

Dafne Cruz Porchini y Luis Vargas Santiago, eds., *Antonio Ruiz El Corcito. Montajes y escenas del México moderno* (México: Fundación Amparo/ Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2024). 368 pp.

Israel RODRÍGUEZ

<https://orcid.org/0000-0003-3825-974X>

Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Instituto de Investigaciones Estéticas

israelrr@unam.mx

Antonio Ruiz El Corcito. Montajes y escenas del México moderno presenta una visión de la obra del artista texcocano a través de la relación que este autor estableció con disciplinas artísticas o industrias culturales. Por ello, los ensayos que componen este libro apuestan por una revisión de las obras de Ruiz a la luz de un novedoso conjunto de elementos como bocetos, fotografías, cartas, maquetas o caricaturas, provenientes del archivo del artista, ubicado en el Getty Research Institute. La intención es que esta revisión de la intersección de materiales, disciplinas y espacios nos coloque frente a la posibilidad de trascender lecturas canónicas.

El libro, compilado por Dafne Cruz Porchini y Luis Vargas Santiago, profundos conocedores del arte mexicano del siglo xx, se divide en tres partes. La primera de ellas ofrece dos aportaciones: por un lado, una exhaustiva valoración del archivo de Antonio Ruiz realizada por la curadora Luisa Barrios; por el otro, la síntesis de una entrevista con la historiadora del arte Rita Eder. La inclusión de ambos textos ofrece la posibilidad de comprender el punto de partida tanto material como historiográfico de esta obra: la reflexión de Luisa Barrios problematiza las implicaciones de acercarse a la obra de Ruiz a partir de los materiales que acompañaron su labor creativa, mientras que la entrevista a Rita Eder muestra al lector el estado del conocimiento académico sobre la obra de Ruiz. Sin duda, ambas lecturas ofrecen elementos importantes para acercarse a este artista. Sin embargo, existe una diferencia muy marcada entre el análisis de Eder, signado por



la reflexión estética y teórica, y el testimonio y recuento de Barrios, que se encuentra en un registro distinto.

El segundo acto comprende cuatro ensayos y se inaugura con el texto más arriesgado del libro: “Más allá de la ironía y la sátira. Inquietante extrañeza en la visualidad de Antonio Ruiz”. Obra de Luis Vargas Santiago, este trabajo examina un amplio conjunto de pinturas para proponer una lectura novedosa y provocadora. Posicionándose más allá de la tradición historiográfica que parecía haber agotado la lectura de Ruiz en el código de la ironía, Vargas Santiago propone un acercamiento que se apoya en los postulados freudianos de lo ominoso o lo siniestro para mostrar cómo la ambigua, desconcertante e inestable forma de representación de Ruiz esconde un complejo dispositivo visual capaz de activar una erótica de la mirada hasta ahora poco estudiada.

Es, además, en este ensayo donde aparece en ejecución el enfoque dominante en el libro, que consiste en plantear una relectura de Ruiz a partir del cruce entre las categorías de raza, clase y género. El desborde disciplinario que activan estas categorías de análisis, a partir de la mirada freudiana, ofrece a Vargas la posibilidad de leer no sólo desde lo evidente, sino, sobre todo, de lo inquietante y lo extraño. Aunque arriesgado, este planteamiento permite reabrir la obra de Ruiz y leerla desde la incomodidad, para encontrar en ella el dispositivo que posibilita el placer de la mirada en el sentido sexual de la palabra.

Por su parte, el trabajo de Dafne Cruz Porchini, “Huellas de un mural perdido. La obra de Antonio Ruiz en el Sindicato de Cinematografistas (1935)”, nos acerca a un espacio de novedad y a un ejercicio de investigación disciplinaria en el que se conjugan la revisión documental y el análisis visual. Al estudiar el desaparecido mural realizado en aquel local sindical de la colonia Guerrero, Cruz Porchini presenta otra de las tesis centrales del libro que tiene que ver con la capacidad de Ruiz para elaborar montajes como parte esencial de su forma de representación.

En “Antonio Ruiz y los espacios como escenografía”, Mireida Velázquez Torres nos acerca a una de las facetas menos exploradas del artista: el trabajo escenográfico. Aquí, por supuesto, caben varias preguntas, y quien se acerque a este texto encontrará, sin duda, elementos para responderlas. En primer lugar, habría que preguntarse si existe una especificidad o una diferencia importante entre el trabajo escenográfico de Ruiz y el desarrollado por artistas como José Clemente Orozco, Rufino Tamayo, Gunther Gerzso, Leonora Carrington o Manuel Felguérez, quienes, aunque no carecían

de talento, no contaban con la formación multidisciplinaria de aquél. Por otro lado, cabe también la interrogante sobre las fronteras o las confluencias entre estos espacios y trabajos de subsistencia con aquellos destinados a la creación artística. Esta pregunta podría parecer intrascendente. Sin embargo, quizá en su respuesta esté una de las pistas que nos ayude a repensar la importancia del espectáculo, de las industrias culturales y del consumo de imágenes como parte del universo visual de artistas para quienes estos ámbitos de la vida no se encontraban separados.

