

PABLO O'HIGGINS

PATRIMONIO UNIVERSITARIO

PABLO O'HIGGINS

PATRIMONIO UNIVERSITARIO



PABLO O'HIGGINS

PATRIMONIO UNIVERSITARIO



Difusión
Cultural y
Extensión
Universitaria

Pablo O'Higgins. Patrimonio Universitario / editor Juan Carlos Jiménez Abarca – 1a edición –
México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2022.
96 páginas

ISBN: 978-607-542-240-4

1.- Arte Moderno – 2.- Arte gráfico – 3.- Muralismo – 4.- Nicolaíta – 5.- Universidad Michoacana
– 6.- O'Higgins

Primera edición: 2022

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
Secretaría de Difusión Cultural y Extensión Universitaria
Centro Cultural Universitario
Editorial Universitaria
Producción

Juan Carlos Jiménez Abarca
Edición y formación editorial

Celeste Jaime Padilla
Alternativa Gráfica
Diseño gráfico

Aurora Molina Pineda
Juan Carlos Jiménez Abarca
Carlos A. Molina Posadas
Miguel Carmona Virgen
Elsa Andrea González Olvera
Textos

Mariano Rentería Garnica
Jonathan Yadir Barojas Quezada
Aurora Molina Pineda
Juan Carlos Jiménez Abarca
Registro fotográfico de obra y reprografía de documentos

J. Jesús Rosales Saldaña
Apoyo editorial

Esta obra se realiza con fines de divulgación, sin fines de lucro.

Impreso y hecho en México



Difusión
Cultural y
Extensión
Universitaria

CRÉDITOS DE LA EXPOSICIÓN

Aurora Molina Pineda
Coordinación general del proyecto

Juan Carlos Jiménez Abarca
Curaduría

Celeste Jaime Padilla
Alternativa Gráfica
Diseño gráfico

José Roberto Morales Ochoa
Exhibe
Mobiliario museográfico

José Luis Arroyo Robles
Imelda Machorro Ruiz
ORI —Oficina de Relaciones Interiores—
Enmarcado de obra

María de Jesús de la Fuente Casas de O'Higgins
Maricela Pérez García
Verónica Arenas Molina
Selección de obra y gestión de donación

José Luis Loyola Acevedo
Sr. Antonio
Embalaje y transporte de colección

Elsa Andrea González Olvera
Entrevista e investigación documental

Alejandro Guzmán Béjar
María Fernanda Hurtado Tena
Gabriel Jiménez Antonio
Apoyo en montaje de sala

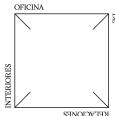


Figura 1. La charla [La plática], 1957



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

Dr. Raúl Cárdenas Navarro
Rector

M.C. Pedro Mata Vázquez
Secretario General

Dr. Rodrigo Gómez Monge
Tesorero

Dra. Ma. Isabel Marín Tello
Secretaria Académica

Dr. Héctor Pérez Pintor
Secretario de Difusión Cultural y Extensión Universitaria

Dr. Marco Antonio Landavazo Arias
Coordinador de la Investigación Científica

ME en M.F. Silvia Hernández Capi
Secretaria Administrativa

Dr. Juan Carlos Gómez Revuelta
Secretario Auxiliar

L.G.C. Aurora Molina Pineda
Jefa de Departamento del Centro Cultural Universitario

ÍNDICE

Preliminares

<i>Dr. Raúl Cárdenas Navarro,</i> Rector de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.....	7
<i>Dr. Héctor Pérez Pintor</i> Secretario de Difusión Cultural y Extensión Universitaria.....	9
<i>Muchas personas, una odisea</i> Aurora Molina Pineda Jefa de departamento del Centro Cultural Universitario.....	11
<i>O'Higgins. Del patrimonio a la organización, y de vuelta</i> Juan Carlos Jiménez Abarca.....	23
<i>Paul Higgins Stevenson y la agencia con lo real</i> Carlos A. Molina Posadas.....	37
<i>Legado O'Higgins. Tesoro Artístico Universitario</i> Miguel Carmona Virgen.....	55
<i>Él es mi esposo, Pablo O'Higgins</i> Entrevista a María de Jesús de la Fuente Casas de O'Higgins Aurora Molina y Elsa González.....	71
<i>Lista de figuras.....</i>	91
<i>Agradecimientos.....</i>	93



Figura 2. Leopoldo Méndez y Pablo O'Higgins con un detalle del mural *La maternidad y la asistencia social*, al fondo, ca. 1947

Dr. Raúl Cárdenas Navarro

Rector de la Universidad Michoacana de San Nicolas de Hidalgo

Además de ser una de las mejores instituciones educativas del país y poseer una historia de la que se enorgullece, la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo resguarda un rico y preciado patrimonio arquitectónico y artístico. Lo ilustran, sólo por citar algunos ejemplos, el Colegio de San Nicolás y el Antiguo Convento de Tiripetío o las obras *Excomunión y fusilamiento de Hidalgo* (1953) de David Alfaro Siqueiros y el *Hidalgo agricultor* (1963) de Alfredo Zalce. A enriquecer ese patrimonio se suma ahora una parte importante de la obra de Pablo O'Higgins, que la Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins, con generosidad, ha donado a la Casa de Hidalgo.

O'Higgins se convirtió en artista al mismo tiempo que se volvía mexicano, de la mano del genial Diego Rivera, con quien colaboró en los murales de la Secretaría de Educación Pública y de la Escuela Nacional de Agricultura en Chapino. Fue fundador de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y del Taller de la Gráfica Popular, y junto a su formación como artista desarrolló una intensa actividad política y social y por ello su obra recupera mayormente la vida y las actividades populares y de los trabajadores del campo y la ciudad.

La inspiración artística de O'Higgins tuvo en Michoacán un escenario privilegiado para su despliegue, como lo muestran los murales que realizó en el Centro Escolar Estado de Michoacán en la Ciudad de México y en la escuela primaria del pueblo de Caltzontzin, así como los trabajos que realizó con Zalce, como el mural colectivo en los Talleres Gráficos de la Nación. Mención aparte merece el mural que pintó para la antigua Rectoría de nuestra universidad en 1962 y que se encuentra actualmente en el vestíbulo del Teatro José Rubén Romero, que parecería prefigurar este vínculo de los nicolaitas con la obra de O'Higgins, que ahora renovamos y fortalecemos con esta exposición, con este catálogo y con la sala permanente que la Universidad Michoacana destina a sus casi 100 litografías y grabados que ahora son parte de nuestro patrimonio: un privilegio que ahora compartimos con la comunidad universitaria y con las y los amantes del arte y la cultura.



Paul Hoggins

54

Dr. Héctor Pérez Pintor
Secretario de Difusión Cultural y Extensión Universitaria
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Todas las expresiones artísticas tienen cabida en la Máxima Casa de Estudios del Estado de Michoacán. La cultura es y ha sido un eje central de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, como apunta una de sus funciones sustantivas. El interés de nuestra institución por las artes, y su afán de apoyar a las y los artistas, es notorio en las actividades de enseñanza y divulgación, y se extiende hasta los pasillos de sus espacios, sus recintos culturales y sus escenarios.

Es por esta razón que nos enorgullece presentar el Catálogo Pablo O'Higgins. Patrimonio Universitario, editado e impreso por la casa editorial universitaria. Este catálogo surgió a partir de la generosa donación de obra que la licenciada María de Jesús de la Fuente Casas, viuda del pintor Pablo O'Higgins, hizo a la Universidad. La obra donada –que se presenta en este catálogo junto con un estudio introductorio esencial para acercarse a la vida y obra del pintor– tendrá su hogar en el Centro Cultural Universitario, en la única sala permanente en el país, con la obra de tan destacado artista, que llevará su nombre.

O'Higgins no solo fue un celebrado pintor por su vanguardismo y estilo único. Su compromiso social con México lo volvió un pintor del pueblo, ávido activista preocupado constantemente por las tribulaciones de la clase trabajadora mexicana. Es un orgullo para la Universidad Michoacana resguardar y exhibir la obra de un pintor cuyo trabajo fue el de unir su cultura natal con su adoptiva, y amada, cultura mexicana.

Compartir el acervo cultural de uno de los grandes pintores del país, beneficia a generaciones universitarias actuales y venideras, y enriquece la cultura no solo del estado, sino del país. Esta donación reviste gran importancia para la Universidad, la cual se dedicará a honrar y compartir este legado con la comunidad universitaria y el público en general, con la certeza de que el acceso a la cultura afecta al mundo de manera positiva y genera un remanso de paz en nuestro querido México.



Ruth Haggas 57

Muchas personas, una odisea
Aurora Molina Pineda
Jefa de departamento del Centro Cultural Universitario

María de Jesús de la Fuente Casas de O'Higgins, como presidenta de la Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins A.C., había batallado durante mucho tiempo para que gobiernos o instituciones recibieran y se hicieran cargo de la colección completa del artista gráfico y muralista Pablo O'Higgins. Tras varios intentos fallidos, no había mucha esperanza de encontrar guardián para el importante legado artístico.

La señora María, con el apoyo de Maricela Pérez García y Verónica Arenas Molina, investigadoras del CENIDIAP y encargadas del Estudio, redactaron una lista de posibles donatarios para las obras. En otoño de 2019, María dio instrucciones para que Maricela hiciera una llamada a la Rectoría de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH) con el propósito de enterar sobre el interés de hacer una donación a esta Casa de Estudios. Me las imagino emocionadas al enterarse que el Rector, el Dr. Raúl Cárdenas Navarro, aceptaría la invitación de María para que fuera esta Universidad quien resguardara y conservara casi un centenar de obras.

La encomienda de ir a la Delegación Coyoacán de la Ciudad de México para realizar el trámite de donación, recibir y traer a Morelia la colección, fue para el Dr. Héctor Pérez Pintor, Secretario de Difusión Cultural y Extensión Universitaria, quien al mismo tiempo me comisionó para apoyar el proceso.

Primera parada ¿Quién es Pablo O'Higgins?

Me contesté la pregunta antes de presentarme en el estudio-residencia. Un hogar lleno de arte, de detalles íntimos y una calma increíble para estar a escasas cuadras del centro de Coyoacán. Mari y Vero, encargadas del estudio de Pablo y amorosas acompañantes de María, nos recibieron después de registrarnos con la guardia que cuidaba el tesoro. En la sala había rastros de una fiesta de cumpleaños, María acababa de celebrar sus 99 años.

María: una mujer de ojos expresivos y pasos cortos, su cabello arreglado y blanco, combinada de pies a cabeza, zapatos rojos que recuerdo bien. La elocuencia con la que suave y claramente hablaba llamó mi atención. Recordó momentos especiales de su vida, los describió minuciosamente y compartió detalles cariñosos y simpáticos de sus aventuras. Mientras desfilaban las obras que bajaban de la segunda planta para comenzar a embalarse, platicamos en su sofá y de vez en cuando preguntaba si esa pieza también la había enlistado para la Universidad Michoacana. Parecía que al volver a verlas le resultaba difícil decirles adiós.

Aprendí de ella, sobre todo de ella. De su vida en Nuevo León, de sus estudios y su trabajo como abogada, del kínder que fundó, del orgullo de haber creado la primera defensoría de los derechos de las mujeres en México. Me habló y permitió preguntar sobre Pablo, su compañero de aventuras y gran amor, a quien conoció en la Universidad Autónoma de Nuevo León y le negó las primeras invitaciones. Sin embargo, aceptó después los cafés, las comidas y sin dejar pasar mucho tiempo, el matrimonio.

Estuvimos en su casa casi nueve horas y aunque María se negó a firmar el convenio de donación —pues no aceptaba que se le identificara con su comprobante de domicilio— esa noche del 2 de noviembre la UMSNH acrecentó su patrimonio artístico y se comprometió a conservar y compartir esta especial colección. La viuda de Pablo nos hizo una sensible solicitud: que cambiáramos esa identificación por su cédula profesional, de la que me hizo sacar fotografías y copias para al día siguiente, a primera hora, realizar el cambio. Sorprendida de que nos permitiera traer las litografías sin su firma, pero con su consentimiento, la abracé, agradecí haberla conocido y pasar el día a su lado.

Segunda parada. El regreso.

Pasaron tres días de haber ido a Coyoacán cuando recibí una llamada de la casa O'Higgins: “la Señora María quiere obras de regreso”. ¿Perdón? ¿Cómo dice? —contesté. “Sí”, fue la respuesta final. Y así fue. Volví a Ciudad de México con cerca de 20 piezas y entendí que María no podía dejarlas ir aún. Agradecida por haber hecho el cambio en su identificación, firmó los papeles de donación que habían quedado pendientes. Contenta de ver su cédula profesional anexada, volvimos a abrazarnos.

Tercera parada. El trabajo

Con la lista de obra, comencé a ordenar las piezas. Mi cabeza, mi corazón seguían papaloteando por la oportunidad de conocer a María, de estar en su casa, sentarme en su sala y tocar cosas que Pablo tocó. Entre más leía, más sorprendida y responsable me sentía, pues debía crear un proyecto para darle espacio y honor a uno de los grandes artistas y exponentes del Muralismo Mexicano del siglo XX.

Las largas horas de plática con María resonaban en mis oídos y para no olvidar detalle alguno decidí solicitarle una entrevista. Volví a Coyoacán con una colega, con el plan de hacer pocas preguntas y dedicarnos a escucharla. Nos recibió alegre, a pasos más lentos llegó al sofá donde nos vimos la primera vez.

La entrevista duró casi dos horas, María nos compartió detalles que decía no haber revelado nunca sobre la vida de Pablo y el camino que

recorrieron juntos, de las personas y los lugares que conocieron, los personajes del arte y la política mexicana con quienes convivieron, los proyectos que emprendieron juntos, como el mural de la Escuela Primaria Eréndira en Caltzontzin, y "Martín Garatuza" en el Teatro Universitario "José Rubén Romero". Le llevamos un obsequio, un par de rebozos p'urhépechas que cobraron sentido después de saber todo lo que habían hecho ella y Pablo en Michoacán.

Al finalizar la entrevista, María nos dio permiso de subir al Estudio, un lugar que ya no visitaba con la frecuencia que deseaba. Su doctor le había prohibido subir la empinada escalera de madera que llevaba al espacio más íntimo de su casa. Vero y Mari nos mostraron todo. Fue una experiencia muy bella e inolvidable, podíamos preguntar, tocar y aprender, como si fuera un museo didáctico. Nos mostraron álbumes fotográficos, libros y catálogos donde muchos intelectuales se expresaron del arte y la vida de O'Higgins; libretas y anotaciones personales, obras no concluidas y obras especiales. Al caer la tarde cuando nos despedimos de María, otro abrazo cariñoso y la imagen de ella emocionada usando su nuevo rebozo me acompañaron de regreso a Morelia.

La gran odisea

El proyecto de exposición de la obra de Pablo O'Higgins en el Centro Cultural Universitario (CCU) de la Universidad Michoacana comenzaba a dibujarse. Pregunté, busqué y pedí asesoría con historiadores, museógrafos, curadores y especialistas en arte mexicano. Habíamos decidido no exponer la totalidad de la colección, pero la llegada desastrosa del COVID-19 frenó el proyecto. El CCU permaneció cerrado por casi dos años. No tenía sentido hacer la exposición sin público.

Aprovechamos el tiempo y realizamos el registro fotográfico de la colección con el propósito de contar con el acervo digitalizado y, si el panorama no mejoraba, pensamos en la producción de un video, a forma de exposición virtual. Viajamos a la comunidad de Caltzontzin, en Uruapan, en busca de otro tesoro: el mural que Pablo hizo para la escuela primaria de la comunidad desplazada después de la erupción del volcán Paricutín.

Celebramos la vida de María, quien en octubre de 2020 cumplió una centuria. La visité de nuevo, llevé el obsequio que envió la Universidad: un reconocimiento por su valiosa labor como promotora de la obra de Pablo O'Higgins y de la cultura mexicana, que al momento pidió ponerlo en la mesa que estaba debajo de la pintura que Pablo le hizo, vestida de novia. Entre cubrebocas y caretas platicamos otro rato. Sus ojos brillaron al ver la fotografía del mural de Caltzontzin. Esa vez no nos pudimos abrazar, pero su sonrisa me dijo todo. Nos tomamos una fotografía sin saber que sería la última y no volveríamos a vernos.

El tiempo pasó y cambiamos el plan: ni exposición temporal, ni exposición virtual. Preocupados por la conservación de la colección, el Rector Raúl, el Dr. Héctor y yo decidimos que lo mejor sería “conservar exponiendo” y se acordó la creación de la sala “María y Pablo O’Higgins” en el CCU, donde la colección permanecería para ser compartida con todas las personas. El título se dio casi por obviedad: María sin Pablo no es María, Pablo sin María no es Pablo. Pablo y María van juntos y fueron juntos todo el tiempo que la vida les permitió. “Fue muy poco tiempo para todo lo que pudimos haber hecho juntos”, dijo María en la entrevista. Así la UMSNH fue la última institución con la que María y su equipo trajeron una donación, antes de su muerte en diciembre de 2021.

Fueron tres años de trabajo intenso y comprometido con el deseo de María. No tengo duda de porqué decidió que fuera la Universidad Michoacana quien se encargara de cuidar el legado de un hombre de mirada sensible y trazo rotundo que vio y vivió un México que sigue existiendo, un país del que se enamoró y dedicó tanto que terminó por convertirse en un hijo de esta patria.

Don Pablito, como cariñosamente lo llamaban en Caltzontzin, y Doña María —la que no es “de O’Higgins” sino “con O’Higgins”— estarán contentos de que se haya cumplido su promesa y que, por primera vez, exista un espacio dedicado a su legado, su amor y admiración por nuestros paisajes, por las personas invisibles que inmortalizó en su gráfica.

Este proyecto, realizado por un equipo joven y multidisciplinario, podría ser la primera etapa de un programa institucional que tenga por propósito proponer y realizar acciones, proyectos y políticas universitarias para el estudio, investigación, documentación, la conservación y el reconocimiento del patrimonio artístico universitario, perteneciente en su mayoría al siglo XX. Como los murales en el Museo Regional de Michoacán y el Colegio Primitivo y Nacional de San Nicolás de Hidalgo, pintados por Grace y Marion Greenwood; y los de la Biblioteca Pública Universitaria, de R. Hansen, Hollis Howard Holbrook, Sheldon C. Schonenberg y Antonio Silva Díaz.

Muchas personas me recomendaron que escribiera sobre esta odisea de la que me hizo parte la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, la que me llevó a conocer a María en persona y a Pablo en su obra. No sabía dónde depositarla para que nunca la olvidara. Este catálogo, producto de horas de trabajo en equipo, es el espacio ideal para compartir mi experiencia y resguardar la memoria.

Firmo como María me enseñó:

Aurora Molina Pineda, Licenciada en Gestión Cultural.
Jefa de departamento del Centro Cultural Universitario. UMSNH.
Morelia, Michoacán, otoño 2022.





Figura 6. Vendedora, 1957

Pablo Briggman 57

Figura 7. Sin título [Rostro de perfil de mujer], 1967

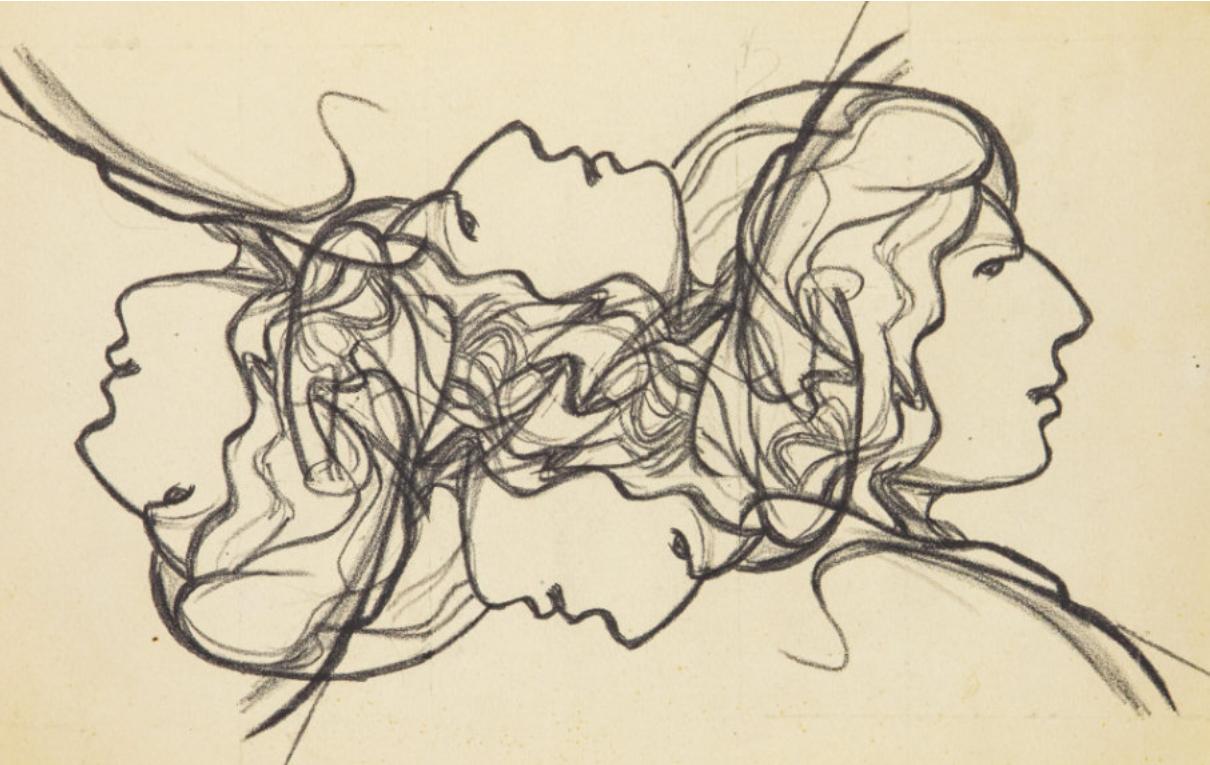


Figura 8. Retrato de la señora Tenorio, 1958

Mujeres

La representación de las mujeres mexicanas fue abundante en la producción artística de Pablo O'Higgins. Su atención se concentra en sus rostros, vestimentas y labores de vida cotidiana. Enfocó su atención de manera particular en las trabajadoras del campo y las madres, pero también las compañeras.

