómeno que se hubiera presentado siempre ni en todos los pueblos. Se remitía a la historia y a la arqueología como prueba de lo contrario y quería con su nuevo planteamiento dar respuesta a las siguientes preguntas:

¿Por qué hoy el hombre contemporáneo realiza generalmente su actividad, no como una oportunidad para su propia superación individual, sino como un penoso medio para lograr satisfacciones materiales?

¿Por qué hoy, a pesar de los estrictos sistemas de control de calidad, los artículos producidos presentan tantos defectos y errores?

*¿Por qué un pueblo como el nuestro, cuyo portentoso pasado le heredó prestigio y respeto, hoy en cambio, configura una faceta de su psicología, el muy folklórico, pero también penoso "importamadrismo mexicano"?*¹⁹⁴

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*

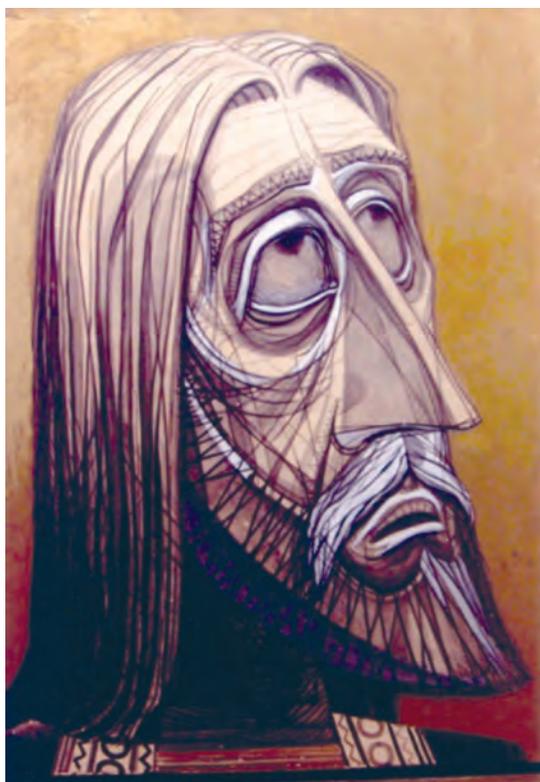
¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*



Serie de los pecados y las virtudes

Por esta época realiza la serie de dibujos *Sobre los pecados y las virtudes*. “El artista antepone a su obra el yo, —había dicho en su conferencia más reciente— antepone a la obra artística el nombre como un grito de rebeldía, dejan el anonimato para ser ellos mismos con individualidad propia”. El arte es una especie de conocimiento y quizás un cierto sentido de salvación, y la experiencia de lo eterno en el dominio de lo efímero. Hay un elemento épico en su tránsito por esta serie, una suerte de fortaleza conquistada se contempla en ella. Pero la humildad no puede hablar así. Tales pensamientos estarían muy lejos de conmoverlo, pues encontraría sobre la frente los destellos del orgullo. Son más bien imágenes soñadas en el terreno donde se debate el destino del hombre, entre la desesperación y el olvido. Defensor encarnizado de la intuición, no desprecia, sin embargo, la razón humana, pensando que puede obtener algún provecho por ello, pues eso equivaldría a condenar su pensamiento original y el arte es la continuación de su lucha. ¿De dónde vienen aquellas figuras impensadas? Probablemente es su voluntad la que acomete la superficie con las imágenes de los vicios y las virtudes para llevar a la conciencia del hombre el fulgor de su pensamiento lúcido, impulsado por la necesidad de encontrar sentido. Es como una respuesta codificada que pretende averiguar la naturaleza del arte. ¿Son ecos de angustia? ¿Quiere llenar con una reflexión casi religiosa el espacio creador que se abre en la superficie blanca?



La generación de los setenta

A mediados de la década de 1970, algunos maestros cambiaron su residencia, como Jesús Sánchez Urbina se fue a México, Rosa Luz Marroquín se trasladó a Polonia para estudiar grabado, Angélica Villarreal a Monterrey y Othón Salazar a Campeche. Varios alumnos también se fueron: Francio López se fue a España y después fijó su residencia en Cuernavaca; Lucía Puyou continuó su trabajo gráfico en México.

El maestro siguió con sus clases, ahora estaba apoyado por Sergio Portillo en el taller de pintura de primero y segundo grado; Alberto Martínez en el taller experimental y Juan Borrás en composición; María Teresa Caballero, Raúl Zavala y Jerónimo González en dibujo de primero y segundo grado; J. Guadalupe Pérez en dibujo y perspectiva; Emma Báez en pintura infantil, Eduardo Guerrero en escultura; Alejandro Williams en diseño y Álvaro Muñoz de la Peña y Ricardo Carrillo en dibujo.

Muchos críticos, nacionales y extranjeros han reconocido a Carmen Esquivel como la pintora *naïf* más importante de México. Su obra fue elogiada también por Rufino Tamayo, y tiene un lugar especial en el Museo de José Luis Cuevas. Al contemplar sus cuadros es necesario recordar que los elementos que son producto de la enseñanza: la ilusión del espacio, el cuidado de las formas, los materiales, la técnica, la luz, la proporción o la anatomía, son utilizados con un sentido ajeno a las reglas, pero expresan su visión perfecta de la realidad con gran habilidad. Propensa a la descripción detallada, aborda los temas buscando la fidelidad con lo natural, pero la naturaleza no le abruma y tampoco le representa ningún problema. Por otra parte, aún cuando tiene un estilo personal, tampoco le preocupa mucho, pues lo posee sin percatarse de ello.

Es en su afán por superar las dificultades, por dominar el material y la forma meticulosa, como confiere a la obra su sello personal inconfundible; es producto de una mente fresca y sin preocupaciones, pues solamente de esta manera logra fijar a través del color los pequeños acontecimientos que constituyen la temática tan característica de su visión ingenua de la realidad. En sus cuadros se pueden encontrar muchos ejemplos del más fino sentido del humor, sobre todo en los retratos de un parecido impresionante. A través de una forma aparentemente sencilla, pinta con la seguridad de que todo aparece tal como lo presenta. Su pintura ingenua reúne todas las cualidades de las mejores obras de este tipo, entre las que destaca por el fino humor de quien pinta con la alegría de un duende malicioso y feliz.

En la línea de una decidida fascinación por Tamayo y con una evidente influencia del maestro, resulta especialmente significativa la personalidad artística de José Cruz, destacado pintor que no oculta su admiración por la iconografía creada por estos pintores que preside la mayor parte de sus creaciones. Con una extraordinaria sensibilidad e intuición por el color, incluye en sus obras la interpretación libre, intuitiva, vital y totalmente subjetiva de la naturaleza con reminiscencias naturalistas y escenas líricas de gran carga imaginativa.



■ Carmen Esquivel.

La mayoría de cuadros tienen un carácter regional, con peculiaridades del lenguaje o de la iconografía. Este carácter lírico y expresivo está potenciado por la eliminación casi total de la perspectiva espacial y la manera como utiliza el color en la creación de espacios pictóricos de carácter rural basados en motivos y actividades de las personas sencillas. La postura de este artista busca la plasmación de lo real de manera subjetiva y trata de captar lo esencial interpretando la naturaleza y sometiéndola al espíritu del cuadro. Este artista obtuvo tres menciones honoríficas (1974, 1976 y 1977) y el premio 20 de Noviembre en 1984.

En la obra de Ricardo Carrillo, los colores caminan juntos y con ellos logra expresivos y auténticos resultados. En algunos casos, se percibe como un sendero cromático en progresiva esquematización del espacio. Sus primeras obras atienden a la composición geométrica con líneas y colores para definir formas básicas, a veces descompuestas y reconstruidas según su estructura.



■ Carmen Esquivel.

En obras posteriores la esquematización es mayor y las formas quedan reducidas a pocos trazos básicos, casi líneas sobre fondos texturados de manera uniforme. En otras, el significado se capta en el instante preciso de la percepción. Se pueden encontrar influencias de Rufino Tamayo en las texturas, en las figuras frontales, en sus temas de bodegones, donde hay pocos elementos situados con una clara definición espacial. En sus cuadros abstractos hay algunos aspectos trágicos, cuando la línea se pone en acción y el color se manifiesta con intensidad; en otros casos las imágenes se relacionan con estados emocionales más serenos y se integran, se diluyen, se metabolizan ante el espectador.



■ José Cruz.

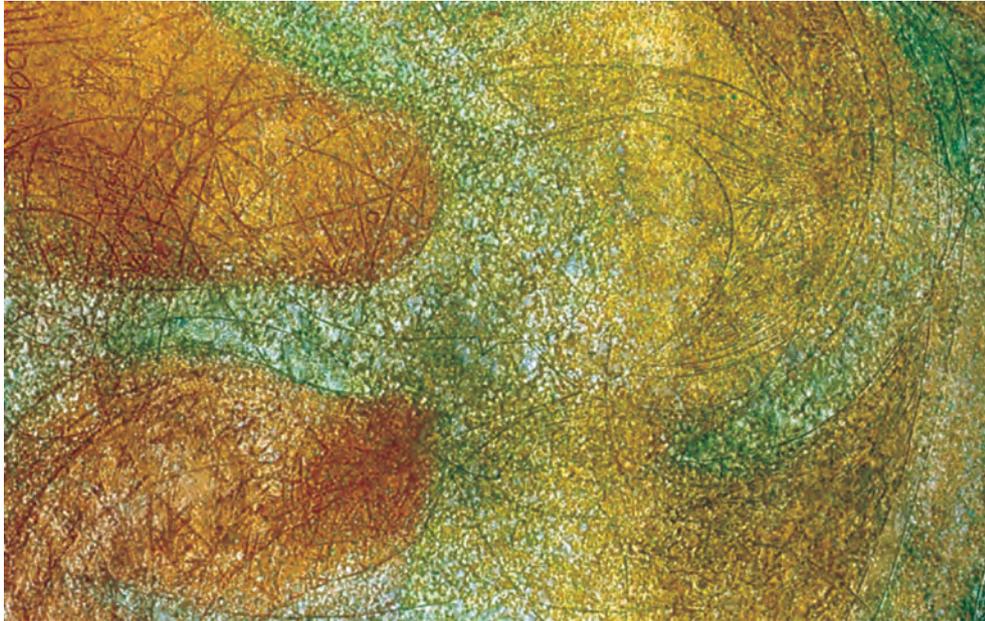
Francisco López dispone de recursos como el dibujo, con trazo contundente, propios de la espontaneidad con que ejecuta conceptos madurados y soltados con decisión: el rastro de la fotografía es un elemento puntual que se integran en la rigurosa composición formal y cromática de acuerdo al criterio autónomo del cuadro, con una tendencia a la graficación de las figuras de perfiles poderosos y tonos de colores parcos muy personales.

Sus obras dejan traslucir su interés por el ser del hombre urbano y está muy cerca del espíritu de la neográfica de los jóvenes de la década de 1970, en que el artista se pone al servicio de la idea, un arte nuevo se impone y constituye un testimonio plástico de anhelos y urgencias humanas y sociales, de realidades culturales que introducen un aspecto del sentido del arte como texto público y abierto que tiene gran presencia como instrumento para la recuperación de la identidad y la dignidad del hombre.

En 1975 emergió un nueva pintora y excelente dibujante: María Teresa Garza. Presentó su primera exposición individual en la Casa de la Cultura,



■ Francisco López.



■ Ricardo Carrillo.

durante el programa Semana Santa en San Luis en ese año y obtendría después una mención honorífica de dibujo (1976) y el segundo premio de dibujo por *Desnudo en tríptico* en el Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas Aguascalientes INBA (1977). El método de Tere Garza para la evolución del cuerpo humano en el espacio es válido cuando expresa lo emotivo de la movilidad latente e intensa, mientras la ausencia de color está directamente impulsada por una sensualidad delicada. El rigor de su dibujo es esencial, porque el ritmo íntimo de la vida de su modelo se traduce en líneas dinámicas que definen la forma.

El taller experimental

Un nuevo taller había comenzado antes, pero el 24 de octubre 1977 se inauguró formalmente con el nombre de Taller Experimental del IPBA y su titular fue el pintor Alberto Martínez.¹⁹⁵ Desde el principio estableció una propuesta en contraposición a la enseñanza tradicional que se convirtió en una de las columnas de la enseñanza de las artes plásticas en el IPBA, donde los alumnos pueden explorar nuevos caminos expresivos siguiendo la intuición, lo aleatorio y la noción de la pintura como un arte material nacido en el inconsciente. A través de la experimentación con los materiales y la expresión por la objetivación de las cualidades de la materia, no busca que los alumnos produzcan un reflejo de la realidad, sino una catarsis de la imaginación. Su enseñanza está dirigida a producir nuevos objetos destinados a provocar sensaciones y nuevas imágenes, mediante la estratificación de colores mezclados con arena, aserrín, yeso, vidrios etc., en ritmos espontáneos con base de líneas, colores y texturas. No sujeta a los alumnos a las reglas artísticas convencionales en la composición ni en su tratamiento plástico. Es más bien una demostración de libertad artística, planteada como una forma de entender y producir arte. En la composición

¹⁹⁵ "Sala experimental en el IPBA", *El Sol de San Luis*, Sección C, p. 3, 24 de octubre 1977.

interviene el azar y la improvisación, mientras los alumnos insertan en la superficie toda clase de materiales, morfologías diferentes y técnicas como el *collage*, el *grattage* y el *frottage*, privilegiando lo instintivo y rechazando el esquema racionalista en nombre de una opción que induce a la intuición, al arte de efusión y a la concepción de una espacialidad diferente. Aporta a los alumnos la posibilidad de crear imágenes sin recurrir a las relaciones figura-fondo, el alumno quedaba en libertad de manejar las imágenes con cualquier tipo de enfoque. Cada quien propone expresar de cualquier manera el funcionamiento real de la sensibilidad, dictado por la intuición, en ausencia de cualquier control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética o moral y basan sus trabajos en la combinación de materiales diversos, acopios matéricos, relieves, escurrimientos de pintura, chorreados, goteados, agujeros, cortes y destrucción del lienzo por medios químicos, mecánicos y por el fuego.

La obra de Antonio Rosillo es un conjunto de puentes entre el arte figurativo, el *collage*, el *kitch* y las humoristas actitudes de una generación de artistas influidos por el pop art. Que es muy importante a la hora de poner al día el discurso artístico potosino. Además de sus íconos pop, ha preferido una investigación totalmente personal dentro de la tradición y la posmodernidad. Nunca abandona el humor y lo renueva con la interpretación de



■ María Teresa Garza.



Victor Chessel.



Estela Carlos.

otros mitos como la imagen de Frida Kahlo, que sirve de símbolo transcultural y contiene la semilla de los intereses evidentes que explicitan las relaciones entre arte y cultura de masas. Su obra ha evolucionado desde la iconografía popular hasta un lenguaje muy personalizado, con un vocabulario que obtiene, tanto de la mitología con temporánea como de las imágenes populares y los ritos de la religión más tradicional.

Norma Robles es una pintora de la naturaleza, su lenguaje se mantiene, entre las funciones propias de la obra de arte que explora la forma de ligarse a una tradición pictórica. Muestra con gran nitidez simples materiales en lienzos de extraordinaria belleza. Sujeta la composición a la superficie y otorga presencia a la imagen con fines descriptivos, mientras reflexiona acerca de las constantes de la luz y el color. Sus obras manifiestan la verosimilitud que ha sido clave en su arte: permanece en un persuasivo lenguaje figurativo donde los objetos se sujetan a la estructura del lenguaje de la abstracción. Se caracteriza por el predominio de fondos neutros y texturizados y el empleo de colores tonales con poco contraste; en general gamas intermedias y grises, para sugerir a la percepción objetiva del espectador.

Rosa María Lucio es una artista sensible, relacionada con el expresionismo lírico después de su estancia por varios años como alumna de Alberto Martínez en su taller experimental. Afirma su obra en una reflexión pictórica fluida, sensual, en que la materia no es tangible, mientras disuelve



■ Antonio Rosillo.



efectos cromáticos, profusión de color, casi ingrátidos. Realiza con el color una transformación, una asociación que hace de su producción pictórica una obra luminosa, matizada de colores suaves, orientada hacia la aventura del paisaje interior. Los paisajes no son realistas, pero se perciben como ya vividos, gracias a la sensibilidad de esta artista, dueña de una profunda intuición poética. Sus primeras obras evocan un misterioso mundo de

■ Tita Robles.



■ Pilar Pacheco.



■ Norma Robles.

nostalgia y ausencia, y en las últimas, sobre todo en los paisajes, encuentra la esencia de la levedad espacial.

Por la misma línea, Víctor Chessal utiliza colores fluidos que confieren a su obra una expresión delicada, impregnada de matices, valores y tonalidades cambiantes, que son, con las figuras que emergen del espacio pictórico, la esencia de su búsqueda de la conciliación, la paz y la serenidad. La luminosidad se filtra en tonos sensibles y cromáticos, que conviven con el aire en completa armonía. La figura surge del espacio y provoca una sensación luminosa que se muda en color y el color se convierte en un juego infinito de matices. Lo más importante es su capacidad de evocación, su esfuerzo por conseguir una creación lírica, sensual, íntima, en la que la impresión cromática domina, bajo el auspicio de la luz que apenas define formas, las deja adivinar, las sugiere o las evoca para dejar una puerta abierta a la emoción.

Egresada del taller experimental de Alberto Martínez, Tita Robles obtuvo el premio 20 de Noviembre en 1983 con un panorama ciudadano abstracto, que busca el contraste tonal, dentro de un planteamiento espacial. La idea de libertad al plasmar su mundo interior en paisajes abstractos, puede ser considerada un conjunto de imágenes que se agolpan como paráfrasis en el inconsciente. Paisajes del interior, reafirmación de la voluntad, poten-

ciación de la expresión libre. Da a conocer el momento, refleja en color y luz para transformarlos, dentro de una mutabilidad constante con una actitud adscrita a su propia realidad. En su poética del instante, se adhiere a la idea, a la sensibilidad que responde a una ferviente necesidad intrínseca de ser distinta. De ahí que su *cuasi* abstracción posea un sello individual al configurar un universo tan cálido y armonioso como su fina personalidad.

Pilar Pacheco estudió en el Instituto Potosino de Bellas Artes en periodos discontinuos desde de 1960. Posteriormente ingresó en el taller experimental de Alberto Martínez y estudió el curso *Enseñanzas básicas de la pintura*. Esta pintora sigue la línea trazada por Remedios Varo y se interesa por las técnicas y recursos pictóricos tradicionales con el objetivo de representar temas que conjugan imágenes dispares en situaciones mágicas y misteriosas, empleando la perspectiva para crear juegos perceptivos distantes en el tiempo y en el espacio. Su técnica es minuciosa cuando trabaja el claroscuro y el color, los que utiliza para plasmar su interpretación personal de una realidad que percibe fantástica y maravillosa. En 1984 obtuvo una mención honorífica en el Concurso 20 de Noviembre de San Luis Potosí.

Edgardo Regil reapareció en el grupo de Bellas Artes después de muchos años de ausencia. Este pintor pertenecía a los primeros alumnos del instituto y fue uno de los que salieron antes de la llegada del maestro. Su obra fue premiada en el Concurso de la Feria Nacional de Aguascalientes en 1959 y 1960, y recibió menciones honoríficas en el Certamen 20 de Noviembre en los años 1961 y 1985. Aborda su obra con una concepción premoderna de la pintura, desde una perspectiva exterior al mundo ac-



■ Edgardo Regil.

tual y estrechamente vinculado a referencias históricas, pero sobre todo al estilo clásico. Su búsqueda es introspectiva y crea sus propias reglas para revalorar la tradición pictórica en obras que poseen cierta tendencia a lo alegórico, lo ornamental y lo retórico. Este excelente dibujante pinta escenas descriptivas o narrativas donde las figuras, a veces en escorzo, posan en actitudes inestables o curiosas, ubicadas en espacios ambiguos y oscuros, mezcladas con elementos incongruentes y en diferentes escalas dentro de un mismo cuadro. El color es realista con predominio del claroscuro y el modelado, la técnica es académica e irreprochable y este aspecto, aunado al dibujo, es probablemente lo más relevante de este artista.

