

YO HE SUFRIDO MÁS QUE CRISTO

MANUEL GONZÁLEZ SERRANO

Esta publicación ha sido financiada gracias
a la generosidad del Legado Grodman.



UN SUEÑO. UN LEGADO / A DREAM. A LEGACY

La gestión de este legado se hace a través de la University
of Guadalajara Foundation | USA.



University of
Guadalajara
Foundation | USA®

D. R. © 2024, Universidad de Guadalajara
Museo de las Artes
Av. Juárez 975, 44100, Guadalajara, Jalisco, México

Hecho en México

Índice

Presentación	4
Los yoes de Manuel: una aproximación a su obra desde la ciencia cognitiva María Helena González	9
Manuel González Serrano: entre musas, poetas y otros héroes Vicente Quirarte	42
¿Te salvaríamos, Manuel? Laura Athié	66
Manuel González Serrano: el derrumbe y el silencio Javier Aranda Luna	81
Nostalgia de la muerte (o la fertilidad de los huesos) Elisa Díaz Castelo	92
La experiencia de su mundo Óscar Gustavo Serrano Zermeño	111
Línea de tiempo Desplegable	

Presentación

En atención a su misión de formar profesionistas en los niveles educativos medio superior y superior, impulsar la investigación científica y tecnológica, así como promover la vinculación y extensión para incidir en el desarrollo sustentable e incluyente de la sociedad, la Universidad de Guadalajara mantiene su compromiso de rescatar, resguardar, enriquecer y difundir el patrimonio cultural y artístico de los jaliscienses, a través de diferentes programas y proyectos específicos.

Gracias al valioso donativo efectuado por la doctora Pyrrha Gladys Grodman a esta Casa de Estudios, para impulsar la formación académica y el talento de artistas mexicanos y jaliscienses, conocido como Legado Grodman y administrado por la University of Guadalajara Foundation | USA, actualmente operamos diversos programas de apoyo a jóvenes creadores que se desempeñan en la academia, el arte y la cultura.

Para atender el genuino deseo de la doctora y honrar a su memoria, parte de su legado está enfocado en difundir la obra de destacados artistas y realizadores jaliscienses, con el propósito de dar a conocer su trabajo y, con ello, enriquecer el panorama cultural y artístico de nuestra región.

En este contexto, es un honor poner a disposición de la comunidad universitaria y artística, así como de la ciudadanía en general, este catálogo que compila elementos seleccionados de la obra del destacado artista jalisciense Manuel González Serrano y cuya publicación ha sido posible gracias al esfuerzo conjunto de varios organismos y personas, en especial, de quienes conforman el equipo de trabajo del Museo de las Artes.

Agradezco a Ellen R. Eade, albacea del legado de Pyrrha Gladys Grodman, así como a la University of Guadalajara Foundation | USA, por el apoyo otorgado para la realización de este catálogo y de las exposiciones correspondientes, iniciativa que forma parte de un amplio proyecto cuyo objetivo consiste en difundir el talento y la obra de las y los artistas de Jalisco y de México.

Ricardo Villanueva Lomelí

Rector General
Universidad de Guadalajara

Desde su esencia la Universidad de Guadalajara, por conducto de la University of Guadalajara Foundation | USA, organización sin fines de lucro, enaltece el sentido de la actividad humana mediante el impulso de las manifestaciones culturales y artísticas.

Por su vocación y prestigio, la University of Guadalajara Foundation | USA tiene la distinción de ser depositaria del patrimonio, así como del acervo artístico privado de la doctora Pyrrha Gladys Grodman, una mujer generosa y comprometida con diversas problemáticas sociales, amante de la cultura mexicana y del arte jalisciense. Con su legado se impulsan las trayectorias profesionales de cientos de jóvenes y de artistas.

A través del MUSA Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara, hemos promovido la materialización de los diseños de nuestra benefactora, con el objetivo de que las propuestas de los talentos emergentes y de los artistas consolidados trasciendan en la esfera artística local, nacional e internacional.

El legado de la doctora Grodman se mantiene vivo con cada artista, con cada proyecto académico, cultural y artístico realizado para engrandecer al espíritu humano, así como con los grupos de estudiantes que reciben apoyos para que puedan terminar su formación académica.

Para la University of Guadalajara Foundation | USA representa un distinguido honor ser partícipe de esta labor altruista que, al mismo tiempo, beneficia a los jaliscienses y a las comunidades de origen mexicano en los Estados Unidos de América.

Luis Gustavo Padilla Montes

Presidente
University of Guadalajara Foundation | USA

La doctora Pyrrha Gladys Grodman, benefactora del Legado Grodman, comenzó su distinguida vida en circunstancias desafortunadas. Siendo muy pequeña, fue abandonada en un orfanato de Nueva Orleans, Luisiana, en el cual pasó toda su niñez. Pese a ello, desde muy temprana edad mostró gran amor por la lectura, la ciencia y el arte. Su curiosidad intelectual y su mente brillante le permitieron asistir y graduarse en la New York University, como licenciada en química y más tarde, obtendría un título en medicina por la Pennsylvania Women's Medical School (ahora Drexel University), ambas en los Estados Unidos de América.

Como resultado de su labor como médico en Atlanta, Georgia, la doctora Grodman contrajo una condición severa en los pulmones. Los doctores que daban seguimiento a su tratamiento le aconsejaron buscar su recuperación en un ambiente con un clima más templado. Así fue como eligió y llegó a Guadalajara, Jalisco, México.

En Jalisco, recordó y nutrió aquel amor infantil por las artes: ¿cómo podría ignorar aquellas sensaciones, los colores, la creatividad, la ingenuidad de la gente, su cultura y los artistas de esta región? Todo ello enmarcado además por un poderoso paisaje natural.

A pesar de encontrar plenitud y salud en Jalisco, después de completar su recuperación, la doctora Grodman regresó a su país natal para continuar con su labor en la medicina. Sin embargo el amor por Guadalajara estuvo siempre presente. Con el paso de los años, llenó los espacios de su hogar con obra artística original de autores jaliscienses, tanto conocidos como desconocidos.

Al fallecer en el 2014, su preciada colección de arte conformada por más de 400 piezas que incluyen pintura, textiles y otros artículos de artistas y artesanos de Jalisco, fue otorgada y entregada para su resguardo al MUSA Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara. Podría ser que, durante su tiempo en recuperación, vislumbrara la dificultad emocional que conllevaría el separarse de su amada colección, por ello, la doctora Grodman dedicó la mayoría de su tiempo y su prestigioso intelecto a invertir en sus ahorros.

Durante el último año de su vida, constantemente expresaba su claro deseo de que su futuro legado pudiese beneficiar de algún modo a la cultura, el arte y a los artistas de Jalisco. Aquel propósito fue consagrado con la creación del Grodman Educational Trust (el Legado Grodman), el cual ha contribuido para la presentación de esta exposición.

Esta edición es la evidencia del sueño cumplido de aquella expósita de Luisiana quien creció para convertirse en una prodigiosa doctora que se enamoró de Jalisco, de su gente, de su arte y de su cultura. Estamos seguros que estaría complacida con ello.

Gracias.

Ellen R. Eade

Representante Inicial de la Herencia de Pyrrha Gladys Grodman

Manuel González Serrano (1917-1960) recurrió a las facultades plásticas del surrealismo y de la pintura metafísica para dotar a sus composiciones con un halo enigmático. Sus pinceladas y trazos son un reflejo de la atormentada existencia que tuvo. El dolor, el desamparo y la melancolía que sintió fueron acentuados por parajes y ambientes derruidos o inquietantes que, con apasionado detalle, eternizan la agonía de su alma rota.

Como trabajos autorreferenciales, sus obras incluyen elementos que destacan su conexión con su historia familiar y con su tierra, Lagos de Moreno. La influencia de los espacios arquitectónicos en los que creció, los paisajes que se clavaron en su mirada y las devociones ancestrales que le inculcaron fueron poderosos referentes para la construcción de su lenguaje artístico al que, además, enriqueció con inéditas analogías y con alusiones simbólicas de profundo impacto visual.

Como casi nadie más lo hizo dentro del arte mexicano del siglo XX, Serrano indagó en la representación de su propia apariencia que, sin concesiones, configuró una multiplicidad de reflejos que dejaron al descubierto a todas las aristas de su ser. Este insistente recurso creativo que tomó a su yo como punto de partida, es el hilo argumental con el que María Helena González tejó el discurso curatorial de esta exposición.

Con pinturas, dibujos, libros, fotografías, artículos periodísticos, documentos y objetos personales se trazó una ruta museográfica que nos adentró en la vida de este lagunense quien, a pesar de su breve trayectoria, gozó de buena recepción por parte de la crítica especializada. Más allá que suele ser visto como integrante del grupo de los "pintores malditos", lo cierto es que tuvo la oportunidad de exponer en varias ocasiones su trabajo —incluso en San Francisco y en Los Ángeles— y que forjó sinceras amistades con las más importantes personalidades de la escena artística nacional de su momento.

Esta muestra, que presentamos gracias a la colaboración de notables instituciones y coleccionistas que nos facilitaron el préstamo de sus piezas, ha contado con el apoyo del Legado Grodman que, una vez más, refrenda su compromiso para difundir a los creadores jaliscienses.

Maribel Arteaga Garibay

Directora
MUSA Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara



Los yoes de Manuel: una aproximación a su obra desde la ciencia cognitiva

María Helena González López

1.

Mi primer contacto con la obra de Manuel tuvo lugar en el despacho de mi padre, tercer hermano del pintor en orden descendiente. Como la galería de Alfonso¹ mostraba sin decir y a la manera de Quevedo, "escuchábamos con los ojos a nuestros muertos", decidí adentrarme en ese fascinante mundo sensorial. Claro está que en aquel momento no vislumbré que de la terca atención puesta en la Historia del Arte pasaría a tratar de entender los secretos de la creatividad humana. Me explico: sólo sabía que me obsesionaban aquella mirada, aquellos parajes, las frutas hechas carne, su tristeza y la manera en la que González Serrano había plasmado sus experiencias. Intuía que sus pinturas hablaban de la historia de todos los hombres.

Comencé a hacer preguntas. Traté de no abrir las heridas, pero lo no dicho por guardar las formas terminó por expresarse y, con el tiempo, a los registros memoriosos sumé documentos oficiales, artículos periodísticos, cartas, fotografías y muchísimos libros.

Conocí a la mayoría de los coleccionistas. Adolfo Zamora² me contó, en su casa de Polanco, que este marginal creador lo atrapó desde un principio. Incluso gestionó para él una casa de interés social³ en la que vivió con su nana Atanasia y tres de sus hermanos durante una corta temporada. De su estupenda colección sobresale el *Retrato del Dr. Alfonso Millán*⁴, uno de los psiquiatras que lo atendió, porque se trata de un autorretrato *sui generis*. En él aparece el pintor como objeto de estudio, pero su autodisección termina siendo poética porque sus cabellos despeinados nacen de un cráneo abierto⁵, de cuya médula ósea y terminales se aprovechará el galeno para escribir una historia clínica, nunca la del sujeto completo.

Ricardo Pérez Escamilla es referencia indispensable cuando se habla de González Serrano. Coleccionista e incansable investigador, se abocó a comprar del pintor lo que estuvo a su alcance durante años. Como devoto divulgador de su obra solicitó al dramaturgo Juan

¹ El despacho de mi padre, abogado, se ubicó, hasta el terremoto de 1985, en el Edificio San Antonio situado en la avenida Juárez, frente a la Alameda Central en el centro capitalino.

² Adolfo Zamora Padilla fue director general, entre 1947 y 1952, del Banco Nacional Hipotecario, Urbano y de Obras Públicas. Aficionado a las artes, impulsó el Premio Xavier Villaurrutia establecido, en 1955, por Francisco Zendejas Gómez.

³ Ubicada en la avenida de los Maestros, en la colonia Nueva Santa María de la Ciudad de México.

⁴ Alfonso Millán Maldonado fue neuropsiquiatra y psicoterapeuta, fue médico auxiliar en el Manicomio General de México conocido como La Castañeda y director del Sanatorio Floresta de Tlalpan, sitio especializado en enfermos mentales.

⁵ No olvidemos que en México existe la expresión popular "con los pelos de punta", para referirse a la condición nerviosa de los sujetos. En este caso los cabellos continúan la línea de las fibras nerviosas que representan a las neuronas interconectadas. Como escribí en el texto para el catálogo de la exposición titulada *La naturaleza herida*, este recurso retórico denominado metonimia —la parte por el todo—, fue empleado frecuentemente por el artista para aparecer en los primeros planos de sus pinturas sin recurrir a la configuración del rostro, proceso típico del autorretrato.

Tovar una pieza teatral titulada *El nido*⁶ que, significativamente, comenzaba con una escena en la que la familia jugaba al teatro, cosa que sí sucedía, como lo comprueba uno de los autores del presente catálogo con una fotografía.

La última aguada que me regaló mi padre representa a un borrego desollado que, agonizando, ve su sangre derramada en el piso. Al desprenderlo con dificultad del clavo enredado con el alambre fijado a la pieza me dijo: "Toma, este es Manuel, es el último dibujo que te doy". Mi padre murió poco después. La herida de esta pieza se perpetúa en otros trabajos.

Durante años, la faena más difícil de la divulgación de la obra de González Serrano ha sido tratar de mostrar el valor de su obra sin su obra, pues con excepción de las colecciones Blaisten, Banamex, Jiménez Vizcarra y la del Museo Kaluz, es difícil contemplar su propuesta ya que la mayoría, de las aproximadamente 500 piezas documentadas que elaboró en 20 años de vida productiva, permanece en colecciones particulares. Si no fuera por el robusto museo virtual del coleccionista Andrés Blaisten no se conocerían algunas de las más brillantes composiciones de Manuel, entre ellas *Desde el balcón*, creada para su primo Salvador García Téllez, cuando vio que en su oficina del Instituto Mexicano del Seguro Social no tenía ventana. Manuel era amoroso con sus parientes a pesar de su "mecha corta".

Valga decir que el jalisciense no es el único artista mal representado en los acervos públicos. Hay otros difíciles de localizar como Antonio Ruiz "El Corcito", o Juan O'Gorman. Pero como de Manuel hay mucho menos obra visible, siempre se le quiere "rescatar del olvido" abordaje, por cierto, poco concienzudo de la Historia del Arte, pues la crítica especializada lo ha considerado un pintor propositivo desde su primera exposición, en 1943. Su fortuna crítica es incuestionable.

Estoy segura de que en el marco de la cultura digital el acceso a las imágenes de su pintura será cada día más fácil. No obstante, este recurso nunca podrá sustituir a la experiencia de la percepción "en vivo y a todo color". El casi centenar de sus obras, algunas de ellas exhibidas por vez primera en el MUSA Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara, contribuirá de manera significativa a revalorar la propuesta artística de este notable creador porque elude el enfoque nacionalista que inspiró a la gran mayoría de las investigaciones sobre el arte moderno⁷ y se centra en el yo que proyectamos como creadores, un constructo teórico de interés creciente entre los estudiosos de la cognición humana.