Ocurre muy poco que las figuras se encuentren aisladas, sin elementos que sugieran un contexto. Los paisajes son abundantes y, muy frecuentemente, protagonistas de la misma escena que Pablo construye. El fin de estas obras era diverso: viñetas sueltas, ilustración de libros, planes para algún mural futuro.

La realidad que retrata es adversa en muchas de las piezas, pero también la compañía y la quietud caracterizan a las imágenes. Pablo practicó el Realismo Social a una diversidad de mujeres de diferentes edades y actitudes. Son mujeres activas, que enfrentan sus circunstancias a veces con pesar, otras a la ofensiva —como en *La Peleonera* (1965)—.



Figura 9. Niña de Irolo, 1961





Figura 10. Tehuana cargado bote, 1967

Figura 11. Maternidad [Cuautla], ca. 1963

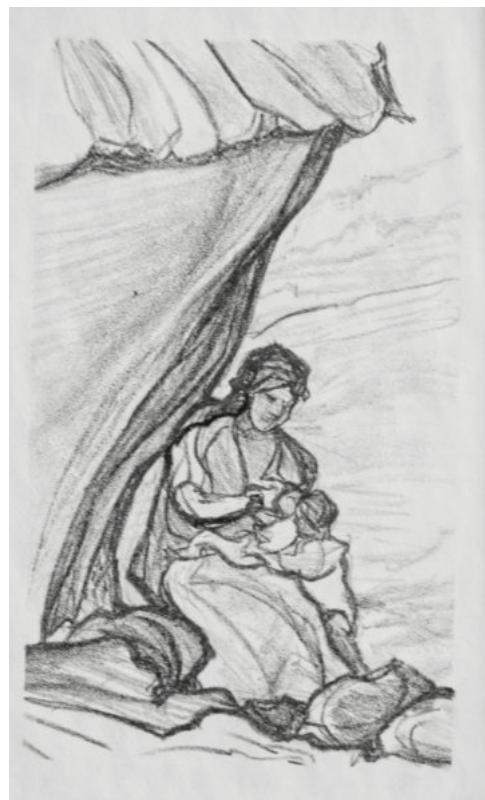


Figura 12. Sin título [Mujer de Cuetzalan], ca. 1964
Detalle para el mural "Mercado interior indígena"

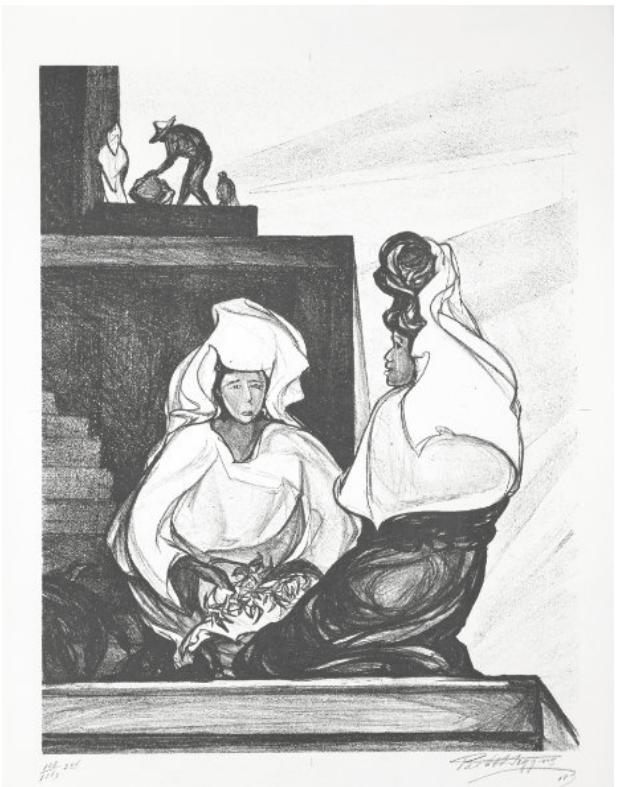
Figura 13. Maternidad, ca. 1967



Figura 14. Tehuana con flores, 1967



Figura 15. Día de mercado en Cuetzalan, 1968
Detalle para el mural "Mercado interior indígena"



*Figura 16. Mujer sembrando, 1973
Detalle para "Familia en el campo"*



Figura 17. Madre ciega, 1979



Figura 18. En Cuautla, sin fecha





Figura 19. Sin título [Mujer entre magueyes, cargando leña], sin fecha



Figura 20. La peleonera, 1965



Figura 21. Mujer en el bosque, 1979



Figura 22. Pablo O'Higgins pintando un mural en la sede de la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo. Realizado en conjunto con Alfredo Zalce y Santos Balmori. Permaneció de 1937 a 1970 al interior del inmueble que ocupa actualmente el Instituto del Artesano Michoacano

Murales

Este apartado se conforma de bocetos para diferentes murales y documentos —escritos y fotográficos— con el objetivo de vincular la producción visual de O'Higgins con su práctica artística, con sus procesos y colaboraciones. Incluye una reproducción del mural pintado en 1937 por Pablo O'Higgins, Alfredo Zalce y Santos Balmori (con quienes fundó la LEAR en 1933) al interior del Antiguo Convento de San Francisco (en Morelia), mientras era sede de la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo. Durante los trabajos de restauración del inmueble a principios de la década de 1970 la pintura fue eliminada, y se instaló la Casa de Artesanías, hoy Instituto del Artesano Michoacano. Pablo se inició muy pronto en la práctica mural como un arte no exento de confrontación, pero la labor colectiva siempre representó una fortaleza.

En 1952 fue invitado por la Unión Internacional de Trabajadores Marítimos para realizar un mural en Hawái para conmemorar un triunfo importante del Sindicato de Honolulu. La práctica gráfica y pictórica de O'Higgins estuvo frecuentemente subordinada a la defensa de las causas obreras.

O'Higgins. Del patrimonio a la organización, y de vuelta
Juan Carlos Jimenez Abarca

Esta exposición se conforma de 94 piezas gráficas y algunos documentos fotográficos que fueron legados a la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, de la mano y voluntad de María de la Fuente (1920-2021). María O'Higgins, abogada y profesora, defensora de los derechos de las mujeres y preservadora de la memoria histórica y artística de Pablo. La exposición busca ser un acto de agradecimiento a dicha donación, así como la puesta en escena de la obra y la realidad a la que ambos —María y Pablo— dedicaron sus capacidades.

Con el título *Patrimonio Universitario* se propone una alusión doble: el acrecentamiento del patrimonio artístico universitario con la adopción de esta colección, y a los bienes artísticos que ya se encuentran bajo resguardo de la Universidad Michoacana —entre estos destaca, por la ocasión que nos reúne, el mural *Tenochtitlán libre [Martín Garatuza]* (1960–1962) de Pablo O'Higgins. Hay mucha obra mueble, y muy principalmente obra mural, de primer orden, no solo por su régimen estético sino también político. El arte revolucionario tuvo en Michoacán poderosas y tempranas expresiones (la década de 1930 es particularmente interesante) y la capital, Morelia, fue sede de acontecimientos cuyos vestigios urge exhibir con mayor profundidad y frecuencia. Si lo que se desea es construir una historia crítica de la región en que habitamos.

En el lobby del Teatro José Rubén Romero se resguarda un mural transportable —no se elaboró sobre muro sino adosado mediante un bastidor— que consta de tres personajes. Los más llamativos son coloridos, casi flamígeros, listones y capas de tela se revuelven en un blando movimiento. Por el contrario, un bastón oscuro y un hombre de negro —espada en mano y en la otra una gran máscara barbada— paralizan las fluctuaciones. Él no usa vello en la cara, su tez es morena, color de la tierra. Mira al frente, a quien observa, decidido, revelándose a sí mismo.

En este catálogo María de la Fuente cuenta de propia voz sus recuerdos de las situaciones que ocurrieron para que ese mural fuera realidad. El gobernador priista (1956–1962) David Franco Rodríguez insistía en que deseaba patrocinar una pintura mural de Pablo en Morelia, con una preferencia al personaje “Pito” Pérez (picaresco y regional, muy lírico y sobre todo humorístico) creado por José Rubén Romero a partir de 1938. Tras algunas conversaciones y muchas lecturas, encontraron a Martín de Villavicencio y Salazar: su apellido de combate es garatuza, la caricia seductora en castellano. En euskera, es un llamado a la acción.

Vicente Riva Palacio, además de ser un militar y funcionario de relevancia durante los largos años de gobierno de Porfirio Díaz, fue un

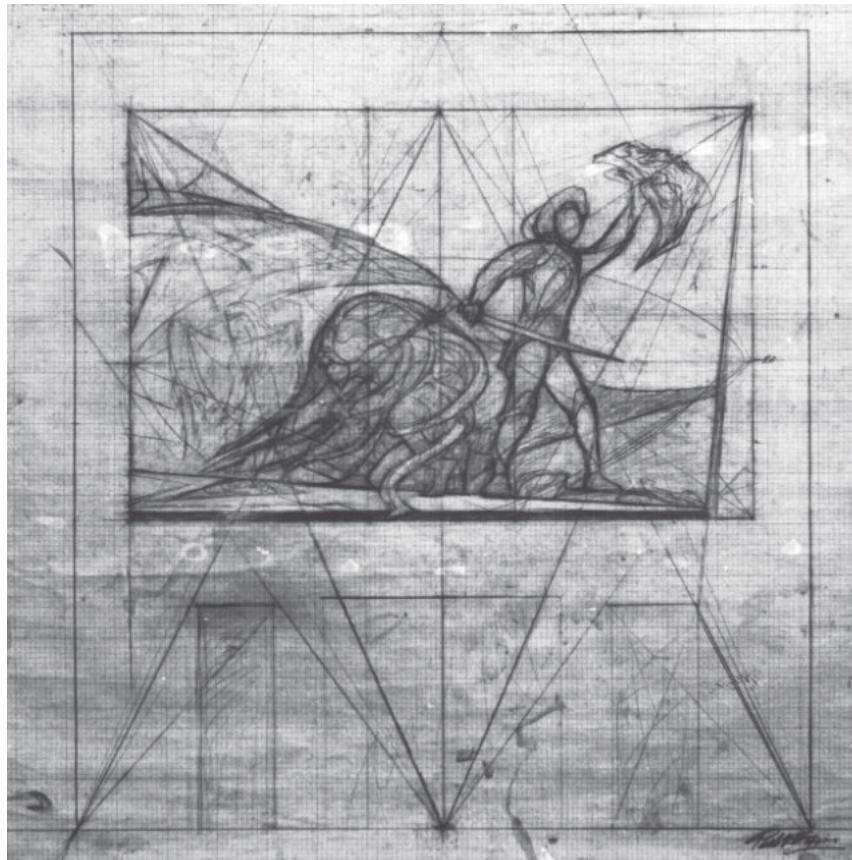


Figura 23. Boceto del mural Tenochtitlán Libre [Martín Garatuza], 1959

prolífico escritor que aprovechó las fuentes a su alcance, dadas las circunstancias de sus nombramientos. Tuvo a disposición el Archivo del Santo Oficio, y a partir de ese fondo histórico y documental produjo varias obras literarias. Entre ellas destacan *Monja y casada*, *virgen y mártir. Historia de los tiempos de la Inquisición* (1868), *Martín Garatuza. Memorias de la inquisición* (1868) y *Memorias de un impostor. Don Guillén de Lampart, rey de México* (1872). El relato de Garatuza es un spin-off de *Monja y casada...* con personajes presentes en esa trama, ambientada alrededor del año 1624. En *Martín y sus allegados* —en pro de la Independencia de tierras conquistadas— se manifiesta el malestar de los criollos y su conciencia de vida (y de clase). Conspiran por la liberación de los oprimidos por los españoles peninsulares, utilizando como palabras clave una frase que Cuauhtémoc (*Guatimoc o Guatimotzín*, en la novela) le dijo a su amante española antes de realizar un viaje en que le darán muerte. Ella le confesó que estaba embarazada:

—¡Gracias, Dios bueno! —dijo el emperador estrechando la mano de la joven y alzando los ojos al cielo—, gracias. La sombra del águila cubrió a la paloma y nació una esperanza para mi estirpe y para mi pueblo. Hombre de nueva raza, quizá tu descendencia romperá las cadenas de sus hermanos, y mi imperio volverá a ser *Uno y solo y Tenochtitlan será libre*. Isabel, si muero no quedarás sola, el tronco carcomido dejará lugar al retoño vigoroso; si mi nombre muere mi sangre fecundará esta tierra, porque de mi sangre y de tu sangre, Isabel, podrán nacer héroes.

Guatimoc hablaba como inspirado y la española lloraba de placer. (Riva Palacio, 2012. 161)

Tenochtitlán libre [Martín Garatuza] no consiste en una obra mural, montada en un recinto universitario, que reclama la liberación del Anáhuac en tierra de sus “respetables adversarios”, el señorío p’urhépecha. Eso es un contrasentido. La producción del mural llevó dos años. Arrancó el mismo año en que Pablo O’Higgins presentaba su renuncia al Taller de Gráfica Popular (1960), y poco más de una década antes que se iniciaran las labores de promoción de la cultura p’urhépecha desde instancias turísticas federales, para lo cual el pintor y promotor Francisco Rodríguez Oñate jugó un papel fundamental a partir de 1974¹. Esto sugiere que *los cúrpites* (como titularía una pintura al óleo sobre tela en 1960) que aparecen en el mural presentan una diferencia sustancial con el desarrollo actual de esa fiesta-danza propia de la región de Caltzontzin, hoy profundamente modificada por nociones de espectáculo promovidas desde el turismo, y sometida a dinámicas de competencia por concursos gubernamentales para la preservación de tradiciones.

Martín Garatuza y *los cúrpites* comparten habilidades como la resistencia ante los ambientes adversos, habilidad con el disfraz, de *salirse con la suya*, de ser guerreros y bufones al mismo tiempo, de enmascarar la sagacidad caballeresca debajo del traje pintoresco. De guardar en su sangre la preservación de su raza y sus pueblos. 1960 en Michoacán era, todavía, otro tiempo. Un mundo por descubrir, como lo fue el Istmo de Tehuantepec para la cultura mexicana de principios de siglo XX. Así adquiere relevancia el hecho de que Pablo lograra posicionar a Martín Garatuza en el lugar que un gobernador estatal deseaba destinar para “Pito” Pérez. A medio camino entre el libertador Guillén de Lampart y el pillo de calle y torre en Santa Clara del Cobre, Garatuza encarna formas específicas de malestar respecto a la realidad circundante, desde el reconocimiento de una conciencia específica: el *criollismo*.

Pablo O’Higgins ya había participado en el llamado a la acción a través de pinturas murales revolucionarias en inmuebles michoacanos. En 1937 pintó, junto con sus compañeros Alfredo Zalce y Santos Balmori, un mural en el Antiguo Convento Franciscano de Valladolid, hoy Instituto del Artesano

¹ La documentación que apoya esta línea de investigación permanece bajo el resguardo de los herederos de Francisco Rodríguez Oñate (1940-2019). Una parte se pudo mostrar en las exposiciones—homenaje realizadas en 2019: *La inquietud de sí* (Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce) y *Modulador del Eco* (Centro Cultural Clavijero).

Michoacano. Por entonces era sede de una organización obrero-campesina: la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo (CRMT), creada durante la gubernatura de Lázaro Cárdenas en Michoacán.

El mural se compone de un orbe que muestra a América del Norte. Lo rodean tres personajes que se ciernen sobre él: un soldado con rifle y bayoneta, un campesino que mira hacia arriba y al centro, y un obrero que se lanza al frente con un grito y empuñando una bandera. Al mural lo flanqueaban algunas imágenes emblemáticas, tal como se ve en la fotografía. No es un muralismo de andamios y grandes obras, sino uno más discreto, pintado con el apoyo de una escalera y tres mesas de trabajo sobrepuertas. Es un muralismo compañero, aún inspirado en la idea del proletariado global en organización.

Hacia 1970 la Dirección de Obras Públicas del Gobierno del Estado realizó diversas obras de renovación y reconstrucción de inmuebles. El primer lustro de esa década es periodo es importante de documentar mejor pues involucra espacios que hoy constituyen buena parte de la infraestructura cultural y educativa de Michoacán: la Casa de los Once Patios, el Museo de Arte Contemporáneo y el Antiguo Colegio Jesuita de Pátzcuaro, y los Museos de Arte Contemporáneo y el Palacio Clavijero en Morelia. La ahora Casa de la Cultura, antes Central de Autobuses de la capital. Entre muchos otros, el edificio que ocupaba la CRMT fue renovado para colocar ahí al órgano promotor de los oficios y artes populares del estado. Un mural combativo y revolucionario no coincide con los intereses de comercialización y oferta de artesanías para generar mercado. No hay detalles acerca de su estado de conservación hacia 1970, pero fue borrado para que se instalara la Casa de las Artesanías en el inmueble. Al contar en esta exposición y catálogo con una imagen tan clara de aquel mural perdido, se busca participar en la restitución de cierta memoria que hasta hoy ha permanecido en el mito y los rumores.

Este proyecto cuenta con dos antecedentes que deseo destacar. El primero tiene que ver con la voluntad de María de la Fuente por legar a sitio seguro la obra de Pablo. La donación que generosamente dirigió a la Universidad Michoacana (este relato lo realiza Aurora Molina en esta publicación) coincide en tiempo con otra que realizará al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), específicamente con el acervo del Museo Nacional de la Estampa (MUNAE). En este museo se montó una exposición titulada *Pablo O'Higgins. Estampas de vida y lucha*² con curaduría de Eduardo Espinosa Campos (CENIDIAP). Y en conjunto con el Museo Nacional de Arte (MUNAL), que también recibió algunas obras para su acervo, emitieron un programa virtual de conversatorios, entrevistas y conferencias, del 1 al 22

² Una referencia más o menos directa a la exposición *Pablo O'Higgins. Voz de lucha y de arte*, con dos sedes: Antiguo Colegio de San Ildefonso y el Palacio de Minería, de octubre 2004 a febrero 2005. En el catálogo publicado Eduardo Espinosa participó con el texto *Pablo O'Higgins. Trabajos de Ilustración*.



Figura 24. Integrantes de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), creada en 1933.

de agosto. Muchas de las piezas en la exposición del MUNAE se encuentran aquí, en este nuevo apartado del acervo artístico de la Universidad Michoacana.

El otro antecedente lo constituye una publicación del año 2006: *Humanidad Recuperada. Obra gráfica de Pablo O'Higgins*. Un ejercicio editorial de la Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins —liderada por María— con el auspicio del Gobierno del Distrito Federal y su Secretaría de Cultura.

Ese libro puede interpretarse como el guión, la guía que usó María para elegir la obra a donar a la Universidad Michoacana. Contiene 93 de las 94 piezas que componen la presente colección. También comprende y ordena dicha colección en una estructura homóloga a la empleada en el montaje del Centro Cultural Universitario³ y, además, al guión museográfico preliminar que elaboró Elsa Andrea González en el tiempo en que junto con Aurora Molina realizó la entrevista a María O'Higgins. Se trata de la última entrevista que María concedió antes de fallecer. La transcripción de aquella conversación se reproduce en este catálogo.

Pintura al fresco, Rivera y los primeros murales de O'Higgins en México
 Haré un recuento de una historia conocida. Pablo O'Higgins (por entonces Paul Higgins Stevenson) de 20 años, norteamericano, llega a la Ciudad de México “por invitación” de Diego Rivera, para conocer directamente la emergencia de un nuevo arte. En Mixcalco toca la puerta de la casa que Rivera compartía con Lupe Marín en 1924 tras reunir dinero suficiente para el viaje y para una estancia indeterminada fuera de su lugar de origen, lejos

³ A saber, compuesta por 6 núcleos temáticos: 1) Mujeres, 2) Murales, 3) Retratos 4) Pueblos de México, 5) Los medios de producción y el Estado, y 6) Pablo y María.