El Centro de Difusión Cultural

Los resultados obtenidos por el IPBA, en la medida en que aumentó la población estudiantil, requirieron de áreas para difundir la realidad propia y abrir las posibilidades y mecanismos para transformarla a través del conocimiento de otras expresiones artísticas. El maestro requería de espacio para la difusión cultural y lograr su objetivo de sensibilizar cada vez a más personas. Su mayor aspiración era que el IPBA fuera un recinto abierto y plural, destinado a toda la sociedad. No bastaba formar alumnos con vocación artística ni promover sus resultados, sino lograr que cada acción se convirtiera en un acontecimiento cultural, para que la gente participara y lo disfrutara, como creadores y/o espectadores. Un lugar idóneo para ofrecer servicios y bienes culturales, destinados a exaltar el espíritu, dar plenitud a la vida individual y social y así, aumentar el bienestar colectivo. Había pugnado por ello: el arte era el único medio que facultaba al ser humano para sentir la vida.

Habría sido poco probable que pudiera tener éxito en sus gestiones ante el Instituto Nacional de Bellas Artes. Por ello, necesitaba el apoyo del gobierno estatal para generar los nuevos espacios; no solamente para la difusión de los resultados de las escuelas, sino para una verdadera labor de promoción cultural. Afortunadamente, el gobernador Guillermo Fonseca Álvarez había mostrado gran interés en las manifestaciones artísticas, atención que se había traducido en un fuerte apoyo económico para proporcionar al instituto un espacio moderno para su Centro de Difusión Cultural.

El arquitecto Marco Antonio Garfias viajó a Europa para analizar los edificios contemporáneos, realizados con la misma finalidad. El nuevo centro se había proyectado con base en el análisis de experiencias y soluciones funcionales, formales y técnicas, como la iluminación, la adecuación de espacios y otros factores que propiciarían que el acto contemplativo se desarrollara satisfactoriamente. En el mes de febrero de 1976, el Maestro Fernando Gamboa, director del Museo Nacional de Arte Moderno, vino a San Luis para conocer y asesorar el proyecto y su desarrollo.

El maestro era un ferviente admirador de la arquitectura contemporánea y la decisión del arquitecto Marco Antonio Garfias lo dejó muy satisfecho,

por el empleo de un lenguaje arquitectónico que respondía a los requerimientos funcionales y a la estética de la época, en abierto contraste con el contexto urbano:

Somos devotos creyentes de la expresión temporal del hombre; no podemos entender que un pintor de esta época haga paisajes como en el Renacimiento o el Medioevo o cualquier otra época del pasado; sino que atestigüe con su arte el palpitante mundo de hoy.

*Nuestro tiempo tiene monstruosidades, como todos los tiempos de la historia, pero también se dan en él obras prodigiosas que nos hacen sentir satisfechos de nuestra época. Así la arquitectura, como manifestación artística del hombre debe configurar en sus expresiones la sensibilidad estética de nuestro tiempo y aprovechar al máximo los nuevos materiales de que actualmente dispone ...*¹⁹⁶

El programa contempló cuatro galerías, museo, teatro, biblioteca, cafetería y dos oficinas. En el sótano, las bodegas, camerinos, cuarto de máquinas, talleres de escenografía y en el quinto piso un área para la difusora. Las galerías reunieron las condiciones de amplitud, seguridad, control de la humedad, temperatura, ventilación e iluminación. Ésta fue resuelta con vidrios que permitieron la penetración de suficiente luz indirecta, evitando los rayos solares.

El diseño del teatro incluyó los elementos básicos de sonido, iluminación, escenografía, tarimas, butaquería, ventilación y un sistema de evacuación en caso de emergencia. Atendió todos los detalles ópticos, acústicos, lumínicos y climáticos. La estructura de acero aparente cumplió también su parte como elemento estético, dentro de la expresión general del edificio. Los muros fueron recubiertos con material acústico y un taraceado de madera.

La cafetería, incluida en el programa, era un sencillo espacio destinado a fomentar la relación entre estudiantes, maestros y visitantes. Después de cada evento o de las clases, se reunían con los artistas locales y a veces nacionales y extranjeros de todas las disciplinas. Desafortunadamente desapareció.

El 8 de abril de 1978 el presidente de la república, licenciado José López Portillo y el gobernador del estado licenciado Guillermo Fonseca Álvarez, acompañados por los miembros del patronato con el licenciado Guillermo Medina de los Santos, su presidente, Raúl Gamboa Cantón, como secretario, el tesorero Gabriel Echenique Portillo y los vocales Benito Estrada, Rosa Luz Marroquín, José Guadalupe Pérez y Jerónimo González inauguraron el Centro de Difusión Cultural, con una exposición de dibujos de José Clemente Orozco y la actuación del Ballet Provincial.

¹⁹⁶ A. Camargo, "Crean el Centro de Difusión Cultural del Instituto Potosino de Bellas Artes", *Excelsior*, Sección C, p. 1, 4 de junio de 1978.



Con el Centro de Difusión Cultural, coordinado por Guadalupe Delgado Amaro, las actividades de promoción y difusión de los resultados del trabajo de los estudiantes se extendieron a un público más amplio. La difusión cultural en sentido convergente cobró cada día mayor importancia y gracias a la amplitud de los espacios, fue posible presentar en San Luis exposiciones importantes.

El maestro organizó un homenaje, a Guillermo Fonseca Álvarez al terminar su periodo gubernamental. Luis Bruno Ruiz, representante de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro felicitó al gobernador “... *que ha construido un templo de arte donde se eleva el espíritu, se engrandece la mente y se construye a los hombres.*”¹⁹⁷

La promoción de exposiciones en México continuaba. Además de la colectiva que se instaló en la Galería Tierra Adentro, hubo otra realizada por la iniciativa del Grupo de Promotoras Voluntarias, se presentó la Plástica Potosina con el título *El arte potosino y los estímulos del poder legislativo en la Cámara de Diputados* en el mes de noviembre de 1978. Incluyó obras realizadas en distintas épocas del Instituto Potosino de Bellas Artes y el licenciado Miguel Álvarez Acosta destacó en la presentación:

*Todos los institutos creados en el área nacional bajo el control del INBA, cuentan con valiosísimos maestros, pero el caso de Gamboa tenía peculiaridades difíciles de lograr en “el pintor que enseña” y que teniendo tendencia, predilección o partido, difícilmente logra expulsarlo de sus enseñanzas para servir exclusivamente a la libertad emotiva y a la creatividad espontánea del alumno. Lo más frecuente es que su influencia estilística o de oficio, visible o inadvertidamente impregnen al alumno. Esto no ocurría con él. Y ello explica por qué en la muestra que aquí se exhibe, la representatividad de tendencias, tanto de contenido como de realización directa, muestran una variada filiación a las distintas corrientes de la plástica, en expresión y tendencia de hoy y del pasado. El guía no debe alentar desdenes o preferencias, ni convertir al alumnado en un cuerpo juvenil al servicio de su personal tendencia. No obligarlo a tomar partido, sino altura. Explica, define y evalúa; el alumno es libre para escoger su camino; el maestro únicamente lo ha de dotar de soluciones, motivarlo, hasta darle sitio en la zona de la depuración, el entusiasmo y la libre expresión; lo alumbró y conduce al altiplano del idioma plástico. (...) De tal modo, la obra del pintor no es una calca de la de su maestro, y él es un sujeto de la comunicación plástica de su país y un discípulo del arte universal.*¹⁹⁸

Recordó la aseveración del crítico Antonio Rodríguez, también compartida por el maestro Gamboa:

... los habitantes de esta región de México tienen una sensibilidad extraordinariamente positiva para la creatividad artística y grandes facili-

¹⁹⁷ “Bellas Artes rinde homenaje a Fonseca”, *Momento*, 8 de diciembre de 1978.

¹⁹⁸ M. Álvarez Acosta, Catálogo de la exposición, noviembre 1978.



dades para la coordinación físico-mental que requiere su desempeño. Los jóvenes de esta región tienen un caudal inoperado de facultades artísticas, no sólo para la plástica, para la música, la biodinámica y la interpretación dramática. Es una cantera rica en posibilidad y abundancia.¹⁹⁹

Recordó como una de sus mejores evidencias, que después de una década de enseñanzas, la joven pintura potosina de este plantel fue exhibida recientemente en cuatro o cinco salones del Palacio de Bellas Artes.²⁰⁰ En realidad la exposición a la que se refiere Álvarez Acosta no era reciente. Habían pasado ya ocho años de lucha compartida por el maestro Raúl Gamboa, los maestros, sus alumnos y egresados contra el centralismo cultural, la indiferencia social y la desolación del ambiente local. En otro párrafo destaca:

Si la entidad no registra un inventario numeroso de obras y de grandes maestros, es porque ha vivido largos periodos en que nadie se preocupó por estimular esas capacidades. Los cultores de las artes creaban bajo una inspiración propia y una indiferencia ambiental. Mientras tanto, en otras entidades vecinas (Jalisco y Guanajuato), donde el florecimiento artístico ha sido prodigioso, sus instituciones públicas y privadas auspiciaron la apertura, el desarrollo y aprovechamiento de la vocación artística. En San Luis hubo sólo pequeños islotes de efímera duración por la indiferencia o la hostilidad del ambiente. La labor continua y creciente se inicia con el IPBA y la robustece hoy la Casa de la Cultura.²⁰¹

¹⁹⁹ *Ibid.*

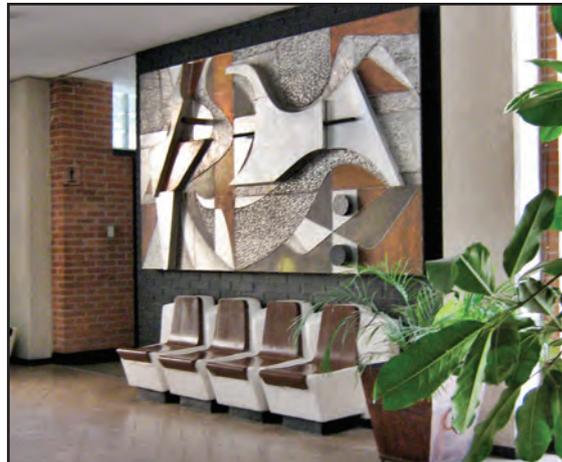
²⁰⁰ Se refiere a la Exposición de los Críticos, Serie 5, presentada por A. Rodríguez en 1970.

²⁰¹ *Ibid.*

Recordó cómo fue fundado bajo el sistema tripartita de operación y sostenimiento: federación, entidad y mecenazgo de instituciones o personas, venciendo resistencias y presiones políticas locales y la manera como su labor había sido de “prevalencia activa con programación global, sin cursos formales, ni acreditamiento profesional, estructura idéntica a la adoptada para los veinte Institutos Regionales de Bellas Artes” creados bajo desde la dirección del INBA en 1955. También se refirió a sus propósitos “la motivación externa, que consistía en la enseñanza permanente de las artes a quienes se inscribían” y la interna, que:

... pretendía convertir cada instituto en una capitania de la exploración vocacional para conocer las inclinaciones y aptitudes indudables de la población infantil y juvenil en la pintura, la música, la danza, el teatro, el grabado y la escultura. No depender sólo del deseo de ser artista, sino del deseo y la aptitud, conjugadas en la vocación global.²⁰²

Reconoció, sin embargo, “Esto no llegó a realizarse y seguía siendo necesario”, pero la obra docente no se había detenido y en lo que se refiere a la plástica, “los potosinos mantienen el más destacado lugar en toda la república.” De los 22 pintores que exhibieron su obra en esta exposición, la mitad pertenecían a la generación de los sesenta. Entre los emergentes en los años setenta estaban: Bernabé Cervantes, Magdalena Cruz Collazo, Susana Flores, Aurora G. de López, María Teresa Garza, Marisol Gomar, Fantina Laso, Lina Lanz, Francisco López, Francisco Maya y Miguel Montelongo.



Era evidente que, a pesar de las oportunidades brindadas por la Cámara de Diputados y anteriormente por la Galería Tierra Adentro, ambas, por diferentes razones destinaban sus espacios a los pintores de provincia. El estigma del “provincialismo” estaba tan presente como siempre y no incluía solamente a los creadores, se extendía también a los sitios destinados a la difusión de la cultura. El 8 de diciembre de ese mismo año, Berta Taracena, presidenta de la Asociación Nacional de Críticos de Arte, visitó San Luis y habló acerca del nuevo Centro de Difusión Cultural:

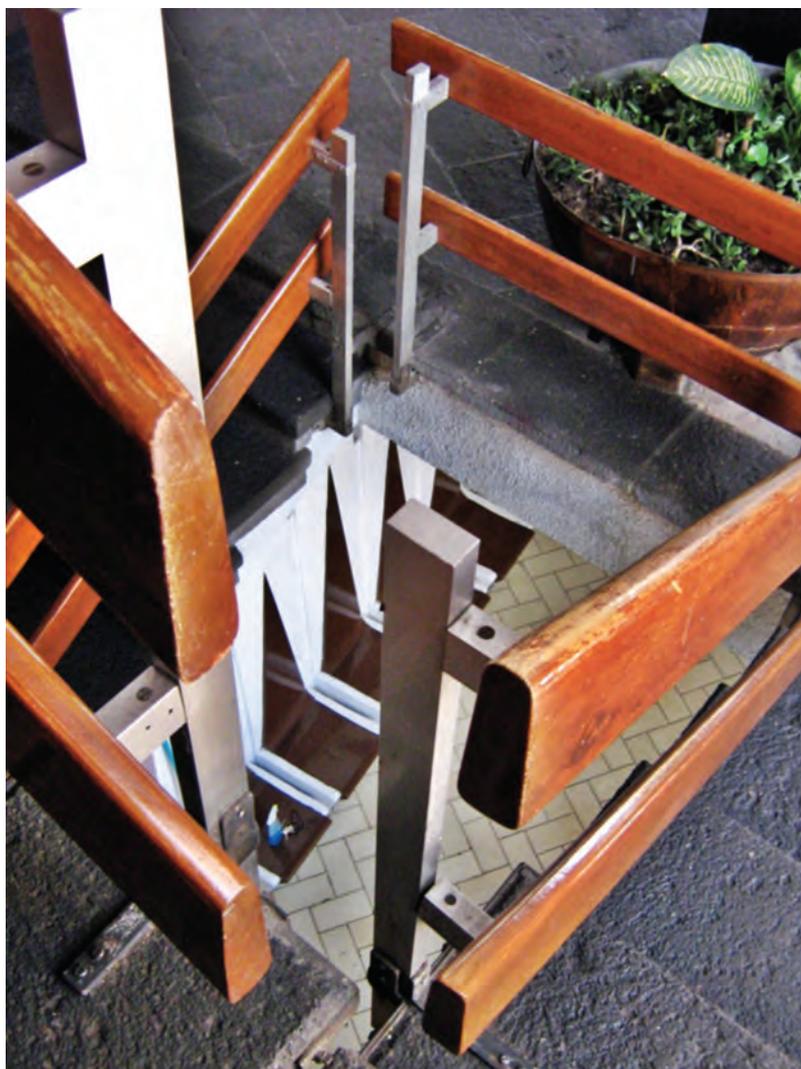
... que un edificio así haya podido ser levantado en provincia, es sintomático de lo mucho que se puede capitalizar para seguir adelante, pues se trata en este caso de una manifestación orgánica y generosa, que lleva en su cumplimiento su propio adorno y que sólo ha precisado para existir, resolver sus dificultades sinceramente con franqueza y con plenitud.²⁰³

²⁰² M. Álvarez Acosta, catálogo de...

²⁰³ “Debemos fomentar el arte en México: Berta Taracena”, *Momento*, 8 de diciembre de 1978.

La exaltación del provincialismo continuaba y resultaba ser una exclusión, un eterno presente de la subordinación de la periferia al centro. Era la aparición de un registro que ponía en duda el valor mismo de la creación artística realizada fuera de la capital del país. Constituía la no proyección, la imagen de un estado psíquico, el registro de una pulsión política y social. No obstante, esta pulsión no era ni tan inconsciente ni tan inocente; de hecho lo que había detrás era una defensa clara del aparente derecho de la metrópoli para dictar lo que deberían seguir los “pintores de provincia”.

Por conducto del INBA, llegó el pintor Enrique Guzmán en enero de 1979 contratado por tres meses a dar un curso de artes plásticas. Se quedó un poco más, pero no se integró al instituto. En marzo se presentó una exposición del Foro de Arte Contemporáneo A.C., integrada por la obra gráfica de los más importantes grabadores mexicanos, entre quienes estaba Fiona Alexander, y en noviembre, Carlos García Estrada impartió un curso de grabado y expuso en la Germán Gedovius. Presentó 39 grabados en la muestra *En la luz* en el Centro de Difusión Cultural. Antonio Rodríguez en el IPBA *La crítica en México y Problemas del arte contemporáneo*.





■ Rufino Tamayo, Raúl Gamboa Cantón y Olga Tamayo publicado en *Momento* el 19 de agosto de 1979.

Arte y educación

En la penúltima década del siglo XX se había acelerado la desaparición de muchas ideas fundamentales que mantenían vivo el concepto de arte. Este proceso contribuyó a generar una situación confusa en el campo de la cultura, en que los grandes movimientos fueron reemplazados por una gran diversidad de conceptos, bajo los cuales, quien no estuviera dispuesto a aceptarlos corría el peligro de ser acusado de fósil de la modernidad.

La educación artística estaba siendo superada por la activación del concepto de artista como productor; se le pedía que participara en una especie de fabricación de objetos artísticos, propiciado por una sociedad mercantilista y mediática. La integración del artista al entorno social no se producía de un modo espontáneo ni por una actitud cultural activa, sino que apuntaba a generar discursos desde diferentes ámbitos: la sociedad, la política, la economía y la vida cotidiana. Muchas contradicciones animaron a los artistas a emprender esta aventura injertada en el acceso de las masas a la cultura, en que la obra y el artista eran mercancías. Encadenado al mercado, probablemente no existiría fuera de él.

Su concepción del ser humano, como “una entidad compleja y sutil, profunda e insondable”²⁰⁴ suponía la idea que la relación del hombre con su realidad exterior no era simplemente biológica, sino que, poseedor de una parte material y otra espiritual, necesitaba satisfacer sus necesidades en todos los aspectos para alcanzar la realización plena como individuo.

... casi todas nuestras facultades las compartimos en mayor o menor grado con las de otros animales, solamente en cambio la facultad estética es virtud exclusiva del animal humano ...

²⁰⁴ R. Gamboa Cantón, texto de la conferencia a los estudiantes de la Facultad de Medicina...



■ Niños triunfadores.

... el hombre podría muy bien definirse, como el animal que tiene capacidad artística.²⁰⁵

Se oponía a la idea de que el único conocimiento válido era sólo aquel que podía obtenerse a través el método de las ciencias: el conocimiento fáctico, empírico y observable. Creía que estas ideas estaban todavía fuertemente impregnadas por el pensamiento positivista, que asumía ante el conocimiento una actitud cientificista. Consideraba que el conocimiento y la práctica del arte podrían contribuir con la educación a alcanzar habilidades complejas, relacionadas al desarrollo de la capacidad de abstracción, a la construcción de un pensamiento crítico y divergente y a la apropiación de valores culturales:

... el mayor pecado cometido por el hombre contemporáneo radica justamente en su propósito de enfatizar la importancia de la razón, y minimizar hasta el desprecio las facultades de la emoción, así como de su importancia en el destino humano.²⁰⁶

Sostenía que solamente el arte podía satisfacer las necesidades humanas de comprender el misterio del mundo, calmar su angustia, comunicar sus emociones y vivir conforme a sus aspiraciones espirituales. Al mismo tiempo, al considerar al arte como algo inherente al hombre, creía que no debería ser el patrimonio de unos cuantos, sino de todos y conferir valor a las creaciones humanas:

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

*Desde las más sublimes formas estéticas creadas por el genio, hasta el impulso infantil que procura dibujar más bellos los rasgos de las primeras letras, está presente ese factor que hace que el hombre busque constantemente la belleza desinteresada.*²⁰⁷

Estaba convencido de que el arte era sensibilidad y lenguaje, y por su propia naturaleza, se llenaba de tantos significados como espectadores lo observaran. Para ello, era indispensable desarrollar la capacidad de percepción y la sensibilidad estética. “El arte tiene el poder de sensibilizar los órganos de la percepción, de herir y excitar la zona de la emoción pura, y por consecuencia, de intensificar el sentido de la vida.”²⁰⁸

Intentaba definir una especie de ecología estética que colocara por encima de todo la dignidad del hombre, a través de una nueva forma de pensar y de educar que estableciera nuevas relaciones sociales con base en el desarrollo de la espiritualidad y el control a la seducción de la banalidad del hombre masa.

