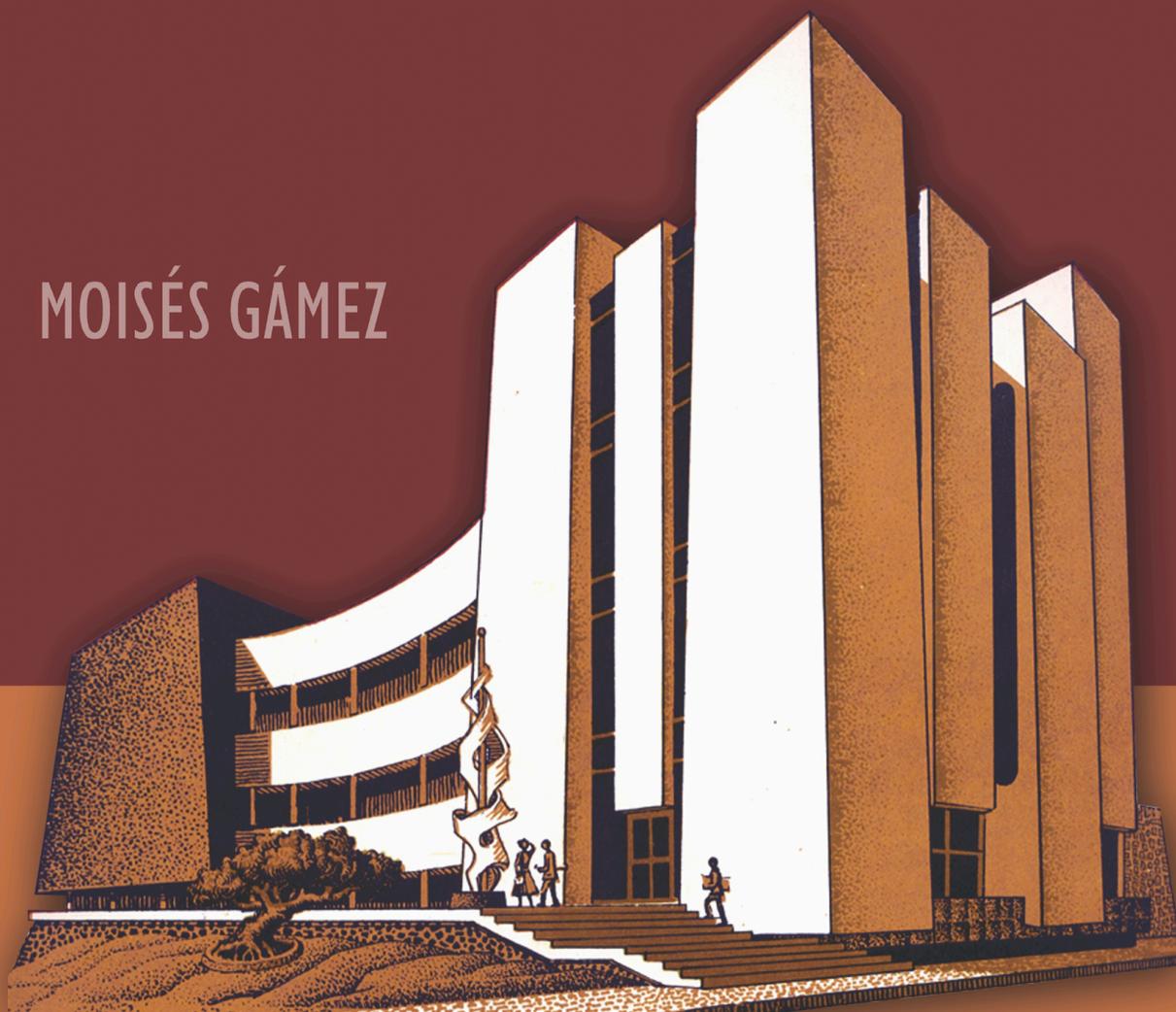


de planes creativos a realidades estéticas
institutos regionales de arte y
descentralización cultural

MOISÉS GÁMEZ



EL INSTITUTO POTOSINO DE BELLAS ARTES | 1955-2005

de planes creativos a realidades estéticas
institutos regionales de arte y
descentralización cultural

EL INSTITUTO POTOSINO DE BELLAS ARTES, 1955-2005

de planes creativos a realidades estéticas
institutos regionales de arte y
descentralización cultural

EL INSTITUTO POTOSINO DE BELLAS ARTES, 1955-2005

Moisés Gámez



INSTITUTO POTOSINO
DE
BELLAS ARTES



INSTITUTO POTOSINO
DE
BELLAS ARTES

Primera edición: 2010

© Moisés Gámez

Instituto Potosino de Bellas Artes

ISBN 978-607-00-2735-2

Diseño de portada: Rocío Moya

Impreso en México

índice

Presentación	9
Alejandrina Escudero	
Introducción. Juego de matices	13
I. Entre lo provinciano y lo universal	
Conceptos del vocabulario internacional. Las tendencias externas	17
Hacia una doctrina de “profunda mexicanidad”. La política cultural	21
Centros plurales y “maestros misioneros”. La descentralización	23
II. Los primeros años del IPBA	
Entre la Escuela Dominical Correa y la búsqueda de un lenguaje	27
Bajo la estatua de Mercurio, junto a la esquina vigilante de Zeus	30
El IPBA “nació pobre pero libre”	37
Transición, reestructuración y madurez	60
El plan modélico y la consolidación	66

III. Un lirismo cromático

Las escuelas y el método pedagógico	74
“Afán de invención y rebeldía” en la plástica	75
Tendencia muralista potosina	125
“Estrella que se Apaga” y la luz del teatro que se enciende	130
Los jueves literarios	134
Fervor musical a múltiples voces	135
De “Muñecas de Petate” a estilizaciones del charro Micaelo	138
Andadura sobre foros dancísticos	149

IV. Décadas de proyectos artísticos y culturales

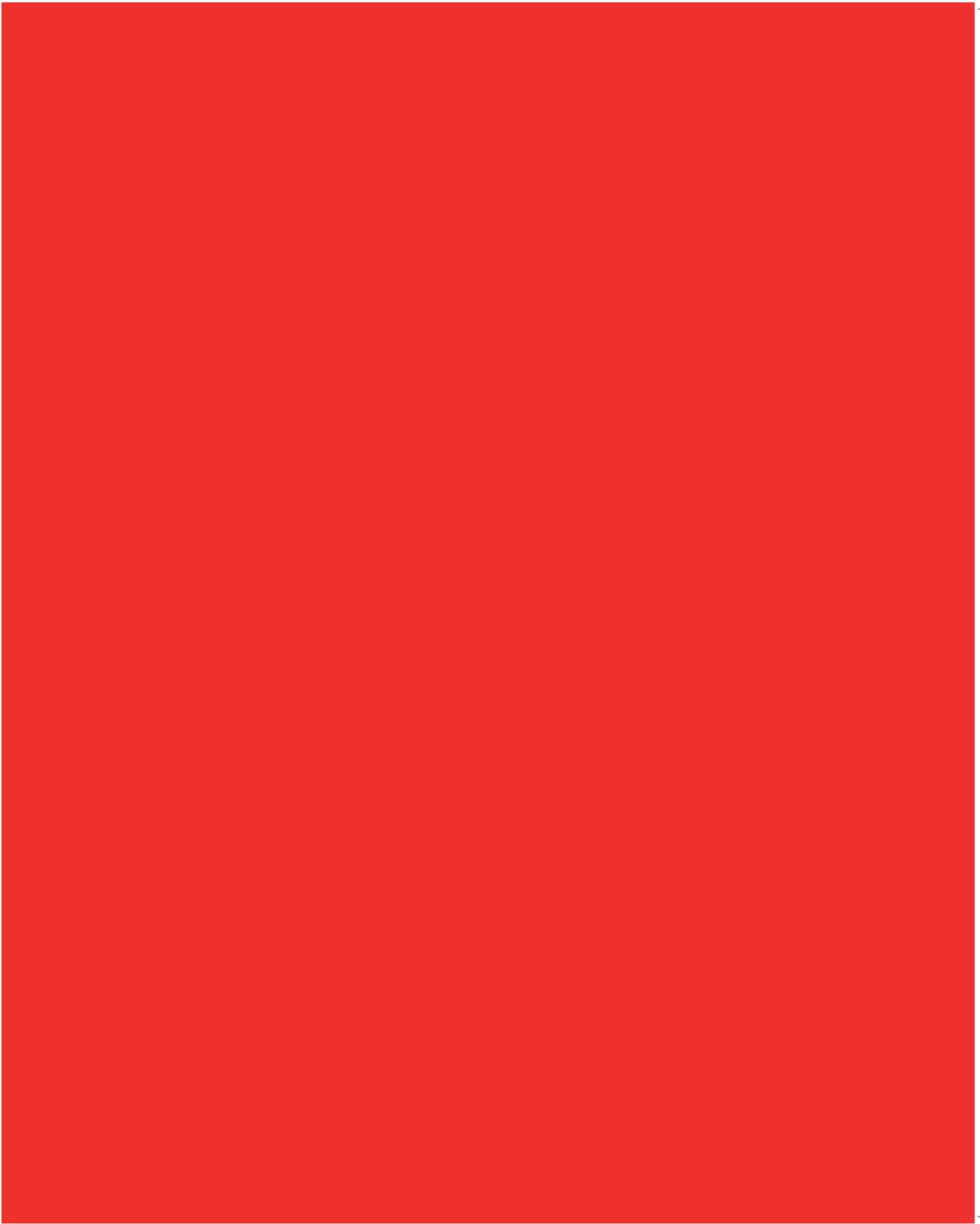
La Escuela Julián Carrillo	161
Andamios y edificación	163
Nuevo espacio para la formación artística	167
El Centro de Difusión Cultural	170
El proyecto de “Museo de Arte Moderno”	174
Mostrar el presente y legar al futuro	175
Contradanzas de Beethoven hasta la esquina con el Festival	181

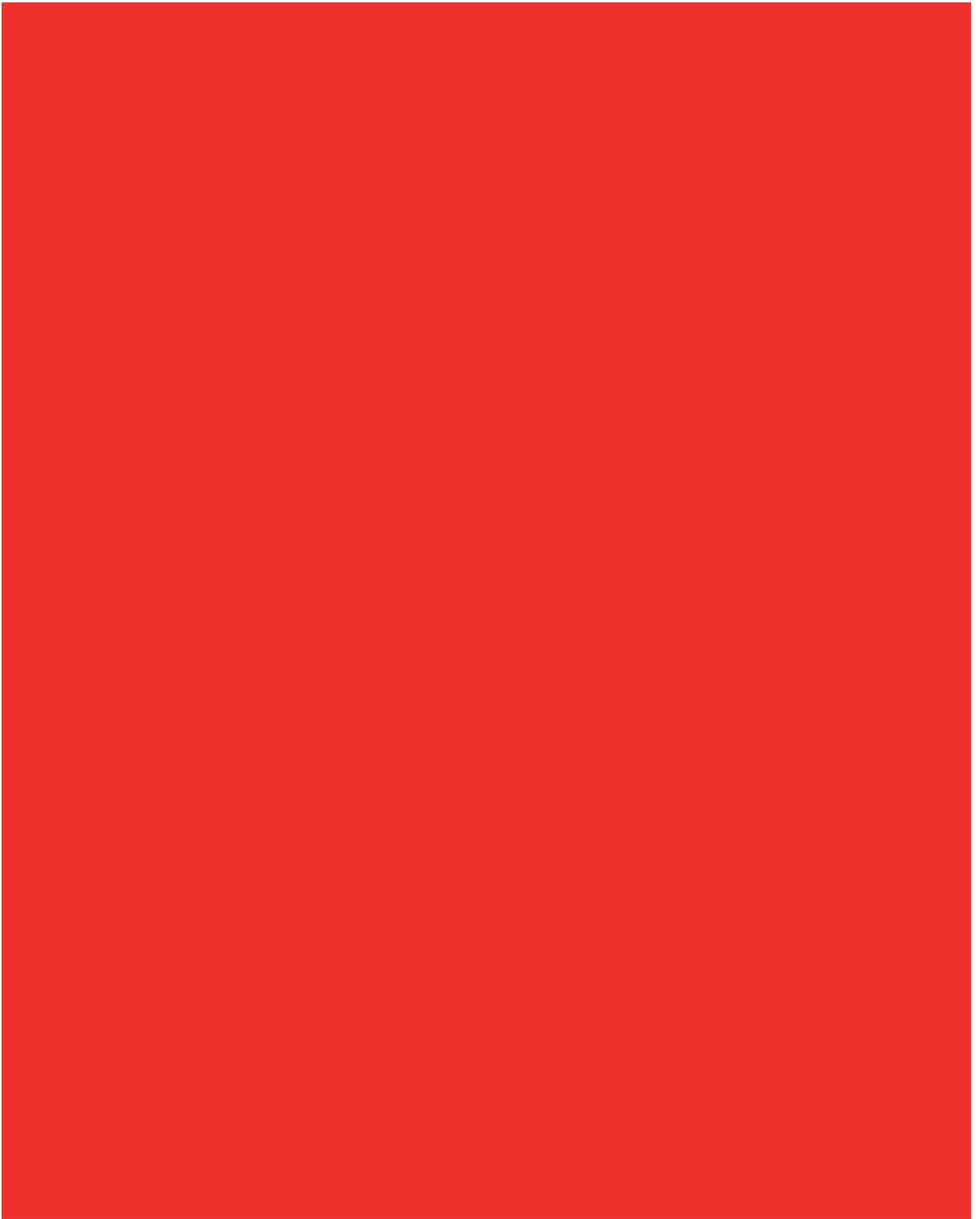
V. Puzzle artístico y cultural en el fin de siglo

Nuevos foros, instituciones y actitudes artísticas	204
Directrices y transición	209
La deseada “caída del sistema”	211
Después de la “tormenta”... ¿viene la paz?	216
El nuevo milenio y los retos futuros	218

VI. ¿Nuevas tendencias, globalización, o anamorfosis?

	235
Bibliografía	241
Agradecimientos	251





presentación

I. Cincuenta años de vida del Instituto Potosino de Bellas Artes es motivo de orgullo para los potosinos y para los mexicanos. Y si las circunstancias de su fecunda trayectoria se narran, explican y reflexionan en un libro, ello es motivo de regocijo no sólo para los protagonistas de su historia, los críticos de arte y los medios informativos sino para los lectores que hallarán en sus páginas las travesías de una vida intensa, nacida y madurada en San Luis Potosí y prolijada por la institución artística por excelencia de México, el Instituto Nacional de Bellas Artes.

De planes creativos a realidades estéticas: Institutos regionales y descentralización cultural. El Instituto Potosino de Bellas Artes, 1955-2005 del doctor Moisés Gámez nos ofrece la historia

de una vida institucional llena de vaivenes, que va más allá de la descripción o recuento de exposiciones, funciones y cuestiona el pasado y manifiesta una preocupación por el presente.

El Instituto Potosino de Bellas Artes nació como producto de una política cultural definida, hecho pocas veces ocurrido en el siglo XX en nuestro país. No fue casualidad que el potosino Miguel Álvarez Acosta, como director del INBA, haya impulsado la descentralización de la enseñanza y promoción artística con el establecimiento de los Institutos Regionales de Bellas Artes, tales como el veracruzano, el orizabeño y otros que sumaron más de veinte y que, casualmente, el Instituto Potosino de Bellas Artes fuera el modelo para la fundación de los demás.

Cuando esto sucedía, el INBA contaba con escasos años de haberse creado y podría decirse que las acciones de Álvarez Acosta se ciñeron a una política definida en cuanto a la relación entre el centro y la periferia. Con ello quiero decir que este potosino tenía claro que el arte era un bien de todos los mexicanos y habría que llevarlo a las ciudades del interior para que, a su vez, impactaran su entorno. Así nació el Instituto Potosino de Bellas Artes el año de 1955.

II. En la historia que nos ofrece el doctor Gámez hallamos varias líneas temáticas que se van entrelazando para dar cuenta de la complejidad y vitalidad de un centro cultural que impuso su hegemonía en el centro del país y se proyectó al exterior con las dificultades que las instituciones culturales y artísticas, en nuestro país, enfrentan para salir adelante. Su resistencia ante un medio de por sí difícil al parecer dio consistencia al proyecto potosino y de esa forma, como lo señala el título del libro, con creatividad se abrieron paso realidades estéticas. Entre los asuntos que aquí se tratan encontramos, por ejemplo, el de los forjadores del IPBA: si bien el autor aborda la historia de la institución, nos muestra que son los individuos los que han marcado su rumbo porque numerosos personajes lucharon por el IPBA, cada uno a su manera: unos pusieron las bases, otros lo fortalecieron y unos más lo llevaron a su consolidación y permanencia en el medio.

De estos hombres y mujeres Gámez dibuja su perfil y narra sus acciones anteriores y durante el periodo que formaron parte de él. Así conocemos a los directores, a los egresados destacados, a los maestros misioneros y a

aquellos que adoptaron San Luis Potosí como segunda Patria; y no sólo sabemos de ellos por sus acciones sino por su calidad humana y sensibilidad artística. Si bien trabajaron coordinados con el centro, el IPBA no hubiera llegado a su medio siglo sin el esfuerzo y disposición de las autoridades locales y de la sociedad, como los gobernadores en turno y los potosinos que contribuyeron también en la tarea. En este entramado de vidas Gámez aborda la historia de una institución dedicada a la docencia, creación y promoción artísticas y nunca pierde de vista la dimensión social del proyecto.

Otro aspecto a destacar es que no sólo conocemos el desarrollo de las disciplinas artísticas en ese centro cultural sino las políticas que apoyaron y consolidaron movimientos plásticos, musicales, teatrales y dancísticos emanados del centro. Esto es claro en lo que respecta a las artes plásticas cuando el autor nos lleva de la mano en un recorrido por la plástica nacional y su inserción en ella de los artistas y alumnos del IPBA, sus logros —como la gira por Estados Unidos— y las oportunidades que tuvieron de mostrar su arte en la capital y otros lugares de la república.

¿Y la danza? Desde los fundamentos de la disciplina llevada a San Luis Potosí por maestros protagonistas de la época de oro como Eunice Arriaga y más tarde Lila López, se logró que esta disciplina despuntara en el ámbito nacional e internacional y forjara la tradición del Festival de Danza Contemporánea de San Luis Potosí.

En fin, podemos seguir con los temas que se desarrollan en Cincuenta años del Instituto Potosino de Bellas Artes, como la importancia de los edificios que lo han albergado y su significado

para el desarrollo de sus actividades y para la ciudad, sin embargo, al lector le entusiasmará adentrarse en esta aventura, páginas tras página.

La creatividad no sólo caracterizó la trayectoria del IPBA, porque este libro fue escrito de la misma manera: ofrece una deliciosa lectura que cabalga entre el dato acucioso y la emoción, entre la interpretación de los hechos y el retrato sereno de personajes. Esto sucede cuando el autor narra con reconocimiento y admiración la llegada y destino de las personalidades, pero no se queda ahí y también nos da a conocer los “conflictos internos, ambiciones, búsqueda y obtención de espacios de poder”.

Otro mérito que habrá que destacar es la exhaustiva utilización de variadas fuentes: hemerografía, bibliografía ya clásica en la historia de nuestro arte, memorias y testimonios orales, entre otros, pero lo más importante es que este libro se nutrió del fondo documental resguardado por el IPBA y el AHESLP, el cual es de suma importancia para la historia de nuestro arte.

III. Esta publicación conmemorativa de los 50 años del Instituto Potosino de Bellas Artes nos remite a la reflexión sobre dos líneas pocos abordadas por la historiografía mexicana: aquella encargada de la historia de las instituciones culturales y artísticas y la de los estudios regionales. La primera empieza a dar sus primeros frutos —y este ejemplar es

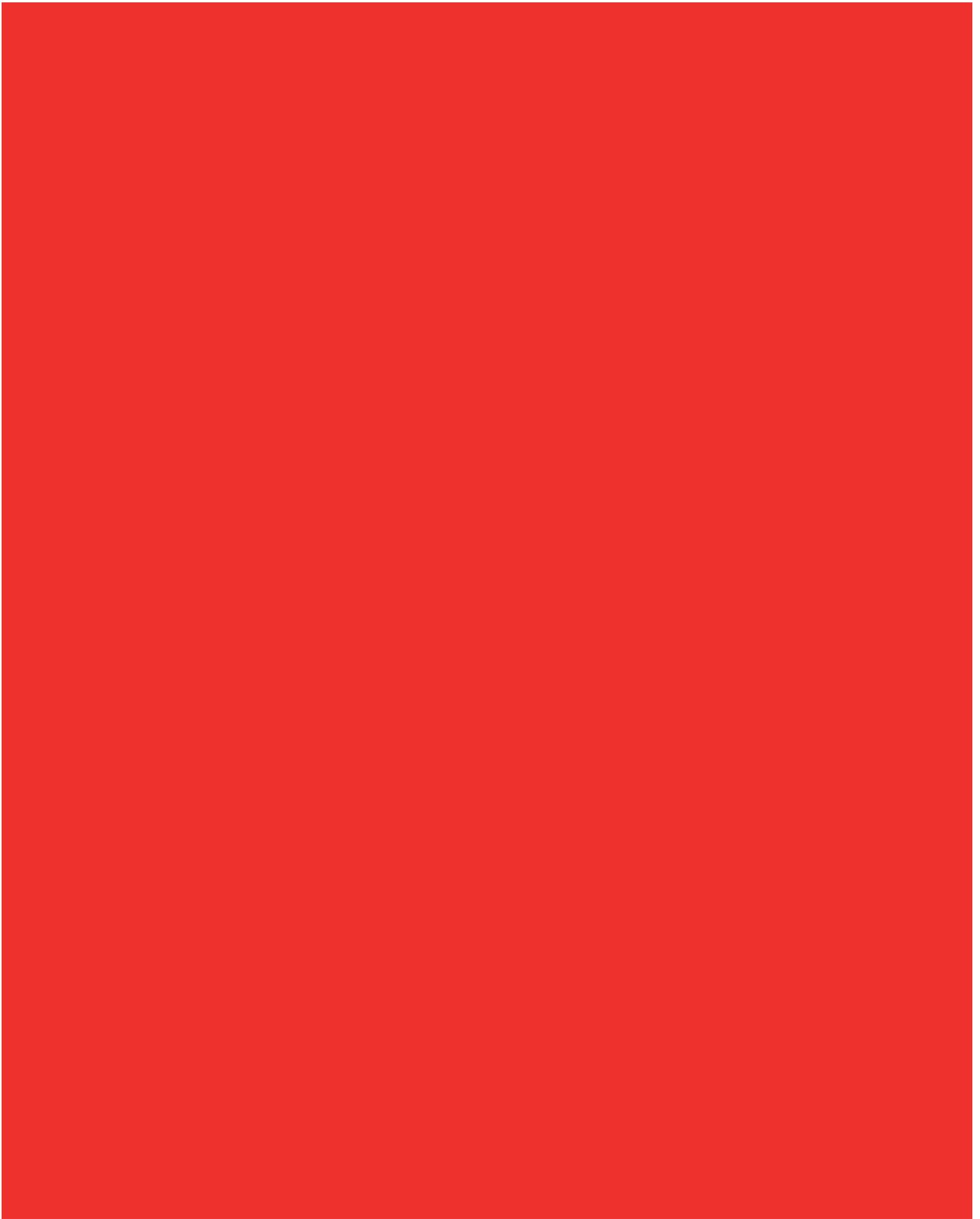
una muestra de ello—, y la segunda, brillante y con gran empuje inicia el nuevo siglo, si no véase la bibliografía de los colegios regionales.

Este escrito firmado por Moisés Gámez conjunta estas vertientes al ofrecer información de primera mano el surgimiento en el periodo de Manuel Álvarez Acosta, como director del INBA, de los institutos regionales de Bellas Artes, en un momento en el que la descentralización se vio como una necesidad para el desarrollo cultural del país.

De ahí que el autor no sólo narre los hechos relativos a su objeto de estudio, sino que los ligue al desarrollo de los demás institutos regionales y a las políticas del centro. La política de Estado a través del INBA marcó en cierta forma su ritmo interno. Por ello, a pesar de que el Instituto Potosino ha recorrido un camino único ha tenido como referencia lo que pasa en la cultura del país y del extranjero. Nació en un periodo en el que el nacionalismo había dado de sí; sin embargo buscaba una “mexicanidad”; así las tendencias artísticas y políticas culturales gestadas en el centro impactaron, enriquecieron sus propuestas educativas y provocaron la búsqueda de un espíritu propio.

Del medio siglo del Instituto Potosino de Bellas Artes da fe este postulado de Manuel Álvarez Acosta: “Hay aquí para el pueblo y la posteridad una noción de la siembra, del crecimiento y de los frutos.”

Alejandrina Escudero
Ciudad de México, junio de 2006



introducción

juego de matices

En virtud de que soy historiador, no pretendo hablar como historiador del arte ni crítico de arte, de tal manera que en el presente trabajo me propongo realizar una breve historia sobre la larga y fecunda trayectoria del IPBA, en el contexto histórico-cultural y artístico de las diversas etapas que dicha Institución pasó.

Su historia estuvo inmersa en un contexto histórico amplio. Fueron diversos ámbitos involucrados en su gestación y desarrollo a lo largo de cincuenta años, íntimamente relacionados con aspectos artísticos, culturales, sociales, políticos e ideológicos. Es decir, enmarcado en proyectos institucionales y personales, planes oficiales de la federación, de los gobiernos

estatales, de artistas, intelectuales, funcionarios, entre otros. Todos esos elementos en suma configuran su trayectoria desde 1955.

El IPBA se constituyó como uno de los centros de docencia y creación de arte mexicano del siglo XX, por lo cual representa un patrimonio tangible e intangible de San Luis Potosí y del país. En esta lógica era necesario elaborar una obra que abordara la historia de una institución dedicada a la docencia, producción y promoción artística, un libro que ofreciera conocimiento sobre una parte de nuestro pasado artístico y cultural, así como visos sobre nuestra realidad actual. Con este trabajo estudio fragmentos sobre una visión

del mundo, que permite conocer aspectos de la cotidianidad de la sociedad. Es relevante considerar que el IPBA fue uno de los primeros “centros regionales” de arte en México. El tema de la descentralización fue un objetivo medular en la política cultural de la década de los cincuenta, estrategia que constituye una de las directrices en materia de cultura actuales, por lo que es pertinente abordar su establecimiento y desarrollo desde el ámbito nacional, hasta el seno de las instituciones estatales.

Por otro lado, su trayectoria a lo largo de media centuria revela la permanencia de la institución en el ámbito artístico y cultural en un contexto siempre en transformación, que muestra rasgos distintivos de una constante adaptación a los procesos sociales en constante cambio. La revisión de cinco décadas del IPBA nos ofrece señales relevantes para estudiarlo en la re-construcción de lo que se denomina cultura nacional. Como una entidad gestada y dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), ha sido parte del debate ideológico implícito y público sobre el diseño y replanteamiento de la política del Estado mexicano.

Durante su evolución, aparecieron las Casas de Cultura en México, de tal manera que los “institutos regionales” de Bellas Artes tuvieron momentos de crisis. Muchos de ellos desaparecieron, otros resistieron a las políticas culturales en continua readecuación, situación recrudescida con la aparición del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes cuyos objetivos eran en parte semejantes a los de dichos institutos. Por su pervivencia el IPBA

constituye un caso significativo de la ciudad de San Luis Potosí y en el país, con una amplia función gracias a las múltiples actividades que en él se desarrollan desde hace cinco décadas.

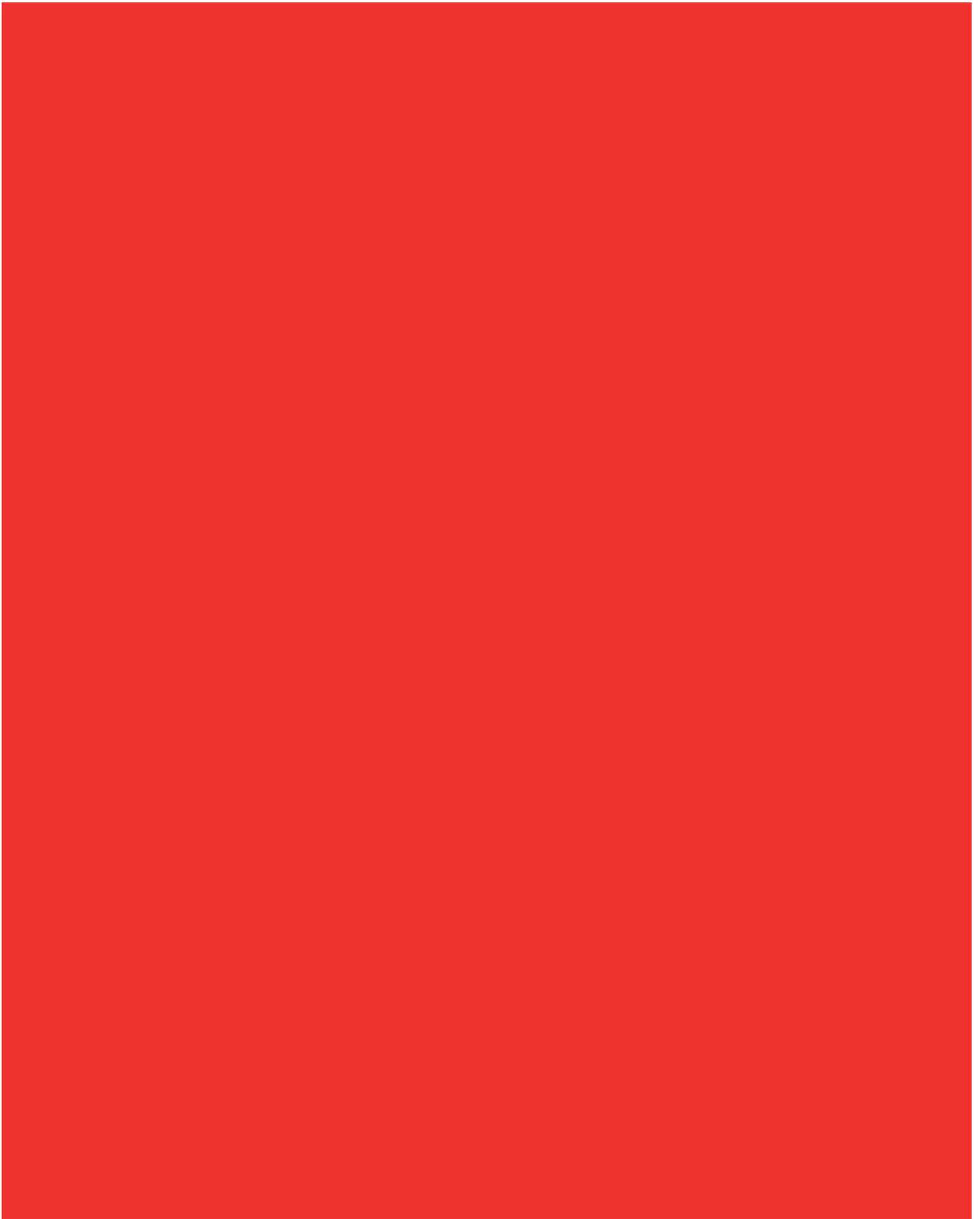
La fuente documental sustancial para la investigación fue el archivo del IPBA, una vasta parte de él resguardado en el Archivo Histórico del Estado, y la otra parte, que comprende a partir del año de 1992, alojado en el habituario número dos del IPBA. Los materiales consultados fueron: la correspondencia, los catálogos de las exposiciones, de funciones de teatro, danza, entre otros eventos de relevancia. También se hizo una exhaustiva búsqueda en fondos hemerográficos para reconstruir los primeros años del Instituto. Es necesario aclarar que esta obra no es un recuento de exposiciones de artes plásticas, de funciones de teatro, de conciertos de música, ni se trata de una descripción detallada de la presencia de profesores y de alumnos. Es un esfuerzo por situar la obra en una historiografía que aporte sobre la comprensión del pasado con relación a los signos actuales. Esta tarea significa un ejercicio de reflexión histórica fuera de dogmas o apologías características del quehacer histórico de otros periodos. Conlleva un estilo, una postura, una visión crítica de los aparatos culturales diseñados para la construcción de las rutas sobre las manifestaciones del arte.

Por último, quiero expresar que este libro fue escrito con la premura del tiempo y con un limitado presupuesto para la investigación. Por lo que el plan llevado a cabo para concretar la tarea, fue el diseño de un esquema sumamente

flexible para detectar lo más relevante del IPBA durante el siglo, de acuerdo con su naturaleza y su asociación a influencias o corrientes artísticas externas. Frente a esas limitaciones se consolidó el objetivo de ofrecer una historia inscrita en una historiografía que va más allá

de la descripción o recuento de exposiciones, funciones, etcétera, sino que cuestionará el pasado y manifestará una preocupación por el presente. Una obra que anhelo sea del interés general y contribuya al mayor conocimiento de la sociedad en la que vivimos.

Moisés Gámez
San Luis Potosí, Otoño de 2005



I

entre lo provinciano y lo universal

El IPBA nació en la década de los cincuenta y tuvo una evolución importante en la siguiente década, en medio de cuestionamientos y transiciones al denominado nuevo arte mexicano, que presenció la gestación de una sobresaliente generación de artistas en diversas disciplinas.

Conceptos del vocabulario internacional.

Las tendencias externas

Es conocido que la gestación del IPBA tiene detrás una rica historia sobre el estado del arte en México y sobre prácticas de descentralización cultural. Fue un hecho imbuido en las políticas culturales asociadas y derivadas de la Escuela Mexicana de Pintura, que en su primera fase vio

la creación del Movimiento de Pintura Mural, o muralismo mexicano, cuyo objetivo fue teóricamente crear conciencia sobre los valores patrios entre las “masas” y entre las “razas indígenas”. La “esencia de la nacionalidad” se representaba a través de alegorías y símbolos fáciles de interpretar. De cierta manera significó una utopía, pues “si bien dicha esencia en la realidad no existía ni había existido o podría existir jamás”.¹

En las primeras décadas del siglo XX aparecieron sucesivamente diversos movimientos conocidos hoy como las vanguardias, el fauvismo, el cubismo y el futurismo, que fueron algunas de las propuestas que sembraron en un campo fértil en el ámbito pictórico. Sin embargo, en el caso de la escultura el cambio no se dio a esa velocidad. La estética de Auguste

¹ Conde, *Historia mínima*, p. 20.

Rodin imperó por largo tiempo hasta que surgieron diversas figuras como Arístides Maillol o Antoine Bourdelle. Estos últimos propiciaron una transformación radical en las formas y en los sentidos de expresión. Herederos en México de esas propuestas modernistas, sin duda fueron Jesús F. Contreras, Enrique Guerra y Arnulfo Domínguez Bello.² Los escultores participaron en las transformaciones nutriéndose de lenguajes nacionalistas (Escuela Mexicana al Aire Libre o la Contracorriente), sin embargo, para algunos no lograron una fuerza creadora. Desde 1925 hasta 1949, la escultura siguió esas propuestas estilísticas. Las temáticas nacionalistas y las preocupaciones sociales no le eran ajenas. Para la siguiente década, el muralismo se había consolidado. Esos años estuvieron inscritos en el ámbito de la escultura por otro gran escultor: Luis Ortiz Monasterio (discípulo de Guillermo Ruiz), quien supo transformar los lenguajes de la escultura de su tiempo en lenguajes más universales. Sus formas, lejanas a los contenidos nacionalistas imperantes en los treinta, recurrieron a expresiones más vanguardistas, como la *Victoria*, 1935; *El nacimiento de Apolo*, 1936 y la *Venus*, 1937 y las máscaras de metal. Sus lenguajes ajenos a la tónica indigenista propugnaron la modernidad del México alemanista.³

Por otra parte, los foros estatales abrieron las puertas al grupo de directores que se pusieron al frente de diversos elencos, algunos integrados por actores profesionales, reconocidos dentro y fuera del país; otros mixtos formados por profesionales y aficionados, y otro

de jóvenes actores egresados de las diversas escuelas de actuación. De esa forma, las obras teatrales estuvieron dirigidas por personalidades como Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Rodolfo Usigli y otros tantos, que propugnaron por un movimiento de renovación y reorientación del teatro.

El ámbito de la música remite a intérpretes, solistas, directores y compositores nacionales y extranjeros, así como a diversas agrupaciones y géneros, como la Orquesta Sinfónica de México; el “Grupo de los Cuatro” —compuesto por Daniel Ayala, Salvador Contreras, Pablo Moncayo y Blas Galindo—; así como las orquestas famosas por entonces, como las de Pittsburg, Nueva York, Stuttgart, Israel, China, Leningrado, entre otras. También rememora a compositores y directores mexicanos como Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Luis Herrera de la Fuente, Sergio Cárdenas, Eduardo Mata, Francisco Savín y Enrique Diemecke, entre otros. La vida musical mexicana se nutrió de la producción de grandes compositores como Stravinsky y Paul Hindemich, entre la amplia gama de la cultura musical universal.

En la década de los cuarenta, surgió el Movimiento Mexicano de Danza Moderna, que formó parte de la euforia dancística en el país, en el que sobresalió el Ballet de Bellas Artes dirigido por Waldeen, así como La Paloma Azul al frente de Anna Sokolow, unidades dancísticas con un reducido pero conciso repertorio.⁴ Más tarde reunieron un repertorio con elementos de la narrativa popular, la épica nacionalista,

² Manrique, “Tres décadas”, p. 111.

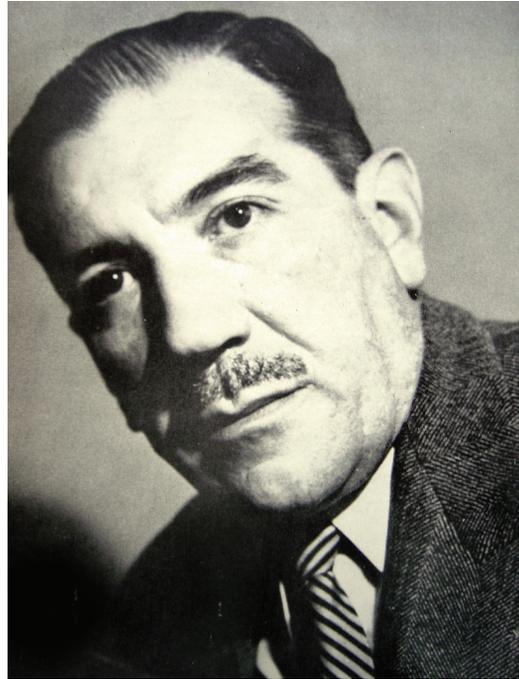
³ Manrique, “v”, pp. 112-113.

⁴ Dallal, *La danza en México*, p. 76.

la expresión pura, la danza clásica con orientación mexicana, y la danza neoexpresionista de corte mexicanista propulsora de la universalidad de temas y formas, que permaneció hasta finales de la década de los cincuenta, cuando se gestaba la instauración del IPBA.

Por otro lado, en el área de las ciencias sociales se había iniciado una oleada de estudios realizados por antropólogos, arqueólogos, historiadores, entre otros, en la década de los veinte, especialmente desde la antropología, que propugnaban por la construcción de conceptos nacionalistas. Manuel Gamio defendía la importancia del pasado prehispánico. Paralelamente al interés creciente de los científicos sociales e intelectuales, los artistas fijaron los ojos en los colores de las fiestas, las manifestaciones artesanales, aspectos asociados al avance de la tecnología que prometía un futuro mejor, a la luz de las teorías básicas del materialismo histórico.

Fue una época de transformaciones profundas, en la cual nació el aparato de entretenimiento visual más significativo del siglo XX. En el año de 1950 Rómulo O'Farrill y Emilio Azcárraga inauguraron el Canal 2, —con el hijo de Miguel Alemán como accionista— posteriormente transformado en Televicentro y después en Televisa, constituida como la empresa mexicana más poderosa e influyente de la segunda mitad del siglo. Azcárraga ya había inaugurado la primera transmisión de radio en 1930, la XEW, en la cual Leopoldo de Samaniego le dio vida a La voz de América Latina desde México, estación de radio con transmisiones en



Celestino Gorostiza, *El teatro en México*, México, INBA, 1958

vivo. Los fenómenos mediáticos deslumbraron a la sociedad mexicana; a partir de ese hecho histórico, los hábitos de la gente se modificaron acorde al nuevo entretenimiento.

Hacia fines de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, el nacionalismo triunfante imperaba mostrando rechazo a lo extranjero. El 31 de diciembre de 1946 se creó el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, al tiempo que daba inicio el régimen presidencial de Miguel Alemán, con una tendencia de apertura por medio de políticas económicas de fomento a la inversión extranjera. Durante el gobierno alemanista se persiguió el proyecto de lograr una “alta cultura”, a partir de los lineamientos del INBA, revelando una posición claramente nacionalista. De esa manera se convirtió en un espacio privilegiado de artistas precursores y contemporáneos que guiaron y proyectaron la esencia del arte mexicano⁵ desde la institucionalización. Ello no significa una ausencia de propuestas y otros espacios fuera de los controlados desde el centro, que plantearan renovadas formas de expresión, en búsqueda de propuestas alternativas e independientes al sistema.

Las actividades fundamentales del Instituto serían la educación, la creación y la difusión.⁶ El Estado definió líneas en la producción plástica a través del INBA, a la par que seguía apoyando al muralismo y al arte tradicional. El régimen en función adaptó las nuevas representaciones en concordancia con sus políticas de crecimiento y apertura al exterior, de tal manera que permitió la



Miguel Álvarez Acosta, *El teatro en México*, México, INBA, 1958

⁵ García, “Raíces”, p. 42.

⁶ El artículo 2 de la Ley Orgánica del INBA definía como fines: “el cultivo, fomento, estímulo, creación e investigación de las Bellas Artes en las ramas de la música, las artes plásticas, las artes dramáticas y la danza, las bellas letras en todos sus géneros y la arquitectura”, por todos los medios posibles.

expansión de nuevos códigos y modelos de expresión, así como ciertas modificaciones en la esfera cultural nacional. De esa manera, se respaldó a los artistas cualquiera que fuera su postura, reflejando un proceso de transformación hacia la mencionada modernidad en el desarrollo de las artes plásticas.

En el sexenio de Adolfo López Mateos y bajo la dirección de Miguel Álvarez Acosta en el INBA, el arte nacional obtuvo apoyo estatal, que posibilitó la inauguración del Museo de Arte Moderno en 1958, en el mismo Palacio de Bellas Artes. Se renovaron instalaciones, se adquirieron nuevas colecciones y se dotó de condiciones apropiadas para la adecuada exhibición de las colecciones nacionales e internacionales, que mostraron prioridad por las expresiones del arte del siglo XIX. Una nueva etapa en la docencia y en la promoción del quehacer artístico se había iniciado con la consolidación del INBA y posteriormente con la instauración de institutos llamados “regionales”, que derivaron en la institucionalización y descentralización de la educación artística en México.

Hacia una doctrina de “profunda mexicanidad”. La política cultural

Parte de las preguntas que emergen para situar el momento histórico en que se formó el IPBA son ¿Cuáles fueron las condiciones de la política cultural para impulsar la creación de los “institutos provinciales”? Es decir ¿Qué ideología prevaleció en ese periodo para respaldar los proyectos de educación artística en el país?

Un antecedente fundamental para entender la gestación de centros de docencia, promoción y estímulo a la producción artística en México, es el establecimiento del INBA en 1946, treinta días después de la toma de Miguel Alemán Valdés como presidente, quien estuvo estrechamente asociado a la promoción cultural y a las primeras ideas que replantearon la formación en las artes. Por su parte, Carlos Chávez ocupó la titularidad del INBA desde esa fecha hasta 1952.

El INBA fue considerado como una institución que en ese tiempo llenó la “necesidad de la cultura nacional”, hecho íntimamente vinculado a la política cultural sustentada en la descentralización y el acceso del ciudadano al ámbito de la cultura. Ese discurso fue bandera de Miguel Álvarez Acosta, nombrado director general del INBA en 1952, quien subrayó el acendramiento y la popularización del arte y de la cultura como palabras claves de la descentralización durante su gestión. Hacia mediados de la década de los cincuenta expuso que la:

extensión y profundidad en las nuevas fundaciones implican respecto de las jerarquías y acceso popular a los bienes de la cultura; *entre lo provinciano y lo universal* fluctúa una tendencia amorfa que niega el origen y sin asumir el propio, busca follaje careciendo de bienes. Esa predilección talofítica que carece de acendramientos y proyecciones, ha creado un sector híbrido, caracterizado por la inconformidad infecunda, rutinaria y jactanciosa.⁷

⁷ Álvarez Acosta, “Dirección general”, p. XXII. El subrayado es mío.

El programa impuesto desde el “centro”, contempló el incremento de los objetivos con los cuales se fundó el INBA. Significaba que el pueblo expresara su arte mexicano, no solo que fuera “la expresión estética de la capital a las provincias, sino que de las provincias expresen su mensaje en la metrópoli y en las demás entidades del país: no sólo llevar el arte a las clases humildes, sino hacer que de esos estratos sociales proceda el contingente humano para la creación, interpretación y disfrute estético”. El objetivo representaba mostrar al país y al extranjero la creación artística de lo mexicano, formar, capacitar y perfeccionar las habilidades de la “muchedumbre”. Se trataba de lograr la depuración artística, estimular instituciones privadas con la finalidad de fomentar el arte; vincular las diferentes épocas, regiones y tendencias, por medio del arte; hacer “del genio artístico, una modalidad en la gloria cívica del mexicano”.⁸ La historia del arte, en este sentido, aparecía como la historia de México. El futuro estaba sostenido entonces en el logro de metas equitativas, equilibradas y justicieras, con una “bella culminación estética.”

Por su parte, la prensa de la época difundía un discurso donde privaba la directriz que debía seguir la educación mexicana. El Secretario de Educación Pública, José Ángel Ceniceros, definió con precisión el rumbo futuro de la educación en el que se buscaba: “un feliz equilibrio entre lo nacional y lo internacional, entre lo que es propio y legítimo y de nuestro clima y nuestro suelo”. Como ejemplo de lo anterior se mostraban los resultados de la reciente Ex-

posición de Arte Mexicano presentada en Tokio, así como la reorganización de la Orquesta Sinfónica Nacional, lo que significaban pasos iniciales de “firme y constante supremacía”.⁹

Respecto a los objetivos y desarrollo de las actividades propias del INBA y de la Secretaría de Educación Pública, se reconocían permanentes controversias entre las distintas escuelas dedicadas al mundo de la creación, mismas que se enfrentaban directamente cuando se consideraba “creadora y positiva [pues] de ellas nacen luces nuevas.” Se protegían los valores de la nación de acuerdo a un ideal y “doctrina de profunda mexicanidad”. En ese sentido, la garantía de concretar dicha ideología nacionalista era el estímulo internacional respaldado por diversas instituciones y gobiernos. Los esfuerzos tendientes a difundir la cultura y las cualidades artísticas nacionales, se respaldaba “la calidad de las obras de éstos, por ello, los artistas mexicanos recibían “el justo estímulo donde han de partir nuevos esfuerzos para la realización de los ideales superiores para bien de nuestra tradición y del prestigio de México.”¹⁰

Frente a los planteamientos institucionalmente nacionalista, la década de los cincuenta también escenificó el surgimiento y desarrollo de nuevas expresiones artísticas propuestas por jóvenes creadores, muchos de ellos con una clara oposición a la llamada Escuela Mexicana de Pintura, expresión nacionalista que se consideraba estancada, privada de una desgastada retórica, ausente de innovación en su fondo y solapada por la postura oficial.

En ese contexto histórico, sucedieron cambios trascendentales en la política cultural

⁸ Álvarez Acosta, “Dirección general”, p. XX.

⁹ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 25 de noviembre de 1955.

¹⁰ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 25 de noviembre de 1955.

nacional, que por supuesto tuvo repercusiones en todo el país, reflejados en la creación de cantidad de institutos de formación artística adheridos a los lineamientos ideológicos del régimen, fundamentalmente bajo el velo de una especie de nacionalismo tardío cobijado bajo prácticas de descentralización en la docencia, promoción y estímulo en la creación artística. El discurso oficial subrayaba que México era:

un país de artistas y artesanos. Con el próximo legado de una cultura ancestral enriquecida por la lección permanente de la cotidiana actualidad, perfeccionada por el rigor de disciplinas estéticas, que viene desde las pirámides y los ídolos, hasta los murales de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo; desde la lira lacustre y melancólica del poeta Rey de Texcoco, hasta la encendida loa de las estrofas de la Suave Patria, requiere de la constante orientación y docencia de los organismos del Estado responsables de que ese caudal se acreciente y evolucione.¹¹

De esa manera, bajo un discurso que acentuaba el legado histórico-cultural y la representación estética de la cultura nacional, se formaron los primeros institutos regionales en México.

Centros plurales y “maestros misioneros”. La descentralización

El año de 1955 constituye un hito en la instauración de centros de arte en México, conocidos entonces como Institutos Regionales de Bellas

Artes. Uno de los primeros en formarse fue el Instituto Potosino de Bellas Artes, junto con el Instituto Veracruzano de Bellas Artes, Instituto Orizabeño de Bellas Artes, Instituto de Bellas Artes de Acapulco e Instituto de Bellas Artes de Mexicali. En ese tiempo se firmaron convenios para el establecimiento de unidades análogas en Mazatlán y Culiacán, y se encontraban avanzadas las gestiones con el mismo fin en Ocotlán, Jalisco; Durango, Durango; Saltillo, Coahuila; Chihuahua y Ciudad Juárez; Victoria, Ciudad Mante, Tampico, Reynosa y Nuevo Laredo, en Tamaulipas, además de Campeche. Asimismo se estaba reorganizando el Instituto Oaxaqueño de Bellas Artes; el Instituto de Bellas Artes de La Laguna, Torreón; y el Instituto de Bellas Artes de Mérida. Por otra parte, se establecieron las escuelas de Pintura al Aire Libre, de Tula, Hidalgo, así como el Taller Escuela de Gráfica y Pintura en Uruapan, Michoacán.

Ahora bien ¿De qué manera funcionaban dichos centros de formación artística? En primer lugar, es interesante conocer el criterio seguido desde el centro para la elección de los directores generales de dichos institutos regionales:

la tarea de dirección de cada Instituto, por regla general queda en manos de uno de esos elementos de peculiar fisonomía que hay siempre en provincia, con estimación social, con dinamismo e imaginación, con conocimientos más o menos generales sobre todas las bellas artes y con una lealtad y un fervor por la cultura, que le permiten abrazar la capitanía en la nave de la

¹¹ Juárez, “Institutos”, p. 11.



Reunión con Jesús Mejía Viadero, ca. 1955, AHESLP

educación estética regional, como un episodio, como una encomienda de la Patria y una clara y digna esperanza del Pueblo.¹²

Se buscaba una imagen pública socialmente reconocida por la comunidad, una persona de la vida social, cultural y política local, con posibilidades para concretar los proyectos nacionales y nacionalistas de la época.

En general se planeó que las unidades artísticas tuvieran apego a los programas de trabajo impartidos en la Ciudad de México, con la finalidad de que los estudios pudieran reconocerse. Es decir, hasta entonces la docencia no era reconocida al nivel de la ofrecida en el centro. Los institutos debían funcionar hipotéticamente bajo un sistema de financiamiento tripartita a través de la cooperación entre: 1) el gobierno municipal o estatal, 2) la iniciativa privada, y 3) la federación. El sostenimiento de éstos, para el pago de local, de los profesores, los “misio-

neros locales”, el costo del instrumental para música y de materiales para las diversas especialidades de la plástica y la gráfica, así como las adaptaciones de los espacios destinados a danza y ballet, eran compartidos bajo dicho sistema tripartita.¹³ De esa manera se atendía la docencia, promoción y protección-estímulo a la creación y del arte en todo el país, y se resolvía “el problema de la centralización que venía presentando obstáculos casi insuperables, sobre todo para la población escolar residente en ciudades distantes”¹⁴ de la Ciudad de México.

Una categoría interesante creada por el INBA para atender los institutos regionales fue la de “maestros misioneros” que procedían de la “metrópoli”, que según Álvarez Acosta, era una “tarea difícil la de reclutar estos misioneros de la docencia artística. Tenían que suspender su creatividad; como no había pedagogos de estas especialidades, se tenía que aceptar como maestro al que sólo era artista, que no conocía

¹² INBA, *Memoria 1954-1958*, p. H 36.

¹³ AHESLP, IPBA, leg. 1980.6, exp. “Programa aniversario del IPBA. 1980”.

¹⁴ Juárez, “Institutos”, p. 11.

la materia y no se le veía deseoso de abandonar sus talleres, sus conjuntos o sus escenarios [...] ellos deseaban ser artistas no maestros; carecían de la mística y de la táctica pedagógica para transmitir su deber y sus experiencias a los adolescentes escolares”.¹⁵ Los “misioneros” tenían que permanecer en provincia un mínimo de tres meses, durante los cuales impartían cursos intensivos con la finalidad de capacitar a los elementos locales, y como máximo un año escolar completo; esos profesores tenían un sueldo fijo, viáticos para movilización y pasajes, alimentación y alojamiento en los internados de primera enseñanza. Por otro lado estaban los Residentes Directores, quienes eran profesores locales con la capacidad de dirigir las escuelas de artes plásticas, música, danza, arte dramático

o literatura; también impartían clases y eran responsables de los demás profesores de cada disciplina. Los Maestros Residentes daban clases de una misma disciplina y los Maestros Auxiliares ayudaban a determinada labor en los talleres.

En general, Álvarez Acosta propugnó por el desarrollo de la vida intelectual y la creación artística en provincia, pues consideraba fundamental la generación de centros de enseñanza, centros plurales, abiertos a todas las influencias y corrientes intelectuales de la época, como parte de la política de descentralización cultural. De esa manera, a partir de 1955 se inició la fundación de institutos regionales de Bellas Artes, sumando alrededor de veintitrés, de entre los cuales, desde ese año se citaban como “modelos en su género” los institutos de San Luis Potosí y de Veracruz.¹⁶

¹⁵ AHESLP, IPBA, leg. 1980.6, exp. “Programa aniversario del IPBA. 1980”.

¹⁶ Juárez, “Institutos”, p. 11.



II

los primeros años del IPBA

Respecto a la trayectoria del IPBA es importante estudiar sus primeros años, pues según testimonios orales y escritos, esos definen una época sobresaliente en el desarrollo artístico en San Luis Potosí, particularmente concerniente a las artes plásticas. Sin embargo, es necesario aclarar que en tiempos anteriores hubo manifestaciones artísticas relevantes, como la producción de trabajos de Villalpando, entre otros, así como etapas posteriores a los primeros años de fundación que fueron impresos con logros importantes. En este sentido, la denominada “época de oro” en el que hacer dentro del IPBA, ha sido parte de un proceso de construcción ideológica de un determinado tiempo histórico. Como veremos más adelante,

en las últimas décadas y especialmente en el último lustro, han surgido propuestas que contienen elementos de alta calidad artística y que se encuentran en una búsqueda formal e informal nutrida de tendencias internacionales.

Entre la Escuela Dominical Correa y la búsqueda de un lenguaje

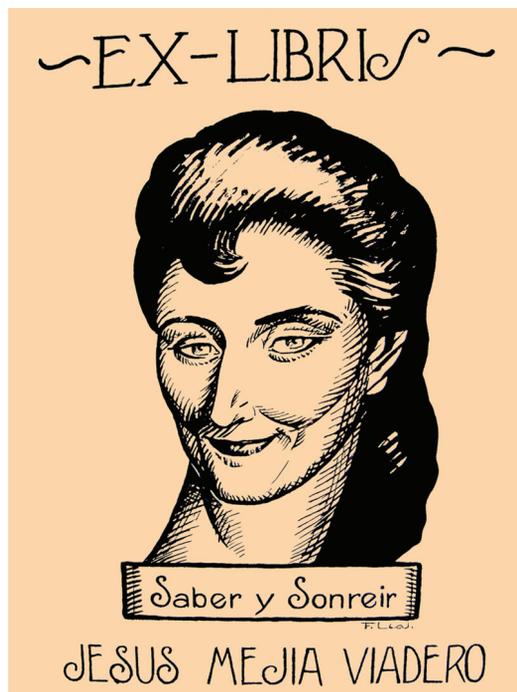
Antes de iniciar una exploración más a fondo sobre la gestación del IPBA, es interesante hacer una revisión a vuelo de pájaro sobre algunos antecedentes en la docencia y promoción artística en San Luis Potosí en el siglo XX. Estos se encuentran en la Escuela Dominical

Alberto Correa, albergada en la Escuela Tipo, fundada y dirigida por Adolfo P. Lira, junto con la maestra de pintura Amanda Martín del Campo. Aunque dicho centro se disolvió a los tres años de instalado, constituye un referente significativo de la primera mitad del siglo XX.

Otro indicio es la Academia Zamenhof, donde se enseñaba esperanto, el idioma inventado por el doctor Luis Zamenhof con la finalidad de que sirviera de lengua universal. En ese recinto también se enseñaban otras lenguas, así como pintura, literatura, música y ensayo filosófico. Ese proyecto sobrevivió más de un lustro, terminó justo cuando falleció su fundador.

Hubo también una sucursal de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), fundada por el escultor Juan M. López; pero tuvo una corta vida debido a su ahogamiento “bajo el cargo de simpatías marxistas”. Según Gamboa Cantón, “en ese tiempo había una gran preocupación de tipo social. Además, con raras excepciones, la mayoría buscábamos una sociedad ideal, donde la riqueza se repartiera equitativamente. En cuanto al aspecto plástico, había una vida muy intensa. La LEAR propiciaba frecuentes reuniones donde uno tenía la oportunidad de oír hablar a personas muy dotadas, como el caso de Siqueiros, quien era un orador nato. Entonces podíamos asimilar con mucha facilidad sus ideas, sus cursos. Era una vida sumamente intensa”.¹⁷

Una escuela de música —de nombre aún desconocido— operaba a espaldas del Palacio de Gobierno, bajo la dirección de Leobardo González, pero igualmente fracasó.¹⁸ Después



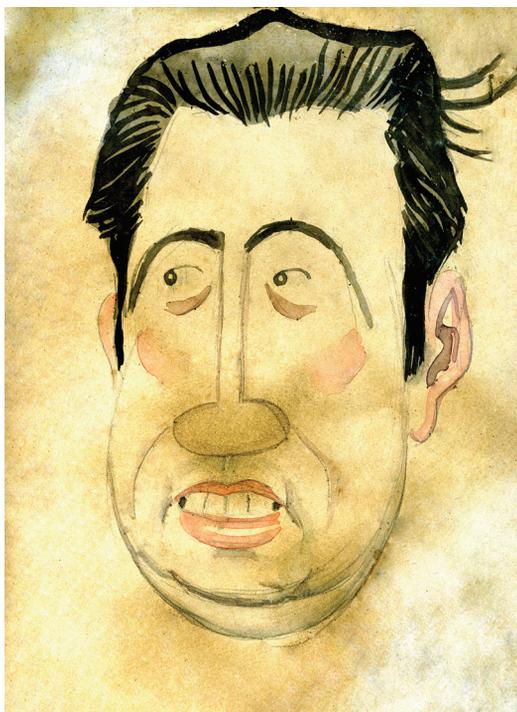
Exlibris de Jesús Mejía Viadero con la imagen de su esposa Luz Gutiérrez, autoría de Fernando Leal, AHESLP

¹⁷ Entrevista Raúl Gamboa Cantón, en Ojeda, “De Mérida”, p. 34.

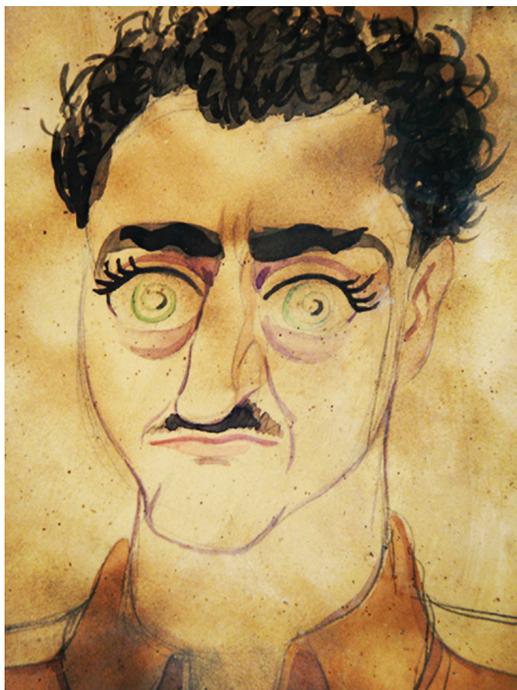
¹⁸ Álvarez Acosta, “25 aniversario”, pp. 26-28.

apareció la “bohemia potosina”, aunque con otra línea. Era un grupo de artistas, escritores, poetas, escultores e intelectuales de la década de los cuarenta, que sobrevivió por varias décadas. En el recién abierto Café Tupinamba, de Samuel Wong, ubicado en la primera calle de Los Bravo, frente a los portales del Palacio del Ayuntamiento, fueron realizadas las “Cenas Bohemisas”, que tenían lugar el último sábado de cada mes, al filo de las nueve de la noche. Se congregaban los dibujantes y pintores Luis Chessal, José Jayme —“pintor malogrado y poeta suicida gran tesoro escondido, casi ignorado, pese a la predilección de Carlos Pellicer”—,¹⁹ Fernando Leal, Manuel Reyna y Emiliano Sánchez Dávalos; los escritores Manuel Calvillo, María Amparo Dávila, Jesús Medina Romero, Jesús Mejía Viadero, José Francisco Pedraza, Felix Dauajare, José Francisco Pedraza, Ana María Pinal, Pedro Rodríguez Zertuche, Concha Urquiza; los escultores: Joaquín Arias, Domingo Biaggi, Everardo Hernández y Juan M. López; además de Ernesto Baez Lozano, Antonio Pizzuto Rubio, Antonio Prieto Laurens, Francisco Sandoval Navarro y Belisario Siller Farías, entre otros.

No era una asociación legalmente constituida, pero sus integrantes, como Luis F. Nava, Joaquín Arias, Fernando Leal y Juan Blanco, entre otros, llevaron a cabo proyectos artísticos y culturales en la capital potosina. Según Medina Romero, “los noctívagos, o mejor dicho noctívagos, acostumbrábamos ir todas las noches al Tupinamba”.²⁰ Oficialmente la bohemia se llamaba Centro Cultural Potosino, publicó un



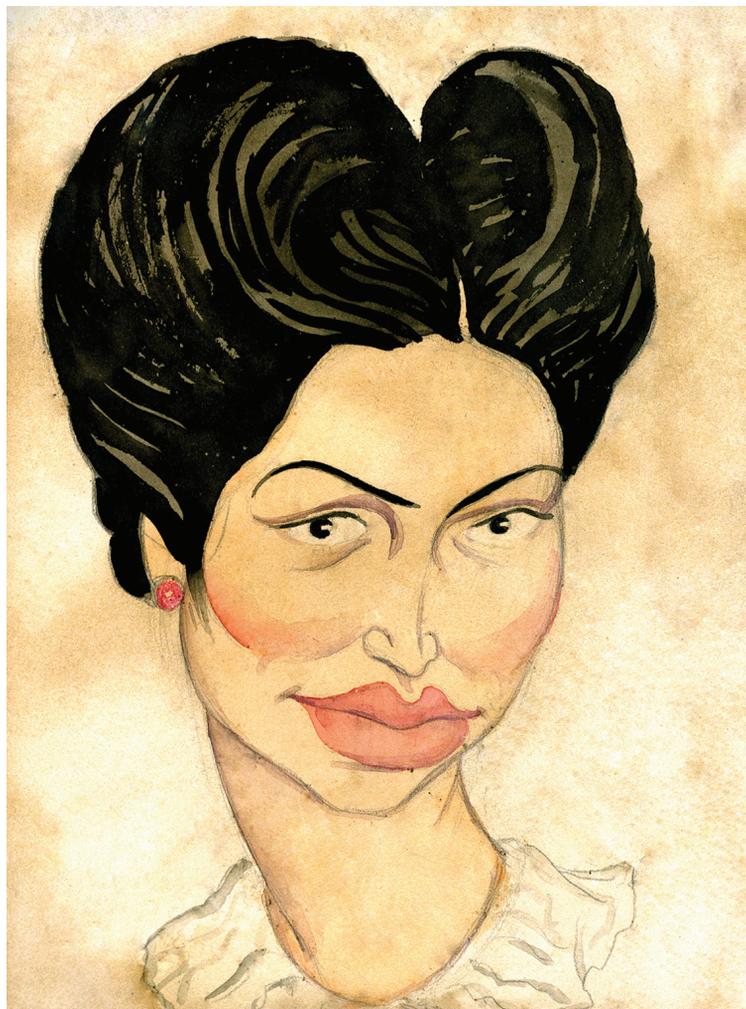
Caricatura de Luis Chessal, anónimo, AHESLP



Caricatura de Jesús Mejía Viaderpieo, anónimo, AHESLP

¹⁹ Reyes, “Expresión artística”, pp. 121-122; Álvarez Acosta, “25 aniversario”, p. 27.

²⁰ Medina Romero, “Bohemia potosina”, pp. 22-23.



Caricatura de Ana María Pinal, poeta, anónimo, AHESLP

pequeño periódico mensual conocido como *Bohemia*, antecedente de *Letras Potosinas*, en cabecera por Luis Chessal. A ese fenómeno, es decir, el de la congregación de personajes de la vida artística, cultural e intelectual de San Luis, le siguieron otros como el creado por Rosario Oyarzun antes de ser designada directora del IPBA. De la agrupación “delic-tuosa” —como no en pocas ocasiones se le llegó a nominar— figuraron otros proyectos

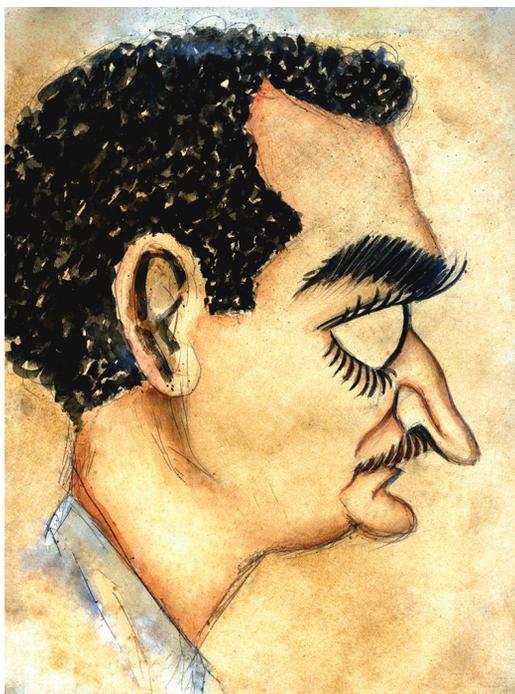
como el grupo surgido a partir de la creación del Instituto en la década de los cincuenta.

Bajo la estatua de Mercurio, junto a la esquina vigilante de Zeus

Como ya se ha visto, el IPBA se gestó en 1955 a partir de las políticas culturales de descentraliza-ción impuestas durante el sexenio presidencial



Caricatura del Doctor Francisco Padrón Poyou, anónimo, AHESLP



Caricatura de Miguel Álvarez Acosta, anónimo, AHESLP

de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) y del periodo de gobierno estatal de Ismael Salas (1949-1955), políticas sustentadas en la creación de instituciones fuera del área apoderada por artistas, políticos y agentes culturales.

La participación de Miguel Álvarez Acosta, entonces director general del INBA fue fundamental en ese proceso. Su interés en la descentralización facilitó la implantación del Instituto, pues encontramos entre sus antecedentes que nació en San Luis Potosí, estado del cual también fue gobernador sustituto en 1939. Fue un personaje egresado de la Benemérita Escuela Normal del Estado de San Luis, formado como abogado en la UASLP. Antes de partir a la Ciudad de México, fue agente de

Ministerio Público, juez de primera instancia en Matehuala, magistrado y presidente del Supremo Tribunal de Justicia. Después fue cónsul y embajador por más de doce años. Su vínculo con las artes se afianzó al fundar varias galerías de arte, orquestas y revistas, talleres de escultura, pintura y serigrafía, escuelas de artesanías y laudería, así como una escuela de música en Villa de Reyes.²¹ Tiempo después dirigió la máxima casa de estudios de artes en México.

Como parte de las estrategias descentralizadas con la formación de institutos regionales de bellas artes, el INBA gestionó directamente con el gobierno de Ismael Salas para concretar el proyecto estatal, formalizado en julio de 1955.²² Una de las primeras tareas a realizar

²¹ Peñalosa, "Elogio", p. 13.

²² AHESLP, IPBA, leg. 1956.I, exp. "Varios", Algunos datos sobre la fundación y actividades del IPBA, María del Rosario Oyarzun, San Luis Potosí, 11 de septiembre de 1962.



Leobardo M. González, Miguel Álvarez Acosta, y Francisco Padrón Poyou, 1955, AIPBA



Francisco Padrón Poyou y Miguel Álvarez Acosta, 1955, AIPBA

fue la elección del director; Miguel Álvarez Acosta propuso inicialmente la designación de un coordinador del futuro IPBA, que tuviese “proyección enciclopédica en lo que se refiere al arte”, enfatizando que el mejor candidato era Jesús Mejía Viadero. Sumado a este concepto, el pensamiento general para el nombramiento de dichos directivos partió de considerarlos “ELEMENTOS DE PECULIAR FISONOMÍA que hay siempre en provincias, con estimación social, con dinamismo e imaginación, con conocimientos más o menos generales sobre todas las bellas artes”;²³ se buscaban “personas con una visión múltiple de la cultura y de un conocimiento general de todos los idiomas del arte, situaciones que también se daban en artistas militantes de indudable ilustración; de aquí que, por regla general la asignatura de Historia del Arte quedaba a cargo del director”.²⁴ Parte de esa personalidad característica buscada por el INBA para ocupar la coordinación la tenía Jesús Mejía Viadero, pues era una persona que hablaba inglés, francés, alemán, ruso, italiano, hebreo, entre otras lenguas. Ocupó diversos cargos públicos en distinto tiempo.²⁵ Ese personaje nació en san Luis Potosí. Se recibió de abogado en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí en 1939,²⁶ profesión que favoreció su desempeño posterior. Se caracterizaba por su puntualidad y su amabilidad. Entre las actividades relevantes que de alguna manera lo

²³ INBA, *Memoria 1954-1958*, p. H 36.

²⁴ AHESLP, IPBA, leg. 1980.6, exp. “Programa aniversario del IPBA. 1980”.

²⁵ Juez Menor; Defensor de Oficio; Agente del Ministerio Público Federal en diversas adscripciones; Sub-procurador de Justicia; Procurador Interino, Primer Vocal y Síndico del Consejo Municipal, Secretario del Ayuntamiento; Apoderado e inspector de solvencia en el Nacional Monte de Piedad, sucursal San Luis Potosí, durante cinco años, hasta que fue designado Magistrado del Tribunal Superior de Justicia; Oficial Mayor del Gobierno del Estado; Director de Educación Pública, Vice-rector y Rector Interino de la UASLP.

²⁶ AJMV, exp. único, Certificado de la carrera de Abogado de Jesús Mejía Viadero. UASLP, 13 de mayo de 1952. Examen II de febrero de 1939.

encaminaron a la dirección del IPBA fue haber fundado la Alianza Francesa en San Luis Potosí, de la cual fue presidente durante cinco años consecutivos. Recibió las “*Palmas Académicas*” por el gobierno de Francia. Hizo un viaje de estudios financiado en otoño de 1952. Sus vínculos y relaciones políticas posibilitaron que representara al gobernador en actos como el aniversario de la integración de las Naciones Unidas.²⁷ Sus vínculos se cimentaron en el ámbito cultural en ese periodo, haciéndose cargo de exposiciones como la muestra pictórica del artista hidrocálido Guillermo Fritsche, en la Sala German Gedovious, presentada por la Asociación Cultural Potosina, presidida entonces por José Antonio Murillo Reveles.²⁸ El perfil sustentado en sus actividades e intereses, le dotaron de la personalidad buscada por el INBA para dirigir el instituto regional en San Luis Potosí.

El director nombrado informaría sobre las necesidades del plantel, mismas que irían resolviendo el Gobierno del Estado y el INBA, hasta dejar establecida y bien basada la calidad de la enseñanza estética en San Luis Potosí. En ese momento Mejía Viadero informó que haría saber al presidente de la República de las facilidades que dio el gobierno estatal para la creación de la escuela, afirmando que las promociones que hacía a ese respecto, no eran sino el cumplimiento de la función nacional del Instituto que dirigía, con la obligación personal de servir al Estado.²⁹ Por otro lado, Ismael Salas manifestó acuerdo total en que Mejía



Fachada del IPBA, *Memoria del Instituto Nacional de Bellas Artes 1958-1964*, INBA, 1964



Jesús Mejía Viadero, AHESLP

²⁷ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 24 de octubre de 1954.

²⁸ AJMV, exp. único, Recorte de periódico sin consignación periodística, 5 de mayo de 1954.

²⁹ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 1 de mayo de 1955.

Viadero dirigiera la Institución; agregó que era importante garantizar “la existencia de la Academia de Bellas Artes en nuestro Estado. La segunda coincide con los propósitos de coordinar nuestra acción, para la buena marcha del futuro plantel, por último, la tercera, tiene por objeto señalar las bases de nuestras aportaciones”.³⁰ Antes de que se firmara el convenio para la creación del IPBA, el gobernador informó que ya se tenía un “excelente local enfrente al jardín Hidalgo, que albergaría las escuelas de danza, artes plásticas (escultura, pintura, grabado, etc.), y los salones para clases teóricas, así como para música y teatro”.³¹

A finales del mes de mayo, el INBA y el Gobierno del Estado aprobaron por fin y por unanimidad las cláusulas del convenio para el establecimiento del IPBA, según informó el director de esa Institución, Jesús Mejía Viadero a su llegada a la Ciudad de México. Declaró que “por vez primera en toda la República se ha creado ya la institución de tal categoría, la que vendrá a dar un impulso a la cultura y arte no sólo en San Luis Potosí, sino en todo el centro y norte del país”.³² El convenio que dio fundamento a su creación, realizado íntegramente desde las negociaciones iniciales por la Dirección General del INBA, representó una clara y concreta organización, además de una esquemática estructura técnica y administrativa de los Institutos Regionales de Bellas Artes. Por ello, fue tomado como modelo para la fundación de otros institutos regionales en México.



Escalera de ascenso al IPBA, *Memoria del Instituto Nacional de Bellas Artes 1958-1964*, INBA, 1964



Representaciones teatrales en el IPBA, *Memoria del Instituto Nacional de Bellas Artes 1958-1964*, INBA, 1964

³⁰ AJMV, exp. único, Ismael Salas, gobernador del estado de San Luis Potosí, a Miguel Álvarez Acosta, director del INBA, San Luis Potosí, 7 de mayo de 1955.

³¹ AJMV, exp. único, Ismael Salas, gobernador del estado de San Luis Potosí, a Miguel Álvarez Acosta, director del INBA, San Luis Potosí, 7 de mayo de 1955.

³² *El Heraldo*, San Luis Potosí, 28 de mayo de 1955.



Orquesta del IPBA, *Memoria del Instituto Nacional de Bellas Artes 1958-1964*, INBA, 1964



Grupo de clase en el IPBA, *Memoria del Instituto Nacional de Bellas Artes 1958-1964*, INBA, 1964

En los días de la firma del convenio, únicamente faltaba la resolución del proyecto en estudio sobre las aportaciones que tendría que hacer el Gobierno de San Luis y el INBA para el sostenimiento del IPBA. La ayuda obtenida del Gobierno del Estado negociada por el INBA para el IPBA, consistió en el pago de renta del local donde funcionó por varios años la escuela. El interés de Ismael Salas por el establecimiento de ese proyecto de alcances no dimensionados para entonces, tuvo su concreción en la idea de incrementar actividades culturales en el marco del quehacer y de imagen política estatal, pues al gobernador le preocupaba que “faltándome tan sólo dos meses para terminar mi gestión gubernativa, tengo un empeño especial en dejar fundada y cimentada esta obra de mi Gobierno, que viene a redondear y a completar el programa de desarrollo cultural que me propuse realizar en bien de nuestra Provincia”.³³ Por otro lado, la política cultural nacional contemplaba la vinculación con los gobiernos estatales como bandera electoral, pues consideraba que la “saturación popular creaba la atmósfera propicia, confirmaba simpatías en el Mandatario de la entidad, que aceptaba no solo cumplir con los términos del convenio respectivo, sino esmerarse en lograr los índices mayores del aprovechamiento a sus gobernados”.³⁴ Parte de la estrategia política consideró visitas frecuentes e inesperadas del gobernador en el Instituto, así como diversos espacios para la muestra de avances del IPBA, particularmente las presentaciones escénica o en las muestras de la plástica y la gráfica del alumnado; de acuerdo

³³ Circular, julio de 1955. Ismael Salas, gobernador del estado de San Luis Potosí.

³⁴ AHESLP, IPBA, leg. 1980.6, exp. “Programa aniversario del IPBA. 1980”.



Taller de pintura, *Letras Potosinas*, vol. XIII, núm. 118, octubre-diciembre de 1955

a los testimonios generaba una característica impresa en la trayectoria de los institutos regionales, que también significó una vertiente en la arena de discusión cultural y artística.

En las semanas previas a la deseada inauguración planificada para el 31 de agosto, se dieron una serie de rumores, especulaciones, críticas y debates periodísticos que manifestaban el golpeo de la política cultural local. En la prensa de la época se leían declaraciones y afirmaciones diversas. Algunas de ellas mencionaban: “qué bueno que el licenciado Mejía Viadero se ha hecho cargo del Instituto Potosino de Artes Plásticas, porque la verdad ya se estaba quemando antes de nacer, con ese grupito oficioso que le resultó dizque muy amigo de Álvarez Acosta [...] pero se fue a México y veremos a su regreso [...] se acabarán los avorazamientos [...] y sobre todo las ofensas a personas que merecen nuestra estimación, como nuestra dilecta amiguita Martha González Urriza y la no menos Nínfa Rodríguez”.³⁵ Además, se difundía el hecho de la inauguración de la Escuela de Danza, sobre muchas preinscripciones pagadas, entre otras, que se consideraron falsas, afirmó Mejía Viadero a Argos: “volveré de México y entonces se acabarán las especulaciones”.³⁶ A principios del mes de junio se consideró que con la presencia de Mejía Viadero “se han parado en seco los afanes de muchos que quieren echar por la borda un proyecto que tanto prestigio proporcionará a San Luis”.³⁷

La posición del INBA fue contundente sobre la imposición del proyecto ante las especulaciones, rumores y golpeos, manifestando

³⁵ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 22 de mayo de 1955.

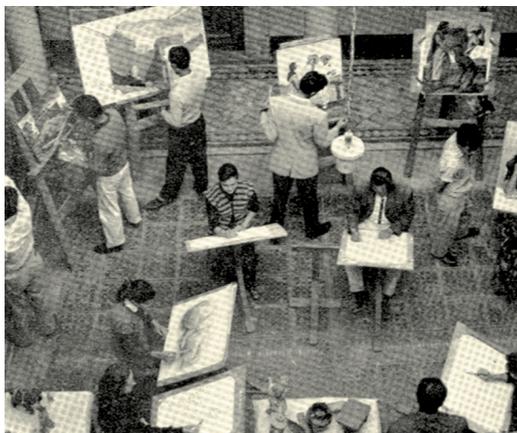
³⁶ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 22 de mayo de 1955.

³⁷ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 5 de junio de 1955.

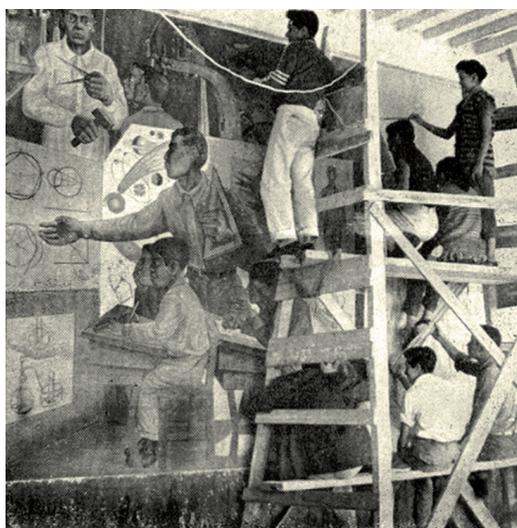
su complacencia por el hecho de que “no llegaron a dañar su fundación, todo quedó en rumores o en prudencia confidencial”. El gobernador, no formuló objeciones ni enmiendas al convenio. El documento quedó firmado el primero de julio de 1955, fecha en la que jurídicamente se institucionalizó el IPBA y “aunque se procuró que el acto no tuviera resonancia, la Prensa y el Pueblo de San Luis acogieron con simpatía y entusiasmo su fundación”.³⁸

El IPBA “nació pobre pero libre”

Las funciones esenciales del IPBA fueron la docencia, la promoción, así como la protección y estímulo a la creación artística. En lo relativo a la docencia, se impartirían: danza, artes plásticas, música, arte dramático y literatura, bajo una enseñanza elemental y vocacional, sin dejar de lado completamente el carácter profesional con miras a crear escuelas superiores con el juicio técnico del INBA, sobre los elementos de equivalencia y reconocimiento de los estudios del IPBA, en las escuelas oficiales de arte de la Ciudad de México. Las tareas de promoción eran sustancialmente exposiciones, conciertos, recitales, conferencias, seminarios, misiones culturales, espectáculos mixtos, programas de radio, mesas redondas y divulgación por medio de discos, películas, libros, folletos, diapositivas y toda clase de servicios semejantes. La protección y estímulo a la creación artística contempló el otorgamiento de becas para la producción literaria, musical, pictórica, escultórica y coreográfica, así como la promoción de certámenes



Clase de pintura, *Memoria del Instituto Nacional de Bellas Artes 1958-1964*, INBA, 1964



Taller de pintura mural, *Memoria del Instituto Nacional de Bellas Artes 1958-1964*, INBA, 1964

³⁸ AHESLP, IPBA, leg. 1980.6, exp. “Programa aniversario del IPBA. 1980”.