Figura 25. Integrantes del Taller de Gráfica Popular (TGP) en la fiesta de despedida de Georg Stiebe, 1946. Autor: Anastasio Kätzler. Aparecen: Raúl Anguiano, Ángel Bracho, Ignacio Aguirre, Antonio Pujol, Marina Yampolsky, Adolfo Mexiac, Alfredo Zalce, Andrea Gómez, entre otros.

de su familia. Abre la puerta Lupe y llama a Diego, le avisa que le buscan en la puerta. Diego parece no sorprenderse con la presencia de Paul. Se presenta, mira al güero, le dice que va de prisa, no esperaba la visita, tiene que salir. Pero que sugiere que se quede en la casa, hablarán más tarde. Muy pronto Paul tendría en sus manos una buena cantidad de material de los trabajos de Italia y de los bocetos que Rivera preparaba para los murales de la Secretaría de Educación Pública para que los estudiara. Además, lo citó el siguiente lunes en el edificio de la SEP: el Antiguo Convento de la Encarnación ubicado en la calle de República de Brasil número 31. Después lo acompañará a realizar los murales en la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo. Se incorporó al Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México con un puesto de ayudante de albañil y un sueldo de 6 pesos quincenales (Lara, 2006.196). Nada mal para un joven que busca abrirse camino en un país nuevo.

Este relato —como muchos de los que circulan en torno a figuras públicas, artísticas, políticas; de procesos sociales, eventos históricos y referencias anecdóticas sobre la construcción del México Moderno— es incompleto, y coloca una serie de detalles en puntos ciegos muy concretos. A menor cantidad de información veraz disponible, mayor facilidad de construir un mito maravilloso y elocuente. Pero a la inestabilidad nos dedicamos, a ella nos debemos. Sobre ésta trabajamos en historiografía.

Paul se encontraba en México cuando supo del mural de Rivera. Fue su madre quien le envió la revista *The Arts* donde halló el artículo sobre el mural *La creación* de Rivera. Paul, entusiasmado, escribe a Rivera una carta y recibe respuesta unas semanas después, efectivamente leyendo que Rivera lo invita a que vaya a Ciudad de México para darse la oportunidad de mirar con propios ojos la pintura que se está produciendo como un bien colectivo, público. Rivera fue conocido en su tiempo por ser algo “bocón” y por decir cosas que distaban mucho de su intención. Fue conocido también, durante su estancia en París, becado por el gobierno de Porfirio Díaz, como mitómano capaz de hacerse el dormido sobre las mesas de cantinas y cafetines, para luego levantarse como un sonámbulo y salir caminando por la puerta sin pagar la cuenta de lo que había consumido. Solía inventar una serie de enfermedades, casi todas de origen tropical. Todo estos males se acabaron cuando volvió a México en 1921. (Debroise, 1979. 37)

Imagino el momento en que Rivera estaba por salir de su casa cuando le avisaron que “un güero” le espera a la puerta. Alguien desconocido, de otro país, que dice que él lo invitó a venir. Y le ha venido a buscar a su casa. Imagino, de nuevo, su pregunta: “¿en realidad lo hice? ¿Lo invité a venir?” Y resuelto como era, habituado a meterse en problemas por decir cosas que las otras personas se tomaban muy literalmente —decir “ven, te invito a que conozcas” no equivale a decir “ven y búscame en mi casa para mostrarte lo que hacemos y que seas mi aprendiz”— le dijo que se quedara. Y trataron amistad.

Eso es algo impensable hoy día, dejarle la casa disponible a un extranjero desconocido que toca la puerta por primera vez, diciendo que recibió una invitación que viene a hacer cumplir. Pero Diego Rivera era capaz. Y Paul era honesto y disciplinado. Lo había mostrado durante el montaje en 1922 de un taller artístico independiente junto con sus amigos Kenneth Slaughter y Miguel Foncerrada, después de decidir abandonar la academia de arte, los estudios formales, escolarizados.

Otro punto a completar en el relato que mencionamos arriba es que en su camino a México Paul halló dos tipos de pintura diferentes. La del artículo era una pintura a la encáustica (con base de cera, resinas y solventes) en el Anfiteatro Simón Bolívar de la Universidad Nacional. El mural que pintaría por primera vez con Rivera, en la SEP, sería ya una versión local del fresque renacentista. Era un desarrollo reciente, porque hacía poco que entre varias personas habían estado probando las diferentes formulas para emular en México (siglo XX) la técnica del fresco renacentista italiano (siglos XIV y XV).

“En 1921, al iniciarse la decoración de los edificios, no se tenía una idea clara del tipo de pintura que se estaba generando; ni patrocinadores, ni artistas, ni críticos [...] se referían a esas decoraciones por el nombre de ‘muralismo mexicano’.” (Acevedo, 1984. 5)

Para los primeros murales se recurrió a los mismos materiales que se empleaban en la obra de caballete: el óleo y el temple. Entre la primera comunicación postal con Rivera y la llamada a la puerta de su casa, ocurrió algo importante de lo cual O'Higgins no participó, sino hasta que las fórmulas y procedimientos para pintar al fresco fueron puestas a prueba, en escenarios reales.

En la Escuela Nacional Preparatoria (Museo de San Ildefonso, UNAM) Fermín Revueltas (el mismo que pintó una pintura mural ubicado en uno de los pasillos de la Preparatoria #1 de la Universidad Michoacana —Antiguo Colegio de San Nicolás—) elaboró un mural en encausto en la cuya tema fue el de la *Alegoría de la virgen de Guadalupe* (1922-23). David Alfaro Siqueiros hizo el mural *Los elementos* en el patio chico del edificio. Fernando Leal pintó *La fiesta del Señor de Chalma* (sobre la persistencia de la idolatría indígena detrás de los ritos católicos) frente a la pintura de Jean Charlot *Masacre en el Templo Mayor* (pintura de Historia sobre un evento sangriento y definitorio en la historia del pueblo mexica en la Conquista, y cita de la Historia del Arte por sus referencias a una pintura de Paolo Uccello⁴.

El fresco sustituyó al encausto y al temple como técnica para el Muralismo Mexicano. La habilidad que requiere consiste en su poco tiempo para pintar. Se trata de aplicar pigmentos mientras el aplanado está fresco. Requiere distribuir las jornadas por tareas y fragmentar pragmáticamente la composición para trabajarla por etapas.

Esta es la realidad pictórica con la que se encuentra Paul Higgins. Cuando llega a la Ciudad de México el *momentum* ya es otro. Se han tomado decisiones partiendo de descubrimientos muy importantes.

El Muralismo es una labor colectiva desde sus inicios. No solo se trata de la relación artista-albañil, es decir, de aquella dimensión de práctica pictórica como obra civil, no tanto como objeto utilitario, privado y comercializable como mercancía. Uno de los objetivos fue trascender como *patrimonio inmueble*. Pretende apoderarse de todos los muros⁵.

Rivera pintó *La creación* con muchos de los que son ahora considerados como los *Pioneros del muralismo*: artistas invitados a pintar muros en recintos de la Universidad Nacional, por encargo de José Vasconcelos antes que Rivera. Xavier Guerrero, Jean Charlot, Amado de la Cueva, Máximo Pacheco y el guatemalteco Carlos Mérida.

⁴ *La batalla de San Romano* (1496) es un tríptico pictórico (temple sobre madera) que narra la batalla entre Florencia y Siena cuatro años antes (1492). La técnica es temple sobre madera.

⁵ Esta es una referencia a la exposición *Apoderarse de todos los muros. Anteproyectos de José Clemente Orozco*, con curaduría de Víctor Palacios, en el Instituto Cultural Cabañas, (Guadalajara, Jalisco). Vigente en el momento de escribir este texto. La exposición es un caso inédito respecto a la exploración y exposición del archivo particular de José Clemente Orozco, del cual el ICC es depositario —junto con otros acervos documentales, como el de Mathias Goeritz, también bajo investigación de Palacios.

Pablo participó de organizaciones importantes y reconocidas como fundamentales en el desarrollo de la historia del arte mexicano. También presenció y respaldó la conformación y crecimiento de organizaciones nacionales de trabajadores y campesinos, con la esperanza de con ellas hacer frente a los abusos del mercado y los patrones. El Estado Mexicano Moderno fue aliado y tirano en esos procesos. O'Higgins en reiteradas ocasiones mostró el temple de sus convicciones, sabiendo cuándo aportar y cuando retirarse.

Fue testigo del uso corporativista que partidos políticos dieron a Gremios, Uniones y Sindicatos y, como muchos artistas de su generación, experimentó el desencanto frente a la lucha social organizada. Lo que sigue es un recuento breve de circunstancias y razones del involucramiento de O'Higgins en tres organizaciones concretas que pretendían respaldar tanto a los movimientos sociales como a los artistas políticamente involucrados.

Salir de la LEAR, fundar el TGP

Cuenta Pablo que para 1937

nosotros estábamos insatisfechos con el resultado de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Esta organización que fundamos Leopoldo



Figura 26. Salario insuficiente, 1952.
Detalle para el mural "Solidaridad sindical",
en Honolulu

Méndez, Fermín y Silvestre Revueltas, Juan de la Cabada, José Mancisidor, Mariñello, Siqueiros, yo, y algunos otros, no cumplía con el objetivo de hacer una labor artística encaminada hacia las masas populares.

Un día recuerdo muy bien que Leopoldo y yo fuimos a tomar un café y me dijo: ¿Por qué no fundamos un taller fuera de la LEAR, para hacer declaraciones más profundas sobre los problemas actuales? De ahí, de la 'chirimoya' de Leopoldo salió el Taller de Gráfica Popular.

Cuando Leopoldo nos comunicó a Luis Arenal, a Bracho, a mí y otros su idea, es porque ya había meditado mucho sobre la mejor manera de ayudar al pueblo mexicano por medio del arte. (O'Higgins, 2006. 94)

Para inicios de la década de 1950 el Taller ya era conocido ampliamente fuera de México. Cada año se realizaban 12 exposiciones nacionales y en el extranjero. Los integrantes del grupo más visibles eran Méndez, O'Higgins, Ángel Bracho, Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano y Alfredo Zalce. Fueron los fundadores y el núcleo principal de las reuniones semanales que llegaban a convocar hasta 20 miembros.

El TGP trabajaba en grupo. Sus estatutos regulaban las condiciones de trabajo colectivo, las aportaciones de cada miembro, reglas de votación y armonización.

Todos lo que hemos ingresado TGP en épocas más o menos recientes lo hicimos porque oímos que había un taller en el que se hacía grabado y litografía, porque veíamos las exposiciones y, sobre todo, porque muchas veces vimos tapizada la ciudad de México con carteles que siempre encerraban un mensaje. Se veía que había lucha, que se trabajaba. (Adolfo Mexiac, citado en Prignitz-Poda, 60)

En 1949 Aguirre y O'Higgins invitaron a Mexiac para incorporarse al TGP. Sus primeros trabajos como miembro fueron litografías sobre el Lago de Pátzcuaro y los p'urhépechas. Se emplearon para una de las ediciones coordinadas desde el taller: un libro sobre Silvestre Revueltas de 1952.

Conforme avanzaron los años cincuenta, lamentablemente, no fue posible repetir estas ediciones exquisitamente impresas; en primer lugar, porque los miembros del TGP estuvieron menos dispuestos a tolerar el éxito individual de alguno de sus compañeros y, en segundo lugar, porque la editorial La Estampa Mexicana dejó de funcionar poco tiempo después. (Prignitz-Poda, 73)

Renunciar al TGP

A partir de 1950 quedó prohibido pegar carteles de forma espontánea en el Distrito Federal, lo que representó una dificultad para levantar pedidos de grabado e impresión en volumen. Por otro lado, la realidad política comenzó a diversificarse, no había más líneas uniformes de pensamiento y acción como en los frentes populares o la época cardenista. "La desintegración de los artistas en miembros del Partido Comunista o socialdemócratas afiliados al Partido Popular Socialista paralizó las acciones. Lo que en un

principio había sido una sola senda se partía en muchos caminos distintos.” (Prignitz, 77)

Con todo, hacia 1959 el TGP tenía representaciones internacionales, como la de Mexiac como delegado en Viena para el Festival Mundial de la Juventud, y en Praga para un Congreso de la Paz.

Pero en 1960 ocurrió una renuncia generalizada. Entre los motivos para la rivalidad y el disenso dentro del TGP se encontraba una nueva detención de Siqueiros y su encarcelamiento en Lecumberri y la disyuntiva de si los artistas del taller apoyarían boicoteando la segunda Bienal Interamericana de Pintura y Grabado como protesta. También ocurrió que el Taller recibió una cantidad de dinero importante para hacer la segunda edición de las Estampas de la revolución mexicana (1947), una de sus ediciones más emblemáticas. El producto fue pobre en calidad, motivó peleas muy intensas y violentas entre los miembros. Renunciaron en conjunto al TGP Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Mariana Yampolsky, Andrea Gómez y Adolfo Mexiac.

Mientras tanto, el Frente Nacional de Artes Plásticas

En 1952, Arturo “el Güero” Estrada conoció a la inspectora de la construcción del cine “Narciso Mendoza” en Cuautla, Morelos. Acordaron producir un mural de 64 metros cuadrados para el lobby del lugar. La temática se definió por la representación de distintas etapas históricas de México.

Concluida la obra seis meses después se programó una ceremonia religiosa para dar bendición a la nueva sala de proyección. Durante la presentación pública del mural el párroco que oficiaría la misa protestó por la manera en que Estrada representó a la Iglesia, refiriendo al Tribunal de Santa Inquisición. El párroco condicionó el oficio religioso con tal de que se cubrieran personajes específicos de ese episodio. El conflicto escaló y, además de la censura parcial, la pintura fue vandalizada.

Estrada acudió al apoyo del Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP), organización de aspiraciones revolucionarias,

cuya vocación consistía en manifestarse en contra de las dinámicas negativas gubernamentales en torno a los creadores de arte, alzaron la voz con desplegados que demandaban se diera un trato digno a los artistas. A partir de ese momento Estrada se integró al Frente Nacional, participando en todas las manifestaciones de la organización que a su vez promovían las obras de los creadores de arte en diferentes países, así como en el interior de México. (Ruiz, 2021. 101)

En un periodo de 10 años (1952-1962) el FNAP logró una cantidad importante de exposiciones nacionales e internacionales, la producción de dos publicaciones de gran influencia (*Artes Plásticas* y la primera etapa de *Artes de México*, vigente y bien conocida en nuestros días), aunque se

gobernó con apenas tres Asambleas Generales. En ninguno de los oficios de la organización que Guillermina Guadarrama (2005) refiere sobre la fundación del Frente, y sobre la formación de comisiones para el trabajo organizado, aparece el nombre de Pablo O'Higgins. Sin embargo su obra está presente en casi todas las exposiciones tanto nacionales como internacionales.

REFERENCIAS

- Acevedo, E. *Et al* (1984) *Guía de murales del Centro Histórico de la ciudad de México*. México: Universidad Iberoamericana. 147pp
- Dávila Jiménez, A.L. (2010) “La recuperación del fresco y el empleo de otras técnicas en los primeros años del movimiento muralista mexicano” en Guadarrama Peña, G. *Et al. Pioneros del muralismo. La Vanguardia*. México: Museo Mural Diego Rivera / INBA / CONACULTA. 79-89
- Debroise, O. (1979) *Diego de Montparnasse*. México: SEP / FCE. 135pp
- Diego Hernández, M. (1989) *La Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo*. [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México, México. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/281201>
- Fuente de O'Higgins, M.J. de la (2006) *Humanidad Recuperada. Obra gráfica de Pablo O'Higgins*. México: Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins, GDF. 160pp
- Guadarrama, G. (2005) *El Frente Nacional de Artes Plásticas (1952-1962)*. México: INBAL, CENART, CENIDIAP. 24pp
- Lara Elizondo, L. (2006) *Van Gogh, Atl, O'Higgins. Expresión humana, esencia del paisaje*. México: Quálitas, Promoción de Arte Mexicano. 285pp
- López Orozco, L. (2005) *Pablo O'Higgins. Voz de lucha y de arte*. México: Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins, UNAM, CONACULTA, GDF. 208pp
- O'Higgins, P. (2006) “Conciencia y política” en Fuente de O'Higgins, M.J. de la, *Humanidad recuperada*. México: Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins, GDF. 91-105
- Prignitz-Poda, H. (2008) “Adolfo Mexiac en el Taller de Gráfica Popular, 1949-1960” en Salas, P. *Adolfo Mexiac. La impronta de los años*. México: Delegación Coyoacán. 59-85
- Riva Palacio, V. (2021) *Magistrado de la república literaria. Una antología general*. México: FCE, UNAM, Fundación para las Letras Mexicanas. 463pp
- Ruiz Avalos, R.C. (2021) “El Güero, El Frido Estrada (1925) Surtidor de arte” en Bautista y Jiménez, *Maestros Michoacanos. Michoacán en el Arte Moderno. S.XX*. México: CDIA SECUM. 91-106



Rabbot Higgins
53



Paul Higgins Stevenson y la agencia con lo real
Carlos A. Molina Posadas

¿Quién fue Pablo O'Higgins?

Nació en Salt Lake, una ciudad que se había fundado apenas cincuenta años antes y sólo hasta 1896 Utah se convertiría, de un territorio, en el 45º estado en aquella nación. Humildad, trabajo duro y el eterno comienzo podría ser un buen sumario de lo que la vida significa en el contexto en el que nació Paul Higgins Stevenson, en 1904. El apellido Higgins, hijo de Hugh en Gaélico original, es uno de los tres apellidos más comunes entre los veinte millones de inmigrantes que viajaron hacia América entre 1860 y 1900.

Católicos y campesinos, estos irlandeses ancestros de nuestro artista tienen por importantes valores culturales: la solidaridad, el socorro, el amor por el prójimo y la firme creencia en un mejor mundo porvenir. Ese es el entramado de fibras culturales más profundas para Paul. Cuando aprende a hablar y recibe las primeras letras vive en San Diego, California, rodeado de mexicanos. Así es como aprendió a hablar inglés y español al mismo tiempo. Al cumplir veinte años supo del mural que Diego Rivera desarrollaba en la ciudad de México, *La Creación*. Escribe una carta de felicitación al artista y recibe por respuesta una invitación para trabajar con él. Decide entonces vocación y llamado, reúne dinero para el largo viaje y comenzará a llamarse Pablo.

Probablemente acostumbrado a trayectos inmensos —la constante trasatlántica en los relatos de migrantes en su pasado reciente, el camino de los mormones fundadores hacia Utah o los casi tres mil kilómetros por tierra rumbo a México—, O'Higgins no parece incómodo los cuatro años que pasa hasta 1928, yendo de la capital a Texcoco para aprender pintura como ayudante de Rivera en los murales de la Secretaría de Educación Pública y en la Escuela de Agricultura, en Chapingo. Políticamente, Paul Higgins lleva en la conciencia los enunciados del Partido Comunista de los Estados Unidos (CPUSA, por sus siglas en inglés). Fundado en 1919 en Chicago, tiene sus dos centros de actividad más claros en Detroit y San Diego. Ahí está un quinto de su membresía total en la década de los veinte.

¿De qué hablan piezas como *Hombre de la Ciudad, Vida de perros, Pepenador, Ladrillero o Cañero*? De aquello que a O'Higgins le importaba: el hombre común, la injusticia social y al lucha por una existencia mejor. Y en ello se mezclan su biografía y su obra. Terminado el trabajo con Diego Rivera y en el hervidero de iniciativas que es el barrio universitario de la Ciudad de México, en torno a Vasconcelos y su cruzada educativa, Pablo O'Higgins se enrola con las Misiones Culturales y pasará dos años (1928-30) en San José de la Parrilla, Durango, participando en procesos de alfabetización e impartiendo clases de pintura. Esa gente del pueblo, todos y ninguno

mexicano, serán a partir de entonces protagonistas de su obra. De vuelta en la capital, su compatriota Frances Toor lo presenta con Blas Vanegas Arroyo y halla trabajo editando la monografía *Obras de José Guadalupe Posada, grabador mexicano*. El prólogo es de un amigo de “Paca” Toor y Pablo O’Higgins: Diego Rivera.

En 1931 y con aquél dinero, decide viajar a Nueva York donde logra su primera exposición de pintura. Además de aquél éxito profesional entra en contacto con otras subculturas, corrientes de opinión provenientes de grupos oprimidos como la negritud, el radicalismo judío y el anarquismo. Estudia en la URSS en 1932, seguramente dejan honda huella en su pensamiento tanto las ideas de vanguardia respecto al arte y su función, como la puesta en marcha de las políticas del Comité Central que implanta la reestructura de toda organización artística y literaria; además de la creación de la Unión de Artistas Soviéticos en Moscú (cuya primera dirigencia encumbra a Sergei Gerasimov y Pavel Kuznetsov, pronto desfavorecidos por el imperativo del Realismo Socialista).

Vuelve a México en 1935 y se involucra en el proyecto grupal que pinta los murales en el Mercado “Abelardo L. Rodríguez”. Estaba entre los fundadores de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) junto con Leopoldo Méndez, Fermín y Silvestre Revueltas, Juan de la Cabada y José Mancisidor, entre otros. Allí aprende la perspectiva de carácter internacional que tiene la dialéctica intrínseca a los problemas sociales que le importan y dan contenido a su pintura, mientras completa ilustraciones para la revista *Frente a Frente*, el órgano editorial de la LEAR. Es decir, que esa agrupación de artistas se asume voz necesaria en el ámbito de la opinión pública, y O’Higgins sabe que su trabajo impacta la conciencia del hombre común.