*El arte libremente creador, permite penetrar en la totalidad de la vida. (...) El sentimiento de unidad y de perfectibilidad que nos otorga el arte puede ser transportado a la vida diaria como una valiosa tonalidad sentimental, que impregna nuestra totalidad vital. (...) El arte confirma que la vida es una aventura única, apasionante y bella, si aprendemos a verla, a oírla y sentirla.*²⁰⁹

A lo largo del tiempo, sus ideas para fortalecer el carácter formativo y educativo del arte se fueron haciendo cada vez más evidentes en sus objetivos y acciones, no porque en el arte se conciliara lo verdadero, lo bueno y lo bello, a la manera de los griegos, sino porque creía que el arte concedía libertad al hombre y lo llevaba a descubrir su verdadero interior.

Educar en el arte no era solamente poner al alcance de los niños un conjunto de medios de expresión, era acercarlos a un bien, a la expresión de la dignidad, libertad y creatividad; un medio para hacer más humana la vida y para afinar sus cualidades espirituales y sensibles.

*... para hacer que nuestras vidas alcancen en cada experiencia el máximo de su intensidad emocional, es indispensable el cultivo de nuestras facultades perceptivas y sensibles, y para lograrlo, nada más recomendable que recurrir a las enseñanzas que el arte nos ofrece.*²¹⁰

El desarrollo del niño fue una de sus prioridades. Creía firmemente en que sus posibilidades de aprendizaje podrían ser elevadas como consecuencia de la aproximación al arte como un hecho creativo, resultado de una serie

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*

de simbolizaciones, vivencias y asimilaciones de conocimientos, así como carácter sintético de componentes cognitivos, afectivos, sociales e imaginativos. La actividad artística como coadyuvante de la educación.

... la naturaleza humana no es solamente una unidad biológica cuya plenitud se encuentre en la satisfacción de sus exigencias materiales, sino es una entidad compleja y sutil, profunda e insondable, cuya síntesis dual, carne psique, razón y emoción, necesitan cultivarse simultáneamente si el hombre aspira a vivir con plenitud su destino humano.²¹¹

Su intención de unir la creación artística con el proceso educativo para fomentar los valores de la niñez partía, probablemente, de la gran influencia que en los medios europeos y norteamericanos había tenido Herbert Read con *La educación por el arte* (1947). De igual manera, para aplicar sus nuevos métodos y motivar a los niños y desarrollar sus facultades creativas fue determinante la psicología *gestalt* a través de las enseñanzas de Rudolph Arheim, en *Arte y percepción visual* (1972).

Como Read, creía que la oposición entre la ciencia y el arte se debía a una concepción limitada de ambas actividades. Quería que el niño, al asimilar el significado de símbolos y su aplicación en la actividad práctica cotidiana, pudiera utilizar la función psíquica superior. Reconocía que el pensamiento estaba ligado con los sentidos, con el aprendizaje y con la parte lógica de la persona, pero deseaba desarrollar otra función psíquica superior, la que abarcaba la sensibilidad, la emoción, la intuición y creía que con este hecho integrador, complementario y dialéctico, serían mejores seres humanos e integrarían una sociedad mejor. Estaba consciente de que este aspecto de la enseñanza no se tenía debidamente en cuenta en el sistema educativo regular y que todos los seres humanos poseían la sensibilidad para disfrutar del arte, y la educación debía acrecentarla, pero podrían perderla si no había interés en cultivarla.

Las cosas estaban cambiando y ésta fue la causa, o cuando menos una de ellas, del cambio de objetivos y de sistema, no sólo en la enseñanza de las artes plásticas del IPBA, sino en el conjunto de sus escuelas y con su propuesta, quería, sin liberar a la educación artística dirigida a la práctica abierta, contribuir al cambio en la educación. Insistía en la importancia de la libertad creativa, como una influencia positiva en la búsqueda de nuevas formas y serían las distintas técnicas de expresión las que marcarían el camino individualizado del artista.

Estaba claro que la función del instituto no consistía ya en la formación de artistas, por lo menos ya no era su objetivo primordial. Había dejado de ser una institución especializada en ese aspecto, pero sí debía brindar a las personas interesadas una formación excelente en el proceso de activación de la sensibilidad pura y las facultades creadoras, así como los conocimientos técnicos, recursos materiales y su organización, para el desarrollo de la ca-

²¹¹ *Ibid.*

pacidad de expresión y el disfrute a través del arte. Desde esta perspectiva, quiso acercar a la gente la posibilidad de practicar las disciplinas artísticas, para fomentar nuevos y distintos modos de ver el mundo a través de la sensibilización, la experimentación, la imaginación y la creatividad.

En su búsqueda para acercar al mayor número de personas el disfrute y la producción de arte en sus diversas manifestaciones, su insistencia se centró en la idea de la educación artística como fin último, no como una forma de impartir conocimientos, sino de sabiduría; no la producción de mayor cantidad de obras de arte, sino la formación de mejores personas y mejores sociedades. La libertad trascendente era el único requisito de acceso para quien quisiera expresarse dentro del nuevo concepto del IPBA. Sin embargo, esa libertad no indicaba indisciplina, sino un estímulo al trabajo creador.

Con la llegada del licenciado Carlos Jonguitud Barrios al Gobierno del Estado, la promoción y difusión de la cultura ya no estaba principalmente en manos del IPBA. El gobernador tenía sus ideas y maneras distintas de llevarlas a cabo. Aún cuando muchas veces coincidían, como en la relación indispensable entre el arte y la educación, muchas cosas comenzarían a cambiar. Por su iniciativa, nació en el mes de mayo de 1980 el Festival Primavera Potosina con el propósito de promover el turismo en San Luis Potosí a través de su cultura y como aseguraría el gobernador, como una forma de hacer justicia social a los potosinos al acercarles manifestaciones del arte contemporáneo. La vocación turística de este festival se confirma al constatar que la organización estuvo en manos de la Secretaría de Turismo del Estado. Durante diez días se realizaron 630 acontecimientos con 450 artistas, además de 720 destinados a los barrios. El maestro fue designado asesor del festival y coordinador del programa de artes visuales y como invitado de honor, el pintor Manuel Felguérez quien recibió un homenaje a nombre del pueblo potosino.²¹²

A pesar de los intentos sucesivos del maestro para llevar a cabo un verdadero cambio en la educación artística, dirigido al desarrollo de la sensibilidad colectiva, éstos no habían logrado condensarse en una corriente que perdurara en la conciencia social. En 1980, el Instituto Potosino de Bellas Artes fue designado para ampliar sus enseñanzas relacionadas con las Escuelas de Pintura y de Danza, que incluyera a los alumnos de otros centros del país. El maestro presentó su ponencia *Pedagogía de las artes plásticas a la luz de la psicología contemporánea* en la Reunión Nacional para la Unificación del Sistema de Enseñanza Artística que tuvo lugar en León, Guanajuato. Asistió con cuatro maestros: Sergio Portillo, de artes plásticas; José Refugio de la Torre de Teatro; Pedro López Domínguez y Cruz Alberto Zúñiga de música. Durante la reunión, autoridades y asistentes le hicieron un reconocimiento por el impulso definitivo que ha dado a la enseñanza.²¹³

²¹² "Reconocimiento del Lic. Jonguitud a Manuel Felguérez", *Momento*, 1º de junio de 1980.

²¹³ "En León la convención anual del INBA", *Opinión*, 20 de agosto, 1980.

XXV Aniversario del IPBA

En el mes de octubre de 1980, el IPBA cumplió 25 años con sus escuelas de danza, artes visuales, música teatro e idiomas. Continuaba con su propósito fundamental de difundir la cultura artística a todos los estratos sociales con cursos diarios y gratuitos sobre historia del arte, apreciación de la pintura contemporánea, diseño general, apreciación e historia de música, perspectiva y color.

El 18 de octubre se llevó a cabo el homenaje al maestro Santos Balmori, quien acudió con su esposa Helena Jordán y el maestro Elías Troncoso, en representación del director general del INBA. También estuvieron presentes la actriz Emma Teresa Armendáriz y los críticos Bruno Ruiz y Alberto Dallal.

Al agradecer el homenaje, destacó la labor del maestro: “Lo siento inmerecido y me doy cuenta que el gran homenaje de todo el estado y de toda nuestra nación debe ser a la extraordinaria labor de Raúl Gamboa, que tenía un provenir en su arte y que abandonó para emprender esfuerzo en San Luis Potosí.”²¹⁴

En una entrevista, Santos Balmori reconoció que muy pocos artistas podían vivir de su arte y este fenómeno indicaba la falta de desarrollo en México. Convencido que el arte revolucionario debía ser artísticamente revolucionario, sin tener obligación de pintar panfletos revolucionarios. Coincidió con el maestro al señalar que la revolución en el arte es adaptar forma y color a la nueva visión de época. Maestro de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y de la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda, convenía en muchos aspectos con el maestro. Entre otros, que no se debería imponer un estilo a los alumnos, sino despertar toda la sensibilidad posible a través de todos los medios para el desarrollo individual de su personalidad artística. “He tratado de cultivar su personalidad, evitando que hicieran ‘Balmoritos.’”²¹⁵

El día 20 de octubre, Antonio Rodríguez inauguró la Exposición Plástica Nacional con obras de Orozco, González Camarena, Luis Nishizawa y la mayoría de los pintores del medio siglo mexicano. El maestro participó con dos cuadros *Tempestad* y *Nacimiento de la luz*. Previamente, el crítico de arte dictó una conferencia titulada *El arte de nuestro tiempo*.²¹⁶

La población estudiantil del IPBA era cada vez más numerosa, pues el maestro seguía convencido de la necesidad de abrirlo más, aun cuando sabía que el espacio para el desarrollo de vocaciones artísticas se estrechaba, no podía negar el ingreso a una población que lo demandaba cada vez más.

²¹⁴ “Santos Balmori declara: falta mucha protección al artista en el país”, *Momento*, 17 de octubre de 1980.

²¹⁵ “El IPBA a la vanguardia del arte en todas sus expresiones”, *El Herald*, 17 de octubre de 1980.

²¹⁶ “Antonio Rodríguez inauguró Plástica Nacional”, *El Sol de San Luis*, 20 de octubre de 1980.



El maestro con el pintor Santos Balmori y el crítico Antonio Rodríguez.

... la población potosina siente cada vez más la necesidad de activar cada vez más esa parte de la mente que llamamos sensibilidad pura o sensibilidad estética. Unas personas, madres de familia, amas de casa, que seguramente no han tenido la oportunidad de leer sobre estética o sobre arte, ni sobre movimientos pictóricos ni corrientes artísticas, sí sienten la necesidad de que sus hijos activen esa parte de su mente. Cuando una persona viene a inscribirse aquí, a veces, por falta de información no saben por qué lo hacen.²¹⁷

La licenciada Pilar de Piña, jefa del departamento de coordinación nacional de capacitación de maestros del INBA, estuvo en San Luis y señaló las condiciones de la enseñanza y la necesidad de difundirla a través de la preparación maestros que se integran al contexto social propagando el conocimiento. Elogió al IPBA como uno de los centros que cumplían fielmente su misión de sensibilizar la expresión artística de los ciudadanos y negó categóricamente que fuera elitista. Agregó que se le daría prioridad por su buena estructura y su posición geográfica como uno de los centros culturales de mayor importancia en el país.²¹⁸

Su interés por el desarrollo del niño como individuo sensible lo había llevado a fomentar el desarrollo de talleres infantiles en todas las disciplinas, entre los cuales el taller de pintura infantil de Emma Báez fue distinguido con premios nacionales e internacionales. Posteriormente puso en operación el programa nacional del INBA denominado *Exploración de las artes*, con el fin de armonizar los procesos educativo y creativo. Así el Instituto enfatizó su vocación de promotor y coadyuvante de la educación en ge-

²¹⁷ Pedro Cervantes, "Arte: puerta hacia el placer infinito, entrevista con el maestro Raúl Gamboa Cantón", *Opinión*, 27 de octubre de 1980.

²¹⁸ "San Luis, uno de los centros importantes de cultura en México", *El Sol de San Luis*, 29 de noviembre de 1980.

neral. Su objetivo no era desarrollar en los niños la vocación artística sino formarlos para que practicaran y disfrutaran de las actividades artísticas, esto es, reivindicar los lenguajes artísticos como un modo de acercarse a la cultura a través del arte, y desarrollar otros modos de comunicación, aprendizaje y realización personal. El 12 de febrero de 1981, comenzó formalmente su primera etapa, denominada Primer Módulo Pedagógico de Educación Artística. El maestro declaró a la prensa:

Este módulo se propone ofrecer al niño la posibilidad de desarrollar sus potencialidades creativas, perfeccionar su sensibilidad pura e incorporar la experiencia estética a su vida cotidiana, para que él sea quien decida la expresión artística que desea estudiar posteriormente. Presentar al niño una visión global de los diferentes lenguajes artísticos y con ellos la posibilidad de enriquecer sus medios de expresión, propiciando que el niño establezca nexos entre las diferentes disciplinas artísticas.²¹⁹

El proceso se fundamentó en la oferta de conocimientos y prácticas artísticas en las diferentes disciplinas e implicó la creación de talleres de iniciación artística que proporcionarían a los niños los medios para comprender y participar en el nuevo panorama de la educación. Comenzó con los cursos de danza, teatro y artes plásticas; el maestro estaba sorprendido de la capacidad perceptiva de los niños potosinos, de su poder retentivo, al que consideraba por encima del rasero nacional.

Era como si la tradición cultural de los potosinos “procediera de un código genético,” como un tesoro latente destinado a despertar la emoción estética del niño, disfrutar la vida mediante el éxtasis emocional, facultad sólo del hombre, abrir a niños potosinos la liberación espiritual y el cultivo de facultades estéticas.

Pintores emergentes en los ochenta

La apertura del instituto permitió establecer nuevas relaciones entre los participantes del proceso educativo y reforzar las aptitudes de los niños y de los jóvenes. Este enfoque, centrado en la introducción a las artes, se basó en las ideas que el maestro siempre sostuvo acerca del arte como medio para el desarrollo integral del individuo. Sin embargo, el nuevo paradigma no invalidó las intenciones de quienes pretendían desarrollar un camino dentro del arte, tenían la sensibilidad, las habilidades, la voluntad y algo que decir con la pintura. En general cursaban el diplomado *Enseñanzas básicas de la pintura*, pero además contaban con maestros que habían sido reconocidos por su obra personal en los talleres libres, y la experiencia del maestro para orientarlos en el descubrimiento de sus facultades creadoras.

Los jóvenes que configuran la lista de nombres bien podrían conformar una descripción del panorama del arte de las últimas décadas en San Luis Potosí o el punto de partida de una colección. Es necesario aclarar que algunos de estos pintores no fueron formados íntegramente por el maestro,

²¹⁹ “Inauguran el primer módulo de educación artística”, *Opinión*, 12 de febrero de 1981.



■ Jesús Ramos Frías.

sino que iniciaron con el curso integral impartido por diversos profesores; estuvieron en los talleres libres a cargo de otros maestros y además, muchos de ellos recibieron formación universitaria.

Lo que tienen en común es que comenzaron a destacar cuando eran alumnos del instituto. Se definen más como artistas plásticos que sólo como pintores y se caracterizan por un cierto “nomadismo” o “migración” entre tendencias: “el estilo” ya no es una de sus preocupaciones; reciben influencias diversas y utilizan una iconografía nutrida del mundo popular, la vida cotidiana, la fotografía, los medios de comunicación de masas, el cine, los anuncios publicitarios, el comic, los dibujos animados, el *internet* y también de la iconografía prehispánica.

El mundo de las imágenes y la tecnología es para ellos un mundo abierto y el de los lenguajes visuales también. Podría decirse que integran la generación posmoderna. No hay que olvidar que Enrique Guzmán, el iniciador de la transvanguardia en México, impartió clases en el instituto durante el

año de 1979. Algunos permanecieron ligados al instituto durante la primera mitad de la década y formaron otros grupos como La Criba. Otros permanecieron más tiempo como alumnos y posteriormente se integraron a la planta docente.

Lina Lanz llegó al instituto en 1976 por conducto de la Casa de la Cultura de Campeche, con el propósito de estudiar un curso. Así relata su primer encuentro con el maestro:

... me presenté con el maestro. Me habían hablado muy bien de él; me habían dicho que era un gran maestro, y que él y su esposa Lila eran unas personas encantadoras. La impresión que recibí fue de lo más cálida. Yo tenía veinte años. Era un señor, casi mi paisano, yo campechana, él yucateco, entonces nos identificamos en la cultura, en la educación de infancia, la educación esencial...²²⁰

Se quedó aquí un mes y después regreso a Campeche, pero estaba fascinada con la escuela. El maestro y Lila le ofrecieron que regresara y se quedara viviendo en el habituario de Bellas Artes. Con el alojamiento aceptó el ofrecimiento y regresó a estudiar el curso *Enseñanzas básicas de la pintura*. Después le ofrecieron un año más y se quedó. Pasaron los dos años y decidió quedarse definitivamente.²²¹

En esos años yo conviví muy cercanamente con el maestro y con Lila, ví a sus niños crecer...

No me tocó que fuera mi maestro en un taller directamente. Yo fui alumna de Alberto (Martínez) en pintura, de Rosa Luz (Marroquín) en diseño, de (Sergio) Portillo y Tere Caballero en dibujo...

El maestro, como que no quiere la cosa, se daba una vuelta... Él se encargaba de vigilar. Era una vigilancia que no se notaba, pero que era muy estrecha. Vigilaba el proceso de todos los alumnos de pintura.²²²

El maestro descubrió pronto los rasgos de su fuerte personalidad y enorme talento, manifiestos en la construcción rigurosa de la figura humana, cuya proporción lleva hasta las últimas consecuencias; somete formas y colores a las pautas previamente marcadas por la composición, y genera una gran tensión entre el fondo y los enérgicos trazos con que define la figura. Tiene una segunda etapa donde libera a la figura de coerciones y construye y desconstruye las imágenes descomponiendo las formas y el espacio con pinceladas espléndidas o manchas vigorosas. Al yuxtaponer con firmeza fragmentos de colores obtiene una composición sólida, estructurada y vigorosa. El espacio y la figura carecen de límites y aún cuando se conservan las referencias, ambos son sutilmente abiertos como una especie de terreno enriquecido con la evocación.

²²⁰ Lina Lanz, entrevista grabada...

²²¹ *Ibid.*

²²² *Ibid.*



En otro periodo acentúa la síntesis en sus composiciones bajo el decidido influjo del abstraccionismo: talla las formas, geometriza los volúmenes, diversifica los campos cromáticos, aplica pigmentos luminosos sobre fondos oscuros y ensambla rompecabezas geométricos, lumínicos y cromáticos en un velado espacio abierto e indefinido. Llega poco a poco a composiciones otra vez figurativas, en las que el devaneo de las líneas, los pigmentos y las generosas texturas apenas conceden un delgado margen a ciertas referencias del mundo reconocible. Finalmente lleva su anhelo de libertad creativa hasta el límite y reconquista su subjetividad expresiva en relación con la objetividad. Desde hace poco aparecen en su obra personajes de toda índole: hombres, mujeres, niños y animales. Son particularmente notables los cuadros que integran la serie *Los locos*.

■ Lina Lanz.

José Faz es un pintor, escultor y grabador egresado del curso *Enseñanzas básicas de la pintura* y alumno en los talleres libres en el IPBA, que emergió en el año de 1980 cuando obtuvo una mención honorífica y el Premio 20 de Noviembre en 1981. Desde el principio se distinguió por una obra más bien abstracta sustentada en la geometría, no carente de expresividad, basada en la articulación de las formas, las texturas, los espacios y la interacción con figuras referenciales. En algunos aspectos, el expresionismo está presente en este sincretismo conceptual despojado de toda obviedad. Lo que el artista no expresa con palabras, en sus obras transmite los más planos profundos la vida humana, incluyendo los símbolos tradicionales de la mitología y el espíritu de las etnias.