Taller de artes e industrias populares, *Memoria del Instituto Nacional de Bellas Artes 1958-1964*, INBA, 1964



Taller de pintura y grabado, *Memoria del Instituto Nacional de Bellas Artes 1958-1964*, INBA, 1964

sobre las mismas materias y el establecimiento de premios anuales para el mérito artístico en las diversas exposiciones. El IPBA proyectaba a futuro la extensión docente a las artes aplicadas, técnica fotográfica y cinematográfica, folklore, artesanías y lenguas extranjeras.³⁹

Según el convenio de instauración, la estructura del IPBA era: un director, un secretario y un tesorero. El personal docente constaría de diversos directores de escuelas o especialidades; maestros titulares, residentes o locales; profesores auxiliares de grupo o taller. Se tenía un organismo auxiliar bajo la figura de un Consejo Técnico Pedagógico del Instituto, compuesto por el director y profesores titulares de las escuelas, departamentos y secciones, siempre que se tratara de problemas de carácter general que afectaban fundamentalmente al Instituto.⁴⁰

Formalmente instaurado, con la estructura a media definición, se continuó planificando y organizando la inauguración con todo lo que ello implicaba ante las eventualidades ya expuestas. El siguiente paso fue la definición del claustro de profesores, los recursos, la infraestructura, en fin, todo lo concerniente a la estructura del IPBA durante sus primeros años. Pasada la etapa ineludible o necesaria, funcionaría con todas sus dependencias: artes plásticas, danza, música, teatro, oficio literario, artes aplicadas, "folklore" y arte popular. Las clases serían impartidas por profesores competentes y de reconocida capacidad del INBA, los llamados misioneros que serían hospedados y alimentados en el Internado de

³⁹ INBA, *Memoria 1954-1958*, p. H 38.

⁴⁰ INBA, *Memoria 1954-1958*, p. H 40, H 50.

Primaria Damián Carmona. Sus actividades se extenderían a todos los municipios del estado y a lugares donde existiera una “palpitación por el arte”; se formarían delegaciones municipales y se les darían todas las facilidades necesarias para que desarrollaran su vocación.

Eran tiempos de carreras, presiones, decisiones, muchas de ellas hechas al vapor, de revisión de calendarios y agendas de personalidades de la cultura local y nacional. También debía resolver aspectos relacionados con servicios como la instalación de una línea telefónica, y la reducción de impuestos para los profesores, solicitada a la SHCP, pues una “institución de esa naturaleza no tenía obligaciones fiscales, por lo que [se] solicitaba exención de impuestos a la misma”.⁴¹

Una de las primeras necesidades a solventar fue la falta de “equipaje” para las diversas escuelas. Se resolvió que dependiendo del resultado que se tuviera y estudiando el citado convenio, se buscaría un local más adecuado del que ya gozaban. Mientras tanto seguiría funcionando el ubicado en la esquina de las calles de Venustiano Carranza y Allende,⁴² frente a la Plaza de Armas, a un costado del Palacio de Gobierno, “precisamente bajo la estatua de Mercurio” diseñada por Jean Bologne, “junto a la esquina vigilante de Zeus”,⁴³ es decir, frente a los ojos vigilantes del Estado. Los planes para el IPBA contemplaban además los servicios de una biblioteca, publicaciones y el patrocinio de eventos culturales.

Álvarez Acosta bautizó a los profesores que se desempeñaron en provincia como “maestros misioneros”, particularmente los formados en la Ciudad de México, cuyos objetivos eran la docencia intensiva en los distintos centros provinciales. El INBA proporcionó inicialmente al IPBA de dos profesores residentes de escultura y pintura y dotó de un misionero, que permanecería tres meses, también un profesor residente de danza, y otro misionero que durante tres meses impartiría enseñanzas en dicha materia. Anunció que en breve sería enviado un profesor de música, que con otro que designara el Gobierno del Estado, se impartirían conocimientos de esta disciplina; además se formaría la orquesta infantil. También se designaría al profesor Rafael Villegas para encargarse de la dirección de la enseñanza dramática en la misma escuela, así como en Guanajuato y Aguascalientes. De esa manera los primeros profesores misioneros que envió el INBA, fueron, el pintor José Gordillo para pintura, dibujo y grabado; la bailarina y coreógrafa Eunice Arriaga para danza y el Ballet y de la propia ciudad de San Luis, el profesor escultor Joaquín Arias, “que por igual impartía modelado que iniciaba a sus alumnos en el manejo del cincel, el uso de materiales pétreos y procedimientos de fundición; para atender la especialidad de música, se designó al violinista potosino José González, que sólo enseñaba instrumentos de cuerda, auxiliado por el che- lista Marmolejo y un ayudante de solfeo”.⁴⁴

⁴¹ AJMV, exp. único, Jesús Medía Viadero al director del Impuesto sobre la Renta, de la SHCP, Ciudad de México, 20 de junio de 1955.

⁴² *El Heraldo*, San Luis Potosí, 28 de mayo de 1955.

⁴³ Álvarez Acosta, “25 aniversario”, p. 26.

⁴⁴ AHESLP, IPBA, leg. 1980.6, exp. “Programa aniversario del IPBA. 1980”.

Es importante mencionar que las actividades del IPBA iniciaron antes de su formal inauguración. Los proyectos comenzaron a cuajar, como el de la maestra Eunice Arriaga, quien después de permanecer durante unos días en San Luis Potosí tuvo que regresar a la Ciudad de México para arreglar asuntos familiares y poder establecerse en San Luis Potosí, con la finalidad de incorporarse a la enseñanza de la danza en el Instituto.

Las inscripciones para las Escuelas de Artes Plásticas y Danza se abrieron a principios de junio, es decir, algunas semanas antes de la inauguración y fueron cerradas en vista de la gran cantidad de alumnos inscritos. Pero se decidió volverlas a abrir dada la enorme cantidad de personas que deseaban ingresar “para cultivarse en cada una de las diferentes artes que allí se impartirán.”⁴⁵

Por lo anteriormente expuesto, y para corresponder al creciente entusiasmo del público que cada día se muestra más sediento de cultura, el director del mencionado instituto y los maestros, sin preocuparles el esfuerzo y el trabajo extra que un mayor número de alumnos representa, están dispuestos a laborar hasta el máximo por la cultura y el arte potosinos.⁴⁶

El 21 de junio iniciaron las actividades del Instituto, es decir, más de un mes antes de su real apertura y formal inauguración,

especialmente las clases de Danza y Ballet, entonces impartidas por Eunice Arriaga.⁴⁷ La Escuela de Dibujo, Pintura y Escultura también estaban funcionando a pesar de la falta de mobiliario total, pues hasta ese momento sólo se había recibido una parte del requerido. La Escuela de Música era la que no había iniciado; se hacían los preparativos necesarios para el salón que ocuparía, iniciativa a la cual se sumaron profesores y alumnos inscritos.

Fue hasta el mes de julio que la prensa de la época difundió en una nota periodística titulada “Hoy se iniciarán formalmente las clases de Artes Plásticas”, la institucional puesta en marcha del los proyectos del IPBA, el 1 de julio:

el día de hoy se iniciarán formalmente las clases de artes plásticas y danza en el Instituto Potosino de Bellas Artes, continuando abierta la matrícula hasta fines del mes de julio, en cada una de las cátedras de dibujo, escultura y danza.⁴⁸

Ese mismo día, Miguel Álvarez Acosta informó al licenciado Hugo Margain, (director general del ISR, SHCP, México) que el IPBA quedó creado a partir del 1 de julio, habiendo regido la creación, funcionamiento y organización por el memorando de 23 de mayo, que contenía los puntos del convenio aprobados por las entidades fundadoras (Gobierno del Estado, INBA), y que Jesús Mejía Viadero fue nombrado director.⁴⁹ La prensa

⁴⁵ *El Herald*, San Luis Potosí, 7 de junio de 1955.

⁴⁶ *El Herald*, San Luis Potosí, 7 de junio de 1955.

⁴⁷ *El Herald*, San Luis Potosí, 21 de junio de 1955.

⁴⁸ *El Herald*, San Luis Potosí, 1 de julio de 1955.

⁴⁹ AHESLP, IPBA, leg. 1955.I, exp. “Varios”.

ilustraba el encanto por una institución de esa naturaleza subrayando su importancia social.

el beneficio que para la ciudad de San Luis representa esta institución es verdaderamente incalculable, ya que en más de 3 siglos de vida cultural, nunca se había emprendido en pro de la cultura y las bellas artes una tarea de tal naturaleza. Los últimos adelantos de la técnica, los mejores maestros de la república mexicana y una perfecta organización, constituyen las características principales del mencionado centro de arte y cultura. Como todos sabemos, San Luis es cuna de artistas, poetas, músicos y en general, hombres de cultura extraordinaria, siempre ha figurado en primer lugar entre los estados positivamente cultos.⁵⁰

Prisas, presiones y adaptaciones fueron el día a día en esos primeros momentos del IPBA. El día de apertura de clase, “cortinajes, espejos, barras de apoyo y barniz del piso, han quedado terminados hasta hace unas cuantas horas, por lo cual no se ha podido dar principio con más anticipación como hubiéramos deseado”.⁵¹

Por su parte, Mejía Viadero explicó que en la reconstrucción y readaptación del edificio se trabajaba con mucho entusiasmo, a tal grado que los jóvenes estudiantes de dibujo y pintura del citado plantel colaboraron en la restauración de puertas, ventanas y

muros, esos “jóvenes aficionados al arte que por medio de esta Escuela de Bellas Artes pueden llegar a ser grandes maestros”.⁵²

Con la recién apertura del IPBA se hablaba de que la sociedad potosina había “tomado la cosa como suya”, pues consideraban que “desde el punto de vista espiritual [era] un templo dedicado a las Bellas Artes, orgullo y honra de la muy culta ciudad de San Luis Potosí”.⁵³ Es decir, el discurso periodístico oficioso remarcaba la importancia de la Institución en el proyecto político respecto a la cultura.

Todos estos elementos son indispensables para que toda institución funcione en una forma equilibrada y perfecta, ahora sólo se precisa de la cooperación general de todas las clases sociales, afín de que reconozcan y vean que este instituto, no sólo el plantel en el que se va a tomar tal o cual clase como una diversión o gusto, sino desde el punto de vista práctico; como el primer escalón para emprender una carrera artística en la que pueden conquistar, fama, dinero y un nombre que prestigiará a nuestro Estado natal.⁵⁴

Se consideraba como “honra y prestigio de los hombres que en las diferentes manifestaciones del arte, han colocado a nuestra Patria Chica en un lugar connotado de la cultura nacional.”⁵⁵ Era parte de la descentralización de la cultura

⁵⁰ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 17 de junio de 1955.

⁵¹ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 21 de junio de 1955.

⁵² *El Heraldo*, San Luis Potosí, 21 de junio de 1955.

⁵³ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 21 de junio de 1955.

⁵⁴ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 21 de junio de 1955.

⁵⁵ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 22 de junio de 1955.



Reunión de Jesús Mejía Viadero, ca. 1955



Manuel Frías, pintor regiomontano presidente de la asociación de pintores libres de Monterrey durante la exposición "32 Paisajes", presentada por la UAP. Lo acompañan los pintores Dr. Manuel Hernández Muro, Manuela Reyna, Alfonso Serment, Jesús González Sánchez, Jenaro González Barajas, Luis Chessal. *Letras Potosinas*, año XV, julio diciembre 1957, núm. 125-126

tan en boga, asociada a ideales nacionalistas plasmados en el arte. Tendencia que de alguna manera estuvo imbuida durante los primeros años del IPBA. La escuela se abrió con carencias espaciales propias del edificio designado para las clases, especialmente para las artes plásticas y la danza; los proyectos de música y arte dramático quedaron pendientes, debido a la falta de recursos financieros que pudieran garantizar su puesta en marcha. Por ello, se ha mencionado que "El IPBA nació pobre pero libre, 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".⁵⁶ El recién nombrado director expresó:

que aun cuando las clases ya se habían iniciado con anterioridad, no se habían principiado formalmente en vista de las deficiencias con que contaba el local en mayoría constructiva.⁵⁷

Es decir, prevalecía la escasez pero gobernaba el entusiasmo, como sucede con la mayoría de los proyectos de carácter cultural y artístico, los cuales no reciben recursos económicos suficientes pero funcionan como banderas de promoción política interna y externa.

Como un evento institucional y como preámbulo a la inauguración, las autoridades oficiosas encabezadas por el gobernador realizaron un recorrido por las instalaciones del edificio el día de su formal apertura, con la finalidad de conocer de cerca los "casi

⁵⁶ Álvarez Acosta, "25 aniversario", p. 26.

⁵⁷ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 1 de julio de 1955.

insignificantes detalles de que carece la misma institución.”⁵⁸ Los preparativos continuaron bajo la orquestación de Mejía Viadero, ya que el esperado evento inaugural estaba planificado para el 31 de julio, fecha en la cual se contaría con la presencia de Miguel Álvarez Acosta, Magda Montoya y el gobernador Ismael Salas, entre otras personalidades.⁵⁹ Para ello se diseñó una “Exposición de Arte Regional Potosino”, convocando con antelación a los diferentes municipios que con “suma facilidad pueden enviar sus exponentes que servirán para poner una nota de belleza y colorido”.⁶⁰ Es decir, privaba la idea de combinar la enseñanza y práctica de las artes con artes consideradas menores, en ese caso de las artesanías.

Sin embargo, la anhelada inauguración se retrasó por causas desconocidas. Los comentarios vertidos al respecto no eran muy esperanzadores, incluso se llegó a aseverar que “como cuando ‘un niño nace muerto’ así se aplica la analogía al IPBA, porque cuando ya iba a inaugurarse en forma brillante, le cortaron las alas y se cayó; ahora para levantarlo no va a ser muy fácil”.⁶¹ Esa situación perduró por semanas, pues a mediados del mes de agosto aún no se fijaba una fecha oficial exacta. Se extendió el rumor de conflictos en el ámbito de la política cultural local y nacional, ya que se cuestionaba: “¿Será que no es grata la presencia del Lic. Miguel Álvarez Acosta en San Luis?”.⁶²

Para el mes de septiembre, los comentarios en torno a la inauguración se mezclaban



Invitación a función de fin de cursos del IPBA. 1955-1956. AHESLP

⁵⁸ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 2 de julio de 1955.

⁵⁹ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 14 de julio de 1955.

⁶⁰ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 14 de julio de 1955.

⁶¹ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 7 de agosto de 1955.

⁶² *El Heraldo*, San Luis Potosí, 14 de agosto de 1955.



El escultor Joaquín Arias, dirigiendo la escuela de escultura del IPBA. *Letras Potosinas*, año XV, julio diciembre 1957, núm. 125-126



Convivio ofrecido por Próspero Olivares Sosa, donde asistieron los caricaturistas Freyre, Audifred, Quezada, Guasp, Isaac, y periodistas de *Excélsior* y *Novedades de ESTO* de la C.G.V, periodistas de los diarios potosinos Raúl H. Vázquez, Sergio F. López, José G. Rojas y el artista escultor Joaquín Arias, que recibió amplio elogio, así como los pintores Lorenzo Guerrero y Casso Soria. *Letras Potosinas*, año XV, julio diciembre 1957, núm. 125-126

con apreciaciones asociadas a la política local y nacional, enfrentamiento de grupos e intereses personales: “Hay política de fondo y lo que es peor han perjudicado a San Luis grupos demagogos que han intervenido [...] menos mal que está en buenas manos de nuestro amigo Jesús Mejía Viadero, al margen de todos esos líos bastardos.”⁶³

En medio de críticas, planes creativos, definición de políticas institucionales locales y nacionales, arrancó motores el IPBA, justo en el decenio comprendido entre 1955 y 1965, en un contexto nacional caracterizado por el primer reconocimiento internacional de José Luis Cuevas y la inauguración en 1958 del Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México, que significó un cambio importante en el énfasis cultural: “del muralismo socialmente dirigido al público y patrocinado por el gobierno, a la propiedad privada del arte y al incremento de un mercado artístico interno que complacía a la clase media local y al comercio



Arcelia Farfán y Luis Alonso, en el Ballet “Boda en el Pueblo”, *Letras Potosinas*, año XV, julio diciembre 1957, núm. 125-126

⁶³ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 4 de septiembre de 1955.

turístico”.⁶⁴ En ese contexto histórico, el IPBA transcurrió sus primeros años de búsqueda en la definición de un esquema docente y de producción que cristalizó en importantes eventos en la década de los sesenta. No obstante, es importante conocer otros aspectos de relevancia en torno a los primeros años del IPBA.

Las primeras instituciones en provincia estuvieron dotadas de centros de docencia o “Escuelas” en artes plásticas, música, arte teatral y danza. Los programas impuestos fueron a imagen y semejanza de los de Bellas Artes de la Ciudad de México, reconocidos por el INBA y por la SEP. Las actividades de cada Escuela del IPBA se organizaron en la famosa “Casa del Mercurio” —que en tiempos anteriores fue sede del Banco del Centro de San Luis Potosí—, donde el corredor lucía los cuadros al óleo y las acuarelas ya realizadas hasta ese momento.⁶⁵ Según los testimonios, dicha construcción carecía de una infraestructura adecuada y de acuerdo a las palabras de Miguel Álvarez Acosta, “su instalación fue precaria, incómoda, pero apasionada y activa. El Gobernador Antonio Rocha Cordero le dio el recinto más grandioso y funcional de todo el país”⁶⁶ años más tarde. Pero en ese entonces contaba con 17 espacios distribuidos de la siguiente manera: Salón de danza; Vestidor; Aula de música; Dirección; Laboratorio de artes plásticas, sección de técnica fotográfica; Impresión de grabado; Almacén; Salón de vaciados; Escuela de modelado y escultura; Patio de pintura de caballete; Exposiciones y subastas periódicas; Salón de



El caricaturista Luis Chessal muestra la caricatura el director del INBA, Miguel Álvarez Acosta. Están además Alberto Isaac, Próspero Olivares Sosa y Carlos Isunza. *Letras Potosinas*, año XV, julio diciembre 1957, núm. 125-126

dibujo; Aula de pintura; Aula de música; Salón de grabado; Patio de tallas (cantera y madera); Baño para hombres; Baño para mujeres.

Ese simbólico edificio era insuficiente para el número de alumnos inscritos. Por ejemplo, el taller de pintura estaba instalado en un reducido patio con un espacio de poco más de un metro cuadrado cada alumno, que era insuficiente para albergar un caballete. Tanto directivos, profesores y alumnos tuvieron que ingeniárselas para convertir aquellos espacios en áreas de trabajo, “y pronto quedaron disponibles”, un gran salón de barras y espejos para las clases de danza; el espacioso vestíbulo se inundó de caballetes y restiradores; un vasto salón se destinó a escultura y en el segundo patio se instaló uno para cerámica y terracotas; se tuvieron que combinar los horarios para impartir en el mismo espacio, clases de actuación y nociones de literatura elemental e historia del arte; en el salón cerrado y lateral,

⁶⁴ Goldman, *Pintura mexicana*, p. 51.

⁶⁵ Juárez, “Institutos”.

⁶⁶ Covantes, “Raúl Gamboa”.



Celestino Gorostiza, jefe del departamento de teatro del INBA, en pláticas al alumnado de la escuela de teatro del IPBA. Presentes: Jorge Adalberto Vázquez, secretario titular del INBA, Lic. Miguel Alvarez Acosta, y Lic. Enrique Galindo, maestro de la escuela de teatro del IPBA, *Letras Potosinas*, año XV, julio diciembre 1957, núm. 125-126



Escuela de Música del IPBA, *Memoria del Instituto Nacional de Bellas Artes 1958-1964*, INBA, 1964

las clases de cuerda y piano y solfeo en un breve espacio posterior; al terminar la escalera, estaba la oficina del director y su secretaria.”⁶⁷

Para remediar la estrecha situación, Manuel López Dávila, gobernador del Estado (1961-1967), cedió un terreno para edificar un nuevo espacio “faltando solamente los medios económicos para llevar a cabo su construcción”.⁶⁸ Lo cierto es que frente a las carencias del edificio que albergó por años al IPBA, es innegable el hecho de que en San Luis Potosí se concretó un Instituto donde se impartían disciplinas artísticas y labores artesanales, lo que definió una transformación en el propio quehacer en San Luis Potosí durante décadas. Es menester mencionar que muchos de los institutos regionales fracasaron en el corto y mediano plazo, según el criterio aplicado por el INBA “se han eliminado centros cuya labor era tan reducida que no podría dar ningún fruto.”⁶⁹ No obstante, “el IPBA se constituyó como uno de los más fuertes”.⁷⁰ Un aspecto de suma importancia, fue la experiencia de Mejía Viadero en el ámbito de la docencia, pues fue profesor de una variedad de asignaturas en la UASLP, entre las que destacan historia del arte e idiomas.⁷¹ Su andadura por las aulas y los espacios de negociación política posibilitaron la permanencia

⁶⁷ AHESLP, IPBA, leg. 1980.6, exp. “Programa aniversario del IPBA. 1980”.

⁶⁸ AHESLP, IPBA, leg. 1956.1, exp. “Varios”. Dos hojas sueltas fechadas el 4 de marzo de 1964, San Luis Potosí.

⁶⁹ INBA, Memoria 1964-1970, p. 139

⁷⁰ Juárez, “Institutos”.

⁷¹ AJMV, exp. único, Manuel Nava, rector de la UASLP, a Jesús Mejía Viadero: Nava le dio a Vuadeor el nombramiento de profesor encargado de la cátedra de historia del arte, 16 de abril de 1956 y 1957. Además las cátedras impartidas en la UASLP: Bachillerato: Introducción al estudio del Derecho, Geografía Humana, Historia del Arte, Geografía de México, Introducción a la Filosofía; en Jurisprudencia: Derecho Internacional Público, Derecho Penal, Teoría General del Estado, Sociología. En Ingeniería y Física: curso de alemán. En Medicina: Antropología Social y Medicina Legal. En Enfermería: Antropología Social, en Comercio: Problemas Económicos de México. En Economía: Economía Vital.



Aspecto de la sala en la exposición, *Letras Potosinas*, año XV, julio diciembre 1957, núm. 125-126



La danza de los matlachines del Internado Damián Carmona, que tomaron parte en Boda en el Pueblo, *Letras Potosinas*, año XV, julio diciembre 1957, núm. 125-126

del Instituto en el contexto nacional durante dos años que estuvo al frente de la dirección.

El IPBA recibía subsidio del Gobierno del Estado para el alquiler del edificio que tenía un costo de mil pesos, así como para el sostenimiento de varios profesores, del director y de la taquimecanógrafa, con un monto total de 3,100 pesos hacia 1955. El INBA proporcionaba recursos para sufragar los gastos de otros profesores, de auxiliares y de un contador.⁷² Además de ese recurso, Mejía Viadero buscaba patrocinadores para que hicieran donativos al Instituto,⁷³ de acuerdo al convenio firmado el 1 de julio, que además incluía la obtención de recursos por medio de subsidios de otras instituciones, aportaciones mensuales de patrocinadores, cuotas de inscripción y colegiaturas de los alumnos, importe de becas suscritas por protectores, donativos y legados, productos de subastas, productos de alquiler instrumental y otros bienes del Instituto, ingresos por actividades artísticas e ingresos no especificados. El plan consistió en la exposición a los potenciales patrocinadores sobre la importancia de la labor desarrollada en el ámbito de la “educación y la cultura artísticas”; que la institución se veía en la “imperiosa necesidad de demandar su generosa ayuda” donando libros, discos, entre otros, pero incitaba muy especialmente a personas “que, como usted, se han destacado más por el interés que el arte representa en la educación y en la formación personal, habiéndolo demostrado con su presencia constante en las salas de espectáculos, exposiciones, conciertos, etc., y de esta manera hemos

⁷² INBA, Memoria 1954-1958, p. H 51.

⁷³ AJMV, exp. único, Solicitud de patrocinios mensuales de 50 pesos. Julio de 1955.



Taller de artes plásticas, maestro Luis Covarrubias y Primitivo Casso Soria, *Letras Potosinas*, año XV, julio diciembre 1957, núm. 125-126

Tabla I Patrocinadores del IPBA, 1955⁷⁴

Roberto García Larrañaga
Antonio A. Pizzuto
José Costanzo
Raymundo Delgado (Banco del Interior)
Manuel de Alba (Farmacia y Droguería La Perla)
Manuel Pérez
Manuel Gómez Azcárate (Fábrica Atlas, S.A.)
Lucio Muniain
Manuel Muñiz
Edgardo F. Meade E. (Banco del Centro, S.A.)
Aarón Obregón
Pedro del Angel Mendoza
Constantino Villalobos
Ing. Augusto Eichelman
Herrera Motors, S.A.
Nicolás Pérez Cerrillo
Francisco Rodríguez
Ing. Alfonso Díaz de Sandi

Manuel G. Moreno
Vicente Cuadra
Ing. Ignacio Algara
Porfirio Mora
Dip. Alfonso Viramontes
Dr. Jesús N. Loyola
Gabriel Echenique
Lic. y Dip. Guillermo J. Álvarez
Abraham Anyz
Productos Mexicanos, S.A.
Miguel Armijo Ramos
Angel Moreno
Manuel Álvarez López
Luis Davila
Rafael Andrés
Ismael Salas
Arturo Medina

⁷⁴AJMV, exp. único, "Patrocinadores del IPBA", julio de 1955.

emprendido esta campaña de ayuda al IPBA para ampliar el número de sus patrocinadores y protectores”.⁷⁵ Una pequeña muestra del patrocinio cultural y artístico se ve reflejada en la composición de la cartera de 1955.⁷⁶ (Tabla I)

La labor gestora de recursos desplegada por Mejía Viadero fue reconocida socialmente, formándose un concepto de “quien se ha valido de las múltiples amistades y simpatías con que cuenta entre la gente del comercio, la banca y la industria para dotar de lo necesario al plantel que ocupa el Instituto”.⁷⁷ Por ejemplo, los espejos que formaban parte sustancial de la escuela de danza, así como los cortinajes y otros implementos de la institución, fueron adquiridos a través de esa estrategia. Otra acción fue la obtención de respaldo institucional a su alumnado, ya que encontró fórmulas para otorgar becas para estudiantes considerados aventajados o necesitados.⁷⁸ Una descriptiva y emotiva anécdota de Miguel Álvarez Acosta relata la historia de un trabajador que se presentó a Mejía Viadero, se trataba de:

un trabajador vestido aún con sus ropas de ferrocarrilero. Había leído el anuncio y preguntaba al director, si un obrero podía apadrinar a un estudiante cubriendo todas sus obligaciones. Por supuesto, repuso el Lic. Mejía: precisamente hay un muchacho excelente, al que se le va a cumplir su término gratuito. Es aquel que pinta con colores de sus compañeros, sobre cartón, porque no ha tenido para comprar su tela.



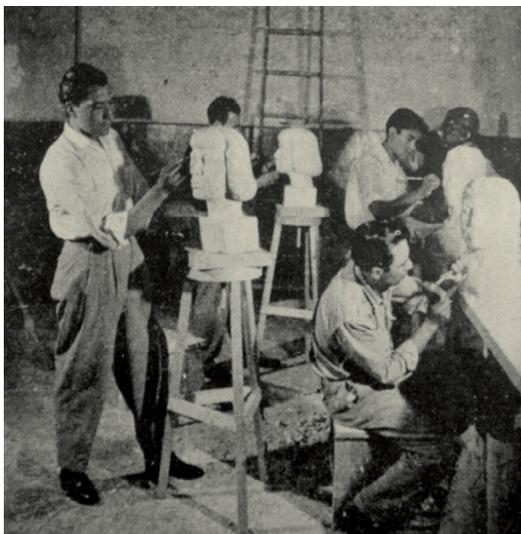
Taller de artes plásticas, maestro Luis Covarrubias y Primitivo Casso Soria, *Letras Potosinas*, año XV, julio diciembre 1957, núm. 125-126

⁷⁵AHESLP, IPBA, leg. 1956.I, exp. Varios, “Circulares para adquirir donativos”.

⁷⁶AJMV, exp. único, “Patrocinadores del IPBA”, julio de 1955.

⁷⁷*El Heraldo*, San Luis Potosí, 26 de junio de 1955.

⁷⁸*El Heraldo*, San Luis Potosí, 14 de agosto de 1955.



Taller de escultura, *Letras Potosinas*, vol. XIII, núm. 118, octubre-diciembre de 1955



Celestino Gorostiza y Jorge Adalberto Vázquez, secretario de Miguel Álvarez Acosta, durante la visita al IPBA. Lo acompañan Jesús Mejía V y Joaquín Arias, *Letras Potosinas*, año XV, julio diciembre 1957, núm. 125-126

Llamaron al niño; brillaron los ojos del obrero y la felicidad vino a su rostro. Aquel señor —dijo el licenciado Mejía. Desea encargarse de todo lo que necesites para cubrir tus inscripciones, tus cuotas mensuales y los materiales que te indique el maestro. En otras palabras, él desearía ser tu padrino. El pequeño había acudido triste, pensando en alguna mala noticia, porque ya conocía la proximidad de su retiro; así, ni tiempo tuvo de revisar, la presencia humilde y el atuendo laboral de aquel hombre. Sonrió con timidez y hasta entonces pudo contemplar la felicidad en el rostro de aquel desconocido, sabiendo ya, que era su ángel protector ferrocarrilero. Dos miradas, cargadas de dicha se encontraron lustrosas y elocuentes —Muchas gracias, señor. Me da gusto conocerlo y saber que se preocupa por mí. Le aseguro que voy a estudiar y trabajar mucho. No le haré quedar mal. El obrero abrazó al niño y este cayó en sus brazos. A partir de entonces, todo tuvo el niño y a veces, unos dulcecitos y un recado cariñoso. En ocasiones, sin anunciarse, subía las escaleras, se detenía frente a la cancela, identificaba a su ahijado abstraído en la tarea, y se quedaba contemplándolo largamente. Pero algo más ocurrió. Dos meses más tarde, el trabajador ferrocarrilero pidió que le permitiesen hablar con el Director—Señor-dijo temerosamente—Yo quisiera preguntarte ¿Qué sólo un ahijado puedo tener? Porque yo he pensado apadrinar otro niño. Mire usted señor, yo no tengo hijos, he platicado con mi esposa lo bueno y aplicado que es este niño y ahora



Fragmento de *El triunfo de la locomotora*, de Fernando de Leal.

me ha acompañado y trae unos regalitos para nuestro ahijado. Señor ¿Podría tener otro?— Aquello produjo un serio impacto en el director. Les dedicó palabras conmovidas y dio sus anuencias para que se cumpliera su deseo, señalándoles al nuevo protegido. Y mientras aquellos hijos espirituales, saboreaban los dulces que les habían llevado, sus padrinos bajaban los peldaños de la escuela con los ojos húmedos, y la luz en el pecho humilde y generoso. Y aunque hubo más padrinos, no llegué a preguntar al señor director si gentes ricas de ociosas fortunas se interesaron en seguir el ejemplo honroso de este potosino anónimo que se me pierde en la selva del recuerdo.⁷⁹

Las rutas en la obtención de financiamiento de diversa índole, encaminaron los pasos de Miguel Álvarez Acosta hacia San Luis Potosí. Estuvo en

varias ocasiones de visita para verificar personalmente las necesidades del plantel. Por ejemplo, en 1956 Mejía Viadero y los alumnos lo acompañaron en el recorrido. En esa ocasión mostró una actitud positiva sobre el mejoramiento de las labores del año de 1956 y la panorámica de actividades de 1957. De tal manera que recurrió al gobernador Manuel Álvarez (1955-1959) para solicitar su apoyo, quien mostró a su vez interés en la propuesta de instalación de un taller escuela de artesanía y diseño.⁸⁰



Fragmento de *La edad de la máquina*, de Fernando de Leal

⁷⁹ AHESLP, IPBA, leg. 1980.6, exp. "Programa aniversario del IPBA. 1980".

⁸⁰ *Letras Potosinas*, año XIV, julio-diciembre de 1956, núm. 121-122, p. 3.

Entre otros proyectos institucionales, el director también fungió como gestor, promotor o intermediario para la manufactura de obras artísticas de carácter público y privado. En el año de 1957, Mejía Viadero negoció con Félix R. Andrés la propuesta del artista potosino Fernando Leal para la decoración del Teatro de la Paz. Hay que recordar que Leal perteneció por algún tiempo al grupo de la Bohemia Potosina, y que tuvo en sus manos varios proyectos, como el mural de la Estación de Ferrocarril de San Luis, pintado en 1943 con el título: *El triunfo de la locomotora y La edad de la máquina*, fresco compuesto de dos tableros de 10 x 3.5 metros, cada uno.⁸¹ Entre 1944 y 1947 pintó al fresco *La glorificación de Santo Domingo de Guzmán*, de 80 metros cuadrados, en el arco del ábside de la iglesia de Santo Domingo en San Juan de Dios, San Luis Potosí. También *La danza de Xochiquetzalli*, *Representación de La Celestina*, *Una pastorcilla a fines de la colonia*, *La gorda y el flaco en una carpa*, *Mosaico de vidrio*. El proyecto para el Teatro de la Paz comprendía un mural de dos tableros de 30 metros cuadrados, propuesto a través de una afectuosa carta enviada por Leal a Mejía Viadero, en la que le recordaba: “la agradable impresión de la luz transparente de tu ciudad y con el recuerdo fresco de las amabilidades con que, tanto tú como tu señora, me colmaron durante mi estancia en San Luis”. La obra sería terminada en ocho meses, con dos de prórroga. El costo unitario era de 600 pesos por metro cuadrado, que arrojaba un total de 55,800 pesos,

incluyendo el precio de composición, elaboración de bocetos, ejecución del mosaico, y colocación sobre los muros. Solicitaba además una tonelada y media de cemento, un carro de arena, once bultos de cal —calidra— y diez kilos de color para cemento, pasajes y viáticos de los colocadores. Mensualidades adelantadas de 5,000 pesos.⁸² Cuatro meses después de la propuesta y de las revisiones y observaciones de Mejía Viadero en torno al proyecto, Fernando Leal insistía en que le hiciera “ver a Félix que nada de lo que allí está dibujado es definitivo, que las composiciones están sujetas a un estudio más profundo y detallado y que, aun los temas, pueden ser substituidos por otros que resulten más apropiados.”⁸³ No sabemos a ciencia cierta que sucedió con la intervención de Mejía Viadero en dicho trato, pues se enfrentó a situaciones no contempladas por él, que posiblemente afectaron su participación en el asunto. Lo que se conoce es que el mural fue realizado y firmado por Leal en 1959, con la firma de Ramón Sánchez como auxiliar en la colocación del mosaico.

En el año de 1955, la autoevaluación del primer director era altamente positiva. Consideraba que “desde que el IPBA había iniciado sus actividades, la Institución encontró la simpatía y el apoyo de todas las clases sociales”. En algunas de las escuelas se notó un crecimiento y solidez mayor, como lo fue en las artes plásticas, la danza y la música, que revelaban la “necesidad de enseñar el oficio, dentro de cada una de las disciplinas artísticas, impartiendo

⁸¹ Rodríguez, “Fernando Leal”, pp. 12-15.

⁸² AJMV, exp. único, Fernando Leal a Jesús Mejía Viadero, 7 de marzo de 1957.

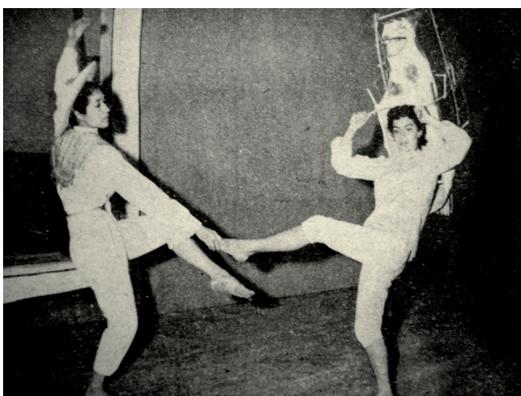
⁸³ AJMV, exp. único, Fernando Leal a Jesús Mejía Viadero, 9 de junio de 1957.



Clases de Danza impartidas por la profesora Luz María O. de Covarrubias, *Letras Potosinas*, año XV, julio diciembre 1957, núm. 125-126



Grupo de Danza con Argentina Morales, Arcelia Farfán, Graciela Aguilar, Eva Wong de Cárdenas, Susana González, *Letras Potosinas*, vol. XIII, núm. 118, octubre-diciembre de 1955



Arcelia Farfán y Argentina Morales, *Letras Potosinas*, vol. XIII, núm. 118, octubre-diciembre de 1955

la docencia teórica y técnicas indispensables, para considerarlas como verdaderas carreras profesionales, con el propósito principal de formar maestros.⁸⁴ Es decir, la visión de Mejía Viadero era en un primer estadio, la capacitación de los potenciales profesores de provincia, que dieran un empuje a los institutos regionales. Significaba la profesionalización del oficio en poco tiempo, de alguna manera hecha al vapor, debido a la necesidad de contar con especialistas que dieran solución a la demanda de profesores. El optimismo de Mejía Viadero llegó al primer año, que fue festejado con un animado brindis al que asistieron Agustín Olivo Monsiváis en representación del gobernador, Javier Galarza y señora, Francisco Javier Galarza, Arnoldo Kaiser, Francisco Contreras, Enrique Galindo, Luis Covarrubias, Martha Morelos Luquín, Mariano Paláu, Manuel Saldaña Calderón, Primitivo Caso Soria, Margarita Saldaña, Gloria Cardona, Flora Martínez Bravo, Ricardo Robles y María del Rosario Oyarzun,⁸⁵ quien ya mantenía una estrecha cercanía con lo que sucedía en el seno del IPBA.

La opinión del director del IPBA sobre su desempeño personal y sobre la evolución del Instituto durante dos años era hasta cierto punto halagadora. Sin embargo, corrían tiempos difíciles para Mejía Viadero, quien se enfrentó a un grupo abiertamente en contra, que se profesaba opositor a su gestión. Fueron tiempos de crisis interna, de convulsiones que abrazaban a profesores, alumnos y al personal. La columna periodística de Luis Chessal representaba la trinchera defensora

⁸⁴ *Letras Potosinas*, vol. XIII, núm. 118, octubre-diciembre de 1955.

⁸⁵ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 2 de julio de 1956.



Alfareros, de Ricardo Ramírez en la 1ª exposición colectiva de grabado. Maestros y alumnos del IPBA, *Letras Potosinas*, vol. XIII, núm. 118, octubre-diciembre de 1955



Taller de escultura, *Letras Potosinas*, vol. XIII, núm. 118, octubre-diciembre de 1955

de la autoridad del IPBA; desde su puesto en *El Heraldo*, dicho periodista difundió el clima enrarecido en la “Casa del Mercurio”:

Siguen los malos elementos del IPBA saboteando la labor del director Mejía Viadero.... Con el respaldo que le dio Álvarez Acosta, lo mejor que puede hacer es destituirlos.... Y a otra cosa.... porque ese grupito lo que pretende es mangonear.... y si Mejía Viadero no se atreve a denunciarlos, este columnista lo hará cuantas veces sea necesario, para que sepa Álvarez Acosta la situación.... Pero les anuncio que si gana ese grupito, cuando le calienten la cabeza a Álvarez Acosta en México.... se acaba el IPBA.⁸⁶

Es evidente que un grupo de profesores se había apostado en contra de las políticas académicas y administrativas institucionales, estimadas por Mejía Viadero y de alguna manera avaladas por el INBA. Revelaban conflictos internos, de ambiciones, de búsqueda y obtención de espacios de poder. Esa presión no tuvo medida para el primer dirigente, quien a principios del mes de mayo solicitó a Álvarez Acosta su formal renuncia como director. En su carta presentada tanto al INBA como al gobernador del estado, pidió se designara un representante por parte del gobierno, que entraría en funciones el 1 de julio, precisamente en el segundo aniversario del IPBA.⁸⁷ Manuel Álvarez, entonces gobernador de San Luis, no aceptó la renuncia en un primer momento, y en su lugar le autorizó una separación por tiempo indefinido de la

⁸⁶ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 28 de mayo de 1957. Puntuación original.

⁸⁷ AJMV, exp. único, Telegrama enviado por Jesús Mejía Viadero a Miguel Álvarez Acosta, 3 de mayo de 1957.

dirección y sin goce de sueldo, aplicable a partir del 1 de julio de 1957; dicho permiso tenía el carácter de renunciable. Mientras tanto, sería sustituido por un subdirector oportunamente designado para esa situación especial y extraordinaria.⁸⁸ Por otro lado, el gobernador pidió a Álvarez Acosta, que resolviera la designación de la persona que ocuparía el cargo de subdirector del IPBA. Se habló de una terna, pero no se mencionó nombre alguno en esos días.⁸⁹

El 7 de junio Mejía Viadero envió al INBA la propuesta de una terna para ocupar la dirección interina del Instituto, según lo había prometido al presentar su renuncia. Expresó el deseo de su separación y la designación de un director interino que pudiera enfrentar y solucionar los problemas que entonces tenía el IPBA, que pudieran adoptarse medidas “no de reestructuración que no hacen falta, ni de organización, sino las tendencias siempre a mantener el principio de autoridad sin reservas ni atenuaciones de ninguna especie [...] creo que las tensiones se atenuarían grandemente haciendo posible un acuerdo perfecto y saludable para la Institución, me refiero a la de los maestros entre sí, y los alumnos”.⁹⁰ Dicha terna estuvo compuesta por el licenciado Juan Manuel González, el arquitecto Francisco Javier Cossío, y el ingeniero Luis F. Aznar. Reitero que el designado entraría en funciones a partir del 1 de julio, cuando él tomaría vacaciones, pues desde que inició sus funciones no las ejercía. Lo interesante en este



Yolanda Lobo, Arcelia Farfán, Pilar Loyola, Susana González, Socorro de la Rosa, Graciela Aguilar, Célica D. de Arias, Emelia Loredo, María Luisa Avalos, *Letras Potosinas*, vol. XIII, núm. 118, octubre-diciembre de 1955



Argentina Morales y varias de sus alumnas en la exposición de pintura, dibujo, grabado y escultura del IPBA, con motivo del fin de cursos en 1955, *Letras Potosinas*, vol. XIII, núm. 118, octubre-diciembre de 1955

⁸⁸ AJMV, exp. único, Manuel Álvarez, gobernador del estado de San Luis Potosí, a Jesús Mejía Viadero, sin fecha (1957).

⁸⁹ AJMV, exp. único, Manuel Álvarez, gobernador del estado de San Luis Potosí, a Miguel Álvarez Acosta, sin fecha (1957).

⁹⁰ AJMV, exp. único, Jesús Mejía Viadero a Miguel Álvarez Acosta, San Luis Potosí, 7 de junio de 1957.



La artista de cine y teatro María Douglas y la actriz potosina Gabriela Peré, en una escena del periodista y dramaturgo Wilfredo Cantón. “El nocturno de Rosario”, presentada en el Teatro de la Paz, por el Club de Teatro que dirigía el poeta Héctor González Morales, *Letras Potosinas*, vol. XIII, núm. 118, octubre-diciembre de 1955

sentido, es recalcar que el nombre de María del Rosario Oyarzun no apareció en la terna.

Por supuesto que el enfrentamiento entre ambos bandos alcanzó ámbitos mayores que los internos al Instituto. Varias fueron las manifestaciones de apoyo a Mejía Viadero, como la de Héctor Manuel Romero, quien le comentó a Mejía Viadero que Álvarez Acosta por “ningún motivo aceptaría tu renuncia, pues eres uno de sus hombres fuertes”.⁹¹ Mientras tanto, Mejía Viadero apostaba por mostrar ánimos de negociación y de difusión de una imagen de trabajo y esfuerzo:

a través de dos años de existencia, el Instituto ya cuenta con el mobiliario y equipo necesario y su economía tiene bases firmes que le permitirán su desarrollo posterior. Tiene además laboratorio, biblioteca y lo que es más importante un excelente quipo de Maestros que en unión de los alumnos trabajarán con entusiasmo con el nuevo director interino. La Sociedad de Alumnos ha quedado constituida y su actual directiva percatada de los grandes intereses que representa el Instituto, será un órgano de eficaz colaboración [...] mi deseo igualmente es aclarar que tanto maestros como alumnos, para quienes renuevo mi reconocimiento, se encuentran trabajando en forma constructiva para el engrandecimiento de esta Institución, reinando la mayor armonía y cordialidad entre unos y otros, lo que es garantía de un seguro progreso”.⁹²

⁹¹ AJMV, exp. único, Héctor Manuel Romero a Jesús Mejía Viadero, México, D.F., 28 de junio de 1957.

⁹² AJMV, exp. único, Jesús Mejía Viadero a Ignacio A. Rosillo, director de El Sol de San Luis, y a Antonio Estrada Salazar, director de El Heraldo, 6 de julio de 1957.



Rosario Oyarzun, Jesús Mejía Viadero, entregando reconocimiento a Teresa Caballero, 1955, AIPBA

Con este discurso cuya finalidad era enfriar las tensiones, el director cesante daba por sentado que tenía en mente un tiempo de tregua. Así, se dedicó por espacio de poco más de una semana a preparar la “entrega” del IPBA a quien él llamaba director interino. El día 12 de julio se hizo efectiva dicha gestión administrativa a Enrique García Cabanillas, contador de la Institución, quien a su vez entregaría al director interino designado; asimismo Mejía Viadero informó a las autoridades estatales y nacionales de la formal entrega y de su separación provisional. En esos días el INBA y el IPBA aún no “destapaban” públicamente al designado. Pero para sorpresa de muchos, el nombre de Rosario Oyarzun ya aparecía como directora

interina en una correspondencia oficial girada el día 5 de julio, cuando la designación y toma sería hipotéticamente el día 16 del mismo mes. Pasaron apenas dos semanas de la última fecha, cuando Mejía Viadero presentó rotundamente su renuncia, argumentando que:

creyendo que los impedimentos que me obligaron a solicitar mi licencia subsistirán por más tiempo del que había previsto, deseo suplicarle me acepte con esta fecha, la renuncia del cargo de Director Titular del Instituto mencionado, en la inteligencia de que la actual directora Interina, por los méritos que en ella concurren, garantiza su buena marcha y

el desarrollo posterior que ha sido previsto al fundarse este centro de Cultura.⁹³

El INBA respondió el mismo 1 de agosto que aceptaba la renuncia.⁹⁴ Como más adelante veremos, dicha respuesta también respondió a una nueva política de renovación en el INBA y en los centros regionales de bellas artes.

En este sentido, la autoconcepción de ser uno de los hombres fuertes de Álvarez Acosta no prosperó en las expectativas del grupo que respaldaba a Mejía Viadero. Podemos suponer inicialmente que Mejía Viadero pensó que con la nueva dirección interina, la situación enrarecida y conflictiva se calmaría. Las razones pueden estar en una confrontación mayor no realizada y un tiempo de tregua. Pero hay que recordar que en la terna propuesta por Mejía Viadero no figuraba el apellido Oyarzun, sino el de personas que de alguna manera él consideraba cercanas por compartir vínculos y experiencias semejantes o por pertenecer a una misma ideología. Lo cierto es que desde ese momento, su relación con el IPBA se redujo notablemente, dando paso a la gestión de una mujer que dirigió la institución por más de seis años.

A pesar de la jugada entre las instituciones estatales y las nacionales para definir el rumbo del IPBA, Álvarez Acosta consideraba a Mejía Viadero como representante de la "fundación,

estructuras, organigrama, instalación, alfa del camino. Toca a este talentoso jurista la creación del protectorado cívico para sostener alumnos".⁹⁵ En este sentido, Mejía Viadero fue el cimiento en la dirección del Instituto, quien le confirió las bases fundamentales para su longeva tarea docente y de promoción del arte.

¿Cuál fue el destino de Jesús Mejía Viadero después de su decurso por el IPBA? Por acuerdo de la presidencia de México y por recomendación de Álvarez Acosta, se le designó subdirector del Instituto Mexicano Norteamericano de Intercambio Cultural en Los Angeles, California, ocupando a la vez la dirección de la Escuela Mexicana de Artes, Artesanías y Enseñanza Generales en esa ciudad.⁹⁶ Adolfo López Mateos entonces era presidente de México; José Gorostiza, ministro de Relaciones Exteriores; y su anterior jefe en el INBA, Álvarez Acosta, era Embajador de México y director General del Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC), quien estaba encargado de la creación, instalación, funcionamiento y correlación de los institutos mexicanos de cultura en Estados Unidos.⁹⁷ De esa manera, Mejía Viadero fue representante del Gobierno del Estado para las promociones culturales, sociales y económicas en Los Angeles, ciudad donde residía entonces.⁹⁸ Posteriormente fue Vicerrector de la UASLP,

⁹³ AJMV, exp. único, Jesús Mejía Viadero a Manuel Álvarez, gobernador del estado de San Luis Potosí, 1 de agosto de 1957.

⁹⁴ AJMV, exp. único, Manuel Álvarez, gobernador de San Luis Potosí a Jesús Mejía Viadero, 1 de agosto de 1957.

⁹⁵ Álvarez Acosta, "25 aniversario", p. 27.

⁹⁶ AHESLP, IPBA, leg. 1980.6, exp. "Programa aniversario del IPBA. 1980".

⁹⁷ AJMV, exp. único, José Gorostiza, titular de la Secretaría de Relaciones Exteriores, a Jesús Mejía Viadero, México, D.F., 21 de mayo de 1964.

⁹⁸ AJMV, exp. único, Manuel López Dávila, gobernador del estado a Jesús Mejía Viadero, 18 de diciembre de 1964; y Guillermo Medina de los Santos, rector de la UASLP, a Jesús Mejía Viadero, 2 de enero de 1965.



Dolor, de Agustín Delgado, en la 1ª exposición colectiva de grabado. Maestros y alumnos del IPBA, *Letras Potosinas*, vol. XIII, núm. 118, octubre-diciembre de 1955



Florera, de Teresa Caballero en la 1ª exposición colectiva de grabado. Maestros y alumnos del IPBA, *Letras Potosinas*, vol. XIII, núm. 118, octubre-diciembre de 1955

cuando el doctor Jesús N. Loyola presentó su renuncia como irrevocable, es decir, presidió la universidad pues tenía el cargo de Vicerrector. Se hicieron votaciones y Guillermo de los Santos resultó electo para el periodo 1964-1968.

De igual manera, la década de los sesenta lo confrontó a nuevos replanteamientos, pues centró su actividad en aspectos sumamente distintos. En 1961 organizó la Escuela de Capacitación de Policía en San Luis Potosí; y en septiembre de 1967 la Academia de Policía en Guadalajara, en donde maximizó su experiencia adquirida en esa materia en el San Luis Potosí, pues continuó con la práctica de buscar recursos económicos para los estudiantes de dicha academia, como lo hacía para los estudiantes del IPBA. En la misma impartía los cursos de Técnica Policial y Nociones de Psicología Criminal, pues ya había realizado estudios

especiales en criminología y criminalística. En 1970 fue agente del Ministerio Público Federal.

De esa manera terminó la gestión de un hombre que le dio empuje al IPBA, impulsó profesionalmente un Instituto recién nacido. Mi visión sobre el fenómeno, es que con su labor directriz junto al trabajo de profesores y alumnos fundadores, el IPBA tuvo una configuración primaria, se le dotó de una personalidad. Con ese director, el Instituto empezó su institucionalización. Fueron años ampliamente entusiastas, llevados con suma ilusión, con la precaución de su clausura pero con la emotividad para sostenerlo. También fueron los más precarios financieramente, por lo que en ese sentido, tiene gran valor su desempeño. Buscó formas alternas de supervivencia en un espacio caracterizado por la estrechez económica; supo encontrar soluciones y



El compositor José Sabre Marroquin en representación de Alvarez Acosta. Inauguró la exposición de pintura, dibujo, grabado y escultura del IPBA, con motivo del fin de cursos. También figuran Joaquín Arias, Jesús mejía Viadero, Argentina Morales, Angel Pichardo y Luis Chessal, *Letras Potosinas*, vol. XIII, núm. 118, octubre-diciembre de 1955



Rosario Oyarzun, Miguel Álvarez Acosta, entre otros, 1955, AIPBA

alternativas que hoy se antojan modernas por estar cimentadas en un criterio que persigue la obtención de recursos propios e independientes de los derivados del Estado. O sea, dejando atrás la ideología del Estado benefactor.

Si bien no representó un periodo de consolidación, si fue un momento crucial para la permanencia del IPBA, pues muchos de los institutos regionales fracasaron al poco tiempo de que fueron fundados. Lo puedo caracterizar como el inicio esperanzador para una comunidad con hambre de expresión artística. Como una época de intensas emociones generadas por las primeras representaciones, funciones, exposiciones y eventos en general. Como el resquebrajamiento de un proyecto personal inicial en pleno arranque. Como una coyuntura fundamental para la Institución, base para las posteriores direcciones.

Transición, reestructuración y madurez

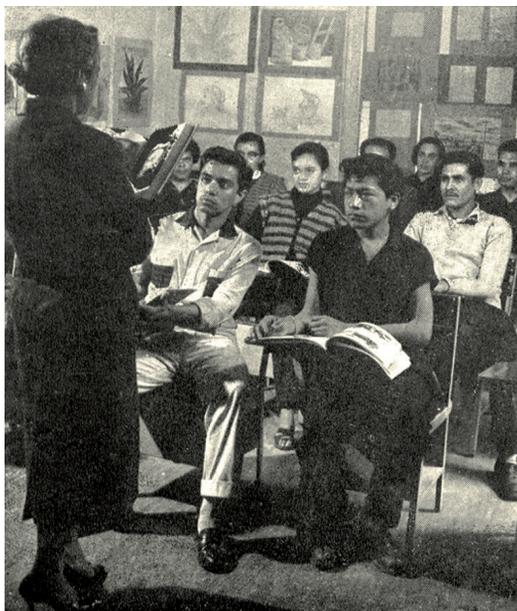
Hacia finales de la década, el INBA planteó una segunda etapa de los institutos en provincia, caracterizada por llevar a cabo una estructuración y por alcanzar la “madurez” en los institutos regionales del país. Esa fase fue iniciada en el año de 1958, para lo cual se estudiaron programas, métodos, finanzas y la reestructuración del personal, con la contratación de profesores y la inscripción de alumnos considerados de excelencia.⁹⁹ Aunque el cambio de dirección en el IPBA fue anterior, ya se preparaba el terreno para la propia transición del INBA con sus institutos provinciales. De

⁹⁹ INBA, Memoria 1954-1958.

esa manera, después de dos años de curso del Instituto bajo la dirección de Mejía Viadero, en el mes de agosto de 1957 entró en funciones María del Rosario Oyarzun,¹⁰⁰ gracias a dichas políticas nacionales y a la confrontación de grupos del ambiente artístico y político estatal. Según Álvarez Acosta, Oyarzun era una “persona, interesada siempre en el enaltecimiento de nuestra ciudad, de nuestro estado y en las divinas propagaciones de cultura”.¹⁰¹ El nombramiento coincidió con la designación de Agustín Olivo Monsiváis como gobernador interino en ese mismo año (1958-1959).

Chayo, como sus amigos le llamaban, fue abogada de profesión y pintora; tuvo una historia amplia en experiencias que la condujeron a la dirección del IPBA. Nacida en la hacienda de Joya de Luna en el municipio de Cerritos, San Luis Potosí, hija de un español y de una hidrocálida. Durante algún tiempo vendió libros e impartió clases con la finalidad de financiar sus estudios. Pintaba al óleo y a la acuarela; elaboraba artesanías, como caballos de ixtle, flores, burritos, pericos de amor, cerdos mofletudos, palomas, elefantes, esferas de navidad, huevos de pascua, lápices adornados con flores de ixtle de colores, entre otros objetos de corte folclórico. Extendió la producción de las artesanías, contrató personas para la manufactura artesanal, que ella vendía; tomaba su automóvil Ford de color amarillo y recorría varios municipios del estado con su vendimia.

De 1939 a 1944, la poeta michoacana Concha Urquiza vivió en su casa, pues las unía una amistad especial. Según palabras de



Clase de historia impartida en el INBA. Memoria del Instituto Nacional de Bellas Artes 1958-1964, INBA, 1964

¹⁰⁰ AHESLP, IPBA, leg. 1955.1, exp. “Varios”.

¹⁰¹ AHESLP, IPBA, leg. 1980.6, exp. “Programa aniversario del IPBA. 1980”.

Urquiza: “fueron los años más felices de mi vida”.¹⁰² Durante su juventud Concha pasó de la militancia en el partido comunista a la adopción de diversas teorías políticas y estéticas. En 1937 entró en una crisis que la condujo a un punto de inflexión respecto a su vida, razón por la cual ingreso a un convento de monjas docentes; sin embargo, a los pocos meses se retiró para dedicarse a la enseñanza de lógica e historia de las doctrinas filosóficas en la Universidad Autónoma de San Luis de Potosí. Estudió Derecho y Filosofía en Ciudad de México.¹⁰³ En 1939 dedicó el poema *Invitación al amor* a María del Rosario Oyarzun:

Y si el amor que pasa presuroso
arguyes de engañoso y deleznable,
por otro no mudable Amor lo deja,
donde no tiene queja el tiempo aleve,
ni el olvido se atreve a la mudanza,
y que, firme esperanza y llama fuerte
traspasa las fronteras de la muerte.¹⁰⁴

Otra de sus compañeras de casa y de vida fue Dolores Zapata, mejor conocida como Lolita, quien fungió como su asistente por más de cincuenta años, era ella quien desde la cocina tomaba los “dictados” de Chayo mientras se encontraba en el comedor bordando: “échale quien sabe qué [...] ahora ponle quien sabe que”, para la elaboración de postres de pasta de almendra, cabellitos de ángel, cocada fina,

buñuelos encanelados y nogadas de maíz.¹⁰⁵

En esa época Chayo pertenecía a la Asociación de Universitarias Mexicanas, de la cual fue fundadora y presidenta hasta 1959. Fue secretaria y tesorera del Seminario de Cultura Mexicana hasta 1957.

Debido a su capacidad y a su estrecha relación con la UASLP, fue designada secretaria de los cursos de invierno organizados por la Academia Potosina de Ciencias y Artes y la Universidad, de 1950 a 1955. En dichos cursos se reunían y participaban intelectuales procedentes de la Ciudad de México, como Octavio Paz, Enrique González, Alfonso Reyes, entre otros, quienes impartían conferencias. Los testimonios han dejado constancia de “la noche en que escuchamos en la voz de sus propios autores, la poesía de Pellicer, mexicano, León Felipe, español, y Andrés Eloy Blanco de Venezuela. Que noche más bella y memorable”.¹⁰⁶ Esas actividades consolidaron su creciente interés por destacar en el ámbito artístico, cultural e intelectual.

En su casa, la “Casa de Chayo”, se congregaban intelectuales y artistas como Agustín Yañez, José Gaos, Carlos Grae Fernández, Celestino Gorostiza, Mariano y Salvador Azuela, Guillermina Llanch, Pedro Coronel, Francisco Díaz de León, Pedro Rodríguez Zertuche, Antonio Rosillo, Luis Loyola Vázquez, María Esther Ortuño de Aguinaga, Amparo Dávila, Luis Chessal, Argelia Cedi,

¹⁰² Nota textual tomada de: Herrera, “Rosario Oyarzun”.

¹⁰³ Lo más importante de su producción se encuentra en *El corazón preso*, publicado en 1990 y basado en la recopilación de Gabriel Méndez Plancarte en *Bajo el signo del ábside* en 1945.

¹⁰⁴ Fragmento de *Invitación al amor*, de Concha Urquiza.

¹⁰⁵ Palabras de Margarita Robles Oyarzun, citadas en: Herrera, “Rosario Oyarzun”.

¹⁰⁶ AHESLP, IPBA, leg. 1980.6, exp. “Programa aniversario del IPBA. 1980”.



Labor social del IPBA, en *Memoria INBA 1954-1958*

Ramón Alcorta Guerrero, Humberto Arocha Cantú, Juan Manuel González “Chemano”, y el sacerdote y poeta Joaquín Antonio Peñalosa, entre otros. Ese grupo fue una especie de “bohemia” o de “mafia” de los años cincuenta y sesenta, significó la conformación de un grupo de creadores y pensadores en torno a la discusión de problemas de la época y a los deseos de convivencia social por otro lado.

Ese ambiente la rodeaba cuando recibió el apoyo de Álvarez Acosta y de Celestino Gorostiza en 1957 para tomar las riendas del IPBA. Según los informes de Oyarzun, ya como directora general, la Institución se mantenía al margen de actividades políticas o confesionales y tenía la personalidad jurídica para enfrentar

todos los efectos legales. Sin embargo, su formación, la transición en la dirección y sus hábitos indican una alta participación política. Su discurso se sustentaba en “la práctica y difusión del arte en sus distintas manifestaciones y en los distintos medios sociales; buscando una condición favorable a la difusión del arte Nacional para contribuir no sólo a la evolución de éste, sino también al desarrollo del arte Universal.”¹⁰⁷

En ese tiempo, la función del IPBA podía sintetizarse en tres puntos principales: la docencia, la promoción, así como la protección y estímulo de la creación artística.¹⁰⁸

Ya estaba en funciones la sociedad de alumnos, cuyo primer presidente fue Fausto Zapata Delgadillo, que inició sus actividades con un homenaje de despedida a Jesús Mejía Viadero cuando renunció.¹⁰⁹ La creación de esta asociación estuvo estrechamente vinculada a la separación del primer director, pues en ese momento había conflictos y enfrentamientos entre autoridades, profesores y estudiantes, que condujeron a la formalización de relaciones y a la puesta en escena de organismos de vigilancia de los intereses del alumnado.¹¹⁰

La mesa directiva tuvo su propaganda en la revista *Letras Potosinas*:¹¹¹ Presidente: Fausto Zapata Delgadillo, Artes plásticas; Secretaria: María del Carmen Gómez Gutiérrez, Música; Tesorera: Consuelo Caballero, Danza; Vocales: Eliseo Zapata, Escultura; María Luisa Avalos, Danza; Emilio Pérez García, Música;

¹⁰⁷ AHESLP, IPBA, leg. 1956.1, exp. Varios, “Algunos datos sobre la fundación y actividades del IPBA”, María del Rosario Oyarzun, San Luis Potosí, 11 de septiembre de 1962.

¹⁰⁸ AHESLP, IPBA, leg. 1956.1, exp. Varios, “Algunos datos sobre la fundación y actividades del IPBA”, María del Rosario Oyarzun, San Luis Potosí, 11 de septiembre de 1962.

¹⁰⁹ AHESLP, IPBA, leg. 1957.1, exp. “Informes trimestrales”.

¹¹⁰ *El Herald*, San Luis Potosí, 2 de junio de 1957.

¹¹¹ *Letras Potosinas*, año XV, enero-junio de 1957, núm. 123-124, p. 4.



Aspectos generales de una exposición, *Letras Potosinas*, año XV, julio diciembre 1957, núm. 125-126

José Chávez de la Rosa, Artes plásticas. Así comenzaron las funciones de la mesa, en la cual predominaba la presencia de alumnos de artes plásticas, seguido de las alumnas de danza, dos de las actividades consideradas primordiales del IPBA desde sus inicios. A la par de dichas actividades comenzó a ser una tradición la función de fin de cursos.

La gestión de Oyarzun fue notable por diversas razones. Una de ellas fue el incremento del alumnado durante la primera etapa de su dirección. En los años que dirigió el Instituto se recibieron recursos para promover proyectos de considerable envergadura, como fueron las publicaciones de trabajos de los *Jueves Literarios*, por ejemplo, que como bien se sabe, los proyectos editoriales siempre han sido costosos. Podemos definirla como la etapa de reestructuración y madurez en virtud de los objetivos institucionales nacionales, pero también como la primera consolidación del IPBA. Álvarez Acosta refiere su capacidad para concretar el ideal de institución con:

las edificaciones, los cursos, el nuevo taller de gráfica, la fabricación de pigmentos, el mural colectivo de la Escuela Damián Carmona y la iniciación de giras y exposiciones visitantes; coincide con la movilización internacional de la cultura que vigoriza nuestra Cancillería a través de OPIC y artistas, conjuntos y obras actúan y rebasan nuestras fronteras; en ese afán finaliza su etapa por mostrarse flexible, y no cancelar la gira del canto, la danza, la música y el atavío de la entidad que dirige, en los Estados Unidos. La rencorosa envidia del Poder



Asuntos varios, de Xavier G. Iñiguez y colaboradores

no logra detener a los viajeros. Cuando vuelve el Ballet Provincial a San Luis, le satisface su obstinación porque vuelve el grupo y su directora cargados de laudos; y las ciudades sajonas visitadas, recuerdan las bellas ejecuciones del conjunto que asume entonces su más alta calidad.¹¹²

Así como el INBA multiplicó y diversificó sus actividades de tal manera que no fueran “tan pesadas” al erario federal, sino que produjeran ingresos potenciales destinados a respaldar otras actividades y a fomentar trabajos de

investigación, experimentación y difusión de modalidades artísticas “no productivas”,¹¹³ también en los institutos se buscó dicha política.

Otro aspecto de la actividad del INBA fue la preparación profesional de los futuros artistas, que se iniciaba con las escuelas vocacionales, cuatro de ellas establecidas en la Ciudad de México y otras en todo el país. Aun cuando en muchos de los centros regionales se habían obtenido resultados verdaderamente asombrosos, como en San Luis Potosí, Saltillo, Tampico, San Miguel de Allende, en Cuernavaca y otros, se esperaba dedicar una

¹¹² Álvarez Acosta, “25 aniversario”, p. 27.

¹¹³ INBA 1958-1964, p. 6.



Asuntos varios, de Xavier G. Iñiguez y colaboradores

partida presupuestaria adecuada a la provincia, tanto para ofrecer sueldos atractivos a los profesores que se resistían a salir de la Ciudad de México, como para dar mayor impulso a las escuelas. Como su nombre lo indica, las escuelas se encargaban de despertar y comprobar las vocaciones de los jóvenes para seleccionar a los que habrían de seguir una carrera artística profesional en las escuelas mantenidas por el INBA, es decir: el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Superior Nocturna de Música, la Escuela Nacional de Pintura y Escultura, la Escuela de Diseño y Artesanías, la Escuela de Arte Teatral, la Academia de la Danza Mexicana y la Escuela Nacional de Danza.¹¹⁴ Durante la dirección general de Celestino Gorostiza en el INBA (1958-1964), que comprendió fundamentalmente el periodo directivo de Oyarzun y parte del de Raúl Gamboa Cantón, el IPBA tuvo 12 profesores que atendieron aproximadamente a 1,680 alumnos.¹¹⁵ No obstante de la capacidad gestora de Oyarzun, las

cosas cambiaron justo cuando Miguel Álvarez Acosta fue embajador cultural de México, en 1960 propuso la dirección de la Escuela de Artes Plásticas del IPBA a Gamboa Cantón.

El plan modélico y la consolidación

Frente a la oferta hecha por Álvarez Acosta para que Gamboa ocupara la dirección de la Escuela de Artes Plásticas, éste se resistió inicialmente, aunque la negociación de Miguel fue contundente, pues lo convenció para permanecer tres meses en el Instituto, “ni uno más”. Así arribó a San Luis Potosí en 1960 con la “misión de trabajar y no de hacer política”. Según algunas personas llegó en el mes de septiembre de 1961 a atender el taller de artes plásticas que había quedado acéfalo durante siete meses, después de la estancia de Xavier González Iñiguez, quien había llegado de la Ciudad de México para hacerse cargo del taller de pintura, pero

¹¹⁴ INBA 1958-1964, pp. 8-9.

¹¹⁵ INBA 1958-1964.

debido a problemas con la entonces directora Oyarzun, decidió dejar su puesto. Muchos de los artistas en proceso formativo como Tere Caballero, Angélica Villarreal, Edgardo Regil, entre otros y los profesores Joaquín Arias y Primitivo Casso Soria abandonaron el taller debido a los conflictos generados en el seno del Instituto que derivaron en la renuncia de Iñiguez.¹¹⁶ Cuando Gamboa apareció, algunos retornaron al taller, como Chávez de la Rosa, Celia Ramírez, Alvaro Muñoz de la Peña, Ubaldo Montiel y Víctor González, entre otros. En ese tiempo el panameño Iván Lacrisson “estaba dirigiendo el taller de escultura, bajo un criterio de suma libertad creativa”.¹¹⁷ Es decir, el planteamiento retomado por Gamboa Cantón.

En 1963 Gamboa fue nombrado director del IPBA cuando la dirección del INBA estaba a cargo de Celestino Gorostiza. La gestión de Gamboa en el Instituto se extendió hasta 1996, es decir, 33 años de intensa y amplia experiencia formativa y creativa institucional, quien se constituyó en el pilar más sólido del IPBA durante el curso de su historia, algo sin precedente ni sucesor.

Como ya se ha dicho en varias ocasiones, en diversos artículos de prensa y en algunos cuadernillos, Gamboa nació en Mérida, Yucatán, el 5 de marzo de 1914 y llegó a San Luis Potosí cuando contaba con 46 años. En su tierra natal estudió Teneduría de Libros y realizó seis años de pintura iniciando en el año de 1929. A partir de la última experiencia fue cuando se le abrió un mundo de posibilidades

en el área de la producción artística. De esa manera, en 1930 obtuvo el primer lugar en sus estudios, con lo que se hizo acreedor de una beca consistente en la obtención gratuita de todo el material para sus estudios. En 1935 el Gobierno del Estado de Yucatán le confirió una beca para realizar estudios de posgrado en pintura en la Escuela Nacional de San Carlos,¹¹⁸ lo que le proporcionó mayores bases y preparación para lo que vendría años después: dirigir la Escuela de Artes Plásticas del IPBA y después el propio Instituto. Según sus palabras: “casi me convierto en estudiante profesional por el tiempo que estuve en Mérida y después en San Carlos y en Europa, pero esto fue lo que me dio una técnica muy firme.”¹¹⁹

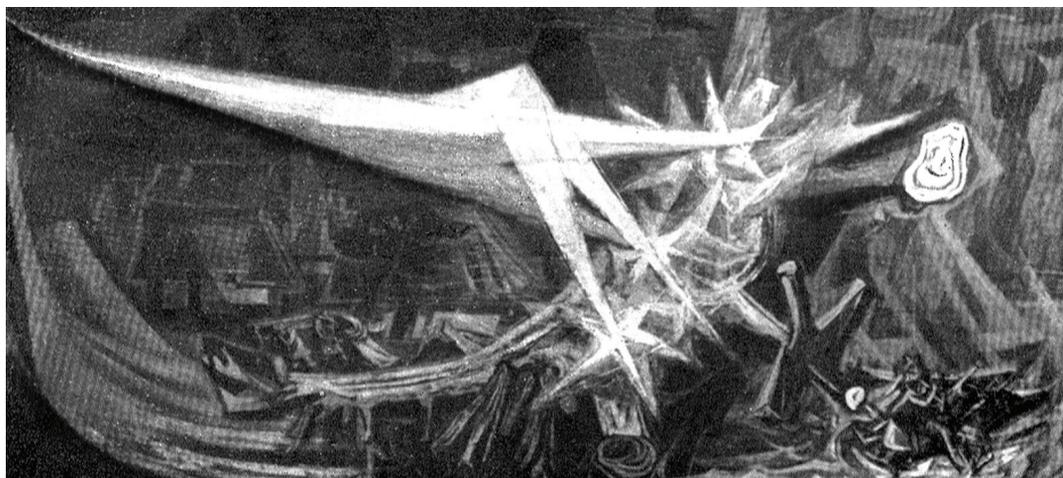
Conoció a Diego Rivera a través de Antonio Mediz Bolio; posteriormente tuvo encuentros con Orozco y Siqueiros. Estudió junto con Diego Rivera, lo que le confirió su lugar en la Escuela Mexicana de Pintura, cuya tendencia era fundamentalmente nacionalista. Aunque de alguna manera Gamboa estaba en contra de lo netamente nacionalista, según sus últimas declaraciones. No obstante, no podemos abstraernos a la principal corriente de la época, imbuida como ya vimos, en un nacionalismo sustentado en ideales conexos al socialismo. Perteneció a la LEAR, con lo cual tuvo oportunidad de contactarse con “lo mejor que había en la capital de la república”, como Rufino Tamayo. Época en la que predominaba en los artistas e intelectuales tendencias comunistas,

¹¹⁶ Entrevista a Edgardo Regil, San Luis Potosí, 19 de octubre de 2005.

¹¹⁷ Hurtado, “Angélica Villarreal”, pp. 36-40.

¹¹⁸ AHESLP, IPBA, leg. 1977.4, “Varios asuntos. Currículo Vitae”.

¹¹⁹ <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/31jul/gamboa.htm>, consultada el 17 de agosto de 2004.



La Tempestad, de Raúl Gamboa, *Memoria del Instituto Nacional de Bellas Artes 1958-1964*, INBA, 1964, p. 76

pues “queríamos que la riqueza de la nación se distribuyera equitativamente”.¹²⁰ En la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado convocada por el INBA en 1958¹²¹ —en la cual Francisco Goitia obtuvo el Gran Premio Internacional con su obra *Tata Jesucristo*—, Gamboa Cantón obtuvo el Primer Premio de la Paralela, con su obra *Tempestad*,¹²² inspirado en narraciones del Chilam Balam, hecho mitológico en el cual los mayas castigan al hombre a través del agua. Al igual que la obra de Goitia, la de Gamboa también mostraba el sentido trágico de la vida del pueblo mexicano. Con ese premio Gamboa ganó reputación. Vale mencionar que la Primera Bienal es un signo de la proyección estatal hacia el exterior, pues tuvo detrás un interés por estimular la creación plástica en América Latina. Se diseñó a imagen y semejanza de la Bienal de Arte instituida en Venecia, la Bienal de Jóvenes de París y la Bienal de Sao Paulo,

una de las más importantes de arte. La Primera Bienal significó al mismo tiempo la confrontación entre nacionalismo y abstraccionismo.

Actualmente el Museo Nacional del INBA cuenta en su colección permanente con varias obras de Gamboa, entre las que destacan *Cenote*, *Aguada*, *Crepúsculo* y *El Baño*. Después de sus sólidos contactos, relaciones y producción, en 1958 se fue a San Antonio, Texas, como canciller en el Servicio Exterior Mexicano, con la responsabilidad del Intercambio Cultural Mexicano-Norteamericano, función que desempeñó durante dos años, durante la gestión de Miguel Álvarez Acosta en la dirección del INBA. Gamboa atribuye ese nombramiento al premio obtenido en la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, pues según sus palabras “hubo más gente interesada en mi pintura, lo que me permitió vivir más tranquilamente. Además, casi como si fuera parte del premio que gané, me dieron el nombramiento para

¹²⁰ Entrevista a Raúl Gamboa Cantón, en Ojeda, “De Mérida”, p. 33.

¹²¹ Ugalde Gómez, “Hacia la apertura”, pp. 202-206.

¹²² INBA, *Memoria 1954-1958*, p. A 23.

representar a México en un convenio de relaciones culturales con los Estados Unidos”.¹²³ En ese tiempo fundó y dirigió la Mexican Art Gallery, considerada como la primera galería en Estados Unidos dedicada a exposiciones de artistas mexicanos.¹²⁴ En ese espacio presentó exposiciones, conciertos, conferencias y funciones de danza y teatro. Inauguró y dirigió cuatro cursos de pintura y grabado. El lector se preguntará por qué hacer la descripción de una parte de la vida de Gamboa Cantón. Pues con la finalidad de entender la forma en que llegó a San Luis Potosí y de su arraigo por esta tierra. De su estancia en el país del norte, regresó a la Ciudad de México movido por el interés de concluir el proyecto de su casa en Las Águilas, donde instaló un amplio y luminoso estudio. Ya establecido, realizó los murales Destrucción por el fuego y Erupción de Ixtle, en la residencia particular de la familia Solórzano, ubicada en la colonia Pedregal de San Ángel.

En su deambular por los intrincados y enriquecedores caminos del arte, aterrizó en San Luis Potosí gracias a la presión ejercida por Miguel Álvarez Acosta. Con una alocución admirable, Gamboa siempre se regodeó en describir lo que le condujo a tomar la decisión de bajarse del tren de la producción artística individual a la dirección de una institución pedagógica. En este caso y abusando de la paciencia del lector, reproduciré casi en su totalidad un emotivo discurso que Gamboa Cantón ofreció en un homenaje a Álvarez Acosta por su labor cultural, cuando falleció. En el mismo describe amplia y

claramente sus primeras impresiones sobre la ciudad y su encanto por el entorno y la gente.

transcurría el año 1956 cuando recibí un telefonema solicitando mi presencia ante el licenciado Miguel Álvarez Acosta, entonces director general del INBA y a quien solamente conocía por su gran prestigio alcanzado al frente del INBA. Recuerdo que al entrar a su despacho, fui recibido por una persona de trato afable y de tan imponente personalidad, que su sola presencia imponía respeto pero también simpatía y confianza. El tema de la entrevista, se redujo a solicitar mi anuencia para que cierto cuadro mío, incluido en una exposición que en esos días se celebraba en las galerías de la ciudad de México, fuese nuevamente adquirido para el museo del INBA, ya que el día de la inauguración, había sido comprado por otro coleccionista particular [...] nunca jamás imaginé que en esta primera entrevista y en ese momento, se generó el rompimiento más radical y drástico que toda mi vida haya experimentado [...] posteriormente el licenciado Álvarez Acosta adquirió otras obras más tanto para el museo ya mencionado, como para ornamentar las embajadas de México [...] los vínculos de nuestra amistad se estrecharon al aceptar la invitación del licenciado para realizar un viaje a los Estados Unidos de Norteamérica. Este hecho no solo me permitió conocer más de cerca las

¹²³ Entrevista a Raúl Gamboa Cantón, en Ojeda, “De Mérida”, p. 34.

¹²⁴ AHESLP, IPBA, leg. 1977.4, exp. “Varios asuntos. Currículo Vitae”.

grandes facultades intelectuales de nuestro homenajeador, sino también me brindó la oportunidad de admirar sus potenciales orales. Los discursos pronunciados en dicha nación, fueron tan vehementes, que no sólo convencieron al inmenso público asistente, sino que lo hicieron emocionarse hasta el llanto. Conocí al tribuno extraordinario, al orador cuya inspirada elocuencia conmovía a las multitudes. Otra de sus admirables facetas mentales, radicaba en sus posibilidades de convencimiento y persuasión [...] pero lo que si recuerdo fueron las razones con las que logró convencerme para abandonar México y trasladarme a la ciudad de San Luis Potosí. Recuerdo que transcurría el año de 1959 cuando a través del auricular, oí la voz del licenciado Álvarez solicitando me trasladara a su amada tierra natal para encargarme solo por tres meses, de la dirección de la escuela de artes plásticas del IPBA. Debo aclarar que en esos días trabajaba en la ejecución de dos murales y que todos los artistas residentes en la capital se encontraban convencidos de que trasladarse a la provincia y enterrarse eran la misma cosa. Con esa mentalidad me defendí de dicha proposición, aduciendo varias razones que supuse muy convincentes, pero el licenciado Álvarez Acosta insistía en su proposición; entonces blande mi último y más fuerte argumento: el sueldo era muy pequeño. Todavía hoy, recuerdo la grave voz de mi interlocutor contestándome: maestro Gamboa, usted está equivocado, no le estoy ofreciendo un negocio, le estoy

pidiendo un favor de amigo. Me dejó desarmado y sin argumentos que esgrimir. Al día siguiente me encontraba en esta bella ciudad de San Luis Potosí y los tres meses se convirtieron en treinta años. Hoy me felicito de no poseer circunvoluciones mentales tan rápidas, como las requeridas para encontrar la respuesta, justamente negativa, a la propuesta que se me ofrecía. Gracias a esta falta de rapidez mental mía, descubrí a una ciudad maravillosa, poblada de hombres sensibles, y con gran información cultural que como todos ustedes poseen, en gran medida, la fe en los valores espirituales y la suficiente generosidad [...] alumno brillante, normalista, director, docente, abogado, catedrático, universitario, agente del ministerio público, magistrado, presidente del STJ, gobernador del Estado, director del INBA, creador de 23 institutos de enseñanzas artísticas en todo México, autor de bienales panamericanas de pintura y grabado, embajador plenipotenciario, subsecretario de radio difusión, director del organismo internacional de Cultura. Triunfador en certámenes internacionales de literatura como el que obtuvo en Argentina [...] escritor, poeta, dramaturgo, novelista, cuentista, orador, pintor, grabador, escultor, fotógrafo, músico, etc.¹²⁵

En pocas líneas Gamboa resumió la atrayente personalidad de Álvarez Acosta, su poder de negociación y convencimiento y la estrecha relación mantenida con dicho personaje. Otra de las razones para quedarse en San Luis Potosí,

¹²⁵ AIPBA, caja 4, exp. "Discurso de Raúl Gamboa por la muerte de Miguel Álvarez Acosta."

fue la presencia de Lila López, con quien según sus propias palabras: “yo no quería casarme porque le llevaba 20 años, pero ella insistió y aceptar fue lo más afortunado que he hecho en mi vida; me casé con una mujer extraordinaria y bondadosa.”¹²⁶ Pero fue fundamental la gran amistad con Álvarez Acosta, de quien tenía un concepto sumamente apreciable, que era recíproco, pues los testimonios indican que Álvarez Acosta valoraba significativamente la labor de Gamboa, al mismo tiempo que reconocía las carencias de la gente formada profesionalmente en el área en los institutos regionales, “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 creación espontánea del alumno.”¹²⁷

Quiero mencionar que ha prevalecido un error recurrentemente sobre su presencia como director, pues él llegó inicialmente a dirigir la Escuela de Artes Plásticas y no la institución. Fue hasta tres años después de su arribo, que Rosario Oyarzun entonces directora concluyó su gestión, de esa manera Gamboa Cantón tomó el relevo

en la dirección por más de treinta años. Era el año de 1963, previo al montaje de las exposiciones de artes plásticas más reconocidas por su importancia en su tiempo. En esos años, es decir, al final de la gestión de Oyarzun y del inicio de la dirección de Gamboa, se consideraba que en un “lapso tan corto se ha notado la superación de cada una de sus escuelas” habiéndose registrado 287 alumnos en 1963, distribuidos de la siguiente manera: 100 en Artes Plásticas, 88 en danza, 34 en teatro, y 65 en música.¹²⁸ Es evidente que el Instituto mostraba ya una estructura sólida y en permanente aumento. Era una época de grandes planes que se concretaron en gran medida y que prepararon el terreno para una década de difusión de la obra artística realizada en el interior, acorde a las prácticas institucionales de descentralización cultural.