La modernidad estuvo acompañada de una auténtica fiebre constructora y la infinidad de obras que en el arte moderno están vinculadas a este fenómeno son prueba de ello. Sin embargo, este impulso fue también un asunto de debate sobre las necesidades y finalidades de los nuevos espacios a edificar. En ese sentido, el ensayo de Aldo Solano Rojas, “La arquitectura en la obra de Antonio Ruiz”, ofrece una ventana para entender no sólo la forma en la que este pintor-arquitecto interpretó y representó las edificaciones, sino, sobre todo, cómo esta labor puede leerse desde un espacio político del que en ocasiones se ha querido excluir a Ruiz. Además, al analizar brillantemente obras como *El maquetista* o *Los nuevos ricos*, Solano Rojas reflexiona sobre las implicaciones políticas de estas imágenes, que muestran una contradicción entre los ideales funcionalistas y la realidad de un ejercicio arquitectónico sometido a los designios de un capitalismo vulgar.

El segundo acto del libro cierra con un texto de Eumelia Hernández, “Los dibujos ocultos de El Corcito”. En él, la autora desarrolla la posibilidad de desandar el proceso creativo de Ruiz para acercarnos a los dibujos preparatorios o a versiones preliminares de dos obras: *La billetera* y *El sueño de la Malinche*. A partir de estudios de imagenología y microscopía, Hernández muestra los cambios realizados por Ruiz en un proceso creativo que combina el meticuloso trabajo del dibujante con las probables reflexiones finales de un artista. En este caso, aunque Hernández muestra que una pintura no es solamente una superficie narrativa, sino el resultado de un entramado de decisiones, tanteos y reformulaciones, la autora concluye su texto sin proporcionar una reflexión más amplia sobre las implicaciones de los cambios encontrados, sobre las motivaciones estéticas o ideológicas de Ruiz, o sobre la relación entre estos hallazgos y debates más amplios del arte mexicano.

En el último acto del libro se analizan obras emblemáticas de Ruiz mediante complejos ejercicios en los que se mezclan la contextualización de

las obras con la problematización de las imágenes. Así, por ejemplo, en su brillante lectura de *El organillero*, Claudia Garay Molina nos ofrece la posibilidad de imaginar la emblemática escena de baile callejero a la luz de las transformaciones socioculturales de los años veinte. Además, realiza un fascinante ejercicio de lectura del acto de mirar y ser mirado, e invita a revisar estos exvotos seculares para encontrar en ellos el juego de miradas en las que creador, escena y espectador participan, y en la que la relación entre visión y sexualidad se hace de nuevo evidente. Es una lástima que en el libro la participación de esta historiadora, experta en el periodo, se haya limitado al análisis de obra y no se haya incluido un ensayo de su autoría, pues sin duda habría aportado mucho a la comprensión del tema.

Por su parte, las lecturas de Uriel Vides Bautista de obras como *La serenata*, *Los paranoicos* o *Las changuitas* nos enfrentan nuevamente a la incomodidad y a la complejidad con las que Ruiz retrata la modernidad urbana de los años cuarenta. Si en *La serenata* observamos el desmontaje de la moderna mitología romántica popularizada por la industria del cine, en su lectura de *Las changuitas*, Vides Bautista muestra cómo, en estos nuevos tipos populares, convivían violentas prácticas en las que la representación del pudor y la tradición mantenían una tensión con la estigmatización y sexualización de las mujeres que habitaban las calles de la capital mexicana.

Cierra la última parte de este libro la lectura con que Erick García Sánchez se acerca a un último conjunto de obras. Al presentar sus interpretaciones sobre *Viaje al infinito*, *La soprano* o *Indolandia indivisa y libre*, subraya la capacidad de Ruiz para redimensionar la representación. Al invitarnos a mirar con detenimiento la relación entre el pequeño cuerpo de Frida flotando al lado de inmensos barquitos de papel, al señalarnos la magnificación del “pequeño” error de una moderna *mezzosoprano* o describir la forma en la que una simple escena de enfrentamiento animal logra contener una alegoría nacional, García Bautista llama nuestra atención nuevamente sobre la relación entre representación y espectador, así como sobre la forma en que Ruiz se valió de la transformación de las escalas para representar la crítica social y política, o el dolor de la pérdida.

Sobre el lugar que este libro ocupa en la historiografía del arte, hay que decir que la tarea no era sencilla. La revisión de la obra de Antonio Ruiz no es abundante; sin embargo, los trabajos existentes han sido realizados por importantes autoridades que han dejado interpretaciones verdaderamente sólidas. Por un lado, el acercamiento de Olivier Debrouse en

los años ochenta sentó las bases de la lectura sobre este artista como un testigo de la vida cotidiana y como un lector irónico de la modernidad.¹ Por otro lado, hace diez años Rita Eder publicó un trabajo destinado a convertirse en un texto clásico,² en el que advirtió la posibilidad de analizar a Ruiz como un complejo código o un fascinante juego de perspectivas y miradas. Aunque se ciñe fundamentalmente a la producción de los años treinta, es también Eder quien evidencia la necesidad de entender la obra de Ruiz como el producto de un complejo entramado visual en el que no sólo participan las artes plásticas, sino también las industrias culturales como factor determinante en su lenguaje. La obra de Eder fue fundamental para entender el trabajo de Antonio Ruiz como un ejercicio de montaje y sus obras como escenarios en los que se representa de manera crítica el drama del México moderno.