Jesús Ramos es uno de los pintores más interesantes, capaz de mantener su obra en el filo de la navaja con gran talento y un ingenio a la vez ácido y ocurrente. Tal parece que su compromiso con la pintura y el grabado es testigo de cómo todos los sueños se disuelven y son sustituidos por superficies sofisticadas e invulnerables. Desde sus primeras obras se manifestó como un artista original, caracterizado por una fluidez que expresaba su



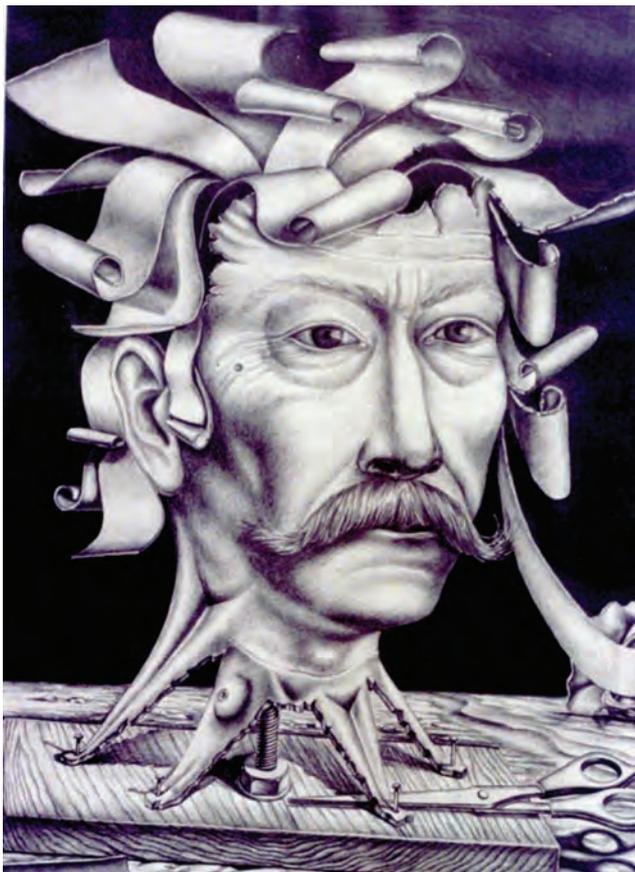
■ Jesús Ramos Frías.

peculiar temperamento artístico. Ahí, donde la superficie parecía la protagonista, descubría personajes inicialmente ocultos y los instaba a declarar y a liberar pasiones, a veces con exageración, pero siempre con gran calidad estética. La gesticulación de los personajes resultaba en expresiones sin transición, sin matices intermedios. Tras su encuentro inicial con Francis Bacon, su obra se movió hacia un lenguaje menos tormentoso, con la incorporación de insistentes formas simbólicas y alegóricas. Posteriormente sus cuadros se han hecho cada vez más infomales, todo ocurre en un espacio sin demarcaciones precisas, pero sigue explorando polaridades que crean tensiones estructurales, tanto en lo formal y lo semántico. Cuando era estudiante obtuvo el Premio 20 de Noviembre en 1982, una mención honorífica en el Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas y posteriormente ha sido ampliamente reconocido en certámenes nacionales.

Magdalena Cruz Collazo, además de otros premios, obtuvo en 1984 el Primer Premio, sección estudiantes, que otorga la Academia de las Artes. Es una pintora sólida. Tiene la facultad de emplear colores y matices para elaborar muros que vibran con la luz cenital. La tranquilidad del ambiente provinciano se manifiesta en la acertada armonía de tonos cálidos donde la arquitectura contrasta con el paisaje como característica constante y hacen de la obra de esta pintora un referente del trabajo del hombre en su afán por la transformación de su entorno. Trabaja los planos y las texturas con intensidad, sometiéndolos a una especie de petrificación, para darles la consistencia adecuada. Escudriña en cada cuadro la poética de

un instante a partir de elementos arquitectónicos como el arco, la cúpula, el muro, con los que concreta las tensiones y emociones del hombre del altiplano y aporta datos específicos sobre tipologías de la arquitectura tradicional y al mismo tiempo configura y explica su estado de ánimo.

Eleuterio Rojas obtuvo el primer premio en el concurso de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí en 1980, el Premio Nacional de la Juventud Mexicana en el año 1984 y en 1990 el primer premio en pintura en el concurso convocado por la Dirección General de Escuelas Secundarias Técnicas. Pertenece plenamente a la corriente hiperrealista con una variante: la del artista al servicio del pueblo, por el acento político que imprime a sus obras. Ofrece su lenguaje plástico al servicio de utopías, esperanzas y reivindicaciones sociales; sus cuadros dejan traslucir su interés por la identidad, el progreso del país y las demandas culturales y sociales de la gente. Su expresión transita de una esfera pública autónoma y antagónica a las formas dominantes, porque se comunica en todo momento con la experiencia real de la población. Las personas y los objetos en sí mismos se convierten en su tema, sin que sean extraídos totalmente de un modelo fotográfico, como suelen hacerlo los hiperrealistas. Traslada su espíritu y con los recursos del lenguaje pictórico reproduce con fidelidad la fuerza de las ideas que brilla por encima de los rasgos esteticistas, de modo que si bien hay belleza plástica, domina más el espíritu. Al borrar las fronteras entre lo político y lo poético, sus obras parecen una especie de murales en pequeño formato destinados a una esfera privada cargadas de una energía



■ Eleuterio Rojas.



■ Armando Belmontes.



■ David Contreras.

emancipadora, manifiestos a favor de la libertad como derecho esencial del hombre y de los pueblos, proclamas que devienen en gritos o en voces que guían. Si por un lado se contamina de la función social y puede verse como una forma derivada del arte público, en el ámbito privado refleja su energía personal con una extraordinaria capacidad técnica.

Armando Belmontes es dos veces ganador del Premio 20 de Noviembre (1985 y 1988). Obtuvo el tercer lugar en el concurso nacional Valores Juveniles Bacardí en 1985 y en el Premio Raúl Gamboa, así como un premio de adquisición en la II Bienal de Occidente Alfonso Michel en 1995. Es un artista plástico de corte insólito, que aborda los objetos del entorno cotidiano con toques de agudo ingenio. Acierta en varios frentes: la pintura, el grabado, la escultura y la instalación con los que crea valores expresivos que permiten entender la función de la obra de arte en la sociedad actual. Abre directrices nuevas que plantean la contradicción que existe entre la estética del cuadro, del objeto o ambos. Su trabajo es reflexivo y plástica y técnicamente excelente, pero esto no es lo más relevante de este artista, sino la creación de un sistema personal en el mundo de las significados, que no puede considerarse una neo interpretación del entorno, sino más bien un argumento contra la simulación y la manipulación del sentido. En cada obra afronta su propia psicología —sus obsesiones y sus miedos— en objetos, costumbres y creencias arraigadas que le proporcionan los referentes y una serie de referencias formales, pero hay una intención poética en el uso de ciertos objetos, como el barco de papel, con el que tiene una relación casi autobiográfica y también una finalidad crítica, acaso porque pone mucho énfasis en la presencia mordaz de ciertos objetos de uso cotidiano en el cuadro.



■ Magdalena Cruz Collazo.

David Contreras ingresó al IPBA en 1978. Estudió como otros alumnos de esta generación, dibujo con Raúl Zavala y Jerónimo González, grabado con Rosa Luz Marroquín, José Faz y Leonorilda Argentina. Asistió a cursos con Rolando Arjona Amábilis y Luis Velasco, de serigrafía con Robert Guthrie y mimeografía con Jesús Reyes. Por un tiempo fue maestro de grabado del IPBA. Su pintura es neo expresionista y sin pretensiones de verdad. Se mueve en un plano donde su acentuada subjetividad se reconoce opuesta a la complacencia, a la decoración y a las cosas agradables. En su obra aparece la amenaza de un mundo en tinieblas. Elige una temática que evoca fuertes sentimientos, generalmente de muerte, angustia, tortura y sufrimiento. Con cualquier tema o el más sencillo de los pretextos crea un clima angustioso que surge de una serie de alteraciones de la forma, el color y en relaciones formales y especiales. Exterioriza sus sentimientos y pone su marca subjetiva en la representación del entorno. El espacio causa estragos en un mundo incrédulo, donde las leyes de la naturaleza son inflexibles e inmutables, el espectro está condenado a una carrera desordenada y eterna. En este sentido, la imagen es uno de los elementos de la dialéctica entre el pensamiento y el sentimiento. Construye su universo, no se adapta a través de la comprensión a un mundo ya existente.

José Ángel Robles estudió la especialidad en pintura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en 1979 y fue alumno de Rosa Luz Marroquín en el taller de grabado del IPBA en 1980. Comenzó a pintar obras abstractas con fuerte influencia de Paul Klee. Más tarde, después de una estancia por varios años en Barcelona, su obra se relaciona más con el informalismo catalán y con la obra del pintor Sa Wo Ki. Como pintor y grabador, es el artista de lo intangible por

su búsqueda de la luz que revela una amplia travesía simbólica hacia la aventura del paisaje interior, que capacidad de evocación amplifica luz filtrándola a través de tonos y matices sensibles que parecen hacer surgir la luz en el espacio. Obtuvo el Premio Raúl Gamboa en dos ocasiones: 1990 y 1994.

Destacó también Gerardo Ramos, un diseñador industrial egresado de la Facultad del Hábitat de la UASLP, que fue alumno del Instituto Potosino de Bellas Artes a mediados de la década de 1980, y obtuvo con su cuadro *El bebedor* el Premio 20 de Noviembre en 1986. Dentro de la corriente de la figuración libre, su obra es de carácter heterogéneo e iconografía variada y mezcla de figuras, manchas, palabras y técnicas distintas en una misma obra. Sus composiciones son de carácter alegre como desprendidas del arte renacentista y surrealista combinados con el cómic. Sus figuras de personas, o solamente antropomórficas, se conjugan con animales, criptogramas, formas geométricas, imágenes de cómic, garabatos espontáneos, en una estructura frecuentemente fragmentada, creando ritmos en las que se encadenan símbolos, inscripciones y elementos metafóricos

Rafael Soráiz obtuvo el Premio 20 de Noviembre en 1987, y es autor de obras que representan personajes que semejan sobrevivientes al espanto de la vida, mientras empujan la rueda letal de la mortalidad y parecen afirmar que no son los primeros ni los últimos. En consonancia con los artistas que abordan el arte como expresión, parece tener un dispositivo angustioso que activa su mente, con un ánimo que lo obliga a pintar imágenes y situaciones que para su fortuna no ha vivido. Probablemente sus fuentes son la obra de Otto Dix y Georg Grosz, pero también las pinturas negras de Goya aparecen como sus grandes referentes. En su iconografía hay una gran carga de metáforas, evocación de arquetipos con ironía, parodia y a veces extravagancia, pero la estirpe del hombre permanece ahí.



■ José Ángel Robles y Gerardo Ramos, 1986.

Guadalupe Castillo estudió en el Instituto Potosino de Bellas Artes, primero el curso Enseñanzas básicas de la pintura en 1981 y continuó en los talleres libres con la guía del maestro Gamboa. Obtuvo el primer lugar en el Primer Encuentro Cultural y el Premio Regional del Centro en 1987. La primera impresión ante sus cuadros podría ser incómoda, pero pronto es remplazada por el placer estético que se deriva del acierto con que concilia esas



■ Guadalupe Castillo.

formas inquietantes, esa agresividad, esa crudeza con una vitalísima expresividad, donde la razón plástica se rinde ante la pasión. Hombres y mujeres son los elementos trágicos y la realidad es sólo el trasfondo para manifestar un punto de vista que reclama el valor humano permanentemente destruido y reconstruido, y reclama la validez absoluta de su visión personal para proyectar en el receptor sus experiencias interiores agresivas, místicas, angustiosas o líricas. La deformación de los gestos es el espejo de la deformación de la realidad, y la memoria es un vestigio de lo que fue razón. Con una brusca iluminación: líneas blancas sobre fondos negros que acentúan el contraste, concentra la atención del espectador en los personajes que destacan de las tinieblas y le provocan una reacción, porque lo que interesa aquí es crear inquietud. Su aparente aversión por la armonía y la belleza, su exclusión deliberada de lo agradable y una ostentación de la fealdad tienen como finalidad convertir las imágenes en destino y al mismo tiempo le permiten representar su complejidad personal con intensidad.

Salvador Castro estudió Diseño Gráfico en la Facultad del Hábitat de la UASLP y con Rosa Luz Marroquín en el Taller de Grabado del IPBA en 1980. Recibió un tercer premio en el Concurso 20 de Noviembre (1984) un segundo premio (1991) y un tercero en el Concurso Raúl Gamboa (1994). Excelente pintor y grabador se ha movido en diversos estilos abstractos y figurativos, eligiendo una exploración consciente de la relación entre arte abstracto y mexicanidad y escudriñando los efectos compositivos, texturales y cromáticos, así como las formas referenciales de las culturas populares y prehispánicas. Sus imágenes son cada vez más sutiles y sencillas y provocan o complacen al espectador, al mismo tiempo que cuestiona el significado de la obra en varios niveles, desde los significados superficiales hasta los significados profundos.



Conny Serment.

Una de las pintoras más interesantes, formadas en el IPBA en la primera mitad de la década de 1980 es Conny Serment, quien ingresó al instituto en 1981, y pronto su obra mostró una tendencia hacia la configuración de una poética con dos características definitivas: la figura sin rostro y los colores planos, creando un conjunto en el que el fondo y la forma poseen cualidades plásticas muy semejantes. En consonancia con su compromiso estético, practica una pintura de gran belleza, dotada de una enorme fuerza expresiva y un cierto grado lúdico. Su personalidad activa y su interés por convertir al hombre en la medida de su obra, la fuerzan a repetir su imagen a la que aporta una energía modificadora de las apariencias, mientras la presencia se hace más fuerte. En cada trazo, en el color sensual y en la composición inquietante hay algo que resume una declaración, no una denuncia, sino el reflejo de la soledad, aún en las parejas, así como la angustia ante la pérdida de la identidad, pero hay también una aspiración a la vida. Con el temple consigue colores mates precisos, sugestivos, seductores y a veces extraños, tanto como las figuras que pueblan el cuadro y obligan a mirar hacia adentro, afirmando que la obra de un artista es un espejo que recuerda al hombre que *estar ahí* se renueva con cada generación.

Miguel Vargas estudió la carrera de Diseño Gráfico en la Facultad del Hábitat de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, fue alumno del Instituto Potosino de Bellas Artes y obtuvo el Premio 20 de Noviembre en 1991 con una obra de carácter lírico y expresivo, intuitivo, vital y totalmente subjetivo. Su trabajo posee una gran carga imaginativa, en que la figuración temperamental elimina lo superfluo, en una síntesis formal que prácticamente excluye la perspectiva espacial, exenta el claroscuro y potencia el uso del color. En su búsqueda de lo esencial interpreta la realidad sometiéndola al espíritu del cuadro, con un estilo espontáneo, inmediato, rápido y voluntariamente simple que enfatiza la expresión mediante colores puros y saturados en relaciones cromáticas arbitrarias



■ Miguel Vargas.

establecidas de manera instintiva con predominio de los complementarios. Las formas son esquemáticas principalmente por las líneas que las definen, a veces sin referencia al tema o a la figura y los colores son muy distintos o contrarios a los reales.

Egresada de la carrera de Diseño Gráfico de la Facultad del Hábitat de la UASLP y del Curso Enseñanzas Básicas de la pintura del IPBA, Juana María Palomino obtuvo el Premio 20 de Noviembre en 1992. Realizó una obra donde predominan dos tipos de interpretación. Por una parte utiliza referentes semánticos y formales de estilos históricos y por otra muestra un gusto por la fusión o combinación de elementos y tendencias para conjuntar o equilibrar el mundo real con su mundo interior. Su temática es muy amplia pues aborda mitologías individuales o de la cultura nacional, símbolos del poder, figuras heroicas, temas religiosos, dramáticos o satíricos. Hay un extraordinario dominio de la figura humana y la yuxtaposición de elementos de la historia del arte con otros de la cultura popular. Representa, con un lenguaje y una técnica casi clásicos, objetos y personajes relacionados de modo intuitivo y sin atender a su perspectiva conceptual dentro del conjunto de la obra, que se caracteriza por sus fondos generalmente oscuros o neutros sobre los que dispone su compleja iconografía.

Rafael Gerardo Hernández es arquitecto, egresado de la Facultad del Hábitat de la UASLP, alumno del IPBA y Premio 20 de Noviembre en 1993. Es un artista expresionista, original y capaz de grandes sentimientos que expresa directamente en las emociones que surgen del interior de sus personajes. El elemento dominante en su pintura es el movimiento de las figuras, que en sus cuadros se desplazan hacia adelante y se perciben como si quisieran salir del lienzo. Parece como si se esforzaran por dar todo en un momento, ansiosos de expresar tanto, que se atreven a extenderse más allá de los límites del cuadro como para satisfacer un impulso



■ Juana María Palomino.

revelador, una necesidad declarativa, de una manera en que no lo haría ningún humano en la vida real, pues el gesto pintado tiene una fuerza mucho más cargada de sentido y emoción que el comportamiento natural. Y todo ocurre en un espacio apretado, donde la demarcación es precisa, el espacio angustiante. La figura expresada por medio de líneas, colores, luces y sombras traduce los impulsos interiores del pintor mientras se ejecuta el cuadro, quien parece someter su propio ritmo vital para que concuerde con el énfasis conseguido por las líneas y las formas de la composición.



■ Rafael Gerardo Hernández.



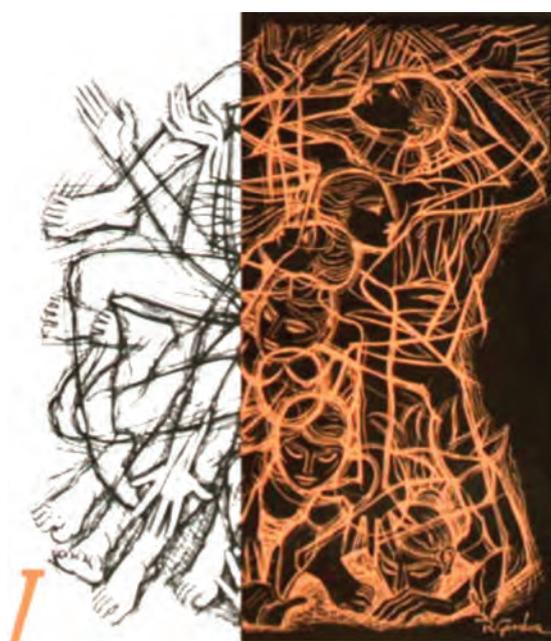
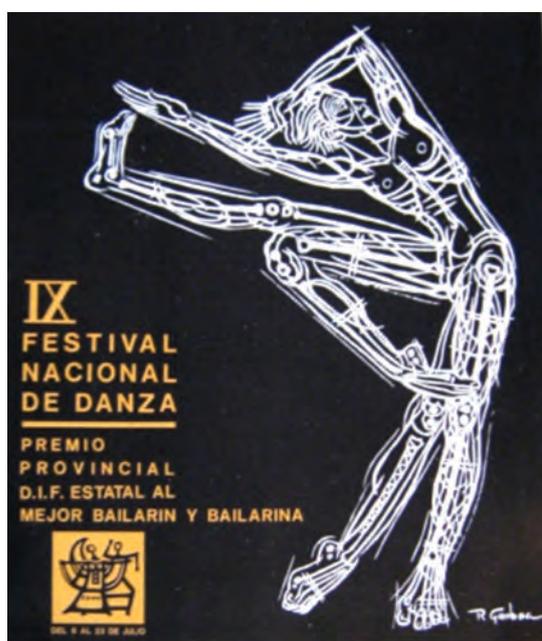
Imágenes para el Festival Nacional de Danza Contemporánea

En 1981, el INBA entregó a San Luis Potosí la sede permanente del Festival nacional de danza contemporánea. Los carteles fueron un medio excelente de difusión objetiva y clara, que plantea la tesis del arte pictórico como intento para salvar y darle sentido al oficio del artista como ilustrador y su justificación para trabajar en la búsqueda de la belleza, como la única verdad irrefutable. De pequeño formato y diseño sencillo, exhiben superficies coloreadas planas; formas que se expanden, transformándose en espacios continuos. Los dibujos del maestro son lo más importante. En ellos, Lila baila y crece en atracción magnética, y esta fascinación es evocada en bellos dibujos, que reflejan una hermosa vida dedicada al arte de la danza, su talento, sus movimientos, sus fortalezas y su temple; también aparece, insistentemente, el amor. Testimonios de la admiración y el carácter de su relación con Lila, quien es la protagonista. Su realidad personal, se amplía con la vivencia de un amor encontrado a tiempo, con la felicidad con-



■ Imágenes para programa de mano de la Escuela de Danza.

secuente. Hay como un deseo de volar, de ser intimista, en el sentido de profundizar en sus deseos, para convertirlos en anhelos y estos en nuevas realidades. Con su extraordinaria sensibilidad en la línea e intuición por el color, los utiliza de modo magistral en una dicotomía estilística: por una parte el color y por otra la linealidad del dibujo, que es el otro polo de su estilo; como para compensar con una sobredosis de abstracción la carga de la figura exacerbada. Así sumerge la imagen en un espacio de planos de súbitos colores, a veces meridianos, a veces rezumantes; tonos luminosos, sombras neutras o luces refulgentes, resplandecientes timbres, en que la figura en movimiento, una marejada de electrizantes líneas, deja un rastro vertiginoso y trepidante.