Gran parte del éxito y de la capacidad gestora de Gamboa Cantón ante los gobiernos en turno, se ha atribuido a que no militaba activamente en algún partido político, lo que de alguna manera le permitía un amplio margen de negociación. Sin embargo, esa podía ser una arma de dos filos ante los vaivenes políticos durante el periodo de su administración.

¹²⁶ San Luis Potosí, SLP, (Notimex).- “El maestro Raúl Gamboa Cantón fue elegido por el Congreso del Estado para recibir la presea al mérito Plan de San Luis 2002, por su destacada trayectoria en el mundo del arte y la cultura.” <http://www.aki.com.mx/article/articleview/4924/1/13/>, consultada el 17 de agosto de 2004.

¹²⁷ Covantes, “Raúl Gamboa”.

¹²⁸ AHESLP, IPBA, leg. 1956.1, exp. “Varios”, dos hojas sueltas fechadas el 4 de marzo de 1964, San Luis Potosí.



III

un lirismo cromático

Se ha mencionado redundantemente que el método de enseñanza profesado por Raúl Gamboa se basó en el postulado máximo de la libertad creativa. Sin embargo, no siempre existió dicha premisa, pues desde la instauración del Instituto se determinaron diversos programas, algunos cimentados en políticas culturales nacionales, por ello, la dirección de Gamboa fue definida por el INBA como “el máximo del interés oficial, consolidación y fortaleza, adquisición de áreas y edificaciones y zona comprometida de trabajo. Porque coincide con los momentos en que el INBA, da un activo y calificado viraje

a la acción que le está encomendada, crea la personalidad unitaria de la obra de provincias en estímulos y fundaciones; la más alta y laudable, corresponde a la creación de un cuerpo especializado, la Dirección de Coordinación de Bellas Artes en provincias, dependencia que pone bajo la responsabilidad de un hombre que procede de las tareas estatales”.¹²⁹ El concepto oficial central representó el principio rector al formarse los institutos regionales: la descentralización, el nacionalismo, la labor misionera de los profesores y la difusión de la cultura. En este sentido, la labor de Gamboa legitimaba las políticas culturales nacionales.

¹²⁹ AHESLP, IPBA, leg. 1980.6, exp. “Programa aniversario del IPBA. 1980”.

Las escuelas y el método pedagógico

Es interesante conocer de cerca varios aspectos asociados a la vida de Gamboa y del IPBA. Uno de ellos es el mencionado programa pedagógico, considerado innovador para la época y que puso en práctica desde su arribo a la dirección de la Escuela de Artes Plásticas. Los frutos cosechados redundaron con el reconocimiento en el ámbito nacional de una escuela modelo en el interior del país. Una parte fundamental para entender la evolución de los métodos de enseñanza y el desarrollo de las personalidades de los estudiantes es conocer la estructura interna del IPBA desde su gestación hacia 1955, centrándonos en los profesores de la institución. Recién constituido el IPBA, se formó una lista de proposiciones para la expedición de nombramientos, misma que fue enviada al INBA¹³⁰ (Tabla 2), entre los cuales figuraban:

Tabla 2
Propuesta de profesores del IPBA, 1955

Director de teatro	Enrique Galindo
Director de escultura	Joaquín Arias
Director de música	Francisco Carreras
Maestro de piano	Gabriel Arriaga
Maestro de coros	Ricardo Moreno
Maestro de cuerdas	José González
Maestro de grabado	Agustín Delgado
Auxiliar de dibujo	Primitivo Casso Soria
Auxiliar de dibujo	Antonio Báez Ojeda

De esa planta docente propuesta no todos fueron aceptados. Finalmente quedó integrada por algunos otros, quienes formalmente constituyen los profesores fundadores, bajo la dirección de Jesús Mejía Viadero (Tabla 3).

Tabla 3
Profesores fundadores del IPBA, 1955¹³¹

Pintura y dibujo	José Gordillo
Auxiliares de pintura y dibujo	Primitivo Casso Soria Antonio Báez Ojeda
Danza	Eunice Arriaga
Música	Francisco Carreras Gabriel Arriaga José González Ricardo C. Moreno
Escultura	Joaquín Arias
Teatro	Lic. Enrique Galindo Rafael Villegas

La labor docente abarcaba las siguientes áreas: Artes Plásticas, Música, Danza, Teatro y Artesanía, de las cuales detallaré algunos aspectos de relevancia sucedidos durante el primer periodo. Para dar a conocer las funciones y posibilidades de desarrollo de las artes y las artesanías en San Luis, el IPBA difundía propaganda en varios órganos informáticos de la capital potosina: "Instituto Potosino de Bellas Artes. Av. Venustiano Carranza 4 (altos). Artes Plásticas. Música. Folklore. Danza. Teatro. Artes Populares".¹³²

¹³⁰ AHESLP, IPBA, leg. 1955.1, exp. "Varios", Lista de proposiciones para la expedición de nombramientos enviada al INBA.

¹³¹ Letras Potosinas, vol. XIII, núm. 118, octubre-diciembre de 1955.

¹³² Letras Potosinas, vol. XIII, núm. 118, octubre-diciembre de 1955.

Las cuotas tanto en el curso de Artes Plásticas como en Dibujo, Pintura y Danza, eran de 25 pesos de admisión y una mensualidad de 10 pesos. La prensa resaltaba las “enormes ventajas que con tan mínima [cuota] se obtendrán”.¹³³ Por otro lado, como se puede apreciar en el anuncio publicado en los medios de comunicación, la jerarquía la asumía las artes plásticas, seguida de la música, el folclor y la danza, además del teatro y las artes populares. Hoy día esa estructura se ha modificado sustancialmente. Podemos identificar una diversificación y multiplicación de disciplinas en el seno de la institución, lo que le imprimen una apertura asociada a la oferta cultural del fin de siglo XX. También es de notar que dentro de la enseñanza de la época se consideraba importante el conocimiento y el desarrollo del folclor y de las artes populares, que respondía a las políticas culturales estatales.

“Afán de invención y rebeldía” en la plástica

Entre algunos antecedentes artísticos de relevancia encontramos que en la década de los treinta era fundamental para los artistas pertenecer al Partido Comunista para obtener encargos de pinturas murales o para participar en exposiciones de importancia. Aunque frente a esa idea común, prevalecía el criterio de la expresión individual sobre el estilo. Existió el criterio temático asociado al movimiento revolucionario de 1910, a las escenas de la conquista, la influencia de la Iglesia a lo largo del periodo histórico de la colonia, sobre la lu-

cha de clases, las costumbres, los mitos y ritos, las fiestas populares, la geografía, el paisaje, las etnias, y el pasado prehispánico. El periodo precolombino fue considerado como la edad de oro, la Arcadia de la nación. Frente a la autonomía estilística se generó una cohesión dirigida a la obtención de una meta común. Los artistas pintaron obras con motivos relativos al origen y desarrollo de la revolución, el nacimiento de la nueva América, las luchas sociales, la gestación del México independiente, el mundo prehispánico con alegorías a la vida cotidiana y la cosmogonía precolombina. Entre los máximos representantes figuran Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, quienes fueron seguidos por una infinidad de artistas.

Durante las décadas de los cincuenta y sesenta, los jóvenes pintores mexicanos capitaneados por Rufino Tamayo, Juan Soriano y otros, entre los que destacan algunos exiliados europeos, promovieron un profundo cuestionamiento al nacionalismo en el arte. Surgieron diversas tendencias al Neoexpresionismo, el Nuevo Humanismo, el Informalismo, el Abstraccionismo Geométrico, entre otras formas de abordar la creación plástica. La contra se focalizó contra el Muralismo y la llamada Escuela Mexicana de Pintura. Se originaron debates en la prensa, en suplementos culturales que tuvieron como protagonistas a artistas como José Luis Cuevas, David Alfaro Siqueiros, Carlos Monsiváis, Raquel Tibol, Carlos Fuentes y Fernando Benítez, entre otros.

En ese fenómeno era importante la expresión de individualidades, conceptos del vocabulario internacional, y una propuesta que

¹³³ El Heraldo, San Luis Potosí, 7 de junio de 1955.

enfrentara al oficialismo de la Escuela Mexicana. Entre los simpatizantes encontramos a Alfonso Michel, Cordelia Urueta, Vlady, Héctor Xavier, Alberto Gironella, Enrique Echeverría y José Lupus Cuevas, entre otros. Sin embargo, para Teresa del Conde, los representantes de la joven pintura de la segunda mitad de la década de los cincuenta y años subsecuentes, no constituyeron una escuela, ni tan siquiera un grupo con ideales o directrices definidas, que fueran producto de bases ideológicas compartidas o generadas de la experimentación formal con base en un mismo enfoque. Ella lo define como un conjunto de artistas que se opuso a continuar lineamientos generales prevalecientes en la corriente nacionalista, identificada con la Escuela Mexicana. Los elementos que unificaron de alguna manera su desarrollo fueron por un lado, el abandono del gastado vocabulario del arte de mensaje implícito en el realismo social, y por otro lado, su vinculación con las tendencias internacionales.¹³⁴ Menciona que “no había Ruptura ni por asomo”,¹³⁵ pues dicha “Generación de Ruptura” ya había echado a andar por entonces, por lo que Rita Eder y la misma Teresa del Conde habían estado en un error en 1988 al conferir demasiada

importancia a la Galería Prisse, error acentuado al considerar que el Museo Carrillo Gil en 1952 marcó el inicio de la “Generación de Ruptura”.¹³⁶ “Estas cuestiones [...] me hacen situar la Ruptura, como movimiento u opción bastante generalizada, justo entre 1957 y 1958”.

En ese contexto nacional, el programa de la Escuela de Artes Plásticas del IPBA en su primer año transcurrido, contemplaba un sinnúmero de actividades internas y externas. Estuvo a cargo de José Gordillo durante sus primeros años, quien extendió la práctica de sacar al alumnado a espacios abiertos, “tomando apuntes al aire libre en el romántico escenario de nuestro jardín de San Francisco y sus rincones adyacentes [...] mucho por el arte y las disciplinas”.¹³⁷ Funcionaba a manera semejante de la Escuela al Aire Libre de Pintura de décadas atrás.

El profesor Gordillo, “doctorado de la Academia de San Carlos y enviado especial del INBA, apoyado por los artistas de la localidad. Primitivo Casso Soria y Antonio Báez”, preparó un grupo especial de alumnos, para que después de un curso intensivo y de “acopio de conocimientos”, fueran a su vez profesores de “nuestra máxima casa de estudios artísticos”.¹³⁸ Casso Soria se distinguió por ser uno de los

¹³⁴ Conde, *Pintores en México*, p. 14.

¹³⁵ Conde, “Aparición de la ruptura”, p. 188.

¹³⁶ Al mismo tiempo declara que no obstante ese desliz, la exposición realizada en dicho museo en 1988 inauguró para la crítica de arte el término con el que “ahora se conoce lo que no fue, propiamente hablando, otra cosa que una actitud asumida por varios artistas, que no trabajaban en grupo ni sostenían ideas similares, pero que obedecían a una consigna: había que dejar a un lado el vocabulario ya por entonces gastado del arte de mensaje implícito en el realismo social y vincularse a las tendencias internacionales”. El momento de las discusiones y polémicas acerca de esto se inició en 1958, llegó al punto cúspide en 1965, ya inaugurado el Museo de Arte Moderno y luego a un momento de efervescencia en 1968, en parte como secuela del movimiento estudiantil. Los artistas de la Ruptura, desde entonces, o acaso antes, ofrecían varias vertientes, que incluso podían ser antagónicas y que tuvieron convergencia con la creación del Salón Independiente. Conde, “Aparición de la ruptura”, p. 191.

¹³⁷ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 26 de junio de 1955.

¹³⁸ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 28 de junio de 1955.

UN LIRISMO CROMÁTICO



Curso de dibujo dirigido por Primitivo Casso Soria, 1955, AIPBA

profesores más entusiastas, con propuestas interesantes y de mayor constancia en el IPBA de los primeros años. Fue formado en la Academia de San Carlos en la Ciudad de México, que posteriormente dejó para instalarse en Aguascalientes; después arribó al IPBA.

Ese apreciado artista se enfrentó a conflictos con Oyarzun, directora del Instituto en ese tiempo, lo que generó su separación y reacomodo en el área de artes plásticas del Instituto Mexicano de Seguro Social.¹³⁹ De esa manera desapareció de la escena artística del Instituto, debido a fuerzas internas y externas que lo condenaron a un veto.

Los planes y programas fueron estimulados con la realización de concursos de pintura cuando el Instituto apenas contaba con algunos meses en funciones, como el de pintura coordinado por Gordillo, cuyo objetivo era el “estimular las cualidades artísticas de los alumnos [el

concurso] será calificado por un jurado que integrará el propio Sr. Gordillo y otros maestros”.¹⁴⁰

En los primeros años ingresó un considerable número de alumnos —alrededor de 248— interesados en la preparación más cercana a la enseñanza que se realizaba en otros centros educativos que entonces surgían en el país. La Escuela de Artes Plásticas se nutrió inicialmente con la presencia y la producción plástica de Teresa Caballero y Angélica Villareal, entre otros. La Escuela de Escultura fue dirigida por Joaquín Arias y tuvo como alumnos iniciales a Jorge Aguilar, Luis Chesal, Manuel Espinoza Pérez, Carlos González, Salvador Guevara, Alfonso Herrero, Adelaido Soto, Francisco Silva Reyes, entre otros.¹⁴¹ Uno de los primeros logros fue una interesante exposición del alumnado expuesta en una de las principales galerías del INBA. Los alumnos que participaron en esta muestra, expusieron sus

¹³⁹ Entrevista a Edgardo Regil, San Luis Potosí, 19 de octubre de 2005.

¹⁴⁰ *El Herald*, San Luis Potosí, 24 de septiembre de 1955.

¹⁴¹ AHESLP, IPBA, leg. 1955.1, exp. “Arte Popular”, Lista de asistencia a la clase de Escultura impartida por el maestro Arias.

obras en bronce, piedra, madera y yeso.¹⁴² Parte de la producción potosina de esos años reflejó expresiones nacionalistas, que muestran una fuerza en las formas. En la primera mitad del siglo XX el esplendor de la llamada Escuela Mexicana de Pintura había vivido en México, con el muralismo como una “visión épica de la nacionalidad.”¹⁴³ La producción escultórica se nutría de los lenguajes del constructivismo ruso, o de la estética fascista. Por ejemplo Guillermo Ruiz creó en 1933 su Monumento a Morelos en la isla de Janitzio, frente a Pátzcuaro, Michoacán, obra que marcó el desarrollo de la escultura monumental. Ruiz concibió a la escultura como un medio expresivo de la nacionalidad sin importar el tamaño de la obra. La escultura exterior a partir de la década de los cincuenta se transformó en un proyecto escultórico arquitectónico, escultura arquitectónica, escultura monumental, escultura urbana, y fuera de la ciudad la escultura de los caminos, como la obra de Federico Silva en un puente, o la talla en piedra de Federico Canessi integrada a una presa.¹⁴⁴ La Escuela de Escultura del IPBA contaba entonces con 15 alumnos, entre los que se encontraban tres de reciente ingreso. Practicaban principalmente la talla directa en madera y la fundición.

Por otro lado, entre las disciplinas que se impartieron desde la fundación en el IPBA estuvo “la rama del grabado”. Los profesores Agustín Delgado y Angel Pichardo desplegaron la tarea inicial de transmitir sus conocimientos al alumnado de esa clase, de donde salieron elementos considerados magníficos, sumados a

la nueva generación de grabadores mexicanos cuya tradición fincaron José Guadalupe Posada, Manuel Manilla y Gabriel Vicente Gahona, mejor conocido por el pseudónimo de “Picheta”, y que tomó un nuevo carácter a raíz del movimiento muralista de Fernando Leal y Jean Charlot, “cobrando su lenguaje ímpetus de mensaje revolucionario con la LEAR y el Taller de Gráfica Popular”. En ese entonces surgieron y trabajaron con tenacidad varios talleres de jóvenes grabadores en algunos estados del país, entre ellos el del IPBA que llegó a ocupar un sitio preponderante durante su desarrollo.¹⁴⁵ Para constatar lo anterior, hay que destacar que recién inaugurada la Escuela de Artes Plásticas se diseñó la primera Exposición Colectiva de Grabado de los alumnos del taller de grabado.

Otra de las primeras actividades públicas de la Escuela de Artes Plásticas fue una exposición en la feria de la ciudad. Para ello seleccionaron una serie de acuarelas y dibujos a lápiz y pinturas al óleo, con la finalidad de exhibirlos en los festejos de la VIII Feria Nacional Potosina (FENAPO). De esa manera cooperaron con el patronato y organizadores de la misma.

Algunos de los estudiantes integrantes de las primeras exposiciones de artes plásticas en la década de los cincuenta, fueron: Guillermo Saldaña, C. del Consuelo Chávez, Gerardo Salinas, Gloria Cardona, Flora Martínez Bravo, Mary Lynn Balch, María Teresa Caballero, José HernándezWaldo, AmeliaCarlos, JoséGonzález Campos, Russell Harris, Concepción Zúñiga Waldo, Consuelo Caballero, Próvida Sánchez,

¹⁴² *Letras Potosinas*, año XV, núm. 123-124, enero-junio de 1957, núm. 123-124, p. 3.

¹⁴³ Escudero y Pedroza, “Integración plástica”, p. 250.

¹⁴⁴ Escudero y Pedroza, “Integración plástica”, p. 261.

¹⁴⁵ *Letras Potosinas*, vol. XIII, núm. 118, octubre-diciembre de 1955.

María del Refugio Torres, Angélica Villarreal, Ricardo Ramírez, José Chávez de la Rosa, José Carrizales, Donato López y Ángel Ramírez.¹⁴⁶

Con la finalidad de dar a conocer el trabajo realizado por los alumnos de Artes Plásticas y Cerámica y con el propósito de promover la venta de las obras “atendiendo a que varios de los alumnos tienen una situación económica precaria”, se acondicionaron algunos de los salones del Instituto para instalar una galería permanente.

Parte fundamental de la docencia artística fue el acceso a la información, sustentada en la observación, el contacto y conocimiento de la producción artística en el ámbito internacional. En esa lógica se planearon exposiciones de arte europeo en retrospectiva histórica, extendiéndose hasta los siglos XV y XVI. Los eventos fueron evaluados como las exposiciones más importantes que hasta el momento se habían presentado en la ciudad.¹⁴⁷ Es de mencionar la capacidad logística existente y la coordinación institucional para concretar proyectos de tal magnitud, en los que el nodo era el INBA en correspondencia con instituciones de diversa índole, emplazadas en el país, en función de la descentralización cultural.

De esa manera, se podían admirar obras de El Greco, de la Escuela de Geertgen, de la Escuela Flamenca, Siglo XVI; de Jean Gossaert; de Gentile Bellini, Escuela Italiana; de Nicolás Van Eick; de la Escuela del Veronés; y de la Escuela Española. Como la exposición XV Obras Maestras de Pintura Europea, Siglos XV-XVI, llevada a cabo en la Sala German Ge-



Polo, de Guillermo Saldaña, 1955

dovious durante la gestión de Mejía Viadero.¹⁴⁸ Es conocido que el IPBA padeció un periodo de definiciones internas durante sus dos primeros años de vida, de búsqueda de recursos económicos y humanos que sustentaran el quehacer de la institución; se mostraba el trabajo a pesar de la precariedad económica; se hacían vínculos con otras instituciones del país en virtud de las políticas culturales nacionales. Pero en ese proceso intervino una serie de manifestaciones en la prensa que denotan desequilibrios durante esos primeros años. Es evidente que sobresalió una resistencia que respondía a las expectativas de superación de los miembros que conformaban los

¹⁴⁶ AHESLP, IPBA, leg. 1956.4, exp. “Varios”, Lista de expositores de la Escuela de Artes Plásticas.

¹⁴⁷ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 12 de diciembre de 1955.

¹⁴⁸ *Letras Potosinas*, vol. XIII, núm. 118, octubre-diciembre de 1955.



Juan Blanco, en la Exposición de Pintura Europea, con alumnos entre los que se encuentran Teresa Caballero, 1957, AIPBA

grupos de las diversas disciplinas artísticas. Cuando Oyarzun dirigió el Instituto, se contaba con 265 alumnos, de los cuales 52 eran de reciente ingreso. Los de artes plásticas sumaban un total de 107, de los cuales 15 eran de nueva incorporación. Esos recibían clases de lunes a viernes de 4 a 7 de la tarde. Al inicio de su periodo, Juan Blanco fue contratado para la Escuela de Artes Plásticas. Presentó un plan de estudios en julio de 1957, consistente en veintisiete puntos:

Empezarán con una charla sobre distintos puntos relacionados con el arte. Objetivo de iniciación intelectual al arte. Solidificar la actitud del artista frente a una tela, un papel, a una estatua, un paisaje, a un retrato, etc.

Las plásticas abarcarán: dibujo, gesto y escritura, línea, movimiento, forma, dibujo coloreado, del recuerdo y de la invención, de la anécdota, de la caricatura.

En las pinturas: las apariencias, el color, las formas, las tiranías, movimiento, retrato, pensamientos, símbolos, desnudo, paisaje, estilo e interpretación.

Escultura: imitación de las formas, de la invención de las formas, del movimiento, de las pasiones, la escultura como lenguaje, de la alegoría, vestido, gustos, desnudo, pensamientos, educación de la imaginación, imaginación creadora.

Formación de grupos A y B según adelanto y examen de dibujo.

Grupo A con especial atención, enseñanza de la postura correcta para dibujar.

Grupo B, con modelo vivo, retrato, paisaje, naturaleza muerta.

UN LIRISMO CROMÁTICO

Enseñanza de la geometría de los objetos.
Selección de prospectos en las escuelas estatales.

Selección de dibujos y pinturas de los prospectos.

Exposición con los trabajos seleccionados.
Premios a los triunfadores.

Afinación de la sensibilidad artística. Visita de exposiciones.

Selección de alumnos en Matehuala, Santa María del Río, Cárdenas, etc.

Visitas a la ciudad para dibujar o pintar exteriores de forma directa.

Implantación de un salón de dibujo libre para el aficionado o turista con una pequeña cuota.

Especial atención al anterior salón.

Fabricación de colores, aceites, colores al fresco, etc.

La sección de grabado con especial interés con maestros especializados de la ciudad de México.

Intercambio de estudiantes de la Ciudad de México, por 15 días.

Exposición anual de los trabajos.

Creación de ambiente de taller, con objetos propios de ello.

Clases de historia general del arte.

Curso de anatomía artística.

Curso de geometría y perspectiva.

Historia del arte mexicano antiguo y moderno.

Propaganda con carteles y programas pequeños.¹⁴⁹

Algunos autores han mencionado que Blanco no pudo hacer mucho, debido a que su obra no provocaba la inquietud para formar una escuela de seguidores. Pero durante su paso por el IPBA se implementaron estrategias que contribuyeron al mayor conocimiento sobre los recursos técnicos y el uso de óleos que comprendía “una amplia gama de recetas aprendidas directamente de Zárraga y posteriormente en Francia, aparte de sus personales desarrollos”.¹⁵⁰

En esa época se inauguró un salón libre de dibujo y pintura al que asistían obreros, empleados y personas de todas clases sociales; en dicho salón se trabajaba con un “modelo vivo”. El programa también contemplaba salidas para pintar en el campo y en algunos municipios, como Santa María del Río, Peotillos, entre otros.¹⁵¹

En México los pintores jóvenes que iniciaban trayectorias en la década de los cincuenta tuvieron ejemplos de los cuales nutrirse, como Rufino Tamayo, el guatemalteco Carlos Mérida —quien se comprometió con el programa nacionalista, aunque no dejaba su interés por las news tendencias, para posteriormente dedicarse a la pintura de caballete—, el alemán Mathías Goeritz, Gunther Gerzso y Juan Soriano, quienes abrieron brecha a través de sus trayectorias ejemplificando las rutas a las siguientes generaciones. Este fenómeno no se refiere a

¹⁴⁹ AHESLP, IPBA, leg. 1955.1, exp. “Plásticas”. Programa de estudios que presenta el pintor Juan Blanco, director de la escuela de artes plásticas del IPBA para el año escolar 1957. San Luis Potosí, 26 de julio de 1957.

¹⁵⁰ Gómez Eichelmann, *Historia de la pintura*, p. 107.

¹⁵¹ AHESLP, IPBA, leg. 1956.1, exp. “Varios”, Algunos datos sobre la fundación y actividades del IPBA, María del Rosario Oyarzun, San Luis Potosí, 11 de septiembre de 1962.

formas expresivas, sino a su tránsito por caminos distintos a los propuestos por David Alfaro Siqueiros en su frase-manifiesto de 1944 “No hay más ruta que la nuestra”. Otra frase significativa acuñada por José Luis Cuevas a principios de 1958 explica la postura de los artistas respecto a las artes plásticas: México se encontraba encerrado no en una cortina de humo o de hierro, sino en “La cortina del nopal”.¹⁵²

En 1957 estuvieron Carlos Alvarado Lang,¹⁵³ director de la escuela de pintura y escultura del INBA y Lorenzo Guerrero, director de la escuela de artes plásticas en Cuautla, Morelos, impartiendo un curso de grabado a un grupo de 30 alumnos, como los llevados a cabo por ellos en Tampico y Veracruz. El entusiasmo por recibir profesores externos era grande. La dinámica y los resultados de los 30 alumnos inscritos fueron difundidos por varios medios de comunicación. Trabajaron intensamente a lo largo de dos semanas, Alvarado Lang se encargó de la técnica de punta seca y aguafuerte y su auxiliar Guerrero, de la sección de madera y linóleo.

Miguel Álvarez Acosta elogió el esfuerzo hecho por alumnos y profesores concretado en las obras que “son la constancia de los primeros trabajos que vieron salir de su inspiración y de sus manos, los alumnos de artes plásticas; memoria también de la fundación de su taller de estampa, que con sencillez, pulcritud y comodidad, sirve ya y ha de servir en el futuro a los jóvenes grabadores de San Luis Potosí”.¹⁵⁴

Los ochenta grabados en metal y linóleo resultado de las enseñanzas se expusieron en la sala German Gedovious, como ya era costumbre. La labor redundó en la formación de la escuela de grabado del IPBA que estuvo bajo la dirección del “joven pintor y grabador Primitivo Casso Soria”,¹⁵⁵ quien fuera ganador del concurso anual de artes plásticas 20 de noviembre en 1955, con la obra: Paisaje.¹⁵⁶

Con gran parte de la producción de grabado del curso impartido por Alvarado Lang, se editó una carpeta, diseñada y publicada por el INBA, que apoyaba con cursos planificados desde el centro para “estudiantes avanzados de provincia”, como parte del programa de trabajo sustentado en la descentralización. “Hubo necesidad de crear las fórmulas particulares de enseñanza, los maestros especializados en esta tarea, los explicadores, guías [...] Esos cursos son de gran provecho. Los maestros, los auxiliares y aun los propios alumnos, vuelven a sus ciudades de origen impresionados por otras influencias, enriquecidos con otros deseos, y habilitados de conocimientos, prácticas y experiencias que de otra manera no habrían tenido”.¹⁵⁷ En el transcurso de esos años se organizaron exposiciones de dibujo, pintura, grabado, fotografía, cerámica, arte popular, dibujo infantil, entre otras. Era notable el montaje de exposiciones de carácter nacional, como la resultante del Tercer Concurso Salón Nacional de Grabado, presentado con las sugerencias

¹⁵² Conde, *Pintores en México*.

¹⁵³ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 6 de agosto de 1957.

¹⁵⁴ *Memoria. Fundación del Taller*.

¹⁵⁵ *Letras Potosinas*, vol. XV, núm. 125-126, julio-diciembre de 1957, p. 3.

¹⁵⁶ *Letras Potosinas*, vol. XIII, núm. 118, octubre-diciembre de 1955.

¹⁵⁷ *Memoria. Fundación del Taller*.



Juárez, de Xavier G. Iñiguez. AHESLP

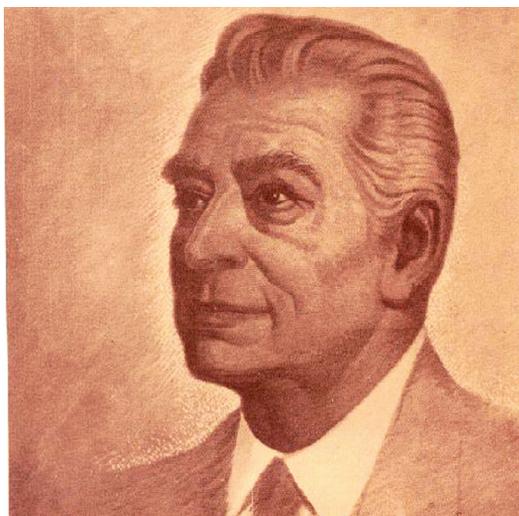
del Taller de la Gráfica Popular y la Sociedad Mexicana de Grabadores, consideradas las dos organizaciones más importantes y de prestigio en el arte de la estampa en México. Para dicho concurso y para los siguientes, se establecieron dos secciones, una sin ninguna limitación para desarrollarse con temas libres, y la otra sujeta a la interpretación de temas relacionados con los aspectos fundamentales del desarrollo de la vida nacional. Entre los trabajos presentados sobresalieron los de Gregorio Alba Ibarra, Alberto Beltrán, Angel Bracho, Francisco Capdevilla, Andrea Gómez, Fanny Rabel, Xavier González Iñiguez, Leopoldo Méndez, entre otros,¹⁵⁸ que tuvieron como escenario la Sala Germán Gedovious en febrero de 1958.

Es imposible reseñar cada uno de los eventos anuales, pero menciono el del año¹⁵⁹ de 1958 porque fue uno los que se guarda en la memoria histórica. En dicho año se realizó una exposición con alumnos del primero, segundo y tercer año y se otorgaron diplomas de honor para las diferentes escuelas del IPBA: Música: Piano, María de los Angeles Ruiz Esparza; Fabiano Arredondo; Pedro Alonso Liñán; Instrumentos de Arco, Pedro Gómez Cavaría; Guitarras, Antonio Niño Rodríguez; Ramón Hermilio Hernández. Danza: Isabel Cerda. Artes Plásticas: Pintura, Angélica Villarreal; Escultura, Eduardo Guerrero.

De los anteriores, descuella Eduardo Guerrero Prado, quien posteriormente se graduó de abogado, pero que dedicó gran parte de sus

¹⁵⁸ AHESLP, IPBA, leg. 1957.4, exp. "Exposición de grabados". Muestra presentada en la Sala Germán Gedovious, en febrero de 1958.

¹⁵⁹ AHESLP, IPBA, leg. 1958.5, exp. "Programas". Lista de Expositores de la Escuela de Artes Plásticas. Primer año: Rosa Ma. Pascquali, Edgardo Regil, Emma Ortiz, Florinda Lara, Dalila Lara, Ernesto Sanjuanero, Gerardo Rosillo, Ramón Rodríguez, Rosa Luz Villasuso, Armando Villasuso, Blanca Ruth Garfias, Ma. Guadalupe Cruz, Juan Vélez, Ma. Luisa Castillo y Celestino Govea. Segundo Año: Celia Ramírez, Ramiro Cornejo, Mario Héctor Leija, Antonio Pérez García, Flora Martínez Bravo, Ubaldo Montiel y Ma. del Refugio Torres. Tercer Año: Ma. Teresa Caballero, Ricardo Ramírez, Gloria Cardona, Vicente Guerrero, J. Chávez B., Angélica Villarreal, Raúl Delgado, Consuelo Chávez y José Carrizales.



Raúl Gamboa Cantón, dibujo de Edgardo Regil

tiempo a la artes. Su preparación en el campo de las artes¹⁶⁰ le condujo a participar en exposiciones en el país, a incorporarse como docente en el Instituto González Bocanegra, así como en el taller de escultura del IPBA. Entre sus obras de carácter monumental están: Monumento Fuente de Diana en Guadalajara; la Glorieta Monumento Benito Juárez, Glorieta Monumento Manuel José Othón, Monumento a Venustiano Carranza, Grupo Escultórico Flamenco en la Plaza España, entre otras en San Luis Potosí.¹⁶¹ La obra de Guerrero se sitúa en las necesidades acordes al crecimiento económico e industrial, que trajo como consecuencia el desarrollo de una arquitectura de gran escala y una etapa de transformación urbanística, como sucedía en la Ciudad de México; proceso aparejado con la escultura de grandes dimensiones y de la monumental.

También se promovieron concursos y exposiciones de dibujo infantil en la ciudad y en el municipio de Santa María del Río, tarea que tuvo detrás la exploración vocacional. Por otro lado, de mucho valor fue el trabajo interdisciplinario en ese nuevo espacio de la creación, pues era importante en las líneas pedagógicas impulsar el respaldo de presentaciones con productos de los talleres de pintura, teatro y música, para emplearlos en coreografías, vestuario, maquillaje, escenografías y programas de mano. Es decir, la simbiosis entre las diversas escuelas en el seno del IPBA nació desde su fundación en 1955 y no en la década de los sesenta con Raúl Gamboa, como se ha mencionado. Di-

¹⁶⁰ Permaneció en las aulas del IPBA entre 1956 y 1959 en el taller libre de artes plásticas, escultura y fundición; posteriormente estudió en la Escuela de Diseño y artesanías (EDA) en la Ciudad de México.

¹⁶¹ AHESLP, IPBA, leg. 1977.4, exp. "Curriculums".

chos festivales continuaron, con modificaciones acordes a las prácticas directivas en turno.

Cuando Gamboa llegó al IPBA a dirigir la Escuela de Artes Plásticas durante la dirección de Oyarzun, inició el desarrollo de una labor muy importante, sobre todo en pintura. Parte de los éxitos obtenidos por los alumnos en la década de los sesenta fueron fruto de la política educativa implantada, inmersa en un contexto histórico en que fue significativa la muerte de Marilyn Monroe —el icono de la mujer sexi—, surgieron los Beatles, fue asesinado John F. Kennedy, así como Martin Luther King, el defensor de los derechos de los negros en Estados Unidos; Estados Unidos invadió Vietnam, nació el movimiento hippie como una forma de contra el convencionalismo social; el hombre pisó por primera vez la luna. Acontecimientos que de alguna manera estuvieron presentes en el imaginario creativo de los artistas mexicanos.

En ese ámbito de acontecimientos y fenómenos sociales, surgió una estrategia educativa considerada paradigmática en la docencia artística en el país, por ello es relevante describir más ampliamente los fundamentos de dicha labor docente. El punto de partida fue la famosa “libertad creativa” preponderante en el taller experimental, lo que significó una transformación docente en el seno del IPBA y en el ámbito de las escuelas de arte en México. El método de enseñanza señalado y expuesto sucintamente en la prensa y en otros medios de difusión, pero nunca explicitado claramente, fue respaldado por críticos de arte como Antonio Rodríguez, quien ha sido el más concreto en definirlo. Sus apreciaciones partían de una

paráfrasis del creador del lumino-crono-dinamismo, Nicolás Schöeffer, quien comparaba el espíritu académico de muchas de las escuelas parisiñas en las cuales el “afán de invención y rebeldía, de audacia creadora y de voluntad prospectiva se aplasta bajo el peso de las reglas, de los reglamentos, de los dogmas, del miedo innovador y también de la falsa autoridad de la mayor parte de los maestros y de los rectores”.¹⁶² En este sentido, se cuestionaba

¿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 escuelas, bajo el pretexto de la disciplina, del oficio, del *savoir faire*, se orienta por cauces donde todo lo vivo, lo fresco y lo personal se ahoga?¹⁶³

Rodríguez opinaba que el caso del IPBA era una especie de paradigma en la preparación artística. Sin embargo, aceptaba que la escuela de pintura del Instituto Potosino de Bellas Artes, no era considerada como un modelo perfecto y acabado para todas las escuelas de México y del mundo. Opinión muy respetable, aunque un tanto diferente a las vertidas por los burócratas de la cultura y por las notas reporteriles.

El crítico Rodríguez reconoció carencias económicas prevalecientes en el IPBA hacia 1970, que de alguna manera limitaban su progreso.

Vive sin recursos, casi sin maestros. Ha funcionado hasta ahora en el primer piso

¹⁶² Rodríguez, “Una escuela”.

¹⁶³ Rodríguez, “Una escuela”.

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 vive. 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 en su oficio.¹⁶⁴

Pero consideraba que la Escuela de Artes Plásticas del IPBA era un ejemplo de enseñanza sin coacción, pues respetaba la personalidad del alumno, sin coartar el derecho que le asistía para elegir formas y tendencias acordes a sus inclinaciones espirituales. La primera tarea del profesor al recibir al alumno, "consiste en estudiar su personalidad, advertir las inclinaciones de su espíritu, aquilatar sus posibilidades como realizados, y proporcionarle el "idioma" plástico con el cual pueda expresarse en forma libre y plena.¹⁶⁵ El profesor estaba obligado a estudiar detenidamente a cada alumno como un caso personal, con un tratamiento propio. Si el alumno era propenso a la fantasía, el profesor debía facilitar el camino hacia esa meta. Pero si su disponibilidad a la observación hacia centrarse en un contacto más estrecho con el mundo, tenía la posibilidad de hacerlo.

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 pródidas cosechas, pero sin violar nunca lo esencial de su naturaleza.¹⁶⁶

La primera fase formativa era la exploración de todas las facultades evidentes del alumno, así como las ocultas. Tenía el objetivo de experimentar las originales posibilidades de creación y su prístina vocación. De esa manera, "el joven artista inclinado a la fantasía podrá expresarse en forma fantástica; el observador minucioso de la realidad a quien la más simple palpación 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".¹⁶⁷ Posteriormente, el estudiante transitaba a la articulación bajo una perspectiva de trabajo colectivo, un lenguaje que le permitiera expresar sus "inclinaciones de espíritu", con la finalidad

¹⁶⁴ Rodríguez, "Una escuela".

¹⁶⁵ Rodríguez, "Jóvenes artistas".

¹⁶⁶ Rodríguez, "Jóvenes artistas".

¹⁶⁷ Rodríguez, "Jóvenes artistas".

de hacer posible la realización material de sus ideas, transformándolas en sueños, en obras. Es decir, de planes creativos a realidades estéticas.

El profesor ponía al alumno en diálogo con los medios expresivos, lo estimulaba en la tarea de conocerlos y dominarlos, pero siempre con una libertad para su uso. Lo ponía 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”.¹⁶⁸ Era importante no recurrir a herramientas coartadoras, como entonces se entendía la tradición, la calidad, los buenos ejemplos, pues se consideraba que de ellos se generaba una eclosión de las fuerzas creativas.

El profesor otorgaba libertad al estudiante para explorar otras posibilidades en el sentido de hacer un verdadero ejercicio espiritual, con la finalidad de crear hipótesis alternativas. El alumno se interrogaba asimismo, se aventuraba a través de la exploración por caminos teóricamente lejanos a los suyos. Dicha perspectiva exploratoria ofrecía la posibilidad de descubrir que las rutas de la creación son infinitas, diversas y múltiples. También con ello se consolidaba la idea de que si el hombre podía expresar su época y comunicarse con los demás, no existían medios o formas despreciables.

Los resultados evidentes de esa práctica pedagógica sustentada en la exploración, era un convencimiento del alumno de que el lenguaje diseñado por su contacto con las formas,

era acorde a sus necesidades de expresión. En otros casos, se planteaba una rectificación de lo que se pensaba como verdad única, se afinaban las interpretaciones y se proponían nuevas búsquedas. El método indagaba en la creación y apropiación de un lenguaje fuera de patrones establecidos, rígidos o artificiales. Se hurgaba en la motivación creativa del hombre. En este sentido, se consideraba que el método de enseñanza de la escuela de San Luis Potosí se traducía en una obra múltiple, variada, que iba desde un extremo de la escala al otro.¹⁶⁹ Ese método era comparado con el impuesto en 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, es el equivalente de las copias de bustos romanos de las antiguas academias) y de una tendencia, frustran al alumno torciéndole la disposición del espíritu”.¹⁷⁰ En este sentido, el método del IPBA sobresalía como superior. En ese tiempo se consideraba que en el IPBA los alumnos no repetían la temática, las gamas, las armonías, las formas compositivas, ni los tics personales de los profesores, sobre todo de Raúl Gamboa, quien transitaba entre las “corrientes que fluctúan entre el realismo mágico, el realismo no figurativo y el surrealismo [y que] pudo escapar a la tentación que suele llevar a los maestros a una influencia de sus personales tendencias en el alumnado [...] él respetó las naturales inclinaciones que apenas asomaban en la timidez de sus discípulos y procuró no lastimar el lenguaje pictórico deformando sus

¹⁶⁸ Rodríguez, “Jóvenes artistas”.

¹⁶⁹ Rodríguez, “Una escuela”.

¹⁷⁰ Rodríguez, “Jóvenes artistas”.

tendencia o sus formas emocionales”.¹⁷¹ En la escuela de San Luis Potosí había diferencias notables entre alumnos y profesores, que cubrían expresiones desde el realismo hasta libres fantasías. Las tendencias se manifestaban independientemente, sin reiteración, fuera de modas y de prejuicios, sin temor de cánones y de rupturas. Según Antonio Rodríguez, se trataba de:

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 e 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.¹⁷²

Los alumnos adheridos a ese programa docente participaron en varios concursos, obteniendo primeros lugares. Al grupo formado en los incipientes años del Instituto y afianzado posteriormente con la década siguiente, se le ha considerado como el gestor de la “edad de oro del IPBA”, fundamentalmente por su participación en exposiciones de importancia en el ámbito nacional y por los éxitos obtenidos en concursos de artes plásticas de convocatorias relevantes en el país. No obstante, habría que reflexionar sobre ese hecho, pues más bien significa un momento histórico notable en el desarrollo del Instituto, bajo circunstancias y con personas específicas involucradas en el fortalecimiento

de una institución imbuida en políticas de Estado. Ello no representa la máxima en la evolución de las artes plásticas en San Luis Potosí.

Por otro lado se ha dicho que el grupo de estudiantes y artistas consolidado a inicios de la década de los sesenta formó la “mafia”. Pero hay que decir que ese no es un denominativo original, pues existen interesantes antecedentes al respecto. En la década de los cincuenta y de los sesenta, hubo efervescencia en el ámbito artístico nacional. En los círculos artísticos e intelectuales de la Ciudad de México se dieron fenómenos sociales interesantes, como fue la creación de grupos de artistas e intelectuales, escritores, políticos, actores, que propugnaban por ideales y búsquedas de expresión. Dichas formas de alianza fueron imitadas en varios puntos del país. Se les llamaba “mafias”, “grupos mafiosos”, “delictuosos”, entre otros nominativos. En gran parte de los casos, eran personas que se reunían con interés para discutir problemas contemporáneos sobre diversos aspectos de política y de arte, entre otros. Se elegían lugares públicos o privados en los cuales se vertían opiniones, se establecían proyectos y se extendían lazos afectivos so pretexto de ideales de trabajo.

En San Luis Potosí se generó un fenómeno semejante, como en muchas otras partes del país. Los antecedentes de esas reuniones motivadas por el ímpetu de los artistas, los encontramos en la “Bohemia” conformada hacia la década de los cuarenta, que reunía a artistas, intelectuales y políticos y que sobrevivió por varias décadas.

Posteriormente continuaron en las charlas realizadas en la casa de Chayo, directora del

¹⁷¹ AHESLP, IPBA, leg. 1980.6, exp. “Programa aniversario del IPBA. 1980”.

¹⁷² Rodríguez, “Una escuela”.

IPBA entre 1957 y 1963. Como ya mencioné, su hogar era centro de reunión eventual de intelectuales y artistas como Agustín Yañez, José Gaos, Carlos Grae Fernández, Celestino Gorostiza, Mariano y Salvador Azuela, Guillermina Llanck, Pedro Coronel, Francisco Díaz de León, Pedro Rodríguez Zertuche, Antonio Rosillo, Luis Loyola Vázquez, María Esther Ortuño de Aguinaga, Amparo Dávila, Luis Chesal, Argelia Cedi, Ramón Alcorta Guerrero, Humberto Arocha Cantú, Juan Manuel González, y Joaquín Antonio Peñalosa, entre otros.

Aspecto por demás atractivo de mencionar, es el contexto artístico desde principios de la década de los cincuenta hasta mediados o fines de los sesenta, denominado por convención Ruptura. Teresa del Conde sostiene que se hablaba de “la nueva pintura mexicana” o de “la generación de la mafia”, pero como no todos los que fueron protagonistas de la “pintura joven” en los cincuenta tardíos y sesenta estaban amafiados, este último término acabó por caer en desuso.¹⁷³ Conde analiza que la Ruptura quedó identificada por los vanguardistas como una continuidad respecto a los códigos de las vanguardias, que se habla de arte abstracto, de expresionismo, postcubismo, entre otros. Es decir, el hecho de las mafias estaba vinculado a la búsqueda de nuevas formas de expresión, de una contemporaneidad avanzada.

Después de la Bohemia y de los “chayistas”, se generó un círculo promovido por la presencia de gente llegada de otros lados del país. El Café Versailles, ubicado en los bajos

del edificio que entonces albergaba al IPBA, se convirtió en el punto de reunión de estudiantes de las diversas disciplinas artísticas del renovado Instituto. Por ese entonces, las tertulias eran formadas por un grupo que se alentó con la presencia de Gamboa Cantón, entre los que se encontraban Teresa Caballero, Angélica Villarreal, Baltasar Sáinz, Mercedes Robles, Jesús Sánchez Urbina, Guadalupe Robles, Cristina y Carmen Alvarado y Lila López. Posteriormente se unieron al grupo Alberto Martínez y Gilberto Vázquez, entre otros.

Parte de esa alianza afectiva unida por intereses artísticos estaba integrada por las filas de alumnos que lograron adelantos notables, adheridos a tendencias como la pintura abstracta, el impresionismo, y el suprarrealismo, entre otras. Gran parte de ellos participó en los eventos más relevantes de ese periodo; algunos descollaron, otros se quedaron en las glorias de los éxitos alcanzados en la década de los sesenta. Entonces se subrayaba el hecho de las ventas, como la realizada con motivo de las exposiciones: “se han vendido aproximadamente 50 óleos de los que adquirió dos el lic. Miguel Álvarez Acosta, para el Organismo de Promoción Internacional de 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.”¹⁷⁴

Ese hecho estuvo circunscrito en el ámbito nacional sesentero, al intensificarse una distancia sobre la base de diferencias en las

¹⁷³ Conde, “Aparición de la ruptura”, p. 187.

¹⁷⁴ AHESLP, IPBA, leg. 1956.I, exp. “Varios”. Algunos datos sobre la fundación y actividades del IPBA, María del Rosario Oyárzun, San Luis Potosí, 11 de septiembre de 1962.

concepciones de lo popular, el trabajo colectivo y las orientaciones del trabajo con el Estado. Chávez Morado y Zalce se separaron. La salida de Leopoldo Méndez del Taller de la Gráfica Popular provocó fuertes desequilibrios y polémicas al interior de la organización.¹⁷⁵ En la tesitura de exposiciones y ventas de los años sesenta, Gamboa estuvo al frente de la exposición de fin de cursos de los alumnos después de dos meses de haber ingresado como profesor de la Escuela de Artes Plásticas. Fue una selección expuesta en la Galería Excelsior de la Ciudad de México. En la muestra se vendieron seis obras y cuatro mapas, por lo que se consideró exitosa. Además, la crítica fue muy favorable:

Sr. Don Celestino Gorostiza. Director General Del Instituto Nacional de Bellas Artes: Cábeme la satisfacción de declarar al IPBA 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 INBA. Lic. Miguel Álvarez Acosta. Excmo. Embajador de México. Promoción Internacional de Cultura: Creo que esto será el semillero donde San Luis recobre su antiguo prestigio de Cultura!. Lic. Miguel Álvarez Acosta. Director de Promoción Internacional de Cultura. (Folleto editado con motivo de la VI Reseña Mundial de Festivales Cinematográficos en Acapulco Guerrero, inaugurada por el C. Lic. Gustavo Díaz Ordaz): Entre los

institutos que fundados recientemente, han evolucionado en mayor medida y hondura de lo que pudo esperarse, el IPBA, puede hoy por hoy atribuirse las marcas elevadas y firmes en la especialidad de las Artes Plásticas de Provincia; en otros ramos ha evolucionado también; 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 mantiene en taller y aulas, con el mismo afán por el estudio riguroso que en el inicio de esa fértil etapa de su formación artística. José González Camarena. Pintor muralista: El conjunto de obras expuestas es realmente de mucha calidad y en donde ya se acusa un principio profesional. Sr. Gabriel Cabat. Escritor y catedrático de la Universidad NAM: Magnífico esfuerzo de lo más hondo y más prometedor de México su provincia y su juventud!. J. J. Crespo De La Serna. Crítico de arte. Exposición de Artes Plásticas en las Galerías Excelsior de la ciudad de México: Realmente conforta y satisface que de la provincia nos lleguen estas brillantes muestras de una juventud despierta, anhelosa, dedicada con ahíco [sic] 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

¹⁷⁵ *50 años del Taller*, pp. 8-11.

necesite tener ninguna preparación especial para aquilatar lo que expone, y sobre todo, para augurarles un futuro halagüeño.¹⁷⁶

La exposición tuvo excelente acogida en la Ciudad de México. Después se presentó en la Sala Germán Gedovious del Teatro de la Paz “con sorpresivo éxito”.¹⁷⁷ Con ese evento histórico dio inicio una época plagada de apertura y cristalización de esfuerzos en la formación y en la preparación de los estudiantes que estaban en proceso de convertirse en artistas. En este sentido, fue trascendental la exhibición de trabajos de los alumnos del IPBA en el Salón de la Plástica Mexicana, institución fundada en 1949 por Fernando Gamboa y dirigida al principio por su esposa Susana Gamboa. Instalado en un local de la actual zona rosa, el Salón fue un espacio de discusión y polémica sobre el arte y sus productores, manteniendo un papel de centro cultural. Más tarde se trasladó a un lugar del Centro Histórico. En palabras de Antonio Rodríguez el Salón constituyó “una institución de artistas plásticos que a lo largo de cuarenta y cuatro años ha representado, con mayor o menor intensidad, un importante papel en la vida artística del país.”¹⁷⁸

Una de esas exhibiciones fue la colectiva de alumnos realizada en febrero de 1964, cuando Raúl Gamboa ya era el director general del IPBA,¹⁷⁹ en la que participaron 27 alumnos, entre

los que se cuentan —por orden alfabético—: Consuelo Alférez, Victoria Alcocer, Carmen Alvarado, Juan Borrás, María Teresa Caballero, Alberto Cavazos C. —oriundo de Nuevo León—, Gloria Cardona, José Carrizales, Guadalupe Dávila, Amparo Franco, Melania Manteca, Carmela Nieto, Mercedes R. de Loyola, Teresa Palau, J. Guadalupe Pérez, Obdulio S. Portillo, Silvia Puyou, Lilia Puyou, Celia Ramírez, Elia Ramírez, Carmen R. de Martens, Baltasar Saiz, Angélica Villarreal, Rosa Luz Villasuso y J. Guadalupe Zúñiga.¹⁸⁰ Ese fue el grupo que mantuvo una presencia en el ámbito plástico en San Luis con fuertes vínculos con el nacional; grupo que puede caracterizarse como el constitutivo de una generación sobresaliente de las primeras décadas del IPBA.

De los anteriores, podemos mencionar la incursión y permanencia de Teresa Caballero, Sergio Portillo y de Edgardo Regil, quienes se habían incorporado desde la gestación del Instituto. Tere Caballero fue una entusiasta estudiante inscrita en el primer curso de la Escuela de Artes Plásticas. Conoció a la mayoría de los profesores que pisaron las aulas de la “Casa del Mercurio”¹⁸¹ y vivió emotivamente la inauguración de la Escuela Julián Carrillo.

Independientemente de haber participado en múltiples exposiciones colectivas en su ciudad natal, expuso en otras ciudades.¹⁸² Formó parte del grupo que presentó Antonio

¹⁷⁶ AHESLP, IPBA, leg. 1956.1, exp. “Varios”.

¹⁷⁷ *Letras Potosinas*, vol. XIX, núm. 139, enero-marzo de 1961, p. 33.

¹⁷⁸ Rodríguez, “Salón de la Plástica”, p. 9.

¹⁷⁹ *INBA 1958-1964*.

¹⁸⁰ *44 años. Salón*, p. 74.

¹⁸¹ Entrevista a Tere Caballero, San Luis Potosí, 15 de febrero de 2005.

¹⁸² En Aguascalientes, San Miguel de Allende, Zacatecas, Jalapa, San Antonio (Texas), en las Galerías Excelsior, Kusak y Chapultepec, en el Salón de la Plástica Mexicana, el IPN, y el INBA, entre otros.



Espejismo marino, de Obdulio Sergio Portillo, Plástica de San Luis Potosí

Rodríguez en la serie Exposiciones de los Críticos, y en la presentada por el mismo autor en 20 pintores mexicanos.¹⁸³ Artista merecedora de varios premios,¹⁸⁴ fincó una carrera fructífera artística y técnicamente. Alberto Enríquez ha escrito de ella,

quien en una de sus múltiples formas de expresión plástica, recrea tanto la majestuosidad de un ave en vuelo, como la soledad, el erotismo o la muerte, en ese gestarse en el color, en el lienzo o en el metal [...] para Teresa Caballero, está presente siempre ese término en el que

muchos no nos atrevemos ni siquiera a pensar: humanización. Lejos de intentar una mistificación, la artista, impulsada por la significación del concepto, lo extiende, lo expresa en el movimiento y en la figura. El giro de su expresión no concluye aquí sino que va y viene de una línea a otra para presentarnos ante un desnudo apenas percibido, esfumado en un ocre, vinculado a la pose prevista lo más estéticamente posible y caracterizado por la profundidad de donde la línea emerge, o viceversa, en algunas ocasiones, más allá de los ocre, al azul viene a fusionar el mundo de la artista

¹⁸³ INBA, *Plástica de San Luis Potosí*.

¹⁸⁴ Obtuvo el primer premio en pintura, Primer Premio en Dibujo y Segundo Premio en Dibujo en el Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas en la ciudad de Aguascalientes. Obtuvo varias menciones honoríficas en el 20 de noviembre durante varios años.



Instituto Potosino de Bellas Artes, ca. 1980

y su obra en una tranquilidad sugerida por el óleo, el dibujo o el grabado, en donde, y por citar otro de los temas principales de Teresa Caballero, la figura infantil invoca cada uno de sus juegos y también, ¿Por qué no decirlo?, una anticipación a la vida por la inocencia creativa, de la expresión.¹⁸⁵

Sergio Portillo nació en la ciudad de San Luis Potosí. Ingresó al IPBA en el año de 1962, fecha desde la cual ha tenido un fuerte vínculo, ya como estudiante y actualmente como profesor. Ha expuesto en diversas exposiciones colectivas.¹⁸⁶ Como muchos de los primeros estudiantes obtuvo en varias ocasiones el primer lugar

¹⁸⁵ Enríquez, "A propósito", pp. 34-35.

¹⁸⁶ Germán Gedovious, Casa de la Cultura, Galerías del IPBA, y CDC. En: INBA, Salón de la Plástica Mexicana, IPN Unidad Zacatenco; San Antonio Texas, y Ontario, Canadá.



Juan Borrás, sin título, s.f.

en pintura. Fue profesor de pintura en la Casa de la Cultura de Celaya, Guanajuato, y aún en el año 2005 es profesor de pintura del IPBA.

Por su parte, Edgardo Regil ingresó al IPBA en la transición de la dirección de Mejía Viadero a Oyarzun y permaneció por tres años, parte de ellos cursados con una beca de estudios, hasta que se enfrentó a situaciones inesperadas en el Instituto, que ya fueron relatadas.¹⁸⁷ Su obra ha sido calificada llena de valores estéticos; “una gran lección de lo que entendemos los artistas por dominio técnico. Ahora bien, esta maestría en el dominio de la gráfica y del color, no es producto de la improvisación ni de la llamada inspiración sino de una fe inquebrantable en el arte como el camino ideal para lograr la eclosión de la identidad, a través de ese factor determinante en el arte, que se denomina estilo”.¹⁸⁸

La otra exposición llevada a cabo por el Salón de la Plástica en julio de 1966, fue con

motivo del primer Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas de Aguascalientes. Fue una colectiva montada en el IPBA,¹⁸⁹ de la cual se desprende el interesante aspecto sobre la definición de la tendencia estilística de los participantes, situada entre el abstraccionismo, expresionismo, la escuela figurativa y la surrealista. Esa diversidad de tendencias que con el tiempo iría transformándose en cada uno de los estudiantes en formación, estuvo acorde a la política general del INBA, pues en la década de los sesenta, el INBA continuó con el apoyo del nacionalismo histórico, y por otro lado mostró apertura y aceptación de nuevas tendencias, “el fomento a la creación como vehículo promotor al impulsar las diversas manifestaciones y corrientes, el impulso de una conciencia crítica y social, la formación de un público, y, para estos artistas, su ingreso al arte oficial.”¹⁹⁰ También hay que mencionar que para algunos autores,

¹⁸⁷ Entrevista a Edgardo Regil,

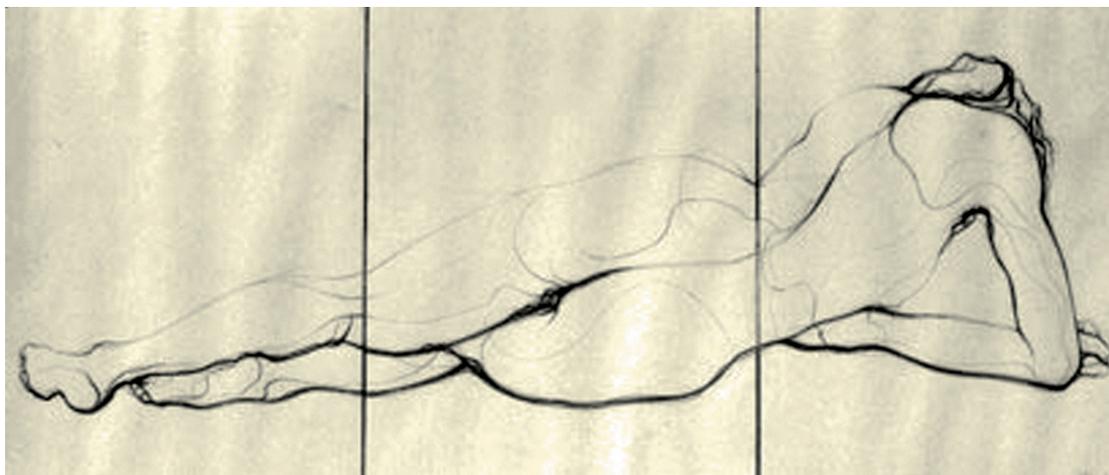
¹⁸⁸ Texto de Raúl Gamboa Cantón, circa 1985.

¹⁸⁹ 44 años. *Salón*, p. 83.

¹⁹⁰ Ugalde Gómez, “Hacia la apertura”, pp. 208-209.

“la persistencia del Salón de la Plástica Mexicana prueba la cohabitación de la posmodernidad con la modernidad y la premodernidad”.¹⁹¹

Es evidente que de los catorce expositores del IPBA, la mayoría se adhería o identificaba entonces a la escuela abstracta, como era el caso de Carmen A. de Aguilera, Juan Borrás, Víctor González, Jorge Papadimetriou y Celia Ramírez. Con igual cantidad de seguidores o representantes era la escuela expresionista: Angélica Villarreal, Alberto Martínez, Álvaro Muñoz de la Peña, Teresa Paláu; en pintura



Desnuda, de Teresa Garza

expresionista (ubicándola independiente de la Escuela) figuraba Teresa Caballero. En menor proporción la suprarrealista, con Mercedes R. de Loyola y Baltasar Saiz, mientras que las modalidades de expresión pictórica, escultórica y gráfica durante la década de los sesenta en México fueron ricamente variadas. Muchos se cobijaron bajo el neoexpresionismo, posromanticismo, había los geométricos, abstracto-líricos, combinatorios, entre otros. Por otro lado, los

¹⁹¹ Híjar, “Posiciones encontradas”, p. 11.



Lila López, de Alberto Martínez

artistas de la mencionada Ruptura expandieron las posibilidades a una infinidad de opciones.

Juan Borrás era un catalán afincado en San Luis Potosí. Estudió dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de Terrasa, en Cataluña, España; y pintura con los profesores Pedro Tort y Ramón Cortés. En 1963 ingresó al IPBA y desde sus primeros trabajos expuso en muestras colectivas en el IPBA;¹⁹² obtuvo premios por su obra en los años setenta.¹⁹³ De entre sus trabajos más conocidos sobresale el mural hecho para el IPBA, Institución de la cual fue profesor de composición hacia 1977. Rodolfo Hurtado comentó que en la obra de Borrás, “un geometrismo no carente de calidez va conformando, gracias a lo heterogéneo de sus componentes matéricos, una serie de valores que en contrapunto obligan al espectador a degustar la obra concluida; sus tintas sobre metal hacen recapacitar sobre el valor que el autor da al relieve, a los relieves del cuadro, valores cromáticos como contrapeso a los esgrafiados y rugosidades metálicas; logrando como resultado una nada despreciable equilibrio estructural en el que lo elaborado de sus procesos no delimita o detiene el primario impulso de imaginación”.¹⁹⁴

Celia Ramírez tuvo una trayectoria inicial fundamentada en la escuela abstracta. Expuso en espacios importantes hacia la década de los sesenta, como eran los del Instituto Politécnico Nacional,¹⁹⁵ entre otros.

Los seguidores de la escuela expresionista hacia esos años eran Alberto Martínez, Alvaro Muñoz de la Peña, Tere Palau y Angélica Villarreal. La última fue una de las primeras alumnas inscritas a la Escuela de Artes Plásticas. Se destacó como estudiante y como una de las jóvenes valores de la pintura mexicana —según Silvia Elena Dehlhaus—. Estudió en La Esmeralda, de la Ciudad de México, gracias a una beca otorgada por el IPBA; también estudió arte colonial con Francisco de la Maza. Lo interesante en este sentido y frente a las posturas, tendencias y corrientes que nutrieron las inquietudes creadoras de los estudiantes potosinos de aquella época, la propia Villarreal cavilaba al preguntarle sobre su tendencia hacia el expresionismo, pues consideraba que “el artista no busca una determinada forma de expresión, pues llega como un fenómeno lógico, como el resultado de muy laboriosos intentos, hasta que al final se encuentra inmerso en una corriente sin que ello haya sido premeditado, lo ubicaba como un desenlace espontáneo.”¹⁹⁶ Esa artista ya estaba a cargo del curso de pintura infantil que se impartía en 1972. También se sumó al muralismo potosino con una obra ejecutada para la Escuela Normal del Estado.

Alberto Martínez, potosino de nacimiento, inició sus estudios en el IPBA en 1964, cuando apenas tenía 22 años. Desde un principio participó en las exposiciones más importantes

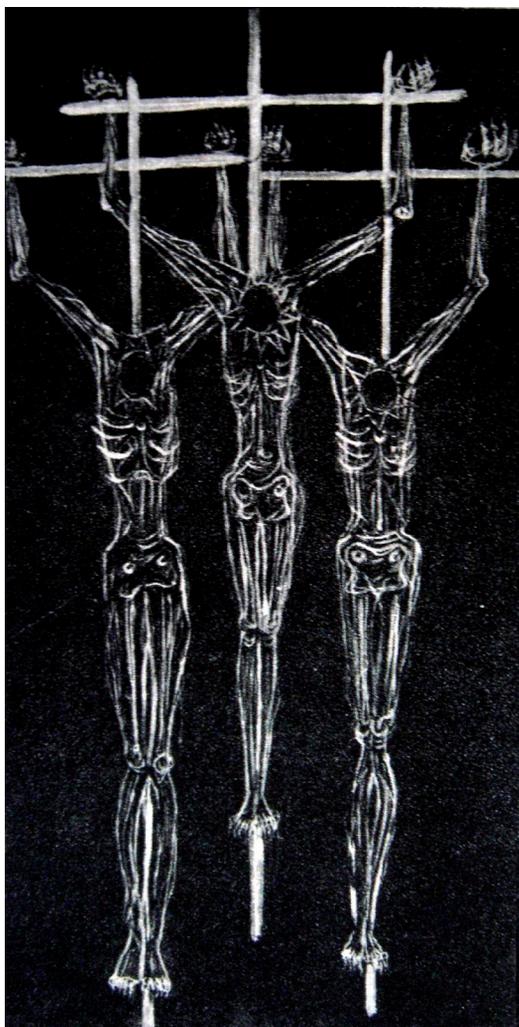
¹⁹² AHESLP, IPBA, leg. 1972.3, exp. “Varios”. En la Germán Gedovious, en la Casa de la Cultura, en el Salón de la Plástica Mexicana, en el INBA, y el Instituto Politécnico Nacional.

¹⁹³ AHESLP, IPBA, leg. 1977.4, exp. “Varios asuntos. Currículum Juan Borrás”. Obtuvo menciones honoríficas en el 20 de Noviembre en los años de 1970, 1974 y 1975.

¹⁹⁴ Hurtado, “Plástica”, pp. 37-38.

¹⁹⁵ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 19 de julio de 1955.

¹⁹⁶ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 10 de julio de 1965.



Crucifixión, de Álvaro Muñoz de la Peña

de artes plásticas en el ámbito local, y en el nacional cuando se trató de mostrar el trabajo de los alumnos de la escuela de artes plásticas del Instituto.¹⁹⁷ Como la mayoría de los integrantes de esa primera generación de estudiantes-artistas de la década de los sesenta, obtuvo diversos premios.¹⁹⁸ Sobre su obra *Siempre ahí mismo*, se mencionó que prevalecía la síntesis en la tela de dos tendencias; la espacialista y la expresionista; franjas de color negro, rojo, gris, espacio blanco con una figura. Dirigió el Taller de Pintura Experimental del IPBA.

Como Jesús Amador lo definió, Álvaro Muñoz de la Peña “no perseveró en un estilo o una corriente [...] ha incursionado en el impresionismo, en el surrealismo, en el naif, y en cuanta corriente existe”.¹⁹⁹ Lo cierto es que para la década de los sesenta Gamboa lo ubicó dentro de la escuela expresionista. Este zacatecano nacido en 1944 en el pequeño poblado de El Salvador²⁰⁰ y radicado en San Luis Potosí hasta su muerte en mayo de 2005, fue uno de los alumnos de los primeros años de la mencionada década. Tiempo después se incorporó como profesor de historia de las artes plásticas y pintura contemporánea en el IPBA. Participó en varias exposiciones dentro y fuera del país, mostrando sus obras pictóricas, como sus famosos Cristos en tonos grises. También

¹⁹⁷ Exposiciones en Galería Kusak, Galería Excelsior, Galería Chapultepec, Salón de la Plástica Mexicana, IPN, Galería Pintores Jóvenes y Palacio de Bellas Artes, entre otras.

¹⁹⁸ En 1969 en el Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas; menciones honoríficas en el 20 de Noviembre. Véase: Folleto 30 de Tres, Alberto Martínez, Jesús Sánchez Urbina y Pedro. 30 obras, Galería Germán Gedovious, San Luis Potosí, agosto de 1970.

¹⁹⁹ Folleto Álvaro Muñoz de la Peña, por Jesús Amador. s.f., s.l.; escrito asociado a la exposición *Arte Naif. Festín de memorias. Retrospectiva: Alvaro Muñoz de la Peña*, Centro de Difusión Cultural Raúl Gamboa, del IPBA, 14 de enero de 2005.

²⁰⁰ Ana Dora Cabrera Vázquez, “A la memoria del maestro Alvaro Muñoz de la Peña”, *Escenario Foro Estudiantil*, mayo 2005, <http://www.uaslp.mx/escenario/articulo.asp?ID=1868>, consultada el 13 de mayo de 2005.



Dibujo de Carmen Esquivel

hizo teatro, interpretando distintos personajes en varias puestas en escena, y desempeñó otras variadas actividades. No se dedicó por completo a la creación artística; transitó en diversos estilos pintando figuras religiosas y árboles en ambientes y paisajes tropicales, así como una gama de animales y flora. A propósito del arte denominado naif, cabe mencionar el trabajo de Carmen Esquivel,

quien pensaba en sus inicios “francamente yo no entendía qué significaba eso, ¿qué era eso que me sonaba a maldición?, así, medio feo”.²⁰¹ Era considerada como “ingenua en su pintura, como en sus actitudes ante la vida, Carmen Esquivel pinta infiernos hacia los cuales remite a sus maestros, o canales de Xochimilco, sobre cuyas aguas flotan milagrosamente vendedoras de flores y de tacos”.²⁰² También se ha

²⁰¹ Hurtado, “Carmen”, p. 28.

²⁰² Antonio Rodríguez, en Hurtado, “Carmen”, p. 32.



El fantasma de la letrina, de Baltazar Saiz Gutiérrez

dicho que ese tipo de expresión artística ha producido el fraude de artistas que antes de ser naifs, eran artistas académicos titulados o de personas productoras para el “mercado naif”. En este sentido, la crítica consideró que Esquivel “es un pintora auténticamente naif. Se advierte en su fantasía libérrima, pero sin truculencia; en las distorsiones (ni reprimidas ni deseadas) de sus figuras; en el mundo mágico que, por su propia ingenuidad, crea y en fin, el encanto que ella prodiga en toda su obra”.²⁰³

Los inscritos en la escuela suprarrealista, eran Mercedes R. de Loyola y Baltasar Saiz. Un caso especial digno de mencionarse, es el de Gloria Cardona, que para esa exposición mereció un concepto pictórico “inclasificable” adjudicado por Gamboa como “escuela de ejercicio pictórico”. En realidad no sabemos a que se refería con esa definición; posiblemente era una concepción no comprometida con alguna corriente o tendencia pictórica; lo interesante es que Cardona estuvo trabajando constantemente desde los primeros años del Instituto. Participó en exposiciones colectivas en el IPBA, Casa de la Cultura, Sala Germán Gedovious, y en el Centro de Difusión Cultural. En México en el Salón de la Plástica Mexicana, el INBA, la Galería Chapultepec, así como en la ciudad de Aguascalientes, San Antonio Texas, y algunos lugares de América del Sur.²⁰⁴ Los comentarios sobre su obra eran concisos y austeros: “dilucida sus obsesiones con destreza y dedicación”.²⁰⁵ Esa artista siempre se distinguió por la perseverancia, entusiasmo y colaboración desde el inicio del IPBA.

²⁰³ Antonio Rodríguez en Hurtado, “Carmen”, p. 32.

²⁰⁴ En 1975 obtuvo la mención honorífica en el 20 de Noviembre.

²⁰⁵ Hurtado, Plástica, p. 40.

UN LIRISMO CROMÁTICO

La participación de los alumnos en el Salón de la Plástica Mexicana culminó con una colectiva llevada a cabo entre marzo y abril de 1967, misma que fue puesta en el IPBA.²⁰⁶ Pero ante el panorama de la plástica en San Luis Potosí, había comentarios críticos que ponían en tela de juicio la expresividad artística de los hacedores del arte. En la Ciudad de México se mencionaba que en los sesenta alternaban “profusamente en las galerías obras que reflejan desde el expresionismo hasta el abstracto y las manifestaciones Yes-Yes. Se ha dicho que manifestaciones manchistas, etc. son la cabal expresión de nuestra época de neurosis”.²⁰⁷ Se consideraba que ese momento era una especie de compás de espera para el arribo de una nueva pintura internacional, que exigiría de conocimientos fundados, con el dominio de una “plástica mesoamericana”. El sentido de preparación y profesionalización académica debía comprender desde las libres a floraciones instintivas, la geometrización del espacio, el surrealismo, el cubismo, el abstracto, hasta los recursos óptico gráfico, entre otros. La literatura de la época redundaba en la “riqueza mexicana”, pues había “mucho que expresar, que señalar, condenar o defender. En nuestro país, lúcido y bárbaro, con tantos aspectos que erradicar, tantos otros por construir, falta aún mucho por exaltar, clarificar y reafirmar, para entregar, lo que somos capaces de ser, como nuestro aporte completo al conjunto universal contemporáneo.”²⁰⁸

En esa década acontecieron hechos trascendentales para la docencia, promoción y difusión de las artes en San Luis Potosí. Varias



Obra de Gloria Cardona

²⁰⁶ 44 años, *Plástica*, p. 85.

²⁰⁷ González Camarena, “Primer tiempo”, pp. 35-40.

²⁰⁸ González Camarena, “Primer tiempo”, pp. 35-40.

son las aristas de ese fenómeno que llegó convulsionar de distintas maneras y modificar la senda de los artistas recién formados. Por un lado, podemos identificar corrientes de pensamiento asociadas a conceptos como la creación plástica, por otro, una multiplicidad de formas de difusión de las obras y el asenso de gente formada en el IPBA, con la obtención de premios de reconocido crédito en México y la exhibición de sus obras en galerías de renombre en el país, entre otros acontecimientos.

También surgió una preocupación “por el mundo del arte y la cultura con el IPBA” como una forma de debate público. La prensa dedicó en 1965 una columna destinada a manifestaciones del grupo “LOS HARTISTAS”, en el que se exaltaba una fatiga, un hastío, según el grupo, debido a un prolongado periodo dedicado a llevar el romanticismo hasta sus extremos más exagerados. Aseguraban que esos manifiestos y declaraciones de posturas estéticas, marcaron seguramente el fin de la exaltación de la personalidad por sobre la obra de arte, y hacían prever la alborada de un nuevo y diferente clasicismo, que diera a la obra de arte una trascendencia mayor y más significativa, que a la efímera vida de la individualidad creadora. Figuraban en el grupo algunos potosinos, aunque el texto era del escultor Mathias Goeritz.

Estamos HARTOS de la pretenciosa imposición de la lógica y de la razón del funcionalismo, del cálculo decorativo y desde luego, de toda la pornografía caótica del individualismo, de la gloria del día, de la

moda del momento, de la vanidad y de la ambición, del bluff [sic] y de la broma artística, del consciente y del subconsciente egocentrismo, de los conceptos fatuos, de la aburridísima propaganda de los ismos y de los istas, figurativos y abstractos. Hartos también del preciosismo de una estética invertida; hartos de la copia o de la estilización de una realidad heroicamente vulgar. Hartos, sobre todo de la atmósfera artificial e histérica del llamado mundo artístico, con sus placeres adulterados, sus salones cursis y su vacío escalofriante [...] Tratamos de empezar otra vez y desde abajo, en un sentido sociológico espiritual. Habrá que rectificar a fondo todos los valores establecidos: ¡Crear sin preguntar en que! Hacer o por lo menos, intentar que la obra del hombre se convierta en una oración.²⁰⁹

Eran tiempos artísticamente convulsivos y de avanzada en la promoción cultural. En 1964 se inauguró el Museo Nacional de Arte Moderno, durante el gobierno de Adolfo López Mateos. Por otro lado, aún pervivía la postura sustentada en el tradicionalismo, señalando que “todo ese formidable pasado gravita, creo, sobre los jóvenes artistas, pues de un modo u otro lo llevan en el espíritu y debe ser en ellos un acicate de superación y hay que ponerla en relación con las corrientes universales de todos los tiempos. Dicho de otro modo, los artistas deben estar empapados en la historia hasta donde ello sea posible.”²¹⁰ Es decir, se consideraba importante informarse, nutrirse

²⁰⁹ *El Herald*, San Luis Potosí, 1 de julio de 1965.

²¹⁰ Fernández, “Introducción”, p. 4.

de lo que estaba sucediendo en esos momentos en el mundo, aunque sin perder de vista el valor nacional soportado en el pasado.

En esa década figuraban nombres en la lista de artistas que dejaban “huella” en México, los de Pedro Coronel, José Luis Cuevas, Cordelia Urueta, José Hernández Delgadillo, Ricardo Martínez, Benito Messeguer, Juan Soriano, Francisco Moreno Capdevila, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Alberto Gironella, Antonio Peláez, Vicente Rojo, Francisco Corzas, Vlady y Luis López Loza. También se mencionaba el trabajo de Roberto Donis, nacido San Luis Potosí, quien estudió en la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda. La obra de Donis era calificada de “fuerte vigor expresivo, en la tendencia realista [que] fue modificándose, hasta alcanzar una síntesis temática, cuanto formal, que lo condujo, a una abstracción expresiva e inmanente de los estados de ánimo.”²¹¹ Ese artista expuso en la Ciudad de México, Nueva York y París; participó en exposiciones colectivas, entre las que sobresalen: III Bienal de Barcelona, I, II, III y IV Bienales de artistas jóvenes de París, entre otras.

En el ámbito institucional, durante la dirección general de José Luis Martínez en el INBA (1964-1970), cerca de 10,000 alumnos recibieron educación artística; 1,349 profesores se desempeñaron en las 36 escuelas dependientes del INBA, tanto en la Ciudad de México como en los 19 Centros Regionales.²¹² Además, pro-

fesores del Instituto colaboraron en las escuelas secundarias y normales del sistema educativo nacional, enseñando música y artes plásticas. Parte de esos estudiantes-artistas potosinos fueron merecedores de premios en el prestigioso Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas, convocado por el INBA, con el apoyo de Cigarrera La Moderna, en el marco de la feria de Aguascalientes. En los primeros años era necesario que los concursantes estuvieran afiliados a alguna institución, academia, escuela o taller, pues el objetivo era convocar exclusivamente a jóvenes creadores no consagrados y no profesionales, abierto a todos los géneros y a todas las tendencias, estilos o corrientes. También se potenció la idea de utilizar el evento como termómetro del nivel de enseñanza artística en los diversos Institutos regionales.²¹³

El concurso dio inicio en el año de 1966 y terminó en 1980,²¹⁴ pues se constituyó en Encuentro Nacional de Arte Joven desde 1981, convocado anualmente por el INBA, el Instituto Cultural de Aguascalientes y el Patronato de la Feria Nacional de San Marcos, bajo los auspicios de diversos patrocinadores,²¹⁵ como Grupo Pulsar Internacional.²¹⁶ En ese evento se observó la adhesión de muchos artistas nacientes a la nueva figuración, al expresionismo alemán y al grupo Cobra, hasta la manifestación de un proceso de seguridad y madurez por medio de lenguajes diversos y propios del momento histórico, que transitaban de cuestionamientos

²¹¹ Neuvillate, *Pintura actual 1966*, p. 25.