En 1936 fue nombrado subjefe del Departamento de Gráfica del Museo de la Industria, en la Ciudad de México, coincidiendo con el llamado que lleva a muchos de sus compañeros a España. O’Higgins se queda en México junto a sus inseparables Leopoldo Méndez y Alfredo Zalce. Es entonces que llevan a cabo el fresco titulado *La lucha sindical: los trabajadores contra la guerra y el fascismo*. Es el mismo mural que hoy adorna la biblioteca de la Facultad de Derecho de la UNAM. Originalmente estuvo en la calle de Tolsá # 9, sede segunda de los Talleres Gráficos de la Nación.

¿Qué concepto de arte tenía Pablo O’higgins?

En medio de la Guerra Civil Española y atendiendo los reclamos soberanistas de José Gaos, surge la idea en aquél *milieu* artístico-intelectual de una exposición mexicana en Valencia durante 1937. Aquellos pleitos ideológicos, agendas geopolíticas y argumentos teóricos novedosos fueron discutidos por la pléyade de artistas que rodearon a O’Higgins, que miraba a los oprimidos sin distinguir su origen. Opresión que debe atacarse.



Figura 29. Hombre de la ciudad, 1936



Figura 30. Peperador, ca. 1943





Figura 32. Cosacos, 1943

Figura 33. El Frente Soviético, 1942



Su compromiso es amplio y no localista, y para ello esperarían contar con dos fuentes de apoyo logístico: la estructura institucional que a partir de entonces los emplea como Estado post-revolucionario y, por otro lado, el empuje interpretativo de sus ideas. Lo que esta *intelligentsia* mexicana determinó es que, en efecto, debía encabezar al proletariado. En la visión bolchevique del desarrollo social tras una Revolución, la *intelligentsia* no puede sino dirigir a las masas hacia su emancipación completa de los rastros del capitalismo. Tal promesa de redención se lleva a cabo desde la acción concreta que dota de conciencia al oprimido¹. Se suponía que una nueva sociedad sería resultado de esta colaboración entre las clases intelectual y proletaria. El mito-drama salvífico es idéntico en Rusia y en México hacia 1920. Las cosas no ocurrieron tal y como anunciaba el bolchevismo —para ninguna de estas dos revoluciones—, sin embargo ambas élites intelectuales enunciaron su tarea de manera idéntica.

Igal Halfin explica que semejante intención de clase es, en realidad, solo coherencia discursiva. Es la “unidad del lenguaje revolucionario, y no la realidad objetiva que suponen el lenguaje refleja, lo cual introduce uniformidad a tal relación interpretativa entre el proletariado y su *intelligentsia*”². Este análisis es aplicable a la circunstancia mexicana, dado que las similitudes son obvias en la poética de la representación y el pensamiento cultural del Muralismo, y aquellos involucrados con las Misiones Culturales. No he dicho que existiera un diálogo explícito que revisara la teoría sobre una rebelión prometéica al modo marxista, sino que las élites artístico-intelectuales en México suponían que el México “indio” haría saltar los goznes del nacionalismo criollo “científico”, prevaleciente en los debates previos a 1910.

Los intelectuales se veían a sí mismos como la minoría urbana pensante que debía guiar a la mayoría rural y que, pese a haber sido protagonista anónima de la revuelta, aún debía ser redimida desde la educación y la cultura. La idea de la Revolución como violencia que purifica es una característica común de las narrativas escatológicas³. Aquello que en lo ideológico propugnaran artistas e intelectuales resulta escatológico, dado que explicitan una creencia en el *fin último* de un proceso; en este caso la rebelión. Su finalidad era terminar con el régimen de Porfirio Díaz, cuya calamidad fue necesario detener para entonces sí, hacer surgir una nacionalidad genuina. Esta circunstancia caótica sólo podía superarse si el efecto ordenador del que ellos fueron partícipes hubiera reordenado el horizonte del país.

Para 1935 los militantes mexicanos de izquierda se hicieron de una

¹ Ake Nilsson, N. ed. *Art, society, revolution: Russia, 1917-1921*; Stockholm; Amqvist & Wiksell International, 1979, 271 p

² Halfin, Igal “The Rape of Intelligentsia: A Proletarian Foundational Myth” en *The Russian Review*, 56 (Enero 1997); The Ohio State University Press, pp. 90-109.

³ Rosenthal, Bernice “Eschatology and the appeal of Revolution” en *California Slavic Studies*, vol. 11 (1980); p. 110- ss.

nueva determinación con la partida de Siqueiros a Nueva York, en su camino hacia España. Estaban recién influenciados por la actuación decidida del presidente Cárdenas en la desactivación de los Camisas Doradas (milicias de derecha apoyadas por la iglesia católica), el destierro de Plutarco Elías Calles y la defensa oficial del gobierno mexicano para la República Española agredida por Franco. Es en este ámbito de opinión pública que Pablo O'Higgins, Fernando Gamboa, Leopoldo Méndez y otros miembros de la LEAR deciden apoyar el proyecto revolucionario del gobierno mexicano.

Sin la intransigencia discursiva de Siqueiros, la LEAR pudo afanarse con diversos trabajos hasta marzo de 1937, ilustrando el apoyo a la República Española y su Frente Popular, además de promover el Congreso de Escritores Anti-Fascistas. A lo largo de ese año, la LEAR donó materiales y equipo para artistas españoles y organizó bailes patrocinando a la Ayuda Roja y a los refugiados españoles.

El 9 de abril de 1937, Pablo Neruda, a nombre de la *Association Internationale des Ecrivains pour la Defense de la Culture*, invita a un representativo de la LEAR a que asista al Segundo Congreso de Escritores Anti-Fascistas en Valencia. Para tal efecto se organiza una exposición de grabado y se discute quiénes entre la membresía habrían de asistir. En primera instancia se nombró al músico Silvestre Revueltas, los escritores José Mancisidor, Juan de la Cabada y Octavio Paz; el pintor José Chávez Morado, los poetas Nicolás Guillén y Carlos Pellicer, además de Fernando Gamboa, a quien se le encargó la compilación de grabados y puesta en escena de lo que sería una exposición arribando a España. A su llegada se encontrarían con Angélica Arenal, Tina Modotti y Siqueiros mismo, quienes estaban activamente involucrados en el 5to Regimiento a las órdenes del Comandante Carlos Contreras, alias para el comunista italiano Vittorio Vidali.

Dos años antes de su establecimiento como Instituto de Investigaciones Estéticas (oficialmente fundado en 1939), algunas de sus figuras fundamentales colaboran con este colectivo artístico y publican *Grabado en la Academia de San Carlos*⁴. Redactado en co-autoría entre Manuel Toussaint y Justino Fernández, e ilustrado por Carlos Alvarado Lang —para entonces un entusiasta colaborador del Taller de la Gráfica Popular— este libro supone una continuidad con el trabajo de la desbandada LEAR. Es decir, O'Higgins se mantuvo activo en una línea de investigación clara, independientemente de la circunstancia política por la que atravesaran los colectivos en que participara.

La exposición de grabado mexicano, con la que O'Higgins colabora y que viaja a España durante el *2do Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura*, debe leerse desde tres subtextos esenciales: 1) como prueba visual de una narrativa histórica para la nación mexicana, 2) en

⁴Toussaint, Manuel et al *Grabado en la Academia de San Carlos* México, UNAM-IIE 1944, pp.187-ss.

tanto que gesto de buena voluntad y divisa en las relaciones internacionales o de *real-politik*, y finalmente 3) enunciando un código ético para aleccionar a los ciudadanos, connacionales o para esos “transterrados” que pronto llegarían a nuestro país.

El embajador español que en 1932 entabla amistad con el general Lázaro Cárdenas, entonces gobernador de Michoacán, es Julio Álvarez del Vayo y Olloqui (en México del verano de 1931 a otoño de 1933). Íntimo también de los veteranos bolcheviques Mikhail Koltsov y Maxim Litvinov, fue Ministro de Estado durante la Guerra Civil y aprovechará esa comunión a tres bandas con el socialismo para resolver a alto nivel el trasiego de españoles a México, perdida la confrontación con el Franquismo.

En el nivel logístico e inmediato, no obstante, los operarios de aquel rescate de españoles fueron Fernando Gamboa y el artista e impresor español Gabriel García Maroto, directivo de la Asociación de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura y responsable del Servicio de Propaganda del Ministerio de Instrucción Pública. García Maroto había editado en 1921 el *Libro de Poemas* de Federico García Lorca, organiza una exposición en 1926 de “Joven Pintura Mexicana” y diseña en junio de 1928 la portada del No. 1 de *Contemporáneos*. Su hijo, Gabriel García Narezo, es Subcomisario de Propaganda para el pabellón español de 1937 en París y amigo cercano de Carlos Pellicer, a quien conoce con el resto de los mexicanos en Valencia ese mismo año.

Fernando Gamboa viajó primero a España con una exposición itinerante que él mismo armó: *Un Siglo de Grabado Político Mexicano*, que viajó por



Figura 34.
Fascismo, 1944



Figura 35. La huelga de Cananea, 1947

Figura 36. Obregón y los yaquis, 1947



Valencia, Madrid y Barcelona entre 1937 y 1938, justo en medio del conflicto armado. Es entonces que conciben la función del arte como diplomacia, y su entrelazamiento con las políticas culturales y de relaciones internacionales que perseguía el Estado Mexicano. Gamboa se encumbra como conocedor e implementador de directrices culturales para la nación posrevolucionaria, y a partir de entonces será él quien las convierta en minucia jurídica e implemento administrativo, pese a ser ordenadas a nivel presidencial y ministerial.

La actividad de Octavio Paz en Valencia fue, junto a la de Silvestre Revueltas (quien ahí trabajó su partitura original para *Redes* y la convirtió en un *Homenaje a Federico García Lorca*) la única colaboración estrictamente intelectual. Publicó con *Hora de España* y edita un libro para la imprenta de Manuel Altolaguirre, mientras el músico dirigía orquestas y presentaba su música vanguardista y regional. Paz enuncia versos en innumerables recitales y veladas. Esa voz abre posibilidades para el diálogo y seguirá así de vuelta a México con la antología *Voces de España de 1938, Laurel* de 1941 y desde varios artículos en la revista *Taller*.

Octavio Paz y Luis Cernuda se conocieron en Valencia. Allí el sevillano acerca *La Realidad y el Deseo* de José Bergamín al joven mexicano y ambos, Cernuda y Bergamín, le parecen figuras de igual relevancia que los de aquel ambiente: Lorca, Guillén, Alberti, Hernández. Ambos autores insistirán a lo largo de su obra en la necesidad del poeta en el mundo moderno y la tarea que le está destinada a ese artista de la palabra.

Están claras entonces las tres misiones concretas que fueron a cumplimentar más allá de la "solidaridad" con el pueblo español: Mancisidor fue a recibir línea e insistir en compromisos del comunismo en México con la voz de la *Internacional* de Dimitrov. Paz acude a una colaboración intelectual y creativa. Gamboa lleva un comisariado concreto, por debajo de la responsabilidad abierta del diplomático pero por encima del mero acompañante de un representativo nacional, sin una definición más allá de la cultural. Lo del museógrafo es *real-politik*. Todo ello discutido desde México por Méndez, O'Higgins y Zalce, observadores de primera línea.

¿O'Higgins se sentía mexicano?

Son incontables las anécdotas donde queda clara la adopción que de México hizo Paul Higgins Stevenson para contar este país como su patria. Viajó con frecuencia, pudo volver a los Estados Unidos, o buscar sus raíces en Irlanda, y regresó siempre. Piénsese el siguiente capítulo de su vida como ejemplo.

Caído en dificultades económicas el Taller de la Gráfica Popular, está en franca crisis hacia 1945. En ese momento y para no ser una carga como

empleado, O'Higgins da un golpe de timón con su propia vida y encuentra trabajo en los puertos de San Francisco, en California. El Hunters Point Naval Shipyard era el astillero de guerra más grande del mundo y empleaba a miles de hombres de diversas nacionalidades. O'Higgins aprovecha además aquellos seis meses al término de la Segunda Guerra Mundial y pinta una serie de murales en las oficinas de la International Longshoremen's Association en Seattle, Washington. Uno de ellos, el fresco *The Struggle Against Racial Discrimination* se encontraba en el local 541 de la Ship Scalers Union (SSU), hoy parte del acervo de la Universidad de Washington. En aquél muro O'Higgins hizo convivir a Abraham Lincoln con una frase de 1864 y que se antoja premonitoria de elaboraciones marxistas mas tardías: "Uniting all working people of all nations". También figura ahí Vicente Lombardo Toledano, político de izquierda en México y momentáneo líder de la CTM, que "sonaba" como posible sucesor a la presidencia en 1946. En 1947, O'Higgins está otra vez en México y pinta los murales de la Clínica de Maternidad No. 1 del recientemente creado Instituto Mexicano del Seguro Social. En fin, que O'Higgins es de esos maestros que impartió cátedra durante muchos años en la escuela de Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (ENPEG) "La Esmeralda", como si hubiera estado ahí "toda la vida". En 1961 el gobierno mexicano le otorgó la nacionalidad con



Figura 37. Seguro Social al campo [Maternidad al campo], 1973

carácter honorífico. En 1970 obtuvo el Premio Elías Sourasky y murió en la Ciudad de México el 16 de julio de 1983.

Las imágenes que O'Higgins reprodujo siempre parecerían ser sólo una postal de la cotidianeidad. En la primera mitad del siglo XX recuerdan a *Fanfarria para un hombre común* de Aaron Copland, a quien varias veces se calificó de populista o vernáculo en sus composiciones. Ese foco en la gente y sus necesidades, en el desposeído como protagonista, es un eco también de la ideología de la Bauhaus para el diseño y la construcción. Se trata de una generación de hombres y mujeres, en Europa y América, que reclamaba para el arte una función social y para sí mismos un rol de compromiso y agencia con lo real. Regímenes totalitarios y abismos socioeconómicos abundaban. Estos personajes decidieron que algo debía hacerse.

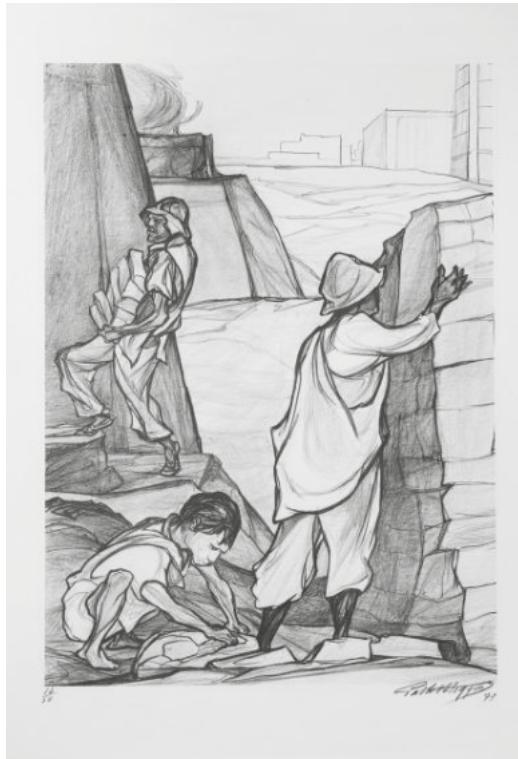


Figura 38. Trabajadores de la construcción, 1973



Figura 39. Artículo 123, derecho de los trabajadores, 1973

Los medios de producción y el Estado

Las ideologías políticas de la primera mitad del siglo XX fueron diversas, pero en su mayoría buscaron influir en la transformación de los medios de producción, las fuerzas trabajadoras y los discursos del Estado.

La Revolución Mexicana, el largo proceso post-revolucionario y el México Moderno, ocurrieron durante el desarrollo de las dos Guerras Mundiales y la conformación de ideologías de izquierda y derecha de amplia influencia (nazismo, fascismo, franquismo, comunismo, nacionalismo). El compromiso ideológico fue importante para Pablo O'Higgins y ello se nota en los diferentes carteles que produjo. Abordó problemáticas locales específicas de México y temas de política internacional.

Estos escenarios de trabajo, tanto urbanos como en el campo, fueron objeto de desarrollo de políticas públicas durante el siglo XX y hasta nuestros días. El Estado Mexicano se construyó en la implementación de acciones institucionales sobre la pesca, la agricultura, minería y construcción, entre muchas otras actividades productivas en los pueblos. O'Higgins no fue ajeno a esta problemática y representó a las personas afectadas por dichas políticas.

Figura 40. Bajando la vela, ca. 1953



Figura 41. Chiclero, 1973



Figura 42. Pescadores I, 1973



Figura 43. Pescador con su hijo, 1958

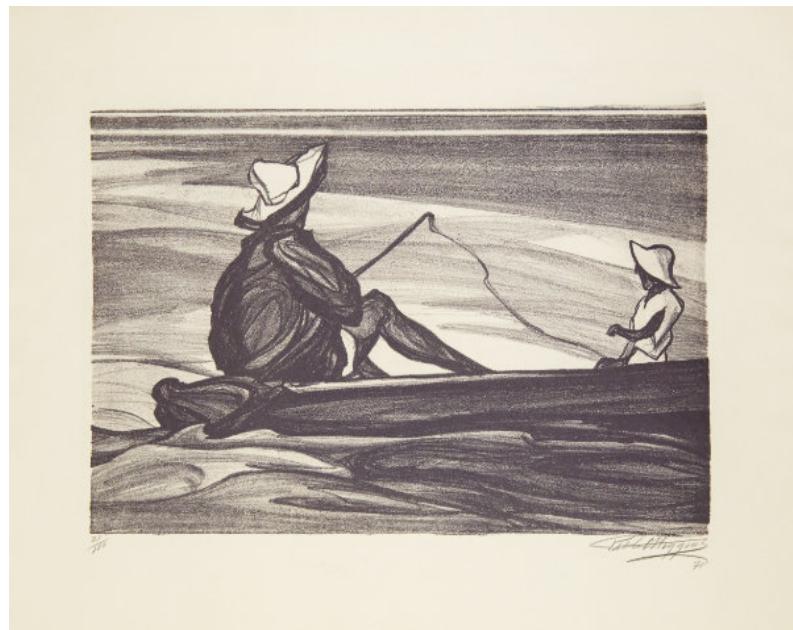
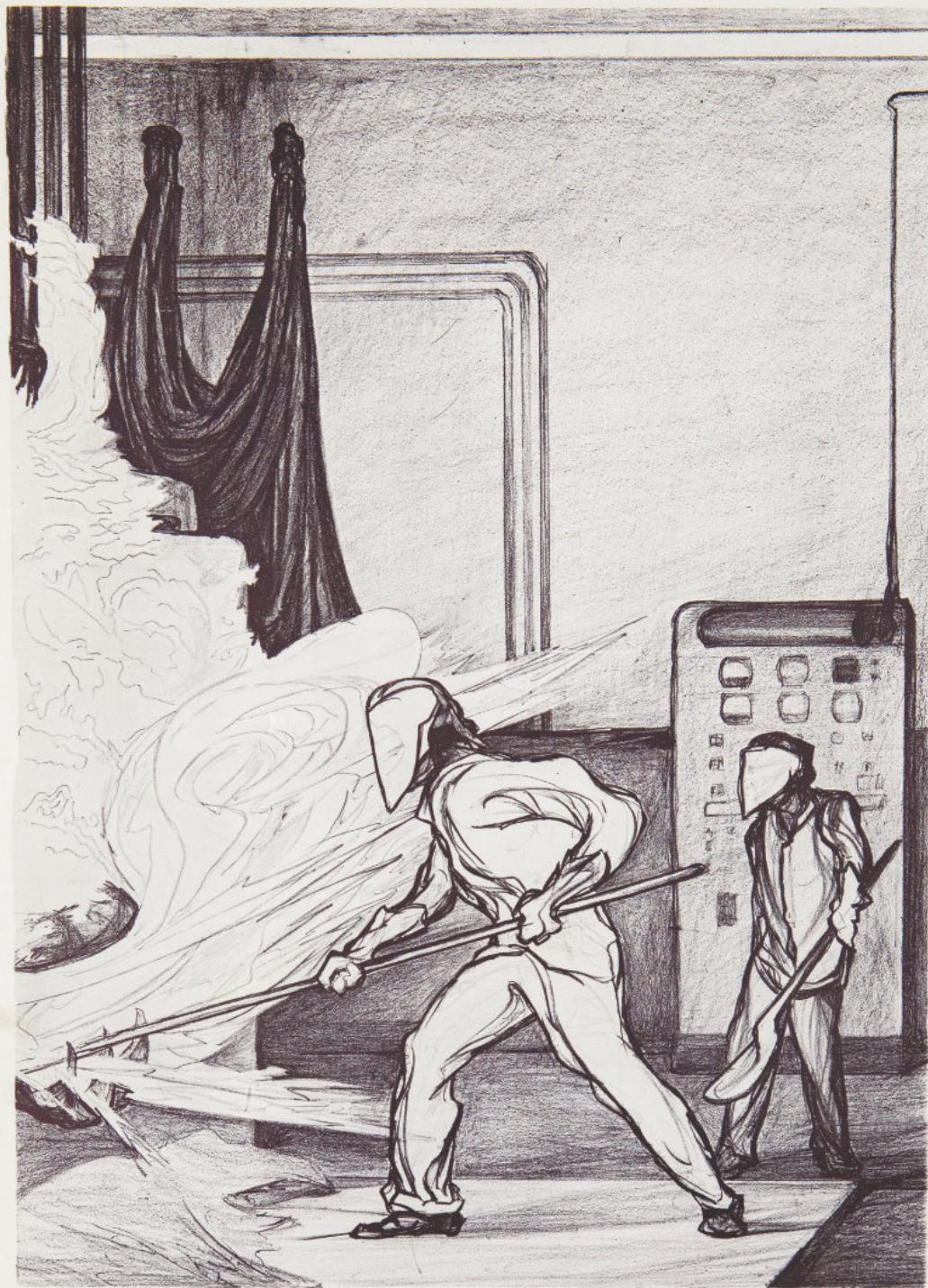