XVII FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANZA
Contemporánea

7 NACIONES PARTICIPANTES
ALEMANIA - ARGENTINA - CANADA -
ESTADOS UNIDOS - ESPAÑA -
MEXICO - SUECIA

35 ACTUACIONES DANCISTICAS
16 CURSOS
8 EXPOSICIONES
9 PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS

TEATRO DE LA PAZ
TEATRO DEL CENTRO DE DIFUSION
CULTURAL DEL I.P.B.A. "RAUL GAMBOA"
TEATRO "CARLOS AMADOR"
Y PLAZOLETA DEL CARMEN

A large, stylized abstract painting of a woman in a pink and orange dress. She is depicted in a dynamic, dancing pose with one arm raised. The background is black and white with wavy lines. The painting is signed 'R. Gamboa' in the bottom right corner.

■ Carteles promocionales de distintas presentaciones del Festival Internacional de Danza.

Arte en tiempos de crisis

Cuando ascendió a la presidencia de la república Miguel la Madrid Hurtado en 1982, comenzó el periodo de neoliberalismo en México. Se enfatizaron las actitudes de producción y consumo del arte; las nuevas ideas se desviaron y el arte se entendió como una disolución de todas sus antiguas definiciones. La condición profesional del artista no parecía precisar ahora del promotor cultural, sino del *art dealer*, que enfrentara las nuevas condiciones, no de una manera estética, sino mercantil.

A pesar de los tiempos, que no eran buenos para nadie, pues se hablaba constantemente de la creciente crisis económica y los precios habían subido en forma impresionante, el maestro afirmaba que la crisis no había generado merma en la forma de expresión. Negó que la falta de recursos económicos pudiera producir una crisis artística, aun cuando aceptaba la necesidad que tenían de adaptarse a la situación y a la carestía de los materiales. El arte, decía, es expresión permanente, con crisis o sin crisis.²²³ Acudió a una cita con el gobernador Carlos Jonguitud Barrios, acompañado con los artistas ganadores de premios en el año anterior: Rosa Luz Marroquín, primer premio en la Bienal Internacional de Tapiz, Eleuterio Rojas, Premio Nacional de la Juventud, en su sección de Artes Plásticas y Magdalena Cruz Collazo, Premio de la Academia de las Artes, sección estudiantes de artes plásticas.

La pinacoteca potosina seguía creciendo gracias al empeño del maestro y la generosidad de los pintores. En 1983, se enriqueció la colección con las obras *Tierra y sol* y *Joyas constantes* de Jorge Kuligher; *Cariátide* y la serie *Trabajo en la oficina* de Manuel Navarro; *Libertad* de Leticia de la Torre; *Encuentro* de Víctor Chessal; *Pájaro atacando a punto de morir* de Ricardo Carrillo; *Desde entonces* de Conny Serment; *Áreas de suburbio*; de Tiburcio Renovato y *Relación con la faena humana* de Jesús Ramos.

En el mes de enero de 1984, el maestro firmó un convenio con las autoridades municipales de Matehuala, para extender las actividades del IPBA a otros lugares del estado. Así continuaba la misión social que había asumido el instituto desde hacía diez años, cuando decidió implementar el nuevo plan de estudio para la formación de maestros y su interés en poner la educación artística al alcance de todos en las distintas disciplinas artísticas.

En ese año, los jueces designados por el Gobierno del Estado declararon desierto el primer lugar en el Premio 20 de Noviembre, aun cuando otorgaron dos menciones honoríficas. Esta decisión provocó un gran escándalo entre los pintores potosinos y el maestro los apoyó con una carta dirigida al Gobernador, donde señalaba, además de hacer patente su inconformidad, la incongruencia de un jurado que se negaba a otorgar el primer premio, cuando entre los participantes estaban alumnos del IPBA que habían sido distinguidos ese mismo año con reconocimientos nacionales como el Premio Nacional de la Juventud y el Premio de la Academia de

²²³ "No se ha generado ninguna crisis artística: Gamboa", *Momento*, 14 de enero de 1984.

las Artes, Sección Alumnos, y otros reconocidos por la crítica nacional y ganadores en los Premios 20 de Noviembre en años pasados²²⁴ Aparentemente, el gobierno otorgó el primer lugar a uno de los pintores que habían obtenido una de las menciones honorífica, pero no se comunicó nada oficialmente. Al año siguiente, se reivindicaría subiendo el monto del premio sustancialmente.²²⁵

El escritor Sergio Galindo había sido fundamental para el desarrollo del IPBA, primero como coordinador general y luego como director general del INBA, Por ello, el Gobierno del Estado de San Luis Potosí y el Instituto Potosino de Bellas Artes le otorgaron un reconocimiento el 21 de octubre de 1984. El maestro Gamboa, al dirigir las palabras alusivas, reconoció el gran apoyo que el escritor otorgó al instituto durante los más de diez años que ocupó diferentes cargos como funcionario del Instituto Nacional de Bellas Artes. Durante el homenaje, el licenciado Félix Dahuajare Torres leyó algunos fragmentos de su novela *Los encuentros*, publicada ese año.²²⁶

En la celebración del XXX Aniversario del IPBA, el director del INBA, Javier Barros Valero, anunció un nuevo recorte presupuestal. Víctor Sandoval, entonces subdirector general, informó sobre el interés del gobernador Florencio Salazar en la creación de un Centro de Estudios Musicales y Producción Escénica con una profesores del Conservatorio Nacional y algunos de San Luis. No se trataba de una escuela profesional con título de licenciatura, sino un centro de iniciación a la música con menos restricciones de ingreso, pero con mérito académico.²²⁷ Esta idea se concretó hacia 1986, casi al mismo tiempo que la Escuela Nacional de Tapiz, pero se presentarían problemas con la asignación de los espacios que dieron como resultado que, por lo menos esta última, no se realizara en San Luis.²²⁸

El año 1989 había sido de gran actividad y el Centro de Difusión Cultural era un lugar privilegiado del centro del país. Tenía las mejores instalaciones donde por lo menos se inauguraban dos exposiciones mensuales y dos eventos más al mes. De ningún modo era elitista, igual se presentó la obra de Guinovart que la de alumnos, egresados o miembros de la comunidad artística de San Luis, porque el conocimiento no se escatimaba a nadie y a nadie que se le impedía exponer, pero había un mínimo de exigencia: el arte era un fin y no medio. Apoyaba a los artistas de la plástica local mediante exposiciones en otros estados, con el objetivo de dar a conocer la calidad de su obra. Había apertura a grupos independientes de cualquier tipo de artística, sin ninguna censura; no existían impedimentos para la presentación de obras de teatro, porque la obra estaba bajo la propia responsabilidad del director y el grupo de actores. De manera coordinada se

²²⁴ Raúl Gamboa, c.a. 23 de noviembre de 1984.

²²⁵ Raúl Gamboa, c.a. 1985.

²²⁶ "Merecido homenaje dieron al escritor Sergio Galindo el IPBA y el Gobierno del Estado, *El Sol de San Luis*, 21 de octubre de 1984.

²²⁷ Víctor Hugo Vargas, Los recortes al gasto público han limitado la difusión de la cultura, *El Sol de San Luis*, 1º. de diciembre de 1985.

²²⁸ Los mismos espacios habían sido asignados a la naciente Escuela Estatal de Danza.

efectuaban actividades con diferentes instituciones culturales, y organismos privados. No obstante, el Centro de Difusión debía enfrentar los retos de hacer mayor proyección de los eventos, contar con la presencia de los autores de las obras y mantener una mejor relación con el público a través de los medios de comunicación.

Siempre había cultivado una excelente relación con la prensa, basada en el respeto y el reconocimiento de su importancia. No utilizaba inserciones pagadas para difundir las actividades porque no tenía recursos, pero contaba con el apoyo de los directores. Por lo general él mismo redactaba los boletines y el reportero redactaba la nota. En algunos casos convocaba a ruedas de prensa para la difusión de los eventos de mayor trascendencia. Otras veces, llevaba a los invitados a los medios. Algunos periódicos le proporcionaban un espacio semanal sin costo para difundir las actividades del IPBA, en virtud de las buenas relaciones que tenía con los periodistas. Las entrevistas a la prensa mantenían una actitud permanente de atención a la comunidad, formada por los distintos grupos sociales y esto le permitía conocer profundamente los mecanismos y elementos socioculturales, para con ellos trabajar con mayor eficacia. Consideraba a la radio y la televisión como los canales más eficaces para público en general y cada semana los tenía informados de todas las actividades del IPBA. Los noticieros y los programas eran sus mejores opciones. Cuando había algún evento importante, solicitaba a los directores su apoyo a la promoción con entrevistas sobre todo a los invitados especiales.

También tuvo ayuda de los hoteleros, como Isabel Galán y José Antonio Cortés que siempre lo apoyaron. Jamás distrajo los recursos del IPBA para impulsar proyectos personales, ni propios, ni ajenos. Algunas veces se encontró con individuos o grupos que pretendían usar los recursos del IPBA en sus proyectos. Nunca sucumbió ante la adulación de algunos o la presión de otros, así viniera desde los poderes políticos, económicos y sociales, siempre se mantuvo en camino de servir a la institución y a San Luis. Algunas veces era víctima de ataques en la prensa y se molestaba mucho:

Era muy intenso, pero era muy político. Todos conocíamos su carácter, sabíamos que era de un carácter fuerte y se enojaba; (...) decía no me puedo enojar, si se enoja el director de Bellas Artes. Cuando se enoja Raúl Gamboa es otra cosa. (...) No puedo voltear y decirle a un periodista que dice una ensarta de mentiras. No le puedo decir: oye hijo de tal por cual, porque no se lo voy a decir en sentido personal. (...) Siempre se reprimía en esos casos. Era muy temperamental, estallaba, pero siempre reaccionaba.²²⁹

En 1990, el Instituto Potosino de Bellas Artes conservaba una múltiple definición como una entidad abierta que establecía nuevas relaciones entre los participantes. Por una parte, colaboraba en los procesos educativos generales a través de los cursos para la formación de profesores de las diferentes disciplinas artísticas con reconocimiento oficial de la Secretaría de

²²⁹ R. Gamboa López, entrevista.

Educación Pública, por otra, continuaba ofreciendo los talleres libres para el desarrollo de las aptitudes que abrían el camino al aprendizaje artístico, a la creatividad y a la expresión de la personalidad, y plasmaban un enfoque positivo de las artes y del acto creador. Finalmente, sus distintas escuelas ofrecían a la sociedad la posibilidad de participar en la educación artística reveladora de las aptitudes expresivas de muchas personas que de otro modo, jamás se hubieran acercado al arte.

Había designado como director de la Escuela de Teatro al actor y director Alfonso Alba, quien fortaleció el plan de estudios con materias de técnica, dicción, expresión corporal, práctica escénica, historia del teatro. Tenía ya la propuesta de una licenciatura, reconocida por la Escuela de Arte Dramático del INBA. Su plan de estudios estaba integrado por seis niveles, de los cuales serían reconocidos por el INBA los cuatro primeros que se realizarán el IPBA y los dos últimos en el D.F. Por algún motivo que desconozco, no duraría mucho tiempo.

Gilberto Vázquez recuerda como, después de trabajar durante años como economista en el gobierno del Estado, en la Cámara de Comercio y en empresas privadas, cerró el área donde trabajaba en 1985, entonces el maestro le pidió que lo apoyara como coordinador del Centro de Difusión Cultural. Gilberto le contestó, recordando la respuesta que el maestro había dado al licenciado Miguel Álvarez Acosta antes de venir a San Luis: “... *si me quedo, pero serán tres meses, porque yo estoy acostumbrado a ganar bien*” y él se rió y dijo “*si hombre, haz lo que quieras...*”²³⁰

El maestro era un jefe excelente. Cuenta Gilberto Vázquez que tenía una gran apertura y nunca había conflictos; nunca una llamada de atención, nunca una orden. Siempre solicitaba lo que quería de buena manera. Algunas veces le preguntaba si podía ir a la dirección, si tenía tiempo, si estaba de acuerdo. Cuando se trataba de organizar alguna una exposición, le decía “*vamos haciendo esto*” y siempre le preguntaba si le parecía bien. Con frecuencia le pedía que lo acompañara a palacio de gobierno cuando tenía alguna reunión o, cuando quería que fuera en su lugar le decía “... *podrías ir tú en mi representación, nunca me decía ve, vas o tienes que hacer esto*”.²³¹ Tenía mucho respeto por los demás y eso hacía que el personal del instituto se sintiera muy bien. Cuando le decía “*me siento apretado de mi sueldo. Necesito tener un poco más de ingreso*” El contestaba: “*déjame ver cómo le hago, pero no me decía no. Si me decía te voy a dar doscientos pesos más, mira me cuesta mucho trabajo, yo no le decía nada, porque yo sí lo necesitaba también, pero eso lo metía en dilemas...*”²³²

En 1990, el maestro designó a Gilberto Vázquez, manifestó:

... somos considerados el mejor centro a nivel regional, categoría que ya es reconocida por las mismas autoridades culturales, entre ellas el Ins-

²³⁰ Gilberto Vázquez, entrevista.

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*

*tituto Nacional de Bellas Artes. —esta distinción, nos permite contar con la preferencia de presentar exposiciones de gran importancia en San Luis, comparativamente con otros estados de la república mexicana— gracias también, a que el centro reúne los requisitos para organizar exposiciones de pequeña o gran dimensión, en donde las obras pueden ser realmente admiradas. (...) el dar calidad y selectividad en cada evento, en lo que se hace nos ha permitido lograr este privilegio. El centro fue escenario en 1989 de por lo menos dos exposiciones mensuales y doce eventos al mes...*²³³

Las escuelas de música y teatro que habían sufrido inestabilidad por la falta de continuidad de sus directores estaban ya consolidadas. Música contaba ya con un sólido plan de estudios y maestros capacitados para impartir las materias; había formado un conjunto coral y una orquesta de cámara. La Escuela de Teatro, entonces considerada como un taller, también tenía su plan de estudios dirigido a tres tipos de alumnos: infantiles, jóvenes y adultos.²³⁴

El 3 de noviembre de 1990 se abrió la exposición colectiva de la Plástica Potosina en el Centro Cultural José Guadalupe Posada. Durante la inauguración, el licenciado Leopoldino Ortiz Santos, gobernador del estado de San Luis Potosí anunció que el Premio 20 de Noviembre llevaría a partir de ese año el nombre de Certamen Raúl Gamboa Cantón, por su trascendental labor en la formación de pintores.

Posteriormente hubo una exposición en el homenaje del Gobierno del Estado. El maestro dijo en su discurso de agradecimiento:

La noche del recién transcurrido 31 de octubre, durante el acto inaugural de la Exposición "Plástica Potosina" celebrado en la ciudad de México, recibí la más sorprendente y más profunda emoción que yo haya recibido en toda mi vida, al escuchar, el discurso pronunciado por el Licenciado Leopoldino Ortiz Santos, su generosa proposición para que mi nombre quedase unido al premio: 20 de Noviembre.

Debo agregar, que tal noticia me conmovió a tal grado que superó en mucho, a toda la escala de mis posibilidades emotivas, hasta quedar en un estado de irrealidad de la que hasta hoy no me repongo.

Pero esta noticia, también provocó en mí algunas reflexiones que hoy deseo compartir con Ustedes.

Pero antes de relatarles mis cavilaciones, debo confesarles algo que a mi edad resulta ... difícil de admitir: soy un hombre vanidoso. Y creo que lo soy, porque durante toda mi vida de pintor, cada vez que concluía un dibujo, grabado, pintura o mural, se generaba en mí, la vaga sensación,

²³³ "Incrementarán actividades en el Centro de Difusión del IPBA", *Pulso*, 10 de enero de 1990.

²³⁴ R. Gamboa Cantón, c.a. 6 de noviembre de 1990, Fondo IPBA, AHSLP.

de que en alguna forma, mi obra concluida, prolongaría la permanencia de mi yo, más allá del fin al que los mortales estamos destinados.

Esta posibilidad me producía un profundo placer. El vanidoso placer de triunfar sobre lo inexorable. De vencer al destino y perpetuarse más allá del término concedido a la finitud a mi naturaleza mortal.

Por lo tanto me encontraba vanidosamente sereno, seguro, en la convicción de que mi existencia se prolongaría en mis obras un tiempo mayor que el limitado a mi experiencia vital (...)

Pero hoy se ha operado un cambio muy violento en mis convicciones, al percatarme de mi vanidoso error. Pues esta profunda y conmovedora emoción que ahora estoy experimentando, y cuya magnitud nunca antes había sentido, repito comprendo hoy, que no puede ser provocada únicamente por una dudosa inmortalidad lograda en un cuadro o en una distinción tan importante como la que hoy se me ha concedido, sino a otro hecho, a otra verdad que nunca antes se me había revelado en toda su trascendencia, y magnitud (...)

Pues esta honrosa distinción que ustedes me están concediendo, simboliza para mí el logro de ese supremo ideal al que todo ser humano aspira aquí en la tierra. Sentirse respaldado por el afecto, la confianza, la bondad, la generosidad y la amistad de mis semejantes. Y yo me pregunto: puede algún mortal en esta vida ¿aspirar a más?²³⁵

Agradeció el homenaje al gobernador Leopoldino Ortiz Santos, al licenciado Adalberto Noyola Vázquez, secretario del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, a su amigo Antonio Rodríguez, a la periodista Socorro de León, a Gilberto Vázquez y a “las tres Carmelas” Carmen Alvarado, Carmen Martens y Carmen Esquivel. El apoyo del Gobernador fue fundamental en ese momento pues silenció a quienes lo atacaban. Emocionado, diría a la prensa “... para mí es mas importante que todos los premios que haya recibido por mi obra.”²³⁶

Durante la exposición de los pintores galardonados en el Premio 20 de Noviembre, ahora Raúl Gamboa Cantón, el crítico Antonio Rodríguez, ligado fuertemente al instituto a través de los años, expresó:

Siempre he sido un apasionado admirador de la plástica potosina y de sus genuinos valores y constato ahora que esos valores no se han extraviado con el tiempo por el contrario se han mantenido en un mismo nivel de calidad que hace 20 o 30 años. (...) Hoy San Luis Potosí no es una promesa, sino una hermosa realidad. El maestro Raúl Gamboa Cantón ha sido el alma de todo esto porque él mismo es un gran artista que ha sabido dirigir hábilmente a sus alumnos, descubren sus facultades y

²³⁵ Texto del discurso, Fondo IPBA, 1990, Fondo IPBA, AHSLP.

²³⁶ *Ibid.*

*deja que se desarrollen libremente, es un ejemplo poco común de maestro comprensivo que sabe lo que se debe hacer.*²³⁷

También el pintor José Luis Cuevas reconoció el mérito del maestro:

*Raúl le ha entregado su vida al arte de San Luis Potosí a pesar de ser yucateco. Su trabajo ha sido muy importante y en estas tres décadas ha obtenido logros muy significativos. La plástica potosina se ha formado, es conocida y respetada por él, su participación ha sido decidida en su desarrollo, ha hecho una época en la pintura de San Luis Potosí.*²³⁸

La crisis, que se había ensañado con las personas y las instituciones en México no parecía ceder. El maestro insistía en que el arte era no solamente un goce, sino una necesidad y afirmaba que si era necesario para el hombre satisfacer sus requerimientos más elementales, de igual forma debía cultivar su espíritu. Había confiado en el apoyo del gobernador para que no limitara el desarrollo de las artes y el licenciado Leopoldino Ortiz Santos le había dado el respaldo que necesitaba. Cuando estaba cerca de terminar su periodo, toda la comunidad del instituto le hizo un emotivo reconocimiento. El maestro señaló “Hace algún tiempo, no muy lejano por cierto, nuestro instituto atravesó por un periodo de grandes dificultades económicas, a tal grado, que estuvo a punto de extinguirse, por falta del respaldo que sus situación reclamaba.”²³⁹

En 1991 había iniciado su campaña para gobernador Fausto Zapata Loredó en medio de una gran agitación política que culminaría con una elección controvertida y su renuncia a los pocos días de haber tomado posesión del cargo. El maestro, como siempre, estaba en contra de intervenir en política, sin embargo, su interés estaba centrado en el desarrollo del IPBA, sin miedo, manifestó públicamente su apoyo y agradecimiento al licenciado Zapata por el respaldo que había proporcionado al instituto años atrás, durante el sexenio de Luis Echevarría, diciendo: “¡no por sus propósitos y proyectos sino por sus frutos, por sus actos los conoceréis!”²⁴⁰ El licenciado Zapata fue sustituido como titular del ejecutivo por el Ingeniero Gonzalo Martínez Corbalá, quien otorgó un gran apoyo a la cultura en San Luis, en particular para el IPBA, que pudo seguir organizando sus propios eventos y participando en otros.