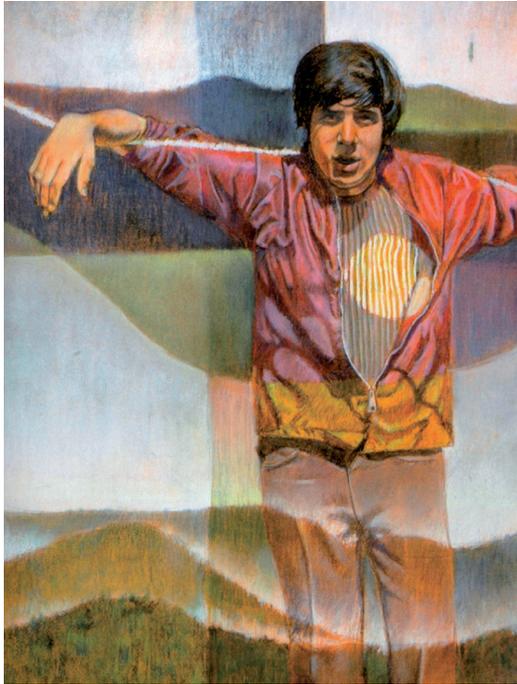
²¹² INBA, *Memoria 1964-1970*, p. 7.

²¹³ Ugalde Gómez, “Hacia la apertura”, p. 213.

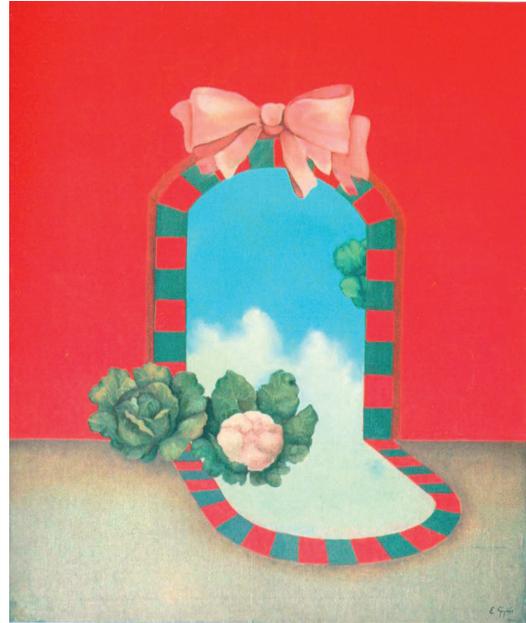
²¹⁴ AHESLP, IPBA, leg. 1982.8, exp. “Concurso Aguascalientes de artes plásticas”.

²¹⁵ <http://www.mac8.org.mx>, consultada el 10 de junio de 2005.

²¹⁶ <http://www.ciateq.mx/icaweb>, consultada el 10 de junio de 2005.



El Sol, de Francisco Castro Leñero



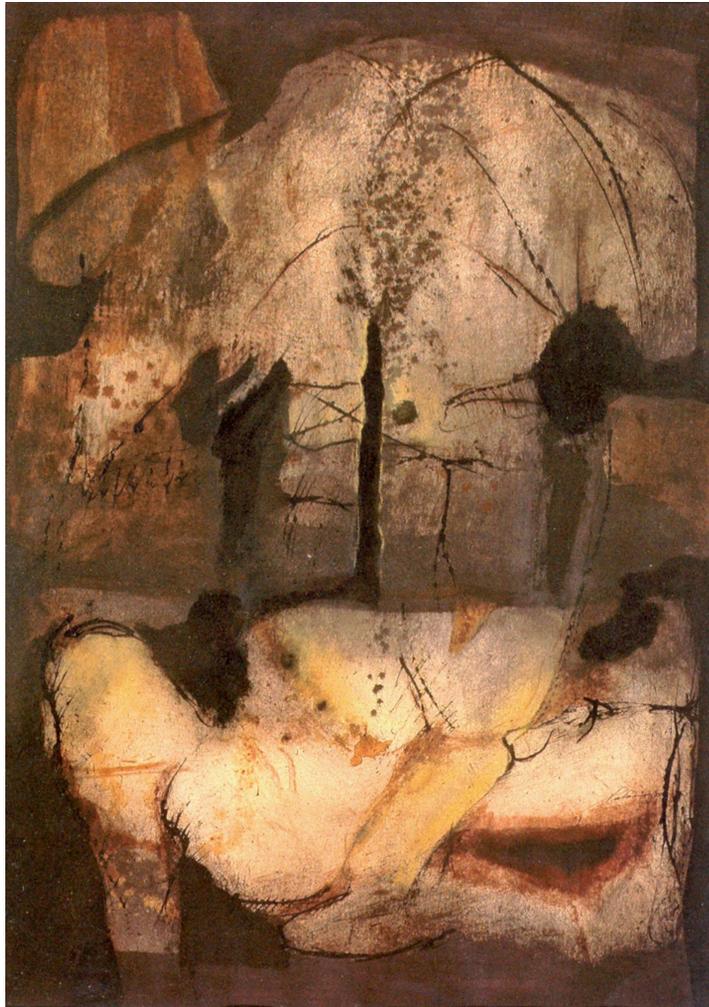
El deseo entró por la ventana, de Enrique Guzmán

sobre la identidad nacional a preocupaciones más universales. Fue un concurso-exposición con periodicidad fija, que después de llevarse a cabo en su sede original, permitió la oportunidad de exhibir sus emisiones en el Palacio Nacional de Bellas Artes durante más de una década. Mostró visiones de la producción artística de las generaciones jóvenes, así como los nuevos vocabularios, vertientes plásticas y el reconocimiento de nuevos valores. En la segunda mitad de la década de los sesenta se percibe la incursión del arte abstracto, como un propósito tardío aún no realizado de encontrarse en la contemporaneidad; para la siguiente década el abstraccionismo en sus diversas ramas devino de un modo privilegiado. Al mismo tiempo se dejó sentir una adhesión a tendencia neo-conceptualista plasmada en obras frescas. De igual manera sucedió con el pop-art y luego con la

UN LIRISMO CROMÁTICO



Prometeo, de José Castro Leñero



Transferencia, de Irma Palacios

trans-vanguardia.²¹⁷ Algunos de los ganadores fueron el escultor Jesús Mayagoitia; Aarón Cruz; Rafaela Villar -el destacado escultor veracruzano-; el jalisciense Enrique Guzmán; Germán Venegas; Esteban Azamar —con sus motivos *kitsch* combinados con elementos anatómicos y escenas religiosas—; Rafael Cauduro; Moisés Díaz Jiménez; los hermanos Alberto, Francisco, José y Miguel Castro Leñero; Gabriel Macotella; Irma Palacios y Luis Argudin, entre otros.

En la década de los ochenta y los noventa, algunos artistas destacados del Arte Joven han sido Sergio Hernández, Gustavo Aceves, Renato González, los hermanos Castro Leñero (Alberto, Francisco, Miguel y José), Martha Pacheco, Roberto Parodi y Carlos Vargas Pons, entre otros, apreciados por su posición fuera del neo-mexicanismo. Dicho encuentro representa una confrontación artística realizada anualmente que permite “en un ámbito nue-

²¹⁷ Conde, “Aguascalientes”, p. 18.

UN LIRISMO CROMÁTICO

vo [...] vislumbrar lo que los jóvenes artistas plásticos de México hacen para presentar sus más recientes trabajos”.²¹⁸ Hoy día se presentan obras cuyas especialidades son pintura, escultura, dibujo, batik, gráfica, neográfica, fotografía, instalación, multimedia, textil, técnicas mixtas, cerámica y objetos y construcciones, así como trabajos interdisciplinarios para montaje.²¹⁹ Las obras se resguardan actualmente en el Museo de Arte Contemporáneo de Aguascalientes. Ese recinto de seis salas, denominado El Almacén El Número 8, abrió sus puertas en 1918 ubicado en la actual esquina de las



Panorama, de Teresa Paláu

²¹⁸ http://www.mac8.org.mx/artes_joven/aj_criticas.htm, consultada el 10 de junio de 2005.

²¹⁹ <http://www.scfomentar.com.mx/Mexico/Convocatoria/index.php?codigo=18>, consultada el 22 de junio de 2005.

Tabla 4 Estudiantes del IPBA ganadores del Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas, 1966-1980²²⁰

AUTOR	OBRA	AÑO	TÉCNICA	RECONOCIMIENTO
Víctor González	Los Tres Enigmas	1966	Óleo / Fibracel	Primer premio pintura
Baltazar Saiz	Silencio	1966	Óleo / Tela	Premio especial
Antonio Chessal	Travesía en el sueño	1967	Óleo / Masonite	Primer premio pintura
María Teresa Palau	Panorama	1967	Técnica Mixta	Premio especial
Juan Alberto Martínez	El Primer Círculo	1969	Técnica Mixta	Primer premio pintura
Flora Martínez Bravo	Autorretrato Fragmentado	1969	Óleo / Tela	Segundo premio pintura
Rosa Luz Marroquín	Flor de vida	1970	Óleo / Fibracel	Premio especial
Jesús Sánchez Urbina	Montealbán	1973	Técnica Mixta	Primer premio grabado
Rosa Luz Marroquín	Línea y Superficie	1973	Huecograbado	Segundo premio grabado
Rosa Luz Marroquín	Síntesis de la Forma	1974	Grabado en Metal	Primer premio grabado
Fernando González	Estudio	1974	Dibujo a Tinta	Primer premio dibujo
María Teresa Garza	Desnudo	1977	Tinta/Papel	Segundo premio dibujo
Óscar Martínez	Las niñas que se acuerdan de mi	1980	Xilografía	Premio especial

calles Morelos y Primo Verdad. El nombre del lugar se decidió por ser la finca número 8 de la entonces calle Independencia y para tal efecto, también contaron la coincidencia y el destino, el entonces nuevo propietario, José de Jesús Rábago, había nacido el día 8 del mes 8 de 1888. En la sala Jesús F. Contreras se expone el acervo de la Plástica Contemporánea en México, obras premiadas en el Concurso

Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas y en el Encuentro Nacional de Arte Joven, entre las que se encuentran las de los estudiantes del IPBA: Víctor González, Baltasar Saiz, Antonio Chessal, Teresa Palau, Alberto Martínez, Flora Martínez Bravo, Rosa Luz Marroquín, Jesús Sánchez Urbina y Fernando González, quienes obtuvieron premios en el mencionado concurso en diversos años (Tabla 4).

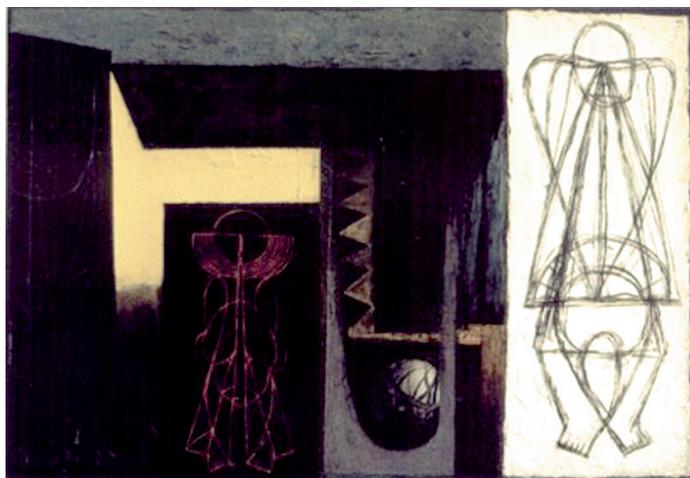
²²⁰ http://www.mac8.org.mx/arte_joven/aj_cronologia.htm, consultada el 10 de junio de 2005.

²²¹ AHESLP, IPBA, leg. 1982.8, exp. "Concurso Aguascalientes de artes plásticas".

UN LIRISMO CROMÁTICO

Rosa Luz Marroquín, una potosina con proyección internacional, inició su carrera en artes plásticas en el IPBA hacia 1960, haciendo estudios de pintura, cerámica y grabado.²²¹ Entre sus profesores se cuenta a Raúl Gamboa, Jesús Sánchez Urbina, Santos Balmori y Telma Gallardo. A partir de 1971 realizó cursos de gráfica y de técnicas textiles en Varsovia con el profesor Waiciech y con Andreiv Rudinsky, así como en el INBA con Carlos García.²²² Su obra ha sido considerada rica ascéticamente. Con una trayectoria ascendente, como una obra original y bella, “compleja en su aparente sencillez, en la cual el espacio, arquitectónica y ‘urbanísticamente’ organizado a manera de ciudades reales o imaginarias, se puebla con invisibles figuras”.²²³ El crítico de arte Antonio Rodríguez, expresó que su obra textil, en la que se desarrolló con excepcional maestría:

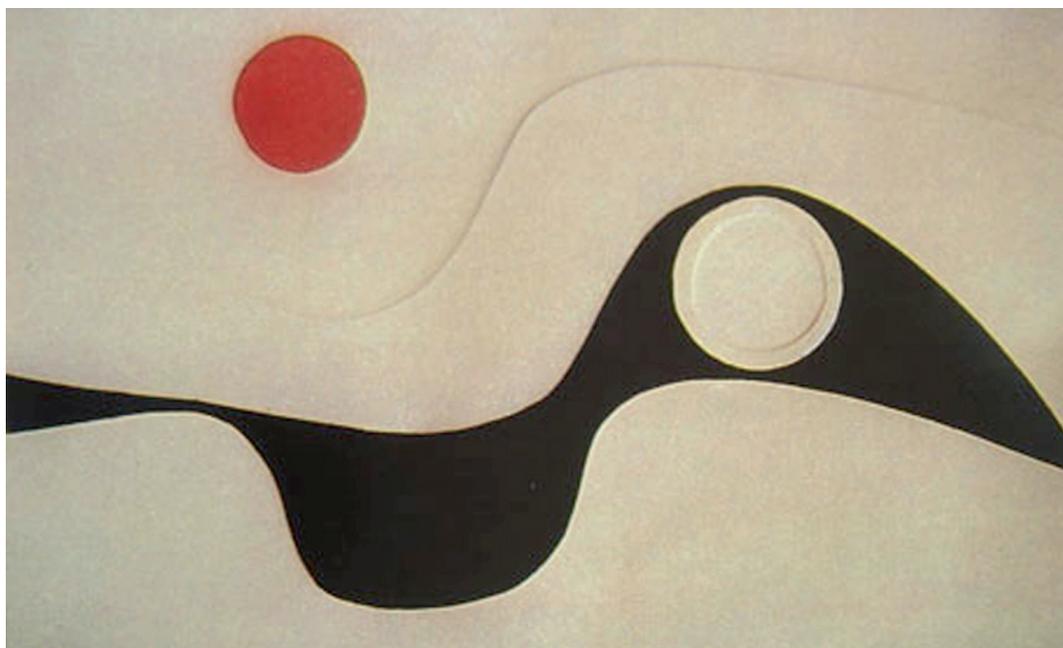
despojó al tapiz de lo innecesario hasta convertir lo que para otros es escultura volumétrica, en una urdimbre de hilos que vibran al influjo del aire y de la luz en un diálogo de murmullos [...] Pintora, aún cuando teje y desteje la inacabable telaraña, Rosa Luz recrea, en su pintura, la orografía, marcada por extrañas y casi indescifrables huellas, de paisaje que tanto “retratan” el cuerpo de la tierra como el alma del hombre. En los cuadros que día tras día pinta, alternando su tarea de hilar y deshilar con la de dar formas vitales al color, sigue la artista



Las 3 enigmas, de Víctor González

²²² Ganadora de infinidad de premios, entre los que destacan: en 1968 el premio nacional de pintura, Concurso Nacional de Artes; 1973 y 1974 el premio nacional de grabado; 1974 el Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas de Aguascalientes; y premios en las bienales de tapiz y textil en México y Uruguay, entre otros. Ha expuesto en las principales galerías de México y de otros países.

²²³ Folleto *Tapices, óleos y grabados*, Casa del Lago, Galería del Bosque, México, 17 de abril de 1977.



Síntesis, de Rosa Luz Marroquín

librando, entre las fuerzas de la dualidad, la batalla que se resuelve, artísticamente, en dramas poéticos impregnados de luz.²²⁴

El trabajo artístico de Jesús Sánchez Urbina fue uno de los más distinguidos y con mayor reconocimiento en el ámbito local, nacional e internacional. Fue uno de los egresados del IPBA que alcanzó una proyección más amplia y una solidez. Nacido en la ciudad de Río Verde, San Luis Potosí, estudió en el Instituto de 1965 a 1974, fecha desde la cual cambió su residencia a la Ciudad de México en busca de nuevas perspectivas en la creación artística. Independientemente de su formación en el IPBA, estudió en Taller del Molino de Santo Domingo, bajo

la dirección de Octavio Bajonero en la Ciudad de México, y años más tarde en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París. Desde sus primeras obras obtuvo reconocimientos destacados. Caracterizado por su seriedad, recién ingresó al IPBA encontró formas para llenar silencios, pintor de la joven generación de artistas potosinos de principios de la década de los setenta, artista “tan arrebatado por los resplandores de la luz como estremecido por las revelaciones de la oscuridad, saca de ambas experiencias el material inapreciable de una expresión que no por variada responde menos a una personalidad ya definida y recia”.²²⁵

Su trabajo apuntaba claros rasgos de la pintura figurativa paralelamente a su producción

²²⁴ Rodríguez, “Rosa Luz Marroquín”.

²²⁵ Comentario de Antonio Rodríguez, en folleto *Exposición de Jesús Sánchez*, Arte, A.C., Monterrey, Nuevo León, marzo de 1972.

por la pintura abstracta. Basado en una creación en la cual fluyen las líneas de forma rítmica en volúmenes, con un contrapunto de verticales y horizontales, con curvas y elipses —rara vez círculos—. “Su línea y su color nos obliga a fijarnos, a detenernos, por medio de un proceso inverso, en ciertos achurados, en ciertos empastes, en una veladura para volver a retroceder y percibir el todo y de nuevo dejarnos conducir por los gestos que su mano dejara en el proceso de creación”.²²⁶ Ha sido “emparentado” con la obra de Pedro Coronel, Carlos Mérida, Rufino Tamayo, Toledo, Roger Von Gunten, Brian Nilssen y Joy Lavilla. Desde sus inicios expuso en individual y colectivas en San Luis y en otros lugares, como la Galería Chapultepec, el Palacio Nacional de Bellas Artes y en el extranjero.

De 1982 a 1987 fue pintor de Staf de la Galería Estela Shapiro, de la Ciudad de México, espacio expresivo de la panorámica del arte contemporáneo en México, en el que exhibieron artistas como Juan Soriano, Rufino Tamayo, Rodolfo Morales, Vicente Rojo y Carlos Mérida, entre otros. Se ha dicho además que manifiesta un “diálogo del dibujo con el color y la sombra, respuesta de la forma en el color, cuerpos en movimiento, masas fluidas o una trabazón de líneas erguidas en un mediodía junto al mar, en su pintura todo lo demás es silencio.”²²⁷

Nacida en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, María Teresa Garza, tuvo una larga carrera de preparación. Desde sus inicios, Gamboa detectó en ella una indudable vocación por la creación pictórica, que más adelante se convir-



Línea y superficie, de Rosa Luz Marroquín

²²⁶ Comentario de Luis Roberto Vera, en *Mística y magia*, s.p.

²²⁷ Comentario de Luis Roberto Vera, en *Mística y magia*, s.p.



Monte Albán, de Jesús Sánchez Urbina

tió en una exigencia profesional, nivel técnico, y una calidad de alto nivel profesional. Su amplia formación²²⁸ le confirió la disciplina inexorable, la exigencia en el trabajo y una capacidad autocrítica; también la condujo a dirigir por un tiempo el taller de Dibujo Natural y Técnicas de Diseño Gráfico en la Escuela de Arquitectura de la UASLP, además de producir una obra reconocida.²²⁹ Su trabajo trasluce técnicas figurativas desenvueltas sin restricciones. Gamboa opinaba que en sus trabajos predominaban las:

líneas gordas y espesas que relatan contornos y perfiles humanos, pero también otras que paralelas o enmarañadas, se van agudizando incisivamente hasta rasgar la epidermis de sus desnudos, develando la propia verdad en la misma entraña de sus modelos ¿Actitud mágica? No, sólo transferencia del yo, objetividad en el sujeto. Porque si es verdad que cada línea va configurando en su desarrollo el sinuoso litoral de un cuerpo humano, también es verdad que no es el reconocimiento de la imagen corporal y sus implicaciones fisiológicas lo que nos cautiva en los dibujos de esta artista, sino su capacidad de infundir a cada uno de sus trazos, a cada una de sus líneas, un tal poder autónomo de comunicación directa, que logran penetrar hasta nuestro “eje de resonancias

²²⁸ Garza realizó estudios de licenciatura en letras españolas en la UNAM; estudió en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Nuevo León, y en el Arte A.C. de Monterrey; tomó el Curso Especial de Pintura en el IPBA; de 1974 a 1977 el curso de dibujo natural en la Escuela de Arquitectura de la UASLP; el taller de grabado en el IPBA; y en 1977 el curso de dibujo, pintura, serigrafía y taller infantil en la Casa de la Cultura de Campeche.

²²⁹ Exposiciones: Casa de la Cultura en 1975; en la Germán Gedovious Imagen Desnuda; en 1977. Colectivas: Espacios en la Germán Gedovious; en Aguascalientes y México DF. En 1976 obtuvo Mención Especial en dibujo en el XI Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas, en Aguascalientes; y en 1977 segundo premio en dibujo en el mismo concurso.

armónicas” y revelarnos zonas entrañables de su más estricta intimidad psíquica.²³⁰

Ella se consideraba inscrita en al línea abstracta, aunque también basada en la figurativa, pues partía de un modelo de figura humana, pero que al desarrollarlo, la figura prácticamente se perdía quedando en su lugar la abstracción. Perseguida la inscripción en el nacionalismo inspirado por la ideas de Antonio Rodríguez; según ella, en el sentido de “encontrar una forma de expresarme y a la vez de expresar mi raza, o de expresar nuestra herencia cultural, y que dijeran: esta pintora es mexicana y con un estilo propio. No creo que yo me encuentre en ese lugar o en ese tiempo, pero me gustaría”.²³¹ Respeto al nacionalismo, es necesario decir que a pesar de que la corriente nacionalista perdía vigencia en los años sesenta en México, no se le marginó en todos los centros docentes, pues el sistema político la mantuvo dentro de sus escenarios más prestigiados, sobre todo en el extranjero. El nacionalismo expresado en la pintura ha tenido un papel importante como proceso ideológico-cultural en el desarrollo de la modernidad, es decir, el de la “construcción de un imaginario nacional capaz de hacer de la nación la forma básica de identidad colectiva del mundo contemporáneo”.²³² Su manufactura significa el empleo de imágenes como elementos de persuasión ideológica, la capacidad de las imágenes para crear una determinada realidad y de la capacidad de la historia para

legitimar el presente. En concordancia con la práctica sobre la libertad creativa, la adhesión a ciertos temas asociados a lo nacional coexistía con intereses y tendencias novedosas para esos años. Se opinaba que Teresa Garza oscilaba entre lo figurativo y lo abstracto con espléndidos resultados, sus obras de desnudos divididos en tableros hacían partícipe del alto grado de dificultad y apuntaban el dominio del dibujo. Su obra poseía calidades cromáticas.

En sus trípticos alterna, a veces, ajustes en el trazo; el negro de un extremo combina en el tablero central con el blanco sobre fondo negro, para reingresar a el trazo primero, haciendo gala de destreza poco frecuente en la exposición. El dibujo de sus desnudos femeninos siempre suelto y lírico, sin sobrantes. En sus cuadros abstractos, incurre en el uso inteligente y depurado de una especie de action painting donde quizá la velocidad implícita no dé mucho lugar a la reelaboración; no obstante, reteniendo la mirada, se puede gozar de lo perfecto de los terminados, éstos materiales mixtos; ora superficies granuladas, ora tersas, conforman una totalidad donde impera lo verdadero de la creación.²³³

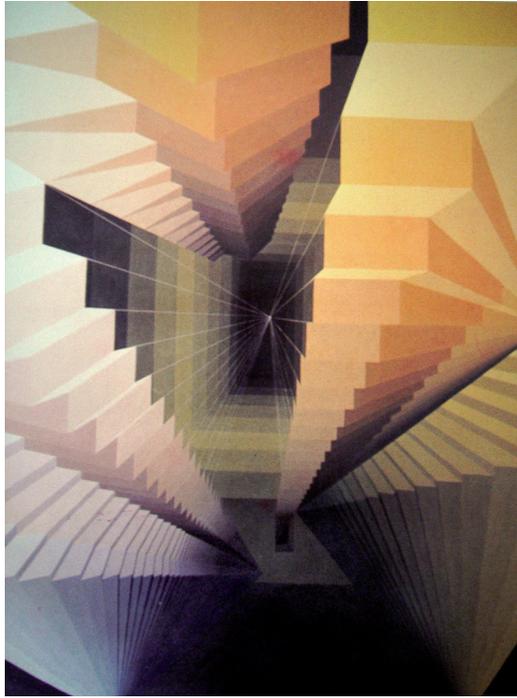
Ante la diversidad de caminos tomados por los alumnos del Instituto, el reconocimiento nacional era evidente. Flora Martínez Bravo fue según Gamboa Cantón, la primera pintora hi-

²³⁰ Folleto *Imagen Desnuda*, Galería Germán Gedovious, San Luis Potosí, febrero de 1977.

²³¹ Hurtado, “Teresa Garza”, p. 21.

²³² Pérez Vejo, “Pintura de historia”, p. 75.

²³³ Hurtado, “Plástica”, pp. 38-39.

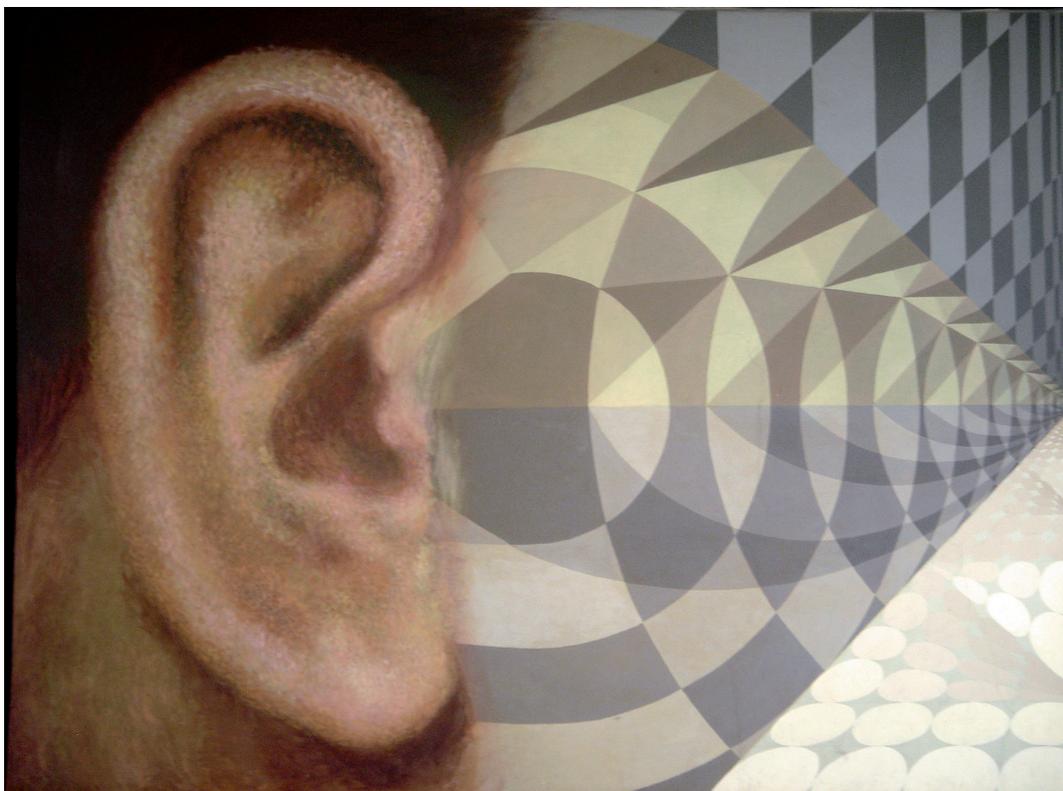


Escala al vacío, de Flora Martínez Bravo

perrealista en el mundo.²³⁴ Esa artista contaba ya con una trayectoria individual antes de iniciar en el IPBA, aunque reconoció que en realidad comenzó a pintar cuando Gamboa llegó al Instituto. Definió su estilo como “arte óptico; lo anterior creo que cabe en la denominación de pintura hiperrealista o superrealista”, pero ha transitado tendencias que van desde el naturalismo hasta el hiperrealismo, desde el surrealismo hasta lo meramente abstracto, desde el formalismo hasta el geométrico-óptico. Según sus palabras, a partir de la Exposición de los Críticos, en donde presentó sus autorretratos, varios artistas comenzaron a hacer grandes cuadros de ojos, bocas, entre otros. Según la crítica en su obra “el dominio inesperado de la técnica, aunada a un buen gusto innato, logran creaciones tan importantes como Beethoven 70, en un gran dado fragmentado de manera original: ojo, boca, nariz, oreja, con un virtuosismo que la colocan dentro de la mejor escuela hiperrealista; tal es el caso también de Autorretrato fragmentado donde, oreja, boca, nariz, dedos, contienen en forma vertical a su autora. Hay otros trabajos como Helios diagramado donde Flora Martínez se acerca a los juegos ópticos con maestría e impecable factura”.²³⁵ Ella también se autodefinía como una representante del geometrismo en México, pues consideraba importante el aspecto arquitectónico en su obra, ya que la ubicaba como “una de las artes que más evoluciona; yo trato de realizar cosas muy arquitectónicas y muy fantasiosas por medio de transparencias, me gusta proponer la creación de formas muy en concordancia

²³⁴ Entrevista a Raúl Gamboa Cantón, San Luis Potosí, junio de 2005.

²³⁵ Hurtado, “Plástica”, p. 40.



Beethoven 70, fragmento de Flora Martínez Bravo

con las formas meramente arquitectónicas”.²³⁶ Para gran parte de los concursantes la obtención de premio, de una mención o solamente el hecho de ser seleccionado en Aguascalientes significaba un certificado de su talento en el ámbito nacional. Los estudiantes del IPBA figuraron en las listas de los premiados por sobre otros institutos de educación, pero esa selección de que fueron objeto no garantizó su registro en el panorama del arte nacional, ya que algunos de ellos dejaron de producir. En México se constataba la continuidad de “cantidad de firmas de reconocido valor que rubrican obras juveniles

ya de claridad estética considerable”.²³⁷ La apertura de cursos inmediata a la Exposición de los Críticos del 66, tuvo la asistencia de funcionarios y personalidades del medio artístico, como Carmen Barreda, directora del Museo Nacional de Arte Moderno, J. J. Crespo de la Serna, presidente de la Asociación Mexicana de Críticos de Arte, Lourdes Chumacera, directora de la Galería Salón de la Plástica Mexicana, y de Sergio Galindo, jefe del departamento de Coordinación y representante de José Luis Martínez, director general del INBA. Entonces los comentarios sobre el IPBA eran sumamen-

²³⁶ Hurtado, “Flora”, p. 30.

²³⁷ Conde, “Aguascalientes”, p. 18.

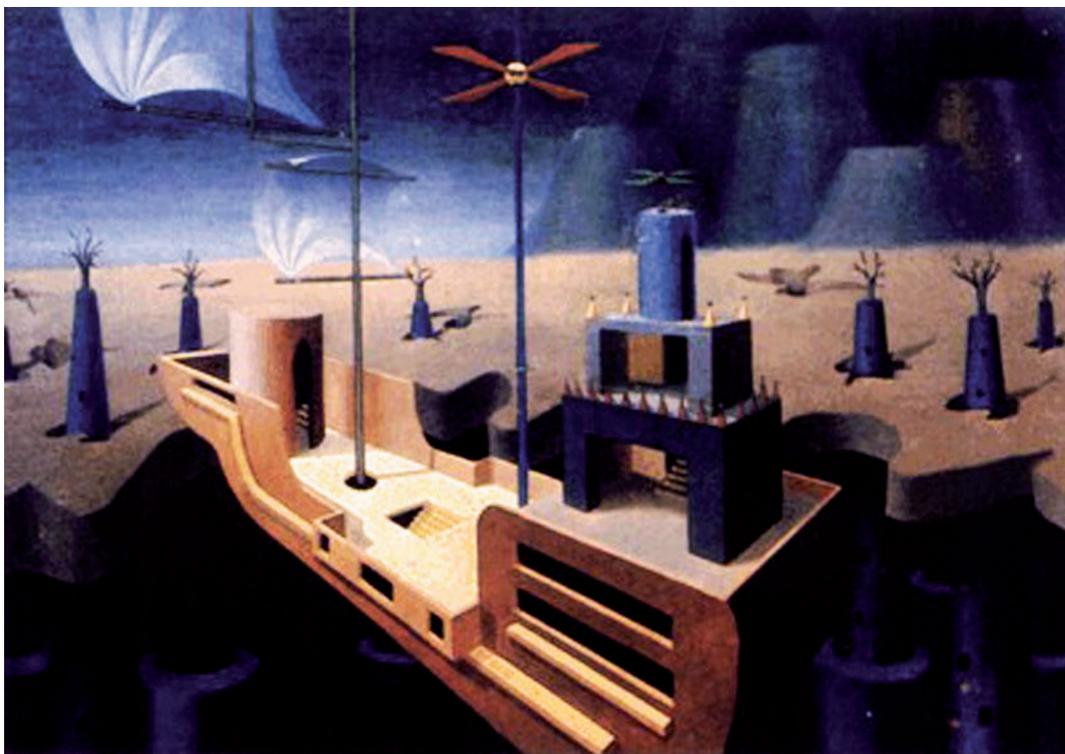


Antonio Rodríguez y Flora Martínez en la Exposición de los Críticos 5, Ciudad de México, *Novedades*, 21 de junio de 1970

te halagadores, el director del Museo de San Carlos, Enrique F. Gual reconocía la herencia del maestro en “el parecido entusiasmo; todos ellos producen el efecto de pintar por haber adquirido con ella una justificación capaz de llenar la existencia”.²³⁸ Por su parte la crítica de arte Margarita Nelken afirmaba que había un alejamiento de las “recetas de academia transmitidas de generación en generación como fórmulas de antemano seguras, en resultados por demás obvios! ¡Qué lejos también de ese nacionalismo mal entendido de folklore barato, aplicado a la creación plástica en tipismos adocenados ayunos de todo asomo de inventiva personal!”.²³⁹ Los logros obtenidos en materia formativa en el IPBA eran sujetos de comparación con la trayectoria de los demás centros educativos del país, pues prevalecía la carencia de buenos profesores. Era sabido que los profesores no estaban dispuestos a “enterrarse” fuera de la Ciudad de México, de tal manera que cuando alguno de ellos decidía afincarse por un tiempo en alguna parte del país, era reconocido por eso. Sin embargo, ello no garantizaba el éxito de los programas aplicados en los Institutos regionales. Eso contribuyó a que el método implantado por Gamboa Cantón se convirtiera en un paradigma al desarrollarse en un ambiente artístico y “dictatorial” de la Ciudad de México y precario en provincia. Esto no quiere decir que se le reste mérito a dicho fenómeno, pero sí hay que considerar las condiciones especiales que imprimieron éxito a la obra de los artistas potosinos en la década de los sesenta, como el caso de Antonio Chessal, sobrino del dibujante

²³⁸ Folleto, *Artes Plásticas*, IPBA, San Luis Potosí, febrero de 1967.

²³⁹ Folleto, *Artes Plásticas*, IPBA, San Luis Potosí, febrero de 1967.



Travesía en el Sueño, de José Antonio Chessal

Luis Chessal, quien pintó óleo y acuarela basado en una búsqueda sustentada en la lectura, en la observación de la realidad y la reflexión, en busca del "objeto primario". Según el poeta Peñalosa, "por su difícil laberinto del sueño, de la creación pura, fantasea con cualquier objeto. Le interesan los temas arquitectónicos, las puertas y los túneles, los arcos y las escaleras. El tema del camino, de la peregrinación por el mundo, simbolizado en el caracol grandioso o en el barco enigmático que hiende zonas desconocidas. El hombre aparece apenas, o se mira aplastado por la fuerza prepotente de las cosas y del destino".²⁴⁰ Algunos de esos estudiantes artistas descollaron, pero no todos, lo que ofrece visos

evidentes de las diversas capacidades, compromisos y profesionalización de cada uno de ellos.

Los años sesenta caracterizados por las transformaciones del pop-art y las diversas versiones nacionales y la aparición de "colectivos creativos", transitaron a una década setentera en que las alternativas no bidimensionales surgían a pesar de la hegemonía de la pintura. De esa manera, explotaron grupos con espíritu político y contestatario con performances, happenings y "pintas", que buscan "establecer sistemas alternativos de creación y difusión que se adapten a la realidad del país [...] Esta toma de conciencia social, este movimiento de rebeldía frente a las estructuras establecidas

²⁴⁰ Peñalosa, "Diálogo con Antonio Chessal", pp. 33-34.

es resultado de un complejo cambio tanto en los lineamientos teóricos del arte como en la situación económico-social internacional”.²⁴¹

En ese contexto de divergencias y encuentros del arte, el programa pedagógico del IPBA se consolidaba. La participación de los artistas en espacios de reflexión artística e intelectual eran una actividad sustancial en la confrontación o por lo menos en la difusión de las formas de enseñar el arte en San Luis Potosí. Gamboa declaraba en la Primera Reunión Nacional de Educación Artística convocada por el INBA: “hay una vieja frase que hoy deseo repetir, no por vieja, sino porque su sentido educacional sigue siendo vigente; la frase asegura que: la Ciencia educa al hombre para ser como no es, el Arte enseña a ser como se es”.²⁴² Sostenía entonces que el conocimiento artístico se basaba en la creencia de que cada persona nacía con potencialidades específicas de valor único para él y que el destino de la educación artística, sería fundamentalmente el perfeccionamiento de las peculiaridades de la personalidad, “hasta enriquecer a la sociedad a la que pertenece, con una infinita variedad de tipos. Naturalmente que este respeto al yo original desembocaría obligatoriamente a la autonomía”.²⁴³ Se declaraba opositor a las limitaciones pedagógicas: “hay que sondear, adivinar, intuir. Hay que desentrañar el tipo de temperamento, sensibilidad, tendencias, características expresivas y en fin, todo ese complejo

mundo interior que trata de manifestarse por los cauces del arte, pero que por lo general se esconde (tras) [sic] una telaraña de prejuicios”.²⁴⁴

Gamboa declaró que al principio de una nueva dirección pedagógica en el IPBA a su cargo, se enfrentó a riesgos y peligros por la posibilidad de errar la ruta asignada al alumno, de violentar el espíritu libre y el estilo original del mismo. En el proceso de la implantación hubo titubeos, incertidumbres y dudas, pero conforme pasó el tiempo se percibieron las primeras afirmaciones de una sensibilidad que conformó un esquema de individualidad con sus peculiaridades. Se afirmó entonces la diferencia entre un alumno y otro, que definió diversas rutas en la exploración artística, en donde quedó implícita una libertad y libre albedrío.²⁴⁵

La labor no supuso la rigidez para nutrirse de cualquier corriente o tendencia artística, “se concretó a enseñar todos los caminos que el arte ofrece para elegir el trayecto más corto a la propia identidad, y, una vez tomado el rumbo, se entregó al estudiante la técnica adecuada para su libre desarrollo en la propia dirección”.²⁴⁶

En la década de los setenta, la política educativa en las artes plásticas no solamente contemplaba esa libertad individual, sino “se encauzan hacia áreas más dilatadas y de mayor trascendencia colectiva”. Se propuso lograr a través de la difusión de la “cultura estética, la activación y perfeccionamiento de la sensibilidad artística colectiva”. Ello comprendió la capacitación de profesores, la

²⁴¹ Catálogo *De los grupos a los individuos*, Museo de Arte Carrillo Gil, México 1985, p. 2, citado en Arteaga, “Rediseñando”, p. 258.

²⁴² Gamboa Cantón, “La educación artística”, p. 8.

²⁴³ Gamboa Cantón, “La educación artística”, pp. 8-10.

²⁴⁴ Gamboa Cantón, “La educación artística”, pp. 8-10.

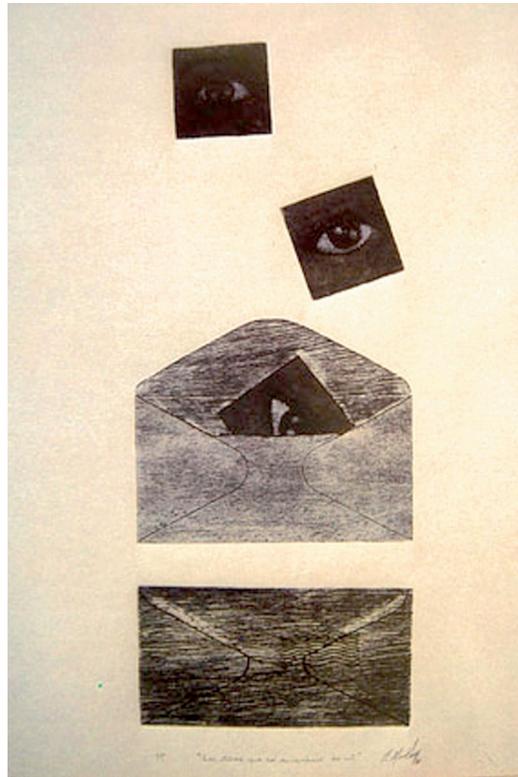
²⁴⁵ Gamboa Cantón, “La educación artística”, pp. 8-10.

²⁴⁶ Gamboa Cantón, “La educación artística”, pp. 8-10.

apertura del Instituto al público en general, “interesado en su propia superación existencial”. Se impartieron pláticas sobre historia del arte, estética, teoría del color, composición áurica, perspectiva, apreciación del arte contemporáneo, diseño general, teoría general del teatro y la danza, historia y apreciación de la música, entre otras muchas más, que en conjunto significaron una modificación de los planes de estudio. Según Gamboa, el objetivo era “la corrección de ese alarmante y progresivo deterioro de la individualidad, que está minando las bases de toda nuestra estructura social”.²⁴⁷

No obstante, de la amplia descripción y difusión sobre el método de enseñanza, algunos autores aseveran que la “formación adoleció del defecto de ser poco organizada y abierta a inquietudes en la vanguardia docente, a pesar de que algunos profesores de la capital ventilaban nociones de nacionalismo y retórica social no exentos de interés. Justo por ello, los alumnos pudieron escuchar conferencias del crítico Antonio Rodríguez, las cuales fueron estimulantes.”²⁴⁸ Lo cierto es que el método propuesto y puesto en marcha en la década de los sesenta tuvo una amplia acogida en otros Institutos regionales, gracias a su reconocimiento por los resultados obtenidos en diversos espacios como salas de exposición y certámenes.

Frente al centralismo prevaleciente en la Ciudad de México, que consideraba de calidad y propósito solamente lo que se producía en el centro, Gamboa llevó al Palacio Nacional de Bellas Artes una exposición de los jóvenes estudiantes del IPBA, con el respaldo de la Sociedad de Críticos de Arte. Dicha muestra fue objeto



Las niñas, de Oscar Martínez

²⁴⁷ Gamboa Cantón, “La educación artística”, pp. 8-10.

²⁴⁸ Gómez Eichelman, *Historia de la pintura*.



Niña con paloma, de Gilberto Vázquez

de halagadores comentarios. La Exposición de los Críticos realizada en las salas 1 y 2 del INBA en agosto de 1970 fue otro momento hito en el desarrollo de las artes plásticas en San Luis Potosí, que mostró las posibilidades de artistas que hoy en día constituyen aún la planta docente de la Institución. En suma representaron en su momento la vanguardia del quehacer artístico en provincia: Carmen A. de Aguilera, Consuelo Alférez, Juan Borrás, María Teresa Caballero, Gloria Cardona, José Carrizales, Juan José Guerrero, Leopoldo Lomelí, Alicia Lozano, Luis Manzo, Alberto Martínez, Alfredo Martínez, Flora Martínez, Rosa Luz Marroquín, Alvaro Muñoz de la Peña, Mercedes R. de Loyola, Armando Ortiz Cuevas, José Papadimetriou Galván, Sergio Portillo, Celia Ramírez, Carlos Reyes, Lucina Rodríguez, Baltasar Saiz, José Othón Salazar, Jesús Sánchez Urbina, Mario Sandoval, Gilberto Vázquez y Angélica Villarreal.²⁴⁹ Sus tendencias no estaban acordes a las prácticas contestatarias y de carácter político o social, con la exhibición de performances, happenings y “pintas”, como se hacía en la Ciudad de México en ese tiempo.

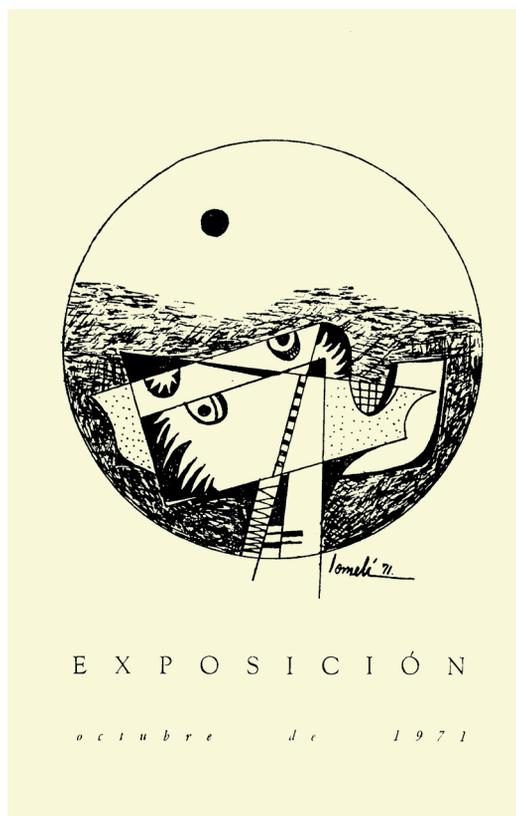
Bajo la premisa de crear libremente o no hacer nada, Leopoldo Lomelí transitaba en esa alternativa. Sus planteamientos plásticos andaban por senderos creativos para inventar urbanismos imaginarios bajo un orden compositivo, pues las ideas plasmadas no se confrontan con la obra de conjunto. Su obra ha sido conceptuada bajo la “fantasía y rigor, libertad y disciplina, audacia creativa y concatenación armónica de todos los factores

²⁴⁹ AHESLP, IPBA, leg. 1957.1, exp. “Varios”. Relación de pintores de la exposición de los Críticos, 1 de agosto de 1970.

UN LIRISMO CROMÁTICO

que integran el cuadro”.²⁵⁰ Lomelí lograba delicadas construcciones armónicas en forma y colorido, en armoniosos tonos, acordados y sometidos por una lógica valoración formal.²⁵¹ Desplegado de manera similar en el tema de la arquitectura sobre el tratamiento de aristas de volumen y orden, Mario Sandoval desarrolló su pintura identificada como algo elemental, con un cierto sentido primigenio y bárbaro, con un sentido de monumentalidad, pesada, densa que toma sentido en espacios y zonas urbanas. Nutrida de elementos precolombinos y coloniales, prácticamente deambulaba en búsquedas estilísticas. Según Gamboa, profesaba una “fidelidad constante a sus orígenes; pues ahora que el clima de libertad permite al artista voltear hacia los más remotos horizontes en busca de caminos novedosas y actuales, resulta confortante comprobar en la obra de este artista, su constante preocupación por hallar en su pasado racial y cultural, los perfiles originales que pueden ayudarlo a la definición y afirmación de su propia identidad estética”.²⁵²

Potosino de nacimiento, Othón Salazar inició pintura con Angélica Villarreal, más tarde ingresó al IPBA. Tomó cursos especiales de grabado, serigrafía y museografía en diferentes partes del país.²⁵³ Salazar plantea una abstracción pura sustentada en paisajes misteriosos de selvas, “continentes abigarrados riquísimos en sugerencias de incuestionable belleza”.²⁵⁴ Se



Invitación a Exposición de Leopardo Lomelí, 1971

consideraba cercano a los maestros gestuales, “así, no necesariamente habrá sorpresa al examinar esos trazos nerviosos que tan cerca pueden estar de un Hartung o de un Mathieu”, congrafismos “soportados en fondos de lujurioso colorido unas veces, otras en atmósferas más consecuentes y delicadas; en Xilitla se resisten sus nexos, y quizá de manera impensada

²⁵⁰ Comentario de Antonio Rodríguez, en folleto *Arquitecturas Fantásticas. Nueva serie pictórica de Leopoldo Lomelí*, Arte y Libros S.A., Monterrey, Nuevo León, marzo de 1975.

²⁵¹ Hurtado, “Plástica”, p. 38.

²⁵² Comentario de Raúl Gamboa, en folleto *Mario Sandoval. Exposición pictórica*, IPBA, San Luis Potosí, mayo de 1972.

²⁵³ De 1965 a 1978 participó en exposiciones colectivas en San Luis Potosí, Durango, Tamaulipas, Texas, entre otros. Obtuvo el Premio Nacional de Pintura Infantil convocado por el periódico *Novedades* en 1965.

²⁵⁴ Othón Salazar citado en Hurtado, “Plástica”, pp. 39-40.



Follaje enfurecido, de Othón Salazar

con alguien tan apreciado como Wolfgang Paalen en sus obras más adelantadas.”²⁵⁵ En palabras de Salazar, cuando inició

hacía paisajes figurativos; árboles, cercas, horizontes; pero a cada paso iba transfigurando los elementos compositivos; los planos, los colores con el fin de hacer pensar a la gente, de que su estaba viendo un cerro, habría que darle la concepción que yo tengo

de un cerro, de un árbol, de una llanura o de un valle [...] me había propuesto llegar a la síntesis y no sabía cómo, el paisaje es mi pretexto, así me dije y fui despojándome de elementos hasta llegar a lo que es el punto y la línea [...] en mis cuadros más recientes se encuentra siempre una línea que está marcado, o más bien sugiriendo, profundidad o primer plano y un punto que dejaba en blanco; entonces casi todos lo

²⁵⁵ Hurtado, “Plástica”, pp. 39-40.

consideraban un Sol o una Luna; para mí, en realidad eso es secundario, pues cada quién puede imaginarse lo que quiera.²⁵⁶

Othón Salazar es parte integral de esa generación de estudiantes que cristalizaron en la década de los setenta; actualmente es profesor de grabado de la Institución.

En esa década de los setenta la característica de los Institutos regionales era un estudiantado con extrema diversidad de edades, con diferentes estados de desarrollo cultural, hondas divisiones económicas, y con una diversidad de horarios determinados por sus actividades fundamentales como ser amas de casa, estudiantes, profesionales, obreros, dependientes y campesinos, entre otros. De acuerdo a los informes, una de las características del ambiente artístico, era la “Devoción –casi religiosa– del estudiantado, por sus prácticas relacionadas con la creación artística”; aunque poco entusiasmo por los cursos teóricos.²⁵⁷ La crítica hacia los grupos en formación era que traslucían un reducido interés por la cultura estética, inexistente posibilidad de consumo de la producción artística local, indiferencia por las expresiones artísticas por parte de los sectores sociales con mayor holgura económica y profundo interés por el estudio y las expresiones artísticas por parte de estratos sociales con limitados recursos económicos.²⁵⁸

Con base en las anteriores observaciones, el INBA puso en marcha un plan para

desarrollar en el alumnado facultades para potenciar su creación artística, basado en: imaginación, emoción, originalidad, inventiva, fantasía, sensibilidad, entre otras. Había que sondear y explorar las posibilidades expresivas para lograr el desarrollo de su personalidad, de su estilo, así como de su derecho de libertad creadora. Era importante abolir los ciclos de temporalidad rígida propios de la enseñanza y práctica tradicional, con la finalidad de reducir o ampliar el tiempo en la asimilación del conocimiento y las orientaciones impartidas. Otra estrategia era alterar el orden jerárquico de los valores artísticos de los sistemas pedagógicos tradicionales, hasta lograr facultades de irracionalidad, la preponderancia que debía ejercer sobre las facultades de la razón en toda la pedagogía artística. Se tenía que considerar el juego sobre la disciplina, el impulso estético sobre la idea intelectual, la originalidad sobre la perfección imitativa, la espontaneidad sobre la exactitud, el estilo sobre la técnica, la personalidad sobre el oficio y la emoción estética por sobre las normas precisas de la razón.²⁵⁹

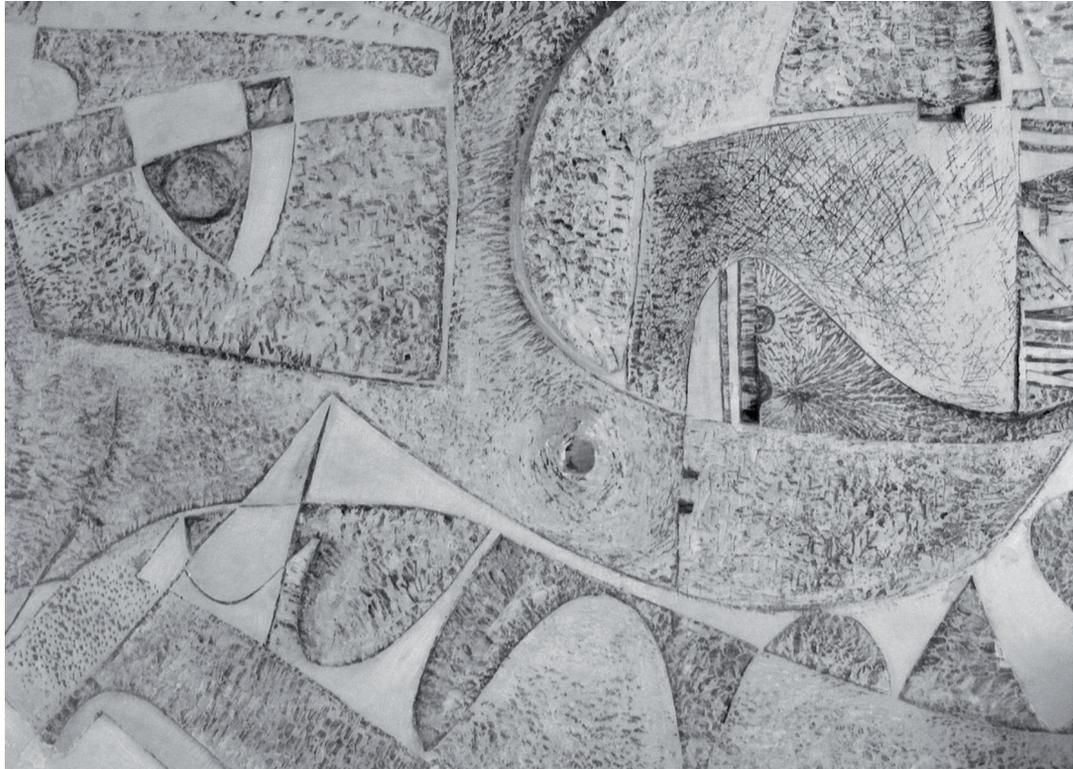
Ante el gran respaldo que recibía la producción pictórica, se dejaba sentir un sentimiento de abandono respecto a otras disciplinas, como la escultura. José Faz afirmaba que en el IPBA se dirigía “todo hacia la pintura y el grabado: ahí hay excelentes maestros; esto no sucede con la escultura, donde el aprendizaje se encajona en lo académico, falta un buen taller experimental donde encauzar nuestras

²⁵⁶ Othón Salazar en Hurtado, “Othón”, p. 25.

²⁵⁷ *Proyecto para la unificación*, p. 13.

²⁵⁸ *Proyecto para la unificación*, p. 13.

²⁵⁹ *Proyecto para la unificación*, p. 13.



Detalle de un mural de Jesús Sánchez Urbina

motivaciones, donde lograr algo diferente”.²⁶⁰ Este artista formado en el Wilbur Right Collage de Chicago, Estados Unidos e incorporado al IPBA en 1977, se consolidó como un escultor de primer orden, con propuestas formales, con una fuerza madura sustentada en las culturas prehispánicas, un artista “creador que recuerda un paseo mágico, una palabra, que recrea una figura destinada a ser talismán o conjuro a favor de todos; que luego asume esa tarea sin aguar más que su propio goce y la mirada gratificada de una buen espectador”.²⁶¹ Delatorre opina que

la faz de Faz es metálica y brillante. No es la escultura del desecho, sino el tratamiento y desarrollo del objeto no usado sino hasta ser la escultura misma: Homo Faber. Sueños metálicos y rústicos que dan en su cara un mundo también metálico pero no pulido [...] formas circulares que se envuelven a sí mismas realizadas a mano: Homo Faber otra vez, o artesanías contemporánea y propia. Formas y volúmenes en las alas de los resplandores fabricados a golpes de humano, con la paciencia abierta del que trabaja sólo con sus propias manos perdidas en el aire.²⁶²

²⁶⁰ Hurtado, “Escultura”, p. 35.

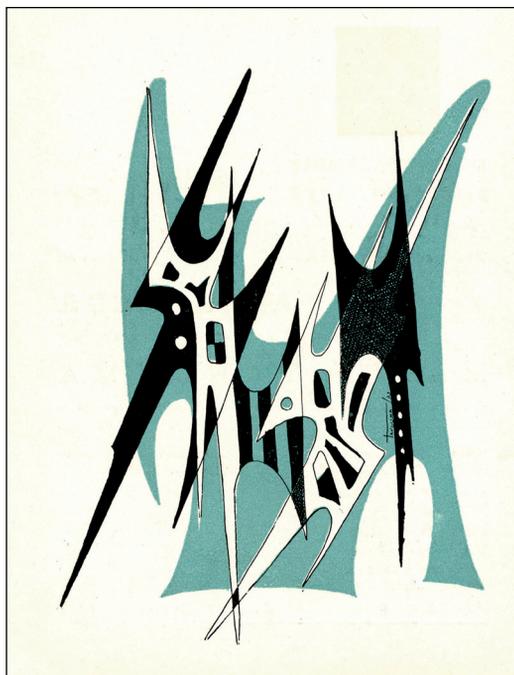
²⁶¹ David Ojeda en *Mística y magia*, s.p.

²⁶² Delatorre en Hurtado, “Escultura”, p. 32.

Es indudable que la constitución de este escultor le proporcionó las herramientas para trabajar en el taller de David Alfaro Siqueiros por un lapso de cuatro meses en 1978, bajo la dirección de Roberto Díaz Acosta. Ha mostrado una distancia crítica hacia la creación ornamental o de héroes de bronce, que refieran posiciones dominantes.

La tendencia muralista potosina

Los alumnos del IPBA realizaron un mural con técnica de fresco bajo la dirección de Xavier González Iñiguez. Se trató de una obra de 120 metros cuadrados elaborada en el Internado de Primera Enseñanza Número 10, Damián Carmona, de San Luis Potosí, con el tema Vida de los Internados en México, inaugurado en marzo de 1959.²⁶³ Fue el primero de los llevados a cabo por los integrantes del Instituto, en el cual intervinieron maestros y alumnos, quienes “subieron a los andamios para dejar su primera experiencia”.²⁶⁴ Era una época en la que se cuestionaba el cierre de la pintura mural como tendencia sociopolítica que la caracterizaba, pues los artistas de la primera fase del muralismo se imbuyeron en el ámbito de la Escuela Mexicana de Pintura. Más adelante se dispersaron, algunos se aliaron a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y otros al Taller de Gráfica Popular (TGP). EL TGP se fundó con el objetivo hacer prevalecer sus planteamientos socialistas en el ámbito artístico e intelectual. De esa manera extendieron la invitación a un grupo de artistas de las llamadas segunda y tercera generaciones de la



Obra de Angélica Villarreal

²⁶³ AHESLP, IPBA, leg. 1959.1, exp. “Programas e invitaciones”.

²⁶⁴ AHESLP, IPBA, leg. 1980.6, exp. “Programa aniversario del IPBA. 1980”.

Escuela Mexicana de Pintura. El TGP reunió así a pintores y grabadores destacados por su producción artística, por la promoción cultural y por su participación en organizaciones de políticas de izquierda.²⁶⁵ A mediados del siglo se resaltaba una nueva creación “no sólo diferente sino opuesta, se ha abierto camino y continúa la tradición de mejor manera”.²⁶⁶ Frente a la pervivencia de los temas asociados a la nueva democracia, es decir, la socialista, que ensalzaba el rompimiento con las cadenas de la esclavitud y los embates de la burguesía en ascenso, Rufino Tamayo irrumpió con la manufactura de murales que conceptualmente representan el inicio de lo que se ha denominado Ruptura.

Precisamente en este punto de la historia quiero detenerme para hacer una reflexión sobre lo que podría denominar “escuela muralista potosina”. De acuerdo a las evidencias artísticas puede parecer aventurado plantear la homogeneidad de una tendencia pictórica; pero lo cierto es que a partir de entonces se elaboró una serie de trabajos con el sello característico de los autores, gran parte de ellos egresados del IPBA. Muchos de ellos fueron financiados por el Estado, cobijados bajo los preceptos del mecenazgo oficial.

La tendencia muralista potosina tuvo un resurgimiento en la década de los setenta y parte de los ochenta, con un repunte fuera de un contexto en el que el muralismo no tenía mucha fuerza, pues estaba en desuso en la mayoría de los centros artísticos en México. Los artistas íntimamente involucrados en dicha

“Escuela” fueron Angélica Villarreal, Juan Borrás, Jesús Sánchez Urbina, Rosa Luz Marroquín, Carmen Esquivel, Flora Martínez Bravo, Vicente Guerrero y Juan Blanco, entre otros.

Marroquín realizó un mural para la Facultad de Medicina en 1972, del cual Antonio Rodríguez opinó que era uno de los más bellos pintados en esa época en México, que se expresaba a través de formas orgánicas, vitales y luminosas; reflejaba además una contención de la emoción sometida a composiciones que el rigor parece predominar.²⁶⁷ Otro mural fue elaborado para la Secundaria Número 2 en 1972. Angélica Villarreal y Carmen Esquivel dirigieron el mural realizado en la Escuela Normal del Estado en el año de 1977. Flora Martínez Bravo se sumó a la manufactura de murales en la capital potosina en esa década de los setenta; fue una obra elaborada para el IPBA, consistente en una gran oreja circunscrita en formas geométricas característica de su obra, en ese tiempo llamada Beethoven 70, significativamente ubicada en el departamento de música. También para esta Institución Juan Borrás realizó uno con materiales metálicos. Sánchez Urbina pintó un mural de corte vanguardista; lo ejecutó en el IPBA, justo antes de marcharse a la Ciudad de México.

Durante la administración episcopal de monseñor Jesús C. de Alba Palacios, Juan Blanco —en otrora tiempo profesor del IPBA—, fue contratado para elaborar unos murales para el Santuario de Guadalupe, mismos que no fueron concluidos debido a causas aún desconocidas, pues solamente pintó dos mu-

²⁶⁵ *50 años del Taller*, pp. 8-11.

²⁶⁶ Cardoza y Aragón, *Pintura mexicana*, p. 156.

²⁶⁷ Folleto de Inauguración de *Tapices, óleos y grabados*, Galería del Bosque, México, s.f.



Obra de Raúl Gamboa

rales ubicados bajo el coro. Según palabras del sacerdote Rafael Montejano y Aguiñaga, el proyecto inconcluso de debió a “las intrigas de espíritus mezquinos [que] impidieron la realización de la obra”. Por su parte, el mural ha sido definido como una obra de interés regional por sus características plásticas, aunque se ha opinado que “bien distante de cualquier creación realmente vanguardista como años atrás creyeron algunos. Advertimos al pintor atado al sofisticamiento bizantino de que le brindó su maestro Zárraga.”²⁶⁸ En 1973 pintó seis episodios asociados a la obra del Señor de Burgos en el Santuario del Saucito. Otro de los proyectos frustrados fue la decoración para el templo parroquial de Tequisquiapan, inconcluso debido a su fallecimiento en 1984.

²⁶⁸ Gómez Eichelmann, *Historia de la pintura*, pp. 106-107.



Virginia Fábregas, *El teatro en México*, México, INBA, 1958

Para concluir este apartado sobre la evolución de la escuela de artes plásticas del IPBA, reconozco la labor de Gamboa en el nuevo programa docente, consistente en la separación de las artes interpretativas de las creativas. Es decir, las interpretativas como la música, en la que consideraba indispensable el conocimiento y dominio de la técnica. Las creativas, como la pintura, en donde estimaba el estilo como uno de los elementos centrales. Según palabras de los críticos de arte de la época, en el IPBA se enseñaba sin coacción, con un amplio margen de libertad otorgado al alumno, sin coartar el derecho que tenía para elegir formas y tendencias. Prevalcía el criterio de la libertad de expresión acorde a los distintos modos de ser y de pensar, de acuerdo a su propia experiencia. En este sentido, la labor del profesor era poner en contacto al alumno con sus propias herramientas, con sus medios expresivos, que implicaba una tarea de dominación, “sin recurrir a elementos coercitivos de ningún orden, pues sabe que de ello depende, en gran parte, la eclosión de las más poderosas fuerzas creativas”.²⁶⁹ Dedicarse a la “pedagogía” como él lo llamó, fue en detrimento de su carrera artística profesional, aunque continuó produciendo de tal forma que expuso en muchos espacios. El Museo Nacional de Arte Moderno de México exhibió sus obras desde 1960 hasta 1974; en su natal Mérida realizó siete exposiciones colectivas y tres individuales. En fin, que en su carrera llegó a realizar 54 exposiciones colectivas en México, Estados Unidos, Francia, Yugoslavia, Polonia, Italia y en varios países de Centro y Sudamérica. Su labor en el ámbito



María Teresa Montoya, *El teatro en México*, México, INBA, 1958

²⁶⁹ Santos Balmori y Antonio Rodríguez, en Covantes, “Raúl Gamboa”.

de la docencia en las artes plásticas explica que el IPBA haya sido el primer instituto regional cuya obra llegó a exhibirse en “las instalaciones espaciales del Palacio de Bellas Artes de la metrópoli”, que haya sido recibida en numerosos museos del país y que “hayan rebasado las fronteras nacionales [...] una nómina de pintoristas que sin haber obtenido una graduación formal, se han colocado en niveles profesionales que compiten con éxito en colectivas de la nación o de diversos países. Puede considerarse que en su campo su obra alcanza el más alto nivel de los Institutos Provinciales de Bellas Artes”.²⁷⁰

Mientras tanto, en la Ciudad de México de los años ochenta, la disolución de los grupos dio paso a las individualidades que ciclaron las imágenes, el colorido y la situación de la Escuela Mexicana de Pintura, contra la cual había preexistido una insurrección. Definida como neomexicanismo, se refería a la pintura neoespressionista, un tipo de bad painting alimentado de kitsch urbano, de iconos populares, fantasías oníricas, nostalgias de retro y de emblemas nacionalistas, en ocasiones añadidas de objetos y símbolos procedentes de artefactos y uso de collage. Paralelamente al boom comercial y las premisas de mito, magia e identidad, se expandieron los nuevos cánones del neomexicanismo. Sobresalen los trabajos de Marisa Lara, Arturo Guerrero, Julio Galán y Javier de la Garza, entre otros. Los artistas reorientaron sus tendencias en dos direcciones: lo kitsch como fuente de repertorio idóneo para el replanteamiento de la contemporaneidad, y la posición frente a la

legitimación externa al entorno de su cultura.²⁷¹ En esa década también se consolidó el geometrismo, con Sebastián, Salvador Manzano, Jesús Mayagoitia, Domínguez y Ernesto Hume. Su aportación ha sido apreciada con base en la idea de modernidad y vanguardia. Sin embargo han quedado olvidadas hasta cierto punto otras alternativas, como el constructivismo o la abstracción.

“Estrella que se Apaga” y la luz del teatro que se enciende

Miguel Álvarez Acosta nombró jefe del departamento de Teatro a Celestino Gorostiza, cuando él fue designado director en julio de 1954. Gorostiza fue un destacado dramaturgo, crítico, director y traductor. Fundó el Instituto Cinematográfico de México, en donde se formaron algunos actores antes de que se fundara la Escuela de Arte Teatral del INBA. La política cultural de entonces estuvo sustentada en la preparación estética de las nuevas generaciones por medio de proyectos para la creación literaria, la cultura musical, las artes plásticas, la danza y el teatro, haciendo llegar las manifestaciones culturales a todos los ámbitos regionales, pero bajo el carácter nacional.

El INBA promovió la difusión de obras teatrales en la Ciudad de México y en el ámbito nacional. Aunque no había logrado organizar su propia compañía titular de repertorio en la década de los cincuenta, la multiplicidad de espectáculos y temporadas teatrales no eran continuas ni permanentes.²⁷² Las figuras más

²⁷⁰ AHESLP, IPBA, leg. 1980.6, exp. “Programa aniversario del IPBA. 1980”. Las cursivas son mías.

²⁷¹ Arteaga, “Rediseñando”, pp. 259-260.

²⁷² INBA, *Teatro en México*, p. 15.

relevantes del teatro mexicano eran identificadas en Virginia Fábregas con su inolvidable creación de *La Casa de Bernarda Alba*; María Teresa Montoya, la actriz que posiblemente había estrenado más obras mexicanas; Alfredo Gómez de la Vega en *La Muerte de un Viajante*; Fernando Soler en el *Cyrano de Bergerac*; Clementito Otero, Carlos López Moctezuma, Isabela Corona e Ignacio López Tarso, entre otros.

Algunas de las obras más representadas en ese tiempo eran *La Verdad Sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón; *Los Empeños de una casa de Sor Juana Inés de la Cruz*; *Escombros del Sueño*, de Celestino Gorostiza; *Carlota de México*, de Miguel N. Lira; *El Pobre Barba Azul*, de Xavier Villaurrutia; *La Culta Dama*, de Salvador Novo; *Hidalgo y el Duelo*, de Federico S. Inclán, y *Rosalía y los Llaveros*, de Emilio Carballido.

Los directores en boga eran Celestino Gorostiza, Clementina Otero, Julio Castellanos, Agustín Lazo, Julio Prieto, Miguel Covarrubias y Salvador Novo —reconocido ensayista, poeta, autor, historiador, funcionario y crítico teatral; dirigió el teatro infantil y obras representativas de la literatura universal—. Con el tiempo llegaron a formar un equipo técnico especializado y permanente, habituado a salir airoso de la prueba de fuego en que se había convertido el escenario del INBA.

Con relación al trabajo de descentralización cultural, el INBA subdividió al país en doce zonas a las que se envió otros tantos representantes encargados de realizar una doble tarea: docencia y promoción. La docencia se concretó a impartir de clases de actuación, dirección y manejo de grupos; la tarea de promoción se

cumplió organizando festivales anuales en los que participaron casi 300 grupos de todo el país. En este sentido la labor desarrollada por Celestino Gorostiza fue de suma importancia al frente del departamento.²⁷³ Como ya se ha dicho para otras disciplinas, en ese entonces los Institutos de Bellas Artes de Hermosillo, Oaxaca, San Luis Potosí, de Jalapa, eran considerados “escuelas de extraordinaria calidad”.

Para el caso de la Escuela de Teatro de San Luis Potosí, en el mes de julio, los directivos de teatro se reunieron en junta presidida por Mejía Viadero, con el fin de tratar problemas relacionados con los cursos preparatorios de arte dramático. Estudiaron un programa limitado a actividades de tal manera que tan pronto como se terminaran de resolver algunos problemas específicos, se daría a conocer la fecha de inicio de sus actividades. El plan contemplaba la división entre educación y producción. Principalmente dentro de la misma educación se dio lugar preferente a la preparación técnica del actor, estando pendiente de resolverse la parte que correspondía al programa meramente cultural, como por ejemplo, la historia del teatro. La Escuela de Teatro relacionaría a los grupos existentes con el Instituto para fomentar sus actividades, para que funcionaran coordinados o bien preparados, acorde a la labor general del IPBA.

Las limitaciones de los institutos regionales obedecían a circunstancias como el tiempo disponible y los recursos económicos, entre otros. Ese experimento era el primero en provincia, siendo San Luis el primer estado en el cual se implantó un “Centro Superior de Enseñanza

²⁷³ Álvarez Acosta, “Dirección general”, p. L.

Artística”,²⁷⁴ en el cual se formó la cátedra de arte escénico dependiente del IPBA. El primer profesor fue Rafael Villegas, quien se convirtió en el catedrático titular, estimado como “una de las [personas] que más aceptación han tenido entre los aficionados potosinos de Bellas Artes”. Los estudios teatrales así como las clases, se hacían de lunes a viernes a partir de las 7 de la tarde en el radio estudio de XEPO.²⁷⁵

El establecimiento de las escuelas de teatro en México, fue en parte resultado de las gestiones hechas por el Departamento de Teatro del INBA ante los gobernadores de los estados, en concordancia a las prácticas de descentralización. Con el objetivo de respaldar la formación en la materia, se instalaron asignaturas de arte teatral en San Luis Potosí y en Ciudad Valles.²⁷⁶ Enrique Galindo figura como el profesor fundador de la Escuela de Teatro. Procedente de la Ciudad de México, había estado en San Luis Potosí al frente del grupo teatral de la Escuela de Leyes en la UASLP; regresó a la Ciudad de México a continuar sus estudios de teatro. Arribó nuevamente a San Luis Potosí para dirigir la recién estrenada escuela en el IPBA, para posteriormente instalarse en el grupo teatral del Instituto Mexicano del Seguro Social de 1961 a 1984.

El Departamento de Teatro instituyó una serie de festivales en los cuales las compañías establecidas en los estados tuvieran espacios de expresión. Eso comprendía el fortalecimiento de los profesionales en el campo teatral, labor

dirigida por Rafael Solana, encargado de la Sección de Teatro Foráneo, cuya función era “localizar, promover y encauzar las actividades de los grupos no profesionales del interior del país”.²⁷⁷ El primero de los festivales se llevó a cabo en mayo de 1954, justo un año antes de fundarse el IPBA. En esos primeros años, la Escuela de Teatro del IPBA bajo la dirección de Leopoldo Cordero, se presentó en el concurso regional organizado por el INBA, correspondiendo a la zona centro compuesta por los estados de Aguascalientes, Zacatecas y San Luis Potosí. Zacatecas presentó un grupo dirigido por Juan Juárez con la obra *Los Cuervos están de Luto*. El grupo de Enrique Galindo, presentó *Una Estrella que se Apaga*, y el grupo del INBA los *Huéspedes Reales*.

En mayo de 1956 se realizaron los siguientes festivales. En la zona del centro con sede en San Luis Potosí, solamente concurrieron dos grupos de los cuales el del IPBA obtuvo el premio con *Después, Nada*, de Carlos Ancira, bajo la dirección de Enrique Galindo.²⁷⁸ Al año siguiente, en el IV Festival Regional, en la zona centro, fueron cuatro los grupos concursantes; el jurado eligió como triunfador al grupo dirigido por Enrique Galindo, con la comedia *Columna social* de Celestino Gorostiza.²⁷⁹ De esa manera, en 1957 lograron los honores para representar a la Zona Centro en el Concurso Nacional de Teatro del INBA en Oaxaca, con la misma obra. Su contrincante

²⁷⁴ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 5 de octubre de 1955.

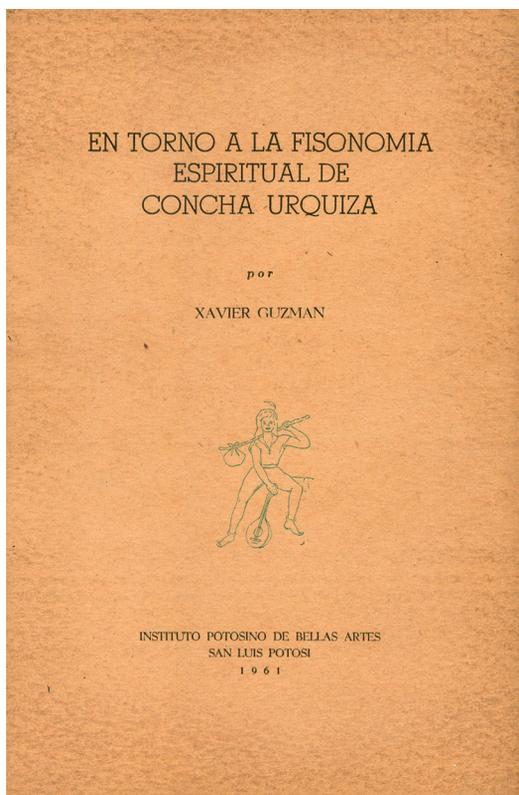
²⁷⁵ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 5 de octubre de 1955.

²⁷⁶ INBA, *Memoria 1954-1958*, p. C 35.

²⁷⁷ Millán, “Presencia del teatro”, p. 99.

²⁷⁸ INBA, *Memoria 1954-1958*, p. C 47.

²⁷⁹ INBA, *Memoria 1954-1958*, p. C 52.



Portada del Libro autoría de Xavier Guzmán

en esa justa fue el Grupo de Teatro Moderno de Zacatecas con la obra denominada Olga.²⁸⁰ Frente a los proyectos internos del INBA en los cuales involucraba a los institutos regionales, dinamizando espacios de diversa índole, se presentó una crisis grave en el mantenimiento del teatro mexicano. Las pequeñas salas habían sido una especie de salvación; la ciudadanía se refugió en esos espacios como una forma de resistencia, ya que se temía que una fuga del espectáculo “que iba ya abandonando como barco que se hunde”. Las salas

chicas tuvieron un relativo éxito en los cuales se presentaban temporadas continuas frente a la opinión que sostenía “que la moda de las salas iba contra sus personales intereses”.²⁸¹

La escenificación del teatro mexicano de los años sesenta se hizo más diversa, pues los actores en preparación y los ya formados debían de hacer antesalas ante los dirigentes teatrales y ante el monstruo mediático llamado Televisión. Mientras tanto, en San Luis Potosí, los jóvenes aficionados sentaban cátedra de amor a la escena, de entrega, de entusiasmo. Perseguían protocolos sobre la enseñanza y escenificación en la Ciudad de México, “aman al teatro, es cierto, sólo hace falta canalizar esas vocaciones limpias. No buscan la fama, se buscan íntimamente y sirven a su tiempo entregando una entusiasta vacación al servicio de una causa en la que sobran los abanderados y hacen falta los combatientes.”²⁸²

José Galván también llegó a dirigir el Grupo de Teatro Provincial del IPBA, en el que participaban Martín Moneda, Alma Villaseñor, Victoria Pérez Patlán y Raúl Rico, entre otros. Algunas obras montadas en ese tiempo fueron La cantante calva, Las Sillas, del rumano Eugene Ionesco y El hombre y su máscara, de Margarita Urueta.²⁸³ Galván permaneció en el IPBA hasta finales de la década de los setenta y fue sustituido por Jorge Saldana.

Los puntos de partida para el teatro mexicano de la década de los setenta fueron los trabajos escénicos de Juan Ibáñez, como Divinas palabras de Ramón del Valle-Inclán,

²⁸⁰ *Letras Potosinas*, año XV, núm. 123-124, enero-junio de 1957, p. 3.

²⁸¹ INBA, *Teatro en México*, p. 44.

²⁸² Galván, “Teatro en México”, pp. 9-12.

²⁸³ Folleto, *El hombre y su máscara*, IPBA, s.f.

con escenografías de Vicente Rojo, Marat Sade, de Peter Weiss, entre otras. Ibáñez dirigió el Departamento de Teatro de la UNAM, hizo ópera, cabaret, teatro de revista y teatro-bar en homenaje a los carperos en un intento de reavivar la carpa en un espacio cerrado.²⁸⁴ En San Luis Potosí la escuela de arte teatral con la dirección de Jorge Galván, decidió emprender el plan de escenificar las obras más representativas del teatro contemporáneo, “no con el propósito de convencer, pero sí con el fin de informar”.²⁸⁵ Por lo que comenzaron a montar obras del teatro de “Vanguardia”, como las de Ionesco. Profesores de la Escuela de Teatro fueron Manuel Saldaña Zeledón, Eugenio Guerrero, Jorge Galván, José Alcántara, Humberto Osorio, Alfonso Alba, Leopoldo Cordero y Ana Victoria S. de Cordero, entre otros.

Los jueves literarios

Una actividad de sumo interés y trascendencia institucional para la época, fue la denominada “promoción literaria”, consistente en el diseño y realización de reuniones que fueron bautizadas como “Cafés Literarios de los Jueves”. Los jueves literarios se hicieron a imagen y semejanza de los establecidos por el INBA como días literarios, efectuados en diversos días de la semana; un criterio homogeneizado en México.²⁸⁶

Respecto a la producción literaria en México, fue relevante la aparición de México en la cultura, fundada por Fernando Benítez en 1949, como suplemento cultural de Noveda-

des, cuyos colaboradores más sobresalientes eran Pablo González Casanova, Jaime García Terrés y Gastón García Cantú; dirigida en algún tiempo por Vicente Rojo. Dicho medio significó un espacio intelectual de diálogo y reflexión. En el ámbito de la literatura mexicana, los novelistas —como sucedió en las artes plásticas— también llevaron a cabo “rupturas” de diversa índole, con la experimentación de formas, lenguajes y atmósferas. En la década de los cincuenta se leía a Franz Kafka, Marcel Proust, Aldous Huxley, André Gide, Virginia Wolf y William Faulkner, Juan Rulfo y José Revueltas más tarde. Fue precisamente durante la gestión de María del Rosario Oyarzun a finales de los años cincuenta, cuando se instauraron en San Luis los jueves literarios, que consistían en charlas y lectura de textos de prosa y poesía. Oyarzun organizaba en su casa las reuniones; según los testimonios de sus contemporáneos: “leíamos, comentábamos y discutíamos mientras Chayo nos hacía servir aromático café y sabrosas pastas, fueron inolvidables, como fueron inolvidables también las cenas a las que nos invitaba el Dr. Cardiel Reyes en un restaurante que entonces estaba a un costado del Palacio Municipal y que se llamaba, si mal no recuerdo Tupinamba [...] nutría nuestros sueños de ideales altos y nobles en la búsqueda de la verdad, de la belleza y de nosotros mismos”.²⁸⁷

Esos espacios abiertos a la recreación de la lengua, dieron productos atractivos como poemas, cuentos y ensayos, que eran leídos en las mismas. Entusiasmados con los resultados, la

²⁸⁴ Pérez Rosales, “Trayectoria”, p. 61.