Figura 44. Pescadores II, 1973



Figura 45. Electricidad al campo, 1973





22
50

Peter Bagge
73

Figura 47. Vendedor de flores, 1970

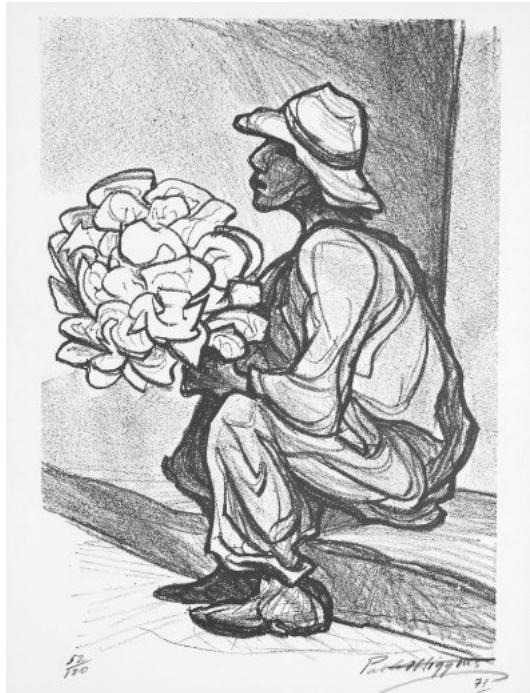


Figura 48. Petroleros, 1973

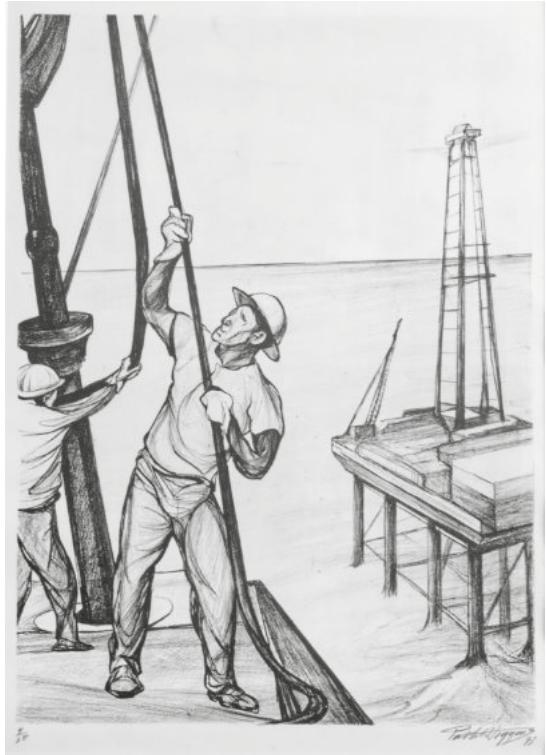


Figura 49. Trabajando para subsistir, 1973





Figura 50. Llamado a la juventud, [América Latina] [Homenaje a Salvador Allende], 1975

Figura 51. Cañeros, 1952. Detalle para el mural "Solidaridad sindical", Honolulu



Figura 52. Ladrillero y su hijo, 1945



Figura 53. Minero, ca. 1945



Figura 54. Papelero en el Zócalo, 1943





Figura 55. Cañero, 1950

Figura 57. Llamado a la juventud, 1975



Figura 56. Guerrillero, 1954

Figura 58. Cárdenas informa al pueblo, 1939



LLAMADO A LA JUVENTUD

La Juventud Debe Hacer Trabajos Voluntarios, porque es Bueno que Sepa Cuanto Pesa un Fardo en la Espalda del Campesino... El Calor de la Máquina Donde el Obrero,... en Una Atmósfera Inhóspita Trabaja o las manos Callosas de los que por Generaciones Trabajaron la Tierra.

SALVADOR ALLENDE



Legado O'Higgins. Tesoro Artístico Universitario.
Miguel Carmona Virgen.

El legado de O'Higgins (cerca de cien estampas mayormente litográficas) que recién se incorpora a los tesoros artísticos de la Universidad bien podría contemplarse como Patrimonio Cultural de la Humanidad, dada la hondura de su propuesta y su peculiar honestidad. Pablo O'Higgins designó al pueblo de México como destinatario definitivo de su producción. Sin duda, no hay mejor destino para las artes que el espacio más prestigioso de nuestra cultura: la Universidad. Con los supuestos que sugiere recibir tan honroso legado, puede anticiparse que tendrá un perfecto ambiente de preservación, difusión y disfrute, extensible a los demás tesoros que posee la Máxima Casa de Estudios.

Se habla de su fascinación ante la obra mural posrevolucionaria, razón por la que decide autoexiliarse en México, país deslumbrante a los ojos de muchos artistas e intelectuales foráneos. No pocos panfletos elabora O'Higgins, desde entonces; se le ve desbastar las superficies de madera y linóleo para perfilar a Lázaro Cárdenas presidente, para aludir a las protestas de mineros de Cananea, registrar las arengas de Obregón y sus tropas, enfatizar la *Toma de Zacatecas*, esgrafiari la efigie del obrero demandando trabajo, agigantar el águila emblemática en la *Defensa de Veracruz*, darle estatura al guerrillero, retratar a Melchor Ocampo a destiempo, etcétera. Un fatigoso obrar del sujeto convencido de las virtudes sumatorias de su contribución militante favorece su permanencia en agrupaciones urgentes, contingentes e inevitables.

Es el *momentum*, el ahora o nunca de la encrucijada militante presentada como única vía para *Hacer algo* por el país que llegó a adoptar como su patria misma. Así, el bagaje de O'Higgins, dibujante, litógrafo, pintor, grabador, cede terreno a la ideología, que infecta la práctica del artista migrante que a poco de fundar la LEAR transita al Taller de Gráfica Popular, formación más productiva arrebatada bajo la figura de José Guadalupe Posada, recién redescubierto. Los nombres de Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, Jean Charlot, etc, rubrican el instante de un arte nacionalista, con las pérdidas y ganancias que ello significa. Aquello pregonaba una democratización de la cultura artística, una mexicanización del saber.

Así, el dibujante O'Higgins, impactado por la maraña de líneas entrevista en el entramado de los muralistas, avizora un territorio por conquistar, un territorio incógnito, una heredad dejada de la mano de dios, un suelo ávido que espera la lluvia mientras la erosión gana terreno día con día. Sus pupilas

enmarcan el espacio de un erial habitado a girones por la estoica, insombrable raza que llamaron de bronce los intelectuales en el poder y a la que el artista venido del Norte quiso hermanar mediante sus estampas. Estar allí, vivir entre ellos, captar su respiración a la intemperie, todo ello fue a un tiempo.

Empequeñecidos por las coordenadas del hambre, la canícula, el sendero terroso, los campesinos semejaban un texto al que había que leer en profundidad. El alma indígena que refería Manuel Gamio fue adoptada de inmediato por él, sin metáfora ni eufemismo alguno que mediara entre su lápiz litográfico y la gente descarnadamente real, tan cierta como la persistente y monumental presencia del maguey a lo largo y ancho de la orografía mexicana. Tal cosa tenía sustancia, algo por nombrar, en los parajes más inclementes o en los socavones mineros, así como en la rivera de los ríos y en las ensenadas; había visto aquella especie trepando a los andamios en la ciudad, ingresando a las fábricas, hurgando en los desechos, mendigando. Era la misma.

Pocas veces un lápiz ha destilado tanta compasión hacia el otro como en su caso al dar de cara con la brutalidad de la precaria existencia del pueblo nativo y de la vasta capa social mestiza. Carne de cañón en la Revolución de 1910, la ingente masa indígena alcanza por esta vez la categoría de razón

Figura 59. Mujer en el mercado de Cuautla, ca. 1946



suficiente para el arte; las idealizaciones reclamadas por el comunismo a los artistas organizados en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios distaban mucho de intelijir la existencia de aquellos seres segregados, habitantes de la desmemoria; salvo la creación de la Escuela Rural y los programas de las Misiones Culturales ideadas por José Vasconcelos, creados con afán democratizador, las etnias y el campesinado no fueron contemplados en la construcción de la nación anhelada. O'Higgins advirtió la grieta.

Su talento, fraguado a base de interminables jornadas de taller y de intuiciones afortunadas, iba orientando el pulso del grabador hacia el decir del dibujo en piedra litográfica. Gracias a su laboriosidad y su lúcida mirada se cuenta ahora con la *summa* de su espíritu firme empeñado en traducir la lengua de la tierra no siempre fecunda, en la que árboles y personas, cosechas y páramos, perros y mujeres, parecen dotados de luz propia. Sus trazos implacables, con pocos velos grises, como los de la Kollwitz, inquietan al veedor, señalan, vociferan con su silencio acusador. No son panfletos sino fragmentos de una saga sin término; lomas peladas proponen extraer de su áspera línea otra respuesta que no sea Plan Sexenal ni efeméride; en su estampa, indigentes del Zócalo arrinconan a los bien nacidos hasta casi sacarlos de la imagen, invirtiendo el uso recurrente de la ilustración en boga. Sus vertiginosas líneas negrísima evocan lapidaciones de los antiguos canteros que erigieron las ciudades; el grano de la piedra, al entintarse, aterciopela un tanto el trazo intensificando la densidad en la impresión; cinco grados de negro asisten al litógrafo y confluyen puntuales,

Figura 60. El desayuno, [El almuerzo], 1943



certeras, irremediables. Con tales estampas redactaba O'Higgins la lectura que progresivamente iba haciendo de aquello tan distinto a la retórica oficial, convencido de obrar bien, de cumplir con su cometido inicial.

No hay afán fotográfico en lo de O'Higgins sino caligrafía de insuperable expresividad; no hay crónica ni folklor sino un abordaje meticuloso de la dignidad humana que trasudan los maistros, los pepenadores, las *merchantas*, los ladrilleros, los hombres en la mina. Todos con nombre propio, todos conocidos, todos paisanos, navegantes del *maremágnum* del dibujante insomne que sabía disparar los fotogramas de un filme honesto, como las cintas de Buñuel, imperdonable para las buenas conciencias; más allá de todo pragmatismo, puede verse en la obra litográfica de este alucinado la capacidad de resistencia de un pueblo ante la retórica de gobiernos, iglesias y todo tipo de adalides libertarios. El pueblo que vio es un contingente innumerable de paso cansino que vive pegado a cierta intemporalidad que algunos llamaron cósmica, telúrica, mineral.

Poetas hubo que temblaron conmovidos por la innegable sabiduría de la gente de la tierra, que vive con la cadencia de las estaciones, que para la oreja y escucha el anuncio de lluvia, que se detiene ante cualquier arritmia de la tierra. Un aluvión de artistas europeos vino a México para reconocerse en la sierra tarahumara, en la vía sagrada del peregrinaje huichol, en la pertinaz ensoñación de pescadores que heredan a sus hijos y nietos la atarraya. Y padecieron la misma conmoción con la gente que vive de milagro, que soporta sequías y vendavales, y conserva su inexplicable y persistente estoicismo. Un espejo enloquecedor este que encontraron los visitantes. Algunos, como O'Higgins, asimilaron el trago amargo y echaron a andar el aprendizaje del criptograma terrenal cifrado en el rostro de los hospitalarios y oscuros habitantes de un suelo inédito.

Citamos a Käthe Kollwitz a razón de la pureza de ánimo y de intenciones que la identifican con O'Higgins, además de la maestría técnica de su obra; hombre honesto en una época difícil, aprendió del pueblo trabajador a soportar las veleidades del político, los prejuicios de sus contemporáneos. Los hijos de la Malinche no perdonarían el talento de uno que veía en el maguey la prodigiosa planta sustentadora del pueblo desde mucho antes de la domesticación del maíz; vio sus ambiciosas raíces prolongándose hasta los orígenes mismos de la cultura mesoamericana y que sigue ahí como signo de permanencia imbatible, como uno de los rostros indígenas. Dedicó sus últimos años a descifrar las vocales del maguey, a establecer las líneas de fuga de un paisaje desbordante que sugería nuevas figuraciones o, quizás, nuevas convicciones. El sol es nuestro padre, escribió Nieto Cadena, poeta autoexiliado también en México; y es el sol la figura central implícita en la faena de O'Higgins, quien despliega sus transfiguraciones



Figura 61. Maguey de Topilejo, 1978

Figura 62. Maguey viejo, 1949





Figura 63. Indígena de Valle de Bravo, 1965



Figura 64. El regreso [La balada], 1970



Figura 65. En el Valle de Toluca, ca. 1978



Figura 66. El novio, 1979

línea a línea, para mostrar el agave —que en etimología griega significa noble—, y sus distintas toponimias: el árbol seco, la cosecha, el cañero, todos lugares donde se cumple la irradiación solar a plenitud, provocando la clave alta de las imágenes *ohiggianas* que apelan a nuestra complicidad; la luz solar asiste a la imponente sembradora inclinada con azadón sobre la dura tierra, a las imágenes de los cañeros casi a contraluz de la cegadora blancura del fondo. Casi siempre antepone un mediano contraste de figuras humanas al paisaje, lo que permite ubicar su obra en el margen diferencial frente al *horror vacui* de la de sus contemporáneos.

No pule sus litografías, lo cual ofrece un aire de dibujos sin abocetar o inconclusos, dibuja aprisa; en su legado hay poca o nula complacencia, bastándole unos breves trazos para inscribir la imagen de pescadores bajando la vela de una barca sugerida más por la horizontal del mar que por las yuxtaposiciones características; su economía de medios dota a sus gráficas de un tono poético insólito en su contexto. Se diría que la urdimbre de su dibujo se sostiene en esas áreas intactas que se transforman en aire soleado, vestimenta campesina o vacío imponente; el azabache de sus líneas acentúa los espacios blancos semejantes al silencio en la notación musical, nunca es accesorio y más bien condensa la luminosidad solar de sus figuras. Resultan memorables debido al tratamiento de los perfiles cercanos al diseño de las vidrieras medievales, ribeteados por una línea cara a Rouault, las escenas con árboles que parecen expresar la sed de sus raíces, la inclemencia que ha encrespado la epidermis de su tronco; ocupan la piedra litográfica huraños troncos nudosos, empequeñeciendo, como en las litografías de magueyes, al campesino; las evocaciones arbóreas en O'Higgins exhiben su voluntad expansiva hasta la abstracción; entre más agiganta el garabato del árbol más prominente resulta el inquietante entramado que desearía ser el bosque mismo, en un irrefrenable impulso hacia los límites del impresionismo. Quizá el empequeñecimiento de los seres humanos alude a cierta amargura en el artista, luego de cruzar la ciénaga comunista, que le agudiza la mirada hasta la desmesura e intensifica su expresividad en las vegetaciones que mejor citan las necesidades apremiantes del mundo agreste que vio.

Y es tal agudeza la que más influye en él para redirigir sus esfuerzos hacia los pobladores irredentos del campo; en ínfima escala aparecen trashumando en segundo o tercer plano, dibujados casi por casualidad, los mismos que dos décadas atrás había retratado con una soltura digna de Rembrandt y una acuciosidad amorosa; hombres y mujeres, en los que ya se presintieron los trazos de la aridez de la tierra, lo agotador de la jornada agrícola y la omnipresente impronta del sol en la piel. Eran personas, no personajes, con quienes convivía; la solvencia con que ejecuta sus retratos acusa una capacidad irrecusable de transferir a la estampa el sufrimiento, las alegrías, la resignación, la inocencia y la angustia de sus retratados.

Vendedores de flores, mujeres con guajolote, mujeres cruzando el páramo, chicleros trepados al tronco, hombres almorcando, mujeres en la escarda y el barbecho, pescadores en lancha, petroleros, siderúrgicos, encuentros en el campo, novios a la espera, mujeres en el mercado o en el bosque, madres ciegas, mujeres entre magueyes, hombres con carreta y buey, magueyes, músicos vadeando el río... Todo el espectro de la vida rústica ha quedado para mejor memoria del mundo imperfecto que contempló y vivió Pablo O'Higgins, el trasterrado que, equipado con los oficios del errante, supo registrar en líneas que lindan con *El grito* de Munch, *Las madres*, de Käthe Kollwitz, los *Zapatos campesinos* de Van Gogh, sin perder un ápice de autenticidad y rigor técnico.

Puede entonces el momento actual propiciar una necesaria reflexión en torno a la presencia y aportes de Pablo O'Higgins a nuestra memoria artística y vislumbrar una valoración serena de su talento, más allá del fichero histórico y los linderos geopolíticos, e inscribirla en el mapa global de las artes. La técnica de impresión creada en el siglo XVIII, desarrollada en Europa hasta entrado el siglo XX, estableció los usos de la expresión gráfica y tipográfica que aún se practican. Su obra, por derecho propio, ha incorporarse a la memorable saga de autores de calidad primordial a la galaxia Seneffeler.

Figura 67. Paisaje de Zacatecas, ca. 1965



Visitar su obra permite ahora desempolvar los fundamentos éticos y estéticos del posible rostro de una nación; resituarlo en su patria íntima, en la que encontró refugio su ebullición creativa, como única alternativa para una obra de intachable factura y consistente propuesta, además de los alcances en el curso del tiempo. Puede proponerse también una lectura poética de los ritmos gráficos del terrible dibujante, a quien le bastaron los rudimentos de la litografía para desplegar un discurso estético contrapuntístico con relación a su obra de militancia política. Una vibrante cuerda expresiva es perceptible en O'Higgins, un gradiente indiscutible de belleza trashuma las eras sin erosionar su base poética, a saber: el conocimiento de una vida otra de obras realizadas en entera libertad, con la que es posible establecer horizontes y vidas humanas que connotan todas las vidas y los horizontes posibles. Sus magueyes, al empaparse de la medusa de líneas grasas en la piedra, madura su estatura simbólica que ya se esbozaba en la narrativa de Azuela, Rulfo, Rubén Romero, adviniendo *creatura literaria*, vocablo polisémico de una cultura inextinguible. La espacialidad de su rigor compositivo, virtud que lo liga a José María Velasco, y su dibujo directo y sobrio, hablan de una voluntad de permanencia y valen para descubrir en él la vena poética que hizo falta a la gráfica de su tiempo. Para O'Higgins el imperativo categórico es el tiempo, no la Historia; prueba de ello es el caleidoscopio de sus commovedoras estampas, obras maestras de un trasterrado cuya inteligencia artística nos convierte en afortunados herederos.

Figura 68. Erosión de la tierra, ca. 1949



Figura 69. Limpiando grano, 1949





Figura 70. El chichicuilotero, 1959

Figura 71. Sembradora, 1950

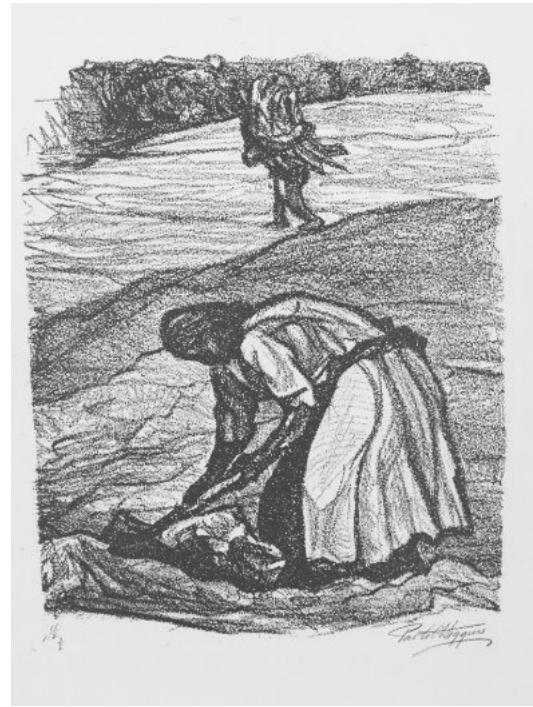


Figura 72. Hombre del siglo XX, 1939

Figura 73. Amigos, 1961



Figura 74. Campesino frente a un árbol en Tequisquiapan, ca. 1972-1974





Figura 75. Paisaje de Cuautla, 1960



Figura 76. Queremos trabajar, 1950

Figura 77. La cosecha, 1978



Figura 78. Mujer en el mercado de Cuetzalan, 1963



Figura 79. Campesino en domingo, 1974





Figura 80. Ayuda mutua, 1953

Pueblos de México

La noción ‘pueblos’ se aborda aquí desde tres connotaciones distintas y simultáneas: como *poblado*, como *territorio* y como *habitantes*. Reúne imágenes sobre el paisaje y su vegetación, y las personas en sus pueblos con sus características y actividades.