El término *self*, la *experiencia del propio cuerpo* y el *punto de vista* adquieren sentido cuando pensamos que son parte del yo del sujeto. Esta es una instancia fija que al mismo tiempo

⁶ Se montó en el Teatro Julio Castillo del Centro Cultural del Bosque del 29 de septiembre al 15 de diciembre de 2004. Después de una de aquellas funciones, el licenciado Ricardo Pérez Escamilla me nombró su sucesora en la ingente tarea de llevar a Manuel a cuestras.

⁷ Esto no significa que a mediados del siglo pasado no se hayan exhibido propuestas más personales, de hecho, hubo abordajes psicologistas muy interesantes, pero los espacios para lo que hoy llamaríamos arte emergente perdieron siempre frente al apabullante discurso de la Escuela Mexicana de Pintura. Por esa razón Teresa del Conde y Jorge Alberto Manrique colocaron a más de una decena de creadores en los cajones que llamaron *Otra Cara de la Escuela Mexicana de Pintura y las Contracorrientes de la Pintura Mexicana*. En este sentido cabe destacar la labor de Francisco Rodríguez "Caracalla" quien, junto con Raúl Anguiano, Jorge González Camarena, Jesús Guerrero Galván y Guillermo Meza fundó la Galería de Arte Moderno, ubicada en la Plaza Santos Degollado, locales 16 C y D, en el centro capitalino, en 1949. Caracalla se dedicó a promover el trabajo de los artistas jaliscienses que llegaban a la Ciudad de México para buscar lugares de exhibición en la década de los cincuenta, empresa que había comenzado en Guadalajara. Para paliar la falta de espacios también se organizaron, por aquellos días, los salones libres y varias muestras en los recientemente instituidos Seminario de Cultura Mexicana y El Colegio Nacional. Para redondear el asunto de la falta de apoyo a los jóvenes creadores que no se alineaban con las propuestas de contenido social, debemos considerar los intereses del mercado del arte que, preferentemente, colocaba piezas de artistas consagrados en los salones de las casas de los coleccionistas.

se mueve diacrónicamente. El yo es luz y sombra a la vez. Pero para simplificar las cosas, diremos que aun no mapeado en una zona específica del cerebro, podemos entenderlo como sinónimo de una autoconciencia que se construye y se expresa autorreferenciándose.⁸

2.

El título de la presente exhibición se debe a una pieza titulada *Yo he sufrido más que Cristo*, que González Serrano le regaló a su coterránea, la cantante, folclorista y escritora Concha Michel diciéndole: "Tómalo, te regalo mi dolor. Yo he sufrido más que Cristo". De pequeñas dimensiones, la pieza es una de las más significativas de la extensa Colección BARPE (Biblioteca de Arte Ricardo Pérez Escamilla), ya que condensa, mediante la triste mirada de pupilas desorbitadas, la idea del yo que encuentra un cauce liberador al expresarse.

Pero ¿cómo se siente lo que se siente?, ¿de qué están compuestas las emociones?, ¿por qué se involucra el cuerpo en su representación?⁹ Recordemos que la pintura narra, es otra forma de lo textual. Esto se entiende aún más si consideramos que el artista creció en una familia sumamente católica¹⁰, situación que lo llevó a facturar composiciones vinculadas con el martirologio cristiano.

En este sentido, es importante destacar que nuestra memoria biográfica y la cultura en la que estamos inmersos basan la expresión de dolor físico y del sufrimiento.¹¹ Manuel acababa de salir del hospital psiquiátrico en el que se le hizo la fallida terapia del electrochoque. Nunca se dijo en la familia si fue más de una, lo que sí se ha asegurado muchas veces es que no se le practicó la lobotomía transorbitaria, como aseguraron Rubén Salazar Mallén y Adolfo Zamora en dos artículos periodísticos.¹²

Los otros divinos rostros presentes en la muestra corroboran la insistencia en el dolor físico y el sufrimiento. Aparecen en conjunto, lacerados, sangrantes y humillados expresando la síntesis de la palabra interior unida a la palabra divina. Se trata del sentir proyectado en el mundo sensible, es la *oratio interior*. Y el pintor va más allá al construir otros cristos con elementos de la naturaleza, recordándonos, a la manera de Víctor Hugo en *Les contemplations*, que en esta todo habla. Este recurso de elevar la voz mediante objetos naturales lo aplicará, de otro modo, cuando acude a los órganos —como los corazones metidos en floreros—, o a las partes del cuerpo transformadas en frutas y flores erotizadas.

⁸ Algunos investigadores han distinguido entre un *yo observante* y un *yo observado* por este. Esta perspectiva teórica nos ayuda a entender la factura del autorretrato. Por su parte, Francisco Varela y Humberto Maturana propusieron la idea de una cognición situada, es decir, destacan el contexto y el factor corporizado del yo. Esta idea es importante porque frecuentemente identificamos como partes del cuerpo humano las frutas y las flores puestas en escena por el artista.

⁹ La teoría de los marcadores somáticos propuesta por el neurocientífico Antonio Damasio liga los usos afectivos y cognitivos del verbo sentir con un mecanismo fisiológico relacionado con la interocepción, sistema sensorial que comunica al sujeto sobre el estado interno del cuerpo a través de señales nerviosas que se originan en los órganos viscerales. El término interocepción fue sugerido por el neurofisiólogo Charles Sherrington.

¹⁰ Su madre estaba a punto de ordenarse monja y su padre, apodado Nicho Santo, iba a ser sacerdote antes de que los presentara un amigo mutuo y decidieran casarse. En la familia era común escuchar frases como "ofréceselo a Dios" cuando algún miembro expresaba algún problema o dolencia.

¹¹ En un sujeto normal, la representación mental de una lesión corporal es una percepción compleja que incluye al menos seis componentes: el sensitivo (cómo se siente el estímulo dañino); el afectivo (la emoción aversiva relacionada); el cognitivo-reflexivo (la evaluación de la lesión); el volitivo (la disposición para remediar el dolor); el conductual (la manera en la que se expresa) y el cultural (la modulación de la experiencia y de la expresión dolorosa por la ideología y el aprendizaje social). Al respecto véase a José Luis Díaz Gómez, *Neurofilosofía del yo. Autoconciencia e identidad personal*, pp. 90-91.

¹² Alfonso Zamora, "Manuel González Serrano", pp. 35-38 y Rubén Salazar Mallén, "Remembranzas de un desmemoriado", p. 11.

Entre 1947 y 1948, González Serrano pintó al óleo un David que sostiene en la mano derecha una cabeza de Goliath semejante a los divinos rostros que realizó repetidamente. La espada que blande con la extremidad izquierda recuerda el trabajo de José Clemente Orozco, con quien tiene otras coincidencias plásticas, como se puede ver en el Parainfo "Enrique Díaz de León" de la Universidad de Guadalajara. Lo interesante de esta y de otras piezas presentes en la muestra es la proyección multifacética de un yo que se desplaza entre sus autorretratos, entendidos como representación identitaria:

En *El cisne negro* (1952), se ve a tal animal acosado por dos cisnes blancos en un lago de laberíntica corriente circular, en medio del agua se encuentra un islote rocoso, con un surtidor de tres peces fálicos con rostros monstruosos y lengua de fuego. La corriente evoca un remolino de angustia; los cisnes blancos y los peces exterminadores, la agresión y la persecución. Esta escena alucinante constituye desde luego una pintura del delirio de persecución, en donde otra vez refiere autobiográficamente su singular identidad.¹³

3.

¿De qué manera lo autobiográfico, el punto de vista, la autorreferencia y otros conceptos vinculados a la hermenéutica del sí mismo dan pie a la exploración del yo de Manuel de Jesús González Serrano¹⁴ en esta muestra?

En su amplio estudio sobre la neurofilosofía del yo, José Luis Díaz Gómez se refiere a diez funciones de la autoconciencia que pueden operar por separado o trabajar como un todo interactivo, ajustado e integrado. Entre ellas están la experiencia de posesión, la corporalidad, la introspección, la agencia —o capacidad de actuar y decidir—, la evocación —aquí se incluye la memoria biográfica o episódica— y la autorreferencia. Esta última habilidad será muy importante cuando más adelante se analicen los autorretratos y los cristos.

Una de las páginas del expediente del Manicomio General conocido como La Castañeda informa que González Serrano se sentía perseguido por los grandes pintores, un estado alterado que podemos interpretar a la luz de la falta de espacios de exhibición, representado en la aludida pieza de los cisnes titulada *Tritones*. En otra página del referido documento se lee que sus hermanos, quienes lo han llevado al manicomio, dicen que es el mejor pintor en su tipo y que en unos días se sentirá mejor. Sabemos que consumía alcohol y marihuana en exceso, pero aquí es importante mencionar que ni en los casos más extremos de sus estados alterados de conciencia Manuel dejaba de ser Manuel.¹⁵ Y es que nunca se dio por vencido en su afán de conquistar un espacio en el ámbito artístico. La pintura para él fue poesía plástica que "cura-lo-cura". Fue su mejor terapia, superando con creces la confesión católica y el análisis conducido por sus médicos.¹⁶

¹³ Ricardo Pérez Escamilla, *Manuel González Serrano, El Hechicero*, p. 38.

¹⁴ El nombre del pintor resulta significativo toda vez que incluye el nombre de Jesucristo, pues fue bautizado como Manuel de Jesús. Además, Manuel proviene de *Emmanuel*, que significa "Dios con nosotros". Llama la atención, asimismo, que firmara de diversas maneras su obra. Su nombre, como otra manera de sus yoes plásticos, era dinámico. Esto incluye haber escrito González con dos Z y con una S.

¹⁵ El filósofo de la mente Miguel Ángel Sebastián argumenta que, si bien, ciertos aspectos de la autoconciencia se ven intensamente afectados en estados peculiares de conciencia como el trance psicodélico, la meditación o los sueños, la autoconciencia mínima persiste y, de hecho, se manifiesta de manera más directa que durante la vigilia habitual, precisamente porque los rasgos de autorrepresentación o autorreflexión son superados o traspasados. José Luis Díaz Gómez, *op. cit.*, p. 58.

¹⁶ En su interesante ensayo sobre subjetividad y verdad, Michel Foucault analiza las extrañas y complejas relaciones entre discurso, verdad y coacción desarrolladas en nuestras sociedades. Hace hincapié en el postulado de amplia aceptación de que, para salvarse, uno necesita decir con exactitud lo que se es, ya sea confesándose con el sacerdote o en el consultorio psiquiátrico. En muchas ocasiones este forzamiento a expresar que se está loco ha obedecido a tratamientos inhumanos. Al respecto véase *El origen de la hermenéutica de sí. Conferencias de Dartmouth, 1980, passim*.

Tiempo después, desde la clínica psiquiátrica de San Pedro del Monte (1956) le escribiría a su primo Salvador Madrazo pidiéndole que se comunicara con su hermano Alfonso para que le llevara “materiales de tabaco” y ropa, pues ya se encontraba mejor de salud. En la página, escrita a mano, el laguense dibujó un ojo encerrado en un triángulo rodeado por rayos. De origen masónico, el ojo divino que se fija en el yo del pintor representa la conciencia divina sobre la conciencia humana.

Una vez liberado del internamiento, le pidió a la Tata que le acercara una silla y unas flores para copiarlos. En el dibujo al pastel titulado *Florero sobre silla* los coloridos brotes parecen danzar en un espacio poblado de escamas: su estilo se mantiene a pesar de las visitas a las clínicas en las que permanecía, alrededor de tres meses, antes de abandonarlas con pase de salida, es decir, de manera voluntaria y sin intención de regresar.

4.

La memoria biográfica o episódica es fundamental en el terreno de las artes. La socióloga argentina Elizabeth Jelin es muy gráfica cuando explica que las memorias familiares se narran atravesadas por tres instancias que se anudan en la convivencia y se potencian en el terreno de la sexualidad: las palabras, los objetos y las imágenes.

Añade que como sujetos nos ubicamos en un linaje —miramos al pasado— antes de hilvanar la historia que narramos: “Lo que me resulta apasionante en la aventura propia de la transmisión, es precisamente que siendo diferentes de quienes nos precedieron y nos sucederán, seguiremos inscribiendo aquello que nos marca”.¹⁷

En esta narrativa no sólo aparece lo reinterpretado, también están lo no dicho y las búsquedas del clan. A los Serrano los une la nostalgia propia del paraíso perdido. Manuel regresó a retratar su tierra natal para recuperarla, poseyéndola de otra manera. Se presentó varias veces en la casa de silencios y vacíos en la que nació —hoy perteneciente al anticuario Alfonso Escobar Manrique, atento promotor de la obra del pintor—. Sus hermanos Gabriel, Alfonso, Perla (Ana María), Anunziata y Rafael reportaron sentirse allí entre las voces apagadas de los seres y las cosas, como en las pinturas de Manuel, habitadas sólo por columnas y palomas. Significativo es el hecho de que varios de los hijos de los primeros cuatro hayamos sentido lo mismo. Como dice Laura Athié¹⁸, las posmemorias, aquello que nos contaron sobre nuestras raíces, formará parte de nuestra identidad colectiva por generaciones.

En el lado opuesto y luminoso de la afectividad aparece la querida y siempre presente nana Atanasia Herrera, apodada “La Tata”. Su nombre se asocia con recetas de cocina, modos de hablar, regaños de monja y bromas privadas. La Tata cuidó a Manuel, lo alimentó y, según un entrevistado, hasta le llegó a hacer sus cigarros de marihuana, aunque lo que más se afirma es que hubo un tiempo en el que le administró una sustancia que consiguió en el mercado para que el alcohol le cayera muy mal y dejara de beber.

Esta mujer de guisos memorables, oratorios, rosarios eternos y terrores nocturnos merecería un estudio fuera de este ensayo, pues las nanas han sido en nuestro país más que madres y abuelas sustitutas. A ella González Serrano le pintó un óleo cuyo dibujo preparatorio presentamos con la intención de hacer hincapié en la fuerza, precisión y economía de las líneas con las que logró configurar su retrato psicológico.

¹⁷ Elizabeth Jelin, *Historizar las presencias y los sentidos del pasado* [Conferencia].

¹⁸ Laura Athié, *Lo abismal de las epifanías a las posmemorias* [Conferencia].

Por otro lado, también hay que decir que, en la familia, como en todas, hemos perpetuado algunos sigilos. Sobre el tío Pepe, hermano de la madre del pintor y dos de sus primos se habla a *sotto voce* por sus preferencias sexuales. Ignacio de Loyola preconizaba el silencio como una virtud, pero esta actitud tiene una doble cara, porque “en el interior de numerosas comunidades, el silencio es un instrumento de poder. Rehusar oír y ver al otro, impedir que deje huella, es condenarlo a una forma de no ser”¹⁹, de tal manera que las faltas de caridad, acalladas para no cometer imprudencias, se manifiestan de otras maneras, una de ellas es la pintura. El ojo escucha.

5.

La presente exposición cuenta con seis núcleos temáticos: Laura Athié se enfoca en la potencia de los autorretratos para mostrar que la parte del cuerpo que más nos identifica —el rostro—, es susceptible de ser interpretado a partir de sus elementos constitutivos. Frente a los autorretratos —dos de ellos elaborados en un día— se detiene en la variedad morfológica relacionada con la edad²⁰, al tiempo que destaca la perseverancia de la triste mirada del pintor. Su radiografía del alma la lleva a preguntarse por su posible salvación.