Homenaje en Toluca

El 5 de noviembre de 1991, el pintor Leopoldo Flores, director del Museo de Arte Moderno del Centro Cultural Mexiquense organizó una exposición homenaje al maestro en la ciudad de Toluca. Al principio, se había

²³⁷ Fue instituido el premio Raúl Gamboa en artes plásticas, *El Heraldo*, 5 de noviembre de 1990.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ Texto sin fecha, manuscrito por el maestro para el ofrecimiento del homenaje al licecnia-do Leopoldino Ortiz Santos, Fondo IPBA, AHSLP.

²⁴⁰ Describe entre otros, las gestiones que realizó y la donación de un piano. Texto sin fecha, manuscrito por el maestro para un discurso dirigido al licenciado Fausto Zapata Loredó, 1991, Fondo IPBA, AHSLP.

planteado como una exposición solamente de la obra pictórica del maestro, pero el quiso que se presentaran también las obras de sus alumnos. Fue una magna exposición con más de doscientos cuadros de diferentes épocas. Asistieron, además del organizador, algunos de sus amigos más queridos: José Luis Cuevas, Antonio Rodríguez y Santos Balmori, así como muchos de sus alumnos y ex alumnos.

El arte fue su pasión y justificación existencial. Lo entendía como una razón de vida, en la que cada quien debía buscarse a sí mismo y no preocuparse por ser mejor que otro. Pintaba esporádicamente en su cuadro *Dstrucción por fuego*. En éste los dioses destruyen al hombre, objeto de su creación por medio del fuego. En su discurso visual profundiza en el instante preciso en que se desarrolla el acto contradictorio creación-destrucción. En un momento lo plantea y luego lo elabora, lo transmuta y cambia hasta alcanzar los efectos deseados. Se basa en la densidad del color, en la intensidad de la línea y en la esencialidad de ambos. Trabajado con fuerza, el color es sometido a un proceso de esgrafiado con la espátula. Selecciona la gama de los negros y rojos puros hasta los amarillos. Con esta paleta se adentra en la poética del instante de la destrucción. Esta facultad de materializar el mito a través de la pintura es una característica constante que lo hace un moderno sintetizador de los valores simbólicos de la antigua cultura de su tierra natal.

El elemento dominante en su obra es siempre el movimiento, que traduce veloz y eficazmente su expresión al tiempo que logra fecundos contrastes con los que da vida y dinamiza a sus personajes en tonos intensos y a veces agrisados entre valores oscuros y luminosos; áreas barridas con suavidad y trazos expresivos, entre el multiforme fondo y las pinceladas fuertes, entre fragmentos y manchas abstractas, momentos existenciales como torren-tes, como cataratas de gestos pictóricos, y siempre en un perfecto orden compositivo.

Durante el homenaje, don Antonio Rodríguez recordó cuando conoció sus murales en el mercado Abelardo Rodríguez, después su obra de caballete y, posteriormente, su labor como maestro y director del Instituto Potosino de Bellas Artes:

Allí nació una amistad que ha ido en ascenso cada vez más, Raúl Gamboa aceptó ir a San Luis Potosí a una escuelita que estaba a punto de sucumbir, le encargaron la tarea de salvarla, fue ésta su misión. Él aceptó pensando que era una labor de unos meses, pero lleva allí más de treinta años. Allí él abnegadamente dejó de crear obras para crear artistas y los creó de la manera más apasionada que uno se puede imaginar. Si nosotros vemos los cuadros de Raúl y los de sus alumnos no hay ninguno que se parezca al maestro; estableció como ley fundamental de la escuela la libertad de creación y el desarrollo de la personalidad, es algo prácticamente único, por eso pensamos que el homenaje debe ser al pintor y al gran maestro que casi sacrificó su carrera para dedicarse a sus alumnos.²⁴¹

²⁴¹ C. Delgado, "Homenaje a Raúl Gamboa en Toluca", *Excelsior*, 5 de noviembre de 1991.

Santos Balmori reconoció:

Raúl Gamboa Cantón, creo que era uno de los artistas más promisorios de México, lleno de cualidades artísticas especialmente de pintor con un porvenir que se mostraba espléndido en la época que decidió formar parte del Instituto Potosino de Bellas Artes, una institución que yo conocí en sus inicios. Entré en contacto con Gamboa; tenía uno que caminar con cuidado para no pisar las vigas y encontrarse con una cantidad de alacranes o para no caer en un hoyo. Así se hacía todo heroicamente. Gamboa abandonó prácticamente su profesión de pintor y se entregó en cuerpo y alma a una cosa que logró completamente el IPBA que es un ejemplo para todo el país.²⁴²

El maestro estaba profundamente emocionado:

Hace ya muchos años, un cuadro mío obtuvo un primer premio. Debo confesar que mi vanidad se vio estremecida por una profunda emoción. Pero hoy, al verme distinguido por ustedes con el presente reconocimiento, mi satisfacción rebasa todas mis posibilidades emotivas; pues este reconocimiento no es a un pintor, sino al responsable del Instituto Potosino de Bellas Artes, institución cuya vida es posible gracias al esfuerzo de gobernantes, maestros, alumnos y de toda esa colectividad potosina, que ve en el arte, la expresión más genuina de su espíritu.

Por lo tanto la emoción que hoy me conmueve, ya no es una y es tan grande, como grande es el número de participantes en el presente enlace cultural.

Debo agregar que el reconocimiento que hoy se nos otorga, es tan sorprendente como inusitado, pues creo que esta es la primera ocasión en la que el centro cultural de un estado, ofrece un homenaje a otro centro de estudios artísticos de otro estado.

Unir los ideales y esfuerzos de dos entidades, en beneficio del mutuo conocimiento y de la superación estética (o sea del hombre) en ambas colectividades, es un hecho que amerita cifrar en él, la fe y la esperanza en el destino espiritual de nuestro México.

Pero el hecho que estamos comentando, no se origina en la generación espontánea; este acto y esta muestra, son debidos a la visión cultural de dos gobernantes: el licenciado Ignacio Pichardo Pagaza, gobernador del Estado de México y del ingeniero Gonzalo Martínez Corbalá, Gobernador de San Luis Potosí, al ingeniero José Yurrieta Valdez Director General del Instituto Cultural Mexiquense. Al excelente pintor Leopoldo Flores Director del Museo de Arte Moderno de Toluca.

Al gran escritor y crítico de arte Antonio Rodríguez:

Y a todos los maestros y alumnos del Instituto Potosino de Bellas Artes, sin cuyo esfuerzo y entusiasmo, hubiera resultado imposible la presencia estética de San Luis Potosí, en este bello y próspero Estado de México.

²⁴² *Ibid.*

En nombre del instituto a mi cargo y en el mío propio, reciban todos ustedes nuestra más profunda gratitud, por el reconocimiento que hoy nos otorgan.

Deseo enfatizar que la presente distinción que ustedes generosamente nos confieren tanto en lo institucional como en lo personal, la consideramos como el acto más importante que hallamos recibido en nuestro trasunto vital, ya que su significación es de tal medida trascendente que justifica nuestra propia existencia. Toda nuestra gratitud para ustedes.²⁴³

Durante la Semana Santa Cultural de 1992, el grupo de teatro presentó *Almas que mueren* de Horacio Ruiz de la Fuente, con la escenografía y dirección de Jesús Badillo. Había otro grupo de teatro del IPBA, que estaba dirigido por Antonio de Rabinal Gamboa y Miguel Ángel Cid. Juntos presentaron la obra *El misterioso pacto bajo el silencio*, de la autoría de Antonio de Rabinal, quien ya había escrito otras obras.

El licenciado Teófilo Torres Corzo fue designado por el H. Congreso del Estado como gobernador interino en 1993, para un periodo de 18 meses. Por su iniciativa se rindió un nuevo homenaje al maestro Gamboa, el 6 de mayo de 1993, donde se presentó una exposición en retrospectiva de su obra y el Ballet Nacional de México estrenó *Desencadenamiento* con una coreografía de Jaime Blanc y Guillermina Bravo, un concierto de la sinfonietta potosina de Antonio Cabrero con la interpretación de *Canon de Pachelbel* y el grupo Antifonal 7 con música de Mozart.

En septiembre de 1994, tomó posesión el gobernador constitucional del Estado, licenciado Horacio Sánchez Unzueta. En diez años, el estado de San Luis Potosí había tenido seis gobernadores. Un periodo de estabilidad política comenzaba. El nuevo gobierno transformó el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes en Instituto de Cultura, el cual quedó a cargo del doctor Eudoro Fonseca Yereña.

Una nueva crisis económica afectó al país a partir de diciembre de 1994, lo que trajo fuertes recortes presupuestales que no solamente afectaron al IPBA, sino también al Festival Internacional de Danza Contemporánea. El Ballet Provincial del IPBA, fundado por Lila cumplió 30 años.

En 1995, el Instituto Potosino de Bellas Artes rindió un homenaje a la maestra Emma Báez por 24 años consecutivos dedicada a transmitir sus conocimientos a los niños. Durante ese periodo sus alumnos habían ganado más de la mitad del total de los premios, entre internacionales, nacionales y locales obtenidos por alumnos del IPBA. Como reconocimiento, el Taller de Pintura Infantil presentó una exposición con 80 trabajos, y durante la ceremonia estuvieron Lila y el maestro, su gran amigo Gilberto Vázquez, sus alumnos y los padres de los niños.

²⁴³ Texto sin fecha, manuscrito por el maestro para el discurso pronunciado durante el homenaje en el Centro Cultural Mexiquense en 1991, Fondo IPBA, AHSLP.



■ El pintor y grabador Alberto Beltrán impartió el seminario El arte y el ser humano en el IPBA, y coordinado por el Seminario de Cultura Mexicana. En la foto con el maestro Raúl Gamboa Cantón y Eleuterio Rojas.

En el año 1996 los cursos en el IPBA se iniciaron con regularidad. La Escuela de Música se había fortalecido desde la dirección de Nicolás Díaz. Las materias de apreciación de la música, historia de la música y teoría, impartidas por Nicolás Díaz; solfeo, Agustín Quistián, y coro, piano María del Carmen Gómez, Cristina Z. de Govea, Dolores Parra, Nicolás Díaz. Guitarra Abraham Hernández, alientos, Macario Muñoz; cuerdas, Juan de Dios López.

Gilberto Vázquez y Lina Lanz impartieron un curso especial de gráfica y pintura con los temas de estilización, geometrización, esgrafiado y *collage*. En junio se presentó la exposición de dibujo de los talleres de los profesores José Guadalupe Pérez, Raúl Zavala, Conny Serment y Juan Carlos Martínez. En el verano, Eleuterio Rojas, Raúl Zavala y Alberto Martínez, y en septiembre comenzó con el curso Enseñanzas Básicas de la Pintura, con opción a título. Él seguía atendiendo los asuntos de la dirección, dando sus clases, nada parecía indicar que dejaría el instituto.

¿Alcanzó al maestro el fantasma que lo había perseguido con el disfraz de la descentralización? ¿Fue algo más? No lo sé. Tal vez, sucedió que un día de noviembre le dijo a Gilberto Vázquez, entonces administrador general del instituto: "... no voy a venir durante un mes, (...) no me hables para nada, solamente por algo muy urgente..."²⁴⁴ Siempre había dicho que se iría cuando no pudiera subir las escaleras para llegar a su oficina. Cuando llegó el momento, le dijo al Gobernador varias veces, pero él le pidió que esperara y así pasaron tres o cuatro meses. Un día le dijo que ya no podía subir las escaleras y se fue.

²⁴⁴ G. Vázquez, entrevista.

El 4 de diciembre de 1996, la prensa informó de su renuncia. Alejarse un mes tenía como propósito saber cómo se sentía. Después de 36 años de trabajo, renunció, no solicitó jubilación, nada. No hubo reconocimientos, nada. No me acuerdo de verlo depresivo antes, a partir que dejó Bellas Artes, sólo hubo momentos ...²⁴⁵

El gobernador Horacio Sánchez Unzueta había transformado el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes Instituto de Cultura del Estado en el año de 1993 y designado a Eudoro Fonseca como su director. Hacia finales de 1996, la descentralización del INBA era un hecho. El subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes, Ignacio Toscano, y el licenciado Sánchez Unzueta firmaron el convenio que dejaba al Instituto Potosino de Bellas Artes bajo la administración estatal y los inmuebles, tanto del IPBA y del Centro de Difusión se conferían al Gobierno del Estado que aportaba ya cerca de 80 por ciento de los recursos.²⁴⁶

Su sucesor fue Gilberto Estrada Lara, quien se desempeñaba como asesor del gobernador Horacio Sánchez Unzueta. Nieves Gurría quedó como directora interina de la Escuela de Danza y Lila como maestra y directora del Festival Internacional de Danza Contemporánea. La colección que había formado durante más de 25 años se dispersó. Esto fue quizás lo que más le dolió. Había conseguido un acervo “que no tenía nadie en la República, obras que le regalaban, obras que se compraban, obras que se donaban (...) se devolvió hasta lo que se había comprado, entonces a nivel institucional, a nivel gubernamental, fue una pérdida tremenda ...”



■ Revelación.

²⁴⁵ R. Gamboa López, entrevista.

²⁴⁶ “Deja Gamboa Cantón la dirección del IPBA”, *Pulsó*, 4 de diciembre de 1990.





TERCERA PARTE

Epílogo de una vida plena

1996-2006

En los últimos diez años de su vida se percibe la fuerza que parecía surgir de la posibilidad de penetrar en una nueva realidad estética. Había trabajado incansablemente durante 36 años como maestro y 32 como gestor y promotor activo de la cultura potosina, entre las tensiones normales de sus responsabilidades en el instituto. Ahora, ya no pertenecía a ese mundo. Al jubilarse, ya no le quedaba sino esperar la placidez de su vida con Lila, la continuación de su obra pictórica, y el reconocimiento y el respeto obtenido durante sus largos años de trabajo. Podía haber quedado atrapado en el laberinto del ocio que se atribuye a la vejez, pero él era audaz. Ahora podía despertar a la vida que prefiguraba su imaginación: nuevamente era pintor. De ahí que pasara su vida pintando y no le importara nada más. Conscientemente sabía de la dificultad para recobrar su dibujo, sus colores, sus imágenes, pero su voluntad de lograrlo se fortalecía por el mismo hecho de empezar.

¿No resulta injusto y simple atribuir al arte únicamente a los jóvenes? ¿No está este anciano poseído por fuerzas imprevistas y telúricas que muchos quisieran obtener o, al menos, imaginar sus cuadros para siempre en las paredes de su casa? Procura transfigurar y transponer las imágenes que le obsesionan y los accidentes de su destino personal al plano del mito con ecos que resuenan en innumerables interioridades, seres tan lejanos en el tiempo.

La estabilidad irrumpió con la vigilia del pintor “recobrado” y con su retorno pretende dominar el espacio indeterminado que se abre entre el artista y el cuadro. Por otra parte, continuaba ayudando a Lila con la imagen del Festival Internacional de Danza. Había realizado los carteles para la imagen del festival y seguía haciéndolo cada año. Como siempre, intervenía en muchas de las coreografías de Lila como escenógrafo o director artístico, también “... en la música,” afirma María Elena González de Delgadillo “Yo creo que él intervenía con su asesoría en los coros ...”¹

El Gobierno del Estado de Yucatán le brindó un gran homenaje en 1999, al que asistió con María Elena González de Delgadillo la nueva directora del Instituto Potosino de Bellas Artes.

Desde antes de la muerte de Lila, empezó a devorarme el olvido...

Con la enfermedad de Lila su mundo se tambaleó. Antes que atravesara el umbral, el maestro penetró en un mundo extraño. De poco le servían sus conocimientos, su experiencia, su arte. Evidentemente vivía una situación angustiosa, de pánico, en cierta medida. Estaba en un círculo vicioso que lo hacía más débil. Sólo le interesaba la salud de Lila, quería averiguar lo que sucedía. Completamente abatido, se aferraba a la ciencia médica incapaz de salvarla. Se hundió en el océano del olvido, al borde del peligroso precipicio de la mente, donde gemían las pesadillas y las emociones malignas; donde se ponía en riesgo la vida, porque el mundo carecía de sentido. También visitaría la ciudad misteriosa de las alucinaciones. Pero pronto descubriría que podía rechazarlas con un arma: su propia debilidad.

Desde antes de la muerte de Lila, empezó a devorarme el olvido. Un médico amigo me asegura que no es Alzheimer, sino algo más sencillo: vejez. De cualquier forma, el olvido no me ha llegado como esas sombras plácidas que pasan antes del sueño: ha venido acompañado de misteriosas enfermedades y de visiones fantásticas, algunas de ellas tolerables y hasta hermosas, otras tan angustiantes que tengo suerte de estar vivo. Las veces que quise suicidarme, el cuerpo no me ayudó; estaba tan débil que me pesaba una barbaridad hasta la cucharilla del café.²

Sin duda, se hundía en el sueño de la razón para escapar a una realidad caótica e insoportable que se le revelaba como sombras oscuras, donde

¹ María Elena González de Delgadillo, ex directora del IPBA, entrevista.

² J. A. Hernández. *Op. cit.*



■ Homenaje a Lila, 2001.

se esconden las realidades terribles y al mismo tiempo eran liberadoras. Su cerebro cedía a la niebla y resonaban los ecos de sus certezas, resquebrajándolas, atacando desde un pasado latente. Tal vez encontrara en sus visiones a sus antepasados en los caminos de su infancia, a antiguos discípulos entregados a interminables discusiones ideológicas, o incluso, a toda aquella raza mágica que vivía en convivencia armónica con los ritmos cósmicos: a las comunidades sencillas de los mayas, que añoraba desde su condición de forastero o entre sus contemporáneos imaginando una época pasada más propicia.

Estábamos un grupo de personas celebrando algo que no recuerdo, en la copa de un árbol. Me daban la espalda. Rehusaban decirme quiénes eran ellos y quién era yo. No me costó ningún trabajo saber que pronto iba a estar irremediadamente perdido en un pantano de sombras. Por fortuna, me dieron un tratamiento de irrigación sanguínea cerebral y aquí estoy.

Lila, su esposa, la madre de sus hijos, la maestra, la directora de la Escuela de Danza del Instituto Potosino de Bellas Artes, la creadora del Ballet Provincial San Luis Potosí, la promotora que había presentado sus grupos en el Palacio de Bellas Artes y en muchos escenarios de México, Estados Unidos y Europa; que había puesto a San Luis en el mapa de la danza contemporánea a través del Festival Internacional de Danza de San Luis Potosí; la creadora de un repertorio constituido por 55 coreografías originales (el maestro colaboró en más de 43 de ellas con la escenografía y/o el vestuario) que tenía el reconocimiento de las instituciones nacionales, de la crítica especializada y del público, de sus alumnos; que había recibido innumerables distinciones como el Homenaje Nacional A Lila López y la Medalla de Oro del Palacio de Bellas Artes, recibió el último durante el XXI Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí.

A los 87 años se quedó solo. La luz y el color de su vida se apagaron como el sol durante un eclipse. La cotidianeidad previsible, tan racionalmente or-



■ Homenaje a Lila, 2001.

ganizada, se rompió bajo sus pies. Apegándose a las vagas claridades de su mente, las sombras, a las que se había entregado lleno de dolor: combatía a la soledad con la intención de imponerse a una realidad indeterminada. Quizá también un poder superior le impidiera penetrarlas. Había perdido con tristeza infinita su realidad compartida con Lila; estaba condenado a vivir en el vacío atroz de la soledad, entre la vigilia y el sueño fugaz. La realidad se disolvió e irrumpió con un peso existencial desconocido, con la vastedad de una existencia intolerable. Una especie de suicidio psíquico que el cuerpo ignora para seguir respirando. Casi pedía perdón por sufrir. Sabía que debía retornar hacia la luz, pero se encontraba imposibilitado de hacerlo. No podía escapar hacia el arte y sabía que era ahí donde podía encontrar su salvación.