Por ello, el libro reseñado parte de suelo firme e intenta ir un poco más allá, mostrando cómo este ejercicio de lectura y esta metodología de análisis de los pequeños detalles puede enriquecerse si se le suman nuevas preguntas relacionadas con cuestionamientos contemporáneos mucho más interesados en comprender la articulación de los regímenes visuales de la modernidad a través de la intersección tanto de disciplinas artísticas como de enfoques conceptuales recientes.

El término “espectáculo” refiere en la modernidad a la conjunción compleja de una nueva práctica vinculada a una puesta en escena, a una existencia artificial y a un conjunto de elementos impostores con los que se construye una idea del mundo en la que las fronteras entre expectación, comprensión y entretenimiento parecen haberse borrado. Habitados hoy a formas espectaculares vinculadas, sobre todo al consumo solitario de imágenes, vale la pena detenernos para imaginar aquellos años de la vida moderna cuando espectáculo y espacio público caminaban de la mano, pero también aquel momento en el que las formas y el lenguaje cinematográfico mantenían fuertes vínculos con su origen teatral. Por ello, acercarnos a un libro cuyo conjunto de textos hace especial énfasis en la representación pictórica como una forma de puesta en escena nos coloca ante

¹ Olivier Debrouse, *Antonio Ruiz. El Corcito* (México: Dimart, 1987).

² Rita Eder, *Narraciones. Pequeñas historias y grandes relatos en la pintura de Antonio Ruiz El Corcito* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016).

la necesaria pregunta sobre las similitudes o diferencias de esta acción en las diferentes disciplinas.

Resulta inevitable cuestionarse si el propio Ruiz comprendía la composición pictórica —es decir, la disposición organizada de los elementos visuales dentro de un espacio bidimensional— como entendía la puesta en escena teatral dentro de la cual el ejercicio escenográfico es sólo una de las variables. La misma pregunta podría plantearse con respecto a la relación entre composición y montaje, término que, en las artes escénicas, refiere a la organización de los elementos en el espacio y en el tiempo, pero que, en el cine, al menos en los años treinta, refería a la yuxtaposición de planos que tenía como finalidad crear en el espectador imágenes o emociones que no estaban presentes en la obra.

En ese sentido, la lectura de la obra de Ruiz como parte de un cruce complejo de entendimiento del montaje y la escena ofrece en este libro algunos indicios relevantes: Aldo Solano Rojas y Dafne Cruz Porchini evidencian, por ejemplo, la forma en que la representación de la arquitectura neocolonial en un set de cine o en una escena de construcción da cuenta de una mirada profundamente crítica sobre lo fársico de esta modernidad; Luis Vargas Santiago nos enfrenta a la incómoda evidencia de la artificialidad del consumo mostrado en la falta de brazos de un maniquí; Mireida Velázquez Torres nos señala la vinculación entre la forma de imaginar escenas y la propia práctica de construir el espacio en el que deben desarrollarse; Claudia Garay Molina advierte la artificialidad de la representación de la ciudadanía escolar.

Aun así, a pesar de estos indicios, el libro no entra de lleno en el complejo debate sobre el montaje y deja abierta todavía la necesidad de una reflexión sobre la forma en la que este ejercicio fue entendido en las distintas disciplinas artísticas, y cómo la relación entre procesos plásticos e industrias del entretenimiento definió este proceso.

Este libro actualiza tanto la lectura de la obra de Ruiz como la comprensión de la relación entre modernidad y visualidad. La idea de esta unión no es nueva. La emergencia de múltiples dispositivos de la mirada se encuentra en el corazón mismo del advenimiento del mundo moderno, con todas sus maravillas y sus violencias, sus duras realidades y sus imágenes impositoras. Lo que resulta fascinante de esta publicación es que, en ella, el acto de mirar se presenta como una huella o una evidencia del régimen visual de nuestra propia, incómoda y fascinante, modernidad. Por ello, las herramientas que nos ofrece el libro nos permiten comprender en qué medida nuestra

propia mirada se acerca o se distancia de la de Ruiz y sus contemporáneos. La mirada deseante, la mirada que desprecia, la mirada que oculta, la mirada que interpela —que nos interpela desde el pequeño cuadro— nos coloca frente a nuestra compleja herencia cultural, frente a la necesidad de pensar y repensar todas las capas de sedimento que se han acumulado para configurar una mirada que hoy sigue atravesada por nuestras concepciones de raza, de género o de clase social.

REFERENCIAS

Debroise, Olivier. *Antonio Ruiz. El Corcito*. México: Dimart, 1987.

Eder, Rita. *Narraciones. Pequeñas historias y grandes relatos en la pintura de Antonio Ruiz El Corcito*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016.