Elisa Díaz Castelo se enfoca en “el imperio silencioso de los huesos, a la vez siniestro y luminoso”. Los esqueletos en la obra del pintor son esos seres anónimos que nos visten por dentro y sirven para recordarnos las trampas de la vanidad. Como *El Bosco* y Brueghel el Viejo, el jalisciense nos remite de nuevo a la espesura de la cristiandad. “A la izquierda del esqueleto de un perro, entre las tinieblas, se yergue la silueta de una construcción rocosa de cuyo costado se extiende una mano abierta. Es la mano pétreo de Dios Padre que no puede alcanzar a sus criaturas”, señala. Mientras que en piezas como *El perro metafísico*, al que el pintor decía haber visto caminar a pesar de haberle caído un rayo, entendemos la muerte no como la peor derrota, sino como una victoria.

Vicente Quirarte compara la obra del pintor jalisciense, integrante del “grupo maldito” con el trabajo de Los Contemporáneos y otros poetas. Hace tiempo que hacía falta un comparativo intertextual, por lo que pintura y letras se cruzan en un ensayo que comienza retratando la entrada del joven al Café París para dar cuenta de las reuniones de los artífices de las revistas *Letras de México*, *El Hijo Pródigo*, *Taller* y “el grupo de francotiradores en la batalla de la literatura”, algunos de ellos nombrados Zarampahuilos por Aurora Reyes, íntima amiga del pintor. La cicatriz manifiesta en el óleo titulado *El sofá en la playa*, una de sus pinturas con mayor índole surrealista, se destaca en un poema de Juan de Alba, al tiempo que se señala que Olivia Zúñiga, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Carlos Pellicer y Xavier Villaurrutia surcaron las mismas aguas buscando no sucumbir en el fuego de cada uno de sus yoes incendiados. Asimismo, se enfatiza la importancia de la periodista y escritora Magdalena Mondragón, con quien contrajo matrimonio González Serrano en 1942, siendo testigo de su boda el pintor Juan O’Gorman.

Manuel nos hizo ver cosas que no se ven a simple vista, pero que nos representan como especie entrenada en el orden de lo simbólico. Y es que, en el terreno de la poesía, los objetos hablan. Del énfasis en lo que se derrumba, del silencio que aturde y de sus desiertos internos llenos de demonios escribe Javier Aranda Luna quien, por cierto, bautizó al pintor como “El Hechicero” hace tres décadas. Entramos con él al mítico horror de las fallidas relaciones amorosas y al terreno de las visiones que tentaron al mismo Cristo.

¹⁹ Alain Corbin, *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*, p. 71.

²⁰ La constancia perceptiva, esa habilidad que nos permite identificar a una persona a lo largo del tiempo y en diversas imágenes es una de las habilidades más interesantes de la cognición.

Por su parte, Óscar Gustavo Serrano Zermeño nos lleva de la mano por los parajes jaliscienses. A través de sus ojos conocemos las más entrañables historias de la familia. La distopía, el paraíso perdido —del que habla Luis González y González— es el lugar de llegada. En su recorrido por Lagos de Moreno el autor descifra algunos elementos autorreferenciales del pintor relacionados con el contexto, tal es el caso de las cuatro escenas taurinas, inspiradas posiblemente en el cortijo de un rancho propiedad de uno de los Serrano.

Como se puede ver, varios autores parecemos coincidir en que el desierto, espacio en el que se deja oír la palabra de Dios, hecho de inmensidad y minerales, esa “máquina purificadora que permite al sujeto reencontrar la autenticidad en una separación radical respecto de sus semejantes”²¹ se presenta en la obra de González Serrano como un capítulo de la estética de la desaparición, en la que fue experto.

Esto podría significar que su *yo* como creación cotidiana fue el resultado de una constante actividad organizadora de sentido en torno a un *yo estructural*²² que, en su caso, venía herido de muerte. A esta creación cotidiana del *yo* que los expertos han llamado cognición enactiva²³ debemos darle importancia, porque apela no sólo a la interpretación que podamos hacer de su obra, sino a la de nuestra propia vida. Si la obra de Manuel González Serrano nos conmueve es porque su *yo* se conecta con el nuestro. No somos almacenes de representaciones, las verdaderas obras de arte nos estremecen por algo que va más allá del desciframiento de imágenes. Eso es lo que venimos a aprender en una exposición como esta.

Conclusiones

Quienes concebimos este montaje, incluido el acervo documental, optamos por desmontar el tradicional modelo familiar que se autorretrata mediante fotografías de bodas y reuniones fastuosas para, en lugar de ello, presentar la historia de una familia azotada por las violencias estructurales de los hospitales psiquiátricos y las políticas agrarias del país. La ausencia de Dionisio González Estévez, padre del pintor, quien como san José fue un patriarca del silencio, y las pérdidas de estabilidad económica y familiar se evidencian sin ambages. Significativo es el hecho de que el jalisciense haya pintado *El mar* a la muerte de su madre: “El silencio es rumor / sirena o caracol. Todo el mar contenido en un hueco en mi pecho”, dice Elsa Cross en consonancia con este sentimiento primigenio y ancestral de orfandad.

Cabe recordar que no omitimos los relatos desde lo amoroso, como sucede con la nana Tata, o la electrizante declaración amorosa que le hace al “Chino”²⁴ su amiga Aurora Reyes. Se sabe que el hemisferio derecho del cerebro es el holístico, el que se relaciona con el arte y lo espiritual. Si fuéramos simplistas diríamos que Manuel González Serrano era más

²¹ Barthélemy citado por Alain Corbin, *op. cit.*, p. 32.

²² Algunos especialistas coinciden en afirmar que venimos armados con esta unidad mínima de conciencia.

²³ Evan Thompson, Eleanor Rosch y Francisco Varela publicaron una obra en la que se introdujo, por primera vez, el enfoque enactivo de la cognición, cuyo propósito consistió en crear un vínculo entre las posturas corporizadas de la mente y las posturas fenomenológicas de la subjetividad y la experiencia humana. Basándose en una síntesis de ideas de diversas disciplinas —fenomenología, ciencias cognitivas, biología evolucionista, filosofía budista y psicología— su propuesta tuvo una buena recepción junto con la visión emergente de la cognición *activa, corporizada (corporeizada) y cimentada*, la cual comenzaba a consolidarse, dando origen a una *ciencia cognitiva enactiva*. La idea principal del enactivismo consiste en considerar a la vida mental también como vida corporal y no pueden reducirse simplemente a procesos cerebrales. Al respecto véase Evan Thompson, *et al*, *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana, passim*.

²⁴ Aurora Reyes le decía “Chino” a Manuel porque en algún momento este decidió vestirse con batas chinas, se dejó crecer el cabello para atarlo en una cola de caballo, decía que era descendiente de Gengis Kan y visitaba la calle de Dolores, pequeño Barrio Chino de la Ciudad de México. Frida Kahlo lo retrató de ese modo en su diario, escribiendo al pie del dibujo “tocado, pero no loco”.

proclive a dejarse guiar por este que por el hemisferio izquierdo, caracterizado por la razón y lo objetivo. Pero no caeremos en tal reduccionismo, simplemente diremos que su obra muestra la complejidad de la condición-cognición humana como ningún otro artista en la historia del arte mexicano.

Fuentes consultadas

- Athié, Laura, *Lo abismal de las epifanías a las posmemorias* [Conferencia]. Diplomado Memoria y Discursos Autobiográficos, LEM, Puebla, México, 15 de julio, 2023.
- Corbin, Alain, *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*, Capellades, Acantilado, 2020.
- Díaz Gómez, José Luis, *Neurofilosofía del yo. Autoconciencia e identidad personal*, Bonilla Artigas Editores-Universidad Nacional Autónoma de México, 2022.
- Foucault, Michel, *El origen de la hermenéutica de sí. Conferencias de Dartmouth, 1980*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2016.
- García Madrazo, Isabel, *Emigrando por mi vida con una monarca*, Ciudad de México, Edición de la autora, s. f.
- González Calzada, Manuel, *Café París exprés: tragicomedia en dieciséis años*, Ciudad de México, Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Tabasco, 1980.
- González de Noval, María Helena, *Manuel González Serrano. Un monólogo apasionado*, Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- Jelin, Elizabeth, *Historizar las presencias y los sentidos del pasado* [Conferencia]. Diplomado Memoria y Discursos Autobiográficos, LEM, Puebla, México, 3 de septiembre, 2023.
- Pérez Escamilla, Ricardo, et al, *Manuel González Serrano, El Hechicero*, catálogo de la exposición, Ciudad de México, Instituto Cultural Cabañas-Museo del Palacio de Bellas Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Cultura-Gobierno de Jalisco, 1999.
- Salazar Mallén, Rubén, "Remembranzas de un desmemoriado", en *Excélsior*, 25 de octubre, 1984.
- Sierra Partida, Alfonso, *El café y los cafés*, Ciudad de México, Cafés literarios, 1966.
- Thompson, Evan, et al, *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, Barcelona, Gedisa, 2011.
- Torres Martínez, Gonzalo, *Las Torres de Jaén en México*, Ciudad de México, JUS, 1975.
- Varela, F. J., Maturana, H. R. y Uribe, R., "Autopoiesis: the Organization of Living Systems, its characterization, and a model", en *Biosystems*, No. 5, 1974.
- Varios autores, *El nacionalismo y el arte mexicano*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.
- Varios autores, *La naturaleza herida. Manuel González Serrano*, catálogo de la exposición, Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2013.
- Varios autores, *Melancolía*, catálogo de la exposición, Ciudad de México, Secretaría de Cultura-Instituto Nacional de Bellas Artes-Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 2017.
- Varios autores, *Siete pintores. Otra Cara de la Escuela Mexicana*, catálogo de la exposición, Ciudad de México, Museo del Palacio de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984.
- Zamora, Alfonso, "Manuel González Serrano", en *Siempre!*, 14 de junio, 1989.



El mar

Óleo esgrafiado sobre masonita
1950

Firmada con su nombre

Colección BARPE



Pesadilla (Tumba de las sirenas)

Óleo sobre tela
Sin fecha

Colección María Helena González



Borrego desollado (Carnero desollado o Ese es Manuel)