Sin Lila, el mundo perdió su brillo y él era incapaz de despertar del abatimiento. La joven bailarina, la talentosa coreógrafa, la madre de sus hijos, la compañera de su vida, con quien estuvo casado durante casi 40 años había muerto. Su paraíso le había sido arrebatado y lo dejaba inmerso en el río subterráneo de la soledad, entre las brumas de su mente. Se reveló en arrebato doloroso volcándose contra el árbol del saber, contra la ciencia, contra la existencia, contra la vida misma. La muerte de Lila lo llenó de rechazo hacia la vida; simultáneamente, descubrió la infinita posibilidad del mundo alucinante. Hay una voluntad de absoluto, que lo hace anhelar la muerte. “Las veces que quise suicidarme, el cuerpo no me ayudó; estaba tan débil que me pesaba una barbaridad hasta la cucharilla del café.”³

Su ausencia me ha dejado un hueco que no puedo llenar con nada...

¿Quién turbó la armonía donde su alma se alimentaba de la certidumbre de su existencia? Debió haber pretendido descifrar un misterio terrible. Nada era peor que sentir la soledad: mejor ser encadenado que vagar por el destierro del mundo sin sentido. Odiaba la muerte por ser

³ *Ibid.*



■ El maestro en la sala de su casa.

la consumidora de su ser más querido y deseaba su propia extinción, como un endógeno que abriría las puertas a una existencia prolongada.

La desesperación no lo abandonaba, pero nunca llegaría al suicidio. Su capacidad de despertar a la vida, se completó en un drama más vasto que su destino personal. Conocía bien el vuelco progresivo. Los hechos que le ocurrían le despertaban la convicción de lo cuestionable y arbitraria que resultaba de la separación entre el arte y la vida; le advertían realidades inadvertidas bajo los estrechos parámetros de la existencia.

Su ausencia me ha dejado un hueco que no puedo llenar con nada, a su lado tuve una vida muy feliz, era una maravillosa persona con grandes deseos de vivir, con muchos proyectos. Su muerte me desarmó completamente, yo no decidí dejar la pintura, simplemente es el dolor lo que no me permite pintar.⁴

¿Había ido demasiado lejos en su escapada hacia esas alturas del vértigo? Pareció entender que tales cuestiones eran oscuras y peligrosas, incluso para los espíritus que ahora percibía. Hasta dónde podía llegar, no lo sé, pero en todo caso es una hipótesis. Desgraciadamente, esta hipótesis no puede verificarse con pruebas. De todas maneras hay que conservarla como desafío, como ficción, y hay que preservarla porque es lo único

⁴ Roberto Perea, Noticias del Día, "Homenaje y Reconocimiento a Raúl Gamboa con una exposición", en <http://www.concultu.gob.mx/saladeprensa>. Archivo 2001-2002.

que puede proteger de la credulidad, de convertir en víctima al observador. Sólo puede verificarse la otra hipótesis: mientras deliraba, le parecía saberlo y comprenderlo todo; la imaginación le aportaba angustia, pero también delicias infinitas.

Un día estaba sentado aquí mismo, en este sofá. La sala empezó a llenarse de humedad. Levanté dificultosamente los pies para no mojarme los zapatos. No me alarmé. Un hombre que va a cumplir 90 años, que casi no puede caminar, que anoche o apenas hace un instante perdió un recuerdo definitivo y precioso puede esperar cualquier cosa. Afuera pueden estar cayendo las bombas ordenadas por un estúpido poder ¿Por qué iba a alarmarme una inundación?, pero no era tal. La sala se convirtió en un lago. Se alejó la línea del horizonte y aparecieron palmeras ciñendo un mar del que saltaban unos esbeltos peces plateados. Yo creo que me pasé una media hora contemplando aquel delirio. No me trajo angustia, sino fenomenología.⁵

No se limitaba a observar pasivamente las imágenes desplegadas: estaba decidido a arrebatarles las huellas de la eternidad. ¿Acaso tendría que lamentar haber retornado a eso que se llama normalidad?

¿Te he dicho que el pincel me aterroriza?

¿Cómo volvería a aprender a vivir? No podía seguir dependiendo del pasado. Ante aquellos desvaríos, aquellas quiebras al interior de su razón, se impuso la contundencia del maestro: lo real se ensanchó incorporando el ensueño: lo imaginario y la locura, cedieron, resurgió la fuerza desde el fondo de su conciencia. Fue como una rebelión desesperada contra el sufrimiento. Tras haber contemplado los sueños terribles de la razón, nacidos del miedo, el dolor y otros acontecimientos turbadores, se reconoció como un trasgresor.

¿Te he dicho que el pincel me aterroriza? He empezado a dibujar con lápiz. La cosa se agravó con la muerte de Lila. El deseo de sublimizar a Lila no era necesario, pero lo hacemos con la gente que amamos.⁶

Lila aparecía como la vida de su alma. Su movimiento inicial era para buscarla. Sin ella, el mundo era hostil. Le había sido arrebatada, requería a Lila para realizarse. Debía vivir.

Si su fragilidad lo alejó del mundo, lo arrastró hacia él su magnetismo y renació el fuego de la rebelión: debía salvarse por el gozo de vivir, por la bondad, por el placer de crear. Nadie se eleva si no es iluminado por el resplandor de la belleza y sólo aquello que arde, asciende. Lo semejante se une con lo semejante. Podía haber sido todavía más débil, pero el arte le salvó, donde sellaría su pacto con la vida.

⁵ J. A. Hernández. *Op. cit.*

⁶ *Ibid.*

Su soledad no terminaría por imponerse. Se recuperó, no bajo las luces de la ciencia, sino a través del arte. Para él, que nació en tiempos de revoluciones, de ideologías, cuando todas las creencias habían sido aniquiladas. Educado en una fe vaga, cuya aceptación le resultaba imposible en los momentos difíciles, le urgía encontrar orígenes más lejanos que la vida escéptica, sin convicciones. El dolor lo hizo cautivo, pero ahora percibía la sensación de vivir en la pintura como vibración.

A pesar de la exaltación de su conciencia, el misterio se le reveló en la imagen de Lila. Mientras se internaba en su laberinto, Lila iba tomando distintas formas, creciendo en atracción magnética, nombrada directamente, evocada por sus pinturas con amor reverencial. La fuerza que ejercía sobre su espíritu, compelia a su percepción.

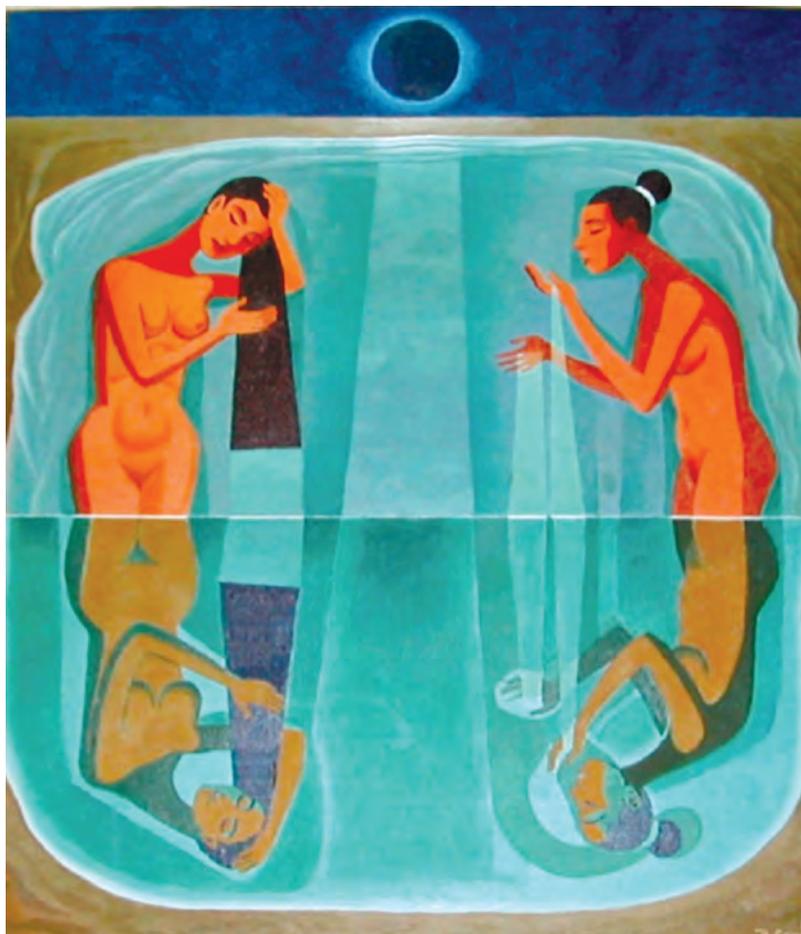
No soy creyente. Me descanso en las noches dirigiéndome a ella, le pido a las fuerzas supremas que la ayuden. Son cosas en las que no creo, pero que me hacen sentir bien. También, cuando tenía ganas de suicidarme, recordaba que todo el que está vivo tiene suerte. La vida es un milagro y el que está vivo es ganador de esa lotería de los milagros, únicos e irrepetibles. El que está vivo puede ver los árboles, las bibliotecas, el agua, el mundo que la naturaleza nos dio.⁷

Se consoló en su tragedia, sintiéndose parte del cosmos. No realizó su magia sumido en el éxtasis o el delirio, conservando la ignorancia de su trance. Tal vez un día pudo tomar el periódico tras abrir los ojos y comulgar con la “realidad. Oscilante bajo el vacío, debatido entre la soledad y el recuerdo, surgió la necesidad de insertarse otra vez en su mundo para superar su destino. Se diluyó en el umbral para reencontrar a su amada Lila. Abrió los ojos cuando se entregó otra vez a la pintura y realizó el camino inverso: en vez de empeñarse en la búsqueda de construcciones lógicas, recuperó la libertad y la imaginación en una obra plena de significado. Encontró consuelo y tuvo indulgencia consigo mismo. Triunfó como siempre sobre la adversidad y reconoció que su vida estaba en marcha, a pesar de los golpes asestados por el dolor.

Despertó en la pintura, en el sentido más cabal que otorga la lógica al término. Pintar fue como una sublevación estética: amaneció otra vez. Su labor artística continuó y respondió a la sincronía de su conocimiento y experiencia. Se fortaleció su decisión de fijar las últimas imágenes en tanto “la realidad” perdía consistencia frente a lo imaginado, que percibía como una extensión de lo real. Las lecturas y las obras estudiadas afianzaron su deseo de plasmar lo que le indicaba su percepción, pero mucho más lo que disponía su imaginación.

El camino del arte ya no era paralelo al del conocimiento, y resonaba su voz en el eco: “La ciencia educa al hombre para ser lo que no es, el arte, en

⁷ *Ibid.*



cambio, para ser lo que es...”⁸ Se entregó al arte con la voluntad, no de dirigirse hacia un mundo perdido, sino para recuperar su vida, para su perduración y crecimiento. Era una vía de privilegio, en todo caso, no era ya una forma de conocimiento de sí mismo, sino una balsa de salvación. Fue su única alternativa para continuar con la búsqueda del sentido de su vida; para seguir su larga travesía en el tiempo y evitar el dolor de la separación de Lila. Sólo la pintura conseguiría liberarlo. Intentaba escudriñar lo que sucedería, pero ya no de forma racional, sino al modo del hombre sensible y valiente que siempre fue. Sintió que el mundo todavía le era hospitalario y afirmaba su retorno a la realidad, con cierta nostalgia:

¿Qué va a pasar? No sé. Yo voy a seguir pintando. Ya he pintado más de 34 cuadros después de la partida de Lila. Voy a seguir alimentando también la esperanza de que el mundo reencuentre la salvación que procura el arte. Hasta el día en que me quede definitivamente en el mar de mi sala, o en la copa de ese árbol, donde seré bienvenido.⁹

El mundo pictórico se volvió, ante todo, símbolo de su verdadero mundo, en un proceso de transformación radical: no era el cuadro que apuntaba hacia el universo, era el pintor quien no permitiría que ese conjunto de ideas que pretendían cifrar en una y sólo una cosa la realidad, prevaleciera

⁸ R. Gamboa Cantón, La educación artística...

⁹ J. A. Hernández. *Op. cit.*



■ Genote II.

sobre la libertad estética. Para que las imágenes hablaran, era necesaria la fuerza de su voluntad. Ante la terrible oscuridad optó por la aurora luminosa de la pintura y el arte fue un descanso, lo salvó del descenso que había prefigurado el delirio. Su imaginación derivó en pintura en un movimiento ascendente. Fue por su voluntad que abrió las puertas que lo separaban del mundo invisible, haciéndolas ceder para que dijeran su música callada. En su ascetismo, se reconoció inherente al tiempo, solidario con los rostros ausentes y con los que aún no habían nacido; tomó conciencia de que su aliento tomaba forma y se transformaba en nuevos colores en la paleta para volver a ser cuadros, las imágenes se sucedían sin cesar; cedían los géneros, las diferencias, la linealidad del sentido, los órdenes y las jerarquías. Se unió a la palpitación de la existencia, aferrándose a su rutina particular, a su personalidad definida, a su contemporaneidad, a su estilo, a su arte inequívoco y puro, excluyente de modas. Lo imagino intentando adaptarse a las rutinas de la vida solitaria. Se había recuperado. Mientras vencía la hostilidad de su soledad, a la cual nunca llegó a acostumbrarse, disfrutaba la nueva fuga en el trabajo. Pintar no era un modo de exteriorizar su desilusión, era vivir.

Obras como éstas atestiguan diversas formas de entender la experiencia estética y sus implicaciones en la densa materia del devenir de los tiempos: las interpretaciones dan testimonio de la preocupación del artista de encarar convincentemente el sentido del despliegue de la imaginación, de penetrar el lenguaje, en sus estadios vacilantes, hacia lo indecible. Logró ver de otra manera; percibir el sentido ideal y suprasensible que se escondía tras la apariencia de las cosas.

Hay una intención tranquilizadora en su pintura, amplitud en la estructura formal del cuadro para dominar la magia: sus manos tiemblan, las imáge-

nes de los niños se agitan sobre un mundo acuático subterráneo; señales de asombro, audacia, inspiración, persisten unas sobre otras y expresan la decisión de sumergirse nuevamente en el trance estético. Afirma su pincel en una operación interior, brillan otra vez los colores y se transforman en símbolos arcaicos contenidos en las leyendas que escuchó de niño; míticas figuras aparecen nuevamente en sus obras.

No obstante, el mundo lo había llevado al camino de la decepción y estaba desencantado. Parecía que la humanidad jugaba y siempre hacía trampa. Considerado así, todos jugaban, pero nadie manejaba el juego: no había dueños, ni empresarios. Las vicisitudes políticas y las guerras, injusticias y crueldades habían herido su sensibilidad y lo hastiaban:

El siglo XX fue un siglo carnicero, llenó de crueldades, pero sostuvo también una vitalidad cultural portentosa. Fue un tiempo de grandes movimientos de las artes y de la cultura popular. Hoy estamos viviendo en un tiempo sin espíritu, asediado por el consumismo, sin valores, sin ideales, en donde todo parece predestinado a la corrupción.

El siglo XXI había comenzado mal y estaba cansado de un mundo que no estaba dispuesto a escuchar. Tampoco quería saber nada de la ciencia, ni pensar en el terrible abandono en que lo dejaba la indiferencia de la gente, su crueldad y su injusticia. La humanidad finalmente lo había llevado al camino de la decepción. Y así continuó aquel día, diciendo al periodista Juan Antonio Hernández:

No sé si estamos asistiendo al Apocalipsis de la cultura, pero es espantoso. Es espantoso ver a los políticos queriendo ocupar el lugar de los héroes, que tampoco ya los hay. Es espantoso que los políticos aparezcan infinitamente más veces en las pantallas que Chaplin, que era infinitamente más valioso y necesario que la mayoría de los políticos actuales. No hay utopías, apenas una vaga simpatía por la democracia, que no da para mucho, vistas las terribles desigualdades que se han consolidado en su nombre. (...) Voy a seguir alimentando también la esperanza de que el mundo reencuentre la salvación que procura el arte.¹⁰

¹⁰ *Ibid.*



La Medalla Plan de San Luis

El 21 de mayo del año 2003 Congreso del Estado le otorgó la Medalla Plan de San Luis, la distinción más importante con la cual reconoce los méritos de un ciudadano. Entre muchas propuestas, todas de personas destacadas, lo seleccionaron a él. Cuando se dirigió la Quincuagésima Legislatura del Congreso del Estado, al Gobernador Constitucional del Estado Fernando



■ El Presidente del H. Congreso del Estado, licenciado Miguel Martínez Navarro, entregó la Medalla Plan de San Luis al maestro Raúl Gamboa en presencia del gobernador del estado Fernando Silva Nieto, 2003.



■ El maestro con alumnos, maestros y amigos después de la ceremonia.

Silva Nieto, al presidente del Supremo Tribunal de Justicia del Estado y a los amigos que lo acompañaron en este día, pronunció su discurso con gran “... por el enorme e inmerecido reconocimiento que recibo de los potosinos en cuyo nombre se me otorga hoy aquí la inapreciable “Presea Plan de San Luis”.¹¹

En breves palabras recordó cómo llegó a San Luis sólo por tres meses y se quedó 40, pero sobre todo, recordó a Lila:

*Aquí, en San Luis Potosí, conocí a la que sería la compañera de mi vida; Lila, mi adorada esposa, a quién, poco antes de su partida, este Honorable Congreso le hizo un reconocimiento por sus aportaciones a la danza mexicana, bello gesto de vuestra parte, que nunca olvidaré.*¹²

Reconoció el talento de los potosinos al decir: “Aquí es cuna de creadores innatos y de gran sensibilidad por el arte;” los éxitos de los alumnos y egresados de artes plásticas, danza, música y teatro, con sus 505 premios y también, con orgullo, mencionó los edificios del IPBA y su Centro de Difusión Cultural.

¹¹ Texto del discurso pronunciado el día 21 de mayo del 2003, AHSLP.

¹² *Ibid.*



■ En primer plano, el gobernador del estado Marcelo de los Santos Fraga durante la entrega del reconocimiento al maestro Raúl Gamboa Cantón como creador emérito.

Creador emérito

El día 21 de mayo del año 2004, en una ceremonia especial, el gobernador del estado Marcelo de los Santos Fraga otorgó el Premio de Creadores Eméritos al maestro y a Tere Caballero, una de las más destacadas pintoras potosinas.



■ El maestro al centro, lo acompañan maestros, alumnos y amigos.



■ El último cuadro.

Antes de su muerte, todavía le quedaban interrogantes no resueltas. Sólo su opción para proseguir la búsqueda del sentido a través del arte; de seguir con su deseo de pintar, en un eterno peregrinaje estético del cual nada consiguió apartarlo. Sus últimos cuadros muestran su madurez y una paleta depositaria de un sugerente colorido que aún la tradición de la escuela mexicana, las influencias del realismo, lo yucateco y una irrenunciable vocación hacia lo poético. Aquella fascinación emergía, ahora ocasionalmente, con enorme fuerza expresiva en su pintura. Cuando contemplo esos cuadros me estremecen, recordando los acontecimientos que perturbaron su vida. Conservan las quebraduras del dolor y develan el vacío que late bajo un mundo que ya no entiende, ni desea, cada vez se parecen más a la imagen de la muerte. Lo imagino despertar cada día, otra vez a su vida de artista: cada cuadro está pintado como otro cuadro. Y otra vez surge la pregunta: ¿quién es Raúl Gamboa? Y desde lejos me responde: “Sólo quise ser un buen pintor...”

Su corazón, el día 14 de marzo del 2006, apagó su mirada.



Bibliografía

Libros

Códice Matritense de la Real Academia de la Historia (textos en náhuatl de los indígenas informantes de Sahagún), edición facsimilar de Paso y Troncoso, Madrid, 1907.

Tibol, Raquel. "Primero truenos en la tormenta de la bienal", *Documentación sobre el arte mexicano*, 1974, p.93.