Una idea presente al fundarse el Taller de Gráfica Popular consistió en reconocer la necesidad de salir a la calle para buscar los temas de sus grabados y carteles, mismos que imprimían en mayor cantidad conforme se vinculaban con más movimientos sociales. Esta actitud se parece menos a la del artista moderno de estudio, y se aproxima a la del cartonista periodístico. La metodología consistía en salir a buscar el México que era necesario transformar ante la injusticia y la represión, aportar las imágenes que esa lucha requería.

O’Higgins recorrió el país, desde el árido norte hasta el tropical sureste. Bocetó sobre hombres y mujeres de la ciudad y el campo, retratando sin reservas el paisaje y la miseria. Pero también miró la dignidad del almuerzo compartido, la labor compañera cotidiana, la cercanía entre las personas y con los animales.

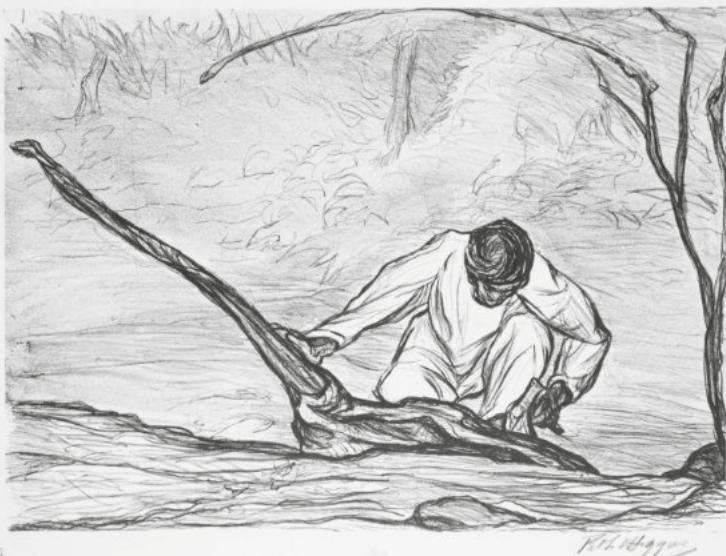
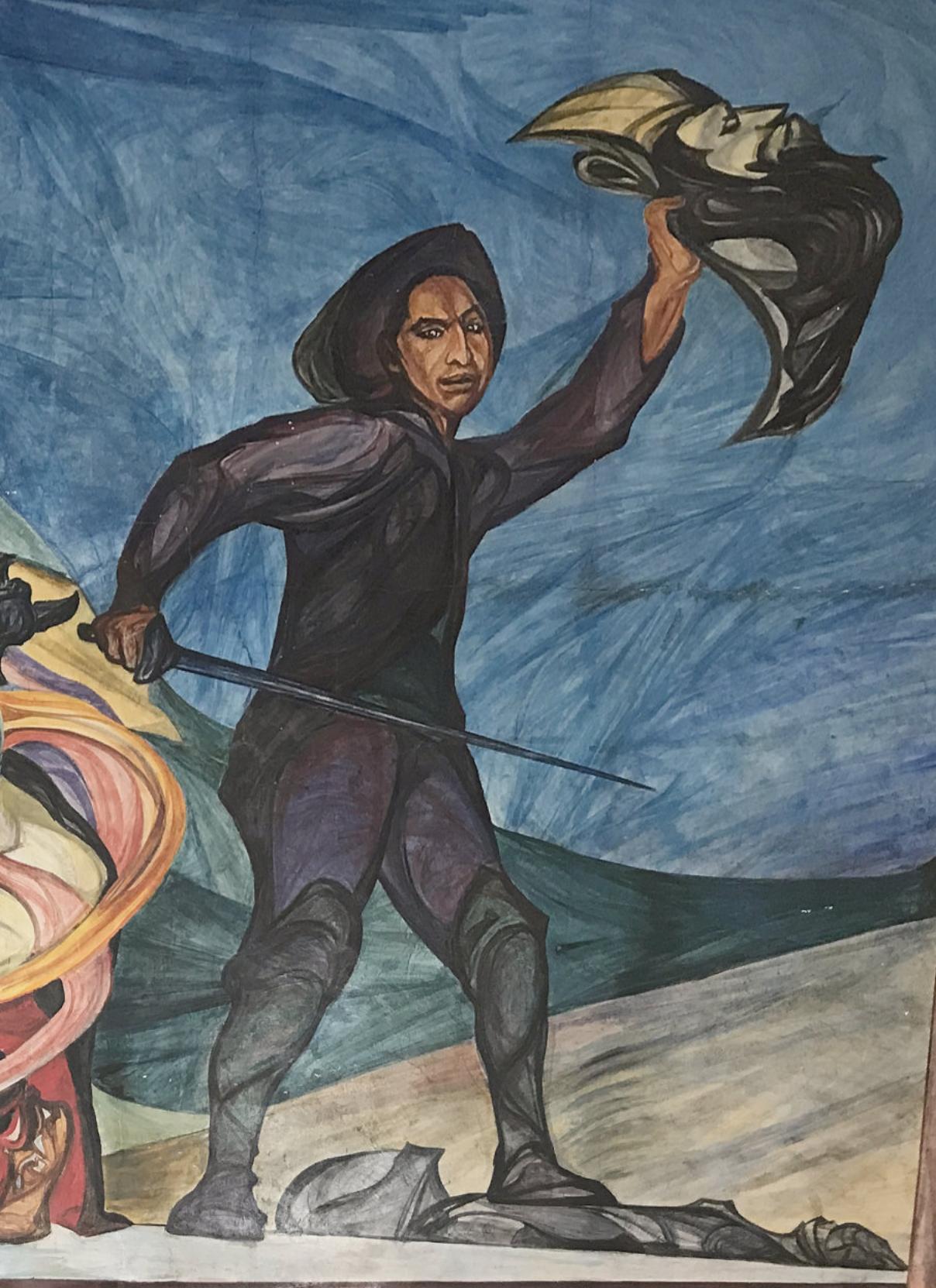


Figura 81. Hombre haciendo su arado, 1953





Entrevista a María de Jesús de la Fuente Casas de O'Higgins

Fecha: 27 de febrero de 2020

Lugar: Domicilio, Ciudad de México.

Hora: 11:00 – 12:30 horas

Entrevistadoras. Aurora Molina y Elsa González

Él es mi esposo, Pablo O'Higgins

María: La ida de Pablo a Michoacán es de raíz. Pablo andaba buscando un lugar para vivir, un lugarcito. Y vio una señora que le gustó mucho, traía un delantal planchado, se acercó y le preguntó, y lo empezó a examinar de arriba para abajo. Pablo estaba asustado y le dijo que quería vivir en un lugar y ella le dijo que le rentaba su cuarto. Entonces resulta que el hijo de la señora era el ingeniero Limón, que es muy conocido. Eduardo Limón. Ya se murió, era un hombre muy valioso al país. Representó a México en China, en cosas de vegetales, estuvo también en Japón. Era más o menos de la edad de Pablo, pero estaba en Chapingo. Entonces su mamá —él estaba en el internado— se quedó en México porque era una señora muy respetuosa de ella misma y los demás, y no se quedó en Zácapoaxtla. Vino a que naciera su hijo y ya no volvió al pueblo.

La relación de Pablo con Michoacán mucho tuvo que ver con eso, pero más que todo con Lalo, con el ingeniero Limón.

Aurora: ¿Cómo llega a hacer el fresco ahí en la primaria?

María: Cuando el volcán Paricutín hizo explosión, Pablo estaba en Michoacán en la casa de Lalo en Uruapan. El ingeniero Limón es muy conocido porque hizo una selección de maderas en Michoacán y también tuvo mucho tuvo que ver en que el aguacate se pizcara de bajo y no tan arriba. Un ingeniero agrónomo muy valioso para el país. Hizo muchas cosas.

Aurora: ¿Entonces Pablo, estaba en Uruapan cuando hizo erupción el volcán?

María: Cuando la erupción del Paricutín, las gentes de un pueblo tuvieron que desalojar el pueblo. Entonces los ejidatarios decidieron donar a los que quedaron sin casa, un terreno para que fincaran. Entonces, todos se pusieron a hacer las trojes. Lázaro Cárdenas regaló 40 trojes. Entonces se empezaron a rifar y nadie cogió nada hasta que terminaron todo el pueblo de casas. Es muy importante: todos trabajaban para hacer una casa, todo el día y así se juntó. Y Pablo va y ve todo y les dice “¿Y la escuela?”, dicen “Ah, los niños”. Dice “No, tienen que hacer una escuela. Hagan la escuela y yo vengo a pintar” y por eso lo hizo, pero no había nada. No tenía ni agua para trabajar. Entonces una viejita de Michoacán le dijo “No te apures güero, yo te voy a cargar el agua”. Y estuvo trayéndole el agua todos los días en cubetas para el trabajo. Y Pablo le hizo su retrato. Y yo lo tengo, una acuarela hermosa.

Aurora: ¿Ese fresco, lo hizo él solo?

María: Sí.

Aurora: ¿Pablo solo estuvo en Uruapan y Morelia?

María: Pablo era muy caminador, no le importaba el espacio, el camino, lo que fuera. Él iba a su trabajo, él era muy disciplinado, mucho. Se iba a la hora que fuera para llegar a tiempo. Pero sí tenía un buen ayudante que preparaba la tarea. Que era muy bueno, después se volvió ayudante de Zalce.

Aurora: El primer trabajo...

María: El primer acercamiento fue la indígena con la que vivió, que era de Michoacán. Entonces ya empezó, después conoció a Lalo. Lalo estaba en Chapingo interno y venía a México a ver a su mamá y entonces eran muy amigos, como hermanos. Pablo era músico, tocaba piano, pero decidió romper con eso. Desde niño estudió en su casa. Era un alumno que era muy querido por sus maestros. Lo dejó porque él no quería interpretar, quería componer. Estuvo mucho tiempo buscando un maestro de composición en Salt Lake, estuvo otro tiempo en Estados Unidos. Él quería componer.

Como había conocido a Lalo y su mamá iba mucho a Uruapan.

Aurora: Sobre el mural del [Teatro José] Rubén Romero...

María: El gobernador buscó a Pablo y entonces le dijo “quiero que hagas algo en Michoacán” y Pablo dijo “Ahí esta Zalce, debes aprovecharlo.” “Pero ya va terminar una parte, quiero que la de enfrente tú lo hagas.” Dijo Pablo “No, se va perder la unidad, debe pintarlo Alfredo, yo no lo pintaría”. Pero quería algo de Pablo.

Aurora: Dentro del INAH y otros investigadores comentan que Pablo pintó junto a Zalce pero no quiso firmar. ¿Eso es cierto?

María: No, lo que pasa es que Pablo no quiso pintar y Zalce estaba disgustado. Zalce como pintor no digo nada, pero tenía muy mal genio. Era muy difícil, pero Pablo respetaba mucho el trabajo de sus compañeros. “Pero quiero en Morelia, algo tuyo, vente”. Y nos fuimos en coche a ver lugares. Yo lo acompañaba, un lugar otro lugar, una escuela y entonces Pablo sabía muy bien qué quería, dónde quería pintar y le dijo “Pablo píntame algo, yo necesito tuyo algo aquí”.

Y pasamos por el Jardín de las Rosas. Era muy importante como era el gobernador, porque le dijo a Pablo que estaba tratando de darles pintura a todos los habitantes, para que pintaran Morelia, y Pablo le dijo “No, no les des la pintura, mejor haz que raspen”. Y empezaron y era precioso. Despejaron la pintura y apareció la cantera rosa. Y entonces Pablo dice “es mejor que no den pintura, es mejor que pague porque raspen las paredes”.

Y empezaron a limpiar las paredes, se vio todo hermoso. Toda la ciudad cambió. La cantera ya estaba, la taparon. Y luego seguimos, nos venimos y volvió el gobernador otra vez, y la segunda vez vimos el lugarcito. También por otra cosa, ahí en el Jardín de las Rosas dijo el gobernador: “Voy a mandar a tumbar esta barda para que se haga un patio gigante.” Le dice

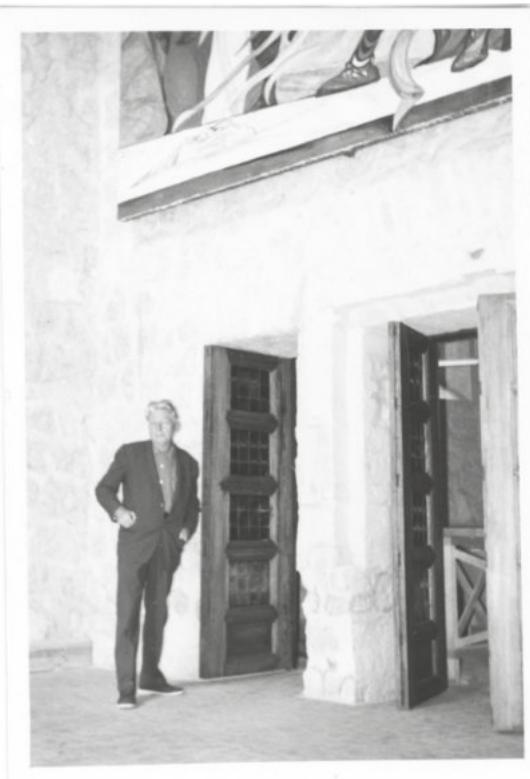


Figura 83. María en Monterrey, Nuevo León

Figura 84. Pablo en el vestíbulo del Teatro Universitario "José Rubén Romero" de la UMSNH

Figura 85. María y Pablo en la Escuela Primaria "Eréndira" en Caltzontzin, Michoacán



María y Pablo

En un viaje a Monterrey, en busca de un taller que produjera cerámica opaca para el mural que habría de hacer en Poza Rica en 1958, se conocieron Pablo y María de Jesús de la Fuente Casas, conocida también como *María O'Higgins* (1920-2021). Abogada y profesora, pionera en la defensa de los derechos de las mujeres en Nuevo León, fundadora de la Facultad de Trabajo Social y Desarrollo Humano de la Universidad Autónoma de Nuevo León. A ella se debe la preservación e importantes donaciones de obras de Pablo en los acervos artísticos de la Universidad Michoacana, el Museo Nacional de la Estampa y el Museo Nacional de Arte (MUNAL).



Figuras 86 (arriba), 87 (abajo izquierda) y 88 (abajo derecha) Detalles del mural Exodus de la población de la región del Paricutín, 1950. Comunidad de Caltzontzin, Michoacán



Pablo “por qué no investigas que hay debajo de todo eso?” Y entonces empezaron a investigar y aparecieron los arcos. Estaba tapado, era barda y el gobernador quería tumbar el muro, pero no sabía que era una arquería.

Aurora: ¿Será la arquería del Conservatorio de las Rosas?

María: Es lo que está ahorita. Se destruyó el muro y quedó la cantera como era. Lo despejaron pues pasamos y había el lugar ese, era una la iglesia con un pequeño espacio y para doctrina y todo eso. Y ya se hizo para darle otro uso y Pablo le dijo “Creo que aquí puedo pintar”. El otro se puso muy feliz. Porque estuvimos yendo como tres veces a Michoacán a buscar muros. Se estaba haciendo la Ciudad Universitaria. Y entonces fuimos a ver los edificios y había un lugar muy bonito con un muro enorme. Y a Pablo yo sabía que le gustó el muro, pero yo no intervenía en eso. Seguimos pensando. Entonces como le gustó el muro, el gobernador le dijo “píntalo por donde tú quieras, yo quiero una pintura tuya en Morelia”. Y dijo que sí.

Pablo pensó en Melchor Ocampo. Para esto el gobernador quería que le pintara la danza de los viejitos. Y Pablo dijo “no, no eso está muy prostituido, no puedo” y luego quién sabe qué otra cosa. Y seguimos buscando, y entonces encontramos al Martín Garatuza [...] le dije yo “oye Ermilio [Abreu Gómez] estábamos buscando” —ah, porque quería que pintara a Pito Pérez el gobernador, pero a Pablo no le gustaba el personaje, y le dijo que no—. Entonces yo le digo a Abreu “el gobernador quiere que pinte a Pito Pérez, pero no lo va pintar. Pito Pérez era un pícaro, pero pícaro por pícaro.” Entonces dije “tendríamos que pensar en otro personaje de Michoacán.” Dijo “déjame pensar unos dos días” y luego viene y dice “el Martín Garatuza.” No conocíamos nada de Martín Garatuza, pero entonces compré libritos de Martín y resulta que el autor es [Vicente] Riva Palacio [...]

Y cuando vimos al Martín Garatuza, es un pícaro pero es un pícaro con una meta. Él hacia terribles cosas, pero para luchar [por] la Independencia. Y entonces tenía una divisa, secretos que hacían los revolucionarios de entonces y tocar la divisa era “Tenochtitlán libre”. Era la divisa con que entraban todos a conspirar contra los españoles, en una casa colorada. Hace tantos años, pero es muy de fondo lo que hay ahí, por eso quiero recordar más.

Entonces Pablo le dijo que Martín Garatuza y él [gobernador] decía Pito Pérez. Le dijo “mire, Pito Pérez es un personaje, pero un personaje pícaro y hacía cosas de pícaro por pícaro, no tenía un por qué. En cambio, Martín Garatuza es un pícaro pero con una meta, luchar por la Independencia de México y luchó y es muy larga su trayectoria. Pero entonces insistía en los viejitos, en la danza. Lalo Limón le dijo a Pablo “¿Sabes Pablo? Vamos a un pueblo.” Y fuimos a varios pueblos, llegamos a uno que se llama Arante, Arante...

Elsa: ¿Arantepacua?

María: A ese pueblo nos llevó, un pueblo de pocos habitantes, indígenas. Entonces, había un señor que había ahí que Lalo Limón fue a buscar que creo que era historiador del pueblo y ya estuvimos ahí con ese señor, y ya nos contó más historias. Y entonces Pablo afianzó eso, pero fuimos ver una danza que era muy poco conocida, de los Kúrpites. Pablo fue el primero que lo pintó y no sabían qué era, y se llama Kúrpites, es de los cuervos, es una danza que matan al cuervo, los indígenas, porque el cuervo se comía el maíz que es su dios, entonces matan al cuervo. Esa es la danza de los Kúrpites y por eso se logra la Independencia con *Tenochtitlan Libre*. Por eso es muy importante que lean eso de *Tenochtitlan Libre*, es México y es uno de los mejores libros de esto, de este autor de Riva Palacio.

Aurora: ¿Cuánto tiempo pintó ese mural de *Tenochtitlan libre*?

María: Mucho tiempo, porque fuimos a ver la danza esa. Y nadie conocía, nadie la conocía. Era la primera vez que se pintaba. Entonces los danzantes matan al cuervo y danzan con el cuervo y lo matan porque se comía al dios del maíz. Sí, esto es todo un fondo histórico. Y sobre todo ese es el libro de él, que algunos historiadores dicen que es lo mejor de Riva Palacio. Hay muchas novelas de él, pero la mejor es la del Martín Garatuza.

Aurora: Oiga y cuando Pablo estaba allá [Morelia] ¿dónde se hospedaban?

María: Cuando estuvimos mucho tiempo en Morelia, rentamos una casita, muy cerca en el centro.

Aurora: ¿Cómo cuánto tiempo estuvieron allá entre que iban y venían?

María: Meses. Mínimo un año de idas y venidas.

Aurora: Y en esas idas y venidas ¿él trabajaba?

María: El albañil que pintó eso era el albañil que también usaba Zalce. Y en ese tiempo Zalce estaba ocupado. Ocupaba el albañil. Entonces Pablo, a la hora que pudiera el albañil, y el albañil venía después de Zalce. Sin que Zalce supiera, porque Zalce era un tipo muy especial. Entonces de noche pintábamos, desvelábamos a la una de la mañana hasta que se secara el fresco.

Elsa: ¿Por qué decide donar la obra a Michoacán, pero específicamente a la Universidad Michoacana?

María: Bueno, yo fui a Michoacán por casarme con Pablo, sabía que existía Morelia y todo. Pero viajar por esos tiempos no era fácil, era muy costoso, además si no conocías el país tenías que saber Geografía para llegar. Pero como allá estaba Lalo Limón, estuvimos primero en la casa de Lalo, en Uruapan él tenía su casa.

Elsa: Es que lo de Eduardo Limón es muy interesante, porque quien pensamos que era la conexión con Michoacán era efectivamente Alfredo Zalce.

María: La conexión con Michoacán fue la indígena esa, la mamá de Lalo Limón que rentaba un cuarto. La pobre cuidaba una casa por Belisario Domínguez,



Figura 89. Pablo trabajando con su auxiliar en el mural Tenochtitlán Libre [Martín Garatuza], 1960–1962



Figura 90. Pablo en Angangueo, Michoacán, sin fecha

Vero: En el Centro [de la Ciudad de México], donde vivió el maestro.