²⁸⁵ Folleto *Teatro Provincial de San Luis*, IPBA, San Luis Potosí, febrero de 1966.

²⁸⁶ INBA, *Memoria 1954-1958*.

²⁸⁷ Perches, “Memoria Zita Basich”, pp. 18-19.

producción literaria fue recogida en folletos de los que hasta la década de los sesenta se editaron 17, de los cuales ocho fueron dedicados al verso, dos a cuento y siete a ensayos. Se constituyó en una práctica sumamente rica, que está a la espera de un renacimiento en la Institución. La producción literaria y sobre todo la concreción en productos editoriales demuestran nuevamente la capacidad gestora de Oyarzun al frente de una institución. La disponibilidad de recursos económicos para llevar adelante los proyectos editoriales, requiere de una madurez de las instituciones en todos ámbitos, en este sentido, sobresale el status de la dirección y de los integrantes de los diversos talleres o escuelas; hecho que confirma la idea de recomposición del Instituto y su proceso de consolidación.

El INBA celebró recitales, conferencias en diversos estados y recitales poéticos. Para conmemorar la muerte del poeta Manuel José Othón —ocurrida en noviembre de 1956—, se organizó un ciclo de tres conferencias en la Sala Manuel M. Ponce en diciembre de ese año, con la participación de Jorge Adalberto Vázquez, Luis Loyola Vázquez y Manuel Calvillo.²⁸⁸

Hacia la década de los sesenta, en el suplemento cultural de Novedades se difundieron artículos en el contexto de la Guerra Fría, las intervenciones de estados Unidos en Guatemala, la soviética en Hungría y de la revolución cubana, que provocaron la salida de Fernando Benítez y otros, motivada por el enfrentamiento de convicciones políticas. Fundaron entonces *La cultura en México* en la revista

Siempre, con una nueva forma de escritura en manos de Benítez, Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, Emmanuel Carballo, José Luis Cuevas, Jorge Ibarguengoitia, Carlos Monsiváis y Gabriel Zaid, entre otros. Dicho suplemento publicó desnudos y palabras altisonantes que contradecían las “buenas conciencias”.²⁸⁹ En esas décadas de los cincuenta y los sesenta los estadounidenses William S. Burroughs y Jack Kerouac y Allen Ginsberg formaron el núcleo de la denominada Generación beat, grupo exploratorio de las fronteras de la demencia, el sexo, las drogas y el crimen. Su obra literaria es un icono de la literatura del siglo XX. Por su parte, la revista mexicana *Literatura* (1955-1965) dirigida en su época inicial por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, definió un hito histórico final al insularismo intelectual dando paso a escritores latinoamericanos como José Lezama Lima, Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares. Esos fenómenos se observaban desde el laboratorio de los jueves literarios.

Fervor musical a múltiples voces

Los antecedentes más inmediatos sobre una academia de música están en la formada por Antonio Rodríguez García, quien fundó una orquesta de cámara, con la participación de sus hijos y algunos de sus alumnos. Fue una época calificada como llena de “fervor musical en la que se escucharon con respeto los nombres de Flavio F. Carlos, Julián Carrillo, Gabriel Arriaga y Antonio Rodríguez.”²⁹⁰ Entre algunos de sus

²⁸⁸ INBA, *Memoria 1954-1958*.

²⁸⁹ Pérez Rosales, “Trayectoria”, pp. 47-48.

²⁹⁰ Díaz, “Radiografía”, p. 6.

alumnos se cuentan: León Moctezuma, Ismael Salas, Manuel López Dávila, Miguel Álvarez Acosta, Víctor Alfonso Maldonado, Florencio Salazar y Luciano Hernández Cabrera.

Aunque no fue una de las primeras disciplinas que inició a la par de las instauradas con la fundación del Instituto, sí se desarrolló una labor importante en la Escuela de Música. Algunos testimonios mencionan que se colocó inicialmente en una casa ubicada en la calle de Carranza. Lo cierto es que parte de su función fue la presentación de eventos de carácter nacional e internacional que respaldaban la educación en esa disciplina, como los conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional, que según relatos, confirmaban a San Luis Potosí, con "su prestigio como ciudad de alcurmia en la cultura";²⁹¹ discurso periodístico difusor de conceptos asociados a la definición de las artes como actividades elitistas, focalizadas en un grupo social y económico ascendente.

En 1955, año de gestación del IPBA, se fundó la Orquesta del Teatro de Bellas Artes, con la finalidad de responsabilizarse de los espectáculos operísticos y de ballet en el Palacio de Bellas Artes, siendo su primer director Salvador Contreras.²⁹² En esa segunda mitad del siglo XX se construyó el Conservatorio Nacional de Música en la Ciudad de México, diseñado por Mario Pani. En 1951 Luis Herrera de la Fuente fundó la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, organización independiente sucedida en 1956 por la Orquesta Yolopatli del Conservatorio

Nacional, conformada por alumnos de José Smilowitz e Imre Hartman. Dos años más tarde (1958) la orquesta fue institucionalizada por el INBA y en 1978 reinstauró el nombre original de Orquesta de Cámara de Bellas Artes, con la dirección del violinista mexicano Hermilio Novelo.²⁹³ Paralelamente a las promociones educativas del INBA reproducidas por los institutos regionales, las propias comunidades se volcaron en la búsqueda de nuevas formas de proveer de instrumentos necesarios para la enseñanza de la música. Por ejemplo, se logró adquirir instrumentos de cuerda y de aliento que "han salido a las distintas poblaciones del interior; en algunas ocasiones el Gobierno del Estado prohija las estructuras; en otros, los pagos provienen de mecenas e instituciones cívicas y de cultural. Lo cierto es que las orquestas y los coros aumentan en el interior de la república [...] los grupos de teatro, de orquesta, los coros, se han multiplicado en todo el país."²⁹⁴

Los instrumentos de enseñanza para la Escuela de Música del IPBA eran adquiridos en la Casa Wagner, establecida en la calle de Carranza, de donde se proveían del método de viola (elemental), el de acompañamiento del primer año de solfeo y el método de cello de Sebastián Lee, entre otros.²⁹⁵ Se impartieron las clases de piano, de instrumentos de arco, de guitarra, de canto coral, de solfeo, de teoría e historia de la música y conjunto orquestal. En 1959 se formó una orquesta infantil con niños de la Escuela de Adaptación Social para Menores

²⁹¹ *El Herald*, San Luis Potosí, 11 de diciembre de 1955.

²⁹² Sosa, *70 años de ópera*, p. 660.

²⁹³ Pérez Rosales, "Trayectoria", p. 51.

²⁹⁴ Álvarez Acosta, "Dirección general", p. XXIV.

²⁹⁵ AHESLP, IPBA, leg. 1957.1, exp. "Escuela de Música".



El Ballet de la UNAM: Luis Alonso, Lila López, Josefina Rodríguez, Yolanda Barragán, Magda Montoya. Directora Aurora Agüería, Eunice Arriaga y Heriberto Rodríguez. *Letras Potosinas*, año XV, julio diciembre 1957, núm. 125-126

Manuel Avila Camacho, experimento importante desde el punto de vista pedagógico y social.²⁹⁶

Se auspiciaron conciertos de solistas y conjuntos, que dieron grandes aportes a la propia evolución de la Escuela. También se gestó una mayor cultura musical con la presentación en varias ocasiones de la Orquesta Sinfónica Nacional y la Opera del INBA. Para convocar a los eventos se hacían peculiares estrategias de difusión, muchas de ellas a través de la radiodifusión, con spots publicitarios:

Por primera vez en San Luis Potosí la Orquesta Sinfónica Nacional reorganizada, bajo la dirección de su director Luis Herrera de la Fuente dará un formidable programa sinfónico con obras de Ayala, Britten, Tchaikovsky y Musorgsky, en el Teatro de la Paz, el día 10 de los corrientes a las 9 de la noche. Gran entusiasmo ha

despertado en nuestra ciudad este concierto digno de los más grandes centros musicales, aparte su boleto con anticipación en: Casa Wings, Laboratorios Torres Zuñiga o en la secretaría del IPBA.²⁹⁷

Cuando el Instituto era dirigido por Rosario Oyarzun, la Escuela de Música tenía 76 alumnos, 16 de reciente ingreso. Se impartían clases de solfeo, canto, armonía, historia de la música, piano, instrumentos de arco y conjunto orquestal.²⁹⁸

Durante los primeros años se organizaron alrededor de 20 conciertos de guitarra para niños de las escuelas públicas. Otra labor relevante del Instituto, fue la difusión con conferencias sobre música, “ilustradas con ejemplos musicales”. Los objetivos de consolidar el Instituto se cumplían de acuerdo a los lineamientos nacionales, pues para el INBA uno de los propósitos fundamentales en la

²⁹⁶ AHESLP, IPBA, leg. 1956.I, exp. “Varios”. Algunos datos sobre la fundación y actividades del IPBA, María del Rosario Oyarzun, San Luis Potosí, 11 de septiembre de 1962.

²⁹⁷ AHESLP, IPBA, leg. 1956.I, exp. “Arte popular”.

²⁹⁸ AHESLP, IPBA, leg. 1956.I, exp. “Varios”. Algunos datos sobre la fundación y actividades del IPBA, María del Rosario Oyarzun, San Luis Potosí, 11 de septiembre de 1962.

provincia, “durante este sexenio, ha sido fortalecer la economía y el profesorado de aquellos centros que han destacado por su actividad, y, sobre todo por el apoyo de los gobiernos que los Estados les otorgan”.²⁹⁹ Por ello, durante la gestión de José Luis Martínez en la dirección general del INBA se presentaron 459 recitales y conciertos, y 34 representaciones de ópera en el país.³⁰⁰ El Grupo Coral de la Escuela de Música del IPBA participaba en coreografías y presentaciones de teatro del Instituto.³⁰¹ Los profesores iniciales de la Escuela de Música y algunos que se desempeñaron hasta la década de los ochenta son: Prisciliano Argot, Martha Villalpando, José González, Galo Herrera, María de los Angeles Ruiz, Ramón Hermilio Hernández, José L. Marmolejo, Consuelo Medina, Nicandro Tamez, Jorge Martínez, Nicolás Díaz, Macario Muñoz, Abraham Hernández, Crostina Zárate de Govea, Dolores Parra, Agustín Quistan, Juan de Dios López, Sergio Nava, Moisés Mercado, Miguel Ramírez, Fernando Robles Fenat, Carmen Gómez Gutiérrez, Simón Rodríguez Tagle, Aída López, Pedro López, José Antonio González, Rodolfo Flores, Celedonia Torres de Sánchez, José Luis Flores, J. Armando Zamora y César Cervantes.

De "Muñecas de Petate" a estilizaciones del charro Micaelo

La historia de la Escuela de Danza también cuenta con interesantes matices hasta constituirse en uno de los pilares docentes y

creativos, con una atractiva vinculación con la sociedad concreta en la instauración del Festival de Danza Contemporánea, gracias al esfuerzo de Lila López. Pero es relevante mostrar la trayectoria de la Escuela desde sus primeras clases y funciones, el arribo de profesores procedentes de la Ciudad de México, así como las políticas y tendencias culturales en materia dancística, que muestran una transición desde finales del siglo XIX hasta la década de los cincuenta cuando se fundó el IPBA.

A mediados del siglo XX, la denominada danza moderna inició una transformación que derivó en la llamada contemporánea; desde entonces se afianzaron diferencias entre cada una de ellas. La danza moderna estuvo íntimamente asociada al modernismo en boga en otras disciplinas artísticas de los albores del siglo XX, nutrida por la experimentación de Isadora Duncan, Rudolf von Laban, Mary Wigman, Doris Humphrey y Martha Graham, quienes sustentaban una danza que expresaba la condición humana, bajo la premisa de “humanizar” al bailarín a través de un lenguaje y una técnica corporal en correspondencia a esa motivación. Las dos últimas expusieron principios kinesiológicos y estéticos que englobaron sus técnicas formativas. Al paso de los años y de la experimentación, Graham insistió en rebautizar la danza moderna y denominarla contemporánea acorde a su actualización, es decir, moderna antes de la década de los cincuenta y contemporánea a partir de la década de los sesenta,³⁰² que en sentido general

²⁹⁹ INBA, *Memoria 1964-1970*, p. 139.

³⁰⁰ INBA, *Memoria 1964-1970*, p. 284.

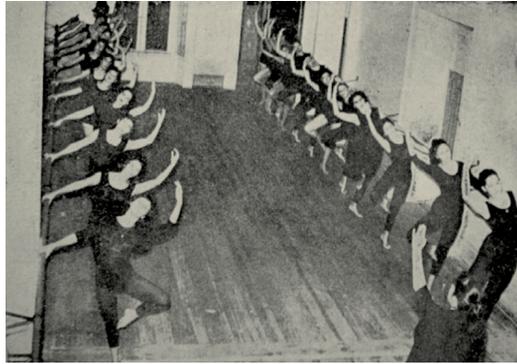
³⁰¹ Folleto *Teatro. El hombre y su máscara*, IPBA, s.f.

³⁰² Durán, “Danza moderna”, pp. 13-14.

responde también a una convencionalidad. La danza moderna abandonó los mitos y leyendas de la antigüedad; buscó su lenguaje con desenfado utilizando música de compositores clásicos y románticos, es decir, planteó un alejamiento de los cánones y teorías del ballet clásico; tuvo sus antecedentes en los ballets premodernos que abordaban “temas mexicanos”, con técnicas sustentadas en la contracción -expansión, caída -recuperación, tensión-relajación, sucesión-oposición, centrada en movimientos del torso.

Waldeen inició el movimiento nacionalista que culminó en la década de los cincuenta con la denominada época de oro de la danza en México; aunque tuviera en su mayor parte una técnica descriptiva y anecdótica en sus contenidos. Por ello, una obra clave para entender el nacionalismo es *La Coronela* (1939), obra en la que Waldeen y sus colaboradores resumen su propuesta ideológica,³⁰³ quienes intentaban entender la revolución, sus antecedentes y sus consecuencias, así como comprender e interpretar la polémica en torno a la identidad nacional y el “ser del mexicano” que debatían los intelectuales de la época. En este sentido, la revolución fue interpretada como una vía fundamental de la emancipación.

Los antecedentes también se encuentran en 1947, cuando se creó la Academia de Danza Mexicana, cuyas directrices estuvieron en manos de Guillermina Bravo y Ana Mérida. Un año más tarde la misma Guillermina Bravo, Josefina Lavallo, Aurea Turner, Lin Durán, Enrique Martínez, Evelia Beristáin y Eva Robledo, fundaron



Grupo A de alumnas adelantadas de la escuela de danza del IPBA, dirigido por Eunice Arriaga. *Letras Potosinas*, año XV, julio diciembre 1957, núm. 125-126

el Ballet Nacional de México. En este sentido, la danza mexicana de la década de los cincuenta fue marcada por Guillermina Bravo, el Ballet Nacional de México y la fundación del Centro Nacional de Danza Contemporánea. Bravo tuvo la influencia de Béla Bartók y César Vallejo, adquiriendo conceptos en los cuales la danza y la poesía se enlazaban a través de la metáfora para expresarse. Esa artista también se atrevió posteriormente a crear una danza que aludía la tragedia de 1968, con la pieza *Apuntes para una marcha fúnebre* que cautivó al público.³⁰⁴

Pero la danza en el IPBA nació inmersa en el contexto de la danza moderna, de hecho el Ballet del Instituto se denominó en sus primeros años Ballet de Danza Moderna. Como es sabido, antes de la fundación del IPBA Carlos Chávez estuvo en la dirección del INBA de 1947 a 1952, quien fue relevado por Andrés Idearte durante poco tiempo (1952-1953), hasta que Miguel Álvarez Acosta recibió el nombra-

³⁰³ Lavallo, *En busca*, p. 154.

³⁰⁴ Pérez Rosales, “Trayectoria”, p. 55.



Grupo infantil de la escuela de danza del IPBA, dirigido por Eunice Arriaga. *Letras Potosinas*, año XV, julio diciembre 1957, núm. 125-126

miento en 1954, cargo que ocupó hasta 1958. En el ámbito dancístico, Ángel Salas sustituyó a Miguel Covarrubias, hasta entonces titular del Departamento de Danza del INBA. En 1955 Zita Basich fue nombrada directora del Departamento en sustitución de Ángel Salas. Al igual que Álvarez Acosta también Basich tuvo una estrecha relación con el IPBA, pues nació en San Luis Potosí, fue pintora y considerada una “buena dibujante”. En 1939 fue a estudiar a la Ciudad de México, donde se albergó en la casa del doctor, filósofo y socialista ruso Siegfried Askinasy. Se hizo conocida en medios universitarios, especialmente en la escuela de arquitectura, junto con su amiga Tatiana Askinasy y los conocidos arquitectos Enrique de la Mora, Pedro Ramírez y Vázquez, entre otros. Se ampliaron a otros círculos con pintores, escritores y poetas. Se casó con Julio Castellanos. Posteriormente se inclinó a la investigación histórica.³⁰⁵ Fue gran amiga de María del Rosario Oyarzun, Raúl Cardiel Reyes, Antonio Rosillo

Pacheco, Manuel Calvillo Alonso, Gabriela del Carmen Perches, José Ignacio Retes y de Pedro Rodríguez Zertuche, entre otros.³⁰⁶ Las relaciones con funcionarios del mundo del arte y la cultura central, permitieron desarrollar proyectos que más tarde cristalizaron en una importante labor de difusión del IPBA. Al fundarse la Escuela de Danza, fueron invitados para impartir clases en primer lugar Eunice Arriaga, quien fue la fundadora de la Escuela de Danza; posteriormente estuvieron Argentina Morales, la Güera Ordiales, Rocío Sagaón, Manuel Hiram, Miguel Araiza, y Lila López.

Las clases en general ofrecidas inicialmente en la “Casa del Mercurio”, —escultura que por cierto evoca la posición de ballet conocida como *attitude*— fueron adaptadas a la infraestructura y disponibilidad de espacio. Las de danza fueron llevadas a cabo en lo que había sido el comedor y la sala, es decir, un espacio de 12 x 6 metros. A ese lugar tuvieron que sujetarse los cursos de Eunice Arriaga, que eran publicitados en la prensa local hacia 1955, resaltando la dirección de “la guapa maestra de Danza y Ballet de Bellas Artes”.³⁰⁷ Como ya mencioné, las clases iniciaron antes de la formal inauguración del IPBA, tiempo en que ya se había implantado un reglamento que rigió la Institución, elaborado “tomando en cuenta el medio ambiente de nuestra ciudad [...] tomándose en cuenta las ancestrales costumbres de nuestra población y muy especialmente el recato de las mujeres de provincia”.³⁰⁸ El reglamento prohibía estrictamente la entrada a la Escuela de Danza a toda persona que no fuese alumna del

³⁰⁵ Cardiel Reyes, “Personalidad excepcional”, pp. 9-12.

³⁰⁶ González Loyola, “Semblanza Zita”, pp. 13-16.

³⁰⁷ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 12 de mayo de 1955.

³⁰⁸ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 25 de junio de 1955.

Instituto; la Dirección fijó un día a la semana para las visitas y las madres de las alumnas, previa autorización de la dirección. Obligaba a portar el uniforme de danza. No se permitía a las alumnas asomarse a los balcones del edificio sin uniforme de danza. Tampoco podían deambular por el resto de la escuela con el uniforme; en caso de hacerlo no podían quedarse platicando en el patio o en la puerta de entrada del Instituto. No se permitía prestarse los uniformes, por razones de higiene. No debían llevar objetos de valor o joyas; los bolsos de mano se depositaban en el salón de clase para estar a la vista de sus dueñas. Se exigía estricta puntualidad y asistencia; a las cuatro faltas a clase se implicaba una suspensión; con cinco retardos se aplicaba la suspensión del curso por una semana. La justificación de las faltas quedaba a juicio de la Dirección; en caso de enfermedad debía darse el aviso correspondiente. Las infracciones graves, eran sancionadas con la expulsión de la alumna infractora. Estaba prohibido tomar fotos de las clases y las alumnas en uniforme de danza.³⁰⁹

La Escuela era totalmente dirigida a mujeres interesadas en la disciplina dancística, pero bajo apreciaciones totalmente conservadoras. Se privilegiaba la formación de grupos incluso para deambular por el edificio, siempre portando el uniforme de danza. Además de esta reglamentación, “la joven y escultural maestra de danza” Eunice Arriaga tenía en mente las pedagogías aplicadas en la Ciudad de México. Según ella: “la enseñanza que estoy desarrollando en la Escuela de Danza, que desde hace algunas

semanas funciona en esta capital bajo el IPBA en coordinación con el INBA, se limita a cursos preparatorios dentro del programa convenientemente elaborado para los siguientes años.”³¹⁰

El curso preparatorio destacaba la importancia que tenía la técnica como base del oficio, consistente en los ejercicios adecuados y de las bases técnicas necesarias que estaban detrás para el desarrollo ulterior del programa de estudios. La profesora destacaba el talento que tenían algunas alumnas recién inscritas, “las hay con magníficas disposiciones para el baile, además la gran disposición que tienen para aprender ayudará a que el rendimiento sea general, magnífico y con envidiables perspectivas para el futuro.” La labor preparatoria proyectada era la enseñanza del oficio y la inducción de respeto al mismo con las bases técnicas indispensables, esto además de crear un ambiente propicio en la ciudad y el estado, pues se tenía en mente el desarrollo futuro de los cursos regulares.

Asimismo se acordó con todas las dependencias del IPBA no admitir niñas menores de siete años, con el objeto de que comprenderían perfectamente las técnicas. Otra estrategia del INBA aplicada en el caso de San Luis Potosí, fue trabajar con un grupo de jóvenes para su especialización, “con el objeto de aprender a enseñar”, muchas de ellas fueron consideradas maestras que necesitaban adquirir una técnica que en adelante les fuera de suma utilidad. Otras siguieron “la perfección en grado superlativo para consagrarse como primeras figuras o bien dedicarse a impartir sus conocimientos de

³⁰⁹ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 25 de junio de 1955.

³¹⁰ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 26 de junio de 1955.

danza³¹¹ dentro del IPBA o fuera de la institución. De esa manera, la cantidad de alumnas inscritas se incrementó notablemente en un mes. Algunas de ellas se dispersaron en los pasillos de la escuela y desaparecieron en las brechas de la historia. Algunos nombres figuran como las fundadoras, otros se diluyen en las más de doscientas alumnas registradas a finales del mes de junio del año de la fundación.

Debido a las continuas solicitudes de ingreso de “parte de diferentes exponentes del sexo femenino”,³¹² la matrícula se extendió por un periodo de tiempo más. Con ese contingente de alumnas, la profesora directora Eunice Arriaga formó grupos de acuerdo a edades, aptitudes y grado de adelanto o fecha de inscripción: 1er Grupo Infantil; 2º Grupo Infantil; 1er Grupo de Principiantes; 2º Grupo de Principiantes; Grupo de alumnas adelantadas; Grupo de alumnas principiantes.

En el mes de septiembre de 1955, ya se planeaba la presentación de los resultados obtenidos con el trabajo de los profesores que exhibían los avances de las alumnas “adelantadas”; es decir, prevalecía una premura por legitimar la presencia de un instituto de esa naturaleza. Esos espacios creados para la presentación de “resultados” fueron importantes y recurrentes al paso de los años, pero sobre todo en los inicios del IPBA, asociados también a la estancia de otros profesores enviados por el INBA. La

profesora de danza y ballet, Magda Montoya fue la figura central de una de las fiestas efectuadas en el Teatro de la Paz, el 14 de septiembre de ese año de 1955, donde presentó a las alumnas sobresalientes de casa,³¹³ junto con las de la UNAM.³¹⁴ Eunice declaraba con orgullo que la gala se lució con Lucero Binquíst, Argentina Morales y Aurora Agüeria, quienes interpretaron en su programa Suite Clásica además de las piezas de El Sauce, Máscaras, Cinco Danzas Alemanas y Muñecas de Petate, entre otras.³¹⁵

Al final de la estancia de “la talentosa maestra que durante tres meses tuvo a su cargo la enseñanza de esa rama, Eunice Arriaga, fue calurosamente despedida por el alumnado que aquilató su capacidad en el trabajo y su gentil amistad.”³¹⁶ De esa manera, mostraban los “adelantos” del trabajo realizado en el recién abierto IPBA bajo la dirección de profesores externos. Por ello, es interesante mencionar la política del INBA respecto a los profesores que enviaba o ubicaba en provincia. Álvarez Acosta consideraba que cuando el profesor que se enviaba a fundar una escuela de danza no tenía las cualidades de un técnico muy adelantado

siempre estuvo compensado con sus facultades organizadoras o con su carácter de promotor y encauzador del interés general, como en el caso de la Srita. Eunice Arriaga, cuyas fundaciones en el

³¹¹ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 26 de junio de 1955.

³¹² *El Heraldo*, San Luis Potosí, 28 de junio de 1955.

³¹³ Participaron: Yolanda Lobo, Pilar Loyola, Argelia Farfán, Rebeca Arredondo, María Elena Plata, Emelia Loredó, Carmen Guerra, Susana González, Eva Wong de Cárdenas, Francisca Tello, Rebeca G. de Farfán, Angélica Narváez, Luz Wong, Ninfa Wong, Cécica Díaz de Arias, María Luisa Avalos y Evangelina de Avila.

³¹⁴ *Letras Potosinas*, vol. XIII, núm. 116-177, abril-septiembre de 1955, p. 3.

³¹⁵ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 9 de septiembre de 1955.

³¹⁶ *Letras Potosinas*, vol. XIII, núm. 116-177, abril-septiembre de 1955, p. 3.

Instituto Potosino de Bellas Artes, en el Instituto de Ciencia y Artes de Zacatecas, y en Aguascalientes, produjeron siempre cifras inusitadas de alumnos constantes y bien orientados, al grado de que las estudiantes de la Escuela de Danza del Instituto Potosino de Bellas Artes se hallan en muy apreciable grado de evolución por el desarrollo de sus capacidades.³¹⁷



Magda Montoya en el Ballet "Tres Retratos", *Letras Potosinas*, año XV, julio-diciembre 1957, núm. 125-126

Al final del año se llevó a cabo otra de las presentaciones de danza del año de 1955, de la cual se guarda la imagen de una función enmarcada por el bello edificio del Teatro de la Paz. Corría el mes de diciembre y los costos en el "Coloso de Villerías" eran: en luneta \$6.00, 1er piso \$3.00, y en balcón \$2.00, para presenciar la actuación del ballet bajo la dirección de Argentina Morales.³¹⁸ Los adelantos en la danza fueron demostrados también en el primer Seminario de Danza, efectuado en enero de 1958, y en el Primer Curso de Capacitación Técnica y Práctica de la Enseñanza de la Danza, al cual asistieron las potosinas Pilar Loyola y Consuelo Caballero.

Mejía Viadero lucía una actitud sumamente positiva respecto a los primeros visos sobre el trabajo dancístico, sobre todo el de Argentina Morales. Consideraba que "a la vuelta de algunos años, alcanzará sus propósitos en todos los órdenes, considerándose como la primera Institución de su género en la provincia, para el servicio del pueblo y para el engrandecimiento de nuestra Patria".³¹⁹ Años más tarde, Álvarez

Acosta reconoció la "participación [de] la bailarina y coreógrafa que en la época de la señorita Oyarzun fungió como titular de danza y ballet, hablo de Argentina Morales, mujer extraordinaria, cálida y formativa de personalidad en la ejecución dancística, que solo pudo ser originada en la época gloriosa de la danza moderna".³²⁰

Otra de las funciones típicas del fin de cursos, fue la realizada bajo la tutela de Luz María O. de Covarrubias en 1956, entonces directora de la Escuela de Danza. En esa ocasión, la producción estuvo a cargo de Luis Sánchez Arreola, Primitivo Casso Soria, Guillermo Saldaña y Gerardo Salinas, bajo la coordinación de Luis Covarrubias, director de la Escuela de Artes Plásticas, quien organizó todo para que el evento del Teatro de la Paz se llevara conforme la política del IPBA. Por supuesto que la invitada de honor fue Magda Montoya,³²¹ titular de la Sección de Danza Foránea del INBA, de la cual se encargó desde su creación. Ese departamento tuvo como metas el desarrollo

³¹⁷ INBA, *Memoria 1954-1958*, p. D 52.

³¹⁸ AHESLP, IPBA, leg. 1955.1, exp. "Varios", Programa función de danza.

³¹⁹ *Letras Potosinas*, vol. XIII, núm. 118, octubre-diciembre de 1955, p. 21.

³²⁰ AHESLP, IPBA, leg. 1980.6, exp. "Programa aniversario del IPBA. 1980".

³²¹ *Letras Potosinas*, vol. XIV, núm. 121-122, julio-diciembre de 1956, pp. 3-4.

del arte de la danza en todo el país, proporcionando elementos técnicos y académicos a los interesados en el perfeccionamiento de su calidad artística. Los lineamientos se extendieron a los institutos regionales abarcando 39 unidades, entre las cuales se encontraba la de San Luis Potosí.³²² Por ello mantuvo un estrecho contacto con las actividades llevadas a cabo en el Instituto. Por ejemplo, Magda hizo una estancia de 19 días en San Luis Potosí durante el mes de septiembre de 1957. En esa ocasión dictó conferencias para el público diverso, se concertó con clubes sociales, se entrevistó con el rector de la Universidad y con el titular de la Secretaría de Educación. Atendió al sindicato de ferrocarrileros y a una comisión de profesores de Matehuala. Preparó una función de danza moderna que presentó los días 7 y 9 de septiembre en el Teatro de la Paz, estrenando *Boda en la Feria* y *Tres Retratos*. Fueron los primeros años en los que ya se hacía un trabajo colectivo o interdisciplinario en el IPBA, pues para *Boda en la Feria*, coreografiada por Magda Montoya, la ayudantía estuvo en manos de Eunice Arriaga y la escenografía a cargo de Primitivo Casso Soria; en la de *Trastos y Máscaras* Joaquín Arias se responsabilizó de la escenografía y se utilizó un grabado de Casso Soria.³²³ Dicha práctica interdisciplinaria se continuó durante el periodo de Raúl Gamboa Cantón.

El INBA y el IPBA presentaron otra función de gala en el Teatro de la Paz para legitimar la presencia de la bailarina, coreógrafa y directora

del Ballet de la UNAM, Magda Montoya, con los destacados bailarines de su grupo: Aurora Agüeria, Lila López, Eunice Arriaga, Yolanda Barragán, Josefina Rodríguez, Luis Alonso y Heriberto Rodríguez. En el concierto de danza moderna actuó parte de las alumnas de danza del IPBA consideradas más talentosas: Arcelia Farfán, Pilar Loyola, Marcela Giurette, Cécica Díaz de Arias, Martha González, Marisela Domínguez, Consuelo Caballero, Hermelinda Fernández, Socorro de la Rosa, Engracia Aguayo, Elda Pérez Ochoa, María Luisa Rentería, Isabel Cerda, Estrella Galavíz, Raquel Arando, Rita Carrillo, Ninfa Wong, Luz Wong, María Luisa Avalos, Margarita López, Lourdes Reyes, Concepción Zamudio, Hilda Rodríguez, Ramona Juárez, Cécica Arias, Hortensia Loyola, Guadalupe Loyola, Fernando González y Juan Antonio Garibay, bajo la dirección de la profesora Eunice Arriaga; así como el conjunto de danzantes del Internado Damián Carmona.³²⁴

Con el respaldo de Miguel Álvarez Acosta, la jefa de danza foránea Magda Montoya, llegó a San Luis Potosí para “dar un impulso definitivo a la enseñanza y a la práctica de la danza dentro del IPBA”, entre agosto y septiembre de 1957. La presentación que hizo en el Teatro de la Paz se dividió en dos partes. La primera de ellas con obras fuera del uso de elementos nacionalistas, más fundamentada en principios de tipo clásico: “obras simétricas, si es que se entiende lo que quiero decir al calificar con esa palabra el tipo de equilibrio estético logrado”.³²⁵ En el segundo grupo, las obras de

³²² INBA, *Memoria 1954-1958*, p. D 49.

³²³ AHESLP, IPBA, leg. 1957.2, exp. “1957 varios. Artes plásticas, danza moderna, danza, opera, guitarrista”.

³²⁴ *Letras Potosinas*, vol. XV, julio diciembre de 1957, p. 3.

³²⁵ Guardia, “Magda Montoya”.

raíz mexicana, de elementos artísticos nacionalistas, de estructuras coreográficas modernas.

La profesora Montoya también coordinó la colaboración de las escuelas de pintura, escultura y música del IPBA, que participaban en la presentación de dicha función, como en otras. Examinó a maestras auxiliares de danza del IPBA, en las cuales encontró una “preparación absoluta para desempeñar sus puestos de maestras, por lo que propuso para ellas un tipo de beca que sin lesionar sus derechos económicos, les diera una preparación intensiva para poder desempeñar en el futuro sus puestos de maestras auxiliares, entre las que se encontraban Pilar Loyola, Ma. Luisa Avalos y Emelia Loredó. Además, solicitó la designación de una profesora de bailes regionales³²⁶ bajo la nueva dirección a cargo de Rosario Oyarzun.

La Escuela de Danza contaba con 7 alumnos y 15 de nuevo ingreso; es decir, un año en el que la matrícula aumentó considerablemente. Ese alumnado se distribuía en grupo infantil, adelantados, dos de principiantes y uno de señoras. La gran demanda de los alumnos que incrementaba día a día condujo a la dirección del Instituto a promover la profesionalización de algunos elementos con la finalidad de aumentar las posibilidades de respuesta ante las necesidades. Por ello, en octubre de 1957 se inició un curso de capacitación para maestras auxiliares y un grupo de hombres formado con alumnos escogidos entre los elementos de la escuela de adaptación social Manuel Avila

Camacho, del internado Damián Carmona y de la Escuela Normal del Estado. Un aspecto de suma importancia, fue la existencia de nueve comisiones de investigación formadas por alumnos de esta escuela que estudiaban las danzas regionales del estado, en sus fuentes, elementos y aspectos históricos.³²⁷

La labor de Magda Montoya como directora de danza foránea del INBA se extendió durante años en el IPBA. En febrero de 1958, intervino ante Oyarzun para gestionar un aumento de sueldo de la profesora de danza regional, pues “no es necesario insistir sobre la urgente labor de vinculación que se debe iniciar y robustecer entre los estudiantes de danza y las raíces de sus regiones originarias: este curso lo considero vital y le repito, espero su colaboración para obtener este aumento de pagas de danza”.³²⁸ Es decir, había prioridades, y en ese momento estaba muy vigente la idea de exaltación nacionalista en las representaciones dancísticas.

Rocío Sagaón también pisó los salones de la “Casa del Mercurio”. Esa bailarina y profesora fue parte de la Academia de la Danza Mexicana; según los testimonios era “bellísima, de facciones como talladas a mano, Sagaón —nacida en 1933— destacó siempre en el medio de la danza no sólo por ser una bailarina talentosa, sino porque su belleza mestiza y exótica la hizo ser la intérprete favorita del Zapata de Guillermo Arriaga”; su belleza también le infundió fama, de tal manera que “el gran amor, la verdadera pasión de Miguel Covarrubias no era el dibujo

³²⁶ AHESLP, IPBA, leg. 1957.2, exp. “1957. Asuntos varios. Danza”. Ma. del Rosario Oyarzun, a Miguel Álvarez Acosta, San Luis Potosí, 24 de septiembre de 1957.

³²⁷ AHESLP, IPBA, leg. 1956.1, exp. “Varios”. Algunos datos sobre la fundación y actividades del IPBA, María del Rosario Oyarzun, San Luis Potosí, 11 de septiembre de 1962.

³²⁸ AHESLP, IPBA, leg. 1958.6, exp. “Escuela de Danza”.

ni la pintura ni el arte, sino una bailarina: Rocío Sagaón". Aunque según Wanderer también sobresalió por "su técnica y su estilo".³²⁹ La "gran bailarina mexicana" impartió durante un mes sus conocimientos en la Escuela de Danza del IPBA en el año de 1957, justo antes del ingreso de Rosario Oyarzun a la dirección del Instituto.³³⁰ Hay que mencionar que en 1955 Sagaón fundó junto con Alma Rosa Martínez y Valentina Castro, el Ballet Contemporáneo, dos años más tarde obtuvo el premio a la Mejor bailarina de danza moderna de México otorgado por la Unión de Críticos de Arte.³³¹ Así sobresalió como intérprete de danza contemporánea y estimuló la creación escénica experimental. En 1953 fueron invitadas al Festival de la Juventud en Rumania donde presentaron un programa folclórico y moderno, de este último montaron Zapata; Guillermo Arriaga trabajó la obra y escogió la música, pero los dos colaboraron en la coreografía. En los años setenta realizó una serie de espectáculos de Danza Hebdomadaria; reunió a cincuenta personalidades, entre músicos, actores y bailarines tales como Mario Lavista, Alicia Urreta, Leonardo Velásquez y Ofelia Medina. También diseñó coreografías para el taller de danza del Instituto Mexicano del Seguro Social, como Hacedora de estrellas,³³² entre otras propuestas coreográficas realizadas. Un detalle importante dentro de su carrera artística fue el cine experimental en el que ganó el premio como mejor actriz en *En este pueblo no hay ladrones*; y en 1950 en la película *Las Islas Marías* de Emilio Indio



Ballet de Danza Moderna, AHESLP, IPBA, Leg. 1961.6, exp. Danza, Fotografías publicadas en *El Sol de San Luis*, 2 de julio de 1961, tomadas por Xavier Vallejo



Magda Montoya y el alumnado de la escuela de danza del IPBA, durante la inauguración de la exposición "16 pintores europeos y mexicanos" en la sala Germán Gedovious. *Letras Potosinas*, año XV, julio diciembre 1957, núm. 125-126

³²⁹ Wanderer en: Dallal, *Danza en México*, p. 95.

³³⁰ *Letras Potosinas*, vol. XV, núm. 123-124, enero-junio de 1957, núm. 123-124, p. 4.

³³¹ <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/16abr/sagaon.htm>, consultado el 10 de abril de 2005.

³³² Dallal, *Danza en México*, p. 111.

Fernández, compartiendo créditos con Pedro Infante. Una tercera etapa fue desde su llegada a Veracruz en 1965 con un movimiento dentro de las artes plásticas, ya que incursionó en el grabado en metal y en la cerámica. Por sus aportaciones a la danza contemporánea, obtuvo el XV Premio Nacional de Danza José Limón que otorga el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Gobierno de Sinaloa a través de la Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional y la Universidad Autónoma de Sinaloa.³³³ También recibió en 1991 el homenaje Una vida en la Danza.

Es importante virar la atención hacia los sucesos de la política cultural nacional, pues están estrechamente ligados a los cambios internos del IPBA a finales de la década de los cincuenta. En diciembre de 1958 Adolfo López Mateos asumió la presidencia de México. En ese mismo año, Celestino Gorostiza fue nombrado director general del INBA, quien sustituyó a Miguel Álvarez Acosta, cargo que ocupó hasta 1964. Por su parte, la gran amiga de Rosario Oyarzun, Zita Basich fue sustituida por Ana Mérida en el Departamento de Danza del INBA. El plan de ampliación en la enseñanza de las artes pronto tuvo sus impactos en el ámbito nacional, con la fundación y/o consolidación de institutos y departamentos de danza en los mismos.

En julio de 1959 el IPBA contrató al profesor de danza moderna Manuel Hiram, con el objetivo de impartir un curso. Para llevarlo

a cabo hubo de por medio un préstamo de 1,500 pesos otorgado a dicho profesor con la finalidad de utilizarlos en su traslado y estancia a Connecticut, Estados Unidos, bajo la consigna de recibir un curso de danza moderna; conocimientos que impartiría a su vez a los alumnos del IPBA. Según las apreciaciones de Hiram, en ese curso, algunas alumnas destacaron por su “agilidad mental para el ritmo y buen oído musical [...] un valor positivo dentro de la danza con mucho sentido de la responsabilidad”, como era el caso de Rebeca Arredondo. De Consuelo Caballero opinaba que era “quizá una de las mejores dotadas orgánicamente, lo cual le facilitaría obtener pronto una técnica depurada, pero tiene que trabajar intensamente. Un elemento indispensable dentro de la danza”. Tenía buen concepto de Graciela González Urriza, quien según sus informes mostraba “magníficas facilidades orgánicas para bailar. Su energía que adquiere al bailar o tomar una clase le hace verse fuerte y segura”.³³⁴

Manuel Hiram emergió del Nuevo Teatro de Danza organizado por Xavier Francis en 1954, del que surgieron Rodolfo Reyes, Luis Fandiño, Carmen Valle Franco y Beatriz Garfias, entre otros.³³⁵ Años después de su estancia en San Luis, se integró al Ballet Independiente en 1972 para ocuparse de la dirección de escena, la escuela de la compañía, el diseño y la iluminación. A la muerte de Raúl Flores Canelo, asumió la dirección artística. Fue bailarín huésped del Ballet Nacional, y participó con el grupo de Magda

³³³ En ese certamen, diversas personalidades del arte escénico han sido reconocidas por su labor desarrollada, entre ellas: Waldeen, Guillermina Bravo, Raúl Flores Canelo, Manuel Hiram, Lila López, Luis Fandiño, Rosa Reyna, Federico Castro, Antonia Quiróz y Rossana Filomarino.

³³⁴ AHESLP, IPBA, leg. 1958.6, exp. “Escuela de Danza”.

³³⁵ Dallal, *Danza en México*, pp. 96-97.

Montoya y el Ballet Contemporáneo de Rocío Sagaón. Asimismo, fue bailarín y coreógrafo del Conjunto Nacional de Danza Moderna.³³⁶ Trabajó con Anna Sokolow, Tim Wengerd, Lorna Burdsall, Ramiro Guerra y Víctor Cuellar, extranjeros reconocidos en el medio dancístico. En 1991, recibió los máximos reconocimientos dancísticos en México: el Premio José Limón y Una vida en la danza, 1996, ambos del INBA.

Pero volvamos a conocer la racha de permanentes invitados a impartir cursos en la escuela de danza del IPBA, que tendría un momento clave precisamente con la muerte de Eunice Arriaga y con el arribo de Lila López en la década de los sesenta, a la conducción del quehacer dancístico en San Luis Potosí. El 7 de abril del año de 1961, Magda Montoya informó desde Acámbaro la “muerte accidental” de Eunice Arriaga, maestra fundadora del IPBA.³³⁷ Según Lila, cuando Eunice aún era profesora de la escuela de danza, falleció en un fatal accidente en Guanajuato, a donde fueron a pasar algunos días un grupo de amigos entre los que se encontraba Lila López, Argentina Morales, la Güera Agüeria y otras dos personas. Se hospedaron en una casa particular; después de desayunar, salieron al campo, en donde se abrazaron para tomarse una foto. Una de ellas tomó un arma para jugar sin medir las consecuencias, de tal manera que se disparó sorpresivamente. Según Lila, “por una nariz le pasó de frente y le dio a Eunice. Todos pensaban que ella se tiró al suelo como parte del

juego. La verdad es que todas se asustaron al ver realmente a Eunice muerta”.³³⁸ Después del fatal accidente, Lila Regresó a la Ciudad de México donde aún residía. El recuerdo del triste accidente le perseguía, pues siempre pensaba que vería a Eunice cuando se encontraba en el estudio de Arau. Estuvo buen tiempo alterada de los nervios a consecuencia del suceso.

Con la muerte de Arriaga se cerró un capítulo importante en la dirección de la danza en San Luis. Después de la muerte de Eunice, le siguieron Argentina Morales, la Güera, Manuel Hiran, el potosino Miguel Araiza, y después Lila.



Caricatura de Lila López, *El Sol de San Luis*, 2 de julio de 1961

³³⁶ <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/180299/balletin.html>, consultado el 20 de abril de 2005.

³³⁷ AHESLP, IPBA, leg. 1958.6, exp. “Escuela de Danza”. Telegrama dirigido a Rosario Oyarzun, por Magda Montoya: “Profundamente penoso me es participar a Ud. y al alumnado IPBA la muerte accidental sufrió día ayer por la Srita Eunice Arriaga, maestra fundadora del IPBA”, Acámbaro, abril 7, 18:20.

³³⁸ Entrevista a Carmen Alvarado, San Luis Potosí, 18 de octubre de 2005.

Araiza impartía sus clases con una buena base de danza clásica; con el paso del tiempo, decidió dejar San Luis y le propuso a Lila el relevo cuando ella formaba parte de la Compañía Nacional de Danza. De esa manera, Lila conoció a Raúl Gamboa a través de Araiza, con quien había bailado en el grupo de Magda Montoya durante años. Para una de las funciones de fin de cursos Araiza propuso a Lila que diseñara coreografías para el grupo potosino, iniciativa que tuvo una respuesta entusiasta, hasta el grado de quedarse en la capital potosina por medio de un contrato inicial de tres meses. En ese entonces en las aulas sobresalían bailarinas como Rebeca Arredondo, María Luisa Avalos, Isabel Cerda, Hermelinda Fernández, Socorro de la Rosa y Graciela González Urriza.

Andadura sobre foros dancísticos

La trayectoria de Lila López desde el IPBA generó frutos tan importantes como la creación del Festival de Danza Contemporánea de San Luis Potosí. Ella se dedicó de tiempo completo al desarrollo de la danza en San Luis Potosí y un aspecto de suma relevancia, se abocó a una de las funciones sociales más significativas: la vinculación con la sociedad a través de la difusión de la cultura con el Festival de Danza. Por ese Festival, la sociedad potosina ha tenido acceso de una manera directa y en todos los ámbitos sociales al conocimiento, práctica y disfrute de una de las disciplinas artísticas, labor meritoria.

Lila López nació en la Ciudad de México en 1933. Descendiente de una familia estrechamente ligada a la vida cultural, pues su madre María del Carmen fue poetiza, pianista y actriz,



Ballet de Danza Moderna, AHESLP, IPBA, Leg. 1961.6, exp. Danza, Fotografías publicadas en *El Sol de San Luis*, 2 de julio de 1961, tomadas por Xavier Vallejo

actividades que abandonó para dedicarse a su familia. Su padre, Rafael López Ocampo, ingeniero agrónomo de profesión, estuvo vinculado a la militancia zapatista revolucionaria. Por este lado, el amor de Lila López por las expresiones artísticas diversas y por los colores asociados al nacionalismo revolucionario, se reflejaron en su obra en el ámbito de la danza a lo largo de su vida.

En 1942, cuando gozaba con nueve años de edad inició estudios de danza con Magda Montoya, en el Ballet Infantil del Sindicato Mexicano de Electricistas de la Ciudad de México, al que también perteneció Eunice Arriaga. Posteriormente Montoya fundó en 1950 el Ballet de la Universidad, perteneciente a la UNAM, al cual Lila se integró al igual que su amiga Aurora Agüeria, amistad que se reforzó cuando la Güera bailaba con Danza Libre Universitaria, grupo formado por Cristina Gallegos. Hacia 1951 ya se presentaba en escenarios internacionales, como la gira hecha en Nueva York, que encabezó Sergio



Ballet de Danza Moderna, AHESLP, IPBA, Leg. 1961.6, exp. Danza, Fotografías publicadas en *El Sol de San Luis*, 2 de julio de 1961, tomadas por Xavier Vallejo

Franco.³³⁹ En 1955 se presentó en las funciones ofrecidas por la dirección de Magda Montoya y Ricardo Silva en el Ballet de Danzas Modernas Quinteto, grupo formado y promocionado por el INBA con la finalidad de extender la danza en provincia; merece especial mención la temporada de 1954.³⁴⁰ Bailaron Magda Montoya, Rosa Reyna, los hermanos José y Ricardo Silva y Ana Mérida, además de Aurora Agüeria y Lila incluidas como refuerzos o complementos. En 1955 se integró al grupo de danza dirigido por Guillermo Arriaga. También tomó clase de Graham con David Word y en 1959 tomó cursos especiales en el grupo de Waldeen.

En el año de 1960 se integró en el Ballet Oficial de Danza Moderna del INBA. La Güera relata que recibían clases de Magda Montoya, “nuestra maestra nos inculcó que un bailarín está obligado a seguir una mística, fundamentada en las raíces profundas de la ética y el respeto que

le debemos a nuestra profesión. Nunca en la frivolidad”.³⁴¹ Ese fue el fundamento y la filosofía de trabajo de Lila López, quien junto con la Güera también recorrían los centros nocturnos del Distrito Federal: desde los más elegantes hasta los de medio pelo, en compañía de Ramón Ortiz, David Cabañas y Juan Ángel del Villar.

Inició como docente en San Luis Potosí en 1961 comisionada por la dirección del INBA a cargo de Gorostiza para impartir un curso dirigido a la educación de niños, jóvenes y adultos, precisamente en las austeras salas del IPBA. Entonces tuvo un reencuentro con Eunice Arriaga, la profesora fundadora de la Escuela de Danza del IPBA, con quien había compartido vínculos y amistad. Ese fue uno de sus primeros contactos con la gente de San Luis, con los amantes de la danza, que la condujo a sembrar profundas y afectivas raíces en esta ciudad. En ese año concibió su coreografía Rebozos.

Lila López relataba con mucho entusiasmo, con alegría y con melancolía su arribo a la ciudad de San Luis Potosí. Contaba con 28 años cuando llegó a tierras potosinas. Según palabras de Lila, “Chayo me llamaba a diario para fijar mi estancia como maestra de danza, siempre tuvo interés por impulsar la danza, la pintura, la literatura y demás artes, además de ser una persona extraordinaria, dedicada y con gran cariño a las artes”.³⁴² En abril de 1961, la maestra “especialista en la materia en la Ciudad de México y en la de New York, abrió un curso intensivo en el Instituto

³³⁹ Delgado, *Lila López*.

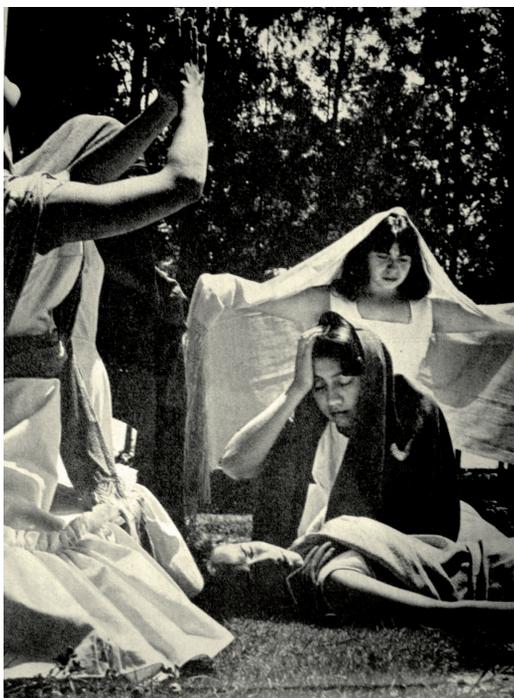
³⁴⁰ Dallal, *Danza en México*, p. 97.

³⁴¹ <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2003/09sep/lila.htm>, consultado el 20 de abril de 2005.

³⁴² Herrera, “Rosario Oyarzun”.

de “danza clásica-moderna”,³⁴³ legitimación de su designación como directora de dicha escuela desde el mes de marzo, aunque fue hasta junio de ese año cuando la entonces directora del IPBA, María del Rosario Oyarzun dio a conocer el nombramiento de Lila López como directora de la Escuela de Danza.³⁴⁴

Las primeras coreografías a cargo de Lila fueron estrenadas en 1961, año en que se nota la censura en medios audiovisuales como la “enlatada” por más de treinta años de *La Sombra del caudillo*, película dirigida ese año por Julio Bracho, que narra la lucha por el poder durante el gobierno de Alvaro Obregón, censurada por la Secretaría de la Defensa Nacional a través del general Agustín Olachea, protagonista de los acontecimientos aludidos. Frente a ese contexto, estrenó *Rebozos*, *Variaciones Sinfónicas*, *Tianguis*, *Amor en Tres Tiempos*, y *Apasionada*.³⁴⁵ Le siguieron en 1962 *Huapango*, *Sinfónica*, *La Invocación y la Imagen*, *Los Dioses del Principio*, *Canto de Amor*, en 1963 *Aranzazú*, *Percusiones y Ritmos Autóctonos*. En 1964 existió un vacío en el estreno de obras, año que coincide con la transición de Ballet de Danza Moderna del IPBA a Ballet Provincial. En 1965 se estrenó *Janitzio*, en 1966 *Quasi Jazz*, *Sensemaya*, *La Xtabay* y *Primavera*. Para terminar en 1968 con *Hippie-Dance*. Como es evidente, al inicio aún incluía puestas en escena con temas clásicos, pero con una transición con sentidos profundamente mexicanistas, como lo fue *La Invocación y la Imagen*, que muestra



Ballet de Danza Moderna, AHESLP, IPBA, Leg. 1961.6, exp. Danza, Fotografías publicadas en *El Sol de San Luis*, 2 de julio de 1961, tomadas por Xavier Vallejo

³⁴³ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 6 de abril de 1961.

³⁴⁴ AHESLP, IPBA, leg. 1958.6, exp. “Escuela de Danza”. Ma. del Rosario Oyarzun, informó que el 16 de marzo de 1961, Lila López fue nombrada Directora de la Escuela de Danza del IPBA. San Luis Potosí, 22 de junio de 1961.

³⁴⁵ Folleto *Danza*. Instituto Potosino de Bellas Artes, San Luis Potosí, marzo de 1968.



Ballet de Danza Moderna, AHESLP, IPBA, Leg. 1961.6, exp. Danza, Fotografías publicadas en *El Sol de San Luis*, 2 de julio de 1961, tomadas por Xavier Vallejo

la representación del peyote como el cactus sagrado, con poderes alucinógenos. La obra describe las peregrinaciones santas, el trance de los iniciados al beber el filtro mágico y el mundo trasfigurado de las percepciones, de las imágenes fantásticas, así como de las formas y colores alucinantes que llenan el espíritu ávido de símbolos. Por otro lado, se abordaban temas asociados al marco de conflictos y represiones sociales, como fue el 68, hecho histórico paralelo a la realización de los XIX Juegos Olímpicos celebrados en México en 1968. Vale la pena mencionar la Exposición Solar organizada por el INBA y el Comité Olímpico, muestra objeto de polémica que desembocó en la organización del Salón Independiente, ajeno a cualquier organismo oficial.³⁴⁶

El grupo de la Escuela de Danza del IPBA fue bautizado como Ballet de Danza Moderna. La primera función congruente con la descentralización en la creación artística fue la presentación del Ballet en el Teatro del Bosque

de la Ciudad de México, en octubre de 1962. El grupo se preparó de forma coordinada con el departamento de danza del INBA. Del conjunto sobresalieron las bailarinas Isabel Cerda, Pilar Loyola y las hermanas González Urriza. De esa manera se iniciaban otros intentos por mostrar lo que se gestaba en provincia, obviamente con la participación de profesores formados en la Ciudad de México. No obstante, es de mencionar que las coreografías muestran preocupaciones, gustos y otras características de los grupos instalados en el país. Las coreografías también reflejan parte de la ideología de la época fundamentada en el nacionalismo tardío, como las obras Sensemayá y Aranzazu, entre otras. El periodista Marco Antonio Acosta mencionó sobre una de las presentaciones en el mencionado teatro que “con un programa excitante de promesas entusiasmando al público con sus coreografías, que fueron muy aplaudidas, haciendo así renacer la fe en el futuro de la danza. Y esto hace creer a muchos que la danza no ha muerto, que vive aún, que respira el nuevo aire de la pluralidad del arte, la mayor parte de las coreografías son de Lila López, y estas están asignadas por el dinamismo y las energía, la imaginación y el entusiasmo”.³⁴⁷

Por ese entonces, se desempeñaban “dos grupos de mayores, uno infantil y uno de gimnasia rítmica”. También dio inicio una ampliación de las presentaciones, fruto de la disciplina y el auge de la escuela, haciendo galas en coordinación con grupos de danza del país y de Estados Unidos. Ese año de 1962 el Ballet del IPBA recibió el reconocimiento como

³⁴⁶ Ugalde Gómez, “Hacia la apertura”, p. 213.

³⁴⁷ AHESLP, IPBA, leg. 1974.2, exp. “Varios”.

el mejor conjunto de danza moderna de la provincia. Los trabajos desarrollados fueron considerados desde un principio con “mucho éxito con sus coreografías Rebozos, Tianguis y Huapango”, dirigidos por Lila López, quien tuvo frecuentes colaboraciones en diversas partes y para distintos eventos. Fue invitada a algunos municipios del estado; en la Ciudad de México se presentó en dos ocasiones en la Feria del Hogar: “fue muy honrosa la invitación que hizo del grupo para actuar en el Instituto de Bellas Artes Centro Cultural Ignacio Ramírez de San Miguel Allende, Guanajuato”, inaugurado el día 17 de agosto, por la sub-secretaria de la Cultura, Amalia Caballero de Castillo Ledón y a la que asistió el director general del INBA.

El Ballet de Danza Moderna del IPBA pasó a llamarse Ballet Provincial de San Luis Potosí,³⁴⁸ en el año de 1964, en respuesta a las políticas culturales nacionales y a los proyectos de proyección dirigidos al extranjero. Según las crónicas oficiales así “nació así una de las compañías de danza contemporánea más antiguas del interior de México”;³⁴⁹ sin embargo en necesario recordar que la década de los cincuenta y sesenta definieron un proceso de transformación importante en la danza moderna y contemporánea, proceso que no todas las escuelas apropiaron. Por ejemplo, la influencia nacionalista de corte moderno era evidente aún en el Ballet Provincial. Con Guillermo Arriaga y Waldeen, Lila López “recorrió a su lado un trecho significativo y formativo de sus calidad artística bailando y colaborando con ellos, al tiempo que aprendía de sus ejemplos de enseñanza”,³⁵⁰



Cristina Alvarado, Ca. 1960

³⁴⁸ AHESLP, IPBA, leg. 1974.2, exp. “Varios”.

³⁴⁹ AIPBA, sin caja, “Programa Ballet Provincial”.

³⁵⁰ Huerta, “Ballet Provincial”, p. 51.

es decir, se nutrió en su ambiente y escuela. En 1964 Miguel Álvarez Acosta era titular del Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC) -dependiente de la Secretaría de Relaciones Exteriores-, entidad oficial encargada de la promoción cultural en el exterior. Uno de los primeros en gozar de dicha promoción fue el grupo de Amalia Hernández. Le tocó el turno al grupo potosino, que realizó una presentación en la Casa de la Paz y efectuó una gira por Estados Unidos por 20 días. Desde esa plataforma Álvarez Acosta sugirió que el grupo se denominara Ballet Provincial de San Luis Potosí, acorde a la política nacionalista y de descentralización cultural, fundada en valores propios de la provincia. Resalta nuevamente la idea nacionalista, regionalista, en donde se subrayan los valores de cada región, estableciendo al mismo tiempo una distancia entre el centro y la periferia. Se impuso la recreación de valores tradicionales con la idea de presentarlos a través de las disciplinas artísticas, misma que se constituyó en un neo-nacionalismo o un nacionalismo tardío.

Cuando realizó la tan nombrada gira por Estados Unidos, fue “clamoroso [el] éxito del Ballet Provincial de San Luis. Tres mil personas aclamaron con entusiasmo vivas y aplausos el conjunto de la capital potosina. El Civic Center de Brownsville, fue insuficiente para la ansiedad del público”.³⁵¹ Lila López encabezó la gira como directora y coreógrafa. Fueron invitados a la estación de radio y televisión K.G.V.T. de Harlingen, apoyados por Esteban Morales, cónsul de México en Brownsville, quien apre-

ció las coreografías Aranzazu, Huapango con música de José Pablo Moncayo, Tianguis de Silvestre Revueltas y Rebozos de Blas Galindo.

En 1966 el Ballet Provincial de San Luis Potosí obtuvo el Primer Premio en el Concurso Regional Zona Centro, convocado por el INBA. Ese mismo año, actuó en el Teatro del Bosque –después Julio Castillo- en la Ciudad de México, representando la Zona Centro. Se le concedió un diploma de honor.

En 1961 se fundó el Ballet Infantil del Instituto Potosino de Bellas Artes con la finalidad de crear repertorios coreográficos representados por niños de entre 5 y 15 años, también parte de las iniciativas y hambre de expansión de Lila López.³⁵² Las primeras coreografías del Infantil fueron Danzas Barrocas, Danzas Arcaicas, Danza del Burrito, Allegro, Fiesta en el Bosque, Sones Indígenas, Jarana, Érase una Vez, La Boda de los Conejos, y el Bati-Sueño, estrenadas en ese orden entre 1961 y 1966. En abril de 1966 el Ballet Infantil recibió en San Luis Potosí el diploma por el tercer lugar en el Primer Concurso Estatal de Juegos Tradicionales y Rondas Infantiles. En septiembre del mismo año, Lila López recibió un reconocimiento en el Concurso Nacional de Danza realizado en la Ciudad de México, por su labor como directora del Ballet Provincial, por la naturaleza de sus coreografías y por el diseño de vestuario; premio otorgado con el criterio del jurado compuesto por Ana Mérida, Salvador Novo y Guillermo Arriaga.

En la andadura del Ballet Provincial, muchos eventos se sucedieron. Personas entraron, otras salieron, se formaron bailarinas,

³⁵¹ AHESLP, IPBA, leg. 1958.6, exp. “Escuela de Danza”.

³⁵² Folleto *Danza. Instituto Potosino de Bellas Artes*, San Luis Potosí, 1968.

UN LIRISMO CROMÁTICO



Integrantes del Grupo de Danza Moderna del IPBA. Ca. 1960



Entrega de Reconocimiento a Cristina Alvarado, integrante del Grupo de Danza Moderna del IPBA. Ca. 1960



Grupo de Danza Moderna del IPBA. Ca. 1960. Colección particular Cristina Alvarado

otros se fueron en búsqueda de inexplorados horizontes. En ese camino que en ocasiones fue azaroso, fue fundamental la presencia de Carmen Alvarado, quien en el futuro fue su alumna, asistente, compañera, amiga y brazo fuerte en la Escuela de Danza. Carmen conoció a Lila por medio de su hermana Cristina Alvarado, quien ya estaba incorporada al cuerpo de bailarinas del IPBA desde la década de los cincuenta, quien la estimulaba para que fuera a apreciar las maravillas de eso que llamaban danza moderna. Iniciaron la amistad y su incorporación al grupo fue gracias al regalo de Lila y Gamboa de una inscripción para clases de pintura y danza, disciplinas en las que se aplicó a la par de sus clases y presentaciones de teatro con el grupo del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), dirigido por Galindo, en los años cuando montaba *El color de nuestra piel*, de Celestino Gorostiza.³⁵³ Derivado de sus actividades en ambas disciplinas en el IPBA abandonó el teatro en el IMSS; realizó varias

obras pictóricas, participó en exposiciones en el ámbito local y nacional y vendió parte de la obra realizada.³⁵⁴ Pero el peso fundamental y la atención posterior los centró en la danza, hasta convertirse en profesora en el IPBA, función que al cumplirse los cincuenta años de vida del IPBA aún desempeña. Las hermanas Alvarado fueron ingrediente esencial en la vida de Lila López y Raúl Gamboa, tanto en el plano profesional, como en el personal cuando formaron el matrimonio Gamboa López. Huelga decir que Lila y Raúl se casaron en una sencilla boda civil efectuada en el restaurante La Virreina. Ella portaba un traje de yalteca y él un traje negro. La ceremonia tuvo como marco auditivo la música popular interpretada por Amado Araiza.

La labor formadora del IPBA en el ámbito dancístico se extendió a estados como Aguascalientes, Zacatecas y Guanajuato. Los alumnos del Ballet Provincial fueron enviados a impartir cursos. Significó el enfrentamiento de las políticas estatales ante la centralización

³⁵³ *Letras Potosinas*, vol. XIX, núm. 139, enero-marzo de 1961, p. 33.

³⁵⁴ Entrevista a Carmen Alvarado, San Luis Potosí, 18 de octubre de 2005.

UN LIRISMO CROMÁTICO



Grupo de Danza Moderna del IPBA. Ca. 1960

de la cultura desde el INBA, que mostraba una reticencia de los profesores formados en el centro a extender sus brazos a la provincia. De tal manera que dicha situación encaminó a los integrantes de la escuela de danza del IPBA a incorporarse a una dinámica expansiva en la docencia y en la creación.

Entre las integrantes del Ballet Provincial destaca la figura de Katia Maddox, quien llegó a San Luis y rápidamente se integró al grupo. Montó Tiempo, espacio y energía, con influencia estilística de Alwin Nikolais y de Louis Murray, bailada por Carmen Alvarado, Gloria Gordo, María de los Angeles Alvarado, Cruz Alberto Zúñiga, Lila López y la propia Katia. Maddox hizo amistad con Fiona Alexander, quien se había incorporado al grupo creativo en las artes plásticas de San Luis Potosí. Tiempo más tarde, Fiona perteneció al grupo del Foro

de Arte Contemporáneo en la década de los setenta, surgido como una consecuencia basada en el deseo de “querer ser auténtico”. Era una organización autónoma en busca de identidad, donde el arte desempeñaba un papel fundamental, al igual que las estructuras políticas, económicas y sociales. Surgió con la necesidad de “crear un frente artístico latinoamericano, capaz de unificar diversas disciplinas que den fuerza y homogeneidad al movimiento, y que se aboque a una investigación profunda, cuyo objetivo sea el encontrar los elementos comunes en el creador individual, en su medio y en su circunstancia”.³⁵⁵ Esta artista tuvo un desempeño interesante, pues después de dedicarse a la pintura fue escenógrafa. Se casó con el también escenógrafo Alejandro Luna, con quien tuvo un hijo: Diego Luna -convertido después en actor-. Fue apreciada como “la pintora escocesa que enriqueció con su talento a nuestro país durante unos años y que murió prematuramente en uno de esos siempre absurdos accidentes”,³⁵⁶ sucedido en 1982, cuando Diego tenía dos años de edad. Su creatividad se sustentaba en una búsqueda inesperada, por ejemplo, consiguió un emplomado de una casa que demolían en la colonia Roma, y lo convirtió en el centro

de una escenografía art déco en la que predominaban los colores blanco y negro. Su filosofía respecto a la escenografía partía “de ir al centro dos o tres veces por semana” para nutrirse de la vida real. Fiona era una mujer que vivía con las manos entintadas, según Sonia Riquer: “ella lo sabía todo y lo hacía con sus manos, con ella entendí que el oficio del teatro es el oficio de hacer, de meter las manos, de clavar, martillar, teñir, coser. Me enseñó que en el medio de un material concreto y uno de sueños, están tus manos”.³⁵⁷ Participó en la primera representación de El Teatro Juan Ruiz de Alarcón -construido entre 1977 y 1978 como parte del conjunto arquitectónico del Centro Cultural Universitario de la UNAM,³⁵⁸ con la puesta en escena de La prueba de las promesas de Juan Ruiz de Alarcón, bajo la dirección de Juan José Gurrola (escenografía de Alejandro Luna, vestuario de Fiona Alexander y los actores Jordy, Matilde Kalfón). En 1961 diseñó el vestuario de Las tentaciones de María Egipcíaca,³⁵⁹ que correspondía con la visión del personaje Beatriz. Participó en la película Robarte el arte en 1972, bajo la dirección de Juan José Gurrola,³⁶⁰ y en la de Antonieta en el año de 1982³⁶¹ —grabada en los estudios Churubusco

³⁵⁵ Folleto *Foro de Arte Contemporáneo. Estructuras visuales hacia una identidad. Exposición*, San Luis Potosí, Centro de Difusión Cultural, mayo de 1979.

³⁵⁶ Carta a Juan García Ponce, Hugo Gutiérrez Vega, <http://www.jornada.unam.mx/2001/08/19/sem-bazar.html>, consultada el 20 de abril de 2005.

³⁵⁷ Sonia Riquer, “El teatro es un instrumento para conocer la realidad”, <http://www.jornada.unam.mx/1999/10/04/teatreras2.htm>, consultada el 20 de abril de 2005.

³⁵⁸ El proyecto estuvo a cargo de los arquitectos Orso Núñez y Arcadio Artis Espriú. Fue inaugurado el 26 de febrero de 1979.

³⁵⁹ Resultado de una investigación realizada en el Seminario de Teoría Dramática de la Facultad de Filosofía y letras en la UNAM, durante el año de 1961, conducido por Luisa Josefina Hernández.

³⁶⁰ Guión: Juan José Gurrola, Arnaldo Cohen, Gelsen Gas. Textos adicionales: Juan José Gurrola, Gelsen Gas, Arnaldo Cohen, Fiona Alexander. Documental.

³⁶¹ Dirección de Carlos Saura, en una coproducción de Conacine, Gaumont FR3 y Nuevo Cine. Francia, 1982. Vestuario de Fiona Alexander.

UN LIRISMO CROMÁTICO

y localidades en la Ciudad de México, San Luis Potosí y en París—, entre otros proyectos.

Entre los profesores que impartieron clase en la Escuela de Danza, estuvieron: Magda Montoya, Argentina Morales, Rocío Sagaón, Ana Dinna Castañeda, Luz Ma. Covarrubias, Emilia Loreda, Pilar Loyola, Rebeca G. de Farfán, Ma. Luisa Avalos, Manuel Hiram, Isabel Cerda, Ma. del Socorro de la Rosa, Esther Cervantes, Miguel Araiza, Lila López, Carmen Alvarado, Alberto Zúñiga, Sabino Solís, Leonarda Mireles, Artemio Posadas, Elsa Montelongo, Miguel Ángel Vázquez, Olga Elena Herrera, Antonio Torres y José A. Puente, entre otros.³⁶² La trayectoria de los grupos de

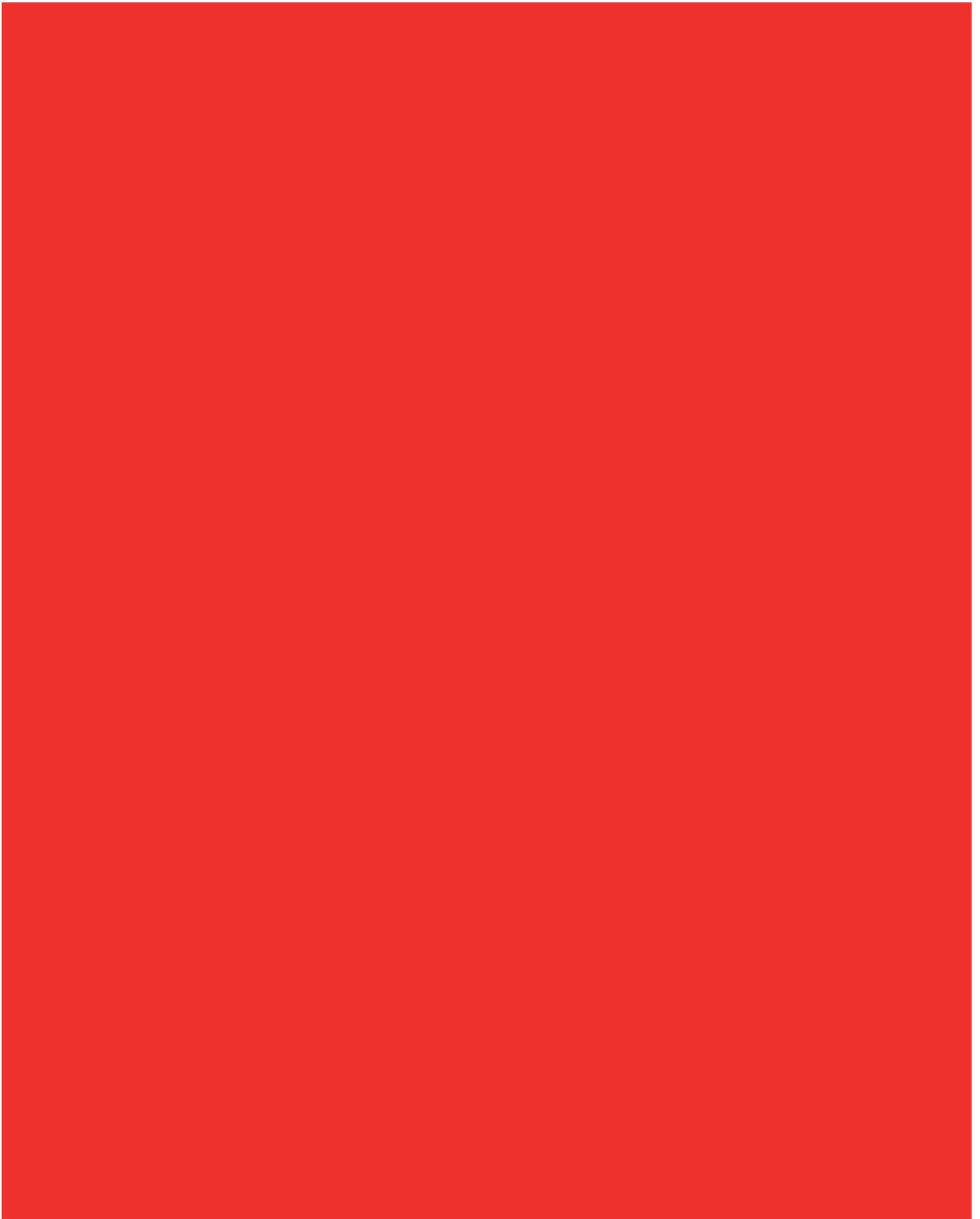
danza cambiaría a partir de los proyectos de construcción de escenarios como el Centro de Difusión Cultural, precedido por la edificación de la Escuela Julián Carrillo en la década de los setenta, por eventos de envergadura como el Festival de Danza. En la década de los sesenta, José Luis Martínez, director general del INBA informaba que el Ballet Provincial de San Luis, “ha hecho numerosas giras dentro del país y en los Estados Unidos. El actual gobierno inició en 1969 la construcción de un edificio especial para este instituto,”³⁶³ espacio asociado al inicio de proyectos relevantes para el IPBA y acorde a los objetivos de la política cultural de descentralización.



Grupo de Danza Moderna del IPBA. Ca. 1960.

³⁶² Gobierno del Estado, *XXV Aniversario*.

³⁶³ INBA, *Memoria 1964-1970*, p. 145.



IV

década de proyectos artísticos y culturales

El IPBA fue creciendo permanentemente en su primera década de curso. Las metas alcanzadas, la participación en exposiciones y funciones en el ámbito estatal, nacional e internacional, le fueron confiriendo un lugar preponderante como Instituto regional en el país. Internamente, las necesidades espaciales también fueron incrementando. Lo importante en este sentido, es resaltar que los resultados obtenidos en diversos lugares y momentos en el escenario artístico proporcionaron el fundamento para gestionar un nuevo edificio acorde a la profesionalización que se estaba logrando. De tal manera que Raúl Gamboa Cantón siempre de la mano de Lila López y con el respaldo del propio quehacer de los artistas formados en ese primer periodo, concretaron el proyecto

de la Escuela Julián Carrillo y del Centro de Difusión Cultural en la década de los setenta.

La Escuela Julián Carrillo

Una parte importante en la evolución del Instituto, fue la intención de crear un espacio adecuado, con la infraestructura y los elementos necesarios para la docencia, promoción y la creación artística, cristalizada en la edificación de la Escuela Julián Carrillo en 1971, en la esquina de las calles de Constitución y Universidad. Conocer algunos aspectos sobre su establecimiento ofrecerá un acercamiento a las manifestaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XX en San Luis Potosí y en México, así como identificar múltiples aspectos sociales



Julián Carrillo

del pasado. Ese fue el año en que sucedió el Festival de Avándaro, en el Estado de México, espacio en el que se presentaron grupos de rock, mostrando nuevas formas de expresión musical y de convivencia, fenómeno asociado a manifestaciones pacifistas, anticonstitucionales y de convivencia retomadas por la cultura hippie de los años sesenta. Fue una década de cambios sociales, culturales, políticos y artísticos.

Para llevar a cabo el proyecto de la Escuela se tuvo que hacer frente a infinidad

de situaciones, como la de conseguir recursos económicos y financiar el proyecto. Entonces se consideraba que la construcción de un edificio especial con todos los requerimientos y especificaciones para impartir enseñanzas de aula, taller, foro y consulta, “aunque se redujese al 50 por ciento del costo por la participación federal, requería un esfuerzo sin precedentes. Pero si era arduo cubrir el 50 por ciento del total para un solo edificio, para el INBA resultaba una erogación estratosférica, porque tendría que dar tantas mitades de costo como institutos pretendiera instalar en el país”.³⁶⁴ En este sentido, la participación del gobierno estatal al frente de Antonio Rocha Cordero fue fundamental. Su estancia en el Gobierno del Estado durante el periodo 1967-1973 fue relevante para concretar el plan tan anhelado por los artistas adheridos a la construcción del nuevo edificio. Rocha Cordero ocupó importantes cargos públicos en el ámbito estatal y nacional.³⁶⁵ Un aspecto ilustrativo de su personalidad, es que a lo largo de su mandato se abolió la pena de muerte en San Luis Potosí. Entre otros elementos valorados en su persona, el INBA reconocía su peso político en aras de mantener el importante vínculo, definiéndolo como “hombre excepcional al frente del Gobierno del Estado y una época propicia de la Federación.”³⁶⁶ Pero es interesante asomarse al interior del IPBA, a los espacios de la “Casa del Mercurio” y detectar las necesidades especiales del quehacer artístico. Había carencias desde

³⁶⁴ AHESLP, IPBA, leg. 1980.6, exp. “Programa aniversario del IPBA. 1980”.

³⁶⁵ Procurador General de Justicia de San Luis Potosí, Secretario General de Gobierno de Tamaulipas y diputado al Congreso de la Unión. Senador por San Luis Potosí, abogado consultor y posteriormente, jefe del Departamento Jurídico del Banco Agrícola. Ministro de la Suprema Corte de Justicia de la Nación.

³⁶⁶ AHESLP, IPBA, leg. 1980.6, exp. “Programa aniversario del IPBA. 1980”.

recién abierto el Instituto, mismas que ya fueron descritas. Como primer director, Jesús Mejía Viadero enfrentó la etapa más crucial pues resolvió situaciones graves y sostuvo las escuelas durante dos años. Durante la dirección de María del Rosario Oyarzun, las escuelas crecieron a un ritmo más acelerado en el número de estudiantes y en las necesidades básicas; la diferencia con el periodo directriz anterior, fue la obtención de más recursos económicos para solventar la estrechez económica. Cuando Raúl Gamboa Cantón entró en funciones, la tendencia fue semejante que en años anteriores, de tal manera que tanto la planta de profesores se incrementó como el colectivo de estudiantes, por lo que se hizo necesaria una ampliación. De esa manera, el conjunto de profesores, estudiantes y otros ciudadanos involucrados, plantearon buscar una mejor opción, algo que incluso representaba expectativas de expansión desde años atrás.³⁶⁷

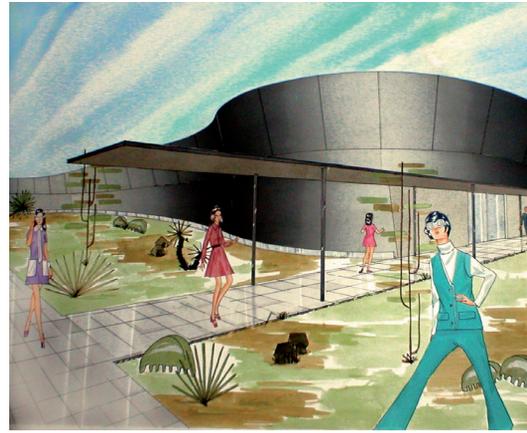


Caricatura de José Miguel Torre, *El Sol de San Luis*, 2 de julio de 1961

Andamios y edificación

Francisco Marroquín y José del Pozo, Agustín Rodríguez Reyes y José Luis Larrondo, Juan Manuel Suárez y Guillermo Reza O., y José C. Pujadas, hicieron las propuestas del diseño arquitectónico para la nueva edificación del IPBA. Miguel Torre, miembro del patronato para la construcción del edificio, entregó al gobernador el presupuesto unificado de los arquitectos participantes y agregó que el mismo quedó muy complacido. El Patronato se encargó de evaluar los proyectos, “después de estudiar minuciosamente” cada diseño, votaron

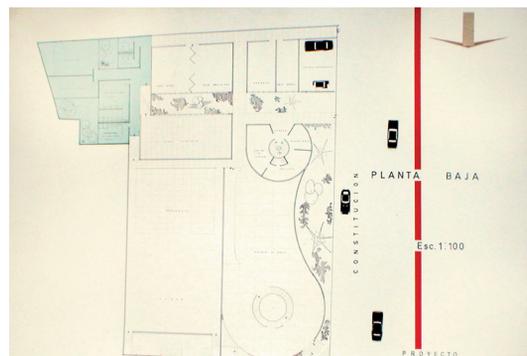
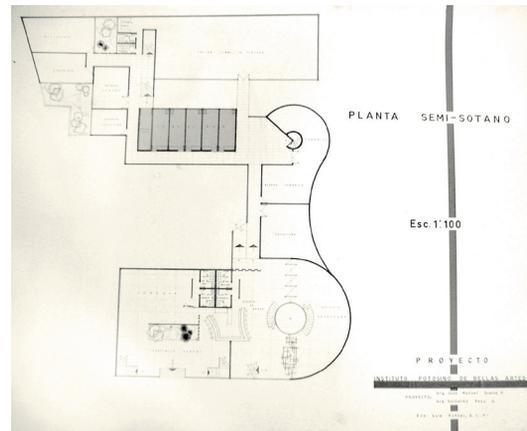
³⁶⁷ AHESLP, IPBA, leg. 1956.I, exp. “Varios”. Dos hojas sueltas fechadas el 4 de marzo de 1964.