Aguada sobre papel
Sin fecha

Colección María Helena González



El Calvario

Tinta sobre papel
Sin fecha

Colección BARPE



Mandrágoras y venas

Aguada sobre tela
Sin fecha

Colección María Helena González



Cristo

Acuarela, tinta y aguada sobre papel
Sin fecha

Firmada en la parte inferior izquierda

Colección BARPE

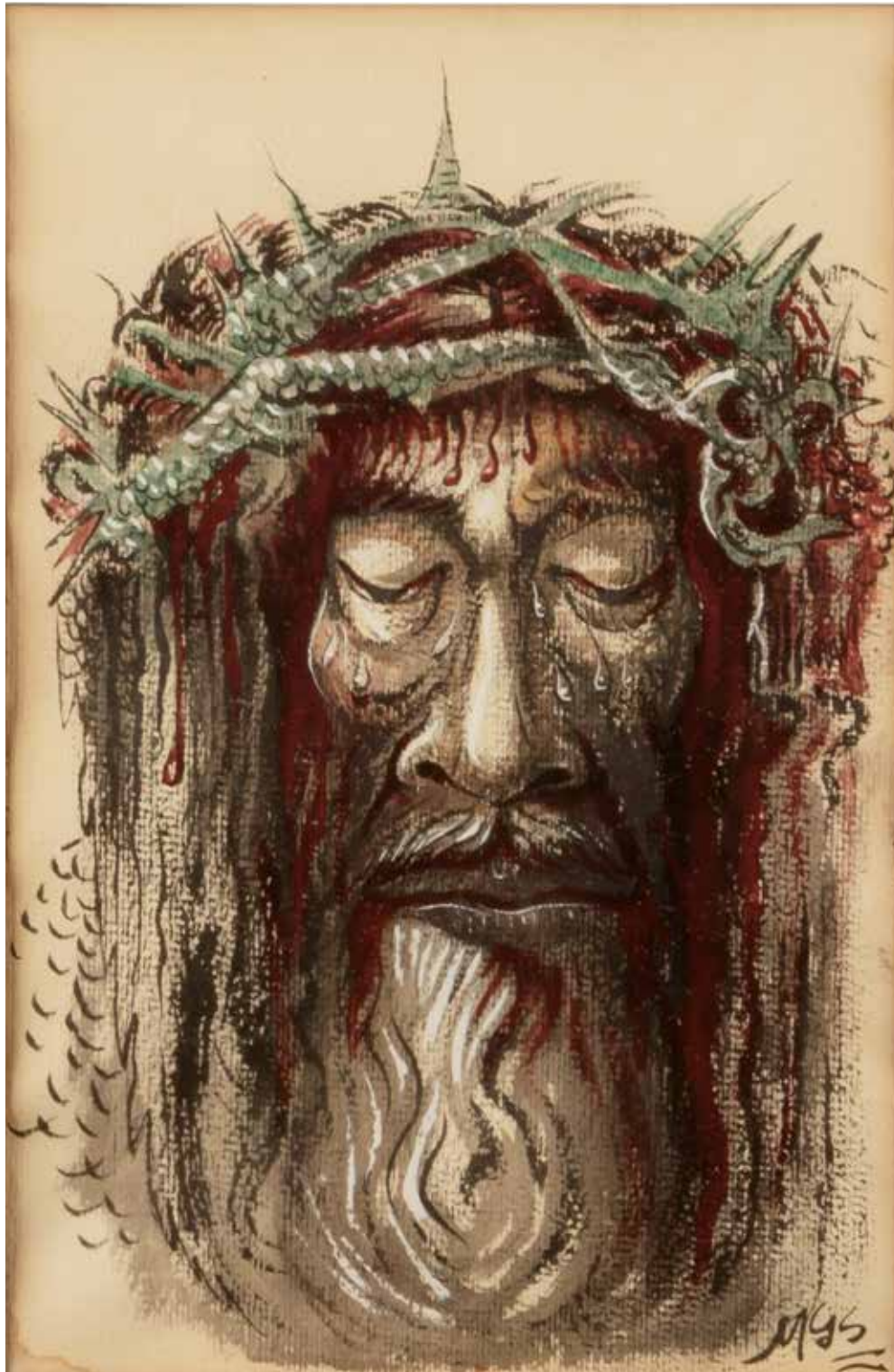


Cristo naturaleza

Tinta y temple sobre seda
c. 1956-1957

Firmada como M González Serrano en la parte inferior derecha

Colección BARPE



Cristo barbón

Aguada y acuarela sobre papel
Sin fecha

Colección María Helena González



Cristo con los ojos cerrados

Tinta, acuarela y aguada sobre papel
Sin fecha

Colección María Helena González



Cristo de Alejandría

Tinta y aguada sobre papel
c. 1956-1957

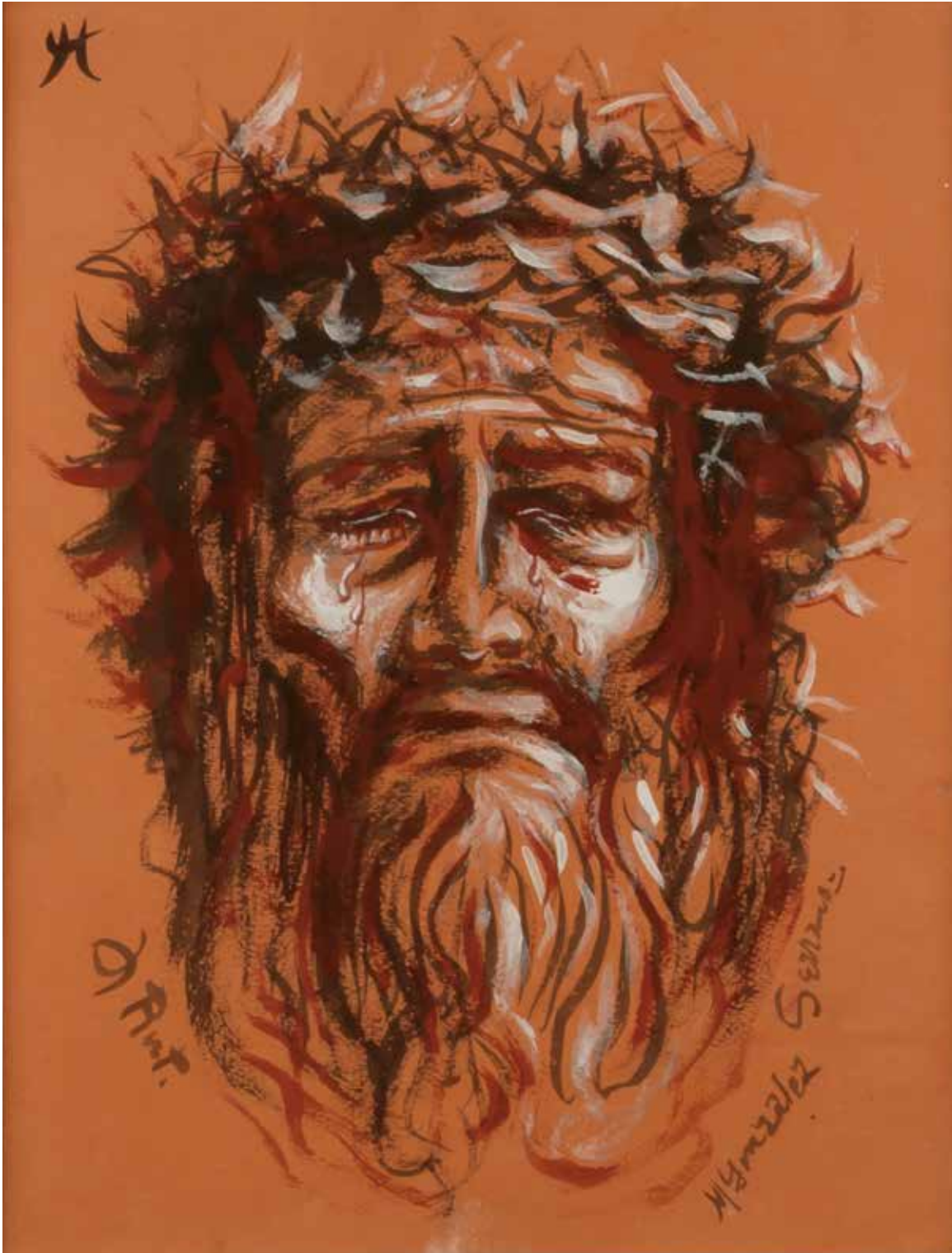
Colección BARPE



Cristo sangrante

Aguada y acuarela sobre papel
Sin fecha

Colección María Helena González



Autorretrato como Cristo (Cristo dialéctico)

Temple, aguada y acuarela sobre papel
Sin fecha

Dedicado a Rut

Colección BARPE



Cristo de la Soledad (Cristo remolino)

Tinta y temple sobre papel
1956

Firmada como M González Serrano

Colección BARPE



Cristo azul (Cristo amor)

Tinta, aguada y acuarela sobre papel
Sin fecha

Colección Mónica Baeza Serrano



Cristo de las espinas

Pastel y aguada sobre papel
Sin fecha

Colección María Helena González



Cristo de la Verónica

Tinta y acuarela sobre papel
Sin fecha

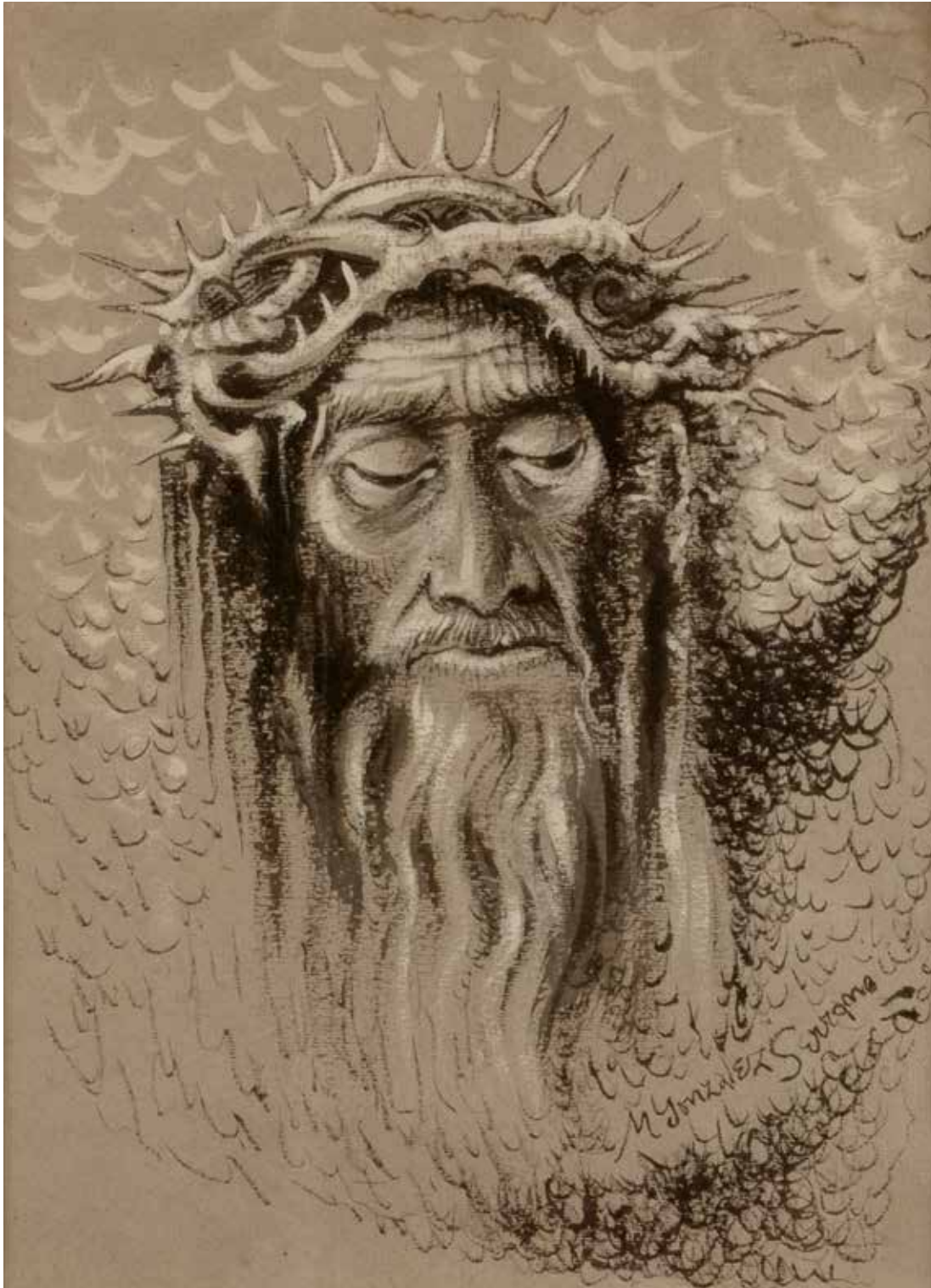
Colección María Helena González



Cristo de perfil

Pastel y carbón sobre papel
Sin fecha

Colección María Helena González



Cristo envejecido

Tinta y temple sobre papel
c. 1956-1957

Firmada como M González Serrano

Colección BARPE



Yo he sufrido más que Cristo (Cristo de la Candelaria de los Patos)

Acuarela y tinta sobre papel
c. 1958

Firmada con su nombre

Colección BARPE



Cristo de la Verónica (Cristo del pañuelo)

Óleo sobre masonita
c. 1956

Colección Luz Emilia Aguilar Zinser



Cristo de la catarata (Cristo de San Pedro)

Acuarela sobre papel
c. 1956

Colección BARPE



Divino rostro

Temple sobre papel
Sin fecha

Colección Alfonso Escobar Manrique

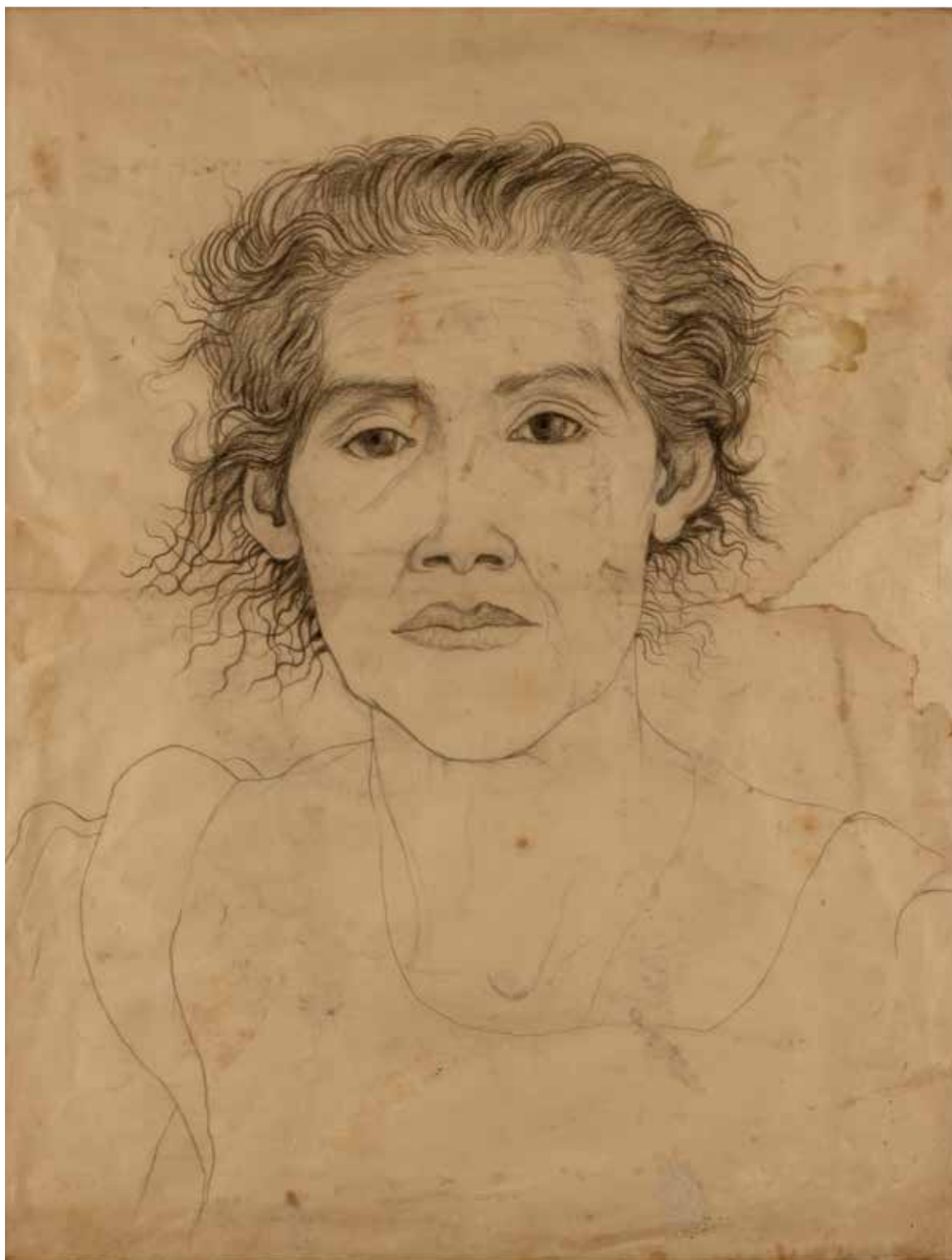


Retrato de "La Tata"

Tinta, lápiz graso y acuarela sobre papel
Sin fecha

Firmada en la parte inferior derecha

Colección BARPE



Retrato de "La Tata" (Atanasia Herrera de Manrique)

Dibujo preparatorio

Lápiz sobre papel
Sin fecha

Colección María Helena González



Manuel González Serrano: entre musas, poetas y otros héroes

Vicente Quirarte

Ciudad de México, una tarde de 1937. El pintor Manuel González Serrano abre la puerta del Café París para permitir el paso a los 20 años de su humanidad doliente. Su yo martirizado habrá de transformarse en lienzos donde reside su voluntad de viajar y obligar al espectador —otro yo—, a hacerlo sin moverse de su sitio: a hacerse parte de la pintura y del proceso creador.

Tusitala, "contador de historias", llama la sabia tradición indígena a quien relata lo ya conocido de manera novedosa. Tal es la misión del auténtico poeta. Lo mismo el pintor: su deber es encontrar el lenguaje adecuado —el suyo y de nadie más—, para decir de otro modo lo mismo. Narrador y pintor comparten un punto de vista —el del yo narrativo—, que encuentra en las pupilas del espectador el viaje de regreso: es decir, aquel emprendido por el artista desde el principio, siempre en busca de su verdadero destinatario, aquel que le estaba deparado.

El joven dibujante se une a la algarabía donde hablan al mismo tiempo los diversos grupos que la historia se encargará de depurar y clasificar: los artifices de las revistas *Letras de México*, *El hijo pródigo*, *Taller*, "y el grupo de francotiradores en la batalla de la literatura". El café otorgaba a los asistentes el elixir de la eterna juventud: todo estaba por hacerse y todo era presente y futuro. Allí se encontraban quienes la muralista Aurora Reyes "La Cachorra", denominará los Zarampahuilos. Aurora Reyes, descrita por Manuel González Calzada como "enérgica, firme, definida en su pensamiento, carga consigo lo revolucionario, como el guerrillero el fusil".¹

González Serrano también buscaba su propio lugar en la historia y encontraba la compañía de artistas con los que sentía afinidad. De acuerdo con Helena González, el artista

frecuenta por muchos años las reuniones bohemias realizadas en el Café París... Entre sus amigos más cercanos se encuentran el escultor René Villalobos, el poeta potosino Juan de Alba y el profesor de matemáticas Emilio González, quienes junto con Manuel González Serrano, conforman *el grupo maldito*. También frecuenta a Francisco Terrazas Tavera, Alicia Zendejas, Inés Amor, Héctor Xavier, Vlady, Francisco Fuentes Berain, Alicia Moya, Adela Palacios, Samuel Ramos y Rubén Salazar Mallén, entre otros.

Una fotografía muestra a Manuel en compañía de los principales artistas plásticos de su tiempo, entre los que destaca la figura de José Clemente Orozco.