María: Entonces a él le gustó la señora, pero la señora también le gustó Pablo, le cayó bien y entonces sí le acepto. Se fue a vivir ahí. Y Lalo venía no muy seguido de Chapingo y se enojaba con Pablo porque Pablo tenía muchas manzanas, pero no más, no había variedad. Y Lalo decía “este con sus manzanas”. Sí, se estimaron mucho. Lalo fue un ingeniero muy valioso.

Aurora: Y, por ejemplo, respecto a lo que decía Elsa: ¿por qué elige la Universidad y no al gobierno?

María: Porque el gobernador quería que Pablo pintara, fuimos a Michoacán dos veces. Una vez estuvimos en hotel, porque había que hacer viajes a los pueblos indígenas.

Vero: Señora María, quieren saber por qué decidió donarle a la Universidad la obra que tienen.

María: Porque en Michoacán hay un mural de Pablo. Hubo una explosión del Paricutín. Entonces todos los que vivían en el pueblo, arrasó, se quedaron sin casa. Entonces los ejidatarios les donaron parte, después se arrepintieron ¿eh? Porque ya habían crecido los hijos y los hijos tenían derecho a la tierra, pero se solucionó eso. Pero sí, por eso. Además [silencio], pues no sé, pero como Pablo, Lalo era Chapingo [...] entonces siempre iba a ver a Lalo [...] y de paso veía los murales y eso fue casual. Mas bien, yo soy de Nuevo León. Entonces el gobernador tomó posesión de su gobierno. Y nos invitó. Invitaban en tren a todos, iba el tren repleto, muchos y gobernadores. Iba el tren especial para eso. Entonces hubo una cena en la casa del gobernador que iba a ser. Yo como les conocí, nos conocíamos muy cerca y entonces voy con la esposa y le digo “Idalia ¿cómo te puedo ayudar?” “Ay,

María qué bueno, sírveles a todos, llévalos a todos los que veas que no son de aquí." Y voy, y vi a un señor recargado, me acerco y le digo "buenas noches, pienso que usted no es de aquí." Dijo "¿Y por qué?" "Porque yo sí soy, y conozco a la gente." Dijo "soy el gobernador de Michoacán", le digo "ah, pues yo tengo una cosa que preguntarle: si usted tiene alguna una dieta especial, pues yo tenía que servirle." Dijo "no, ninguna". Me fui, traje el platillo y se lo di y entonces le dije "oiga ¿usted es de Morelia, entonces? Hay un pintor conocido de nosotros, Zalce." Dijo "Sí, ahí lo tengo pintando". Le digo yo "¿lo tiene?" —como me pareció muy fatuo, ¿no?— Entonces me dice "Sí, yo soy el gobernador de Michoacán y sí, lo conozco, está pintando ahí". Entonces Pablo me andaba buscando porque siempre me le perdía y entonces llegó allá. "Querida, te andaba buscando". Le dije "Pablo, el señor conoce a Alfredo —porque entonces éramos amigos— conoce a Zalce", le dije, "es el gobernador de Michoacán.

Le dije "él es mi esposo, es Pablo O'Higgins." "Ay O'Higgins, te he buscado, quiero que vayas a Morelia, quiero que pintes un mural en Morelia". Le dijo "Sí, pero ahí está Zalce pintando". [El gobernador]: "pero ya va terminar el contrato con él y yo quiero que pintes el mural de enfrente de Zalce." Le dijo Pablo "no es correcto eso, porque pierdes unidad, debe hacerlo Zalce, debes extenderle el contrato al otro muro". Dijo [el gobernador] "yo quiero que tu pintes". Dijo Pablo, "No, no pinto ahí, que Zalce termine todo el trabajo". Entonces nos dedicamos a buscar lugar y había la Ciudad Universitaria, se estaba haciendo apenas. Caminamos ahí pero eran muy chiquitos los espacios y luego había uno muy grande y a Pablo le gustó el muro y dice "Aquí, me gusta, vamos a pensar en que vamos a pintar un personaje de Michoacán". Yo me acordaba de Melchor Ocampo por la epístola. Le digo "Pablo, Melchor Ocampo" y él sí conocía más de historia que yo. "Dijo sí, es un personaje que me interesa". Entonces buscamos literatura y resulta que Melchor Ocampo fundó la primera escuela de ingenieros agrícolas —se llamaba algo así, lo puedes buscar—, fundó la primera escuela.

El personaje nos gustó mucho, empezamos a estudiar a Melchor Ocampo y supimos muchas cosas de él. Pero cuando Pablo regresó al lugar, yo no fui con él, y cuando regresó a la casa le dije "Pablo ¿cómo te sientes? ¿qué pasó?" Dijo "No voy a pintar nada". Y dije "¿y eso, por el muro?" "Sí, los arquitectos decidieron poner los sanitarios en los lados del mural. Entonces no pinto nada." Y dijo que no. Y otra vez el gobernador terco con Pablo, y anduvimos buscando y cuando encontramos eso, te digo, ahí buscando un mural, encontramos los arcos que el gobernador quería extender. Ya ves que la plaza esa es muy bonita, ahí hay personajes. Queríamos pintar a un historiador que está en la plaza de Las Rosas, un bustito de él... Me voy a acordar después. De la época de la colonia, para luego pintar a él y a Sor Juana, porque Sor Juana escribió los villancicos en náhuatl y español y

Pablo iba pintar un verso en español y en la traducción. Era muy bonito porque coincidía con la Universidad y la cultura de Michoacán, pero él insistía en Pito Pérez. Dijo Pablo, “No voy a pintar a Pito Pérez”. Sí era muy de frente. Con el gobernador fuimos a buscar y encontramos ese lugar se llama “De las rosas”, ¿no?

Aurora: Sí, el Jardín de Las Rosas.

María: Yo pienso porque ahí estaba el busto de él en la placita. Y entonces empezamos a investigar, era de la época de Sor Juana; pero cambió a Melchor Ocampo, y Melchor Ocampo. Se cerró la escuela de ingenieros agrícolas, creo que se llamaba... luego tú investigabas por la guerra, y fundó el batallón Matamoros, y en Matamoros estuvo y fíjate: en Matamoros se tocó por primera vez el Himno Nacional, es otro dato que debes saber para ti. Sí, pues es muy importante el Himno Nacional y ahí se tocó la primera vez en Matamoros, Tamaulipas.

Elsa: Le decía Aurora que la exposición está dividida en tres partes y la última parte –eso fue una idea brillante de Aurora– se lo quiere dedicar a usted, como promotora nacional de la cultura. Y entonces a mí me gustaría hacerle algunas preguntas respecto a su vida.

María: Qué indiscreta...

Elsa: Estuve leyendo lo que más pude sobre quién es usted, y lo que más me llamó la atención es que es de estas feministas pioneras que no necesariamente se reconocen como nosotras con el término como tal; pero al fundar la defensoría civil para las mujeres, me parece muy interesante. Cuando vino con usted, una de las frases que más me marcó fue que usted le había dado su vida a Pablo, y me causó mucha curiosidad saber cuál había sido el resultado en su vida de cambiar las letras jurídicas por el arte. ¿Cómo le fue? Si extrañó esa vida de las leyes...

María: Para mí todo era nuevo porque en el norte no hubo población indígena de grupos, y acá sí. Y una vez fui a Zacatecas con Pablo y ahí estaba un huichol que yo no conocía, vestido con traje de huichol hermoso, antiguo, y era un hombre joven. Y yo empecé a ver su traje, los bordados de los pantalones, la camisa y todo y de repente vi que el indígena me empezó a ver como mujer. Entonces yo me hice a un lado y vi a Pablo como pidiendo ayuda. Y Pablo me dijo “querida, él tiene razón”. Le dije “Pablo, pero siento que es ofensivo.” Dijo “también para él fue ofensivo que tú vigilaras todos sus tejidos. Así como él te vio, también.” No hizo, no me defendió, ni hizo nada. Él dijo “tiene toda la razón”. Le dije “Pablo, pero yo estaba viendo el traje, el bordado, ya no le dije más.” Es que era joven. Sí me pareció –vuelvo a lo mismo, no tuvimos indígenas en el norte–: los ofendieron y los maltrataron tanto los españoles que se subieron a las montañas y ahí están los tarahumaras que hicieron sus grupos aparte.

Elsa: La Fundación Cultural María y Pablo O’Higgins ¿fue una idea que cons-

truyeron entre los dos? ¿cómo es que esta Fundación nace?

María: Después que murió Pablo había que tener un nombre, firmar documentos y testamentos y todo eso. Decidimos, por consejo de amigos, hacer una Fundación sin ánimo de lucro. La Fundación no tiene patrimonio, ni un cinco. Por eso lo doné, porque ustedes no compran. Los personajes de Pablo: pues Melchor Ocampo [es] fundamental y más otros personajes que de momento no me acuerdo; pero empezamos a buscar a Melchor Ocampo [...] La idea fue porque conocí al gobernador de [Michoacán] en Monterrey, fui a servirle, y primero le pregunté si estaba a dieta. Qué indiscreta...

Entonces Pablo le dijo [al gobernador] que por qué insistía tanto [en Pito Pérez]. “Porque [José Rubén Romero] pagó toda mi carrera”; él era muy pobre y [José Rubén Romero] de estudiante lo ayudó.” Entonces ya supimos y dijo Pablo, “bueno, pues puedes hacer otra cosa.” Dijo: “sugíreme, Pablo”. Dijo: “que ese sea un teatro que se llame José Rubén Romero y además un busto” —hay un busto— “haz un busto y ponle su nombre al teatro.”

Pero el gobernador quería porque estaba muy agradecido con él y quería de alguna manera corresponder. Es muy importante todo, sí toda la historia, de Michoacán también. Esto de Melchor Ocampo que se va con el batallón Matamoros por la Revolución y aunque es cura y todo, era Patriota. Además la epístola de Melchor Ocampo...

Ya no funciona eso. Es muy importante la historia de cómo trasciende.

Elsa: Me gustaría saber cuál es la imagen que tiene de Pablo a la distancia, sobre su obra.

María: Es muy conocida la historia. Pablo iba a ser músico. Como les dije, no tenía maestro de composición y no quería interpretar. Entonces decidió por la pintura y [en] una revista que se llamó *The Arts*, él vio las reproducciones de Diego, es muy conocido eso. Y entonces le escribió a Diego, felicitándolo por lo que estaba haciendo sobre pintura, que era tan diferente a lo que él conocía, así como un hobby. Pero Diego le contestó y lo invitó, que un joven con esa sensibilidad debería venir a México a conocer el movimiento pictórico que nacía y Pablo les dijo [a sus padres] que iba trabajar para pagar su pasaje porque él no quería ser una carga para sus papás, porque su papá ya estaba grande. Y él le dijo “no tienes que hacer eso, si quieres hacer” y le regaló 100 dólares.

Pablo se vino por la cosa pictórica, y como era otro país... Entonces llega y se enamora del país y de la gente, y eso [silencio]. Es que te imaginas venir de Estados Unidos y llegar al centro de México con tanto edificio hermoso y todo, estaba maravillado ¿no? Y luego la gente, término de la Revolución, la gente trabajando con mucho gusto para México. Conoció de la Merced a los trabajadores y también veía cómo hacían su trabajo bien, pero no eran burócratas y pesó la actitud de los hombres a trabajar, a pensar en México.

Vero: Señora María, usted como de esposa del maestro ¿qué opina de él?

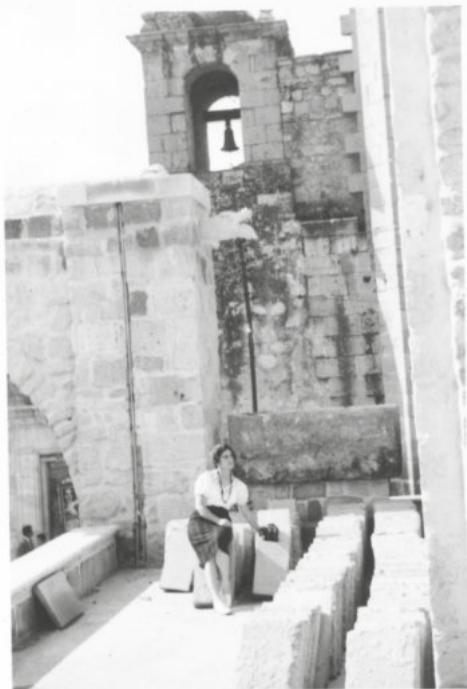


Figura 91. María en el actual edificio de Tesorería de la UMSNH



Figura 92. Frente del Teatro Universitario "José Rubén Romero"

María: Bueno, como su esposa no, pero como una ciudadana mexicana sí.
-Es muy indiscreta-.

Él fue a Monterrey, yo no lo conocía, nada de trabajo, ni a Zalce, ni a nadie de la segunda generación —Chávez Morado—. Porque Bellas Artes mandaron una exposición colectiva a Monterrey, llegó un Zalce, un O Higgins, un Chávez Morado. No conocíamos nada de pintura, no conocíamos los nombres, ni nos los íbamos a grabar, eso era todo lo que se conocía allá en Monterrey. Pero yo no me quedé con ninguna idea de los pintores, no me interesaba nada, no conocía a ninguno. Entonces cuando Pablo fue a Monterrey yo no sabía nada de él y los muchachos jóvenes pintores —amigos míos—: “vamos abogada, vamos ver al maestro”. Yo era muy respetuosa y dije “no a lo mejor no le gusta que lo miremos.” Dicen “no, es muy bueno”. No de todas maneras, no. Y al fin lo conocí en Monterrey porque Monterrey invitó a Méndez, a Leopoldo Méndez, a unos cursos. Entonces Leopoldo me lo presentó, pero no lo asocié con pintura ni nada. Ya, se acabó la conferencia y me presentaron bien con ellos y me invitaron a cenar. Y yo dije que no. Entonces no fui a cenar con los señores a pesar de que todas las mujeres de ahí se hubieran ido a cenar con ellos. Pero no pensé nada, nada más no fui.

Pasaron los días y Monterrey era chiquito. Nos conocíamos todos los de la

gente joven, y un día fui a Sanborn's yo, Sanborn's de Monterrey, era muy bonito, todo con azulejos, como el de aquí. Y ahí iba yo en la mañana a desayunar, a tomar el café con una compañera. Yo venía entrando, eran unos escaloncitos y Pablo venía bajando. Me vio y le pasaba siempre algo, se quedó sin moverse. Entonces yo llegué: "maestro, buenos días." Y entonces reaccionó y me dijo "qué andas haciendo." Y a mí me pareció muy feo que me hablara de tú, pero era gringo. Le dije "vengo con unos amigos aquí." Entonces él se regresa y me acompaña a esperar ahí y ya nos sentamos, viene la mesera a ver que queríamos. Y no me preguntó quéquieres, sino dijo "un jugo de naranja doble para la señorita." Así tan tranquilamente nos quedamos, y entonces ya me obligó a tomar jugo de naranja. Ya llegaron Dora y Manuel, mis amigos. Yo trabaja en un tribunal y a las 9 tenía que estar en el trabajo, entonces diez para las nueve, dije "ya me voy." Y ya me despedía, dijo Pablo "no, te vamos a acompañar". Y ya me acompañaron ahí y yo salía a las dos como todo burócrata, a las dos de la tarde. Y ahí estaba Pablo abajo con flores, entonces yo dije "maestro." Dijo "sí, te vine a invitar a comer." Le dije "muchas gracias, pero no puedo." "Por qué." "No, yo aquí vivo y pues no, tendría que pedir permiso." Entonces dijo "háblales por teléfono" —muy terco—. Sí, hablé por teléfono, pero no quise hablar con mi mamá porque me iba a decir que no me quedara, entonces le dije que tenía mucho trabajo. Sí así, así era, así lo conocí. Me habló de tú. Si yo les contaba a mis amigas: "qué creen, el maestro me hablo de tú. Me dijo qué andas haciendo." En Monterrey no se usaba hablar de tú, de 'usted' siempre. A mis compañeros, a dos nada más les hablé de tú, a todos de usted.

Elsa: ¿Y a usted qué le enamoró de él?

María: Lo que pasa es que yo supe luego de él, porque yo llegué tarde a la función porque quería ver dónde me iba a sentar, y entonces yo no quería que alguien se sentará junto a mí, entonces me quede un poquito para ver los lugares. Y Pablo, yo le impresioné mucho que me quedé de pie, antes que nada, a ellos. El maestro Méndez era muy guapo, pero totalmente opuesto a Pablo de color y eso. Físicamente eran parecidos de cuerpo y así era pero —Elena Poniatowska lo narra— que me había visto y que le había impresionado mucho. Y dijo "si esa mujer es soltera, viuda o divorciada, yo me voy a casar con ella." Y les contó a todos sus amigos, ya sabes, corrió el chisme y yo no sabía nada. Así fue. Pablo iba más seguido al tribunal y aparte yo ya no fui a comer con él. Que "por qué." Dije "porque a mi mamá no le gusta que coma en restaurantes, dice que si yo tengo mi casa cómo voy a comer a un restaurant, que si fuera de viaje pues vas al restaurant, pero en tu propia casa, no." Había reglas.



Figura 93. Músico cruzando el río, 1976



Figura 94. Familia en el campo [Familia campesina], 1973

María: Michoacán y la Universidad, culturalmente tienen todo el prestigio que merecen. Y entonces yo empecé a pensar. Ahí hay dos cosas de Pablo, Caltzontzin, que es muy hermoso porque se hizo la casa de los habitantes de ahí, y cómo funcionaba en ese tiempo era Lázaro Cárdenas a favor del campo. [Y Martín Garatuza]...



Figura 95. La carreta, 1965

Figura 96. Defensa de Veracruz, 1950

(Siguiente página) Figura 97.
Danzantes de Metepec, 1953





Pablo Guggins



Figura 99. Cargando pencas, 1970



Figura 98. Encuentro padre e hijo, 1979



Figura 100. Sin título [Campesino de espaldas], sin fecha

(Siguiente página)
Figura 101. María [pensativa], 1966



Paul Higgins

66



Figura 103. Marcelino [Indígena de Guerrero], 1977



Figura 105. Mujer del Estado de México, sin fecha

Figura 104. Melchor Ocampo, ca. 1960

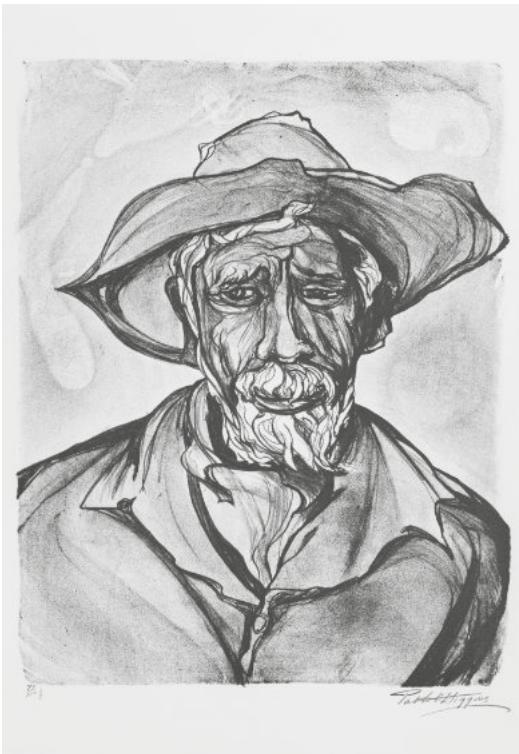


Figura 106. Sin título [Danzante], ca. 1962



Figura 107. José Sánchez, 1967

Figura 108. Don Nieves. 1960



(Siguiente página)
Figura 109. Don Lupito, 1948

Retratos

Esta selección de piezas plantea explorar cómo O'Higgins construía identidad mediante el rostro. Destaca su habilidad para la observación, una meditación elaborada para cada retrato. Desde un anónimo danzante hasta Melchor Ocampo, y personas particulares de nombre conocido.

De acuerdo al material disponible para trabajar, la técnica se vuelve "blanda". Ceden el grabado y el dibujo sobre piedra litográfica frente a la soltura expresiva que requiere cada personaje, especialmente para los hombres y mujeres que Pablo conoció.

El realismo de estas representaciones orienta la atención hacia el retrato psicológico. Destaca en este sentido el *Retrato de la Señora Tenorio* (1958) cuya expresión puede leerse con un catálogo amplio de emociones (pesar, serenidad, enojo, concentración), lo que aporta complejidad a la mujer.

Un aspecto interesante del retrato de su pareja, *María [pensativa]* (1966) es que la representa en el ejercicio de una acción, sugiriendo la posibilidad de que en la imagen ocurre algo que no siempre es aparente.