Proyecto arquitectónico de Juan Manuel Suárez y Guillermo Reza, para la Escuela Julián Carrillo, 1970, AIPBA

unánimemente por el de Rodríguez Reyes y Larrondo. A iniciativa de Manuel Hernández Muro, se pidió la inclusión de una cláusula que especificaba que el patronato votaba a favor de ese proyecto “siempre y cuando los arquitectos autores de él, se comprometieran a realizar las modificaciones y cambios en su proyecto, que a juicio del Patronato, fuesen necesarios para la mayor eficacia de la actividad a que estaban destinados”.³⁶⁸ Petición aceptada; el presidente del patronato sugirió además que se redactara una carta con dicha petición. Así fue comunicado telefónicamente a los arquitectos el 19 de enero de 1970.

El proyecto inicial de Agustín Rodríguez Reyes y José Luis Larrondo efectivamente fue modificado y adaptado. La obra final fue calificada por la prensa de extraordinaria, quien en esa construcción, al igual que en la plazoleta de Aranzazu, “ha logrado grandes elogios”.³⁶⁹ El fondo documental resguardado en el IPBA, contiene un extraordinario lote de planos, asociados a las propuestas



Planos del proyecto arquitectónico de Juan Manuel Suárez y Guillermo Reza, para la Escuela Julián Carrillo, 1970, AIPBA

³⁶⁸ AHESLP, IPBA, exp. 1963.4, exp. “Sin título”.

³⁶⁹ *El Sol de San Luis*, 25 de abril de 1971.

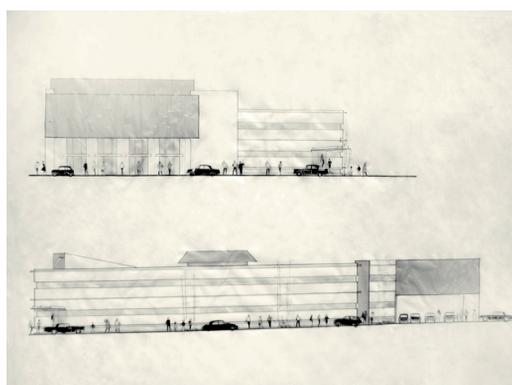
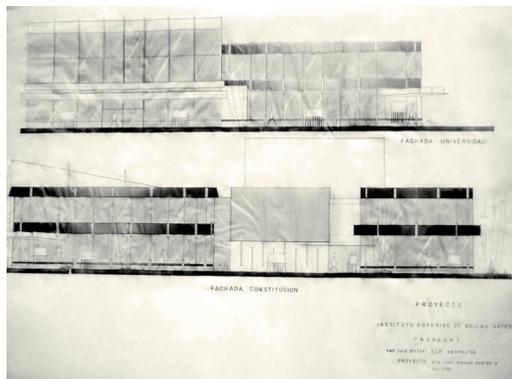
DÉCADAS DE PROYECTOS ARTÍSTICOS Y CULTURALES

arquitectónicas para la nueva escuela. Es interesante apreciar las expresiones plásticas de la época, sintetizadas en la vestimenta, en los autos, el diseño de los espacios, la forma y el mobiliario de cada propuesta.

Llama la atención el proyecto de los arquitectos Juan Manuel Suárez y Guillermo Reza, inscrito en el modernismo en boga, de tendencia minimalista; formas orgánicas y amplios espacios transparentes. Por otro lado, el diseño del arquitecto Pujadas está cercano a formas geométricas, como el tipo de construcciones de la Bauhaus.

Para consolidar el proyecto se había ya formado un patronato que logró darle seguimiento a esa empresa. Entre sus miembros figuraron: José Miguel Torre, Raúl Gamboa Cantón, Carlos Serna, Joaquín Arias, Luis Aznar, Horacio Caballero, Francisco Carreras, Félix Dauajare Torres, Manuel Hernández Muro, Alberto Loyola y José Pesquera Lizardi.

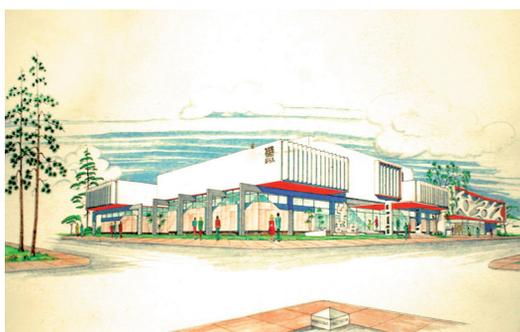
Durante construcción se realizaron eventos como funciones de teatro, danza, música y exposiciones de artes plásticas. El argumento era hacer visible la importancia de las actividades artísticas que justificara ese edificio. La edificación de la nueva escuela pasó por etapas críticas, como errores en la construcción, falta de recursos financieros para continuar, de tal forma que en varias ocasiones se detuvieron los trabajos ante la reticencia del gobernador Antonio Rocha Cordero para liberar más recursos. Finalmente el edificio se concluyó. El Gobierno del Estado ya no otorgó más dinero para implementar el edificio con mobiliario. Sin embargo, la señora Socorro Díaz del Castillo, presidenta del Instituto de



Tres vistas del proyecto arquitectónico de Juan Manuel Suárez y Guillermo Reza, para la Escuela Julián Carrillo, 1970, AIPBA



Proyecto arquitectónico de Juan Manuel Suárez y Guillermo Reza, para la Escuela Julián Carrillo, 1970, AIPBA

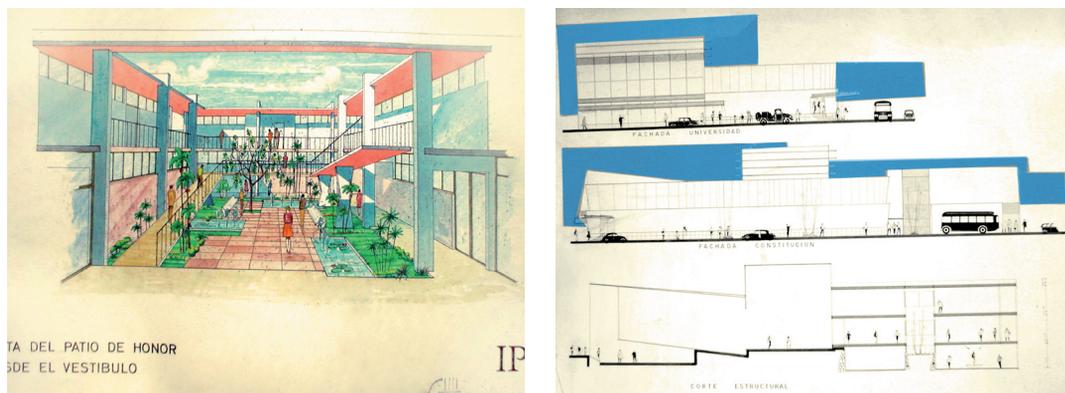


Proyecto arquitectónico de José C. Pujadas, para la Escuela Julián Carrillo, 1970, AIPBA

Protección a la Infancia y esposa del gobernador Rocha Cordero, emprendió con mucho entusiasmo una serie de acciones encaminadas a aprovisionar lo necesario y poder abrir la Escuela. Tanto Díaz como Rocha Cordero se habían distinguido por una alta sensibilidad.

Ese edificio que alberga la Escuela Julián Carrillo representa ahora una especie de monumento. Ubicado a un costado de la Alameda, en un contexto de álgidos movimientos urbanísticos, compuesto ahora por edificaciones significativas para el ámbito cultural de San Luis Potosí, como lo es el Teatro Alameda recientemente restaurado; la ahora Escuela Estatal de Artes; la “nueva” estación de Ferrocarriles Nacionales diseñada por el arquitecto Manuel Ortiz Monasterio e inaugurada en 1942, inmersa en la década de los cuarenta con un estilo art novo o el denominado funcionalismo modernista; la decimonónica estación de tren edificada a finales del siglo XIX con el criterio constructivo característico de las estaciones ferroviarias inglesas o el llamado “eclecticismo integrado”, junto a las viejas oficinas y bodegas de los patios del ferrocarril; la Iglesia del Señor de los Trabajos, que llama la atención por su arquitectura gótica extemporánea; y el Centro de Difusión Cultural, construido después de instalada la Julián Carrillo. En conjunto, las edificaciones de la Alameda le confieren un carácter especial, ya por su propia materialización, o por la naturaleza de las actividades que se desarrollan en cada una de ellas, significando un patrimonio tangible e intangible local.

Dicho edificio representaba para entonces y para el propio Miguel Álvarez Acosta, una



Proyecto arquitectónico de José C. Pujadas, para la Escuela Julián Carrillo, 1970, AIPBA

joya de la cultura fabricada por el gobierno estatal de Antonio Rocha, es decir, una visión abiertamente politizada de “la abandonada ciudad [que] recobra sus reliquias y brinda al IPBA un majestuoso palacio de enseñanza y exhibiciones: lo dota de equipo y depura de magisterio, funda la Casa de la Cultura, relicario que pule grandiosamente el arquitecto Cossío; y el IPBA acelera y crece bajo el nombre del maestro Julián carrillo”.³⁷⁰ Los remates cúbicos de la construcción crean impresiones semánticas, como la simplicidad de sus bases geométricas que evoca las pirámides de los aztecas o los mayas, que dan la impresión de conducir -desde el acceso principal de la calle- a través de las escalinatas al “altar del arte”. Esta metáfora bien puede reflejar anhelos secretos del inconciente colectivo. Propone una nueva lectura de la ciudad: a través de un recorrido por el punto central de la ciudad, que es la Alameda, se conjunta la arquitectura que expresa la evolución histórica resumida en expectativas empresariales, de comunicaciones,

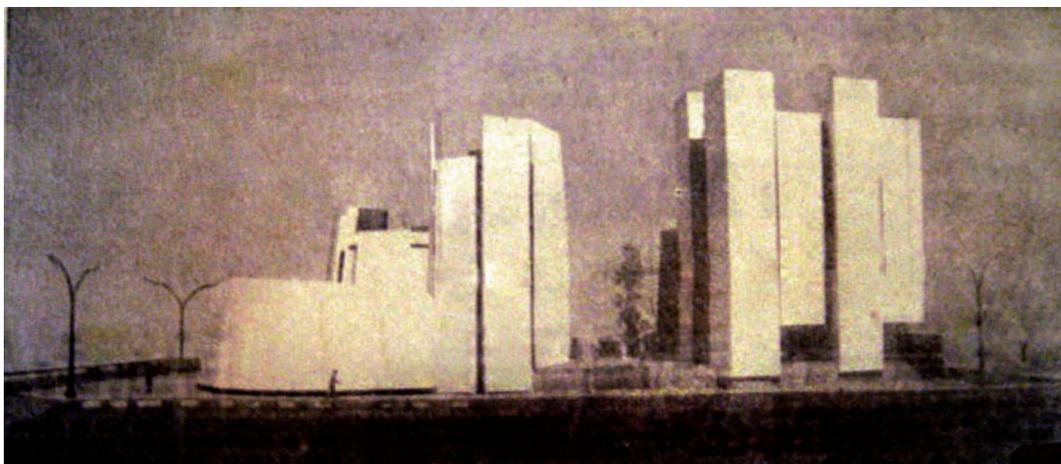
el poder religioso, la cultura, que muestra una imagen destructura-constructora de los edificios emblemáticos. Lo nuevo y lo ruinoso, lo que está realizándose y lo terminado: cara y cruz de una misma realidad. Es una simbología concretada en los monumentos de una nueva religión: la modernidad, el arte y la cultura, frente al desarrollo tecnológico, una dura geometría elemental que evoca la historia y la vida contemporánea.

Un nuevo espacio para la formación artística

La nueva escuela fue inaugurada el 25 de abril de 1971, con la presencia de Luis Echeverría Álvarez, presidente de México, y de Antonio Rocha Cordero, gobernador del estado, entre otras figuras públicas. Para el evento se montó la exposición de alumnos del taller de pintura, y el Ballet Provincial de San Luis ejecutó un fragmento de la obra Jazz 69, coreografiada por Lila López.³⁷¹

³⁷⁰ Álvarez Acosta, “25 aniversario”, p. 27.

³⁷¹ *Excélsior*, Ciudad de México, 26 de abril de 1971.



Fotografía de la maqueta de la Escuela Julián Carrillo, publicada en *El Día*, Ciudad de México, 10 de mayo de 1970, AHESLP, IPBA, Leg. 1970.2, exp. Síntesis informativa. *El Día*, México df, 10 de mayo de 1970

Luis Echeverría Álvarez ofreció palabras de elogio a las artes. También dedicó unas líneas en forma especial a “la querida pintora Teresita Caballero”, con quien sostuvo un sencillo diálogo, para manifestarle que en su hogar se encontraba un hermoso cuadro de su inspiración. Hay que recordar que Echeverría Álvarez buscó relaciones políticas con intelectuales; instauró organismos culturales oficiales, como el Festival Internacional Cervantino. Sin embargo, las heridas no cicatrizadas por su participación como Secretario de Gobernación en la represión estudiantil de 1968 no desaparecieron. Daniel Cosío Villegas, uno de sus más encarnizados críticos, difundió *El sistema político mexicano* y *El estilo personal de gobernar*, ensayos que mostraban la negrura del presidencialismo.

A la inauguración también asistió Lolita Carrillo, heredera de Julián Carrillo, quien brindó una charla sobre la música de su padre,³⁷²

nombre asignado a la nueva escuela. Julián Carrillo³⁷³ fue el célebre compositor y violinista potosino, quien a temprana edad comenzó estudios de música con el profesor Flavio F. Carlos, los prosiguió en el Conservatorio Nacional de la Ciudad de México; a través de una beca concedida en 1899, estudió composición y dirección orquestal en el Conservatorio de Leipzig y Gante, Bélgica. Durante seis años (1914-1920) fue director del Conservatorio Nacional de Música y más tarde de la Orquesta Sinfónica Nacional de México (1920-1924). De entre sus obras se incluyen sonatas, poemas sinfónicos, fugas y concertinos; escribió varios tratados de armonía, contrapunto e instrumentación; pero su mayor logro es sin duda su descubrimiento del Sonido 13 o microtonalidad.³⁷⁴ El famoso músico mexicano murió en Ciudad de México el 9 de septiembre de 1965; sus restos fueron depositados en la Rotonda de los Hombres Ilustres

³⁷² *El Sol de San Luis*, 25 de abril de 1971.

³⁷³ Nació en Aqualulco, San Luis Potosí, 28 de enero en 1875, en el seno de una familia indígena. Fue el último de los 19 hijos de Nabor Carrillo y Antonia Trujillo.

³⁷⁴ Intervalos de 4°, 8°, 16°, 64° y 94° de tono logrados por el experimento sobre las notas sol y la de la cuarta cuerda del violín, cuya formula matemática es 1.0072.

del Panteón Dolores de la Ciudad de México. El día de la inauguración también se hizo en el Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, la exhibición de una pequeña roca extraída en el primer viaje lunar, "hazaña que conmovió al mundo". Entre los invitados estuvo el Cónsul de Estados Unidos, George C. Mitchell.³⁷⁵ Por su parte, Miguel Álvarez Acosta declaró:

No, no era ya posible que aquella comunidad juvenil que era como un árbol jubiloso siguiere creciendo en un tiesto. Encarcelado, sus ramos no podrían ensancharse; las que tenía estaban en peligro. Pero no logran mejor casa. Se dedicarán entonces a embellecer su follaje, mientras llegaba el día de abrir sus ímpetus al espacio; ensanchar la familia en dinámico y rico crecimiento con nuevos frutos de la técnica, la libertad y la inspiración; una grandiosa casa para el arte. Y esperaron. Y quince años después, el sueño se cumplió.³⁷⁶

La Escuela Julián Carrillo fue diseñada con espacios para talleres y oficinas. Solamente el teatro quedó pendiente, lugar que nunca pudo construirse de acuerdo al proyecto original, debido a la ampliación espacial para las actividades que ya se realizaban. En su lugar se gestionó un nuevo lote ubicado a dos cuadras, en donde se edificó el Centro de Difusión Cultural, inaugurado en 1978.

De esa manera, la ciudad de San Luis Potosí contaba ya con un renovado Instituto especializado en la docencia de las artes. Ese nuevo espacio cubría la enseñanza de una diversidad de disciplinas artísticas:³⁷⁷ Danza moderna: Taller de Coreografía, Danza Infantil, Baile Regional, Gimnasia acrobática, Gimnasia rítmica. Artes pláticas: Dibujo de 1º y 2º grado; Pintura de 1º y 2º grado; Taller Libre de Pintura; Escultura; Grabado; Perspectiva; Historia del Arte; Apreciación del Arte Contemporáneo. Música: Escuela de Instrumentos de Arco; Escuela de Instrumentos de Aliento; Escuela de Piano; Escuela de Guitarra; Solfeo; Teoría, Composición e Historia de la Música. Teatro: Historia del Teatro; Técnicas Teatrales; Ejercicios Orales; Interpretación; Análisis Literarios. Idiomas: Inglés; Francés; Italiano. Taller literario: Poesía; Ensayos; Cuentos; Novela; Historia; Literatura en General. Difusión Cultural: Actividades públicas programadas con materias compuestas de su Plan de Estudios y con personalidades invitadas para sus programaciones diarias.

Entonces aún figuraba en el plan de estudios el aprendizaje de idiomas, que durante su vigencia estuvieron dirigidos por Emma Susana Speratti, Mariane Jung, José Pesquera, Salvador Villalpando, Mariano Palau, Michelle Arellano e Hilda Robles, entre otros. En el plan actual no está incluido.

Durante décadas el Instituto ha mostrado a través de una cantidad inmensa de exposiciones temporales, lo más significativo de la pintura,

³⁷⁵ *El Sol de San Luis*, 27 de abril de 1971.

³⁷⁶ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 6 de mayo de 1971.

³⁷⁷ SHCP, "Datos cronológicos del IPBA", pp. 17-18.

escultura, grabado y otras expresiones plásticas de artistas potosinos, mexicanos y de extranjeros. La sala de exposiciones Antonio Rocha Cordero se convirtió pronto en un espacio de nutridos intercambios en el que se han presenciado obras de incontables artistas de diversas latitudes. En este sentido, la opinión de los profesores en la década de los ochenta, era la de “estar actualizado, no simplemente quedarme con los viejos conocimientos que yo adquirí, que son muy buenos, claro. La orientación del maestro Gamboa, ¡caray!, a todos nos ha servido y a mí en lo particular enormemente, pero hemos llevado otros cursos más modernos”.³⁷⁸ Los nuevos espacios planteaban exigencias mayores.

El Centro de Difusión Cultural

En la década de los setenta las opciones para la difusión de la cultura y las artes eran restringidas en todo el país, y obviamente en San Luis no se contaban con las condiciones específicas que aseguraran un lugar adecuado para ello. Con la creciente producción de los trabajos realizados en el renovado Instituto con la Escuela Julián Carrillo, las necesidades espaciales se intensificaron. Era urgente configurar nuevos y adecuados foros para mostrar la formación artística potosina “modélica”; ensanchar el bagaje cultural de los estudiantes con exposiciones de diversa índole que tuvieran propuestas novedosas y que también mostraran antecedentes estilísticos; mantener un vínculo con la sociedad mostrando

en otros lugares del mundo, las tendencias, los valores y la creación que se generaba en otros centros del país. Móvil de importancia fundamental fue la postura política de Estado de contar con una “galería” de primera en México, como ya se tenía un edificio único destinado a la docencia en el arte. Esas consideraciones fueron definitivas para impulsar la construcción del que fue definido en su momento, como el centro de difusión cultural más importante en el país, por su infraestructura, sus alcances y por las propuestas de difusión.

En el horizonte nacional, entre 1970 y 1979 durante el periodo presidencial de Luis Echeverría Álvarez y de José López Portillo, se tendió al montaje de exposiciones precedentes de países de la “cortina de hierro”, con el afán de mostrar su política afín a los ideales socialistas.³⁷⁹

De igual forma que para la construcción de la Escuela Julián Carrillo, también para el Centro de Difusión Cultural (CDC) se formó un patronato que contribuyó a consolidar el proyecto. Los integrantes del mismo fueron: Guillermo Medina de los Santos -dos veces rector de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí-, Raúl Gamboa Cantón, Gabriel Echenique Portillo, Benito Estrada, Rosa Luz Villasuso de Marroquín, José Guadalupe Pérez y Jerónimo González.

Recordemos que el plan de erigir un teatro para la Escuela Julián Carrillo quedó trunco a causa de la extensión de espacios para actividades que ya se llevaban a cabo, de tal manera que en las calles de Universidad y Negrete, justo frente al depositario de los exvotos ofrecidos

³⁷⁸ Hurtado, “Sergio Portillo”, p. 23.

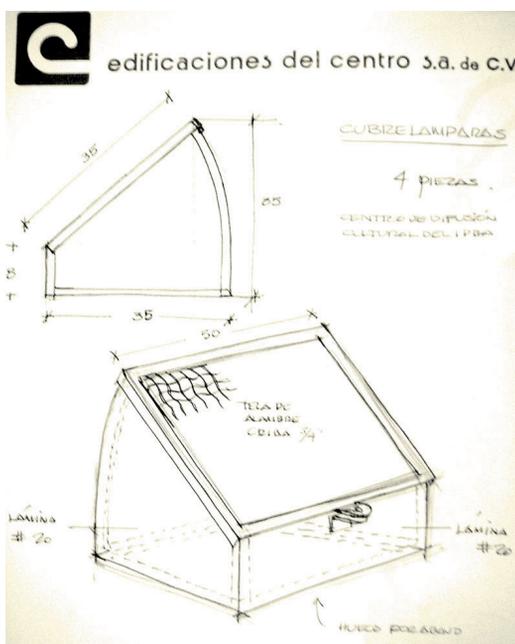
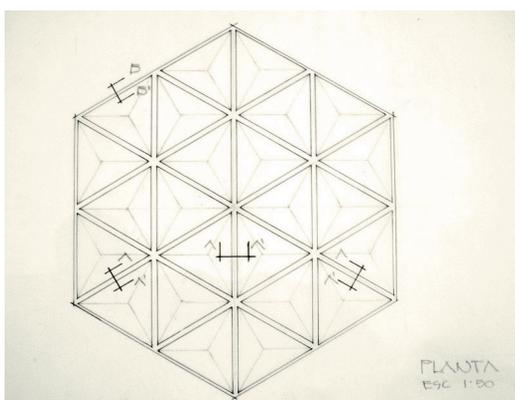
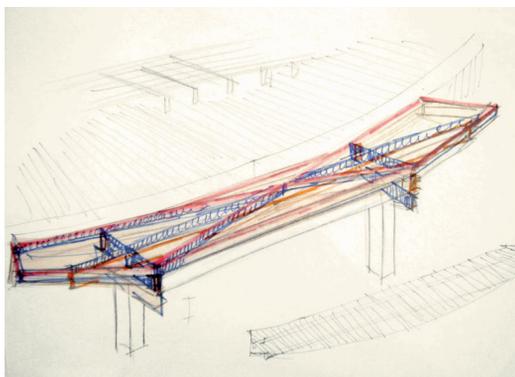
³⁷⁹ González Matute, “Arte internacional”, p. 148.

DÉCADAS DE PROYECTOS ARTÍSTICOS Y CULTURALES

al Señor de los Trabajos en la Iglesia que le da su nombre, se construyó uno de los centros culturales más importantes de esa década.

El CDC se inauguró en abril de 1978 durante el periodo presidencial de José López Portillo y del gubernamental de Guillermo Fonseca Álvarez (1973-1979), justo en los años precedentes a una aguda crisis económica en México. Cabe recordar que en el último momento del periodo presidencial de López Portillo se nacionalizó la banca y se presentó una fuerte devaluación del peso mexicano. Se definió una estrategia de reorientación de políticas económicas en búsqueda de la protección y del subsidio, que anunciaba la puesta en marcha del liberalismo económico y la apertura comercial del país; en el contexto de vaivenes políticos y económicos nació ese centro cultural.

A la apertura del CDC asistió también Juan José Bremen, director general del INBA (1976-1982), y Víctor Sandoval, entonces director de Promoción Cultural del INBA -quien más tarde sería director general del INBA de 1988 a 1991-. Fonseca Álvarez mantuvo la línea inscrita en el respaldo a los proyectos culturales y otorgó "al IPBA un hermoso escenario y elegantes muros para la propagación gráfica y pictórica e incluso lleva la enseñanza artística a los reos".³⁸⁰ Como se acostumbra aun hoy en día, el CDC fue el "proyecto personal" del gobernador en turno, mismo que "ha sido considerado por propios y extraños, como el más importante centro de difusión de provincia, a la altura de muchos de la capital de la república",³⁸¹ concepto que enorgullecía sobremanera al



Proyección de estructuras del CDC, AHESLP, IPBA, leg. 1974.4, exp. Paquete planos del CDC

³⁸⁰ Álvarez Acosta, "25 aniversario", pp. 27-28

³⁸¹ Fonseca Álvarez, *Informe 1973-1979*, p. 25.



Museo de Arte Moderno. Centro de Difusión Cultural. Folleto Galería Estela Shapiro, 1978

propio gobernador. La lectura de ese hecho guarda una mirada crítica sobre los proyectos artísticos necesarios, por la forma cómo fueron planteados y llevados a cabo. El discurso oficial mostraba los objetivos de la política cultural de Estado, fundamentada en la difusión de una “cultura estética a todos los componentes de nuestra colectividad y en particular a las capas sociales más desvalidas cuyas carencias les impedían participar del beneficio de la cultura [...] un pueblo no puede alcanzar el completo desarrollo de todas sus potencialidades, ni tomar conciencia de su verdadera identidad, más que por medio de la cultura y de la exaltación de sus propios valores espirituales”.³⁸²

Se reiteraban ideales prácticamente transformados en atemporales respecto a las representaciones heredadas de los antepasados, “que hoy perfilan nuestra historia y justifican nuestro orgullo [...] mi Gobierno pretende con la realización de esta audaz obra arquitectónica, no sólo crear un marco digno para difundir la cultura nacional y Universal, sino también y principalmente, mostrar al presente y legar al futuro muestras evidentes de la creatividad estética del pueblo potosino”. Ese objetivo, según Fonseca Álvarez, tenía como base la realización de exposiciones de pintura, de escultura, la puesta en escena de obras de teatro, realización de funciones de danza, y —según él— todas las “expresiones y manifestaciones espirituales de este pueblo al que pertenezco y por el que he luchado siempre impulsado tanto por vínculos raciales y sociales, como por mi inquebrantable fe en su destino histórico”.³⁸³

³⁸² AIPBA, sin caja, “Palabras pronunciadas por el C. Lic. Guillermo Fonseca Álvarez en su quinto informe de gobierno

³⁸³ AIPBA, sin caja, “Palabras pronunciadas por el C. Lic. Guillermo Fonseca Álvarez en su quinto informe de gobierno

A partir de ese acontecimiento, Fonseca incorporó una sección destinada a la plástica que empezó a crear sus acervos permanentes con importantes donaciones. Una de las más importantes es la que adquirió en esos años un rango meritorio dentro de las galerías “metropolitanas”, es decir, una donación de mixografías y pinturas, considerando que “su ejemplo debería ser adoptado por quienes están en aptitud de enriquecer objetivamente los tesoros del arte”.³⁸⁴

En esa, como en otras ocasiones, el crítico de arte Antonio Rodríguez calificó la inauguración del Centro de Difusión Cultural como un suceso digno de ser señalado y aplaudido a escala nacional, “en primer lugar por lo que significa como actitud, el esfuerzo de un Estado laborioso, pero no de los más ricos del país, que acepta otorgar a la cultura la prioridad que en otros lugares de la tierra se le niega.”³⁸⁵ Hecho verídico en el tiempo, aunque bajo el velo de un entusiasta discurso oficioso legitimador, condimentado con conceptos nacionalistas.

Para la inauguración se presentó una colección de 59 obras de José Clemente Orozco, propiedad del INBA y del Museo José Clemente Orozco de Guadalajara; gráfica contemporánea de Refino Tamayo, Rodolfo Nieto, Leonora Carrington, Rodolfo Morales, Luis Nishizawa, entre otros. También una exposición del taller libre de artes visuales del IPBA, en donde

figuró obra de Gloria Cardona, José Carrizales, Ricardo Carrilo, Magdalena Cruz Collazo, José Chávez, Abel Esquivel, Carmen Esquivel, Tere Garza, Leopoldo Lomelí, Francisco López, Alicia Lozano, Flora Martínez, Alberto Martínez, Hilda Marrón, Alvaro Muñoz de la Peña, Sergio Portillo, Miguel Najera, Teresa Palau y Lucía Poyou. La parte fundamental del museo fue ocupada por la obra de los artistas formados en la escuela de artes plásticas del IPBA, “escuela, dirigida y animada por el maestro Raúl Gamboa [que] se distingue por la metodología de la enseñanza que propicia el máximo desarrollo de la personalidad en un clima de entera libertad. A ello se debe la variedad de estilos, tendencias y técnicas que se advierte en el conjunto.”³⁸⁶ Es innegable que la trayectoria y la fama sobre la eficacia del programa docente del IPBA, fue también fundamental para la concreción de la Escuela Julián Carrillo y del CDC.

El Ballet Provincial presentó nuevamente Rebozos, y Rebozos 70, entre otras.³⁸⁷ Por esas fechas Gamboa recibió un reconocimiento otorgado por profesores y alumnos del IPBA, entregado por Alvaro Muñoz de la Peña, recién encargado del CDC. Sergio Portillo, Esmeralda Nieto de Bravo, Tere Palau, Tere Caballero, Lina Lanz, Gloria Cardona, Rosa Marroquín y Baltasar Saiz, entre otros muchos más,³⁸⁸ formaban el grupo de artistas que ganaban un lugar

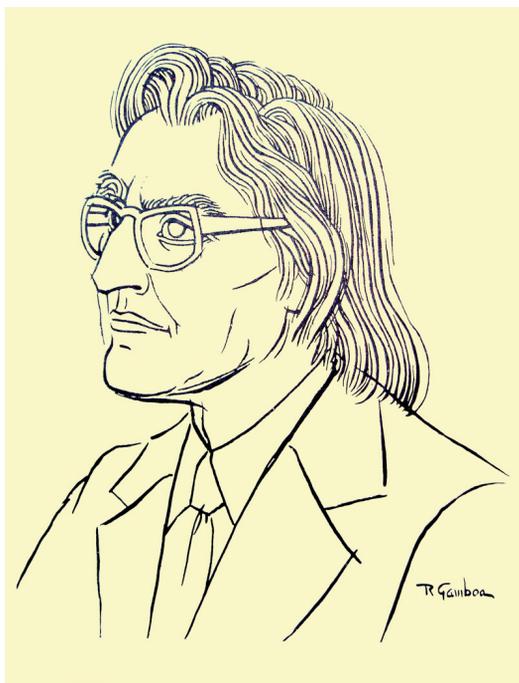
³⁸⁴ AHESLP, IPBA, leg. 1980.6, exp. “Programa aniversario del IPBA. 1980”.

³⁸⁵ AIPBA, sin caja, Folleto *Inauguración del Centro de Difusión Cultural del IPBA*, San Luis Potosí.

³⁸⁶ *Galería Estela Shapiro*, núm. 3.

³⁸⁷ Interpretada por Cristina Alvarado, Carmen Alvarado, Hortensia Aguinaga, Yolanda Castuillo, Consuelo Caballero, Reyna Coronado, Patricia Domingo, Fernando Escalante, Argelia Farfán, Agripino Galicia, Teresa González, Patricia Gómez, Navidad Gutiérrez, Gabriel López, Mireya Nuñez, Guadalupe Orellana, María de Jesús Prieto, Andrés Rodríguez, Francisco Saldaña, Sabino Solís, Victoria Serrano, Irma Trejo, Noemí Torres, Liliana Toscazo, María Luisa Veloz, Catalina Villalobos y Cruz Alberto Zuñiga.

³⁸⁸ *El Herald*, San Luis Potosí, 21 de abril de 1978.



Dibujo de Antonio Rodríguez por Raúl Gamboa Cantón

en el ámbito cultural y artístico, producían constantemente obra inscritas a diversas tendencias.

El proyecto del “Museo de Arte Moderno”

Política y socialmente se reconocía en ese nuevo edificio una contribución al desarrollo o evolución material de la ciudad, sumando nuevos elementos arquitectónicos a las construcciones de la arquitectura barroca, neoclásica y de otros estilos que históricamente han sido retomados en San Luis Potosí. En este sentido, sobresale la obra del arquitecto Marco Antonio Garfias, diseñador del CDC, edificador “quien no solo ha puesto toda su experiencia y entusiasmo en los proyectos de esta construcción, sino que además y teniendo en consideración los grandes requerimientos técnicos de ella, realizó un viaje a Europa para poder estudiar directamente de los Museos, teatros, Pinacotecas y Galerías que resumen el conocimiento técnico artístico, no solo del pasado, sino también de la arquitectura contemporánea”.³⁸⁹ Antonio Rodríguez reconocía en el nuevo edificio un sentido pragmático y modernizante a la misma vez, pues argumentaba que “sería tal vez más cómodo aprovechar parasitariamente lo que nos legaron (para otras finalidades) las generaciones pasadas en vez de dejar en el espacio y en el tiempo la impronta vital de nuestro propio esfuerzo, de nuestro estilo de vida, de nuestras necesidades espirituales y de nuestros anhelos. Sería más fácil; pero si el hombre procediera así, no habría progreso ni creatividad, todo sería, a

³⁸⁹ AHESLP, IPBA. Leg. 1974.4, exp. “Planos del Centro de Difusión Cultural”.

lo largo de los siglos: monótono y, por repetitivo decadente, y por decadente mortal.”³⁹⁰

Por su parte, se consideraba que el gobernador Fonseca Álvarez respondió “a los requerimientos estéticos contemporáneos; ello se debe a que todas las nervaduras de acero que sostienen el plafón del teatro, se hayan dejado visibles por considerarlas elementos estéticos [...] 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 Medievo o cualquier época del pasado; sino se atestigüe con su arte el palpitante mundo de hoy”.³⁹¹ A ese criterio aplicado a la producción artística respondía la racionalidad con la que fue ideado el edificio contrastando de manera interesante con el medio que le rodea: los vestigios de un pasado y los testigos de la modernidad; como menciona Juan Antonio Ramírez, lo moderno es el “telón de fondo y los compromisos con él parecen imposibles de desatar; las formas de la modernidad se combinan, pues, con las de la tradición histórica”.³⁹²

El diseño de ese nuevo edificio contemplaba el funcionamiento de un Museo de Arte Moderno, un teatro de audaz concepción arquitectónica, dos amplias galerías para albergar exposiciones temporales, una biblioteca especializada en temas artísticos y estéticos, bodegas y oficinas, así como una estación radioemisora y una cafetería. El aforo del teatro se diseñó para 286 localidades fijas con escenario tipo italiano cerrado.

Mostrar el presente y legar al futuro

Esa década de los setenta en la que se gestaron dos espléndidos espacios, uno para la formación y el otro para la difusión y promoción de productos artísticos y culturales en San Luis Potosí, se vio nutrida por la obra de artistas que venían formándose décadas atrás. Se gestó otra generación de pintores, escultores, actores y bailarines, con la herencia de la apertura a las influencias nacionales e internacionales, la libertad creativa, la exploración y las edificaciones que garantizaban mejores condiciones para la enseñanza.

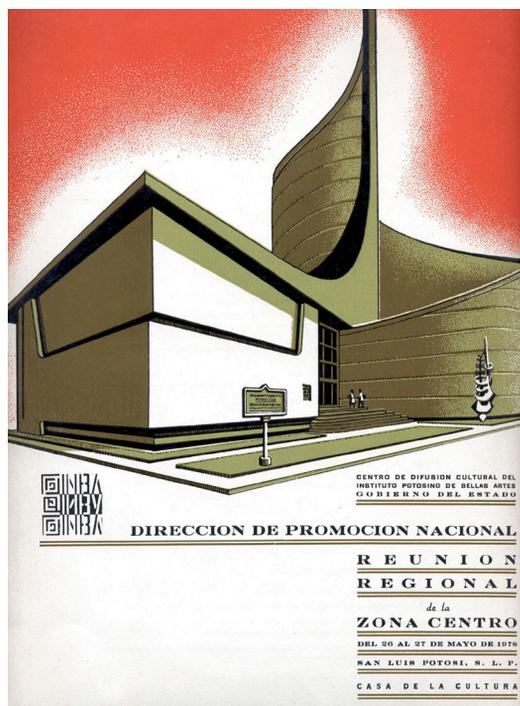
Un año después de haberse inaugurado el CDC, Estela Shapiro donó una colección de obras de artistas de renombre nacional e internacional, como Rufino Tamayo, Rodolfo Nieto, Rodolfo Morales, Luis Orozco Monasterio, José Chávez Morado, Leonora Carrington, Luis Nishizawa, Fernando De Szyzlo, Fanny Rabel, Enrique Climent, Carlos Nakatani y Francisco Toledo, entre otros. Dicha colección conjuga la creación plástica de épocas artísticas desde mediados del siglo XX.

En el ámbito de las artes plásticas en San Luis Potosí mostraron mayor proyección Rosa Luz Marroquín y Jesús Sánchez Urbina; permanecieron Flora Martínez, Celia Ramírez, Tere Caballero, Alberto Martínez, José Carrizalez y Angélica Villarreal. La apreciación oficial central desde el INBA era el reconocimiento de “una buena generación de pintores, muchos

³⁹⁰ AIPBA, sin caja, Folleto *Inauguración del Centro de Difusión Cultural del IPBA*, San Luis Potosí.

³⁹¹ *Excélsior*, 4 de junio de 1978.

³⁹² Ramírez, *Arte y arquitectura*, p. 168.



Folleto Reunión Regional de la Zona Centro. Dirección de Promoción Nacional, INBA-IPBA, 1978

de los cuales han exhibido ya, con éxito, en la ciudad de México, y en algunas ciudades de Estados Unidos”,³⁹³ dando sentido y legitimidad a las prácticas de descentralización.

En esa década el IPBA fue sede de la Reunión Regional del INBA, pues formaba parte de la Zona Centro, teniendo como escenarios la Casa de la Cultura y el IPBA, en mayo de 1978. Las conclusiones derivadas versaban sobre la necesidad de que el INBA retomara la dirección en la educación, promoción y difusión de las artes, constituyendo una política de acción cultural coordinada, es decir, una vuelta a la descentralización. El objetivo de fondo era implantar sistemas generales en todo el país relativos a planes de estudio, programas académicos, preparación y actualización de profesores, programas nacionales y extranjeros de becas para alumnos, elaboración de material didáctico, extensión oficial de documentación para acreditar estudios, creación de bibliotecas y fonotecas, establecimiento de servicios escolares, así como ampliación y asesoría técnica.³⁹⁴

Un año después de la Reunión Zona Centro INBA, Gamboa Cantón reconoció que una de las carencias más importantes de los institutos regionales era la falta de profesores “aptos y capacitados para orientar debidamente al alumnado”, pues la política del INBA era concentrar el capital humano valioso en la Ciudad de México. A este problema se sumaba el de los escasos recursos económicos destinados a la difusión artística. La falta de preparación de los profesores redundaba en la poca eficiencia educativa de las escuelas, por

³⁹³ INBA, *Memoria 1964-1970*, p. 145.

³⁹⁴ INBA, “Conclusiones Reunión Regional”, p. 9.

lo que se convertía en una necesidad urgente solventar la crisis que entonces padecía. El INBA mostraba una dificultad para “dar solución a la grande y creciente demanda de verdaderos maestros, que día con día, crece en todo el ámbito nacional”.³⁹⁵ Gamboa propuso como solución que los egresados de las escuelas de alto nivel de la Ciudad de México tuvieran la obligación de permanecer en provincia por varios meses para impartir los conocimientos adquiridos. Además de que el INBA comisionara a “sus maestros distinguidos para orientar tanto a maestros como a alumnos de las Escuelas Provinciales”; es decir, el retorno a las estrategias de los maestros misioneros de fines de la década de los cincuenta. Cerraba ese capítulo con la sentencia:

Es indudable que se pueden encontrar otros medios más eficaces para dar fin a este problema pero lo más importante es encontrarle una solución, ya que el INBA y sus dirigentes, son conscientes del peligro que entraña una mala orientación en la Cultura Artística, y si los responsables de los Centros Regionales, Escuelas o Casos de la Cultura (por falta de atención o carencia) quedan en libertad de contratar a personal imprevisto [sic] para las exigentes tareas pedagógicas, los resultados serán imprevisibles o quizá definitivamente desastrosos.³⁹⁶

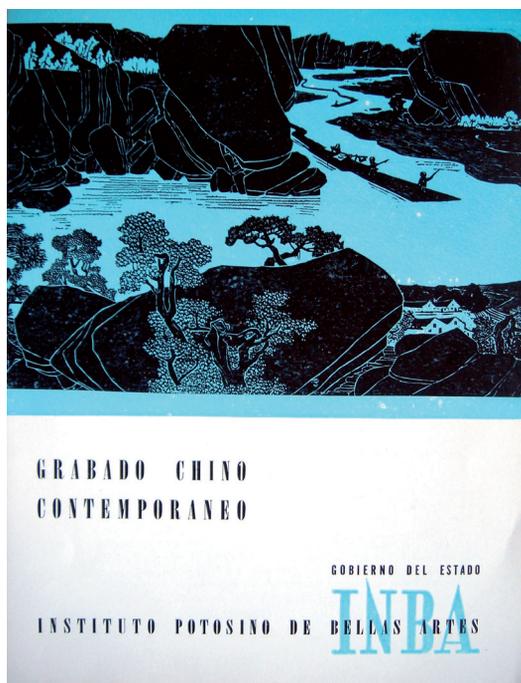
En este sentido, el INBA era el depositario de los problemas del Instituto. De acuerdo a



Folleto XXV Aniversario del IPBA 1955-1980, INBA-IPBA, 1980

³⁹⁵ Gamboa Cantón, “Centros regionales”, p. 14.

³⁹⁶ Gamboa Cantón, “Centros regionales”, p. 14.



Invitación Exposición de Grabado Chino Contemporáneo

su política homogeneizadora en el plano de la educación artística, enfrentaba una crisis de orientación. De acuerdo con las palabras de Gamboa, “es a veces preferible una ausencia de educación en arte, que una educación artística mal impartida y desorientada”.³⁹⁷ Los problemas de la agenda educativa continuaron en diversos foros, mientras que el CDC recibió cantidad de exposiciones y programas de danza, entre otros. En la década de los ochenta se festejó el XXV aniversario del IPBA, para lo cual se montó una exposición homenaje a Santos Balmori, a quien el crítico Antonio Rodríguez consideraba como un excelente artista quien produjo importantes libros sobre la educación que ofrecieron valiosas aportaciones pedagógicas a la cultura universal.³⁹⁸ Uno de los grandes atributos fue

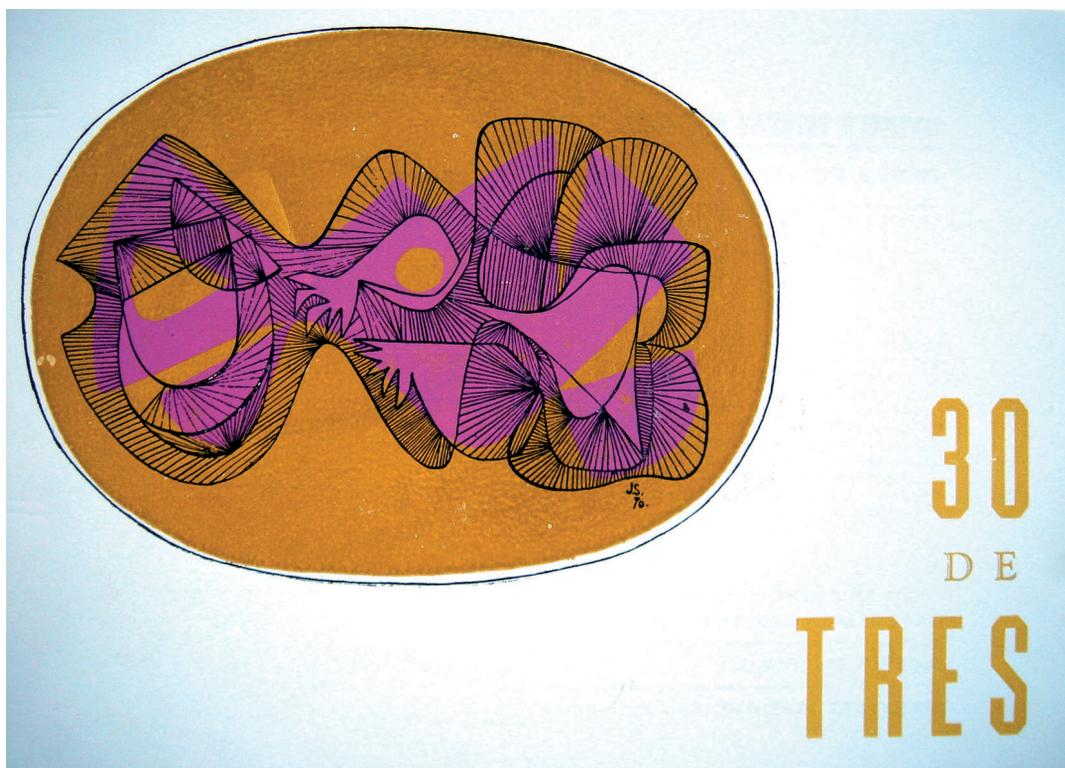
la proporción áurea, que durante casi toda su vida rigió la construcción de su mundo ordenado y a la vez fantástico (la emoción, corregida de la que hablaba Braque) dejó de ser, en la más depurada de sus épocas, un medio de composición para asumir, en su obra, el papel de protagonista. El vaso sagrado, la Espiral Logarítmica, los Rectángulos dinámicos sonahoraloshéroes, sin atuendos ni batallas, de ese homenaje que su producción artística de los últimos años rinde a la armonía de los números a la rigurosa arquitectura del universo.³⁹⁹

El CDC albergó 70 obras de Santos Balmori durante unas semanas, de quien Alberto Dallal expresó en esa ocasión, que “propone,

³⁹⁷ Gamboa Cantón, “Centros regionales”, p. 14.

³⁹⁸ Gobierno del Estado, *XXV Aniversario IPBA*.

³⁹⁹ Gobierno del Estado, *XXV Aniversario IPBA*.



Folleto Exposición 30 de Tres. Imagen de Jesús Sánchez Urbina

en algunas de sus obras, una geometría extraterrestre, un nuevo arreglo inorgánico del espacio compuesto de puntos, rayas y hendiduras exactos [...] los mitos no se hallan tan ocultos como creíamos y que la fantasía también revela verdades cuando la materia es sólo eso; materia impregnada de ritmo por las manos diestras de un verdadero artista”.⁴⁰⁰ Balmori participó activamente en la formación de varias generaciones de estudiantes de la Escuela nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda –ENPEG INBA- y en la Escuela Nacional de Artes Plásticas Academia de San Carlos –ENAP UNAM-. En esa ocasión también se montó una

exposición de la Plástica Nacional por medio del INBA, una colectiva de artes plásticas del IPBA y de pintura del taller infantil de Emma Baez. Actuaron el Ballet Provincial, el grupo de danza folclórica del IPBA, el de Raúl Flores Canelo y presentaron obras los alumnos de música y de teatro, dirigidos por Enrique Galindo.⁴⁰¹

La década de los ochenta fue notoria en México, en el sentido de difundir las exposiciones a nivel masivo, convirtiendo al público en el protagonista de los eventos culturales. En este sentido, las estadísticas de asistencia tomaron importancia. Asimismo, la década de los noventa tuvo grandes exposiciones como la

⁴⁰⁰ AHESLP, IPBA, leg. 1980.6, exp. “Programa aniversario del IPBA. 1980”.

⁴⁰¹ AHESLP, IPBA, leg. 1980.6, exp. “Correspondencia 1980”.



Programa XXX Aniversario del IPBA, 1985

de Tesoros Medievales del Museo del Louvre en enero de 1993, así como otras. Los años ochentas también fueron de reflexión para Gamboa Cantón, quien cavilaba sobre la identidad como un fenómeno contemporáneo o compartido con generaciones anteriores. Parte de sus conclusiones argumentaban la necesidad de que el Estado proveyera al “pueblo” de los “requerimientos (técnicas formativas e informativas y conocimientos), estímulos para que la esencia de su colectividad encontrase el camino abierto y el terreno abonado a la eclosión de esas mentes que tendrían el privilegio de conformar y definir los originales rasgos de una cultura nacional”.⁴⁰² Creía fervientemente en fomentar un orgullo nacional con base en los “gloriosos orígenes culturales”, con la finalidad de solidificarlo, ya que representaba “proporcionarle un punto de apoyo, indispensable para afirmar en él, la convicción de que sólo por el esfuerzo encaminado a la superación espiritual de cada hombre y de su solidaridad con la realidad de su pueblo, se logrará perfilar los ideales de una cultura con un sentido de mexicanidad más definido y propio”.⁴⁰³

Para la celebración del XXV aniversario del CDC se exhibieron la muestra Humano, demasiado humano, de la polaca Sterzelba y la exposición colectiva del grupo Punto y Aparte.⁴⁰⁴

La participación de Gamboa en los espacios de debate, discusión y reflexión sobre la enseñanza y naturaleza del arte, así como la labor desarrollada por décadas, fueron argumentos

⁴⁰² Gamboa Cantón, “Cultura e identidad nacional”, p. 23.

⁴⁰³ Gamboa Cantón, “Cultura e identidad nacional”, p. 23.

⁴⁰⁴ *Pulso*, San Luis Potosí, 27 de enero de 2004.

para que el 7 de mayo de 1993 se le denominara Raúl Gamboa Cantón al Centro de Difusión Cultural, desde entonces su nombre se agregó.

Contradanzas de Beethoven hasta la esquina con el Festival

Antes de abordar la trayectoria de la disciplina dancística en la década de los ochenta, es necesario mencionar que las ideas en torno a la creación de espacios idóneos para la exhibición de la danza tienen antecedentes en el año de gestación del IPBA.

En el mes de diciembre de 1955 se planeaba el diseño de un Festival de Danza Clásica y Moderna,⁴⁰⁵ que en términos generales significaban la muestra de los resultados obtenidos con los cursos. Los preparativos contemplaron en esa ocasión la actuación del grupo de danza del IPBA bajo la dirección de Magda Montoya, parte importante del programa planificado con motivo de la clausura de actividades de Danza y Ballet del INBA, deseando que el Festival de Danza fuera “extraordinario para prestigio del propio y para garantía de las alumnas que ahí se preparan artísticamente”.⁴⁰⁶ Montoya llegó con algunas de sus alumnas del INBA. El Teatro de la Paz fue el marco del evento en el cual se mostraron las coreografías de Argentina Morales y de Montoya, así como las escenografías y realizaciones de Montoya, Argentina Morales, Ángel Pichardo, Guillermo Saldaña y

Gerardo Salinas.⁴⁰⁷ El programa decembrino contempló: Contradanzas de Beethoven, danzas campesinas del siglo XVII que dieron representación coreográfica a las formas tradicionales de la música; Suite Clásica de Bach; Concierto número 4 de Beethoven; Raíz de la tierra de Katchaturian, dando sentido a la frase “también ella hubiera querido partir, buscar más allá, un horizonte más limpio, y más esperanza-do. Pero sólo ella sintió que estaba atada, que abandonar la tierra era morir. Y permaneció”; Concierto de Brandenburgo número dos de Bach; y Ballet Pinturas de Yasha Dathskovsky. La prensa difundía que “el pueblo tiene una viva sensibilidad para captar el arte, cuando éste se encuentra en el cauce profundo de sus tradiciones. Llevando su sensibilidad, se identifica con los personajes de su medio, para incluirlos dentro del mundo de sus alegrías y tristezas”.⁴⁰⁸

La función bajo la dirección de Argentina Morales señaló un nuevo derrotero y cambió el concepto de la danza prevaleciente en provincia. Con apenas unos cuantos meses de fundada la Escuela de Danza de IPBA, sus frutos se consideraban notables: “parecía increíble que fueran jovencitas potosinas quienes bailaron ante nuestros admirados ojos con pasos firmes y movimiento flexibles y graciosos. Realmente es digno de calurosas felicitaciones al IPBA por su admirable labor en pro del arte y felicitaciones muy especialmente a la actual maestra de danza Argentina Morales.”⁴⁰⁹

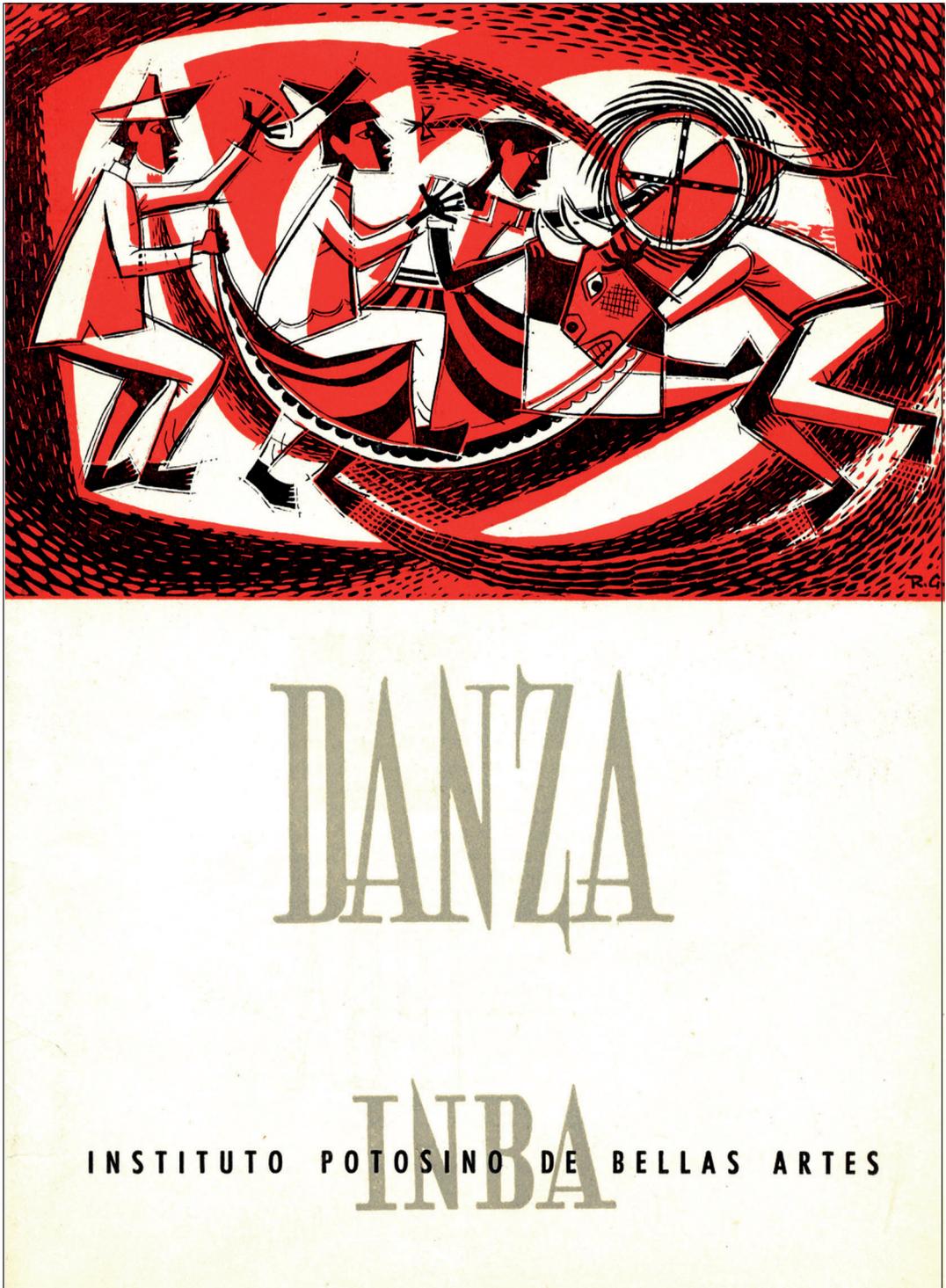
⁴⁰⁵ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 2 de diciembre de 1955.

⁴⁰⁶ Arcelia Farfán, Pilar Noyola, Yolanda Lobo, Susana González, Rebeca Arredondo, Ma. Evangelina de Ávila, Angelina Naváez, Eva Wong de Cárdenas, Rebeca G. de Farfán, María Luisa Ávalos, Emelia Loredó, Cécica D. de Arias, Graciela Aguilar, Rebeca Arredondo y Socorro de la Rosa.

⁴⁰⁷ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 13 de diciembre de 1955.

⁴⁰⁸ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 7 de diciembre de 1955.

⁴⁰⁹ *El Heraldo*, San Luis Potosí, 14 de diciembre de 1955.



Folleto Iniciación cursos de la Escuela de Danza del IPBA, 1966

Magda Montoya vio “con lágrimas en los ojos” parte del espectáculo, según sus palabras, no pudo “contener la emoción ante el esfuerzo tan maravilloso hecho por las alumnas, las maestras, el director y todos los del IPBA”. Esa artista directora de danza de la Universidad Nacional de México y una de las mejores bailarinas del país, llegó en calidad de observadora para informar el resultado del concierto de danza a Miguel Álvarez Acosta, director del INBA. Se sintió “sumamente satisfecha de los resultados que se han obtenido en el IPBA con un solo un año de labor. Se observaron durante el concierto los maduros frutos de una intensa práctica y rígida disciplina; no descuido, sino por el contrario, tampoco hubo señal de improvisación y muchísima preparación, el deseo intenso de triunfar.” Apreciaba el arduo trabajo de Jesús Mejía Viadero, así como de la directora de danza Argentina Morales con la Escuela de Danza, que según era “el mejor grupo de México, por su disciplina y su dedicación, cosa que no existe en México”. A pesar del mencionado éxito, Miguel Álvarez Acosta, destituyó a la directora de danza del INBA para empezar el año de 1956 con una nueva dirección debido a la desorganización existente, de acuerdo a los informes oficiales.

Entre 1969 y 1970 se inició en el país una nueva dinámica sustentada en el adiestramiento disciplinario. Cambiaron las formas de trabajo, de ritmos, de rutinas, de modos de presentación, por cuerpos entrenados o readiestrados en México y en el extranjero. El cambio se fue preparando con la asimilación profesional de las “únicas técnicas de danza moderna que en ese momento poseían alcances universales



Primera Confrontación Coreográfica. Presentación del Grupo Experimental de Danza Moderna, Taller de Amalia Hernández, FENAP 77, IPBA, 1977

y resultaban inaccesibles: las de Limón-Humphrey y Graham.⁴¹⁰ Surgieron obras, grupos coreógrafos y bailarines que marcaron una provechosa senda. Independientemente de la larga y prolija labor del Ballet Nacional de México, en 1970 surgió el Taller Coreográfico de la Universidad de Gloria Contreras, en su modalidad neoclásica; en 1979 se organizó el Ballet Teatro del Espacio bajo la dirección de Gladiola Orozco y Michel Descombey; también surgió Danza Libre Universitaria bajo la dirección de Cristina Gallegos. Dirigentes de grupo en distintas ciudades de la república incorporaron jóvenes a las actividades dancísticas profesionales bajo la escuela contemporánea, como lo hicieron Onésimo González en Guadalajara y Veracruz, Martha Bracho en Hermosillo, Lila López en San Luis Potosí, Alejandra Serret en Monterrey y en Oaxaca, así como Rossana Filomarino en Xalapa.⁴¹¹ Otro antecedente fue la Primera Confrontación Coreográfica realizada en 1977, con la participación del Grupo Experimental de Danza Moderna del Taller Coreográfico de Amalia Hernández, con las propulsoras del movimiento nacionalista moderno mexicano como Valentina Castro y Roseyra Marengo, y las adheridas a la corriente posmoderna: Graciela Enríquez y Eva Zapfe.

Los deseos de tener un Festival de Danza como un espacio idóneo para la difusión de los avances de la escuela del IPBA y para mostrar la búsqueda y actualización en la disciplina llevada a cabo en diversos estados del país, fructificó al

fin. En el año de 1980, Víctor Sandoval, poeta y personaje activo en la fundación de festivales y premios de literatura, artes visuales y teatro -objetivos de las políticas de descentralización del INBA-, acogió el proyecto de Lila López, quien proponía la creación de un festival nacional de danza contemporánea. Es de mencionar que Sandoval mantuvo un discurso descentralizador difundido en diversos medios de comunicación en el país. Sostenía la política de descentralización de los servicios culturales durante los primeros años de la década de los ochenta, bajo un programa denominado Sistema Nacional de Casas de Cultura, que comprendió dos aspectos fundamentales: la educación artística y la promoción y difusión del arte y la cultura, enfatizando una "orientación nacionalista, democrática y popular".⁴¹² La educación artística se impartía por medio de talleres libres, escuelas y unidades de iniciación artística en dos vertientes: el estímulo a vocaciones y futuros creadores, y por otro lado la sensibilización de la ciudadanía. También tenía como objetivo romper con la "visión académica de la cultura; concibiendo ésta como parte de la vida diaria del hombre". Esos planteamientos fueron de gran utilidad para el proyecto propulsado por Lila López, quien finalmente logró un acuerdo con el Gobierno del Estado de San Luis Potosí para echar a andar el Festival Nacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí en 1981, con el respaldo del INBA, el IPBA y el Gobierno del Estado, en ese entonces al

⁴¹⁰ Dallal, "Antecedentes", p. 22.

⁴¹¹ Dallal, *Danza en México*, p. 112.

⁴¹² A la sombra de este programa se desarrollaron 93 organismos constituidos por casas de cultura, institutos regionales de bellas artes, museos regionales, radiodifusoras, teatros, galería y bibliotecas especializadas. Sandoval, "IV Reunión Popular", p. 12.



ESCUELA DE DANZA MODERNA

DEL

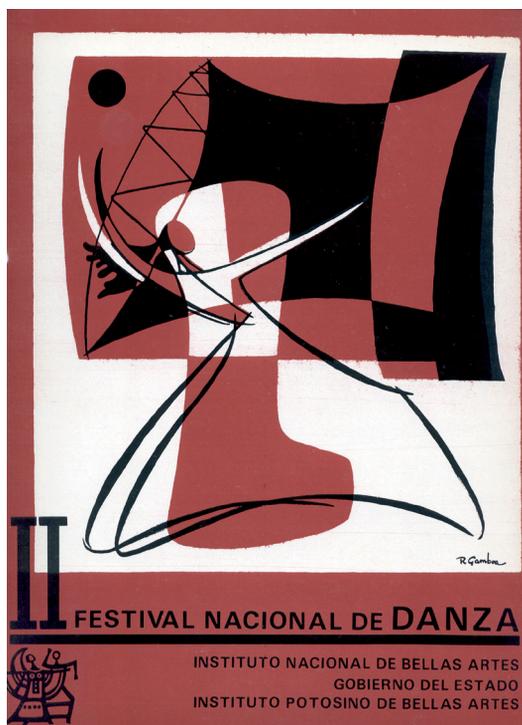
INSTITUTO POTOSINO DE BELLAS ARTES

DIRECTORA

LILA LOPEZ DE GAMBOA

INICIACION DE CURSOS DE 1966

Iniciación de cursos de Danza Modera, IPBA, 1966



Cartel II Festival Nacional de Danza

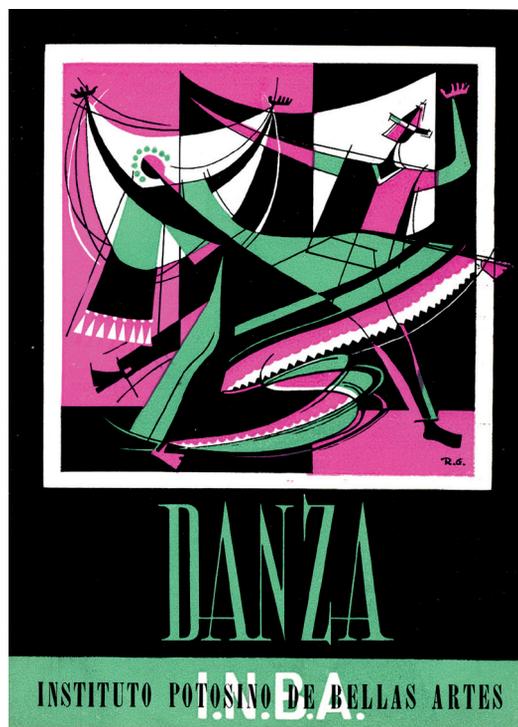
frente de Carlos Jonguitud Barrios (1979-1985). De dicho gobernador se esperaba mucho, así como la “prosecución y ascenso; no engrisar [sic] el clima luminoso que recibe. Empieza a su modo creando el festival ‘Primavera Potosina’ que presenta conjuntos de alta jerarquía, grupos de pueblo y gente mayor”.⁴¹³ Había un clima de optimismo en torno a la asignación de recursos financieros para proyectos culturales, que concretaron en obras significativas.

En ese primer Festival de Danza actuaron el Ballet Teatro del Espacio, Ballet Independiente, Ballet Nacional de México, Danza Libre Universitaria y el Ballet Provincial de San Luis Potosí. Se impartieron cursos, se dictaron conferencias a cargo de Guillermina Bravo, Nellie Happee, Miguel Araiza, Raúl Flores Canelo, Lin Durán y Carmen Sordi; se realizaron mesas redondas y exposiciones. Los comentarios respecto a esa primera versión del Festival fueron diversos y de distinta naturaleza, que respondían desde preocupaciones estilísticas, políticas culturales, sindicales, entre otras posturas imbuidas en el descontento y negativa de los técnicos para levantar el telón en el Festival por razones económicas. Guillermina Bravo —premio nacional de artes— sostenía que “la danza sigue siendo escandalosa para algunos lugares de provincia”, por su impresión generada respecto a la postura del público potosino. Raúl Flores Canelo —director artístico y coreógrafo principal de la compañía de danza que lleva su nombre— declaraba a la prensa su concepto sobre “la descomposición artística en las Compañías de Danza contemporánea”

⁴¹³ Álvarez Acosta, “25 aniversario”, pp. 27-28

que no apreciaban “las raíces y el medio social cultural al que pertenecemos”. Por su lado, la parte oficiosa en la persona de Colombia Moya -jefa del departamento de danza de la UNAM- mencionaba que “el festival de danza contribuye a la pluralización artística”.⁴¹⁴ Fue el inicio de un esquema que a través de los años se ha modificado sustancialmente década tras década, entre importantes y convulsivos cambios en la gubernatura del estado que imprimieron modificaciones en su estructura y patrocinio.

Mientras tanto y ante las tendencias de los otros grupos de danza, el Ballet Provincial continuaba con su directriz centrada en la mexicanidad mantenida desde su creación, “utilizando técnicas contemporáneas, especialmente la de Alwin Nikolais, su directora ha creado obras muy interesantes por el color y el movimiento. Entre esas coreografías figuraban Ritmos Autóctonos y Sensemayá con música de Silvestre Revueltas; Rebozos con música de Blas Galindo; y Huapango con música de José Pablo Moncayo.”⁴¹⁵ En total, sumaban alrededor de 44 coreografías diseñadas por Lila López hasta el momento de efectuarse la primera versión del Festival de Danza. La transición entre danza moderna y contemporánea era un fenómeno iniciado décadas atrás a la primera edición del Festival de Danza; Guillermina Bravo fue de las primeras en experimentar con formas interpretativas y simbólicas de la realidad haciendo con ello una fractura y una impresión de las características de la danza contemporánea. A diferencia de la danza moderna, en la contemporánea se “viaja



Función de fin de cursos de la Escuela de Danza del IPBA, 1965

⁴¹⁴ AHESLP, IPBA, leg. 1981.10, exp. “Síntesis informativa”.

⁴¹⁵ “Fonapas”.

en profundidad de situaciones y personajes (o entidades) y que sólo logra al abandonar los estereotipos y concentrarse en lo concreto [...] que ayuda a la profundización de los temas y a la independencia de la literatura (poesía) que logra el lenguaje coreográfico”,⁴¹⁶ por lo que se constituyó como una disciplina autónoma, con su propia dramaturgia de danza, entendida ésta como la “acción escénica, objetiva y subjetiva”, es decir, es la totalidad escénica, a la que se le ha llamado coreografía porque domina el concepto de diseño espacial de movimientos, en contraste con la dramaturgia teatral, entendida y limitadamente como literatura dramática, narración o anécdota. Esto en danza equivaldría al libreto.⁴¹⁷ Surgieron temas sobre cultura local, con tendencias costumbristas y de comentario social. Esos planteamientos fueron legitimados en el Festival de Danza Contemporánea, disciplina caracterizada por “concebir una base estructural de interacciones dinámicas; ‘decir’ únicamente con lenguaje coreográfico y a partir de la dramaturgia de la danza; reflejar la cultura en que se está inserto; y profundizar en los contenidos y en las formas para ser verídico”,⁴¹⁸ para comunicar verdades.

Una de las explicaciones al enfoque prevaleciente en el Ballet Provincial se encuentra en las políticas educativas en los centros docentes, pues se ha argumentado que hacia la década de los ochenta la enseñanza de la danza moderna en el país era reducida, pues se concentraba en la Ciudad de México. Algunos grupos sobresalían, entre los que destacaba el

Ballet Provincial, grupo que según Alberto Dallal había “hecho presentaciones en los Estados Unidos y lleva el nombre de Ballet Provincial de San Luis. Por esas fechas estaba dirigido por Lila López”,⁴¹⁹ es decir, Dallal apenas tenía conocimiento de lo que se hacía en el IPBA. Dicho grupo junto con otros, como los ubicados en Hermosillo, Oaxaca, Monterrey, Culiacán y Guadalajara, para dicho autor eran solamente una muestra del apoyo del Estado a la danza.

Víctor Sandoval, poeta y subdirector general de promoción y preservación artística del INBA (1983-1986), se constituyó como un respaldo fundamental para realizar el proyecto propuesto por Lila, pues era un tenaz defensor de la descentralización cultural en México, algo nada nuevo en el plano de las ideas y de las políticas nacionales. Por otro lado, Carlos Jonquitud Barrios terminó su periodo de gobierno en 1985, año en que se instituyó el Premio Nacional de Bellas Artes de Coreografía en el Festival de Danza. San Luis Potosí entró en un periodo de crisis social y política debido a los cambios en el gobierno estatal, que obviamente impactaron en la evolución del Festival de Danza, imprimiéndole un camino azaroso.

Los vaivenes políticos y las crisis económicas fueron el marco del discurso oficial en torno a la identidad nacionalista presente en las trincheras culturales. Raúl Gamboa Cantón en 1987 subrayaba la importancia del reencuentro consigo mismo a través de la intensificación de un ponderado orgullo nacionalista, cimentado en el presente y en las “portentosas” culturas

⁴¹⁶ Durán, “Danza moderna”, p. 16.

⁴¹⁷ Cardona, “Dramaturgia”, p. 37.

⁴¹⁸ Durán, “Danza moderna”, pp. 14-16.

⁴¹⁹ Dallal, *Danza en México*, p. 131.



Programa Quinto aniversario del edificio IPBA, 1976

de las cuales se heredó. El consideraba “que enfrentarlo a sus responsabilidades sociales y ponerlo cara a cara ante el mundo, es proporcionarle un punto de apoyo, indispensable para afirmar en él la convicción de que, sólo por el esfuerzo encaminado a la superación individual y colectiva de cada hombre y de su solidaridad con la realidad de su pueblo, se

logrará perfilar las peculiaridades de una cultura, con un sentido de mexicanidad más definido y propio”.⁴²⁰ Ese criterio fue mantenido en buena medida en las coreografías de la escuela de danza moderna del IPBA en esos años.

Durante el VII Festival de Danza llevado a cabo en 1987, se realizó el II Coloquio Nacional y el Primero en la provincia denominado La

⁴²⁰ Gamboa Cantón, “Cultura e identidad nacional”, p. 8.

Danza y la Medicina, bajo la coordinación de Patricia Aulestia. Al año siguiente se instauró el Premio DIF al mejor bailarín y bailarina de provincia, obtenidos por David Barrón e Isabel Romero del grupo Antares.⁴²¹ Ese año significó un parte aguas en la política cultural mexicana con la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), iniciativa del gobierno presidencial de Carlos Salinas de Gortari, quien tomó el mando el 1 de diciembre de 1988. En las postrimerías de la década de los noventa, los críticos consideraban que la danza de Lila combinaba “elementos diversos de la cultura dancística y musical de origen popular”, que entre sus quehaceres estaba “investigar las raíces del arte mexicano y reelaborarlas en conjunción con las aportaciones formales, estilísticas y expresivas de la danza contemporánea; revalorar la moderna tradición de la danza en nuestro país al tiempo que la renueva.”⁴²² Era un grupo renovado con las técnicas de Martha Graham y Alwin Nikolai, que le conferían el carácter contemporáneo a las obras, salvándolo del “pintoresquismo o folklorismo superficial”.⁴²³

La década de los noventa prometía bonanzas en el ámbito de la danza, tanto para los profesores, bailarines y para el público que año con año incrementaba su afluencia con la intención de absorber las nuevas formas expresivas de la danza. Al iniciarse la décima versión, el Festival de Danza asumió la categoría de Internacional en 1990, ante la discordancia de algunos, como Raúl Flores Canelo quien

consideraba que el Festival era el “foro para los grupos de México y así debe seguir”.⁴²⁴ Dos meses después de la muerte de Raúl Flores Canelo y un mes después de realizada —por el Centro de Educación Artística Frida Kahlo— la investigación titulada Lila López, toda una institución de la danza potosina, Lila López recibió el Premio Nacional de Danza José Limón en abril de 1992, otorgado por CONACULTA, INBA y el Gobierno del Estado de Sinaloa a través de DIFOCUR, fue entregado por Rafael Tovar y de Teresa. Todo parecía positivo y prometedor. En ese mismo año de 1992, durante el XII Festival de Danza, se otorgó el primer Premio Periodístico Dr. Luis Bruno Ruiz, obtenido por César Delgado, del periódico Excelsior y por Roberto Ruiz de El Sol de San Luis, en las categorías de nacional y local respectivamente. Ese año Lila diseñó una coreografía homenaje a Raúl Flores Canelo.

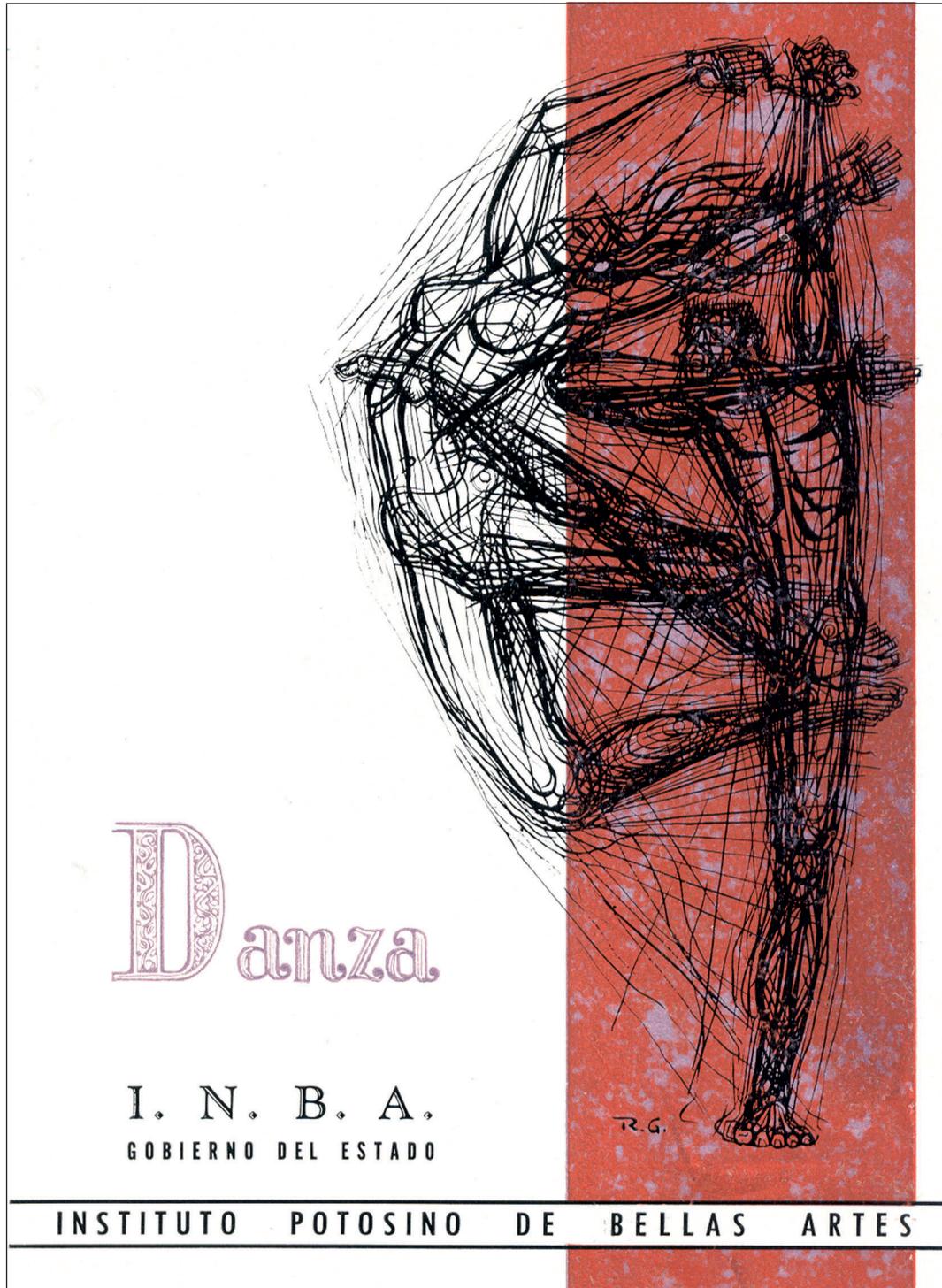
Entre el cúmulo de actividades realizadas en torno al Festival de Danza, destacan las que de manera independiente se efectuaban como parte de las funciones sustantivas de la Institución, como la difusión de la danza folclórica en los espacios internacionales. Puedo mencionar la gira del Grupo de Danza Folclórica del IPBA en España, Francia y Bélgica. La misma tuvo una duración de tres meses, inició el 24 de junio y concluyó el 10 de septiembre de 1992, lapso en el cual tomó parte en nueve festivales, así como eventos colaterales, desfiles, animaciones, actuaciones especiales y recepciones de cabildos municipales. Su actuación dio inicio

⁴²¹ AHESLP, IPBA, leg. 1988.8, exp. “Síntesis informativa. 1987-1990”.

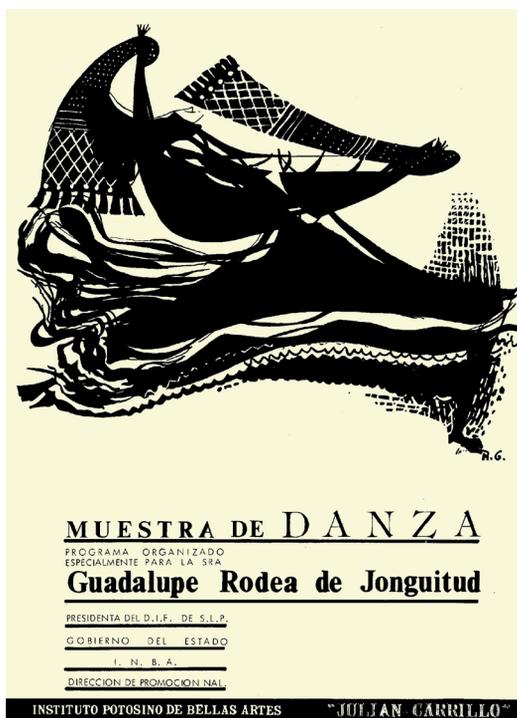
⁴²² Huerta, “Ballet Provincial”, p. 51.