Revistas

Arreguín, José Luis. Sección de arte, hojas de revista sin identificar, ARGC.

Crespo de la Serna, Jorge Juan. "Artes plásticas", *Universidad de México*, México, vol. X, núm. 6, México, febrero de 1956, p. 22.

Gamboa Cantón, Raúl. "Proyecto para la unificación de los sistemas de estudio en dibujo y pintura de los centros dedicados a la pedagogía artística, ubicados en la provincia mexicana y dependientes del INBAL", *Letras potosinas*, México, 1974.

_____. "La educación artística", ponencia presentada en la Primera Reunión Nacional de Educación Artística, convocada por el INBA", *Letras Potosinas*, México, 1977.

Hurtado Duhart, Rodolfo. "Raúl Gamboa Cantón, o la práctica del arte", *Fundamento*, México, año I, vol. I, núm. 5, septiembre-octubre, 1980.

Ojeda, David. "De Mérida a San Luis", *Ventana Interior Centro-Occidente*, México, año III, vol. III, núm. 15, enero-febrero de 2002 p. 30.

Ruiz, Guillermo. "Raúl Gamboa, fiesta para el espíritu", *Impacto*, México, 10 de septiembre de 1958.

Periódicos

A. Muñoz de la Peña. Entrevista, *El Sol de San Luis*, San Luis Potosí, México, 1993.

Raúl Gamboa. Entrevista, *El Sol de San Luis*, sección B, p. 2, 31 de marzo 1968.

Camargo, Angélica. "Crean el Centro de Difusión Cultural del Instituto Potosino de Bellas Artes", *Excélsior*, Sección C, p. 1, 4, México, junio de 1978.

Carmen Esquivel. Entrevista, *Pulso*, San Luis Potosí, México, 25 de enero de 1995.

Cardona, Lilia. "Eco social por Liliana", *El Heraldo*, San Luis Potosí, México, 6 de septiembre de 1960.

Castillo, Fausto. "Desde la metrópoli, Raúl Gamboa, primer premio de la exposición colectiva de Chapultepec", *Diario de Yucatán*, Mérida, México, 30 de agosto de 1958.

Cervantes, Pedro. "Arte: puerta hacia el placer infinito, entrevista con el maestro Raúl Gamboa Cantón", *Opinión*, San Luis Potosí, México, 27 de octubre de 1980.

Crespo de la Serna, Jorge Juan. "Novedades: La de San Luis Potosí, 1970. Por museos y galerías", *Novedades*, 22 de septiembre de 1955.

Delgado, César. Entrevista, *Excélsior*, México, 5 de noviembre de 1991.

Díaz Bolio, José. "Exposición de estampas en color", recorte de periódico sin identificar, archivo de Raúl Gamboa Cantón.

- “Ideario estético”, *Diario de Yucatán*, Mérida, Yucatán, México, 8 de junio de 1960.
- Fuentes, I. “Hay proyecto, pero falta presupuesto en artes plásticas”, *Novedades*, p.6, México, 31 de julio de 1970.
- Gamboa Cantón, Raúl. “La exposición de arte del joven Cámara Evía”, *Diario del Sureste*, Yucatán, México, 2ª. Sección, 20 de diciembre de 1931.
- Gual, Enrique. “Dos noches”, *Excélsior*, México, sección Diorama de la cultura, núm. 15, 1958.
- “Los jóvenes pintores de San Luis Potosí”, *Excélsior*, México, sección Diorama de la Cultura, 19 de febrero 1961.
- Hernández, Juan Antonio. “Paisajes de una vida”, *Pulso*, San Luis Potosí, México, sección cinco, p. 16 A, 12 de enero del 2004.
- Moreno Medina, Carlos. “Raúl Gamboa Cantón”, *Diario del Sureste*, suplemento cultural, Yucatán, México, 24 de abril de 1960.
- Ramírez, Celia. “De los más hondo y más profundo de nuestra juventud y nuestra provincia”, *El Sol de San Luis*, San Luis Potosí, febrero de 1960.
- Rosado Vega, Luis. “En torno de la exposición de Cámara Evía”, *Diario del Sureste*, Yucatán, México, 23 de diciembre de 1931.
- Rodríguez, Juan José. Entrevista, *Momento*, San Luis Potosí, México, 5 de junio de 1977.
- Taracena, Berta. “Museos y galerías”, Jueves de Excélsior, *Excélsior*, México.
- Speratti, Emma Susana. “Presentaciones de fin de curso en el Instituto Potosino de Bellas Artes”, *La Tribuna*, San Luis Potosí, México.
- Guardia, Miguel. “Raúl Gamboa, maestro ejemplar”, *Excélsior*, México, 1963.
- Nelken, Margarita. “Exposiciones, pintores potosinos”, *Excélsior*, México, 18 de febrero, 1961.
- _____. “Exposiciones, la de Aguascalientes”, *Excélsior*, México, 28 de julio de 1966.
- _____. “Exposiciones, la del Instituto Potosino”, *Excélsior*, México, 16 de abril de 1967,
- _____. “Exposiciones, la del Instituto Potosino”, segunda parte, *Excélsior*, México, 17 de abril de 1967.
- Ramírez Pardo, Jorge. “Raúl Gamboa Cantón, el patriarca de las artes plásticas en San Luis Potosí”, *Pulso*, San Luis Potosí, México, 12 de septiembre de 1988.
- Raúl Gamboa Cantón. “El Patriarca de las Artes Plásticas en San Luis Potosí”, Segunda parte, *Pulso*, 13 de septiembre de 1988.
- Rodríguez, Antonio. “Exposiciones en San Luis”, *El Día*, México, 16 de marzo de 1965.
- _____. “San Luis Potosí edifica su casa de la cultura”, *El Día*, México, 10 de mayo de 1970.
- _____. “San Luis Potosí, una revelación en la enseñanza del arte”, *El Día*, año III, núm. 591, México, 15 de febrero de 1964, p. 9.
- Romano. “Pintura y arquitectura”, *Excélsior*, p. 3-B, México, 5 de noviembre de 1952.
- Vargas, Víctor Hugo. “Los recortes al gasto público han limitado la difusión de la cultura”, *El Sol de San Luis*, San Luis Potosí, 1º. de diciembre de 1985.
- Villasuso de Cortés, Alicia. Entrevista, *Momento*, 3 de abril de 1977.
- Dahlhause, Silvia Elena. “Angélica Villarreal, destacada alumna del IPBA, uno de los jóvenes valores de la pintura mexicana”, *El Heraldo*, p.4, segunda sección, San Luis Potosí, 16 de julio de 1965.
- Caballero, Tere. “Aguda intuición femenina y una rica imaginación”, *El Heraldo*, p.4, segunda sección, San Luis Potosí, México, 26 de julio de 1965.
- “Exposición Cabezas”, *Diario de Yucatán*, Yucatán, México, 7 de noviembre de 1933.
- “Exposición de alumnos del IPBA instalada en Veracruz”, *El Heraldo*, 2ª Sección, San Luis Potosí, México, 4 de abril de 1961.
- “Obra pictórica de nuestra juventud, inauguraron ayer las nuevas Galerías de Chapultepec”, recorte de periódico sin identificar, archivo de Raúl Gamboa Cantón.
- “Cuatro breves entrevistas”, *El Heraldo*, San Luis Potosí, México, 25 de febrero de 1967.
- “Entregan premios a artistas potosinos triunfadores”, *El Sol de San Luis*, sección A, p. 5, San Luis Potosí, México, 30 de septiembre 1969.
- “Expectación por las obras de Ángela Gurría”, *El Heraldo de México*, México, 8 de junio de 1970.
- “Olimpo de México”, *Excélsior*, p. 28 A, México, 30 de julio de 1970.
- Eme-Lu. “Arte Cosmos IPBA”, *El Sol de San Luis*, sección D, p. 4, San Luis Potosí, México, 8 de agosto 1976.
- “Algo de él, nosotras y Momento”, *Momento* 13 de marzo de 1977
- El Sol de San Luis*, Sección C, p. 3, 24 de octubre 1977.
- El Heraldo*, 2ª sección p. 2, 31 de marzo 1977.
- El Sol de San Luis*, Sociedad, sección C, p.1, 30 de octubre 1977.
- “Algo de él y nosotras, entrevista con el ex-director del INBA”, *Momento*, 1ª sección, San Luis Potosí,

- México, 24 de julio de 1977.
- “Debemos fomentar el arte en México: Berta Taracena”, *Momento*, San Luis Potosí, México, 8 de diciembre de 1978.
- “Bellas Artes rinde homenaje a Fonseca”, *Momento*, San Luis Potosí, México, 8 de diciembre de 1978.
- “Reconocimiento del Lic. Jonguitud a Manuel Felguérez”, San Luis Potosí, México, 1º de junio de 1980.
- “Santos Balmori declara: falta mucha protección al artista en el país”, *Momento*, San Luis Potosí, México, 17 de octubre de 1980.
- “Antonio Rodríguez inauguró plástica nacional”, *El Sol de San Luis*, San Luis Potosí, México, 20 de octubre de 1980.
- “El IPBA a la vanguardia del arte en todas sus expresiones”, *El Heraldo*, San Luis Potosí, México, 17 de octubre de 1980.
- “San Luis, uno de los centros importantes de cultura en México”, *El Sol de San Luis*, San Luis Potosí, México, 29 de noviembre de 1980.
- “En León la convención anual del INBA”, *Opinión*, San Luis Potosí, México, 20 de agosto, 1980.
- “Inauguran el primer módulo de educación artística”, *Opinión*, San Luis Potosí, México, 12 de febrero de 1981.
- “No se ha generado ninguna crisis artística: Gamboa”, *Momento*, San Luis Potosí, México, 14 de enero de 1984.
- “Merecido homenaje dieron al escritor Sergio Galindo el IPBA y el gobierno del Estado”, *El Sol de San Luis*, San Luis Potosí, 21 de octubre de 1984.
- “Incrementarán actividades en el Centro de Difusión del IPBA”, *Pulso*, San Luis Potosí, México, 10 de enero de 1990.
- “Fue instituido el premio Raúl Gamboa en artes plásticas”, *El Heraldo*, San Luis Potosí, México, 5 de noviembre de 1990.
- “Deja Gamboa Cantón la dirección del IPBA”, *Pulso*, San Luis Potosí, 4 de diciembre de 1996.

Catálogos

- Anónimo, *Raúl Gamboa*, folleto publicado por el Gobierno del Estado de San Luis Potosí, México, 1993.
- Premios de los concursos nacionales para estudiantes de artes plásticas*, Galería Tierra Adentro, México, marzo/abril 1978.
- Bayo, A. *Raúl Gamboa, pintor*, catálogo, presentación, archivo de Raúl Gamboa Catón.
- Rodríguez, Antonio. *Un arte que se desarrolla bajo el signo de la libertad*, catálogo de la Exposición de los Críticos Serie 5, 1970.
- Álvarez Acosta, Miguel. *Exposición en la Cámara de Diputados*, s.p., 8 de noviembre de 1978, Fondo IPBA, San Luis Potosí, México, Archivo Histórico de San Luis Potosí (AHESLP).
- VI Reseña mundial de festivales cinematográficas en Acapulco, Guerrero*, Gobierno de la República, México, 1964.

Documentos

- Anónimo. Listas de alumnos, octubre 1955, Fondo Instituto Potosino de Bellas Artes (IPBA), AHESLP.
- Arai, Alberto T., c.a del 10 de abril de 1958, Fondo IPBA, AHSLP.
- Barreda, Carmen. Carta, 27 de abril de 1971, Fondo IPBA, AHSLP.
- Blanco, Juan. Invitación a la exposición de los alumnos, 1957.
- Covarrubias, Luis. C.a. 4 de septiembre de 1956, Fondo IPBA, AHESLP.
- Informe de la Escuela de Pintura del 16 de Julio de 1957, Fondo IPBA, AHESLP.
- González Lobo, Carlos. Carta, 16 de octubre de 1970.
- Gorostiza, Celestino. Carta, Fondo IPBA, AHESLP.
- Mejía Viadero, Jesús. C.a., Propuesta de nombramientos enviados al INBA, 30 de agosto de 1955, AHESLP.
- C.a., 16 de 1957, Fondo IPBA, AHESLP
- C.a., 3 de mayo de 1957, Fondo IPBA, AHESLP
- Carta nombramiento, 1957
- Álvarez Acosta, Miguel. C.a., 5 de junio de 1957, Fondo IPBA, AHESLP
- C.a., 1980, Fondo IPBA, AHESLP,
- C.a., texto del discurso para el XXV Aniversario, Fondo IPBA, AHESLP.

- Acta de la Primera Reunión Nacional sobre la Enseñanza de las Artes Plásticas.
Acta de la Tercera Reunión Nacional de Difusión Cultural en Aguascalientes Acta del 17 de junio 1972, Fondo IPBA, AHESLP.
Acta de la V Reunión del Consejo Regional de la Zona Centro del 12 de febrero de 1974
Acta de la VI Reunión de Consulta del Consejo Nacional de Bellas Artes, 1º. de julio de 1974, Fondo IPBA, AHSLP.
C.a. 11 de mayo de 1964, Fondo IPBA, AHSLP
C.a. 8 de marzo del 1965, Fondo IPBA, AHSLP
C.a., 23 de agosto de 1965, Fondo IPBA, AHSLP
C.a., 24 de febrero de 1968, Fondo del IPBA AHSLP
C.a., 16 de julio de 1968, Fondo IPBA, AHSLP.
C.a., 18 de diciembre de 1968, Fondo IPBA, AHSLP.
C.a. IPBA, 30 de marzo de 1970, Fondo IPBA, AHSLP
C.a., 8 de junio de 1970, Fondo IPBA, AHSLP.
C.a., 8 de septiembre de 1970, Fondo IPBA, AHSLP.
C.a. IPBA, 4 de septiembre de 1970, AHSLP.
C. a. Informe al gobierno del estado correspondiente al periodo 17 de septiembre de 1970 al 15 de septiembre de 1971, Fondo IPBA, AHSLP
C.a., 18 de septiembre de 1970 Fondo IPBA, AHSLP
C.a., 5 de noviembre de 1970, Fondo IPBA, AHSLP
C.a., 7 de septiembre de 1977, Fondo IPBA, AHSLP
C.a. 27 de agosto de 1971, Fondo IPBA, AHSLP
C.a. 21 de mayo de 1971, Fondo IPBA, AHSLP.
C.a., 8 de septiembre de 1971, Fondo IPBA, AHSLP.
C.a. 1985, Fondo IPBA, AHSLP
C.a., 24 de enero de 1972, Fondo IPBA, AHSLP,
C.a., 23 de febrero de 1972, Fondo IPBA, AHSLP
C.a., 24 de enero de 1973, Fondo IPBA, AHSLP.
C.a., 27 de junio de 1973, Fondo IPBA, AHSLP.
C. a. Informe del IPBA al Consejo Regional de Bellas Artes 1973-1974, Fondo IPBA, AHSLP.
C.a. 23 de noviembre de 1984
Currículum del pintor
C.a. 6 de noviembre de 1990, AHSLP.
Documento del mes de febrero de 1964, probablemente elaborado para la prensa o algún catálogo.
Texto para la conferencia impartida a los estudiantes de la Facultad de Medicina del la UASLP, 1979.
Texto sin fecha, manuscrito por el maestro para el ofrecimiento del homenaje al Lic. Leopoldino Ortiz Santos, Fondo IPBA, AHSLP.
Texto del discurso pronunciado el día 21 de mayo del 2003, AHSLP.
Texto del discurso pronunciado en San Luis Potosí en el año 1992, en ocasión del homenaje a Luis Nishizawa, Fondo IPBA, AHESLP.
Texto del discurso, Fondo IPBA, 1990, AHESLP.
Texto sin fecha, manuscrito por el maestro para un discurso dirigido al Lic. Fausto Zapata Loredo, 1991, Fondo IPBA, AHSLP.
Texto sin fecha manuscrito por el maestro para el discurso pronunciado durante el homenaje en el Centro Cultural Mexiquense en 1991, Fondo IPBA, AHSLP.
Leal, Fernando. Carta del 9 de junio de 1957, Fondo IPBA, AHESLP
Magdaleno, Mauricio. Carta del 17 de marzo de 1965, Fondo IPBA, AHSLP
Galindo, Sergio. Carta, IPBA, 21 de enero de 1971, AHSLP.
Oyarzun, María del Rosario. C.a. 1962, Fondo IPBA, AHESLP,
Informe anual, C.a., 1962.
Apunte manuscrito del 11 de septiembre de 1960, como indicación a su secretaria. Fondo IPBA, AHSLP.
C.a. Documento, 4 de febrero de 1964
Declaración a la Secretaría de Hacienda, 15 de abril de 1964,
Ortiz Macedo, Luis. Carta del 11 de marzo del 74
Rodríguez, Antonio. Carta del 3 de marzo de 1965, Fondo IPBA, AHSLP.
Salas, Ismael
C.a., circular a empresarios y profesionistas, 1º de julio de 1955, Fondo IPBA, AHESLP.

Zapata Delgadillo, Fausto. C.a., Fondo IPBA, AHESLP

Entrevistas grabadas

Mtra. Carmen Alvarado, 26 de mayo del 2006

Tere Caballero, 9 julio de 1993.

LCC. Antonio de Rabinal Gamboa López.

Ing. Raúl Gamboa López.

Lic. María Elena González de Delgadillo.

Mtra. Lina Lanz, 2 de julio del 2006

Mtro. S. Portillo.

Mtra. Conny Serment.

Lic. Gilberto Vázquez, 22 de mayo del 2006.

Documentos de la red

<http://www.Diario de debates de la Cámara de Diputados del Congreso de los Estados Unidos Mexicanos, Año II, periodo ordinario XXXVI Legislatura Tomo IF. CASTILLO- Número 35, Sesión de la Comisión Permanente efectuada el día 22 de julio de 1936.>

<http://www.smithsonianarchivesamericanart/> C. Córdova, interview with Alberto Mijangos, December 5 y 12, 2003, en Recuerdos orales, interviews with latino art community of Texas, Smithsonian Archives of American Art,

http://www.organizacionessociales.segob.gob.mx/UAOS-Rev3/leon_trosky.html

<http://www.perrosdemexico.com.mx>.

<http://www.poresto.net>, J. Cortés Ancona, 2006.

Fondo IPBA, AHSLP, y José Manuel Caballero Barnard, op.cit

[http://www. Geocities.com/torculo/Pablo_ Ohiggings](http://www.Geocities.com/torculo/Pablo_Ohiggings), M. Ceballos, Murales en el mercado Abelardo Rodríguez, El Universal, cultura, p.1, 17 de agosto, 2004.

<http://www.Actas del concurso, documento de archivo, 1970, Fondo IPBA, AHSLP.>

Registros de alumnos 1956 y en 1958, Fondo del IPBA, AHSLP

<http://www.concult.gob.mx/saladeprensa/> Roberto Perea, Noticias del Día, Homenaje y Reconocimiento a Raúl Gamboa con una exposición, en, Archivo 2001-2002.

Universidad Autónoma de San Luis Potosí Directorio Institucional 2012

Rector

Arq. Manuel Fermín Villar Rubio

Secretario General

Lic. David Vega Niño

Secretaria Académica

MC Luz María Nieto Caraveo

Secretario de Investigación y Posgrado

Dr. Jorge Fernando Toro Vázquez

Secretaria Administrativa

ME Magdalena Miranda Herrera

Secretaria de Finanzas

MBA María del Carmen Sonia Hernández Luna

Secretario Particular

Lic. Abraham Oliva Muñoz

Jefe de la División de Desarrollo Humano

Lic. Juan José González Hernández

Jefe de la División de Servicios Escolares

Ing. José Arnoldo González Ortiz

Jefe de la División de Servicios Estudiantiles

Mtro. Arturo Alba Méndez

Jefe de la División de Informática

Dr. Felipe Pazos Flores

Jefe de la División de Vinculación Universitaria

Ing. Gerardo Javier Vilet Espinosa

Jefa de la División de Difusión Cultural

LCC Cynthia Valle Meade

Abogado General de la Universidad

Lic. Juan Manuel Reynoso Sandoval

Jefe de el Departamento de Comunicación Social

LCC Ernesto Anguiano García

RAÚL GAMBOA CANTON el pintor, el maestro

Este libro se terminó de imprimir en septiembre
del 2012, en los Talleres Gráficos de la
Editorial Universitaria Potosina.
El tiraje consta de 1000
ejemplares.



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE SAN LUIS POTOSÍ**