Estas palabras intentan establecer los paralelos existentes entre el lenguaje plástico del pintor y las metáforas verbales articuladas por hombres y mujeres de letras que se cruzaron en el camino del artista plástico. Algunos, de manera directa, otros de manera tangencial. Lo importante es explorar la genealogía del artista plástico en sus contemporáneos.

Manuel siempre procuró la cercanía femenina y tuvo a su alrededor mujeres fuertes y notables: su primera esposa, Magdalena Mondragón, fue una periodista importante y

¹ Manuel González Calzada, *Café París exprés: tragicomedia en dieciséis años*, p. 53.

autora de una novela fundamental en nuestras letras: *Yo, como pobre*, donde describe la vida de los pepenadores con un lenguaje valiente y descarnado. Sin haberse divorciado, Manuel se enamoró y contrajo segundas nupcias con la promotora de arte Andree Marie Hancock, lo cual le permitió exponer en Los Ángeles y en San Francisco. También es justo mencionar la cercanía de Atanasia Herrera, "La Tata", que lo acompañó y estuvo con él como una sombra protectora. La belleza legendaria de Olivia Zúñiga fue representada en uno de los mejores retratos hechos por el artista.

Dos semanas después de la trágica y temprana muerte del pintor, Aurora Reyes escribió una intensa carta que se halla en esta exposición. Resulta importante citarla íntegramente:

Al pintor Manuel González Serrano

Presente.
Hermano Manuel, Chino querido.

Desde esta dura Tierra que tú conociste, quiero, Manuel, decirte unas palabras, no de homenaje, no, que el homenaje ha perdido sentido en el idioma político, no de despedida, que yo sé que ahora como nunca estás con nosotros, aquí, presente, en el aire que respiramos, en la luz que nos mira, en la sombra que nos envuelve, en el todo que nos pertenece, quiero decirte sólo unas palabras de amor, palabras que pocas veces en tu vida escabrosa escuchaste, porque el amor es lo más difícil de dar y lo más difícil de recibir. Manuel, dame tus manos, atormentadas por la última mordedura de la vida que es la muerte, cierra tus ojos abiertos en el color del polvo, abre bien tus oídos que ahora son el centro giratorio a dónde se concentran las sinfonías magníficas del cosmos, y escúchame, Manuel, te hablo desde mi garganta sedienta, te hablo desde mi corazón quemado, te hablo desde mi pensamiento sin fronteras. Para llegar a ti, Manuel, he cruzado los caminos de humo que tantas veces recorrimos juntos, he ascendido a los planos de las alas hacia las que también llegamos tantas veces unidos y he bajado, Manuel, a los abismos que tú y yo conocemos, y reconozco formas y voces de los zaramahuilos, demonios familiares que formaban el pie de nuestro paso.

Ahora, Manuel, escucha: ya está trazado el signo, mira cómo se mueven los colores hacia la luz, siente como el polvo camina hacia la forma, oye cómo la música se convierte en semilla. Abrazame, Manuel, con tus brazos de viento, colócame tus labios de tacto entre los míos, y recibe este instante para siempre sobre tu frente sin tiempo. Manuel, te amo para siempre. Soy la voz de la vida.

Varios detalles llaman la atención en esta epístola. En primer lugar, el adjetivo *escabrosa* que sustituye a la palabra *difícil*. Difícil es la vida para todos los humanos; escabrosa para quien elige el camino más largo y más complejo. *Yo he sufrido más que Cristo* se titula esta exposición. ¿Cómo resolver la dicotomía de quien aceptó ser hijo de Dios y sufrir por los hombres, hecho incuestionablemente aceptado tanto por creyentes como por las canciones de Joaquín Sabina y Fito Páez? Lo que más nos conmueve y emociona de la vida de Jesús es que fue, en palabras del sacerdote francés Gérard Bessière, un Dios no escuchado. Por eso su permanencia entre nosotros.

De igual manera, el artista es un ser marginal que lucha contra sus propios ángeles y demonios pero que tiene que buscar el sustento para sí y los de su tribu y por lo tanto tiene que hacer de su trabajo un oficio digno. Manuel eligió el camino más difícil. Su exploración de los laberintos a los que se enfrentó trajo como consecuencia una pintura espléndida. En su breve existencia tuvo una fiebre de pintar como pocas veces se ha visto en la historia del arte. Ejemplar fue la cercanía de Manuel con su hermano Alfonso, lo cual le emparenta, en más de un sentido, con Theo y Vincent van Gogh. Así como las tumbas de los citados se encuentran juntas, los restos mortales de Manuel y de su hermano Alfonso reposan en el mismo espacio, en el mismo ataúd.

De aquí en adelante llamémosle por su nombre, simple y llanamente Manuel, como vino al mundo. Manuel viene de *Emmanuel*, que significa "Dios con nosotros". En 1943 tiene lugar su primera exposición individual. Para entonces Los Contemporáneos más próximos al espíritu de Manuel han escrito su obra más importante. Es el año del retorno a México de Gilberto Owen, quien se afanó, como él, en "vivir sin timón y en delirio", y con quien seguramente el pintor tuvo largas conversaciones de cantina, pues era también amigo de Rubén Salazar Mallén. El árbol varias veces pintado por Manuel, en sus constantes metamorfosis humanas, se asemeja al poema 12 de *Sindbad el Varado* que sólo será publicado de manera integral hasta 1948. El poema aparece significativamente en la revista *El hijo pródigo* y encontramos un notable paralelismo con las intenciones del artista plástico. En ambos casos el yo narrativo es el agente que actúa para salvarse:

Día 12
Llagado de su poesía

Tu tronco de misterio es lo que me apuntala un cielo en ruinas.
Mis ojos solos no podían ya evitarme su caída.
Me enredo en sus raíces de lecturas mal soñadas,
me agosto en su hojarasca de frustradas invenciones,
pero tu tronco sobrevive a mis inviernos.

Lo ven por fuera, retorcido, muerto, oscuro,
pero hay una rendija para fisgar, y miro:

Yo voy por sus veredas claustradas que ilumina
una luz que no llega hasta las ramas
y que no emana de las raíces,
y que me multiplica omnipresente,
en su juego de espejos infinito.

Yo cruzo sin respiro por su aire irrespirable
que desnuda un prodigio en cada voz con sólo dibujarla
y en cada pensamiento con sentirlo.

Me asomo a sus inmóviles canales y me miro
de pájaro en el agua o de pez en el aire,
ahogándome en las formas mutables de su esencia.²

Lo mismo sucede con la poesía de Xavier Villaurrutia: arcadas solitarias, estatuas sin sangre que recuerdan paisajes oníricos de Giorgio de Chirico o figuras abstractas que evocan a las de Yves Tanguy. Tiene razón Rafael Tovar y de Teresa cuando denomina a Manuel "un surrealista atemporal".

El 6 de julio de 1928, desde Nueva York, Gilberto Owen había escrito a Villaurrutia: "La prisa es la que mata a los ángeles. Es cierto lo que pensábamos, y nada nos paga, ni nos apaga, el deseo de viajar".³ En el malabarismo verbal de Owen hay, naturalmente, un lenguaje cifrado, familiar con el paso del tiempo, gracias a la mitología personal que la generación forjó sobre la marcha. Owen va huyendo del desamor de Clementina Otero, con la secreta esperanza de que la distancia modifique la conducta de la asediada. Sin embargo, el amor

² Gilberto Owen, *Perseo vencido*, *Poemas*, pp. 17-18.

³ *Id.*, "[A Xavier Villaurrutia]", en *Obras*, p. 259.

cortés que Gilberto experimentará hacia Clementina, amor obstaculizado e imposible, dará como resultado uno de los grandes epistolarios amorosos de nuestras letras.

Los bodegones del pintor reflejan una sensualidad a flor de piel; de igual manera Carlos Pellicer es autor de una poesía donde los frutos adquieren vida propia. Su sensualidad se halla en su contención:

En la ciudad, entre fuerzas automóviles
 los hombres sudorosos beben agua en guanábanas.
 Es la bolsa de semen de los trópicos
 que huele a azul en carnes madrugadas
 en el encanto lóbrego del bosque.
 La tortuga terrestre
 carga encima un gran trozo
 que cayó cuando el sol se hacía lenguas.
 Y así huele a guanábana
 de los helechos a la ceiba.⁴

Se ha repetido, acaso con demasiada ligereza, que Manuel es un pintor maldito, concepto que fue acuñado por el poeta Paul Verlaine para designar a sus compañeros de oficio que estaban fuera del canon. Podemos preguntarnos: qué artista no puede considerarse maldito en tanto que altera el mundo y vive una realidad distinta, como expresó Antonio Alatorre del poeta potosino Juan de Alba autor del libro *El cuarto azul*, en cuya portada aparece un sillón rojo de tres plazas pintado por Manuel. El poema más significativo del libro se titula *El diván en la playa*:

Aquí en el diván rojo... La tierra en su confín...
 Inminente confín con el cielo y el mar...
 Donde el mar en la playa va amoroso rizándose.
 ¿Dónde se fue la hermosa que olvidó la sombrilla?
 ¿Quién dejó en el pañuelo las extrañas raíces
 de las que brota fulgida la fina enredadera?
 ¿Acaso el caracol a través del diván
 al pañuelo la infiltra la verde trepadora?
 ¿Atardece? ¿Amanece?... Desde aquí... Desde el sueño
 me iré a buscar a la dama para volver al sueño.⁵

En un tarot arbitrario de Los Contemporáneos, a Jorge Cuesta correspondería la carta del doble, al igual que en el caso del pintor que nos ocupa: por un lado, el corazón en tinieblas amenazado por la locura; por el otro, el espíritu abierto a todas las manifestaciones del espíritu creador; el Edward Hyde cuya crisis nerviosa culmina en la mutilación, el suicidio y el ingreso a las páginas policiales de los diarios de un país al que siempre estuvo adelantado; el respetable y respetado doctor Henry Jekyll, autor de algunas de las páginas críticas escritas entre nosotros, y de un breve número de poemas cuyo carácter particular nace del intento de crear en ellos un universo cerrado, autónomo, hermético para otros ojos que no quisieran ver la realidad más que de una manera totalizante y absoluta.

¿Quién con más desconfianza que Cuesta coloca una palabra después de otra y procura transmitir —con las limitaciones del lenguaje— una aproximación a la realidad? ¿Quién trata de ser fiel a la idea del texto siempre abierto, como una sucesión de posibilidades donde

⁴ Carlos Pellicer, "Esquema para una oda tropical", en *Material Poético 1918-1961*, p. 257.

⁵ Juan de Alba, "El diván en la playa", en *El cuarto azul. Le cambre bleu*, p. 19.

la realidad cambia a cada instante, de la misma manera en que la luz sobre la catedral de Rouen nunca es la misma en las casi infinitas telas de Claude Monet?

Pocas poesías menos retóricas que la suya, aunque haya utilizado el soneto, una de las formas poéticas donde mayores riesgos retóricos existen. Pocas poesías, también, menos optimistas. Cuesta quiere hablarnos de la grandeza limitándola, enmarcada por los límites de la inteligencia. De ahí que su aventura poética represente el momento fulgurante y efímero en que la palabra se inflama y cunde para intentar la aprehensión del mundo. Pero es, al mismo tiempo, el testimonio de una palabra en derrota, de una palabra que sólo puede aspirar a su literariedad, a su carácter puro y absoluto. Si, aparentemente, en *Canto a un dios mineral*, concluye que para la eternidad "la muerte es la medida" y con ello establece el contrapunto paradójico e impide que el fin de la vida sea una realidad; la inteligencia, a través de su tamiz, prefiere verla como otra ilusión, como una *imagen* que no existe verdaderamente. Con una concepción muy cercana a la del Heidegger de *El ser y el tiempo*, Cuesta subraya que "la ausencia viva invade a la presencia", y que ambas "lentamente mueren si se miran".⁶

Hay en la vida de Owen y de Cuesta, como en la de Manuel, un instante donde ocurre el derrumbe, el *crack-up* según Francis Scott Fitzgerald. Como fantasmas, somos iguales, pero un poco mejores, de lo que fuimos en vida. Esta frase podría ser su epitafio: "Sabrán de mi vida por mi muerte".

En su ensayo sobre pintura mexicana, aparecido en la revista *El hijo pródigo*, Agustín Lazo no menciona a Manuel. No es extraño: nuestro pintor se mantuvo al margen de los mercados del arte y su intención principal, en su breve e intenso tránsito en la Tierra, fue pintar con una pasión y una entrega que podemos apreciar en nuestro tiempo. No fue uno de los elegidos por los museos, pero sí fue uno de los elegidos por los dioses, puesto que murió a edad temprana. De ahí la importancia de esta exposición que muestra a la mirada del mundo una de las obras más propositivas y originales hechas entre nosotros.

Fuentes consultadas

- Alba, Juan de, "El diván en la playa", en *El cuarto azul. Le cambre bleu*. Introducción Enrique Franco Calvo. Investigación, selección de texto y traducción Françoise Castaings, San Luis Potosí, Universidad Autónoma de San Luis Potosí-Editorial Universitaria Potosina, Edición bilingüe, 2006.
- Cuesta, Jorge, "Tu ausencia viva a tu presencia invade", en *Obras reunidas I. Poesía*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- González Calzada, Manuel, *Café París exprés: tragicomedia en dieciséis años*, Federación Editorial Mexicana, 1973 (Colección Narración Representativa, 10).
- Owen, Gilberto, "[A Xavier Villaurrutia]", en *Obras*, Edición de Josefina Procopio. Prólogo de Alí Chumacero. Recopilación de textos por Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1979 (Colección Letras Mexicanas).
- _____, *Perseo vencido, Poemas*. Anexo a la *Revista San Marcos*, Lima, enero, 1948.
- Pellicer, Carlos, "Esquema para una oda tropical", en *Material Poético 1918-1961*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.

⁶ Jorge Cuesta, "Tu ausencia viva a tu presencia invade", en *Obras reunidas I. Poesía*, p. 84.