⁴²³ Huerta, “Ballet Provincial”, p. 51.

⁴²⁴ Ocampo, *Memoria*, p. 153.



Programa de Danza Moderna Estrenando Danzas, IPBA, 1969



Muestra de Danza, IPBA-INBA, 1979

en la Expo-Sevilla 92, donde se presentó por espacio de tres días, para continuarla posteriormente en el XXX Festival Internacional de Danza Folclórica de los Pirineos, Francia, además de los festivales de Segré, Plozevet, Baule, Oloron-Sainte Marie, Amelie les Bains, Manosque, Carbonne y Gijón, sede del certamen de danzas tradiciones, en el cual el grupo del IPBA obtuvo el tercer lugar. Finalmente tomaron parte en el festival internacional de Mechelen, Bélgica. La delegación fue de 30 bailarines, 14 músicos, un cantante, un técnico y cuatro coordinadores. Además, Pedro Luis Segura Acosta de 12 años, alumno de pintura infantil del IPBA obtuvo el primer lugar en pintura en el certamen alterno al festival de los Pirineos, con la obra *Mensaje de Paz*.⁴²⁵

Pero la década de los noventa también definió derroteros en la política cultural nacional, que aunado a las crisis políticas locales y nacionales, pusieron en riesgo la continuidad del Festival de Danza. En general fue una década de profundas transformaciones en el ámbito cultural, en la cual desaparecieron y surgieron instituciones políticas; cambiaron tendencias en la disciplina y se hizo patente una crisis en las formas de enseñanza y patrocinio dancístico.⁴²⁶ Los problemas se acrecentaron durante el gobierno de Horacio Sánchez Unzueta (1993-1997). El año de 1993 fue de permanente crisis económica y política en el estado; por ende, en el IPBA también se hicieron sentir las repercusiones de dicha situación. Cuando Horacio Sánchez Unzueta recién tomó el mando del ejecutivo estatal, se presentó un fuerte periodo de lluvias

⁴²⁵ AIPBA, caja 4, exp. "Lila López al Lic. Saúl Juárez Vega". San Luis Potosí, 2 de octubre de 1992.

⁴²⁶ AHESLP, IPBA, leg. 1990.16, exp. "Síntesis informativas"; leg. 1991.4, exp. "Síntesis informativas"; leg. 1991.6, exp. "Carpeta síntesis informativa danza 1991".

principalmente en el mes de junio, que dejaron saldos preocupantes en la Huasteca potosina. Por otra parte, la administración pública estaba en malas condiciones, pues arrastraba deudas contraídas desde el periodo de gobierno anterior, momento coincidente con las vicisitudes políticas locales y el tambaleante rumbo del Festival. Como importante antecedente es la toma del gobierno estatal de forma interina en octubre de 1992 por Teófilo Torres Corzo, quien había encabezado el Congreso del Estado hasta ese momento; dicha designación obedeció al hecho de promover el proceso electoral siguiente. El día 18 de abril de 1993 se realizaron las elecciones para la gobernatura estatal, en las que Sánchez Unzueta resultó electo, quien tomó posesión como gobernador el 18 de mayo. En la transición de la silla estatal, el 7 de mayo de 1993 el Gobierno del Estado de San Luis Potosí le rindió homenaje a Raúl Gamboa, con una exposición retrospectiva de su obra en la Galería German Gedovious, con una actuación del Ballet Nacional de México en el Teatro de la Paz, con la imposición de una placa adjudicando el nombre de Raúl Gamboa Cantón al Centro de Difusión Cultural del IPBA.

Frente a las fuertes convulsiones climatológicas que dejaron estragos en la Huasteca potosina, la sociedad civil se volcó al auxilio de los cientos de familias damnificadas y el Gobierno del Estado —en inicio de funciones— se dedicó a atender las necesidades a través de la logística del Estado: era una prioridad. Ese fenómeno climatológico intervino en la atención que el gobierno podía dedicar

a los planes estatales anteriores, sobre todo en materia de cultura, por ello, el Festival de Danza quedó naufragando ante semejante fenómeno social que conmovió a todo el estado potosino. Como ya es sabido, Lila López y Raúl Gamboa tenían como práctica hacer antesalas en el despacho de los gobernadores en turno, tanto para gestionar recursos para las actividades propias del Instituto, como para efectuar el Festival de Danza; esa ocasión no fue la excepción. Mandaron una misiva el 14 de junio solicitando recursos para la preparación del evento debido a que no se les concedió audiencia por los motivos ya mencionados.

Algunas versiones con relación a ese asunto, sostienen que Horacio Sánchez Unzueta no quería continuar el Festival debido a que no le interesaba. Nunca hubo una declaración contraria al Festival. También ha circulado la versión de que Otto Granados Roldán, entonces gobernador de Aguascalientes, en coordinación con Gerardo Estrada, acordaron la posibilidad de realizar el Festival en Aguascalientes considerándolo una “falta de las autoridades del INBA”.⁴²⁷ Por su parte, un grupo de artistas e intelectuales se organizó en la Ciudad de México bajo la denominación de Comité de Defensa del Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, en el que figuraron: Tania Álvarez, Manuel Hiram, Aurora Agüeria, Serafín Aponte, Luis Fandiño, Magnolia Flores, Oscar Flores y César Delgado, entre otros. Su planteamiento inicial fue actuar a través del envío de telegramas dirigidos al gobernador de San Luis manifestando el

⁴²⁷ Ocampo, *Memoria*, p. 169.



desacuerdo a sus hipotéticas disposiciones de no al Festival; enviar cartas a Rafael Tovar y de Teresa, entonces presidente de CONACULTA con el mismo mensaje; convocar a los artistas a la unidad e informar del suceso a la opinión pública. Las cartas comenzaron a surgir el 30 de junio, así como las primeras notas periodísticas.

Ese mismo día 30 de junio, Lila López recurrió al gobernador del estado, haciéndole ver emotivamente que era “muy doloroso para [ella] observar, como este festival, que ha logrado prestigio internacional para nuestro estado, sea transferido a otro estado de la república. Pero también comprendo, que un estado como el de San Luis Potosí, cuya situación económica atraviesa por un periodo de aguda crisis, y muchos de sus municipios han sido declarados zonas de desastres, a causa de las inundaciones sufridas; comprendo como antes indicaba que no pueda, por ahora sufragar las erogaciones requeridas por dicho festival”.⁴²⁸

El día 1º de julio el gobernador comunicó a Lila López que el Festival de Danza se llevaría a cabo aún a costa del mencionado panorama de desastre en la Huasteca y de los problemas iniciales que un nuevo gobierno tenía que resolver. En correspondencia a la flexibilidad del gobierno, lo recaudado en las

actividades del Festival de Danza se donó para los damnificados de las inundaciones. A pesar de la disponibilidad del gobierno potosino, el XIII Festival se llevó a cabo en San Luis Potosí con una extensión en el estado de Aguascalientes —en el Teatro Morelos y en el Aguascalientes—; cabe aclarar que fue el único caso de dicha “extensión”. Ese año se otorgó el primer Premio Raúl Flores Canelo, al profesor(a) distinguido(a) por su aportación a la enseñanza dancística en México, en esa ocasión a la Fundación Waldeen. También se instauró el primer Premio Guillermina Bravo otorgado a personalidades de la danza mexicana, esa vez asignado a Rosa Reyna. También se instituyó el Premio San Luis a la mejor coreografía elegida por el público asistente, ganada por El universo visto por el ojo de una cerradura de Serafín Aponte, miembro de Barro Rojo en ese tiempo.

Finalmente el Festival de Danza quedó consolidado en la ciudad de San Luis Potosí a costa de las negras y pesimistas predicciones de muchos profesionales y aficionados a la danza. En el XII Festival de Danza y el VIII Encuentro Nacional sobre la Investigación de la Danza (1992) bajo la coordinación de Patricia Aulestina, sobresalió su propia participación con una exposición sobre la trayectoria

⁴²⁸ AIPBA, caja 4, exp. “Sin título”. Comunicación de Lila López al gobernador del estado de San Luis Potosí, lic. Horacio Sánchez Unzueta, San Luis Potosí, 30 de junio de 1993.

del bailarín potosino Pedro Rubín Cepeda (1903-1938), quien pasó “de estrella infantil a danzante mimado por la sociedad neoyorkina, este intérprete recorre un arco de experiencias que abarca varias capitales hasta su regreso a México, donde muere en la miseria.”⁴²⁹ En el año de 1994, testigo del levantamiento en armas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, también quedó institucionalizado el Día Internacional de la Danza, llevado a cabo en el mes de abril en la explanada del Teatro de la Paz y en la Plaza del Carmen; otra de las labores de Lila López. En ese año también se legitimó el nacimiento del Instituto de Cultura de San Luis Potosí (ICSLP), entidad “presentada” en el discurso pronunciado por Horacio Sánchez Unzueta en el marco del XIV Festival de Danza.

Para la edición XV del Festival de Danza (1995), los potosinos José Rivera y Claudia Desimone —radicados en la Ciudad de México— se presentaron en los escenarios potosinos, pues “los bailarines que ella [Lila] ha formado y con los que ha trabajado esparcen sus enseñanzas por diferentes rumbos del país y aun del extranjero”.⁴³⁰ En esa ocasión el público le concedió el Premio San Luis a José Rivera por la obra Estudio para un visionado de raras costumbres y dudosa procedencia, una coreografía diseñada para la IX Semana Cultural Gay. También ese año se instauró el Premio Walter Reuter para la mejor fotografía dancística, resultando ganador Gabriel Chinchilla Espinoza.

El año de 1996 fue crucial en el desarrollo del Festival, con la previsión de un organismo

encargado de la vigilancia del evento entre otros sucesos. Con la XVI edición se estableció el Premio Anna Sokolow de Artes Plásticas, en esa ocasión merecido por Cristóbal Gómez; de igual manera fue otorgado por primera vez el Premio Emma Báez en Pintura Infantil, adjudicado a José Raúl Hernández. Pero ese año “registra el rompimiento de lanzas que José Rivera efectuó con su tierra natal. Ya el año anterior se había quejado por falta de apoyo de las instituciones de cultura potosinas a su proyecto artístico”.⁴³¹ Por otro lado, Horacio Sánchez Unzueta, gobernador del estado, decretó en diciembre la creación del Patronato Pro-Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, que quedó formado de la siguiente manera: Eudoro Fonseca Yerena, Gilberto Estrada (IPBA), Gerardo Estrada y Horacio Lecona (INBA), co-presidentes; Lila López: secretaria ejecutiva; Nieves Gurría: tesorera; César Araiza, Carmen Alvarado, Luis Costanzo, Ma. Elena González de Delgadillo, Martha Díez Gutiérrez de la Rosa, Lourdes de Elías, Isabel Galán, Gabriela Guevara, Norma C. de Guevara, Socorro Torres Corzo de Guevara, Marina Lira, Harold Meade, José Morales Reyes, Rosa María García de Valladares, Socorro Valadez y Gilberto Vázquez: vocales. Su función fundamental sería garantizar la realización del evento con todas las necesidades cubiertas. Es evidente que en primera instancia lo formaron dirigentes de instituciones o dependencias gubernamentales; en segundo individuos inmersos en la actividad y gestoría cultural

⁴²⁹ Ocampo, *Memoria*, p. 165.

⁴³⁰ Huerta, “Ballet Provincial”, p. 51.

⁴³¹ Ocampo, *Memoria*, p. 196.



Programa XXIII Festival Internacional de Danza Contemporánea, IPBA, 2003

(artistas y funcionarios); y por último personas dedicadas a actividades empresariales o de “reconocimiento social” y desempeño político. En 1997 a lo largo del XVII Festival se llevó a cabo el primer Encuentro Latinoamericano de Críticos de Danza, coordinado entonces por César Delgado. Los críticos o “cítricos, de acuerdo a la denominación coloquial de Patricia Cardona”,⁴³² que ocuparon las posiciones en la mesa de discusión fueron: Alberto Dallal, Patricia Cardona, Miguel Angel Duque, Jorge Lara, Patricia Camacho, Alexandro Roque, Carlos Paolillo, Carlos Ocampo, Evangelina Osio, César Delgado y Oscar Flores.

El final de la década de los noventa lo definió una estrechez económica y las convulsiones derivadas de la confrontación política por la alternancia en el poder presidencial. La privación económica se hizo patente desde 1998 cuando de acuerdo a la política nacional del INBA, se contempló la suspensión de recursos financieros para la realización del Festival. La intervención de Lila López y la de María Elena González de Delgadillo —entonces directora del IPBA—, derivó en la obtención de recursos por medio de la Secretaría de Educación Pública del Estado de San Luis Potosí para llevar adelante el proyecto consentido del IPBA. La discusión sobre diversas temáticas asociadas a la danza también tuvo momentos álgidos manifiestos durante el II Encuentro de Críticos, en el que participó Carlos Monsiváis y Raquel Tíbol, entre otros. Vale mencionar el debate de Mizraim Araujo, quien sostenía que estaba “harto de la polaca, de encontrar a coreógrafos que se fusilan obras, de estúpidos festivales, de críticos que sólo destruyen. El trabajo de los

⁴³² Ocampo, *Memoria*, p. 204.

críticos me tiene sin cuidado”.⁴³³ A la par de esos acontecimientos, se percibía un deterioro en la asistencia a los espacios del Festival, pues las funciones eran menos concurridas a pesar de que los precios se calcularon más accesibles. La misma perspectiva ofrecían las conferencias de prensa, cada vez con menos presencia de medios de comunicación, entre otros factores.

En el año 2000 se llegó el XX Festival en el que sobresalió la actuación del Taller de Danza Contemporánea Indígena de Tabasco Nikamba, dirigido por José Isabel García, que obtuvo el XII Premio DIF-Waldeen y el Premio Especial Banorte a la mejor coreografía contemporánea mexicana, por la obra Navile (Navegando). Considerada por la crítica como una compañía innovadora en la cual:

la propuesta estética que maneja se mantiene en el borde de un proceso que, hasta el día de hoy, conjunta en sus aristas la tradición india tabasqueña y el sofisticado aparato de la danza teatral mexicana [...] la refinada sensibilidad que asimila, sin ninguna ruptura ni contradicción, la herencia de una corporalidad india que aúna la erótica felina, la flexibilidad de los reptiles y la energía de lo terreno, con la riqueza de una tradición animista [...] el espectador vive una de esas raras conmociones estéticas que justifican largas horas de estancia en los lunetarios teatrales [...] flexibles hasta el extremo de crear la ilusión de que carecen de huesos,

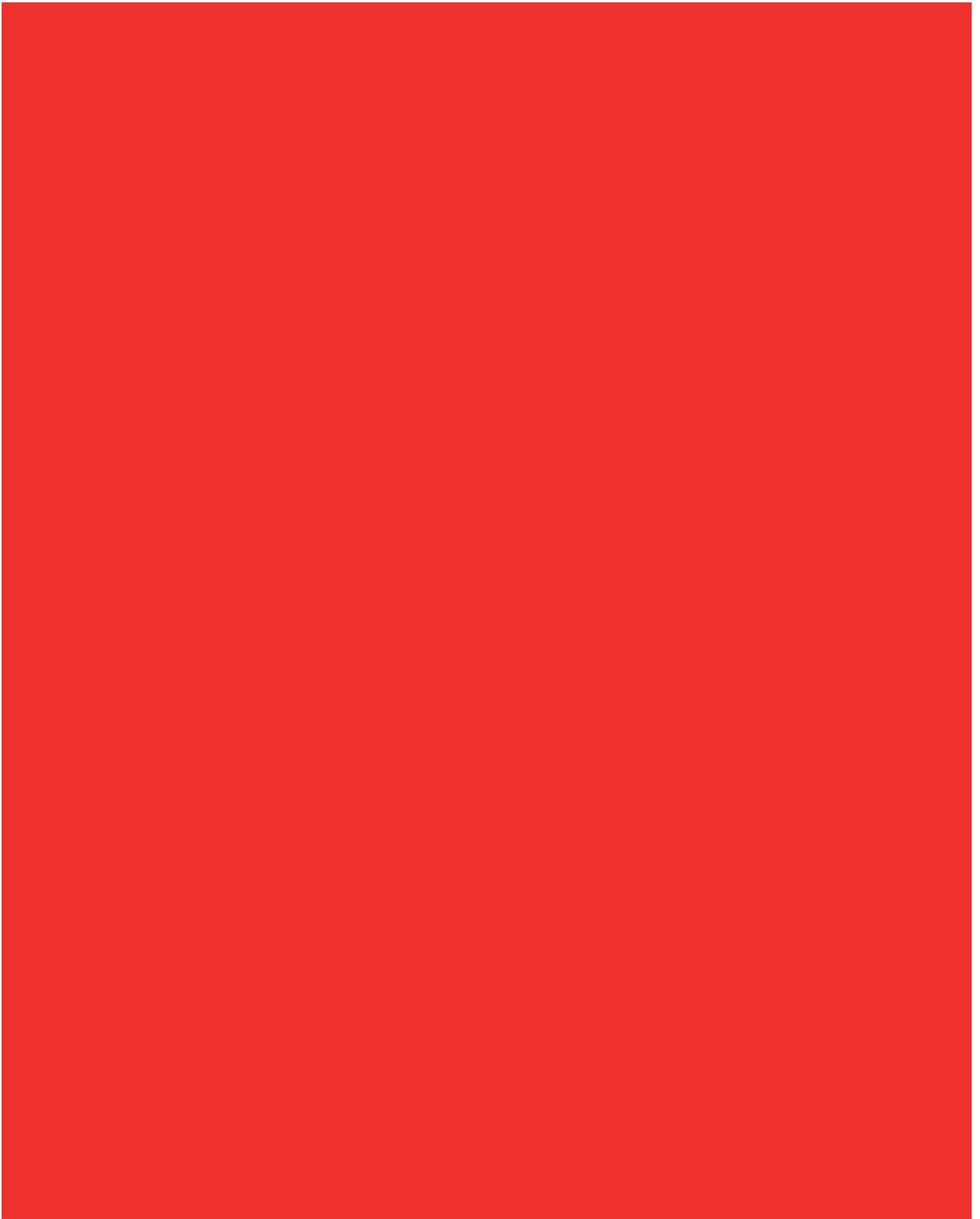
se desplazan como medusas en el fondo del océano [...] Queda claro, gracias a su desempeño, que las vías para establecer una pauta de movimiento que integre la corporalidad india con los procedimientos sancionados en Occidente son una realidad factible. Hay que explorar más, hay que eludir por sistema la autocomplacencia a la que artistas de este calibre se encuentran expuestos. Sobre todo, hay que apoyar –sin prescindir de la crítica– un proceso que, de no desbarrancarse en lo institucional, perdiendo con ello su frescura, abrirá vetas que parecían clausuradas para siempre en la danza mexicana.⁴³⁴

¿Cuál ha sido el destino del Festival de Danza en los últimos años? Otras preguntas surgen al tratar de responder este cuestionamiento y se incrementan al interrogarse sobre su futuro, pues “deberá prevenirse ante posibles anquilosamientos. Una buena forma de comenzar esta labor profiláctica, sería aplicar una revisión crítica de su tradición y estructuras hacia el establecimiento de nuevos criterios de programación”.⁴³⁵ La anterior aseveración toma importancia por el hecho de que uno de los comentarios de los últimos años ha sido que todo se acepta ahora. Se hacen sentir irritabilidades, enfados, favoritismos, discusiones sobre la calidad de los grupos y sobre la naturaleza de los trabajos presentados en las actividades alternas, como el de investigación sobre la danza.

⁴³³ Ocampo, *Memoria*, p. 212.

⁴³⁴ Ocampo, *Memoria*, pp. 227-228.

⁴³⁵ *Tiempo Libre*, 10 al 16 de agosto de 2000, México, pp. 44-45.



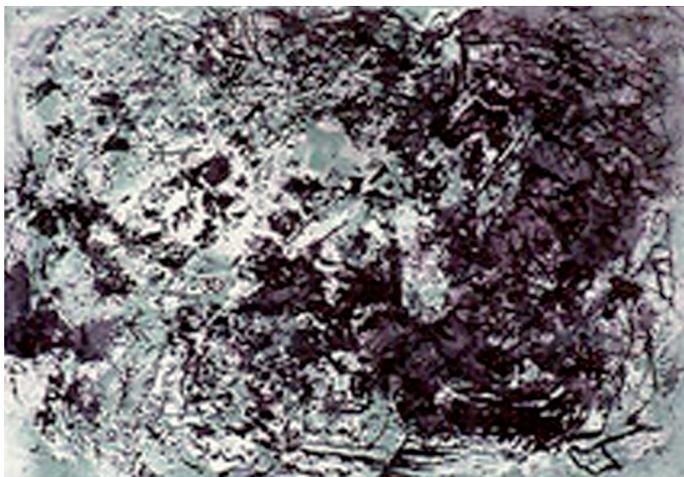
V

puzzle artístico y cultural en el fin de siglo

Las últimas décadas del siglo XX, los denominados —en términos académicos— “Tiempos Posmodernos” o “Fin de las Vanguardias”, refieren el desencanto de la sociedad mexicana frente a diversos hechos. Los fenómenos externos e internos generaron formas de expresión individual, que imprimieron su sello en la expresividad de las artes. Se gestó paulatinamente una cultura nacional independiente, cosmopolita, en búsqueda de nuevas formas y códigos de expresión plástica, musical o arquitectónica. La mexicana ha sido y es una cultura en continuo movimiento e intercambio, pero de raíces hondas que al iniciarse el siglo XXI encuentra

sus orígenes en un rico acervo milenario. En el ámbito de las artes plásticas en México incidió la influencia de la nueva figuración, del expresionismo alemán y del grupo Cobra, en artistas como Flor Minor, Alfonso Mena Pacheco, Boris Viskin o Martha Pacheco. También surgió el Taller de Arte Experimental Visual en la Ciudad de Guadalajara. La tecnología ha tenido un lugar preponderante como arte digital de finales del siglo XX, desarrollado principalmente en la gráfica. Se han utilizado nuevas herramientas con capacidad tecnológica que posibilitan otras definiciones y perfeccionamiento en las imágenes. Están los trabajos reconocidos de Gabriel Orozco, quien estudió en

el Círculo de Bellas Artes de Madrid desde 1986. El estadio de las artes plásticas en el IPBA mostró un tránsito generacional por demás interesante. Nuevos planteamientos en los artistas se presentaron que buscaban formas alternas y alternativas para la expresión. Sin embargo, el peso de la primera generación de artistas plásticos que descolló en la década de los sesenta continuó en el imaginario colectivo de dirigentes, profesores y alumnos permanentes del Instituto. A finales de las décadas de los setenta y ochenta ingresaron a las filas estudiantiles



Cielo Cruel, de José Ángel Robles

locales y procedentes de otras latitudes que se incorporaron a la dinámica interna, entre ellos Raúl Zavala, José Cruz, Lina Lanz, Conny Serment, Jesús Ramos, José Ángel Robles y David Reyna, entre otros. Algunos de ellos realizaron el Curso Especial de Enseñanzas Básicas de la Pintura, establecido en la Institución como herramienta docente dirigido a la preparación de profesores en artes plásticas.

Parte de las preocupaciones de los artistas a finales del siglo XX han sido la profesionalización, por lo que algunos de ellos se han inscrito a cursos especiales de actualización o de lleno a cursar carreras universitarias de artes plásticas, como Lina Lanz, incorporada al IPBA desde 1977, al igual que José Cruz. Jesús Ramos inició estudios de pintura en el IPBA (1976-1978) y continuó su formación en el Taller Siqueiros de Cuernavaca estudiando arte monumental, después en Europa, con técnicas de grabado en el Taller ADAC, en París (1984-1985), que le permitió una influencia informal de tendencia expresionista. La obra de Ramos abre caminos inusitados enmarcados en un ambiente, en “que el caos no cesa, sino que surgimos de él y en él nos recomponemos”.⁴³⁶ Artista que expresa el modo de un concepto universal, “la máquina frente al ser humano opuesto y ligado a todos los seres vivos devorándolo y volviéndolo a crear”. Catherine Banderski percibía de él un apego a formas de expresión latinoamericana y a ciertos lenguajes cinematográficos, como el Rocha y Alejandro Jodorowsky, por ejemplo, debido a que sus imágenes están en movimiento proyectándose fuera del papel, “de ahí que esos fondos sean lisos, de color neutro, grises o pardos y no creen fuerza óptica al movimiento. En cambio, las figuras ofrecen una gran riqueza de textura, alterna da con esgrafiados, rasguños y heridas de las carnes abiertas de las formas redondas de las tallas, en las máscaras que hacen y deshacen.”⁴³⁷ Por otro lado, el sentido cinético se recrea en formas escénicas y dancísticas, con colores

⁴³⁶ González, “Tres casos”, p. 29.

⁴³⁷ Catherine Bendersky en *Mística y magia*, s.p.

vibrantes, eléctricos, “como sorprendidos de encontrarse ahí, establecen un ritmo cromático a partir del cual se conforma el espacio pictórico, para imponérsenos desde la felicidad de sus formas inusitadas, con la sorpresa del súbito equilibrio y la plena, original belleza que caracteriza a las obras imantadas por el espíritu”.⁴³⁸

Después de estudiar en la escuela de Artes Plásticas de la Esmeralda —UNAM—, José Ángel Robles ingresó al taller de grabado del IPBA en 1980. Al igual que Ramos Frías, estuvo en Europa, particularmente en Tolouse, Francia y posteriormente en Barcelona, España, en busca de nuevas fórmulas para la creación. Cobijado bajo la influencia de Turner, tendió a la exploración neoimpresionista, pintando paisajes con un método centrado en la depuración en busca de la esencialidad. Adherido también a la corriente del informalismo, “su realismo atmosférico roza la abstracción por la disolución de las formas a mínimos poéticos, libres de cualquier concesión a la anécdota y con gran refinamiento”.⁴³⁹

Conny Serment ingresó al IPBA en el año de 1981 al curso especial de pintura, bajo la dirección de Raúl Gamboa, Raúl Zavala, Jerónimo González y Martha García, entre otros profesores que entonces formaban y forman parte de la planta docente. Participó desde entonces en exposiciones individuales y colectivas de diversa índole. Su trabajo parte de códigos cuya base fundamental es la línea en contrapunto al signo figurativo. El cuerpo humano es motivo de reflexión para esta artista, quien a través de la reconstrucción



Árbol Mítico, de David Reyna

de su esencialidad, transita en espacio y tiempo, en la creación y recreación. Su obra:

ofrece gran posibilidad interpretativa, si no ante el ritual cotidiano de ver al hombre por el hombre mismo en base en la esencia que lo originó, si ante el concepto de desmitificación que la contemporaneidad exige en rigor a un desdoblamiento de identidades, donde el quehacer de ser y de permanecer por sobre la idea de una intencionalidad creadora, son justos al momento que los vive; a la vez que conlleva el volcarnos en sujetos cuya carta de presentación en el mundo que nos mueve, perceptivamente, revira el signo y el símbolo en línea y concepto de vastedad connotativa enorme.⁴⁴⁰

⁴³⁸ Francisco Negrete en *Mística y magia*, s.p.

⁴³⁹ Paláu, “Panorama contemporáneo”, p. 18.

⁴⁴⁰ Alberto Enríquez, en Folleto de exposición pictórica de Conny Serment, San Luis Potosí, mayo de 1987.



Apegado a mi, de David Reyna

También con una visión de búsqueda en la profesionalización, de información y preparación en otros ámbitos, David Reyna ingresó al Taller Experimental de Pintura del IPBA, para posteriormente hacer el curso especial de Enseñanzas Básicas de la Pintura. Se especializó en el grabado dentro y fuera de la Institución y en la historia del arte. Como otros artistas que transitaron al siglo XXI también se formó en Europa (Barcelona, España, 2002), en donde tuvo la posibilidad de contar con información privilegiada sobre los espacios de la plástica del nuevo milenio. Nutrido por la tendencia abstracta con reminiscencias del informalismo, su obra nos incita a pensar en un mundo incesante de frescura, de luces y de bases abstractas, derivadas de un permanente proceso de reflexión, de momentos de súbito solitario. En su andadura pone de manifiesto dudas, resoluciones y replanteamientos de la propia creación. Su obra habla de confrontación entre lo exterior y lo interior, entre lo público como los paisajes etéreos a la más sensible intimidad. Crea relaciones transparentes y expresiones difusas con una paleta de colores cálidos, y en ocasiones arriesgando propuestas con dinamismo cromático. Transita de la tela al metal, de superficies rígidas a la prensa, de los contenedores de ácido a los papeles entintados. Ha desarrollado diversas técnicas del grabado tradicional, como la xilografía, collagrafía, aguatinta y aguafuerte; también ha expuesto trabajos con técnica mixta como el collage. Reyna explora y muestra a través de esas técnicas, las amplias posibilidades de interpretación de temas diversos como el amor, la fe, la sexualidad, entre otros, que

están en constante y continuo diálogo con la sociedad. De esta manera, por medio de líneas —elemento básico en la gráfica— experimenta composiciones en búsqueda de la armonía, el equilibrio, el contraste y la homogeneidad de formas. Sus obras de pequeño formato reflejan el auge de las propuestas gráficas integrales en espacios visuales limitados, con la exigencia, rigurosidad, y al mismo tiempo con libertad y espontaneidad que portan las obras de gran formato. Un elemento adicional en la miniestampa, es la capacidad de síntesis y abstracción. En la década de los noventa ingresó Marissa Martínez, quien pasó por los talleres de dibujo, grabado e historia del arte, y continuó en búsqueda de nuevos espacios de expresión. Su obra “dentro de la plástica potosina resulta un valor singular porque dota a su obra de espontaneidad y sueños que, sin forzar a la imagen, refleja sin embargo una madurez pictórica. Pariente plástica de Nahui Hollín, de María Izquierdo y de Abraham Ángel, transita ella por temas modernos y mundos fantásticos, con un trazo y una paleta de color bien definidos, es decir, con un lenguaje particular.”⁴⁴¹ Han sobresalido otros artistas más, que quedan pendientes en la agenda sobre su tratamiento.

En cuanto al teatro, aquellos festivales llevados a cabo bajo la rigurosa tutela del INBA, se convirtieron en la actual Muestra Nacional de Teatro, que tuvo como sede durante varios años la ciudad de Monterrey, Nuevo León. Desde el año 2000 retomó su naturaleza itinerante con la cual fue ideada, cambiando de sede anualmente. El predominio del Palacio de Bellas Artes en la muestra de arte teatral

⁴⁴¹ Enrique Franco Calvo, en folleto *Cirquerías*, Galería Casa Franco, San Luis Potosí, 2005.

mermó con la actividad desarrollada en otras instituciones, como la Universidad Nacional Autónoma de México, los gobiernos del Distrito Federal y de los estados, los organismos descentralizados y los grupos y asociaciones independientes, que en conjunto han contribuido a la ampliación del horizonte teatral mexicano.

Nuevos foros, instituciones y actitudes artísticas

El fin de siglo en México planteó interrogantes, preocupaciones y crisis en todos los ámbitos de desempeño político, económico y sobre todo cultural. En el contexto de las disciplinas artísticas resurgió la crisis de las artes, en particular de la pintura, que se ha tenido que confrontar con el propio proceso de transformación y la transición del sistema político en México dominante desde alrededor de ochenta años atrás, en manos del Partido Revolucionario Institucional. Muchas son las aristas que se pueden derivar de ese fenómeno, que sería imposible abordarlo, siendo materia de otros estudios. Por lo tanto, haré un contexto del ambiente en que se desarrolló el IPBA en la década de los noventa, en que el Instituto padeció transformaciones en la dirección y en las directrices institucionales.

En el ámbito nacional hubo transformaciones importantes pues aparecieron espacios alternativos y galerías de autor, dirigidos por los propios artistas, quienes optaron por la experimentación, con espacios de exhibición independientes surgidos en los años ochenta. Esto condujo a un desequilibrio en las formas de administrar la docencia y la difusión

del arte desde el INBA, frente a la acción de artistas denominados independientes, que expresaban una necesidad de contar con mayores opciones para montar exhibiciones, al no tener posibilidad de participar en la infraestructura cultural o no ser de su interés.

Con la aparición de las Casas de Cultura en la provincia, los institutos de Bellas Artes tuvieron momentos de crisis, generando el cierre de algunos, pero otros resistieron a las políticas culturales en continua readecuación. Hay que recordar que hipotéticamente, las Casas de Cultura de la década de los ochenta estaban planificadas con una filosofía fuera de moldes tradicionales, despojándose de reglamentos rígidos, dotados de dinamismo permanente en los planes de estudio, flexibilidad, imaginación y circunscritos en un ambiente propicio para el usufructo de los bienes artísticos, que eran considerados como elementos de identidad nacional.⁴⁴² Los logros alcanzados por dichas Casas de Cultura eran estimados por la integración de la comunidad en el ámbito de la cultura, que implicaba la participación de todos los sectores. También se valoraba el rescate, la investigación, registro y definición de la cultura popular y autóctona, que significaba la incorporación de la cultura nacional y universal. Supuestamente coadyuvaron a la defensa del patrimonio artístico y monumental de México; propugnaron por el uso de formas estéticas contemporáneas en un marco institucional vital y convirtieron la cultura en una necesidad.

El IPBA padeció momentos difíciles en la última década del siglo XX a causa de la reestructuración de la institucionalización del

⁴⁴² Sandoval, "IV Reunión Popular", p. 13.



Movimiento, de Marissa Martínez

arte y de la cultura. Una pieza clave en dicha transformación fue el Instituto de Cultura de San Luis Potosí (ICSLP), pues tuvo como competencias el apoyo y el fomento a las artes; asimismo tuvo ingerencia en programas docentes, tarea primordial en el Instituto. Sumado a ello, el IPBA se consideraba anquilosado debido a la presencia “caciquil” de una dirección mantenida por más de treinta años, en los que durante su última etapa directriz

mostraba un cierto anacronismo en cuanto a lineamientos pedagógicos no actualizados.

El ICSLP tuvo como antecedente el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (CECA) creado en 1987, bajo el esquema subordinado al INBA y al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). La estructura nacional en materia de cultura con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), estuvo contextualizada en programas culturales

de cada estado. El potosino fue formado inicialmente con un cuerpo de consejeros en los que se encontraba: Ernesto Báez Lozano, Salvador Castro, Raúl Gamboa, Alfonso Alba y Rafael Montejano y Aguiñaga. Tuvo como objetivo la “intelectualización y organización del gobierno. Intelectualización asumida como expresión de modernidad”.⁴⁴³ En siete años tuvo dos directores: Adalberto Loyola y Rosa María García de Valladares, que “con un nuevo nombre, artistas en los puestos claves, la promesa de cambios rotundos en la forma de proporcionar apoyos y crear alternativas de participación, se abre en San Luis Potosí ciertamente un nuevo capítulo en las políticas culturales del Estado”.⁴⁴⁴ Se percibía con ello la diversificación de los espacios docentes, de promoción y de expresión, así como una multiplicación de entidades con objetivos similares.

Desde su instauración, el CECA se dedicó a realizar sus propias actividades de manera coordinada con otras instituciones de cultura y con el IPBA, de tal manera, que se dio un proceso de duplicidad de eventos. Se le integraron las escuelas estatales de arte dependientes de la SEP, pero principalmente con profesores normalistas, que no tenía amplia experiencia en la docencia artística, ni carrera en artes.

En ese tiempo, algunos artistas formados en el IPBA, otros denominados “independientes” y varias asociaciones, intentaron hacer del Jardín Guerrero —frente a la casa que albergó al CECA— un “jardín de arte”, a imagen y semejanza de muchos, principalmente de

tradición europea, en donde pintores, músicos y artesanos se apropian de los espacios para constituirlo en un foro fuera del ámbito oficioso. Sin embargo, el proyecto fracasó en poco tiempo.

De octubre de 1990 a mayo de 1993, la dirección del CECA estuvo en manos de Rosa María García de Valladares, cuyo esposo fue presidente municipal de San Luis Potosí. Era propietaria de los diarios San Luis Hoy y de Pulso; poseedora además de una empresa de materiales de comunicación óptica, y de un canal de televisión filial de Televisa. Su paso por el CECA sobrevivió a tres cortas administraciones estatales, la de Leopoldino Ortiz Santos (1987-1991), Gonzalo Martínez Corbalá (interino de 1991-1992) y la de Teófilo Torres Corzo (interino de 1992-1993).

Fue relevada en 1993 por Eudoro Fonseca Yerena, quien se había desempeñado hasta ese momento como director del Centro de Estudios Humanísticos de la UASLP, y quien preparó el proyecto para el tránsito a ICSLP. De esa manera, el ICSLP fue creado en julio de 1994,⁴⁴⁵ durante el periodo gubernamental de Horacio Sánchez Unzueta, como un organismo descentralizado del gobierno estatal y como instancia de planeación y coordinación de todos los organismos, dependencias y actividades culturales del estado. Al transitar de CECA a ICSLP, Fonseca Yerena planteó propuestas sobre difusión con la continuación del programa editorial; la revisión de los criterios para la asignación de becas, para el lanzamiento de las convocatorias estatales

⁴⁴³ Roque Mendoza, *Creación de una imagen*, p. 21.

⁴⁴⁴ Roque Mendoza, *Creación de una imagen*, p. 21.

⁴⁴⁵ *Periódico Oficial de Estado de San Luis Potosí*, 19 de julio de 1994.

de artes y la bienal Germán Gedovious (que fue una bienal nacional de artes plásticas convocada por el Gobierno del Estado en la celebración de la fundación de la ciudad de San Luis Potosí, misma que no tuvo constancia), así como la creación de una pinacoteca estatal.

El ICSLP inicialmente se presentó como un proyecto de política y desarrollo cultural para el estado. Algunas directrices distintivas de esta institución fueron: a) una concepción muy amplia de la cultura y de lo cultural, que diera cabida a las expresiones plurales y diversas de la sociedad, lo mismo a las correspondientes a la llamada cultura popular que a las expresiones codificadas y canónicas de la cultura occidental; y b) una política muy activa de cooperación e intercambio con las instituciones nacionales de cultura —como CONACULTA y Bellas Artes— con la de los estados.⁴⁴⁶

En ese periodo el ICSLP creó centros de artes plásticas como el Centro de Arte y Nuevas Tecnologías (CANTE) en coordinación con el Centro Nacional de las Artes y el Centro de Artes Visuales La Tolvanera. Se creó también la Casa del Poeta Ramón López Velarde como sede de la editorial estatal; las casas de cultura de los barrios de San Miguelito y San Sebastián, en San Luis Potosí, y la del barrio de Tlaxcala.⁴⁴⁷ La idea era crear casas culturales en cada municipio y en los siete barrios históricos de la ciudad. Por otro lado, en el año de 1992 se oficializó la creación de una Escuela de Arte, como integrante del sistema educativo estatal y dependiente de la SEP, cuyo objetivo era la

“formación de profesionistas en las diferentes ramas de las bellas artes, promoviendo su difusión en la población.”⁴⁴⁸ En esa se cursarían las carreras profesionales de música, danza, teatro y artes plásticas. Con la presencia de esas instituciones y entidades locales, la imagen del IPBA construida durante el transcurso de cuatro décadas se vio cuestionada, en gran medida por la competencia en distintos niveles, entre el que sobresale el político y la lucha por espacios de poder, por lo que la pervivencia del IPBA se complejizó.

Cuando estaba en funciones el ICSLP se abrió un diplomado en artes plásticas, impartido por profesores que pisaron las aulas del IPBA y que en ese entonces guardaban una cierta distancia con el Instituto, entre ellos Rosa Luz Marroquín, José Faz y Jesús Ramos. Estos proyectos estuvieron confrontados de manera directa con la labor desempeñada por los directivos del IPBA a quienes se hacían críticas desde años atrás. Sobre Raúl Gamboa Cantón se opinaba que “la vinculación personaje/institución (con sus amplias implicaciones de autoridad y dominio espacial: el centro cultural como templo) se muestra, a más de la permanencia de los funcionarios, con los reconocimientos, placas y nombres de las instituciones.”⁴⁴⁹

Por su parte, *Guiarte*, la agenda mensual de las actividades del ICSLP, mencionaba hacia 1995, que “hace cuarenta años, el Instituto Potosino de Bellas Artes empezó a formar artistas, la historia nos dirá que la entidad debe a su continuo trabajo la formación de

⁴⁴⁶ CONACULTA, *La Cultura en el Centro Occidente*, p. 88.

⁴⁴⁷ CONACULTA, *La Cultura en el Centro Occidente*, pp. 91-92.

⁴⁴⁸ *Periódico Oficial del Estado de San Luis Potosí*, 26 de junio de 1992, Acuerdo del 24 de junio de 1992.

⁴⁴⁹ Roque Mendoza, *Creación de una imagen*, p. 48.



Flor de Vida, de Rosa Luz Villasuso

los artistas potosinos [...] como cualquier obra humana, está sujeta al juicio de sus congéneres, pero el valor y la trascendencia de su acción es incuestionable”.⁴⁵⁰ Una de las críticas principales que se han hecho al trabajo llevado a cabo en el IPBA, ha sido el apoyo preferencial a la danza y a las artes plásticas, en detrimento de las de teatro, música, entre otras.

En general, las actividades de difusión cultural en el estado se incrementaron,

teniendo una mayor cobertura: exposiciones, conciertos sinfónicos y de cámara, trova, jazz, teatro, danza folklórica y contemporánea, además de la difusión de la obra literaria de escritores locales y foráneos. El IPBA y el CDC ya no eran los espacios de exhibición privilegiados para los artistas en recintos oficiales, y por otro lado dejaron de ser foro de nuevas actitudes y propuestas artísticas. El sector oficial se diversificó. Contrario a lo

⁴⁵⁰ *Guiarte*, julio de 1995, cita textual tomada de Roque Mendoza, *Creación de una imagen*, p. 130.

sucedido en la Ciudad de México, en donde el INBA ya no era el único que participa o delimita los parámetros del arte nacional; ahora es una función que recae también en otros sectores culturales e instituciones, ya que el sector privado incrementó sus certámenes para el abundamiento y diversificación de sus acervos. Ese fenómeno condujo al INBA a modificar sus objetivos como recinto de exhibición.

Los movimientos de confrontación generacional anteriores, entre los que encontramos la Ruptura, hallaron un nicho de continuidad en la apertura y apoyo oficial del INBA dirigido al arte joven. Comenzó una promoción cultural en diferentes estados de México, en el que destaca el Encuentro Nacional de Arte Joven. Pero el joven es nuevo y viejo a la misma vez; nuevo por su edad y por algunas propuestas novedosas, y viejo porque retoma métodos, técnicas, contenidos del pasado y de siempre: la realidad como naturaleza naturante, el amor, la muerte, la agresión, la libertad y la dignidad humana.

Directrices y transición

Uno de los problemas permanentemente enfrentados por la administración del IPBA fue el suministro de recursos financieros por el Gobierno del Estado de San Luis Potosí. En las décadas de los ochenta y noventa, Gamboa Cantón asistía recurrentemente a realizar antesalas a la oficina de los gobernadores en turno con la idea de incrementar los recursos institucionales. Los argumentos siempre presentes en el discurso de Gamboa fueron:

“como es de su conocimiento, el IPBA es el centro de estudios artísticos más antiguo de la república y cuenta con un historial pedagógico brillante, confirmado con 348 premios obtenidos tanto en el nivel estatal, como nacional e internacional. A pesar de ello, la situación económica por la que atraviesa el IPBA es verdaderamente grave, pues al no disponer de los recursos indispensables para su sostenimiento y normal desarrollo, este instituto ha tenido que contraer deudas por más de tres millones de pesos y si a este hecho le agregamos el reciente aumento salarial, entonces su situación se torna verdaderamente desesperada”; concluía “con la esperanza de que por fin un gobernante con su vasta información humanista y alto nivel cultural, preste el apoyo económico que tanto necesita el IPBA, para poder seguir sirviendo a su comunidad”.⁴⁵¹

Los argumentos de Gamboa dados al gobernador Leopoldino Ortiz Santos, fueron que el Centro Cultural Cabañas de Guadalajara recibía un subsidio de 40,000,000 de pesos; el Instituto de Cultura de Aguascalientes de 22,000,000 de pesos; el Instituto Potosino de Bellas Artes: 3,465,904; y la Banda de Música del estado de San Luis Potosí: 6,265,000 de pesos.

Frente a contingencias y circunstancias siempre cambiantes en la esfera política local, sobre todo durante la convulsionada década de los noventa, Gamboa tenía asegurado el respaldo de personajes de la política nacional, de artistas y de diplomáticos, entre otros. Cuando se presentó una serie de cambios políticos debidos a la renuncia de Fausto Zapata

⁴⁵¹ AIPBA, caja 4, exp. “Sin título”. Raúl Gamboa al Lic. Leopoldino Ortiz Santos, gobernador del estado de San Luis Potosí, 24 de agosto de 1987.

Loredo a la gubernatura en 1991, Gamboa mostraba su preocupación, pues “hasta hoy no sé cual sea mi futuro como director del IPBA. Son tantos los que desean mi cargo, que lo extraño es que yo continúe como director. Pero esta inseguridad ya no me preocupa, pero lo que si me entristece, es el futuro del Instituto bajo una dirección desconocedora del complejo organismo del IPBA.”⁴⁵²

Por otro lado, continuaban los reconocimientos para el director del IPBA. En 1990 se le denominó Raúl Gamboa Cantón al premio de pintura del Certamen 20 de Noviembre, convocado por el Gobierno del Estado. En 1993 también se le dio su nombre al Centro de Difusión Cultural; en ese mismo año el Centro Nacional de Investigación Documental e Información de la Danza José Limón (CENIDIDANZA), le hizo un homenaje en el Palacio Nacional de Bellas Artes.

Entre el Cánon de Pachebel, la Misa Brevis de Mozart interpretado por Karen Smith y los movimientos dancísticos del Ballet Nacional, el 7 de mayo de 1993, el Gobierno del Estado y los alumnos y egresados del IPBA ofrecieron un homenaje a Raúl Gamboa. La Galería German Gedovious del Teatro de la Paz fue el espacio que acogió la exposición pictórica de Gamboa, consistente en una retrospectiva de su obra. Además de la excelente exposición, se presentó otra de cuatro pintoras potosinas: Teresa Caballero, Gloria Cardona, Angélica Villarreal

y Norma Robles. Las tres primeras integrantes de esa reconocida generación de “estudiantes-artistas” de los primeros años del IPBA.⁴⁵³

Un par de años trascurrieron entre homenajes, celebraciones, exposiciones, funciones de teatro, el incremento de la fama del Festival, la estrechez económica, el recorte presupuestario para las instituciones de todo tipo, los golpeteos en la política local, las transiciones en la “casa” del gobernador, entre otros hechos de la historia reciente de San Luis Potosí, cuando se gestaba un proceso de cambio en la dirección del IPBA.

El 5 de diciembre de 1996, Raúl Gamboa Cantón presentó su renuncia como director del IPBA. Por su parte, tres días antes, Gilberto Vázquez presentó su renuncia como subdirector del IPBA, cargo que había desempeñado de octubre de 1989 hasta esa fecha. Horacio Sánchez Unzueta, entonces gobernador, “fue informado”, así como Gabriela Breña Sánchez, coordinadora de proyectos del INBA en los estados, y Eudoro Fonseca Yerena, presidente del entonces Instituto de Cultura de San Luis Potosí.⁴⁵⁴ De esa manera se tejían los hilos sobre la transición directriz en el seno del Instituto. Se evidenció el cambio de dirección deseado por muchos, pero también resistido por otros. Lo cierto es que el proceso definió una etapa sumamente importante e interesante en el quehacer de las artes y de la cultura en San Luis Potosí y en el ámbito nacional. Otro detalle interesante, fue que en el mes de diciembre,

⁴⁵² AIPBA, caja 4, exp. “Sin título”. Raúl Gamboa al maestro Víctor Sandoval, ministro para asuntos culturales, Embajada de México en España, Madrid. San Luis Potosí, 29 de diciembre de 1991.

⁴⁵³ AIPBA, caja programas diversos.

⁴⁵⁴ AIPBA, caja 17 B, exp. “Correspondencia (diversos) 1997”. Lic. Gilberto Estrada, como asesor del gobernador del estado, comunicación al Dr. José Mejía Lira, coordinador general de la Contraloría del Estado. San Luis Potosí, 11 de diciembre de 1996.

cuando se perfilaba el relevo de Gamboa Cantón, Chayo Oyarzun sufrió una hemiplejía, de tal manera que su sobrina Margarita se la llevó a vivir con ella; posteriormente sufrió una embolia y falleció el 13 de octubre de 1999, a la edad de 91 años. Es significativo el hecho de que una generación de líderes en el ámbito artístico cumplía un ciclo que para muchos era necesario desde años atrás.

La deseada “caída del sistema”

Gilberto Estrada Lara fue nombrado director del IPBA en diciembre de 1996, después de la larga y prolija dirección de Raúl Gamboa Cantón. De hecho, Estrada fungía como asesor de Horacio Sánchez Unzueta, gobernador del estado; era un hombre cercano a él, por lo que representa una pieza importante en el juego de poderes generado en esos momentos. Durante los primeros días del mes de diciembre, Estrada Lara ya preparaba la toma de protesta como director y su discurso sobre una necesaria transformación de la Institución en su política administrativa, es decir, una “descentralización”. Hay que recordar que este concepto fue el objetivo principal de la política cultural desde la década de los cincuenta con el plan desplegado por Miguel Álvarez Acosta, que comprendió el establecimiento de institutos regionales en todo el país, por lo que la idea no aparece como innovadora. Para respaldar su proyecto estableció alianzas con José Mejía Lira, coordinador general de la contraloría,⁴⁵⁵ como una forma de asegurar las condiciones

económicas para llevar a cabo dichos cambios. A la toma de protesta asistió Sánchez Unzueta y Fonseca Yerena, entre otros “funcionarios de la cultura”.⁴⁵⁶ En el evento Estrada Lara señaló:

asumo este cargo con la responsabilidad que conlleva, bajo las condiciones y circunstancias culturales del momento en San Luis y en especial, las del IPBA, responsabilidad y compromiso que he de honrar con la inteligencia y la pasión que el arte en sus diferentes manifestaciones exige. Estoy consciente de lo que hasta hoy se ha realizado, de ese camino andado, de sus logros, realidades y compromisos que tendremos que seguir apoyando, reforzando y consolidando. Estoy consciente también, de las necesidades culturales de nuestro Estado, de esta nueva etapa y de esta realidad que nos ha tocado vivir. Asumo el compromiso de este proceso, bajo un marco de apertura, pluralidad y respeto, y espero contar con la participación comprometida de una comunidad de artistas e intelectuales que el IPBA requiere para que sea un espacio propicio que genere y albergue a todas aquellas corrientes que hoy aquí existen. El reto es para todos, asumo la responsabilidad de la conducción del Instituto con espíritu abierto y con una actitud incluyente.⁴⁵⁷

Estrada Lara nació en San Luis Potosí el 4 de febrero de 1951. Realizó estudios de licenciatura en Administración de Empresas y una maestría

⁴⁵⁵ AIPBA, caja 17 B, exp. “Correspondencia (diversos) 1997”.

⁴⁵⁶ AIPBA, caja 17 B, exp. “Correspondencia (diversos) 1997”.

⁴⁵⁷ *Momento*, San Luis Potosí, 15 de diciembre de 1996.

en administración en la Universidad de Durham, Inglaterra, con especialidad en ciencias de la conducta. En 1980 tomó clases de dibujo con Robert Guthrie. Obtuvo el tercer lugar en el Certamen 20 de Noviembre, Raúl Gamboa en Artes Plásticas de 1992 y posteriormente una mención honorífica en el mismo certamen.

Sus planes al iniciar funciones el día 6 de enero de 1997, estaban asentados en “reforzar y establecer a corto y mediano plazo, planes y programas de mejoramiento académico y la optimización y adecuación de los espacios físicos, tanto en el Centro de Difusión Cultural como en la Escuela, e integrar proyectos a largo plazo, sobre todo en lo académico y específicos en donde los mismos, impliquen una mayor inversión económica.”⁴⁵⁸

Pero desde cualquier punto de vista que se aborde, aparece como lamentable un hecho simbólico relativo al cambio en la dirección. Es concretamente la destrucción del escritorio de la dirección del IPBA ordenada por Gilberto Estrada. La demolición del “escritorio-escultura” realizado con materiales de construcción —hormigón, tabiques y madera—, simbólicamente representó la “caída del muro” o del sistema imperante. La idea de derribar o intentar desaparecer un objeto propio del arte de la década de los setenta, tiene detrás la intención de borrar las huellas de la historia, objetivo que no puede llevarse a cabo, pues los hechos históricos forman parte de la memoria colectiva. Más significativo fue el demostrar el objetivo de derrocar algo

que no existía, es decir, una “práctica caciquil” consistente en una vida dedicada a la formación de artistas en un primer momento, y en segundo dedicada a la difusión de la creación o el conocimiento artístico y cultural. A esto hay que agregar que la salida de los estudiantes a formarse en otros centros nacionales e internacionales, así como su incorporación a diversos talleres, redundó en la creación de espacios de diálogos y competencias en el cual el peso de las estructuras criticadas era relativo.

Al mes siguiente de haber tomado las riendas en la dirección del IPBA, institución que desde ese momento estuvo descentralizada del INBA y dependiente del Gobierno del Estado de San Luis Potosí, Estrada Lara, envió al licenciado Ricardo García, entonces director en funciones del AHESLP, 66 cajas que contenían el archivo histórico del IPBA.⁴⁵⁹ Una inmensa cantidad de papeles, programas, carteles, y fotografías generados desde el año de 1955 hasta 1991, que constituyen el acervo documental más importante en su género en San Luis y uno de los más relevantes en el ámbito nacional. Sin duda, una estrategia de conservación de fondos documentales excepcionales, asociada a instituciones especializadas en la materia. Estrada Lara pretendió inmediatamente incrementar el presupuesto del IPBA por un total de 698,827 pesos, que contemplaba un plan de trabajo estratégico, como era la realización de un cine club, la creación de una orquesta sinfónica juvenil estatal, un cuarteto de cuerdas, el establecimiento de un taller de

⁴⁵⁸ Gilberto Estrada Lara, en *Bellas Artes de San Luis*, Revista del Instituto Potosino de Bellas Artes, año I, núm. 1, abril-mayo de 1997, p. 16.

⁴⁵⁹ AIPBA, caja 17 B, exp. “Correspondencia (diversos) 1997”.

escultura, la conservación y “reenmarcado” [sic] de la colección Shapiro, y la idea de convertir el Centro de Difusión Cultural en un Museo de Arte Contemporáneo.⁴⁶⁰ Lo último nunca se realizó y cabe recordar que desde la instauración del CDC se proyectó un Museo de Arte Moderno que transitó a la concepción de un Museo de Arte Contemporáneo, sobre todo partiendo de la colección Estela Shapiro.⁴⁶¹ Hasta la fecha continúa denominándose CDC con el agregado Raúl Gamboa Cantón. Algunos de esos proyectos quedaron trancos, pues de igual forma se enfrentó a las restricciones presupuestarias y a la verdadera realización profesional de cada actividad dirigida por nuevos miembros en un espacio estructurado por décadas.

Durante su gestión se editó *Bellas Artes de San Luis*, la revista bimestral del IPBA, fundada en 1997, cuyo objetivo era constituirse en una publicación “bimestral con la intención no sólo de informar sobre actividades, labores y logros en lo académico, sino que sirva además como un instrumento para fortalecer la promoción y difusión de nuestros eventos y nuestros artistas, trataremos que sea también un medio abierto para la difusión de ideas y reflexiones de la comunidad artística e intelectual y vínculo de

acercamiento con la sociedad”.⁴⁶² La revista fue un esfuerzo abortado debido a que solamente vieron la luz dos números y uno quedó en galeras. Fue editada por Víctor Manuel Arista Roldán, con la colaboración editorial de Rogelio Hernández Cruz, Jorge Ramírez Pardo, Norberto de la Torre, José Javier Rivera Espinosa, y Juan Torres, entre otros. Tuvo un tiraje de 1,500 ejemplares y un costo inicial de 5 pesos, que al número dos aumentó el 100 por ciento. La revista tenía un formato modesto, publicada en blanco y negro; sin un diseño editorial novedoso. La propuesta podía significar un adelanto en el área cultural y artística, que lamentablemente no tuvo continuidad.

Uno de los grupos surgidos en la década de los noventa, fue el cuarteto de cuerdas del IPBA, que en palabras de José Miramontes Zapata, “es heredero de una gran tradición formativo-musical que se asocia a la magnífica escuela de cuerdas de los países de Europa Oriental, ofreciendo en San Luis por vez primera en vivo y de manera permanente, uno de los géneros musicales más complejos que la historia musical registra”.⁴⁶³ La Camerata de San Luis realizó su primera presentación en el Templo de San Francisco el 10 de julio de 1997,⁴⁶⁴ un esfuerzo coordinado con el Cuarteto

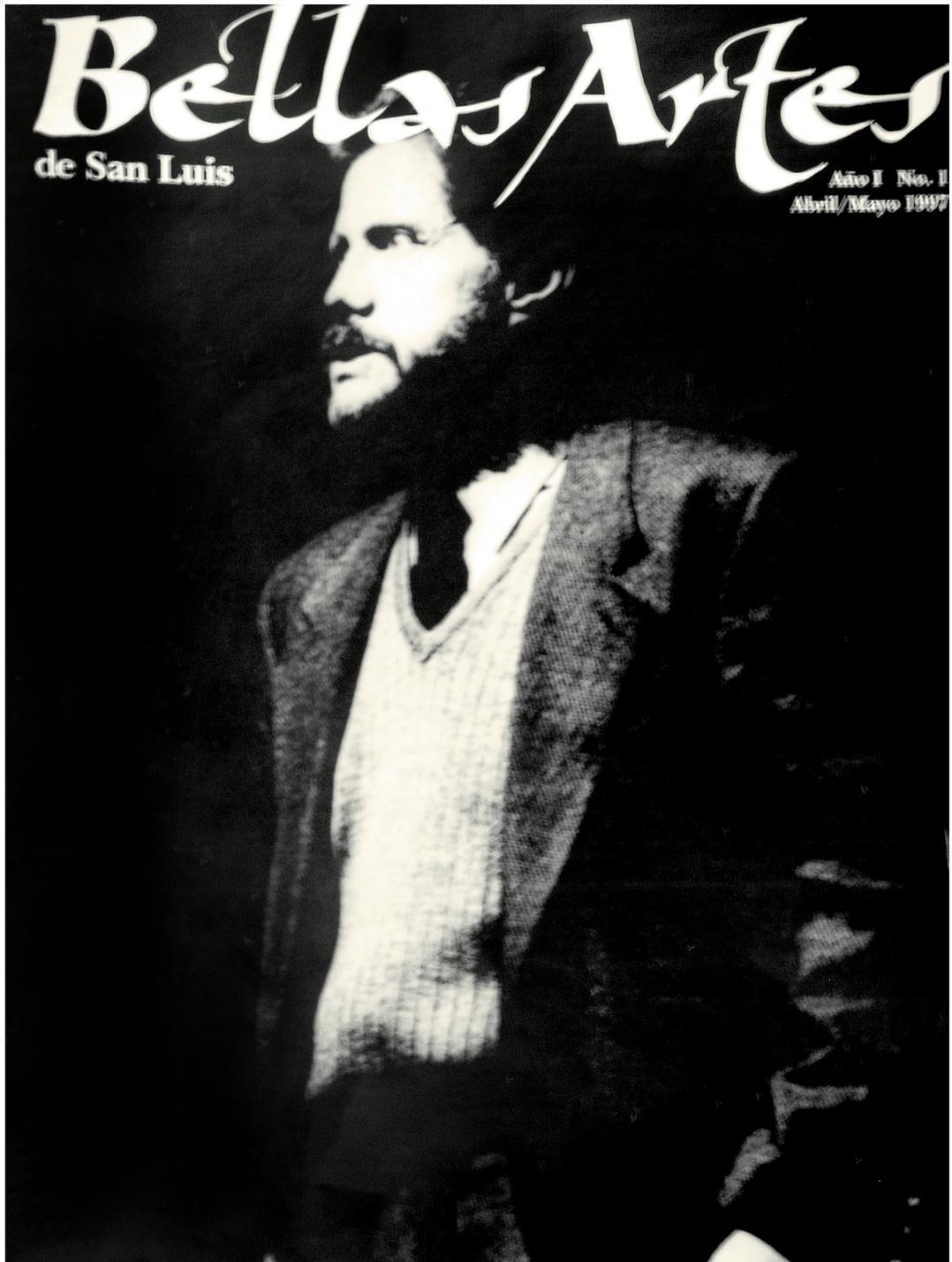
⁴⁶⁰ AIPBA, caja 2, exp. Sin título.

⁴⁶¹ Cabe mencionar que Estela Shapiro Bessudo, la promotora integral del arte y reconocida en el medio de las artes plásticas por el impulso otorgado a los artistas mexicanos y extranjeros, falleció en el año 2003. Poco más de un año después, su hija Doris anunció la clausura de ese espacio cerrando un ciclo de difusión y comercialización del arte en México.

⁴⁶² Gilberto Estrada Lara, *Bellas Artes de San Luis*, año I, núm. 1, abril-mayo de 1997, p. 1.

⁴⁶³ *Bellas Artes de San Luis*, año I, núm. 2, julio-agosto de 1997, p. 23.

⁴⁶⁴ Integrada en sus primeros violines por Janusz Czubak y Karen Devo Colis (primer atril), Jennifer Eckerly y Juan Antonio Muñoz (segundo atril); Miguel Angel Morales M. y Carlos Fernández Purata (tercer atril). Segundos violines: Julio de Santiago y José Rincón Ortiz (primer atril), Eduardo de la Rosa y Gisela Gutiérrez (segundo atril) y Bibiana Moreno Guerrero (tercer atril). Violas: Ireneusz Kepka y Alejandro Alfaro Ancibar. Violoncellos: Dora Calderón Otoy y José Hernández. Cémbalo: Martha Kepka.



Revista del Instituto Potosino de Bellas Artes, número 1, abril-mayo de 1997



Portada de *Bellas Artes de San Luis*, revista del IPBA, número 2, julio-agosto de 1997

de Cuerdas del IPBA, que dio origen a otra orquesta de cuerdas calificada de “excelencia profesional”. El Cuarteto se formó por músicos extranjeros y mexicanos.⁴⁶⁵ Ese hecho representó el impulso a la música camerística, a la vinculación con músicos de categoría mundial asociados a escuelas de cuerdas de avanzada como la de Europa Oriental.

En esa década se comenzó a integrar una Orquesta Sinfónica Juvenil Estatal de Selección, conformada por estudiantes procedentes de las orquestas juveniles de captación como la Sinfónica Julián Carrillo, la Sinfónica Municipal, la Escuela Estatal de Música y la Banda Sinfónica de Charcas, entre otras.⁴⁶⁶ En el ámbito teatral, se llevó a cabo el primer

⁴⁶⁵ Janusz Czubak (primer violín), Eduardo de la Rosa (segundo violín), Ireneusz Kepka (viola), y Dora Calderón Otoyá (violoncello).

⁴⁶⁶ Undiano, “Profesional de la Música”, p. 23.

Festival del Monólogo a fines del mes de mayo, que tuvo una duración de dos semanas. El fin de milenio marcó tiempos de cambio en el que las nuevas generaciones podían contemplar otras expectativas hacia una educación musical de más alto nivel, con profesores capacitados, como el excelente músico José Miramontes Zapata.⁴⁶⁷ En ese entonces Miramontes Zapata era director del Coro y Orquesta de la Cámara de la Escuela Estatal de Música y del Ensamble Orquestal de Maestros y Alumnos del Programa de Orquestas y Coros Juveniles del Estado. Oriundo de Real de Catorce, fue becado por el Instituto México-URSS, en estudios de dirección coral y sinfónica en el Conservatorio Estatal Nicolai Rimski Korsakof de Leningrado (San Petersburgo), bajo la dirección de los profesores Tatiana Ivanovna Jatrova, Víctor Fediotov y Mikhail Kukusin.

Sin embargo, sobresale el debate en torno a las iniciativas en el área, consideradas como elitistas. Según Mauricio Gómez “resulta positivo el sano intercambio entre las altas culturas y los conceptos de cultura popular que deben coexistir en el seno de cualquier sociedad, amén de ser un cuarteto de calidad y sin problemas de afinación [...] las expectativas creadas en torno a la formación de una buena orquesta de niños y jóvenes, puede dar cabida a la experiencia de músicos locales connotados, como el maestro Jorge Martínez, Eduardo Estrada ‘El Frijolito’, y otros músicos de altura que bien pueden aportar sus amplios conocimientos”.⁴⁶⁸ Prevalcía un criterio unificador en San

Luis Potosí, pero que distinguía cada manifestación cultural de una manera oficiosa.

Otro de los objetivos era la construcción de bases que soportaran objetivos académicos y administrativos asociados a la promoción artística, pues según sus declaraciones, “en San Luis no había habido la promoción suficiente para los creadores, así como tampoco oportunidades de desarrollo para los mismos, esto sin duda, no sólo había afectado a la comunidad artística, sino a la sociedad potosina como tal”.⁴⁶⁹ Sin embargo, dichos objetivos de conjunto quedaron truncados prácticamente al año de la gestión de Gilberto Estrada, pues las transformaciones en la esfera política y el reacomodo de fuerzas condujeron a cambios en la dirección del IPBA.

Después de la “tormenta”... ¿viene la paz?

En general, la gestión del director que le siguió a Raúl Gamboa fue relativamente corta, pues duró alrededor de un año. En su lugar fue designada la M.I.E. en filosofía, sociología y educación María Elena González de Delgadillo, el 4 de febrero de 1998, quien había ocupado el liderazgo en Difusión Cultural de la UASLP. Ese hecho coincidió con el cambio político en el Gobierno del Estado, pues hasta septiembre de 1997 estuvo a cargo de Horacio Sánchez Unzueta, quien entregó el cargo a Fernando Silva Nieto, representante del PRI (1997-2003). En el ámbito nacional, durante las dos últimas

⁴⁶⁷ Gómez, “Música en Bellas Artes”, p. 25.

⁴⁶⁸ Gómez, “Música en Bellas Artes”, p. 25.

⁴⁶⁹ *Bellas Artes de San Luis*, año I, núm. I, abril-mayo de 1997, p. 18.

décadas del siglo XX fueron de arte contemporáneo, especialmente las exhibiciones de escultura, que estuvieron poco promovidas en las etapas anteriores, así como las de cultura popular urbana. En San Luis Potosí se hacían patentes muestras de lo sucedido en foros y espacios artísticos nacionales e internacionales, aunque de manera didáctica.

Durante la gestión de González de Delgadillo al frente del IPBA, se logró mantener un equilibrio en la dirección, después de los vaivenes padecidos en la transición precedente. Las políticas formativas volvieron a tomar un curso normalizado, sin convulsiones, aunque se dieron hechos criticados y señalados por la prensa y por la sociedad civil en torno a decisiones sobre criterios institucionales.

Un incidente significativo para la difusión de las diversas manifestaciones artísticas, fue la polémica suscitada en torno a la exhibición de obras de la exposición *La línea del arte*, instalada en el Centro de Difusión Cultural del IPBA, durante el mes de septiembre de 2000. El debate comenzó cuando el Comité Potosino por la Libertad de Expresión protestó ante la “moralina parroquial”, argumentada por la ausencia de dos cuadros de desnudos femeninos, parte de la exposición. Flavio Matea proyecta dos anatemas, de Heriberto Medina y *Hábitos inadecuados*, de Miguel Angel Tapia Ortiz, fueron el centro del huracán. El organismo mencionado solicitó respeto por los criterios curatoriales. El IPBA atribuyó el hecho al movimiento de inventario.⁴⁷⁰



Hábitos inadecuados, de Miguel Angel Tapia Ortiz

En esos años imperaba la diversidad en la producción plástica en México. Los artistas mostraban inclinación hacia la experimentación ilimitada en la creación de imágenes conceptuales. Se distinguía una tendencia a romper con los cánones académicos y los métodos tradicionales, preocupación compartida con los artistas jóvenes de otras latitudes. La producción de esos artistas se ha caracterizado en gran medida por su alto contenido introspectivo, “abordando de manera fresca el misticismo, la identidad individual, y el cuestionamiento sobre la obligatoriedad de lo nacional, sin mostrar mayor interés por replantear la creación de un arte nacionalista”.⁴⁷¹

Por otro lado, en el México de los noventa arraigó el orientalismo como una reacción a excesos de la pintura neomexicanista de la década de los ochenta, como una respuesta a las suposiciones neomexicanistas; buscaba ser internacionalista, rechazando la pintura figurativa, asentándose en la instalación o la abstracción. El orientalismo asociado al arte conceptual desenmascara los mecanismos mediante los

⁴⁷⁰ *La Jornada de San Luis*, 8 de noviembre de 2000.

⁴⁷¹ Arteaga, “Rediseñando”, p. 268.

cuales se producen los estereotipos culturales. Lina Lanza es sin duda uno de los ejemplos en la búsqueda de nuevas formas expresivas posmodernas en el seno del IPBA. Capacitada como pocos dentro de la técnica pictórica, ha desarrollado una pintura figurativa. Actualmente experimenta con colores en búsqueda de la paleta cromática, explorando un imaginario de cosas abstractas, que parecen figuras propias de la naturaleza.

En cuanto a la escultura, la última década del milenio presenció un nuevo interés por el arte del espacio, el que tradicionalmente ha sido depreciado debido a su compleja manipulación del objeto estético y por un mercado incierto. En el ámbito nacional han surgido más artistas que han decidido trabajar la escultura como medio expresivo, entre los que se cuentan a Alberto Castro Leñero, Oliverio Hinojosa, Irma Palacios, Vicente Rojo, Roger Von Gunten y muchos más. El Instituto ha mantenido talleres de escultura, aunque ha sido evidente que la mayor atención por parte de estudiantes y de profesores ha sido centrada en la pintura.

Tres años fueron los que González de Delgadillo tuvo la dirección general del IPBA. Posteriormente fue designada directora del Instituto de Cultura de San Luis Potosí, cargo que desempeñó también a lo largo de tres años. Dejó ese puesto debido al cambio de gobierno en el estado.

El nuevo milenio y los retos futuros

Como ya mencioné, la década de los noventa mostró la crisis padecida en el IPBA a causa

de un desequilibrio en sus formas. La prensa subrayaba los resquicios, la fragilidad de la Institución y los intentos de más de uno por apoderarse de ese nicho cultural. El Instituto transitó por diversas direcciones hasta el momento en que Gilberto Vázquez Chávez fue designado director el 22 de febrero de 2001, función que ha desempeñado hasta el momento en que el IPBA llegó al medio siglo de vida.

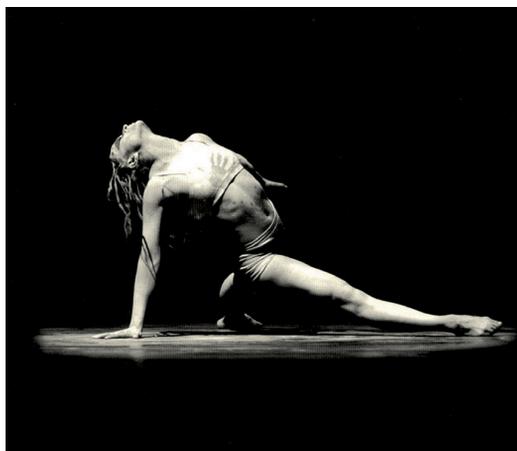
Vázquez Chávez, licenciado en Economía, se formó posteriormente en el Instituto, por lo que representa la vuelta de la Institución a manos de uno de sus artistas. A partir de su gestión, el IPBA ha vuelto a tomar una senda menos convulsiva, con la continuación de un criterio docente heredado de las enseñanzas y las prácticas llevadas a cabo por Raúl Gamboa. A ese director le ha tocado el momento de transición al nuevo milenio, los retos que representa la crisis internacional de las artes plásticas, especialmente con la pintura, la experimentación de nuevas formas expresivas en la danza, en la música y en otras disciplinas artísticas. La globalización inmersa en todos los ámbitos académicos debe significar un punto de atención para las políticas institucionales, ya asentada como una escuela de iniciación a las artes. Por otro lado, la profesionalización es un asunto que merece una mayor reflexión considerando los conceptos de la excelencia en el propio quehacer.

A la fecha del cincuenta aniversario, el IPBA tenía una población de 852 alumnos, repartidos en un 44 por ciento en danza, el 23 por ciento en música, el 22 por ciento en artes plásticas, 7 por ciento en fotografía, 3.3 en teatro y el 0.7 por ciento en literatura. Lo que indica que entre la población potosina una

de las disciplinas más atractivas es la danza, aspecto íntimamente ligado a la amplia difusión e importancia del Festival de Danza. Hay que agregar que la mayoría de la población estudiantil de danza son niños de entre 2 y 12 años, a diferencia de pintura en donde la mayoría son adultos de entre 26 y 72 años. A propósito de las edades, la población total estudiantil del IPBA corresponde al 41 por ciento de jóvenes de entre 13 y 25 años, del 35 por ciento de niños y del 24 por ciento de adultos.⁴⁷²

El plan de estudios en artes plásticas contempla tres niveles: 1) principiantes, 2) intermedios, y 3) avanzados. En cualquiera de esos niveles, las edades de los alumnos oscilan entre los 2 y 72 años. El objetivo del taller, es desarrollar y ampliar habilidades, aptitudes y conocimientos en las artes visuales, con la finalidad de elaborar y dirigir con calidad proyectos artísticos personales o colectivos. Para ello, se le proporcionan herramientas técnicas y materiales en las áreas de pintura, modelado, estampa, dibujo y fotografía. El desarrollo de las habilidades se sustenta en la creación, desarrollo, preservación y difusión artística de la realidad socio-cultural.⁴⁷³ Los talleres comprendidos en las artes visuales: pintura infantil, dibujo, figura humana, pintura de traslado, técnicas de pintura y acuarela, prismacolor y pastel, técnicas de óleo, grabado, gráfica experimental, pintura contemporánea y fotografía.

Especial atención merece al acercamiento de los niños a las artes, con el diseño del curso denominado "Exploración a las artes", cuya finalidad primordial es potenciar la



XXIV Festival Internacional de Danza Contemporánea Lila López.
Contemodanza, de Cecilia Lugo



Foto de María Eugenia Martínez Juache

⁴⁷² Reyna, *Informe IPBA 2005*.

⁴⁷³ Reyna, *Informe IPBA 2005*.



Gerardo Montiel Klint, en el curso "Fotografía Construida", Sala de Conferencias del IPBA, Fotovisión, 1999.

creatividad y la sensibilidad artística, como un complemento en su educación por medio del contacto con las materiales y su utilización de manera libre y espontánea.

Parte del problema en la educación y en la creación artística, es que se copian los modelos más superficiales, sobre todo los generados en Estados Unidos, por ello existe un gran reto frente a la crisis del arte y ante la era de la globalización. Según Lina Lanz, profesora de artes plásticas del IPBA, prevalece un momento de crisis social, de resquebrajamiento de las formas sociales de todo tipo, "podemos ver que hay una confusión en el arte, porque la sociedad está confundida, estamos confundidos, en el arte podemos ver la temática de las más importantes del ser humano, que es el erotismo y la muerte".⁴⁷⁴ En este sentido, el

IPBA es una escuela de iniciación y también brinda un servicio para algunos que solamente quieren desarrollarse en una disciplina, pero las estadísticas muestran que de todos los que ingresan, pocos son los que se quedan y hacen algo serio. Cada vez es más difícil por que la sociedad es más superficial, asevera la profesora.

Por su parte, el actual taller de fotografía se creó en 1985 como un curso de iniciación y formación; un tiempo dirigido por Armando Navarro. Hoy día está integrado al área de artes visuales como un medio alternativo de expresión, con la producción de imágenes a través de la búsqueda de lenguajes gráficos, bajo la dirección de María Eugenia Martínez Juache. El taller tiene como finalidad dotar de conocimientos teóricos y técnicos necesarios para sustentar productos gráficos. Se ha buscado

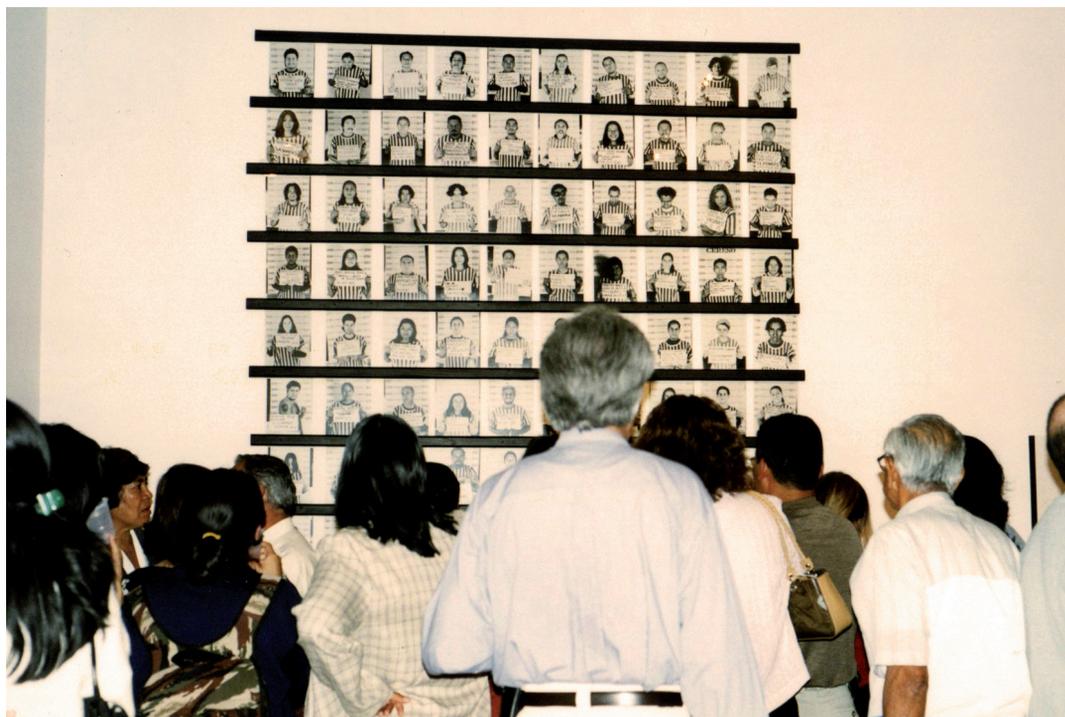
⁴⁷⁴ Entrevista a Lina Lanz, San Luis Potosí, 5 de junio de 2005.

PUZZLE ARTÍSTICO Y CULTURAL EN EL FIN DE SIGLO

la realización periódica de cursos especializados como el Taller de Impresión Fina, el de Conservación de Material Fotográfico, y el de Análisis de la Imagen, por mencionar algunos, con el patrocinio del Centro de la Imagen de la Ciudad de México, la Fototeca Nacional y Kodak de México. Se han planeado exposiciones y conferencias entre las que destacan la exposición de Tina Modotti, la del Acervo del Archivo Casasola, y los cursos-exposiciones de Héctor Montes de Oca y Francisco Mata.⁴⁷⁵ Con las muestras se recuerda el México urbano y rural captado por Manuel Álvarez Bravo, quien capturaba el campo mexicano, la ciudad, los cementerios; quien junto con Fernando Gamboa, conformaron una significativa colección de fotografías. Esos fotógrafos así como Edgard

Weston, Tina Modotti, Gabriel Iturbide, Lourdes Almeida y Mariana Yampolski, representan los grandes autores de la fotografía mexicana.

Se han llevado a cabo proyectos independientes, como el rescate del material del fotógrafo Manuel Ramos, potosino nacido en el municipio de Venado (1875-1945), quien fuera “descubierto” en la exposición Asamblea de Ciudades por Pablo Ortiz Monasterio, en 1992. Ese fondo ha sido restaurado con la limpieza, conservación, catalogación y reproducción; realizado con el auspicio del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, lo que indica una apertura institucional y colaboración con los “organismos de la cultura”. También son relevantes los catálogos fotográficos de 7 barrios de San Luis Potosí y de las haciendas potosinas.



Sala De Usos Múltiples del Museo de las Revoluciones, inauguración de la exposición “Los Cien más buscados” de Arturo Romo “Macario”. Fotovisión, 2003.

⁴⁷⁵ Reyna, *Informe IPBA 2005*.

Fotovisión ha sido un evento anual realizado desde 1995. Su finalidad es difundir la obra gráfica producida por los alumnos del IPBA, así como la actualización del área con talleres, conferencias, mesas redondas, exposiciones, documentales y concursos. Participan reporteros gráficos, fotógrafos documentalistas, editores, laboratorios comerciales, entre otros individuos y entidades gubernamentales. Este evento se sitúa en el auge de la disciplina en el ámbito nacional, pues en la década de los noventa, la fotografía retomó un papel relevante en el escenario de las artes visuales en México. Graciela Iturbide y Lourdes Almeida —por mencionar algunas destacadas en el ámbito nacional—, han ofrecido aportaciones originales partiendo de relecturas del nacionalismo, críticas a los clichés culturales, en continua búsqueda de nuevos medios y con el abandono de la bidimensionalidad hacia el objeto.⁴⁷⁶ Actualmente el Ballet Provincial cuenta con un repertorio de más de sesenta coreografías originales, la mayoría de ellas creadas por su fundadora Lila López,⁴⁷⁷ pero ahora dirigidas por Carmen Alvarado. Apesardelasnuevastendencias que se vislumbran y ganan terreno en el ámbito nacional e internacional, sobresale una ideología de trabajo cimentada en un pasado “glorioso” circunscrito en un nacionalismo romántico.