Pablo O'Gorman

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1. *La charla [La plática]*, 1957
Litografía
Tiraje 3/20
- Figura 2. Leopoldo Méndez y Pablo O'Higgins con un detalle del mural *La maternidad y la asistencia social* al fondo, ca. 1947
Acervo particular María y Pablo O'Higgins
- Figura 3. *Mujer y niño*, 1954
Litografía
58 x 44.8 cm
- Figura 4. *Mujeres otomíes sembrando*, 1957
Litografía a lápiz
- Figura 5. *Separación [Mujer con guajolote]*, 1972
Litografía a lápiz
66 x 50.3 cm
Tiraje 61/160
- Figura 6. *Vendedora*, 1957
Litografía
33.2 x 50.4 cm
- Figura 7. *Sin título [Rostro de perfil de mujer]*, 1967
Litografía
21.2 x 34 cm
- Figura 8. *Retrato de la Señora Tenorio*, 1958
Litografía
- Figura 9. *Niña de Irolo*, 1961
Litografía
66 x 50.5 cm
- Figura 10. *Tehuana cargando bote*, 1967
Litografía
20.5 x 18.3 cm
- Figura 11. *Maternidad [Cuautla]*, ca. 1963
Litografía
- Figura 12. *Sin título [Mujer de Cuetzalan]*, ca. 1964 Detalle del mural "Mercado interior indígena"
Litografía
18.5 cm x 12.8 cm
- Figura 13. *Maternidad*, ca. 1967
Litografía
17.2 x 13.2 cm
- Figura 14. *Tehuana con flores*, 1967
Litografía a lápiz
Imagen 18 x 12.7 cm
Papel 25 x 17 cm
- Figura 15. *Día de mercado en Cuetzalan*, 1968. Detalle del mural "Mercado interior indígena"
Litografía
66 x 50.6 cm
Tiraje 103/111, segunda edición
- Figura 16. *Mujer sembrando*, 1973
Detalle de "Familia en el campo"
Litografía
17.5 x 13 cm
- Figura 17. *Madre ciega*, 1979
Litografía
69.5 x 50 cm
- Figura 18. *En Cuautla*, sin fecha
Litografía
17 x 13.2 cm
- Figura 19. *Sin título [Mujer entre magueyes cargando leña]*, sin fecha
Litografía
- Figura 20. *La peleonera*, 1965
Litografía
69.6 x 50 cm
- Figura 21. *Mujer en el bosque*, 1979
Litografía
35 x 24.7 cm
- Figura 22. Pablo O'Higgins pintando un mural en la sede de la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo. Realizado en conjunto con Alfredo Zalce y Santos Balmori. Permaneció de 1937 a 1970 al interior del inmueble que ocupa actualmente el Instituto del Artesano Michoacano. Morelia, Michoacán. Eliminado durante la restauración del inmueble a principios de la década de 1970, a cargo de la Secretaría General de Obras Públicas del Gobierno del Estado. Acervo particular María y Pablo O'Higgins
- Figura 23. Boceto del mural *Tenochtitlán libre [Martín Garatza]*, 1959
Acervo particular María y Pablo O'Higgins
- Figura 24. Integrantes de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), creada en 1933.
Acervo particular María y Pablo O'Higgins
- Figura 25. Integrantes del Taller de Gráfica Popular (TGP) en la fiesta de despedida de Georg Stiebe, 1943. Autor: Anastasio Kätzler. Aparecen: Raúl Anguiano, Ángel Bracho, Ignacio Aguirre, Antonio Pujol, Marina Yampolsky, Adolfo Mexiac, Alfredo Zalce, Andrea Gómez, entre otros.
Acervo particular María y Pablo O'Higgins
- Figura 26. *Salario insuficiente*, 1952.
Detalle del mural "Solidaridad sindical", Honolulu
Litografía
66 x 50.5 cm
- Figura 27. *Campesina sembrando*, 1953.
Detalle del mural "Solidaridad sindical", Honolulu
Litografía
66 x 50.8 cm
- Figura 28. Pablo O'Higgins y Miguel Foncarrada.
Acervo particular María y Pablo O'Higgins
- Figura 29. *Hombre de la ciudad*, 1936
Litografía
- Figura 30. *Pepeñador*, ca. 1943
Litografía
57.4 x 44 cm
- Figura 31. *Vida de perros*, 1936
Litografía
47.5 x 70 cm
- Figura 32. *Cosacos*, 1943
Litografía
58.5 x 74 cm
- Figura 33. *El frente soviético*, 1942
Cartel
46.7 x 67 cm
- Figura 34. *Fascismo*, 1944
Aguafuerte
29 x 44 cm
Tiraje 10/30
- Figura 35. *La huelga de Cananea*, 1947
Grabado en linóleo
50 x 66 cm
- Figura 36. *Obregón y los yaquis*, ca. 1947
Grabado en linóleo
- Figura 37. *Seguro Social al campo o Maternidad al campo*, 1973
Litografía en lámina de aluminio
- Figura 38. *Trabajadores de la construcción*, 1973
Litografía
70 x 49.9 cm
Tiraje 32/50
- Figura 39. *Artículo 123, derecho de los trabajadores*, 1973
Litografía
70 x 49.5 cm
Tiraje 32/50
- Figura 40. *Bajando la vela*, ca. 1953
Litografía
64.5 x 49.7 cm
- Figura 41. *Chiclero*, 1973
Litografía
70 x 49.6 cm
Tiraje 29/50
- Figura 42. *Pescadores I*, 1973
Litografía
70 x 49.5 cm
Tiraje 8/30
- Figura 43. *Pescador con su hijo*, 1978
Litografía
49.8 x 64.4 cm
Tiraje 23/100
- Figura 44. *Pescadores II*, 1973
Litografía en lámina de aluminio
70.3 x 49.8 cm
Tiraje 25/50
- Figura 45. *Electricidad al campo*, 1973
Litografía en lámina de aluminio
70 x 49.8 cm
Tiraje 41/50
- Figura 46. *Siderurgia*, 1973
Litografía
70 x 49.7 cm
Tiraje 27/50

- Figura 47. Vendedor de flores, 1970**
Litografía
47.3 x 35 cm
Tiraje 52/120
- Figura 48. Petroleros, 1973**
Litografía
Tiraje 4/30
- Figura 49. Trabajando para subsistir, 1973**
Litografía en lámina de aluminio
66 x 47.6 cm
Tiraje 40/100
- Figura 50. Llamado a la juventud [Trabajadores de América Latina] [Homenaje a Salvador Allende], 1975**
Litografía
44.3 x 57.2 cm
- Figura 51. Cañeros, 1952.** Detalle para el mural "Solidaridad sindical", Honolulu
Litografía
50.2 x 66 cm
Tiraje 40/50
- Figura 52. Ladrillero y su hijo, 1945**
Litografía
- Figura 53. Minero, ca. 1945**
Litografía
- Figura 54. Papelero en el Zócalo, 1943**
Litografía
- Figura 55. Cañero, 1950**
Litografía
63 x 48.2 cm
Tiraje 11/18
- Figura 56. Guerrillero, 1954**
Grabado en linóleo
- Figura 57. Llamado a la juventud, 1975**
Cartel
61 x 45.8 cm
- Figura 58. Cárdenas informa al pueblo, 1939**
Grabado en linóleo
52.8 x 35.4 cm
- Figura 59. Mujer en el mercado de Cuautla, ca. 1946**
Litografía en color
30.8 x 36 cm
Tiraje 3/10
- Figura 60. El desayuno o el almuerzo, 1943**
Litografía
29.2 x 45 cm
Prueba de autor
- Figura 61. Maguey de Topilejo, 1978**
Litografía a lápiz
49.8 x 65 cm
Tiraje 75/100
- Figura 62. Maguey viejo, 1949**
Litografía
50.5 x 66.5 cm
- Figura 63. Indígena de Valle de Bravo, 1965**
Litografía
Tiraje 2/60
- Figura 64. El regreso [La balada], 1970**
Litografía
Tiraje 60/60
- Figura 65. En el valle de Toluca, ca. 1978**
Litografía
17.5 x 13.4 cm
- Figura 66. El novio, 1979**
Litografía
73 x 50 cm
- Figura 67. Paisaje de Zacatecas, ca. 1940**
Litografía
44.2 x 56.7 cm
- Figura 68. Erosión de la tierra, ca. 1949.** Variación sobre el tema del mural de Santa María Atarasquillo
Grabado en linóleo
28.4 x 18 cm
- Figura 69. Limpiando grano, 1949**
Litografía
- Figura 70. El Chichicuilotero, 1959**
Litografía
Tiraje 105/130, 4a edición
- Figura 71. Sembradora, 1950**
Litografía
49.6 x 35 cm
Tiraje 13/112, 2a edición
- Figura 72. Hombre del siglo XX, 1939**
Litografía
- Figura 73. Amigos, 1961**
Litografía
45.7 x 32 cm
- Figura 74. Campesino junto al árbol en Tequisquiapan, ca. 1972-1974**
Litografía
19 x 13 cm
- Figura 75. Paisaje de Cuautla, 1960**
Litografía
47.3 x 34.8 cm
Tiraje 5/20
- Figura 76. Queremos trabajar, 1950**
Xiografía
35 x 23.5 cm
- Figura 77. La cosecha, 1978**
Litografía
50 x 65 cm
- Figura 78. Mujer en el mercado de Cuetzalan, 1963** Detalle para el mural "Mercado interior indígena"
Litografía
47.2 x 35 cm
- Figura 79. Campesino en domingo, 1974**
Litografía
33.5 x 25.5 cm
- Figura 80. Ayuda mutua, 1953**
Litografía
36.3 x 49.8 cm
Tiraje 7/60
- Figura 81. Hombre haciendo su arado, 1953**
Litografía
50.5 x 56.5 cm
Tiraje 36/60
- Figura 82. Tenochtitlán Libre [Martín Garatuzal], 1960-1962)**
Mural al fresco sobre bastidor
Teatro "José Rubén Romero", UMSNH
Foto: Juan Carlos Jiménez Abarca
- Figura 83. María en Monterrey, Nuevo León, sin fecha**
Acervo particular María y Pablo O'Higgins
- Figura 84. Pablo en el vestíbulo del Teatro Universitario "José Rubén Romero" de la UMSNH, sin fecha**
Acervo particular María y Pablo O'Higgins
- Figura 85. María y Pablo en la Escuela Primaria "Eréndira" en Caltzontzin, Michoacán. Sin fecha**
Acervo particular María y Pablo O'Higgins
- Figura 86. Detalle del mural Éxodo de la población de la región del Paricutín, 1950**
Comunidad de Caltzontzin, Michoacán
Acervo particular María y Pablo O'Higgins
- Figura 87. Detalle del mural Éxodo de la población de la región del Paricutín, 1950**
Comunidad de Caltzontzin, Michoacán
Acervo particular María y Pablo O'Higgins
- Figura 88. Detalle del mural Éxodo de la población de la región del Paricutín, 1950**
Comunidad de Caltzontzin, Michoacán
Acervo particular María y Pablo O'Higgins
- Figura 89. Pablo O'Higgins trabajando con su auxiliar (también colaborador de Alfredo Zalce) en el mural *Tenochtitlán Libre* [Martín Garatuzal], 1960—1962.**
Teatro Universitario "José Rubén Romero" de la UMSNH
Acervo particular María y Pablo O'Higgins
- Figura 90. Pablo de visita en la comunidad de Angangueo, Michoacán, sin fecha**
Acervo particular María y Pablo O'Higgins
- Figura 91. María en el actual edificio de Tesorería de la UMSNH, sin fecha**
Acervo particular María y Pablo O'Higgins
- Figura 92. Frente del Teatro Universitario "José Rubén Romero", sin fecha**
Acervo particular María y Pablo O'Higgins
- Figura 93. Músico cruzando el río, 1976**
Litografía a lápiz
Imagen 54 x 39 cm
Papel 64 x 49 cm
Tiraje 5/20
- Figura 94. Familia en el campo [Familia campesinal], 1973**
Litografía
70 x 49.6 cm
Prueba de autor

Figura 95. <i>La carreta</i> , 1965 Litografía 50 x 69.7 cm Tiraje 52/100	Figura 101. <i>María [pensativa]</i> , 1966 Litografía 54.4 x 37 cm Tiraje 11/32	Figura 106. <i>José Sánchez</i> , 1967 Litografía
Figura 96. <i>Defensa de Veracruz</i> , (1950) Grabado en linóleo 56.8 x 72 cm	Figura 102. <i>Marcelino [Indígena de Guerrero]</i> , 1977 Litografía 64 x 49.3 cm Tiraje 86/100	Figura 107. <i>Don Nieves</i> , 1960 Litografía 69.8 x 49.3 cm Tiraje 79/100 3a edición
Figura 97. <i>Danzantes de Metepec</i> , 1953 Litografía Tiraje 12/35	Figura 103. <i>Melchor Ocampo</i> , ca. 1960 Grabado en linóleo 41.5 x 34 cm	Figura 108. <i>Don Lupito</i> , 1948 Litografía 50.5 x 43.2 cm Tiraje 14/35
Figura 98. <i>Encuentro padre e hijo</i> , 1979 Litografía 65 x 49.7 cm	Figura 104. <i>Mujer del Estado de México</i> , sin fecha Litografía 18.5 x 13.8 cm	Figura 109. <i>Campesino descansando en el arado</i> , 1970 Litografía Tiraje 31/60
Figura 99. <i>Cargando pencas</i> , 1970 Litografía 69.6 x 49.7 cm Tiraje 69/102	Figura 105. <i>Sin título [Danzante]</i> , ca. 1962 Litografía 19 x 13.5 cm	Figura 110. <i>La toma de Zacatecas</i> , 1947 Grabado en linóleo 50 x 63.5 cm
Figura 100. <i>Sin título [Campesino de espaldas]</i> , sin fecha Litografía 19 x 14 cm		Figura 111. <i>El capataz</i> , 1953. Detalle para el mural "Solidaridad sindical", Honolulu Litografía

AGRADECIMIENTOS

A la Licenciada en Ciencias Jurídicas María de Jesús de la Fuente Casas. Gran y eterno agradecimiento por haber elegido a la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo como heredera y guardiana de los trabajos de Pablo O'Higgins.

A Verónica Arenas Molina y Maricela Pérez García, investigadoras del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP) y responsables del proyecto *Rescate y Organización del fondo documental María y Pablo O'Higgins*, por la amabilidad con la que nos recibieron en todas las ocasiones que visitamos la Casa Estudio en Coyoacán. Gracias por compartir información sobre Pablo, las aventuras y los lindos recuerdos del tiempo acumulado que acompañaron a María en su casa, no solo como responsables del Estudio, también como amigas y confidentes. Gracias por su disposición al apoyar y respaldar este proyecto.

Al personal que atendía la residencia de María y Pablo O'Higgins y las amistades de María que nos apoyaron para comunicarnos eficazmente con ella.

Gracias a las y los funcionarios, las compañeras y los compañeros nicolaitas que intervinieron en alguna etapa de este proyecto, su trabajo facilitó las gestiones y los procesos. Al personal que labora en el Centro Cultural Universitario, por su apoyo, compromiso y trabajo diario.

A Alfonso Hernández Barba y Gutierrez Aceves Piña, profesores del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), a José Manuel Springer, curador independiente y crítico de arte y a Miguel Carmona Virgen, artista visual mexicano, por el tiempo dedicado para asesorar y aconsejar.

A Mariano Rentería Garnica y Elsa Andrea González Olvera por su trabajo profesional que le dio una primera dirección al proyecto.

Al joven y multidisciplinario equipo que se encargó del proyecto y de lo necesario para hacerlo realidad; Aurora Molina Pineda, Juan Carlos Jiménez Abarca, Linda Celeste Jaime Padilla, José Luis Arroyo Robles, Imelda Machorro Ruiz y José Roberto Morales Ochoa.

A las familias y los amigos que acompañaron y apoyaron a todas las personas que participaron en la creación de la sala "María y Pablo O'Higgins" en el Centro Cultural Universitario de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.



Figura 109. Campesino descansando en el arado, 1970

Figura 110. La Toma de Zacatecas, 1947

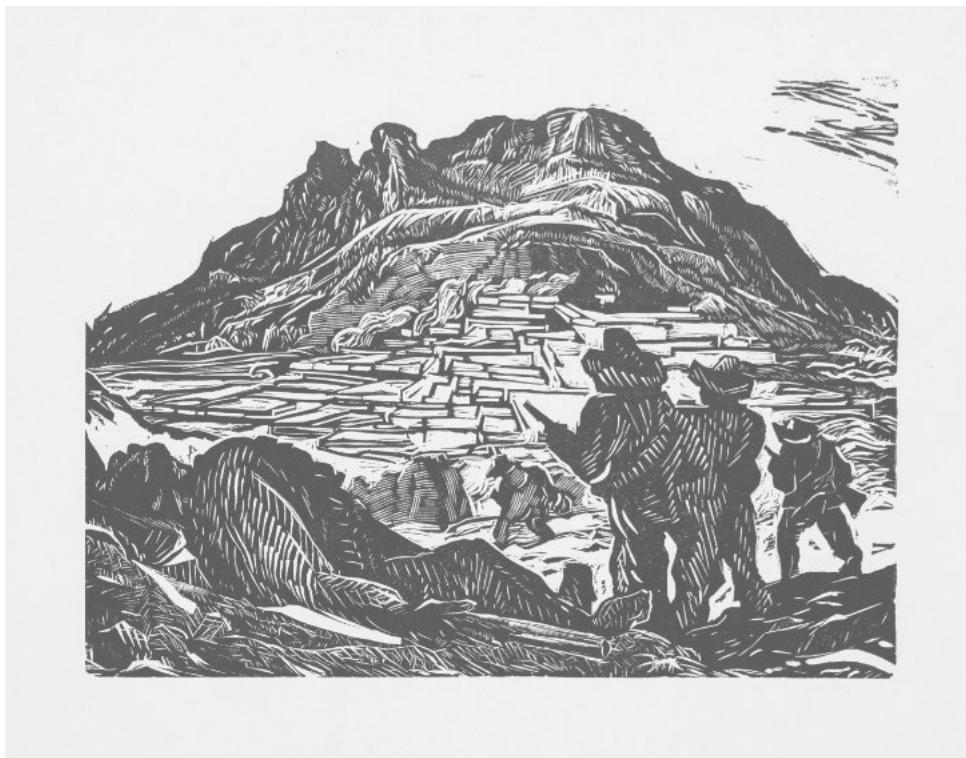


Figura 111. El capataz, 1953. Detalle para el mural "Solidaridad Sindical", Honolulu



PABLO O'HIGGINS. PATRIMONIO UNIVERSITARIO

Se terminó de imprimir en el mes de noviembre de 2022,
en los talleres gráficos de la Editorial Universitaria (UMNSH), ubicados
en Francisco J. Mújica s/n, Ciudad Universitaria. Morelia, Mich, México.
Se utilizaron las familias tipográficas Franklin Gothic Book y Myriad Pro.
Para la impresión se empleó papel bond de 120 gramos en interiores
y cartulina couché mate laminado de 300 gramos, para cubiertas.
El tiraje fue de 100 ejemplares.

La presente edición cuenta con versión digital en PDF para consulta gratuita.

Pablo O'Higgins (1904-1983) fue un luchador social y artista involucrado en muchos de los procesos culturales y políticos que dieron forma al convulso siglo XX mexicano.

A partir de 1924 inicia su inmersión en México (primero con su amigo Miguel Foncerrada, después por invitación de Diego Rivera), donde conoce de primera mano la construcción de una nueva vanguardia artística: el Muralismo mexicano. Estuvo ahí, brocha y overol con andamio, donde las pinturas murales ocuparon la sede de la Secretaría de Educación Pública (CDMX) y la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo. Fue miembro de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), fundador del Taller de Gráfica Popular (TGP) y del Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP). Organizaciones que tuvieron en común, en su origen, buscar trabajar colectivamente por la justicia y la dignidad de trabajadores y campesinos. Artistas incluidos.

Buscó combatir, con las herramientas a su alcance y el poder de la organización colectiva, al Fascismo y al Imperialismo de su tiempo, que en su crecimiento y desarrollo amenazaron de diferentes maneras la libertad de las naciones emergentes de todo el mundo, históricamente oprimidas por el colonialismo y la explotación.

Pablo conoció personalmente al México profundo, buscó toda su vida inmiscuirse en los asuntos de personas y poblaciones que trató con afecto, empatía solidaria, militancia compañera. Reunió para ello buenos contactos, aportaciones personales e involucramiento presencial, participativo.

Presenció y respaldó la conformación y crecimiento de organizaciones nacionales de trabajadores y campesinos, con la esperanza de con ellas hacer frente a los abusos del mercado y los patrones. El Estado Mexicano Moderno fue aliado y tirano en esos procesos. O'Higgins en reiteradas ocasiones mostró el temple de sus convicciones, sabiendo cuándo aportar y cuando retirarse.

Fue testigo del uso corporativista que partidos políticos dieron a Gremios, Uniones y Sindicatos y, como muchos artistas de su generación, experimentó el desencanto frente a la lucha social organizada. Supo diferenciarse aún más: no se aisló en madurez artística para "crear en su estudio". Continuó con la colaboración comunitaria, ejemplo de ello es la comunicación con pobladores de la comunidad de Caltzontzin, fundada en el sitio que se conoce hoy por causa de la erupción del volcán Paricutín (1943-52). También dedicó muchos esfuerzos para colaborar con instituciones educativas de distintos niveles. La Universidad Michoacana cuenta con obra mural suya, en el Teatro José Rubén Romero.



Difusión
Cultural y
Extensión
Universitaria