Bodegón con jícamas, libro y copa rota

Lápiz graso y pastel sobre papel
c. 1950-1952

Firmada como M. Estévez (segundo apellido de su padre)

Colección Mariló Carral (María Loreto Carral)



Bodegón (Limonas reales y caracol)

Lápiz graso y pastel sobre papel
c. 1951-1952

Firmada como M González Serrano

Colección Mariló Carral (María Loreto Carral)



Personaje

Aguada y acuarela sobre papel
Sin fecha

Colección Claudio Jiménez Vizcarra



Retrato de Olivia Zúñiga

Óleo sobre tela
Sin fecha

Colección Claudio Jiménez Vizcarra



El telégrafo

Óleo sobre tela
c. 1942-1943

Colección María Helena González



En la playa

Óleo sobre tela
c. 1940

Firmada "Mgonzález Serrano" en la parte inferior izquierda

Colección López Velarde



El sofá en la playa

Óleo sobre madera
Sin fecha

Colección Secretaría de Relaciones Exteriores



Paisaje símbolos

Óleo sobre cartón
c. 1945

Colección JAPS (Juan Antonio Pérez Simón)



Florero sobre la silla (Florero sobre silla)

Pastel graso y tinta sobre papel
Sin fecha

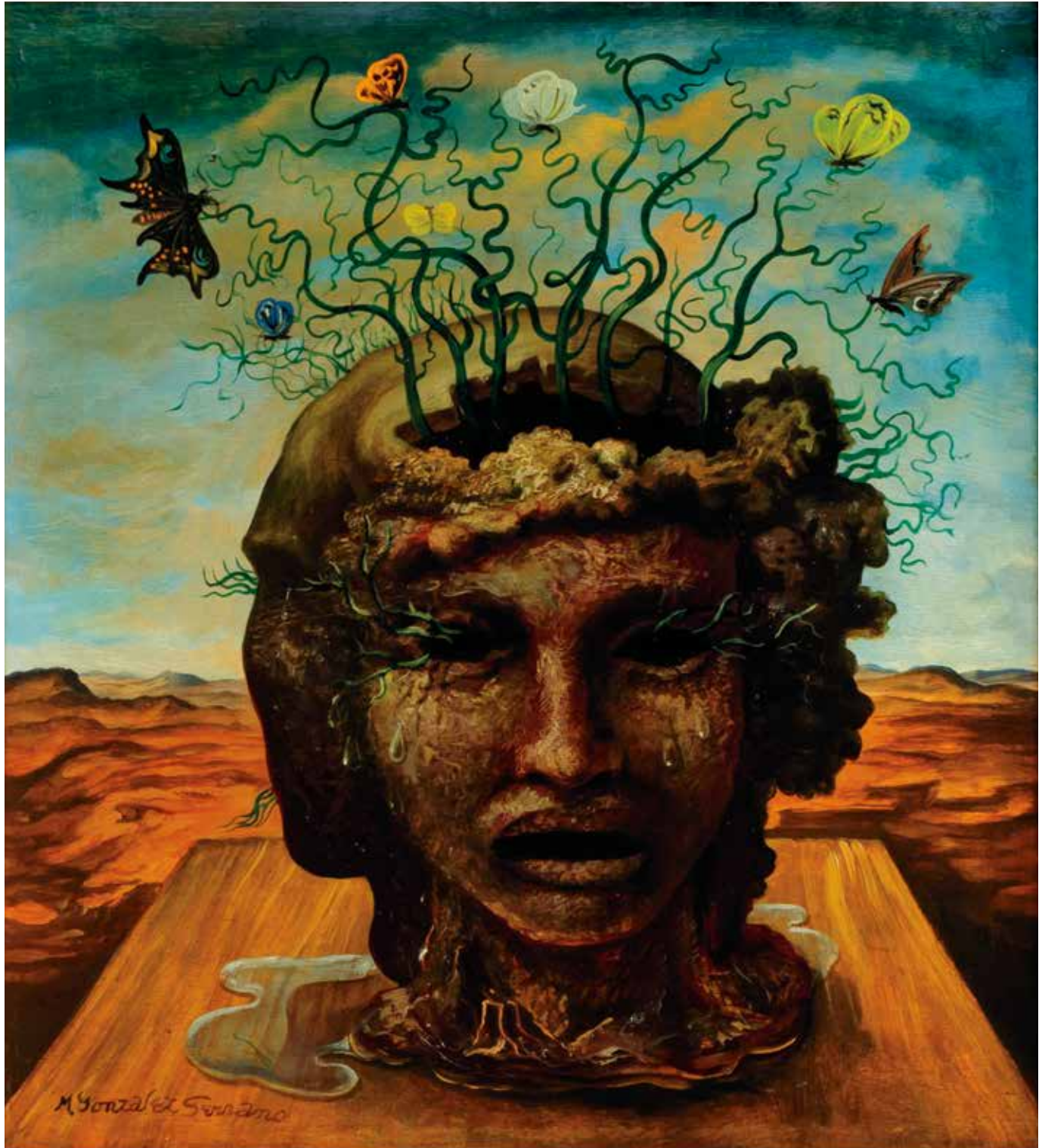
Colección María Helena González



Equilibrio (Proyección/Margen)

Óleo sobre cartón
c. 1947-1948

Colección Andrés Blaisten



Autorretrato en tres tiempos (Llanto liberado)

Óleo sobre madera
c. 1947

Colección Andrés Blaisten



Naturaleza muerta

Óleo sobre masonita
c. 1950

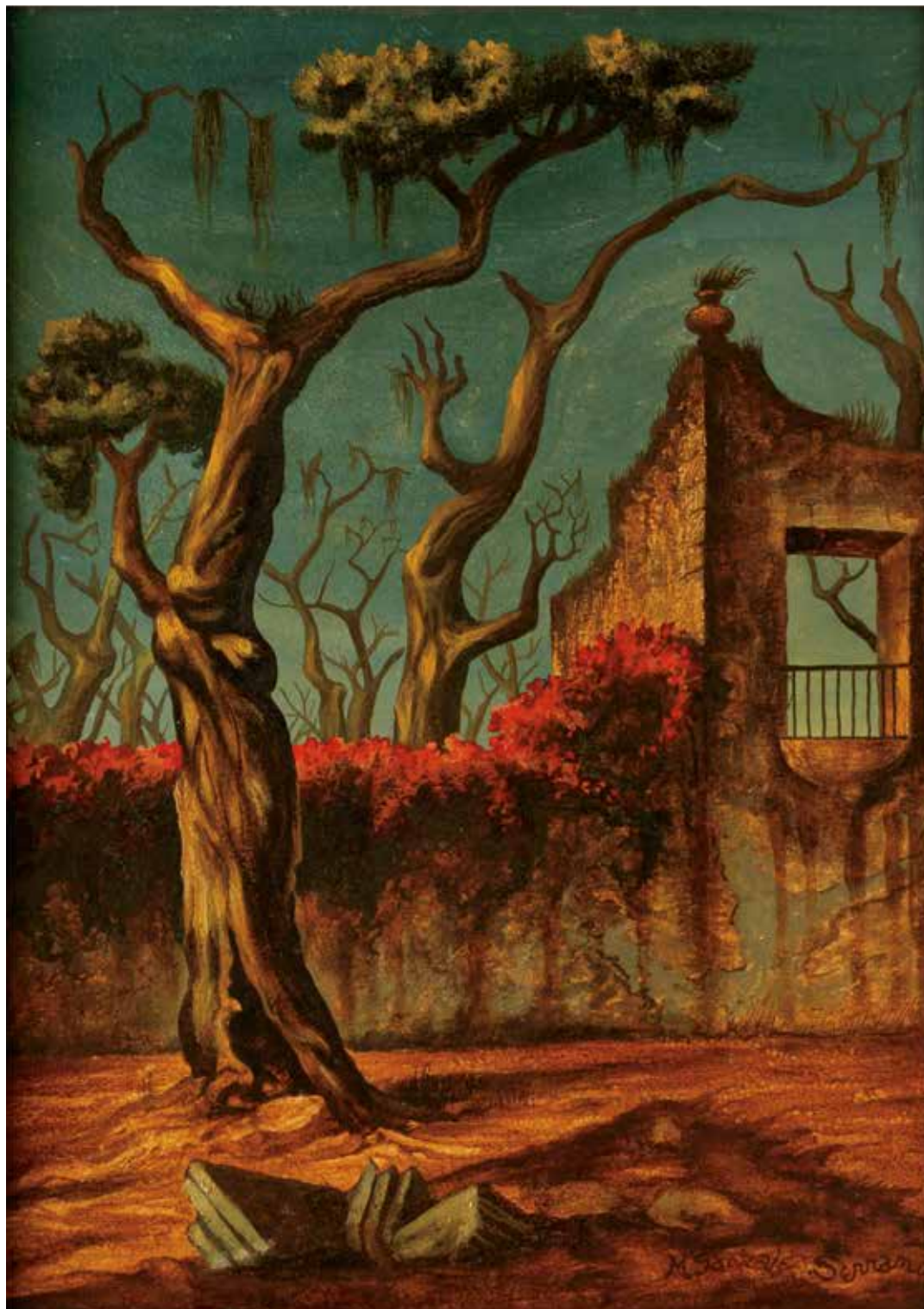
Colección Pascual Gutiérrez Roldán



Cholula

Óleo sobre tela
c. 1945

Colección JAPS (Juan Antonio Pérez Simón)



Árbol y arquitectura

Óleo sobre tela
Sin fecha

Colección María Helena González



Tritones (El cisne negro)

Óleo sobre tela
1952

Colección Andrés Blaisten



Vlady (Vladimir Kibalchich Russakov)

El pintor Manuel González Serrano haciendo el retrato del dibujante José Bartolí

Grafito sobre papel
Sin fecha

Colección María Helena González



La flor de la alquimia

Óleo sobre madera
c. 1947-1948

Colección Museo Cassa Gaia (José Assa Masri)



El pescador

Óleo sobre masonita
c. 1944

Colección Claudio Jiménez Vizcarra



¿Te salvaríamos, Manuel?

Laura Athié

Habré de decir, Manuel, que no te conozco, pero me basta ver tus autorretratos para descubrir que no me quieres decir nada, sólo te estás reiterando a ti desde la mirada hasta el pecho que asoma, a veces, como un nido de serpientes de agua que quisieran escaparse. Que el tuyo es un soliloquio constante de alguien que sufre: porque ha pecado, porque desea perderse en el cuerpo de otro pero no puede, porque no es igual a los demás, porque prefiere la penumbra del color y un atisbo de luz que la palabra. Sufres, Manuel, se ve en todas tus miradas, por eso te escribo de manera tan íntima, porque sé que pensabas que quizá alguien podría escuchar tus palabras no dichas, tu valor al enfrentarte al monstruo que llevamos dentro, tu mirada más allá de todo permiso, tus tormentas.

Te escribo como si nos conociéramos Manuel, para decirte que tu rostro grita, es, como apuntara Leonor Arfuch¹, una huella afectiva de ti. Eres maremoto y paz, dueles.

Tu rostro espejo deja ver cada una de las veces que algo te quebró, por eso te pintaste tantas veces, por eso eres tanto Manuel. La capacidad de las imágenes para crear una marca afectiva profunda en quienes las contemplan queda manifiesta en tu obra, Manuel. No estás pero nos miras, por eso hemos establecido una relación entre tu representación visual y la experiencia emocional que en nosotros dejas. Nos perturbas.

Cada Manuel, el que ha perdido el cabello, el que huye de los cisnes, el que lleva flechas clavadas en el cuerpo, el crístico, todos, son tú y juntos hilvanan una cartografía epifánica de una identidad cambiante como la que se ve en el *San Sebastián (Autorretrato flechado)* de 1942. Ahí están casi todos tus yo, el sangrante y el famélico, el hombre que se expone con el camino de venas, costillas y vellos que resisten al sufrimiento anclados a un árbol seco debajo del cual, sin embargo, van extendiéndose raíces que ya no darán fruto. Tus autorretratos reflejan las normas y los valores culturales del tiempo que te habitó y que tratabas de romper sin lograrlo: ahí estabas tú, Manuel, con el valor de la santidad clavado al pecho, pero mostrando unos genitales libres que cuelgan y son pendulares como tu rostro.

Los discursos, Manuel, son textos de palabra o colores o sonidos o movimientos. El cuerpo habla, aunque jamás se abra la boca. Y cada uno de los tantos tú nos narra un momento transformador de ti que hiera. Te diré, Manuel, cómo me ha lacerado tu callada manera de sufrir, tus ojos perdidos, tu boca a veces roja, casi abierta y nunca capaz de sonreír, como tus rostros en el tiempo. Cada tú, Manuel, es un mosaico de momentos vividos. Cada uno de tus yo, conectados en el tiempo, son una reiteración del hombre que buscabas ser.

Dado que la intertextualidad² no se limita únicamente al texto escrito, sino a todas las formas de expresión cultural, incluyendo la música, el arte y la pintura, es posible describir las relaciones entre tus obras y los elementos que nutren el tejido de tus múltiples yo. ¿Por qué pintarte tras la salida del manicomio?, porque trazar, una y otra vez, un yo que necesitabas recordar aparejado a un momento de tu vida es tu discurso, Manuel, tu autobiografía de color, el *ipse* que querías que recordáramos, una imagen repetitiva y

¹ Leonor Arfuch, "Memoria e imagen", pp. 399-408.

² Julia Kristeva, "Le mot, le dialogue et le roman, Semeiotike", pp. 82-112.

abyecta³, tormentosa, todas tus formas en una crisis ignorada que pide ayuda, tu dolor parece devenir de la impureza que creías que te habitaba.

¿Estabas tratando de reconstruirte, Manuel? Supongo que, para ti, retratarte más de una veintena de veces era un medio para unificar tus experiencias dispersas en el tiempo.

Tu imagen nos coloca la frontera de lo simbólico y lo repulsivo, la decadencia y el abandono, en una verdad que no queremos escuchar. Sin conocerte Manuel, veo tus rostros y siento que te he abandonado justo cuando más necesitaba estar ahí.

Desde la perspectiva de Julia Kristeva, cada uno de los elementos que nos has querido mostrar Manuel, es un símbolo de ti y de la época que te volvió oprimido, de tu oscuridad y el olvido que te obnubilaba sin dejarte gritar, ¡auxilio!, muero de oscuridad. Trato de ver en ti a ese hombre en su "experiencia inconsciente"⁴, subyugado por la presión del deber ser.

Desafiabas las normas y eso te hería, Manuel, desde tus cabellos bailarines que salen del pecho hasta tus labios que parecen haber sido besados hasta hincharse en su diminuta delgadez. Amabas, Manuel, parece que querías encontrarte en la piel de alguien a quien los vellos de tu pecho alcanzaban a sentir. Corrían hacia ese alguien de tu memoria como las lombrices acuáticas, como imanes púlicos, como el deseo que no debe ser.

¿Quién es Manuel? Me pregunté al verte una y otra y tantas noches para escribir de ti lo que cada uno de tus rostros aparentemente callaba. Para desentrañarte, te separé, porque aun cuando la exploración de tus rostros muestra tus epifanías⁵, tus varias bocas que marcan la locura que te habitó y bocetan un mapa que grita lo que jamás pudiste decirme porque no nos conocimos y lo que dijiste a tu círculo pero que no fue escuchado. A través del prisma de las epifanías puedo explicarme cómo utilizas la expresión visual para transmitir tus momentos significativos: tu autodescubrimiento gradual a cada trazo y la comprensión profunda de tu propia vida que retratabas como quien se mira a sí mismo atrapado en un cuarto de espejos.

Para Kristeva, quien escribe desentraña su propia lógica, se proyecta y es tal su introyección, que pervierte la lengua, volviéndola entonces lo abyecto, "la codificación última de nuestras crisis, de nuestros apocalipsis más íntimos".⁶ Eso es tu pintura, Manuel, la pintura de ti, lo que quisiste mostrar en cada retrato tuyo, es un desfile de infiernos.

Pero, ¿qué veo en ti? A muchos, a tantos, a mí misma, porque todos somos infernales pero pocos nos atrevemos a dibujarlo. Estuve observando tus yo, Manuel, largo tiempo, hasta que me doliste como supongo a ti, te dolía el alma. El rompecabezas de tu producción autobiográfica a pincel es una herida. Por eso, ante tu silencio de palabras y exceso de penumbra y ocre, te desvelo desde esa mismidad que me permite encontrarme en ti porque te veo y veo que al igual, me he sentido pecadora, perdida, comprendida por nadie, abandonada, libre y muerta en desesperación. Leo las formas simbólicas a través de las cuales enuncias tu yo y te encubres. Tus experiencias límite son huellas. Tus autorretratos cuentan la historia de tu propia identidad, utilizando la pintura como la narrativa visual

³ Julia Kristeva, *Poderes de la perversión, passim*.