El Ballet Provincial presenta un programa enmarcado dentro de la libertad que ofrece la danza, con un propósito adicional

que siempre ha sido principio y guía de este grupo: la voluntad de la *mexicanidad*. La búsqueda de nuestra identidad no es tarea fácil, pero sabemos que el arte nos ofrece el camino más directo para ir configurando aquellas características originales que mejor representen los ideales de un pueblo y el perfil de una cultura. Sostenemos que la creencia de un pueblo sin la fortaleza emanada de la seguridad de sus propios valores, sin el orgullo enraizado en la certidumbre de su potencial creadora— expresada a través de su espíritu—, es un pueblo inerme para defenderse de la más peligrosa de las invasiones: la invasión de una cultura antagónica realizada con finalidades desintegradas de la propia soberanía espiritual.⁴⁷⁸

Es interesante citar el concepto de Carlos Monsiváis, quien opina que “el nacionalismo hoy, es ya, en gran medida, un ritual de la memoria, que convierte en ideología sentimental gran parte de lo vivido y lo imaginado históricamente y que para explayarse se desplaza a tres grandes zonas: el deporte, el espectáculo y el desmadre”.⁴⁷⁹ Pues bien, la base del trabajo en danza es labor e interés en los jóvenes, pues se considera que ellos muestran todas las posibilidades de continuar. En términos actuales esto significa una real adaptación a las formas cotidianas inmersas en una dinámica globalizante. Representa la gestación de otra

⁴⁷⁶ Arteaga, “Rediseñando”, p. 265.

⁴⁷⁷ AIPBA, sin caja, “Programa Ballet Provincial”.

⁴⁷⁸ AIPBA, sin caja, “Programa Ballet Provincial”. El subrayado es mío.

⁴⁷⁹ Carlos Monsiváis, Simposio “Los retos del presente mexicano”, Oaxaca, *La Jornada*, sábado 24 de septiembre. <http://www.jornada.unam.mx/2005/09/24/a05n1cul.php>, consultada el 30 de septiembre de 2005.

mentalidad, otro estilo, otra búsqueda. Esa intrincada búsqueda e interrogantes que Lila encarnizó en sus pensamientos y que le infundieron la energía para fundar el Ballet Provincial: “¿Quiénes somos? ¿A dónde vamos? ¿De donde venimos? Para encontrar el camino que nos conduzca a una danza definitivamente mexicana y con acentos propios para esta región de México que es San Luis Potosí”.⁴⁸⁰

Al final del milenio, el Ballet Provincial enfrenta nuevos desafíos, íntimamente asociados a la pregunta de: ¿Cuáles son los retos futuros para los bailarines en México? Esta tiene su respuesta en un conjunto de situaciones cuya base está en una problemática nacional. Frente a la disponibilidad de recursos en las instituciones oficiales y privadas, los bailarines se enfrentan a su propio desarrollo como artistas y a la supervivencia cotidiana. Muchos de ellos tienen que trabajar en otras actividades para vivir de la manera más austera posible. Algunos han decidido abandonar México para buscar mejores condiciones en Estados Unidos o en otras partes del mundo, cosa aún más difícil. Otros han caído en el congelador por diferencias con directivos de compañías de ballet del país. Algunos optan por bailar en proyectos alternativos. Estas brechas van dibujando la trayectoria de los artistas.

El Festival junto con el Premio INBA-UAM establecen los parámetros y la lupa con la que se observa el quehacer de la danza posmoderna en México; son “termómetros e impulsores

del mismo paradigma. Sin su conjunción es imposible explicarse el acontecer y la vitalidad de la danza mexicana durante los últimos veinte años [...] el Festival acoge el acontecimiento dancístico más allá de su especificidad teatral; desde luego, concibe este producto dancístico como una práctica totalizadora de las sociedades contemporáneas”, afirmaba Carlos Ocampo en el año 2000.⁴⁸¹ El primer grupo merecedor del premio INBA-UAM fue Danza Libre Universitaria en el año de 1980, un año antes de iniciarse el Festival de San Luis.

Bailarines premiados en el año 2004, como Manuel Stephens, -formado en letras inglesas, integrante del grupo La Cebra, y ganador en el 2003 del premio INBA-UAM de coreografía-, plantea nuevos retos para la supervivencia dedicándose a la danza. Xitlali Piña, egresada de la Academia de la Danza Mexicana e integrante del grupo Delfos, se formó bajo el rigor del ballet y la danza contemporánea. El regiomontano Emir Meza, considerado como “espectacular”; Mario Alberto Frías, que día a día se desgasta tratando de ganar dinero bailando en programas como La Academia de TV Azteca, o en comedias musicales de dudosa calidad. Gabriela Tavera lleva años tratando de ubicarse de forma estable en algún grupo sin lograrlo, lo mismo le ha pasado a Rafael Rosales que ahora está bailando con la compañía Contempodanza que dirige Cecilia Lugo. También de Monterrey, Lourdes Luna, sigue como directora de la Compañía de Danza Contemporánea

⁴⁸⁰ AIPBA, sin caja, “Programa Ballet Provincial”.

⁴⁸¹ Ocampo, *Memoria*, p. 89.

de Yucatán. Alejandra Llorente, del Taller Coreográfico de la UNAM, y Laura Morelos, de la Compañía Nacional de Danza del INBA.⁴⁸²

José Rivera, director del grupo La Cebra Danza Gay, ha considerado éste su mejor momento para bailar. Ubicado en el entrenamiento y en sus propias posibilidades como bailarín fuera del estereotipo gay —que él mismo se creó—, está experimentando un proceso artístico en ascenso. Considerado como gran “promesa para el 2005” es Joel Aragón Colín, del grupo Delfos. Definido por la prensa estadounidense como “el Baryshnikov mexicano”, es un extraordinario intérprete, quien podría convertirse en figura de prestigio internacional.⁴⁸³

Uno de los hijos prolijos que el IPBA tuvo en sus salones, es José Rivera. El bailarín, coreógrafo y profesor, es originario de San Luis Potosí, nacido el 9 de agosto de 1968. Importante para el IPBA es que fue allí donde inició sus estudios en 1985. También pisó las aulas de danza de la Escuela Estatal de Artes Escénicas. Su desempeño y hambre por la búsqueda de nuevas formas de expresión, lo condujeron a ingresar en 1987 al Ballet Independiente de Raúl Flores Canelo, en el que permaneció

durante siete años desarrollando funciones de bailarín principal, coreógrafo y profesor de la misma compañía, hasta su salida en 1996, precisamente para fundar su propio grupo: La Cebra Danza Gay, en junio de ese año. Además de dirigir La Cebra, continuó su preparación de alto nivel,⁴⁸⁴ conciente de que la formación es indispensable para el desarrollo profesional, aspecto que deben tener muy en cuenta los formadores institucionales: abrirse a las nuevas tendencias y expresiones artísticas nacionales e internacionales, fuera del ámbito doméstico. Su profesionalidad le ha hecho merecedor de varios premios y reconocimientos, entre los que destacan el INBA-UAM.⁴⁸⁵ Por su interesante desempeño me permitiré describir a grandes rasgos su trayectoria.

Dirigida por Rivera Moya, La Cebra Danza Gay ha sido una agrupación de danza contemporánea cuyo repertorio coreográfico expresa un interesante equilibrio entre la temática gay y una manera de abordarla. Ha sido conceptualizada como controversial, irreverente, audaz y auténtica por su honesta, original, arriesgada y polémica propuesta social. Su trayectoria ha mostrado un discurso sustentado en variantes que engloba la

⁴⁸² <http://www.proceso.com.mx/columna.html?cid=28939&cat=10>, consultada el 13 de mayo de 2005.

⁴⁸³ <http://www.proceso.com.mx/columna.html?cid=28939&cat=10>, consultada el 13 de mayo de 2005.

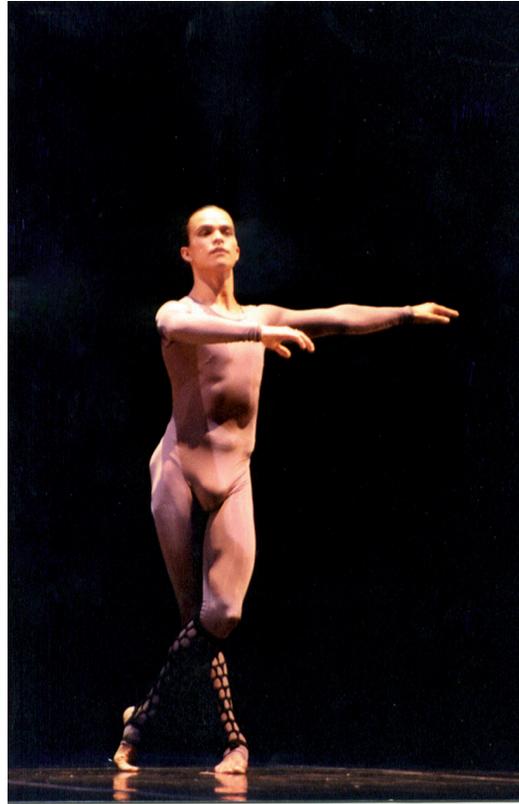
⁴⁸⁴ En 1995 estudió en la Escuela Movement Research en Nueva York, Estados Unidos. En 1996 participó en la temporada Draft Work: Danza Libre, organizada por Danspace Project en Nueva York. Por otro lado, fue invitado por la maestra Guillermina Bravo a impartir clases en el Ballet Nacional de México.

⁴⁸⁵ Fue becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes como ejecutante en el periodo 1991-1992. En tres ocasiones ha obtenido el Premio INBA-UAM: en la categoría Junior (1996), en la categoría Senior (1998), así como el segundo lugar en la categoría Senior en el año 2000. Ha obtenido el premio a la mejor coreografía en varias ocasiones en el Festival Internacional de Danza de San Luis Potosí (XV). Fue reconocido en marzo de 2001 por la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco por su destacada trayectoria en el campo de las artes. “La Universidad Autónoma Metropolitana rendirá un homenaje a José Rivera, director del grupo de danza La Cebra”, en Sala de Prensa de CONACULTA, <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/mar/190301/homenaje.html>, consultada el 13 de mayo de 2005.

comunidad homosexual, de tal forma que ha logrado reflejar por medio del arte del movimiento, las vivencias de dicha colectividad. José Rivera ha definido su propia propuesta como “un proyecto homoerótico, lleno de sueños de libertad, igualdad, esperanza, optimismo, valentía y de un orgullo de ser y estar, que inicié con el propósito de acercarme a la gente que vive y piensa como yo, a mis hermanos implacables y rebeldes que día a día reclaman y exigen nuestro justo lugar”. La frase de Jean Genet: “He hecho cosas peores. Hago lo que me da la gana. ¡Y lárgate si no quieres que te demuestre lo que es una basura!”, ha sido apropiada por este grupo de danza contemporánea, argumentando que muestra una idea de fuerza y carácter.

En sus inicios La Cebra se caracterizó por tener bailarines gay y por ofrecer una danza poco convencional. Con el paso de los años ha ido evolucionando hasta convertirse en un grupo de propuestas vanguardistas y temáticas universales y de calidad, que han sido reconocidas en el ámbito nacional e internacional, al grado de que destacados coreógrafos han colaborado con el grupo, como Marco Antonio Silva, Alicia Sánchez, Juan Manuel Ramos, y algunos de Nueva York.⁴⁸⁶

José Rivera rompe los esquemas gays en sus coreografías, va más allá, intenta tocar puntos neurálgicos en la vida de cualquier espectador, no sólo aglutinando a un grupo específico que se identifica instantáneamente con él, sino con una visión integradora con la



José Rivera, foto de Alexandro Roque, 2000.

⁴⁸⁶ “La Universidad Autónoma Metropolitana rendirá un homenaje a José Rivera, director del grupo de danza La Cebra”, en Sala de Prensa de CONACULTA, <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/mar/190301/homenaje.html>, consultada el 13 de mayo de 2005.



La Cebra Danza Gay. Foto de Gabriel Ramos Santiago

finalidad de estimular la sensibilidad y el intelecto. La Cebra mantuvo un repertorio de más de 25 coreografías, las cuales forman cinco diferentes programas, así como algunas obras de Raúl Flores Canelo. De entre ellas se puede mencionar: *Yo no soy Pancho Villa ni me gusta el fútbol*, *Antes que amanezca (Cuando ya va bien mala)*, *Bailemos a Mozart*, *Por los ángeles que se han ido*, en memoria de toda la gente que ha fallecido de SIDA, *Es que...*, y *Estrellita, estrellita*, dedicada a la memoria de Carlos Ocampo. La solízzima es una propuesta coreográfica en la cual se incluyeron tres solos dedicados a la lucha contra el Sida y a las posturas con respecto a la prostitución. Bajo la frase de ¡Arrepentios de todo lo que habéis dejado de hacer en esta vía!, el espectáculo La solízzima incluyó el "coreodrama" *Cartas de amor*, *Mi ángel azteca* y *Ave María Purísima (De prostitución y lentejuelas)*.⁴⁸⁷

Su producción *Rosa mexicano*, es una obra dedicada a la memoria de Lila López, que en palabras de Rivera: "es mi versión del Huapango. Tenía que hacerlo, no soy culpable de nada: me declaro inocente. Llegué al Instituto Potosino de Bellas Artes en 1985 a estudiar con Doña Lila. Ese mismo año me invitó al Ballet Provincial, su compañía; lo primero que bailé fue a Moncayo, con los trazos coreográficos de Lila, bailábamos y bailábamos con un vestuario blanco y rosa mexicano". Se trata de una coreografía en la que se hace referencia a la muerte del músico mexicano, a los coreógrafos Lila López y Raúl Flores Canelo, así como a Doña Rosa, madre de José Rivera. La obra fue acreedora

⁴⁸⁷ Elizabeth Bedolla, "Subversivo e irreverente, La Cebra en Arte 01 con La Solízzima", en Sala de Prensa de CONACULTA, <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/oct/181001/coreo.htm>, consultada el 28 de octubre de 2004.

al premio del público en el XXIV Festival.⁴⁸⁸ Carlos Ocampo resaltó su labor de la siguiente manera: “José Rivera obsesivo de la técnica y del rigor escénico, su espectáculo se salva del egocentrismo en virtud del oficio y de la capacidad para crear formas inéditas, pulirlas y ensamblarlas en un discurso coherente que permea el ánimo del espectador, cualesquiera que sean sus apetencias sexuales específicas. “La de Rivera es una danza gay para quien quiera usarla. No contamina. En cambio, expande la capacidad lúdica de quien se aproxima a ella. Por añadidura, ensancha la comprensión de un mundo mucho más complejo, sofisticado y hermoso del que habitualmente percibimos”.⁴⁸⁹

Luego de una aguda crisis del Ballet Independiente, que se prolongó trece años y llegó a poner en riesgo su existencia, el grupo se dispuso iniciar una etapa de renovación, con el objetivo de ser una compañía dancística de “primer mundo”. Un primer paso para lograrlo fue el nombramiento de José Rivera como director artístico, puesto que había permanecido vacante desde la muerte de Flores Canelo, en febrero de 1992, y que desde marzo del año 2005 ocupó Rivera. ¿Por qué me he extendido en narrar y resaltar la trayectoria de Rivera? La razón es muy sencilla: constituye un ejemplo de preparación, audacia, desafío en el propio quehacer artístico, significa un icono en la búsqueda de nuevas formas de expresión, de sobrepasar los límites institucionales en

pos de una nueva expresividad fundamentada en una idea de profesionalidad. Lo que también representa la apertura de una visión internacional. La reflexión sobre los programas formativos queda en la mesa de discusión.

Volviendo a la actualidad de la danza en el IPBA, encontramos que el Festival Internacional de Danza Contemporánea ahora denominado Lila Lopez llegó a su XXV edición. Vale la pena mencionar que su organización ha salido de los espacios del IPBA para planificarse desde la Secretaría de Cultura del Estado de San Luis Potosí. En la XXV edición del Festival, María González, directora de Festivales Internacionales, replanteó la política cultural que seguirá el Festival en la búsqueda por llegar a un mayor público e incluir formas dancísticas que nunca se habían presentado como el ballet. Al respecto, Alberto Dallal, el crítico de danza y miembro del Consejo Artístico del Festival, subrayó por escrito que son tres los aspectos que han considerado fundamentales para llevar a cabo la realización del festejo: el primero se refiere al seguro reconocimiento de la profesionalidad de cada grupo o compañía: la garantía de que sus integrantes, artistas y técnicos, sean especialistas dominadores de sus estilos, imágenes, argumentos y producción; segundo: que cada ofrecimiento se discutiera y se revisara por un grupo de expertos en la materia, el Consejo y los organizadores; tercero: la posibilidad de que

⁴⁸⁸ Elizabeth Bedolla, “José Rivera y su grupo La Cebra Danza Gay lleva al escenario del Palacio de Bellas Artes cinco de sus obras más exitosas”, en Boletín de Prensa del INBA <http://www.inba.gob.mx/cgi-bin/prensa.cgi?id=138>, consultada el 13 de mayo de 2005.

⁴⁸⁹ Elizabeth Bedolla, “Subversivo e irreverente, La Cebra en Arte 01 con La Solitzzima”, en Sala de Prensa de CONACULTA, <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/oct/181001/coreo.htm>, consultada el 28 de octubre de 2004.



Homenaje a Lila López, foto de Alejandro Roque, 2000.

ciertas formas dancísticas, como el ballet, fuesen incorporadas como una muestra de lo que este arte ha evolucionado en el mundo.⁴⁹⁰ Frente al cambio en la estructura de organización del Festival, se menciona que perdió el sabor de antaño para el personal del IPBA y para todos sus participantes, cuando era liderado por Lila López, quien falleció en el año 2001. Cuando concluyó el XX Festival, Lila cayó en cama presa de una enfermedad mortal: cáncer de páncreas. Ese fue el inicio de un peregrinar en clínicas, sujeta a operaciones y tratamientos dolorosos como la quimioterapia. Las cartas estaban echadas sobre el futuro de la querida maestra de danza. El Ayuntamiento de la ciudad rindió un homenaje a Lila y a Raúl, en enero de 2001. Ese mismo año, también se le rindió un homenaje organizado por el INBA bajo el nombre de Homenaje Nacional a Lila López. De bailarina, maestra y coreógrafa a organizadora del Festival de San Luis Potosí, en la Ciudad de México, en el Día Mundial de la Danza celebrado el 29 de abril. Se escucharon palabras de elogio en boca de Eudoro Fonseca Yerena, María González de Delgadillo, Aurora Agüeria y Francisco Illescas. Más tarde, Sari Bermúdez, presidenta del CONACULTA, le entregó la Medalla de Oro del Palacio de Bellas Artes en el Teatro de las Artes del Centro Nacional de las Artes. En ese mismo año, el Gobierno del Estado de San Luis Potosí le puso su nombre al Festival.⁴⁹¹

⁴⁹⁰ El Festival incluyó en su programación a la Compañía de Philippe Genty, de Canadá; Danza Teatro Retazos, de Cuba; El Ballet Provincial, de San Luis Potosí; una gala de ballet con José Manuel Carreño y Rasta Thomas, entre otros. Además, la Compañía de Ángel Rosas, de México; Tania Pérez-Salas Compañía de Danza Contemporánea, de México; Alpo Aaltokoski, de Finlandia; Compañía Rinoceronte Enamorado, de México; Delfos Danza Contemporánea, de México; Mitsuru Sasaki, de Japón; Compañía Aterballetto, de Italia; Lux Boreal Danza Contemporánea, de México; Tandem Cía., de Danza, de México; Jeon Mi-Sook

⁴⁹¹ AIPBA, sin caja, "Programa Ballet Provincial".

Finalmente, Lila falleció en octubre de 2001. Cabe mencionar que Magda Montoya, fundadora del Ballet de la Universidad y activa participante en la trayectoria de la Escuela de Danza del IPBA, falleció en diciembre de 2000 y con ello la danza contemporánea perdió uno de sus pilares. Fue considerada precursora de la danza moderna en México. Su estilo no se limitó solo a la danza moderna, sino a la experimentación y el desarrollo de secuencias de movimientos basados en partituras de compositores del barroco y del expresionismo.⁴⁹²

Los recuerdos que Gamboa Cantón tuvo de Lila desde su fallecimiento, eran emotivos y profundos, según sus palabras: "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."⁴⁹³ No obstante, hasta el 2002, Gamboa Cantón continuó difundiendo su trabajo. En agosto de ese año, presentó su exhibición Pintor, que incluyó pintura, dibujo y cartel en el IPBA en el marco del XXII Festival. En la exposición se presentaron obras en las que predominaron los carteles con la reiterante imagen de Lila, motivo de la difusión del

Festival. La prensa calificó la obra como "testimonios de la idolatría que Gamboa profesó por la maestra Lila, plasmada en bellas imágenes plásticas, retratos que reflejan una vida hermosa dedicada al arte, además de la exhibición de los 21 carteles de las diferentes ediciones del festival que, a instancias de Lila López, fueron realizados por Raúl Gamboa y que ahora son piezas de colección de gran belleza artística."⁴⁹⁴

En el marco de la exposición dedicada a Gamboa, también se dieron a conocer los ganadores del Premio Emma Báez de Pintura Infantil, para José de Jesús Rosales López, Karen Elizabeth Castillo, María José Kaori y Alma Alejandra Robledo, quienes obtuvieron respectivamente el primero, segundo, tercero y cuarto lugar del certamen. También se entregaron los premios del certamen Anna Sokolow de Artes Plásticas, cuyo premio de adquisición de 20 mil pesos fue para Mónica Sainz por Cánticos de Amor, mientras que Rafael Luna, Carlos Hernández y Jesús Ramos obtuvieron el segundo, tercero y cuarto lugar. En ambos casos el jurado estuvo integrado por Juana Inés Abreu, Francisco Valverde Prado y José Ángel Robles.⁴⁹⁵

Gamboa fue merecedor de la presea al Mérito Plan de San Luis, que ha sido considerada como el principal reconocimiento

⁴⁹² <http://www.unam.mx/gaceta2000/PDF/08ene01.pdf>, consultada el 10 de abril de 2005.

⁴⁹³ San Luis Potosí, SLP, (Notimex).- "El maestro Raúl Gamboa Cantón fue elegido por el Congreso del Estado para recibir la presea al mérito Plan de San Luis 2002, por su destacada trayectoria en el mundo del arte y la cultura." <http://www.aki.com.mx/article/articleview/4924/1/13/>, consultada el 17 de agosto de 2004.

⁴⁹⁴ <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/31jul/gamboa.htm>, consultada el 17 de agosto de 2004.

⁴⁹⁵ San Luis Potosí, SLP, (Notimex).- "El maestro Raúl Gamboa Cantón fue elegido por el Congreso del Estado para recibir la presea al mérito Plan de San Luis 2002, por su destacada trayectoria en el mundo del arte y la cultura." <http://www.aki.com.mx/article/articleview/4924/1/13/>, consultada el 17 de agosto de 2004.

⁴⁹⁶ San Luis Potosí, SLP, (Notimex).- "El maestro Raúl Gamboa Cantón fue elegido por el Congreso del Estado para recibir la presea al mérito Plan de San Luis 2002, por su destacada trayectoria en el mundo del arte y la cultura." <http://www.aki.com.mx/article/articleview/4924/1/13/>, consultada el 17 de agosto de 2004.

que entrega el Congreso del Estado de San Luis Potosí a un potosino distinguido. Una comisión especial de legisladores revisó nueve propuestas presentadas para su consideración, de entre las cuales determinó por unanimidad entregar un reconocimiento a ese artista.⁴⁹⁶ En el evento se resaltó que durante su gestión, alumnos del IPBA lograron 475 reconocimientos nacionales, estatales e internacionales, entre los que destacan los recibidos por exposiciones en Corea y Francia y que contribuyó a consolidar el Festival. Se desempeño fue considerado fructífero

con la gestión para la obtención de recursos, supervisión de las obras en construcción, promoción e innovación de eventos artísticos, impartición de clases y por el desarrollo de su don innato de pintor. Su mayor mérito es haber dado un enfoque social a la difusión del arte, ofreció a la comunidad la oportunidad de acceder al conocimiento de las artes que se transmiten a través de los talleres del IPBA, los mejores maestros, las mejores enseñanzas.⁴⁹⁷

Las palabras de Raúl Gamboa de los últimos años rememoran sus ideales de juventud: "vienen a mi memoria recuerdos de cuando, aún estudiante, llegó a mis manos el primer libro de estética. A pesar de los muchos años transcurridos puedo hoy recordar con bastante claridad y mucha nostalgia las primeras líneas de su texto: "la

creación y apreciación de la belleza Estética es una experiencia puramente humana".⁴⁹⁸

Ahora bien, el Ballet Provincial ha sido recientemente conceptualizado como "una compañía muy joven, con muchas posibilidades, cualidades dancísticas a desarrollar y a trabajar, es un poco mezclado por las edades que hay", que no es un aspecto negativo, aunque sí exige un mayor esfuerzo debido a la presencia de jóvenes de 15 y de 25. En palabras de Cinthya Paris, el Provincial es "un equipo fuerte, es un grupo que trabaja en colectivo, que son amigos y que al momento de hacer sus clases se ayudan, se observan, se integran,"⁴⁹⁹ como muchos grupos, con experiencia y carencias a la vez, mismas que son salvables con preparación continua. Se ha considerado importante la preservación del "repertorio de la fundadora, de la que fue directora, y la que diseñó ese ballet, pero por otro lado [...] importante que hagan propuestas del contexto actual para que no se estanque, para que sigan fluyendo las ideas, para que se siga expresando la actualidad en sus distintas formas, cotidianas, de la vida misma". El reto del Ballet Provincial desde la mirada local es "hacer propuestas que trasciendan con conceptos diferentes, también preservando su repertorio" de actualidad, que lleguen a un punto de fuerza como las obras de Lila, que fueron muy valoradas. En el ámbito dancístico también figuró el grupo de Danza Folclórica Xochiquetzal, que representa un interés mayúsculo del Instituto

⁴⁹⁷ San Luis Potosí, SLP, (Notimex).- "El maestro Raúl Gamboa Cantón fue elegido por el Congreso del Estado para recibir la presea al mérito Plan de San Luis 2002, por su destacada trayectoria en el mundo del arte y la cultura." <http://www.aki.com.mx/article/articleview/4924/1/13/>, consultada el 17 de agosto de 2004.

⁴⁹⁸ Gamboa Cantón, "Hombre y arte".

⁴⁹⁹ Entrevista a Cinthya Paris, San Luis Potosí, 8 de mayo de 2005.



25 Aniversario del Grupo de Danza Folclórica Xochiquetzal, IPBA, 1999

fundamentado en la danza popular mexicana, “ya que ésta es una de las manifestaciones artísticas del pueblo mexicano, quizá la más auténtica, genuina y vigorosa, cuya pasión inunda el territorio patrio con ritmos, colores y creencias, tan exuberantes que a su influjo los elementos de nuestra existencia mítica se vuelven dóciles a la tradición”. El grupo surgió a la vida artística el 21 de abril de 1974, gracias a la dedicación, entusiasmo e interés de José A. Puente. En los últimos años el grupo ha crecido, en cantidad de bailarines, “en calidad y disciplina y sobre todo en repertorio”.⁵⁰⁰ Las danzas mestizas y las precolombinas for-

man el acervo cultural de la danza folclórica mexicana. Esta manifestación ha pervivido ante prácticas importadas, lo que se aprecia al interior de la Institución, y se promueve su difusión. Sin embargo, frente a la resistencia cultural por mantener formas tradicionales, se hace un esfuerzo por modernizarlas de alguna manera, enfrentando una especie de fenómeno de sincretismo actual. De esa forma, el grupo inició hace algunos años la incorporación de poesía y canto, y la participación en montajes teatrales. En esos espacios los bailarines integrantes del Ballet ya nos son únicamente relleno escénico, sino personajes

⁵⁰⁰ AIPBA, sin caja, “Programa de Danza Folclórica Xochiquetzal”.

que bailan, actúan y cantan, cuando es requerido por la puesta en escena. José Puente ha pasado a formar parte del Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana, A.C.

El Ballet ha actuado en teatros del país como: el Palacio Nacional de Bellas Artes, Teatro Degollado de Guadalajara, Teatro de la Danza de Coyoacán, entre otros muchos más de provincia. En el ámbito internacional ha realizado giras por Europa.⁵⁰¹ Actualmente se ofrecen cursos en la modalidad de talleres de iniciación y formación en danza contemporánea, técnica clásica, folclórica, jazz, hawaiano y bailes de salón. Existen otros grupos como el llamado Fuego Nuevo, el Grupo Coreográfico de Flamenco, el Mauna Loa, Danza Jazz y el de Bailes Finos de Salón.⁵⁰²

A finales del milenio, la compañía de teatro del IPBA tenía como objetivo realizar montajes profesionales (dentro de un espacio amplio de la dramaturgia nacional e internacional) alternando con elementos egresados del IPBA y creadores externos a la institución (actores, actrices, directores y/o productores). De esa manera la compañía tendría posibilidades de convertirse en una base importante de apoyo profesional, proporcionando un horizonte sobre las posibilidades del campo de trabajo a los egresados del IPBA.

Se cuenta con un programa formal de enseñanza impartido en un periodo de seis semestres, que comprenden nueve asignaturas. La conclusión del plan tiene como expectativa la obtención del título de profesionista técnico,

aunque a la fecha no se ha logrado dicho reconocimiento.⁵⁰³ Con el mismo planteamiento de la iniciación, el taller de teatro busca introducir a los estudiantes al conocimiento de las artes escénicas, con técnicas actorales diversas y cursos sobre historia del arte, psicología actoral, escenografía, iluminación, expresión corporal, música, danza, dirección y técnicas de actuación. Existe una compañía integrada por alumnos y maestros. Como en los demás talleres, se organizan eventos como el Primer Festival del Monólogo.⁵⁰⁴

Como un taller de iniciación, el de literatura tiene la finalidad de orientar a los adolescentes y adultos, por medio de una actitud lúdica al mundo de la narrativa y de la poesía. El curso se estructura en ocho unidades, como la sensibilización, creatividad, actitud lúdica, literatura como juego, clasificación de las literaturas, narrativa y poesía.

Son varias vertientes del estado actual de la música en San Luis Potosí. Podemos hablar de una variedad de espacios creados en torno a la investigación, composición y difusión de la música, en donde intervienen las instituciones oficiales, pero también se perciben fuertes avances en espacios privados o fuera del ámbito oficial. El principio que rige la enseñanza de la música en el IPBA, "tiene como base filosófica primaria la concepción del ser humano como un todo en el que haya proporción y correspondencia. De acuerdo con esta premisa, la música como conocimiento humano favorece la creatividad, la sensibilidad y el desarrollo intelectual,

⁵⁰¹ AIPBA, sin caja, "Programa de Danza Folclórica Xochiquetzal".

⁵⁰² Reyna, *Informe IPBA 2005*.

⁵⁰³ AIPBA, sin caja, "Programa de teatro".

⁵⁰⁴ Reyna, *Informe IPBA 2005*.

adquiriendo valor real como fundamento básico en el adelanto del hombre”.⁵⁰⁵ El caso del aprendizaje de la música es peculiar dentro de todas las disciplinas impartidas en el IPBA, pues existe un taller de música y una escuela. La diferencia estriba en que el taller está planteado a imagen y semejanza del resto, como artes plásticas o danza, tal y como se estructuraron desde inicios del Instituto. La escuela es un proyecto reciente, que tiene validez oficial otorgada por la SEP.

La escuela de música está orientada a la formación de músicos intérpretes, con una preparación técnica básica con sustentos teóricos, en la cual se conocen las distintas formas musicales, etapas y compositores. Se afirma la memoria musical en lo visual, lo auditivo y lo analítico. Se cuenta con cursos de guitarra popular y guitarra clásica, de piano y

violín. Se imparte el curso de solfeo por dos años, que tiene su continuación en el curso avanzado de teoría musical. Está dirigida a formar en un nivel de técnico profesional instrumentista ejecutante. Sus objetivos son ofrecer al alumno una preparación a Nivel Medio y Superior, que le permitan una sólida base académica. Se estudia en un sistema escolarizado con duración de seis semestres en guitarra, piano o violín.⁵⁰⁶ Es la única escuela del IPBA que cuenta con validez y reconocimiento oficial para los egresados, por lo que tiene una naturaleza completamente diferente a la concepción del resto de los talleres. Significa la profesionalización de la disciplina. Lo anterior va de la mano con proporcionar a las escuelas de personas formadas como instrumentistas, con formar coros y orquestas y con elevar la calidad y la cultura musical en el estado.

⁵⁰⁵ Reyna, *Informe IPBA 2005*.

⁵⁰⁶ Reyna, *Informe IPBA 2005*.



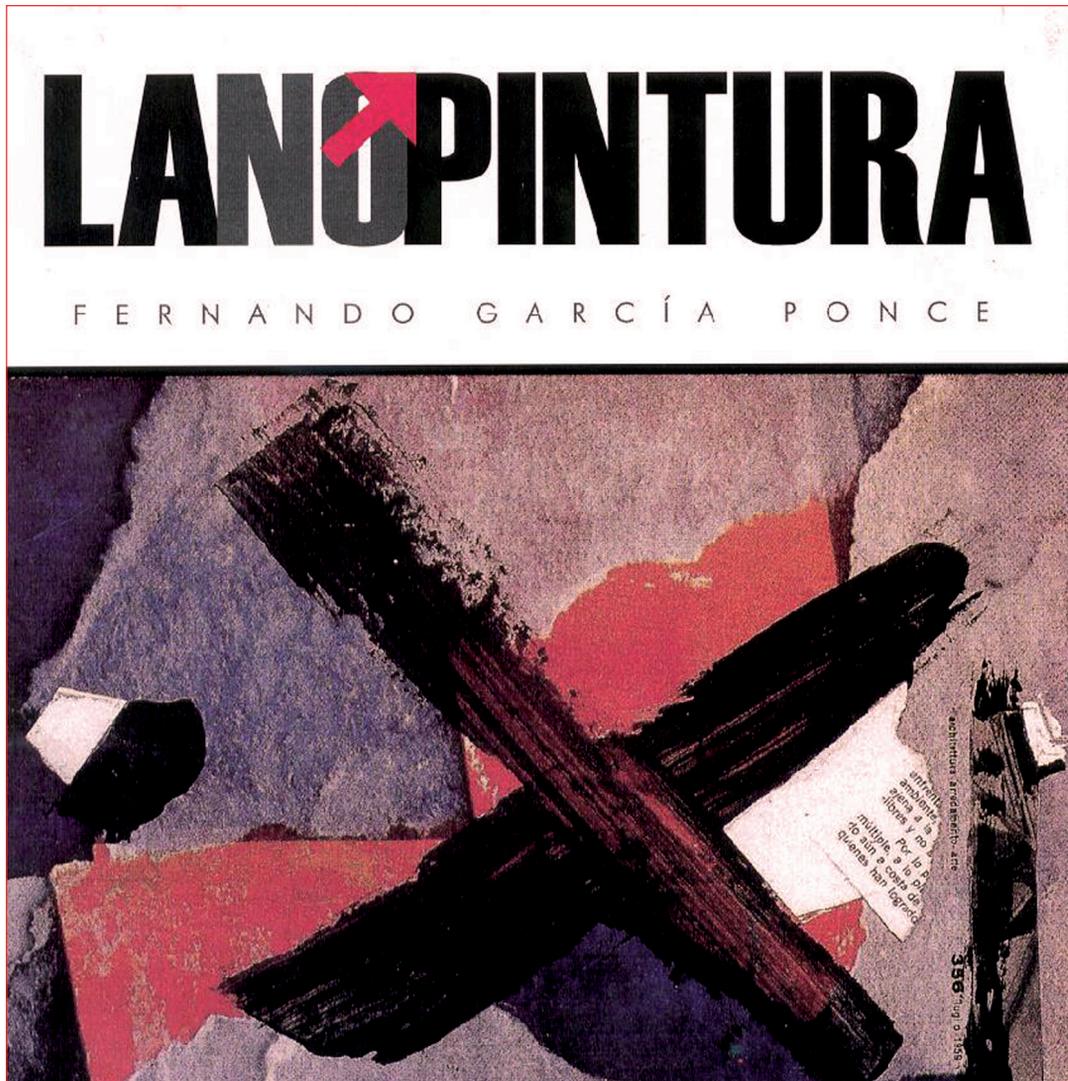
VI

¿nuevas tendencias, globalización o anamorfosis?

El tema del arte y la cultura en las últimas décadas ha sido abordado desde diversas perspectivas y disciplinas, como las ciencias de la comunicación, la antropología, sociología, psicología, la filosofía, y la ciencia política, entre otras, bajo las presiones conceptuales del término desgastado de globalización. En este sentido, las ciencias sociales ofrecen herramientas para acercarse a la historia y a la crítica del arte, por medio de un aparato teórico sistemático sobre las obras definidas como artísticas. En ello interviene la propia definición de arte, concepto escurridizo, en permanente transformación o transfiguración en el seno de las diversas sociedades. En este trabajo he

mostrado la historia de una Institución formada hace cincuenta años, la cual enfrenta nuevos retos para los años venideros. Muchos elementos se incorporan en la lectura del quehacer histórico social de los cincuenta años finales de la centuria: el crecimiento de la población, la clase media, el encajonamiento de la pobreza a casi la mitad de los habitantes en las periferias de las ciudades, en el campo y las comunidades indígenas. Además de esos hechos socio-históricos, la incursión y expansión de medios audiovisuales se sumó a las prácticas políticas, a las acciones sociales y al quehacer artístico.

La década de los noventa fue un momento clave en la producción artística y en las políticas



Exposición "La no pintura de Fernando García Ponce", INBA-IPBA-CONACULTA, 2004.

culturales, que en conjunto muestran al mismo tiempo discordias y contradicciones. La producción artística evidenció la extensión sobre el uso de herramientas tecnológicas, que han conducido a un replanteamiento del mismo quehacer artístico. En la década de los noventa resurgieron políticas de ajuste macroeconómico, donde sobresale el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá, que también

posibilitó la renovada importación de modelos en todas las áreas y disciplinas artísticas. Durante el periodo de Carlos Salinas de Gortari se fundó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, cuya cabeza inicial fue Rafael Tovar y de Teresa. Esa institución respaldó proyectos editoriales, artísticos y de difusión cultural en todo el país. Se organizó un fondo que posibilitó el desarrollo de planes creativos de los jóvenes. A la par de la evolución del CONACULTA, se formaron numerosos organismos, galerías e institutos de cultura en el territorio mexicano. Se presentó una diversidad y una tendencia a la experimentación ilimitada; intentos de creación de espacios contrarios al concepto de galerías cobijados bajo ideales de independencia artística. En el ámbito local, actualmente las casas de la cultura y el IPBA forman parte de la Secretaría de Cultura, son órganos desconcentrados de la Secretaría, pero están sectorizados y se reportan a la Secretaría de Cultura.

Los retos actuales de una institución de iniciación en ese contexto, ante la crisis del arte y frente a la "era de la globalización", son grandes. Se debe mostrar el panorama al que se enfrentan los iniciados, en donde generalmente tienen que empezar sin ninguna herramienta, "que entiendan lo que quieren expresar de manera personal. Saber cómo manejar su trabajo para hacer su trabajo vendible. Deben saber negociar su trabajo. Algunas veces se cae en una sobrevaloración del trabajo, pero en la mayoría de los trabajos no se sabe ofrecer por inseguridad o insatisfacción, y para eso está la autocrítica".⁵⁰⁷

Se ha mencionado la necesidad de analizar la condición del arte mexicano contemporáneo y la "revisión de los peldaños en la construcción de la modernidad construidos, por un lado, mediante el apoyo oficial, y por el otro, por los trabajos de artistas que en su momento representaron las distintas corrientes, en la multiplicidad de facetas que se dieron, reflejos de los diversos momentos en el desarrollo y la búsqueda de los creadores de nuevas formas de establecer un diálogo a través de la imagen".⁵⁰⁸ Por otro lado, hoy día predomina aún la condición asociativa con el arte social, "o con la social en el arte", parafraseando a Felipe Ehrenbergh.

Los retos de la danza mexicana son: crear espacios para las propuestas dancísticas, de diferentes coreógrafos o profesores; trabajar en educación dancística en general, desde niños, que sepan concebir como tal, pues ha sido considerada como un hobby; y trabajar más para la gente que esté interesada en las carreras artísticas dancísticas. Una vez generada esa fuerza educativa, que surjan personas interesadas en la profesionalización, con un conocimiento de la técnica, no solamente corporal, con un fortalecimiento de la cultura dancística.⁵⁰⁹

El INBA como la cultura toda y en particular en su modalidad de política de Estado se encuentra en tránsito, argumento sostenido después de setenta años de figurar en la vida nacional. "Ha permanecido, ciertamente, por encima de individuos que han regido su vida y destinos, como toda institución que se precie de serlo, y le aguardan nuevos retos y proyectos

⁵⁰⁷ Entrevista a Lina Lanz, San Luis Potosí, 5 de junio de 2005.

⁵⁰⁸ Ugalde Gómez, "Hacia la apertura", pp. 218-219.

⁵⁰⁹ Entrevista a Cinthya Paris, San Luis Potosí, 8 de mayo de 2005.

por construir”.⁵¹⁰ Dichos planteamientos están correlacionados con la situación del IPBA, que ha sobrevivido a la dirección de una sola persona por más de 30 años, y a la dirección temporal de varias personalidades. Su permanencia ha demostrado una capacidad de adecuación a los vaivenes políticos. El peligro es el riesgo a anquilosarse, a permanecer con un bajo nivel y ambiguo dinamismo artístico.

Si estamos ante una transformación del régimen —El Estado posrevolucionario perdió el poder político en el año 2000— será necesario recordar que un giro radical conlleva una mutación en las políticas culturales. De esta manera, “surgen numerosas preguntas acerca de las implicaciones que esto podría acarrear para un sistema cultural que, en términos generales, se perpetuó y recicló por casi una centuria.”⁵¹¹ Es evidente que las últimas políticas de Estado en el país no se han manifestado por brindar apoyo a la cultura. Prevalece un tiempo en que el soporte a la proyección cultural, artística y educativa del país, “ha pasado a ser un asunto de segundo plano frente a otras prioridades que ahora tiene el gobierno”.⁵¹² Es necesario reflexionar sobre los apoyos otorgados para desarrollar y consolidar proyectos artísticos y culturales, que se han convertido en el reto mayúsculo de las administraciones actuales.

Retomo las palabras de Teresa del Conde, quien insiste en que las corrientes internacionales arribaron en México aproximadamente con un retraso de veinte años con relación a los países donde surgieron, y “que la práctica que la

engendró en otras latitudes no correspondió a la realidad de este país”.⁵¹³ Frente a una imagen que en momentos coyunturales puede parecer deforme o confusa, y que en otros puede presentarse regular o acabada según donde se mire, existe una ardua tarea, que implica la reflexión obligada en torno a la anamorfosis sobre la educación y a la creación artística cercana a la discusión sobre las tendencias internacionales.

Resulta necesario analizar el proceso y las condiciones que condujeron a los jóvenes artistas a actuar de una manera más libre y autónoma. Es de considerar la directriz institucional oficial sobre el objetivo de insertarse o integrarse al denominado “primer mundo”, en el que las interrogantes y las diferencias sociales y económicas se incrementan. Ese fenómeno incluye necesariamente la búsqueda de instituciones democráticas, de contextos y reconocimientos étnicos, que no dejen de lado las variables económicas y sociales que en gran parte del siglo XX quedaron ignoradas. En conjunto, se puede hablar de los motivos del surgimiento de posturas críticas y contestatarias de los artistas.

Las nuevas preguntas surgen de la misma contemporaneidad y estriban ahora en el sentido que toman; una línea apunta hacia una búsqueda de alternativas que retomen los elementos básicos de nuestra cultura —humor, ironía, escatología, erotismo y necrofilia— (propias al fin y al cabo de todo el género humano), y otra hacia la

⁵¹⁰ Argüello, “Introducción”, p. 11.

⁵¹¹ Garduño, “Palacio”, p. 69.

⁵¹² Matute, “Arte internacional”, p. 157.

⁵¹³ Conde, *Pintores en México*, p. 14.

trasgresión, sin poder afirmar que se trata de un acto de madurez o de juvenil rebeldía.⁵¹⁴

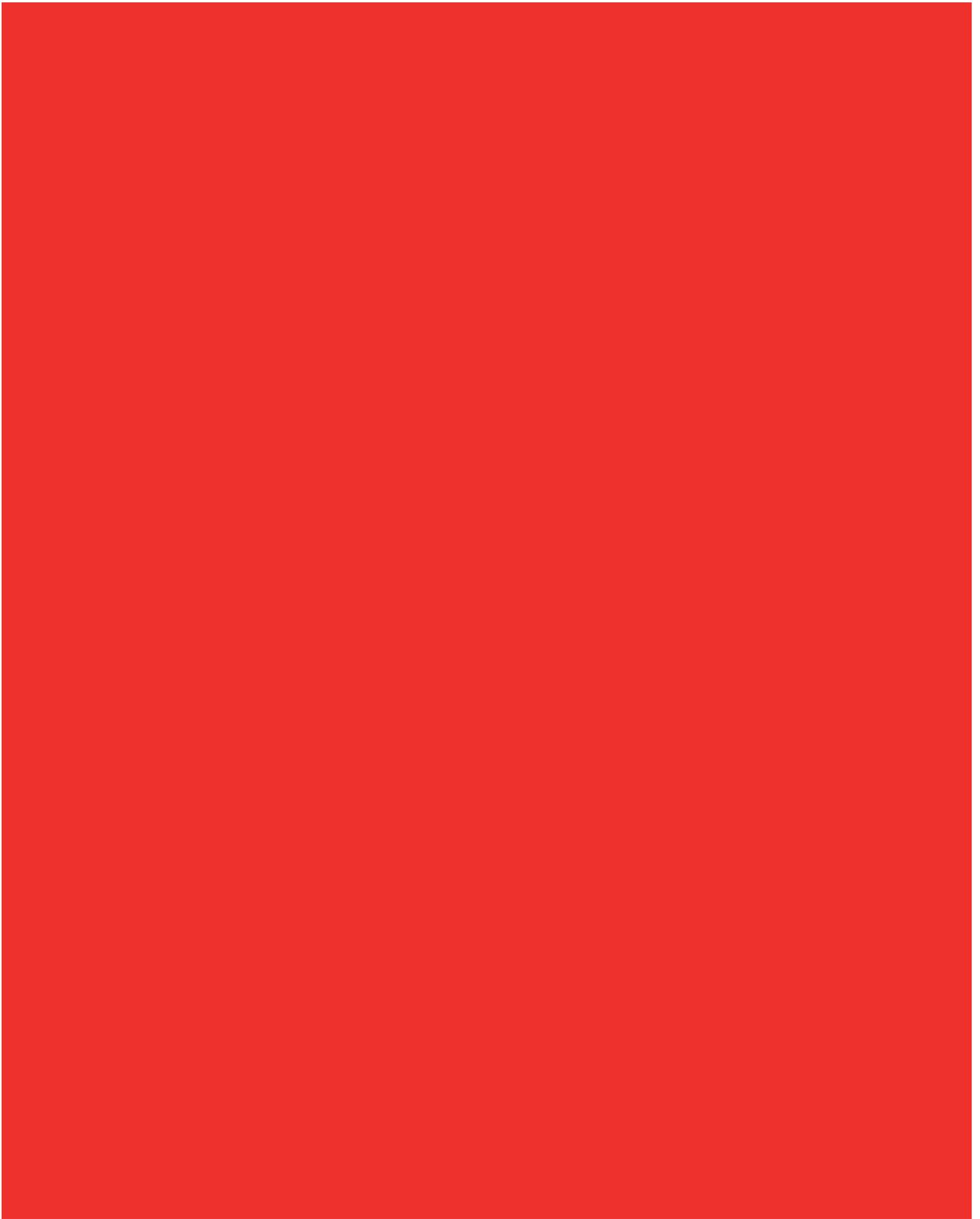
Jorge Alberto Manrique señala que en el actual arte mexicano hay hilos de abstracción, pero existe una recuperación del objeto artístico a través de diversos medios, la inserción de lo “extra-artístico” en su seno y un margen de posibilidades, de “permiso” de época (finisecular, posmoderna-altamente sensible y abierta) que propicia una pluralidad de tendencias y al mismo tiempo, un desconocimiento o

extravío del objeto artístico del futuro.⁵¹⁵

Por último, hay que subrayar que esta Institución ha estado inmersa en una política a lo largo de cincuenta años en el ámbito local, nacional e internacional. Ha sobrevivido a los individuos que han pisado las aulas, y sobre todo a los dirigentes que han dictado directrices en momentos coyunturales. Lo cierto es que a pesar de su longevidad le esperan nuevos y dinámicos retos, además de planes creativos para asentarlos en realidades estéticas acordes a los vertiginosos cambios en un ambiente globalizado.

⁵¹⁴ Arteaga, “Rediseñando”, p. 280.

⁵¹⁵ Alberto Manrique citado en Sepúlveda, “Prodigios”.



bibliografía

ÁLVAREZ, Alfredo Juan, *Canciones de la ciudad*, Jueves Literarios núm. 13, IPBA, San Luis Potosí, 1961.

ÁLVAREZ Acosta, Miguel, "25 aniversario del IPBA. Crónica de un jubileo", en *Letras Potosinas*, año XXXVIII, núm. 225-226, mayo-diciembre de 1980, pp. 26-28.

—*Siembras y propagaciones. Temas estéticos, educativos y sociales*, INBA, México, 1958.

—"Dirección general", en *Memoria de labores 1954-1958*, INBA, SEP, México, 1958.

ARGÜELLO Grunstein, Alberto, "Introducción", en Alejandrina Escudero (coord.), *70 años de*

Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes, CONACULTA, INBA, México, 2004, pp. 11-14.

ARTEAGA, Agustín, "Rediseñando el pasado, construyendo el futuro", en *Un siglo de arte mexicano, 1900-2000*, INBA, México, 1999, pp. 255-280.

CARDIEL Reyes, Raúl, "La personalidad excepcional de Zita Basich", en *Letras Potosinas*, año XLVIII, núm. 253, enero-marzo de 1990, p. 9-12.

CARDONA, Patricia, "La dramaturgia del bailarín o el cazador de mariposas", en Marcos García, *De danza fotografías: Danza contemporánea en México*, Instituto de Cultura de San Luis Potosí,

- Universidad de Guadalajara, México, 1999, pp. 37-40.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *Pintura mexicana contemporánea*, Imprenta Universitaria, México, 1953.
- CONDE, Teresa del, "Aguascalientes de concurso y encuentros", en *25 años de plástica nacional en Aguascalientes, 1966-1990*, Instituto Cultural de Aguascalientes, Cigarrera La Moderna, INBA, Aguascalientes, s.f.
- "La aparición de la Ruptura", en *Un siglo de arte mexicano, 1900-2000*, INBA, México, 1999, pp. 187-212.
- *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, Attame, Museo de Arte Moderno, México, 1994.
- *Pintores en México del siglo XX. Colección Museo de Arte Moderno*, México, INBA, SEP, Museo de Arte Moderno, México, 1994.
- COVANTES, Hugo, "Raúl Gamboa Cantón: creador y promotor del arte. Homenaje a una labor", en *Arte y Artistas*, núm. 7, febrero de 1991, pp. 16-17.
- COYNE, Andre, "Proust el admirable", *Jueves Literarios* núm. 17, IPBA, San Luis Potosí, 1962.
- CONACULTA, *La cultura en el centro occidente (1994-2000)*, CONACULTA, Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Centro Occidente, México, 2000.
- DALLAL, Alberto, *La danza en México en el siglo XX*, CONACULTA, México, 1994.
- "Antecedentes de la danza contemporánea en México", en *Danza contemporánea en México*, CONACULTA, INBA, México, 1993, pp. 17-22.
- DELGADO Martínez, César, *Lila López. La danza en el solar potosino*, CONACULTA, INBA, Editorial Ponciano Arriaga, San Luis Potosí, 2003.
- DÍAZ, Nicolás, "Radiografía de una Academia de Música (Antonio Rodríguez)", en *Letras Potosinas*, año XLVIII, núm. 253, enero-marzo 1990, pp. 5-8.
- DIRECCIÓN de Acción Cívica, Raúl Gamboa Cantón, Dirección de Acción Cívica, San Luis Potosí, 1993.
- DURÁN, Lin, "Danza moderna y danza contemporánea", en *Danza contemporánea en México*, CONACULTA, INBA, México, 1993, pp. 13-16.
- ENRÍQUEZ, Alberto "A propósito de la pintura de Teresa Caballero", en *Fundamento*, año 1, vol. 1, número 3, mayo-junio 1980, pp. 31-35.
- ESCUADERO, Alejandrina y Ricardo Pedroza, "La integración plástica: un arte a la mitad del siglo", en *Escultura mexicana. De la Academia a la instalación*, CONACULTA, INBA, Museo del Palacio de Bellas Artes, Landucci Editores, México, 2000, pp. 249-262.

FERNÁNDEZ, Justino, "Introducción", en Alfonso de Neuville, *Pintura actual México 1966*, Artes de México y el Mundo, México, 1966.

— "Fonapas y la provincia en el D.F., San Luis Potosí, del 3 al 8 de febrero de 1981", s.p.i., 1981.

FONSECA Álvarez, Guillermo, *San Luis Potosí 1973-1979. Informe de Gobierno*, responsable de la edición Carlos Robles Oyarzun, San Luis Potosí, 1979.

FONSECA Yerena, Eudoro, "Presentación. Los Diez y al Acto Taumaturgo", en *Mística y magia. Búsqueda y reencuentro*. Belmontes, Castro, estrada, Faz, Marroquín, Portillo, Ramos, Robles, Sánchez Urbina, Vargas, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, San Luis Potosí, 1996, p. 1.

GALERÍA Estela Shapiro, *Boletín*, México, DF, mayo de 1978, núm. 3.

GALVÁN, Jorge, "El teatro en México", en *Letras Potosinas*, año XXIV, núm. 160, abril-junio de 1966, pp. 9-12.

Gamboa Cantón, Raúl, "El hombre y el arte", en *Cafetemas*, año XIV, San Luis Potosí, enero de 2005.

— "Cultura e identidad nacional", en *Letras Potosinas*, año XLV, núm. 244, octubre-diciembre de 1987, pp. 7-8.

— "Cultura e identidad nacional", en *Letras*

Potosinas, año XXXIX, núm. 229, septiembre-diciembre de 1981, pp. 21-23.

— "Los centros regionales de educación artística", en *Letras Potosinas*, año XXXVII, núm. 223, septiembre-diciembre de 1979, p. 14.

— "La educación artística", ponencia presentada en la primera reunión nacional de educación artística convocada por el INBA, Dirección de Promoción Cultural, en *Letras Potosinas*, año XXXV, núm. 216-217, septiembre-diciembre de 1977, pp.8-10.

GARCÍA Valencia, Coral, "Raíces de la nación", en Alejandrina Escudero (coord.), *70 años de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes*, CONACULTA, INBA, México, 2004, pp. 17-46.

GARDUÑO, Ana, "Un palacio para el movimiento pictórico mexicano. Coordenadas históricas de su exhibición", en Alejandrina Escudero (coord.), *70 años de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes*, CONACULTA, INBA, México, 2004, pp. 49-75.

GOBIERNO del Estado, *XXV Aniversario del IPBA Julián Carrillo, 1955-1980*, Gobierno del Estado de San Luis Potosí, San Luis Potosí, 1980.

GOLDMAN, Shifra M., *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, Instituto Politécnico Nacional, Domés, México, 1989.

GÓMEZ, Mauricio, "Música en Bellas Artes", en *Bellas Artes de San Luis*, año I, núm. 2, julio-agosto de 1997, p. 25.

- GÓMEZ Eichelmann, Salvador, "Prólogo", en *Mística y magia. Búsqueda y reencuentro*, Belmontes, Castro, Estrada, Faz, Marroquín, Portillo, Ramos, Robles, Sánchez Urbina, Vargas, San Luis Potosí, FECA, 1996.
- Historia de la pintura en San Luis Potosí, Archivo Histórico del Estado, San Luis Potosí, 1991.
- GONZÁLEZ, Laura Elena, "Tres casos notables en la plástica actual", en *Ventana Interior*, Centro occidente, año I, vol. I, núm. I, marzo-abril de 1999, pp. 28-30.
- GONZÁLEZ Camarena, Jorge, "Primer tiempo hacia la plástica mexicana", en *Letras Potosinas*, año XXIV, núm. 162, octubre-diciembre de 1966, pp. 35-40.
- GONZÁLEZ Loyola, Juan Manuel, "Semblanza de Zita", en *Letras Potosinas*, año XLVIII, núm. 253, enero-marzo de 1990, p. 13-16.
- GONZÁLEZ Matute, Laura, "Arte internacional en el Palacio de Bellas Artes", en Alejandrina Escudero (coord.), *70 años de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes*, CONACULTA, INBA, México, 2004.
- GUARDIA, Miguel, "Magda Montoya en San Luis Potosí. Amplia labor de protección a la danza", en *Letras Potosinas*, año XV, núm. 125-126, julio-diciembre de 1957.
- GUERRERO, Carlos, "Entre la palabra y el sueño. A Rosa Luz Marroquín, pintora de enigmas", en *Fundamento*, año I, vol. I, número 2, marzo-abril de 1980, pp. 40-47.
- GUZMÁN, Xavier, "En torno de la fisonomía espiritual de Concha Urquiza", viñetas de María Teresa Caballero, *Jueves Literarios* núm. 14, IPBA, San Luis Potosí, 1961.
- HERRERA, Manolo, "Lic. Rosario Oyarzun Romo. Rostros de ayer", en *Perspectiva*, San Luis Potosí, año 8, núm. 92, diciembre de 2004.
- HÍJAR, Alberto, "Posiciones encontradas", en *44 años. Salón de la Plástica Mexicana*, INBA, México, 1994.
- HUERTA, David, "Ballet Provincial de San Luis Potosí", en *Danza contemporánea en México*, CONACULTA, INBA, México, 1993, p. 51.
- HURTADO Duhart, Rodolfo, "Carmen Esquivel o el goce de lo libérrimo", en *Fundamento*, año 2, vol. 2, núm. 7, enero-febrero de 1981, pp. 28-32.
- "Sergio Portillo: la vocación del pintor", en *Fundamento*, año 2, vol. 2, núm. 8, marzo-abril de 1981, pp. 22-26.
- "Teresa Garza. Interpretando el arte", en *Fundamento*, año 2, vol. 2, núm. 11, septiembre-octubre de 1981, pp. 20-23.
- "Angélica Villarreal: siguiendo la huella", en *Fundamento*, año 2, vol. 2, núm. 12, noviembre-diciembre de 1981, pp. 36-40.

- “Plástica potosina hoy”, en *Fundamento*, año I, vol. I, núm. 1, enero-febrero de 1980, pp. 37-40.
- “Othón Salazar... del paisaje, del estilo”, en *Fundamento*, año I, vol. I, núm. 3, mayo-julio de 1980, pp. 24-30.
- “Semblanza de dos grandes pintoras mexicanas”, en *Fundamento*, año I, vol. I, núm. 4, agosto-septiembre de 1980, pp. 25-38.
- “Raúl Gamboa Cantón o la práctica del arte”, en *Fundamento*, año I, vol. I, núm. 5, septiembre-octubre de 1980, pp. 31-36.
- “La escultura como expresión singular. Entrevista con José Faz”, en *Fundamento*, año I, vol. I, núm. 6, noviembre-diciembre de 1980, pp. 31-36.
- INBA, *Historia de la construcción del Palacio de Bellas Artes*, INBA, México, 2004.
- Pintores en México del siglo XX. Colección Museo de Arte Moderno*, México, INBA, SEP, Museo de Arte Moderno, México, 1994.
- 44 años. Salón de la Plástica Mexicana*, INBA, México, 1994.
- 50 años del Taller de Gráfica Popular, 1937-1987*, INBA, SEP, México, 1987.
- “Conclusiones de la Reunión Regional de la Zona Centro del INBA en San Luis Potosí”, en *Letras Potosinas*, año XXXVI, núm. 219, mayo-agosto de 1978, p. 19.
- Memoria 1964-1970*, INBA, México, 1970.
- INBA, 1958-1964*, INBA, México, 1964.
- Memoria. Fundación del Taller de Grabado en el IPBA*, INBA, México, 1958, 37 (1) p.
- Memoria de labores 1954-1958*, INBA, SEP, México, 1958.
- El teatro en México*, INBA, México, 1958.
- Plástica de San Luis Potosí*, INBA, SEP, IPBA, Imprenta Madero, s.f.
- IPBA, *Jóvenes artistas de San Luis Potosí (del IPBA)*, Instituto Politécnico Nacional, Difusión Cultural, México, s.f.
- Bellas Artes de San Luis*, Revista del IPBA, año I, núm. 1, abril-mayo de 1997.
- Bellas Artes de San Luis*, Revista del IPBA, año I, núm. 2, julio-agosto de 1997.
- JIMÉNEZ López, Enrique (coord.), *70 años de música en el Palacio de Bellas Artes. Antología de crónicas y críticas*, INBA, CONACULTA, México, 2004.
- JUÁREZ, Jorge Ramón, “Institutos de Bellas Artes en la provincia”, en *Letras Potosinas*, vol. XIII, núm. 118, octubre-diciembre de 1955, p. 11.

- LAVALLE, Josefina, *En busca de la danza moderna mexicana. Dos ensayos, Ríos y Raíces*, INBA, CONACULTA, México, 2002.
- LLACH, Guillermina, *Concha Urquiza, un recuerdo y una personalidad*, viñeta de María Teresa Caballero, *Jueves Literarios*, IPBA, San Luis Potosí, 1961.
- MANRIQUE, José Alberto, "Tres décadas en la escultura 1920-1950", en *Escultura mexicana. De la Academia a la instalación*, CONACULTA, INBA, Museo del Palacio de Bellas Artes, Landucci Editores, México, 2000, pp. 111-113.
- MAZA, Francisco de la, "El niño en la plástica mexicana", en *Letras Potosinas*, año XXXIX, núm. 227, enero-marzo de 1981, p. 13.
- MEDINA Romero, Jesús, "La bohemia potosina", en *Letras Potosinas*, año XLIX, núm. 259, julio-septiembre de 1991, pp. 22-23.
- Poemas, *Jueves Literarios*, núm. 8, IPBA, San Luis Potosí, 1961.
- MILLÁN Carranza, Jovita, "Introducción. Presencia del teatro en el palacio de Bellas Artes", en *70 años de teatro en el Palacio de Bellas Artes*, INBA, CONACULTA, México, 2004.
- Mística y magia. Búsqueda y reencuentro*. Belmontes, Castro, Estrada, Faz, Marroquín, Portillo, Ramos, Robles, Sánchez Urbina, Vargas, San Luis Potosí, FECA, 1996.
- MONTEJANO y Aguiñaga, Rafael, *Ambiente cultural en la juventud de Othón*, *Jueves Literarios* núm. 7, IPBA, San Luis Potosí, 1960.
- NEUVILLATE, Alfonso de, *Pintura actual México 1966*, Artes de México y el Mundo, México, 1966.
- O CAMPO, Carlos, *Memoria de una utopía. El Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí (1981-2000)*, CONACULTA, INBA, FONCA, Instituto de Cultura de San Luis Potosí, IPBA, 2001.
- OJEDA, David, "De Mérida a San Luis. Entrevista con Raúl Gamboa cantón", en *Ventana Interior*, Centro occidente, año 3, vol. III, núm. 15, enero-febrero de 2002, pp. 29-34.
- ORTUÑO de Aguiñaga, María Esther, *Tres cuentos*, viñeta de Jorge Bright, *Jueves Literarios*, núm. 18, IPBA, San Luis Potosí, 1963.
- PALAU, María Teresa, "Panorama contemporáneo", en *Ventana Interior*, Centro occidente, año 6, vol. VI, núm. 31, enero-marzo de 2005, pp. 17-21.
- PEÑALOSA, Joaquín Antonio, "Diálogo con Antonio Chessal", en *Letras Potosinas*, año XXIV, núm. 162, octubre-diciembre de 1966, pp. 33-34.
- "Elogio de Miguel Álvarez Acosta", en *Letras Potosinas*, año XXXIII, núm. 205, julio-agosto de 1975, p. 13.

PERCHES, Gabriela del Carmen, *La novia de tinta* (obra de teatro en un acto), *Jueves Literarios* núm. 19, IPBA, San Luis Potosí, 1963.

—“A la memoria de Zita Basich en su homenaje en la Casa de la Cultura”, en *Letras Potosinas*, año XLVIII, núm. 253, enero-marzo de 1990.

PÉREZ, Jesús C., *Tres cuentos*, *Jueves Literarios* núm. 3, IPBA, San Luis Potosí, 1959.

PÉREZ Rosales, Laura, “Trayectoria de la pintura en México 1951-2000”, en *Visión de México y sus artistas. Siglo XX 1951-2000*, tomo II, Lupina Lara Elizondo (editor), Quálitas Compañía de Seguros, México, 2001, pp. 45-69.

PÉREZ Vejo, Tomás, “Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes”, en *Historia y grafía*, núm. 16, Universidad Iberoamericana, 2001, pp. 73-110

Plástica de San Luis Potosí, INBA, SEP, IPBA, Imprenta Madero, s.l., s.f.

“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 INBA”, en *Letras Potosinas*, año XXXII, núm. 199, julio-agosto de 1974, pp. 13-16.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, La Balda de la Medusa, Visor, Madrid, 1992.

REYES, Víctor M., “La expresión artística de José Jaime”, en *Letras Potosinas*, Año XIV, núm. 121-122, julio-diciembre de 1956.

REYNA, David, *Informe IPBA 2005*, IPBA, San Luis Potosí, 2005, mecanuscrito inédito.

RODRÍGUEZ, Antonio, “Rosa Luz Marroquín”, en *Mística y magia. Búsqueda y reencuentro*, Belmontes, Castro, Estrada, Faz, Marroquín, Portillo, Ramos, Robles, Sánchez Urbina, Vargas, FECA, San Luis Potosí, 1996, s. p.

—“Salón de la Plástica Mexicana. Medio de contribución al conocimiento y plena valoración de las artes plásticas de México”, en *44 años. Salón de la Plástica Mexicana*, INBA, México, 1994.

—“Fernando Leal. Fundador y disidente del movimiento muralista de México”, en *Letras Potosinas*, año XLVIII, núm. 255-256, julio-diciembre de 1990, pp. 12-15.

—“Una escuela de arte en San Luis Potosí. Un método de enseñanza. Libertad en la creación y en el desarrollo de la personalidad”, en *Letras Potosinas*, año XXXI, marzo-abril de 1973, pp. 13-14, y año XXXVI, mayo-agosto de 1978, núm. 219, pp. 6-8.

—“Una escuela de arte: San Luis Potosí. Un método de enseñanza: libertad en la creación y en el desarrollo de la personalidad”, en *Serie Exposiciones de los Críticos*, 15, INBA, México, 1970.

- Jóvenes artistas de San Luis Potosí (del Instituto Potosino de Bellas Artes)*, Instituto Politécnico Nacional, Difusión Cultural, México, s.f.
- ROQUE Mendoza, Rubén Alexandro, “La creación de una imagen. Expresiones de política cultural en San Luis Potosí durante el gobierno de Horacio Sánchez Unzueta”, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1997.
- ROSAS Cancino, José C., Tres poemas, *Jueves Literario* núm. 6, IPBA, San Luis Potosí, 1960.
- SANDOVAL, Víctor M., “IV Reunión Popular para la Planeación cultural nacional. La descentralización y el sistema nacional de Casas de Cultura”, en *Letras Potosinas*, año XL, núm. 230, enero-marzo de 1982, pp. 12-13.
- SEPÚLVEDA, Guillermo, “Prodigios de fin de siglo 1980-2000”, en *Grandes maestros mexicanos, Siglo XX. Grandes maestros mexicanos*, CONACULTA, EDUCAL, México, 2003, vol. II
- SHCP, “Datos cronológicos del IPBA”, en *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, México, Num. 472, año XVI, Segunda Época, Sábado 1 de abril de 1972, p. 17-18.
- SOSA, Octavio, *70 años de ópera en el Palacio de Bellas Artes. Antología de crónicas y críticas*, INBA, CONACULTA, México, 2004.
- SPERATTI Piñero, Emma Susana, Jorge Luis Borges, *Jueves Literarios*, IPBA, San Luis Potosí, 1959.
- TIBOL, Raquel, “Crónica sobre la conformación del Salón de Triunfadores”, en el catálogo de la exposición *Salón de Triunfadores. 30 años de Arte Joven*, INBA, México, 1996.
- UGALDE Gómez, Nadia, “Hacia la apertura. Salones, bienales y concursos”, en Alejandrina Escudero (coord.), *70 años de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes*, CONACULTA, INBA, México, 2004, pp. 201-219.
- UNDIANO, Carlos, “Profesional de la Música”, en *Bellas Artes de San Luis*, año I, núm. 2, julio-agosto de 1997, p. 23.
- URQUIOGA, Juan (dir), *La construcción del Palacio Nacional de Bellas Artes*, Dirección de la investigación documental y redacción de Alejandrina Escudero, fotografía Miguel Rivera, Siglo XXI, INBA, México, 1984.
- VERA, Luis Roberto, “Jesús Sánchez Urbina: línea y color en la expresión corporal de su pintura”, en *Fundamento*, año 2, vol. 2, número 9, mayo-junio de 1981, pp. 39-42.

fuentes

Archivos

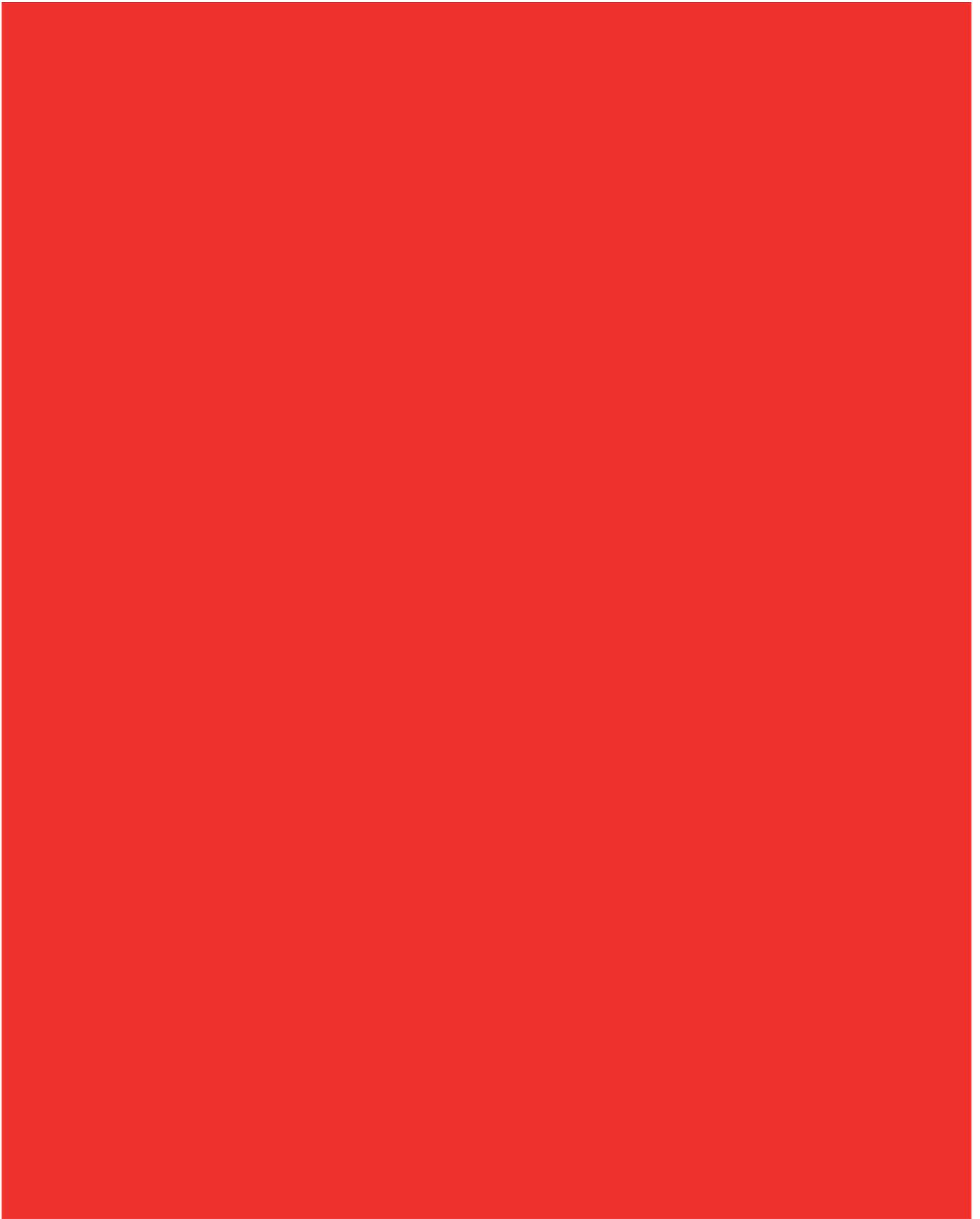
AHESLP	Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí. Fondo: IPBA
AIPBA	Archivo del IPBA
AJMV	Archivo Personal de Luz Gutiérrez de Mejía Viadero

Entrevistas

Carmen Alvarado	San Luis Potosí, 18 de octubre de 2005, realizada por Moisés Gámez.
Cintha Paris	San Luis Potosí, 8 de mayo de 2005, realizada por Moisés Gámez.
Conny Serment	San Luis Potosí, 29 de octubre de 2005, realizada por Moisés Gámez.
Edgardo Regil	San Luis Potosí, 19 de octubre de 2005, realizada por Moisés Gámez.
Gilberto Vázquez	San Luis Potosí, 8 de febrero de 2005, realizada por Moisés Gámez. Asistencia técnica de Olivia Portillo y David Reyna.
Lina Lanz	San Luis Potosí, 5 de junio de 2005, realizada por Moisés Gámez.
Luz Gutiérrez de Mejía	San Luis Potosí, 7 de junio de 2005, realizada por Moisés Gámez.
Raúl Gamboa Cantón	San Luis Potosí, junio de 2005, realizada por Moisés Gámez.
Teresa Caballero	San Luis Potosí, 15 de febrero de 2005, realizada por Moisés Gámez. y David Reyna. Asistencia técnica de Olivia Portillo.

Hemerografía

<i>El Heraldo</i>	San Luis Potosí
<i>Excélsior</i>	Ciudad de México
<i>La Jornada</i>	Ciudad de México
<i>La Jornada de San Luis</i>	San Luis Potosí
<i>Momento</i>	San Luis Potosí
<i>El Sol de San Luis</i>	San Luis Potosí
<i>Periódico Oficial</i>	San Luis Potosí
<i>Pulso</i>	San Luis Potosí



agradecimientos

Como en todas las publicaciones, existe un amplio equipo de trabajo que está detrás de su manufactura, desde su planeación, proyección, búsqueda de recursos financieros, de información en bibliotecas, en archivos privados y públicos, análisis de notas de prensa, diseño de criterios de selección, reprografía, estructura de la propuesta, escritura de la obra, revisión, evaluación de la misma, corrección de estilo, revisión del manuscrito final, diseño gráfico, tipografía, formación, edición, impresión, distribución, en fin, un sinnúmero de actividades previas a la aparición del ejemplar.

Dicho proceso comprende la participación de especialistas, de personas comprometidas con sus actividades, desde el encargado de la fotocopidora pasando por

quien se encarga de proporcionar los materiales bibliográficos y de fuentes primarias. Personas que colaboraron con muy buena disposición. Vaya a ellos mi agradecimiento.

Un reconocimiento a Raúl Gamboa Cantón, pilar del IPBA durante gran parte de su historia, quien fue un personaje importante para comprender una parte de las políticas culturales de las primeras décadas del IPBA, de las prácticas docentes de la década de los sesenta y de la trayectoria artística de muchos de sus ahora profesores. Su vida se concentró de lleno en hacer crecer al IPBA y a la gente que lo ha integrado por más de cinco décadas.

A Gilberto Vázquez, director del IPBA hasta el año 2009, quien alcanzó a apreciar

la importancia de contar con una historia del Instituto que diera cuenta de los relevantes procesos en los que ha estado inmerso. Al personal de dicha institución, particularmente a Jorge Cato, Angélica Sánchez y a Noemí Torres, quien capturó información de prensa relativa a los primeros seis meses de funciones del Instituto y quien auxilió en una parte inicial de la organización del archivo documental existente en el IPBA.

A Flor de María Salazar, directora del Archivo Histórico del Estado hasta el año 2009, quien en su momento dispuso amablemente los fondos documentales procedentes del IPBA, entregados a dicha institución para su resguardo en el año de 1997. Al personal de dicha institución por la labor de organización y catalogación realizada con ese importante fondo que fue de suma utilidad para la escritura de esta historia.

Ese tipo de acervos especializados está a la espera de investigadores interesados en indagar aspectos sobre las políticas culturales del México de la primera mitad del siglo XX; sobre la fundación y definición de la vocación de instituciones culturales, sobre la construcción de imaginarios sociales a través de las exposiciones de arte nacional, entre otros temas como las transformaciones y continuidades en las políticas culturales —mexicanidad, modernidad, nacionalismo—, entre otros temas centrados especialmente en la esfera del arte.

Por su naturaleza, el fondo constituye un acervo único en su especie. Afortunadamente el material ya se ha aseado, reorganizado y cla-

sificado en el Archivo Histórico del Estado, labor meritoria, además de la atinada decisión de ponerlos en custodia en el AHESLP frente a la nula posibilidad de conservarlos en condiciones óptimas para su preservación. Quiero mencionar la prestancia de Ángeles, César, Josué e Ismael, quienes siempre tuvieron atenciones y amabilidad para los requerimientos solicitados.

También quiero agradecer a Luz Gutiérrez, esposa de quien fuera el primer director del IPBA: Jesús Mejía Viadero. El interés y buena disposición de Marilupe sobrina de Mejía Viadero me condujeron a una animosa y divertida charla con Luz, quien además de mostrar una amplia colaboración y emoción por participar en las pesquisas en torno a la reconstrucción de esta historia, puso en mis manos una parte de su archivo personal, mismo que fue entregado para su resguardo al Archivo Histórico del Estado.

A los profesores de las distintas disciplinas que se enseñan y desarrollan en la institución: Edgardo Regil, Carmela Alvarado, Lina Lanz y Cony Serment, entre otros, por las charlas que me concedieron. No quiero dejar de mencionar que al final del año 2004 planeamos hacer una entrevista a Jesús Sánchez Urbina, quien desafortunadamente falleció en diciembre de ese año. Estimada persona que perteneció a una generación de artistas sobresalientes, constituida entre otros por Teresa Caballero.

Quiero mencionar mi agradecimiento a la querida Tere, quien desde su cama nos concedió una entusiasta e interesante entrevista. Hago explícito un reconocimiento por su labor

artística y por su inagotable entusiasmo por disfrutar la vida.

A Edith Gámez, quien como en otras de mis investigaciones me apoyó en el trabajo general de búsqueda y captura de información en fuentes primarias.

También agradezco a David Reyna, de quien he recibido respaldo y aliento para los trabajos por mí llevados cabo. Especialmente en este proyecto, que nos sirvió de pretexto para entablar provechosas y agradables conversaciones sobre temas que fueron abordados en el libro, por acompañarme en las entrevistas y por su gran ayuda en la concreción de las mismas. Por la lectura que hizo del texto y sus apreciadas observaciones. Mi reconocimiento por su labor realizada desde fuera y dentro del IPBA.

Gracias a Rocío Moya, responsable del diseño editorial, por el tiempo dedicado a la creación de este libro, por las horas destinadas a la revisión de cada detalle.

Quiero decir que la publicación de este trabajo de investigación se enfrentó a numerosos obstáculos a partir de su formal entrega al IPBA en el año 2005. Cinco años después se concreta como una realidad demostrando que el trabajo académico priva sobre intereses de grupos.

Por ello, agradezco a todas las personas que con buena voluntad estuvieron detrás, desde su planeación, proyección, búsqueda de recursos financieros para la investigación, corrección de estilo, revisión del manuscrito final, diseño gráfico, formación, impresión y un sinnúmero de actividades previas a la aparición del ejemplar.

De planes creativos a realidades estéticas. Institutos regionales de arte y descentralización cultural. El Instituto Potosino de Bellas Artes. 1995-2005, de Moisés Gámez, se terminó de imprimir en Marzo de 2010 en los talleres de Publidisa Mexicana, S.A.
el tiraje consta de 100 ejemplares, diseño editorial de Rocío Moya.