⁴ *Id.*, *Histoires d'amour*, p. 44.

⁵ Las "epifanías", según Norman Denzin, son aquellos momentos interaccionales que marcan la historia de vida de las personas. Se refieren a momentos de revelación o de comprensión profunda que transforman la percepción sobre el sí mismo y el mundo que nos rodea. Al respecto véase *Interpretive Biography*.

⁶ Julia Kristeva, *Poderes de la perversión, passim*.

que nos legaste. ¿Cómo se representa la evolución de tu ipseidad⁷ a lo largo de tu pintura, Manuel? Te veo:

- **Tu nariz:** el cambio en tu expresión facial y corporal, el uso del color y la luz desempeñan un papel fundamental en la interpretación de las emociones en tus autorretratos epifánicos en los cuales, la nariz es una de las representaciones metafóricas que capturan la esencia de la revelación personal.
- **Los ojos:** las epifanías están acompañadas de una transformación interna que, en tu caso, Manuel, se reflejan en tus ojos cada vez más abandonados. La expresión de tus pupilas, tus cambios de mirada que va perdiendo el interés, el gesto de tus párpados-cortinas caídas o la ausencia del globo ocular, como en *Autorretrato en tres tiempos (Llanto liberado)*, 1947, indican la profundidad visual de la experiencia epifánica. De tus ojos salen torrentes de llanto o ausencia de fe o locura.
- **Las cejas y esos vellos hirsutos y volátiles que te pueblan:** desde la noción de *ipse* de Ricoeur⁸, las cejas son uno de tus elementos afirmativos más presentes. A veces unidas en una sola línea y otras densas como dos lobos recostados, otras delgadísimas y cubiertas de arrugas de tanto repensarte, son tu autoafirmación constante frente a un pasado que te obliga a mirar el hoy en el que te convirtieron. Mientras que los vellos que salen de ti a veces de las esquinas de tu cráneo calvo, del botón abierto de tu camisa, de la parte trasera de tu cuello son tu liberación. El símbolo claro de un yo que se subleva, la marca de tu rebeldía que enfrenta al mundo.
- **El rubor de tus bocas que no sonríen:** a diferencia de tus cejas diferentes o calvas, tus labios son inmutables. Persisten, son tu marca de estabilidad, trascienden toda transformación, brillan aunque estés sumido en la inestabilidad. Casi siempre rojos como único color del lienzo o ligeramente anaranjados cuando te dibujas en café, jamás ríen. Tu boca, apenas entreabierta, parece que va a decirnos algo, Manuel, pero no hablas. Mientras tus ojos tratan de salir del lienzo, los labios, como una puerta cuya llave alguien perdió, son un grito de ayuda silenciado. Quizá el elemento visual que más le duele al espectador: la palabra no dicha, la solicitud no expresada, el temor que estruja el corazón, la marca emocional a la que se refiere Arfuch, el dolor que tu imagen deja en nuestra psique, el sentimiento de verte abandonado.

Siguiendo a Paul Ricoeur⁹, tu obra muestra el doble movimiento identitario: tratabas de autorreconocerte porque uno queda destruido tras un momento álgido o necesita perpetuar que ha triunfado, así, en el *Hechicero*, eres un dios cubierto de una camisa de nubes bailarinas a punto de llover, mientras que, en tu autorretrato de septiembre de 1943, estás perdido. Ahí, el aura que rodea tu faz es de un gris tristísimo, tus ojos son de una desesperanza fatal y el único tinte de vida es el de tus labios que han perdido carnosidad. En ese retrato Manuel, no nos estás viendo, miras al que fuiste ayer, al que añoras.

Ahora, tu movimiento de alienación¹⁰, ese en el que nos distanciamos del yo para evaluar nuestro actual, desde otra perspectiva, necesitas volverte un cisne perseguido o colocarte una pipa que te dé autoridad o un lienzo que muestra que tu poder está en la pintura, como en *Never More* (1957-1958).

⁷ Paul Ricoeur, *Sí mismo con otro*, *passim*.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

Es precisamente esa huella afectiva de tu imagen y la reiteración de tu yo a lo largo del tiempo, lo que me deja atónita, profundamente conectada contigo, Manuel, porque esa complejidad de la experiencia humana y tu búsqueda de un significado a través de la pintura es también un recorrido de cien caídas, es un vivir arrastrado por caballos, un tirarse al precipicio con el anhelo de que, al caer, podremos reconstruir de otra forma lo que hemos sido.

Desde el contexto narrativo-pictórico que de tu obra dedicaste a la revisión del yo, Manuel, es posible explorar la historia detrás de tu epifanía, tu expresividad reiterada nos comunica la secuencia de eventos que te condujeron a la revelación, es posible vislumbrar cómo esta afectó tu comprensión personal.

Es además relevante ver, en la transformación estilística de tu obra, ese mapa epifánico que nos deja huella: tus múltiples epifanías llevan a la transformación de tu estilo artístico en cada autorretrato como resultado de tu evolución personal, no eres el mismo en los ojos casi sin vida y perdidos en algún infinito de tu autorretrato final en el que tu rostro recargado sobre el hombro izquierdo, sostenido sobre un cuello de dunas desérticas que parecen caer, que aquel *Hechicero* (1947) o el del *Nuevo David* (1947-1948), que sostiene triunfante una cabeza y un sable. Toda tu grandeza bordeada de azul del *Hechicero* está extraviada, ese infierno en el que te levantas frente a Goliat te ha consumido. Has dejado de ser luz, en lugar de un azul casi lunar te encuentras emparedado en ladrillos óxidos convertido en un Manuel que parece haberlo perdido todo.

Te agradezco, Manuel, por este reencuentro de mí en tus muchos yo. Porque mi subjetividad sobre los recuerdos que elegiste compartir a través de cada una de las veces que te sentaste a dibujar tu rostro, me obligan a revisar mi realidad vivida.

Los elementos visuales que reflejan tu identidad desafían las convenciones de tu tiempo y perpetúan la "huella afectiva" que tu obra impronta en la experiencia emocional de quienes te observamos. Estos tantos Manuel provocan respuestas afectivas y emocionales que van más allá del contenido visual de tu obra, porque nos has dejado en estado de reflexión.

Y si estuvieras hoy aquí, Manuel, y si tu obra fuera de piel, si hablaras, como pareces casi hacerlo en tu autorretrato de 1958. Si me dijeras, Laura, ayuda, me ahogo, como pareces estarlo ahí, cubierto de agua de tinta negra. Si te viéramos como en tu última vez del autorretrato ocre, sin ganas de seguir, ¿qué haríamos? En este mundo de hoy, tan lejano a tu contexto, en el que perdidos en la inmediatez digital no logramos ni siquiera vernos a nosotros mismos, ¿te tenderíamos una mano?

Fuentes consultadas

Arfuch, Leonor, "Memoria e imagen", en *Educación & Realidad*, 37 (2), 2012. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=317227324005>.

Denzin, Norman, *Interpretive Biography*. SAGE Publications Inc. USA, 1989, DOI: <https://doi.org/10.4135/9781412984584>.

Kristeva, Julia, "Le mot, le dialogue et le roman, Semeiotike", en *Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969.

_____, *Poderes de la perversión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1980.

_____, *Histoires d'amour*, París, Denoël, 1983, (Colección L'infini).

Ricoeur, Paul, *Sí mismo como otro*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1996.



San Sebastián (Autorretrato flechado)

Óleo sobre masonita
1942

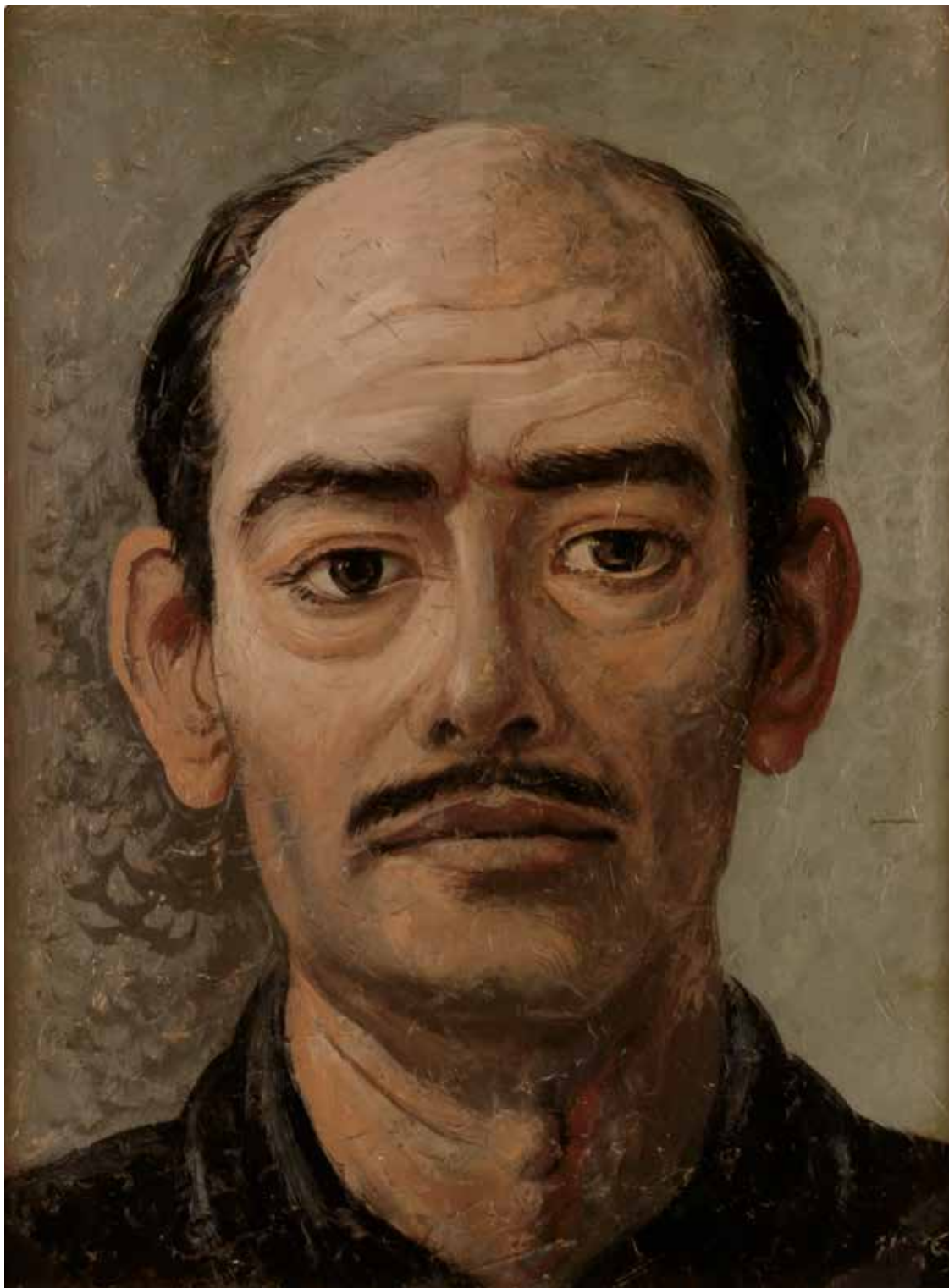
Colección María Helena González



Autorretrato

Óleo sobre masonita
1943

Colección Andrés Blaisten

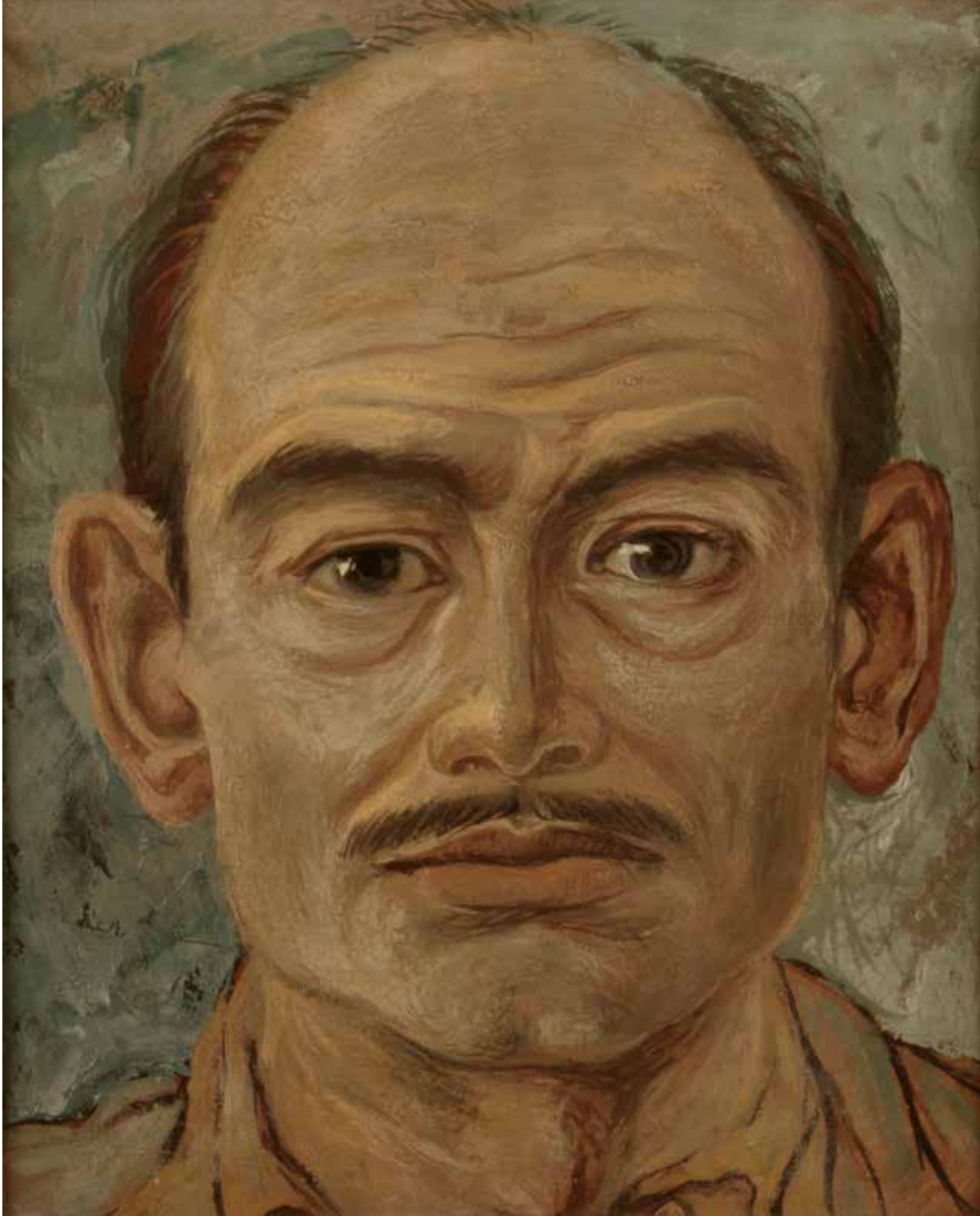


Autorretrato

Óleo sobre masonita
1953

Firmada en la parte inferior derecha

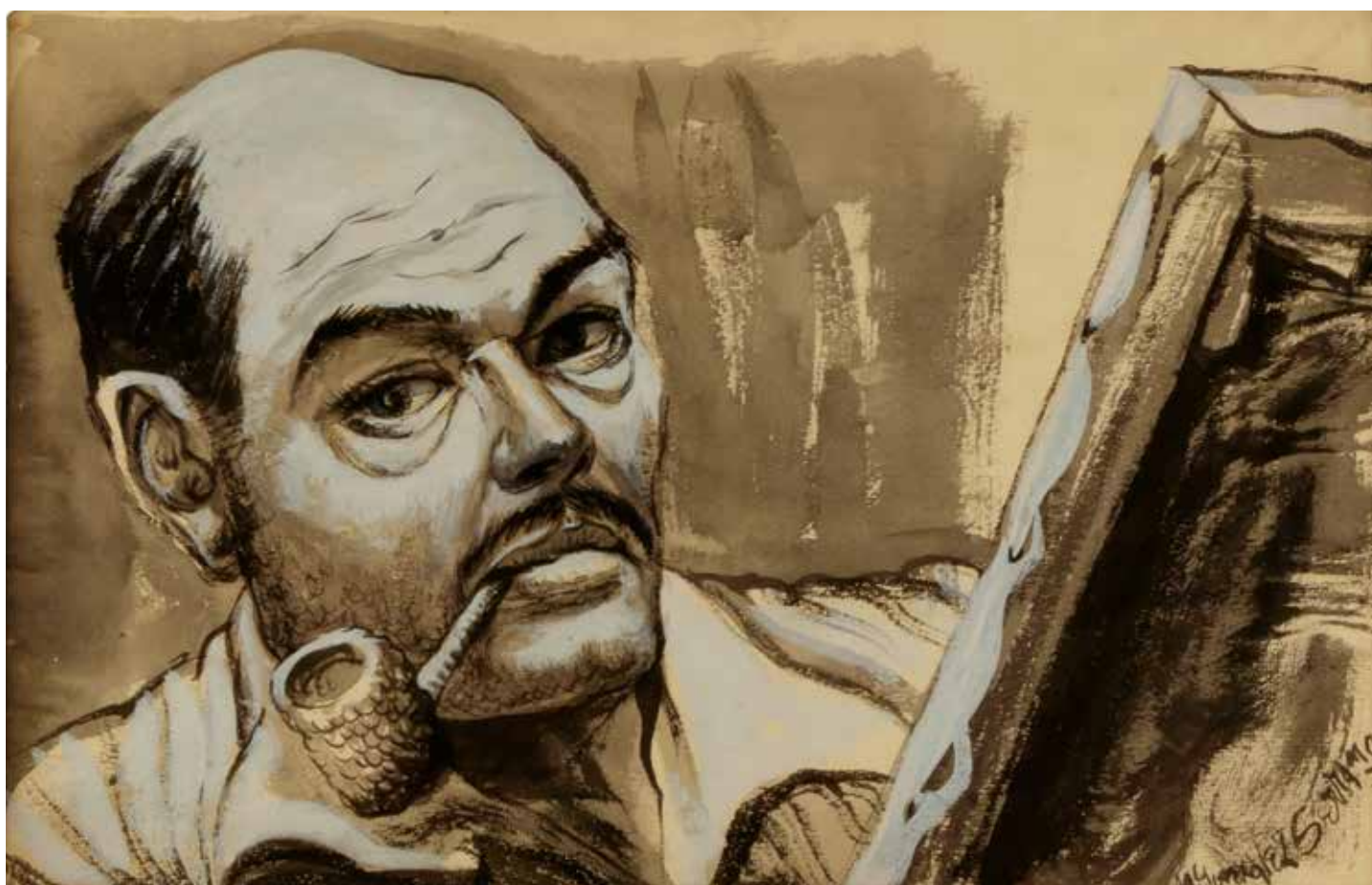
Colección BARPE



Autorretrato

Óleo sobre tela
c. 1954

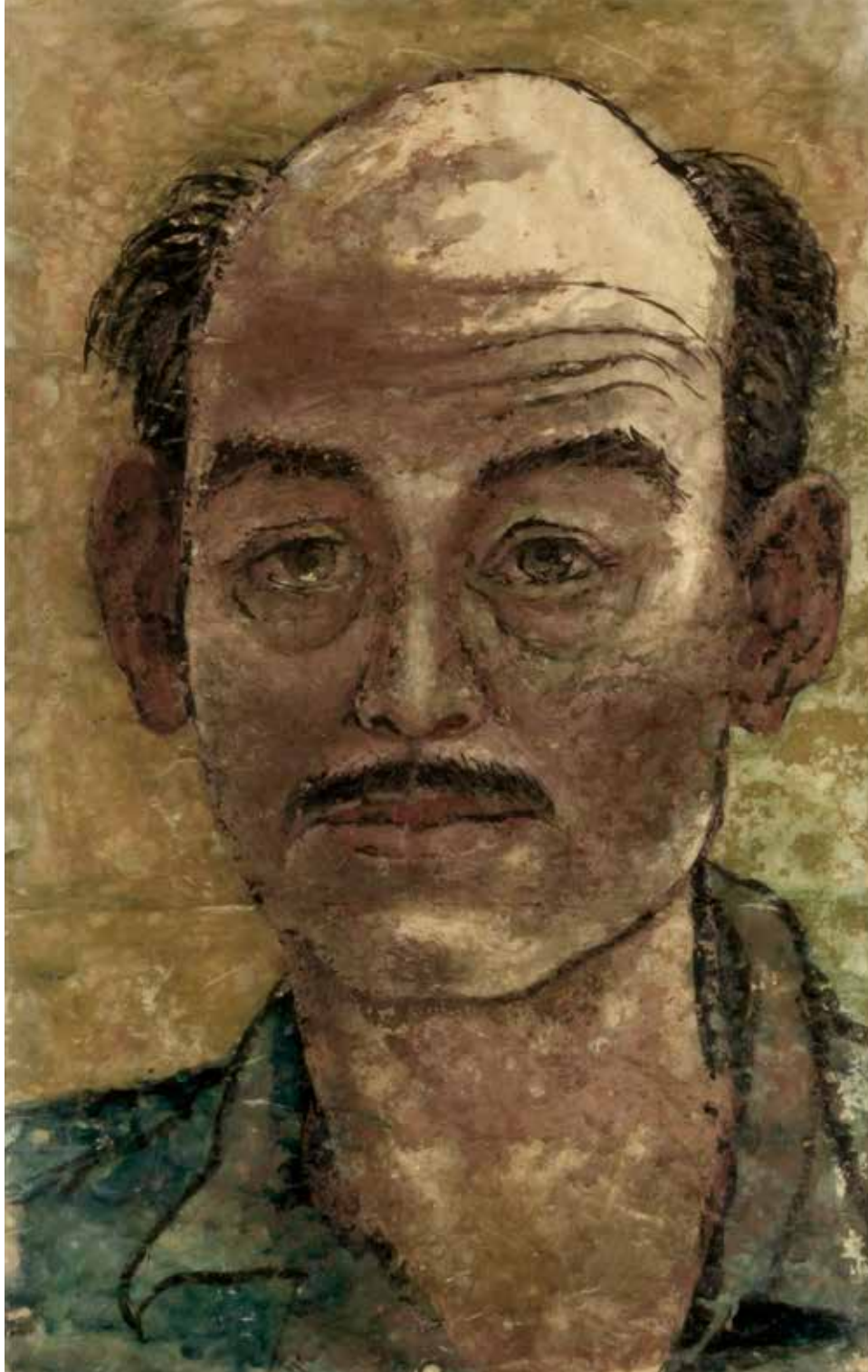
Colección Andrés Blaisten



Never More (Autorretrato con pipa)

Acuarela, tinta y temple sobre papel
c. 1957-1958

Colección BARPE



Autorretrato

Óleo sobre pergamino
c. 1958

Colección BARPE



Autorretrato

Pastel sobre papel
Sin fecha

Colección Museo Kaluz



Último autorretrato

Óleo sobre tabla
Sin fecha

Colección María Helena González



Antonio Castellanos

Máscara del pintor

Fundición en bronce a la cera perdida
Tomada de un molde en yeso elaborado por un autor desconocido

Colección María Helena González



Retrato de mi hermano Alfonso

Grafito sobre papel
Sin fecha

Colección María Helena González



Manuel González Serrano: el derrumbe y el silencio

Javier Aranda Luna

Hay artistas a quienes se los come su leyenda: Nahui Olin o Manuel González Serrano. A la primera se la quiere recordar como la indigente que no fue. Al final de su vida tenía techo, un sueldo y, en la última foto conocida de ella, tomada unos meses antes de su muerte, se le ve guapa y vigorosa. Pese a todo, la leyenda quiere verla paliando la mendicidad, vendiendo en la calle algunas de sus fotografías.

A González Serrano su leyenda lo presenta como el indigente en el que se convirtió por sus adicciones más que por ser el autor de varios cuadros espléndidos. Tenía 43 años cuando fue encontrado muerto el frío 17 de enero de 1960. Recogieron sus despojos en la calle de Topacio en la áspera Candelaria de los Patos, por el rumbo de La Merced.

Atrás quedaron sus visitas al Café París donde conoció al dominicano Jaime Colson quien, como él, estuvo influido por las primeras obras de Giorgio de Chirico. El Café París fue, sin duda, el más célebre del siglo XX mexicano. Frecuentaban sus mesas los jovencísimos Octavio Paz y Carlos Fuentes, Diego Rivera, María Izquierdo, Juan Soriano, José Gorostiza, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Los Contemporáneos con quienes compartió algunos temas: la presencia de la muerte, el sueño, la soledad. Ellos también conocieron la obra de Dalí y de Giorgio de Chirico con sus paisajes metafísicos, donde lo inesperado y los grandes espacios vacíos crean atmósferas en las que el silencio aturde.

Llama la atención que su intensa vida social —que lo llevaba del Café París al Cabaret Leda de la colonia Doctores, a la Plaza Garibaldi o a Las Pompas de Colores, célebre punto de encuentro de pintores en la calle de La Merced— lo encerrara cada vez más en sí mismo. En medio del bullicio era un solitario, un habitante de ese desierto interno lleno de demonios por el que tal vez fue encerrado en el manicomio de La Castañeda, en tres ocasiones, y del que sólo pudo salir huyendo. ¿Los constantes ocre de sus óleos, los páramos revisitados en su obra, fueron reflejo de ese desierto interno?

La pintura de González Serrano sorprende porque ante su mirada todo se derrumba: las construcciones del hombre, la esperanza, el mundo vegetal, la carne. Su iconografía tiene mucho del desierto y sus tribulaciones de la tierra árida y desolada, de la falta de vida. Sus paisajes, donde todo transcurre en silencio, son el lugar de los demonios y de las tentaciones. Dan cuenta de nuestro horizonte común en el que seremos polvo.

A sus pueblos se los come el abandono; a sus mujeres la proximidad del sepulcro: más que realidades, parecen espejismos como el espléndido óleo en el que pintó a su segunda esposa, Andree Marie Hancock, tendida de costado en medio de un páramo donde la vegetación y su fuerza hidráulica no existe sino como reminiscencia o alucinación (dos yoes representados); el agua que toca con el pie o de la que surge, es una visión como las muchas que tentaron a san Antonio o al mismo Cristo.

El artista le dijo a su amiga Concha Michel, en uno de sus autorretratos, que había sufrido más que Cristo y tal vez tuvo razón: a diferencia del ícono del cristianismo, él sí sucumbió a los demonios que lo hicieron morir en la vía pública.

Los motivos más frecuentes de sus obras son el derrumbe, la caída, la meticulosa erosión a la que el tiempo irreversible nos condena. Sus óleos y papeles nos instalan en el mundo del se acabó, del hasta aquí, del ya no más.

Ni el erotismo, que es motor de vida, conjura a los demonios en su obra. Los senos, nalgas y penes metamorfoseados en vegetales atraen y causan repulsa. No fecundan la tierra, anuncian, la mayoría de las veces, su futuro de polvo. Las parejas no se acoplan, los contrarios no se juntan. El erotismo es la esperanza vencida.

Pero de ese mundo que no cuaja surgen con frecuencia otros: el de los descomponedores que transforman la materia en un montón de desechos, de basura y de lodo. Legiones de gusanos, caracoles y bacterias que todo engullen: flores, frutos, cuerpos. El pantano y el desierto son los dos extremos que tensan su obra: lo lúbrico y lo árido; el fango y la arena.

El México que vivió Manuel González Serrano fue el de una efervescente vida artística y cultural que no se ha repetido. Fueron los años del grupo de Los Contemporáneos, los de la legendaria Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, de las revistas *Barandal* y *Taller* de Octavio Paz, de los murales en el Colegio de San Ildefonso. Y pese a haber frecuentado los lugares de la bohemia y de la tertulia del mundo cultural y él mismo haber organizado grandes fiestas en su casa, el artista de Lagos de Moreno fue un solitario.

Mitigaba sus desiertos y demonios con adicciones. Decía Guadalupe Rivera que el pintor cultivaba marihuana en una maceta de su casa. Seguramente así fue, pues el cannabis aparece en algunos de sus dibujos.

El mejor acercamiento a su atormentado mundo interior lo hizo él mismo, a través de los autorretratos (desplazamientos del yo) que realizó a lo largo de su vida. El triunfo de sus demonios le blanquean el rostro, se lo oscurecen, se lo comen. Tiene una interesante serie de ellos con el tema del Cristo vencido. No el bíblico que triunfó sobre sus demonios, sino el que sucumbió.

A sus Cristos no los hiere la befa de la plebe, sino el olvido. Los crucifica el tiempo. Imposible no imaginarlo teporochizado por el rumbo de Garibaldi, de La Merced, de la calle de Topacio en la paupérrima Candelaria de los Patos donde se conseguía, entonces y ahora, algún demonio para beber, inhalar o fumar para olvidar al mundo.

Pocas frases dan cuenta con tanta claridad de la construcción del mundo de objetos o de procesos mentales en su obra como la citada: "Yo he sufrido más que Cristo". Una voz narrativa lo refiere; una voz que es la del artista y, a la vez, otra capaz de decirnos con imágenes poderosas el desbarrancadero o el desierto que multiplica su cuerpo de arena en su interior. González Serrano nos dice, como pocos, que el yo que pinta y el otro al que se refiere son el mismo.

¿El pintor fue capaz de encontrar las líneas de su mano en sus cuadros? ¿De mirarse, de autorreconocerse en la aridez de sus paisajes, en la gama de desechos donde pululan los grandes transformadores de la materia? ¿Sus lienzos anticiparon su final de convertirse en un despojo sin nombre?

Dos días tardaron en reconocer el cuerpo de González Serrano en la morgue, la antesala que para los indigentes es la fosa común: el crisol donde los desconocidos son la composta de una vida que habrá de ser otra o, al menos, diferente.

La leyenda de Manuel González Serrano no dejará de ser. La seguiremos cebando con más datos sobre su vida o mirando en silencio sus magníficos cuadros.



Naturaleza muerta con ventana y candado

Óleo sobre masonita
Sin fecha

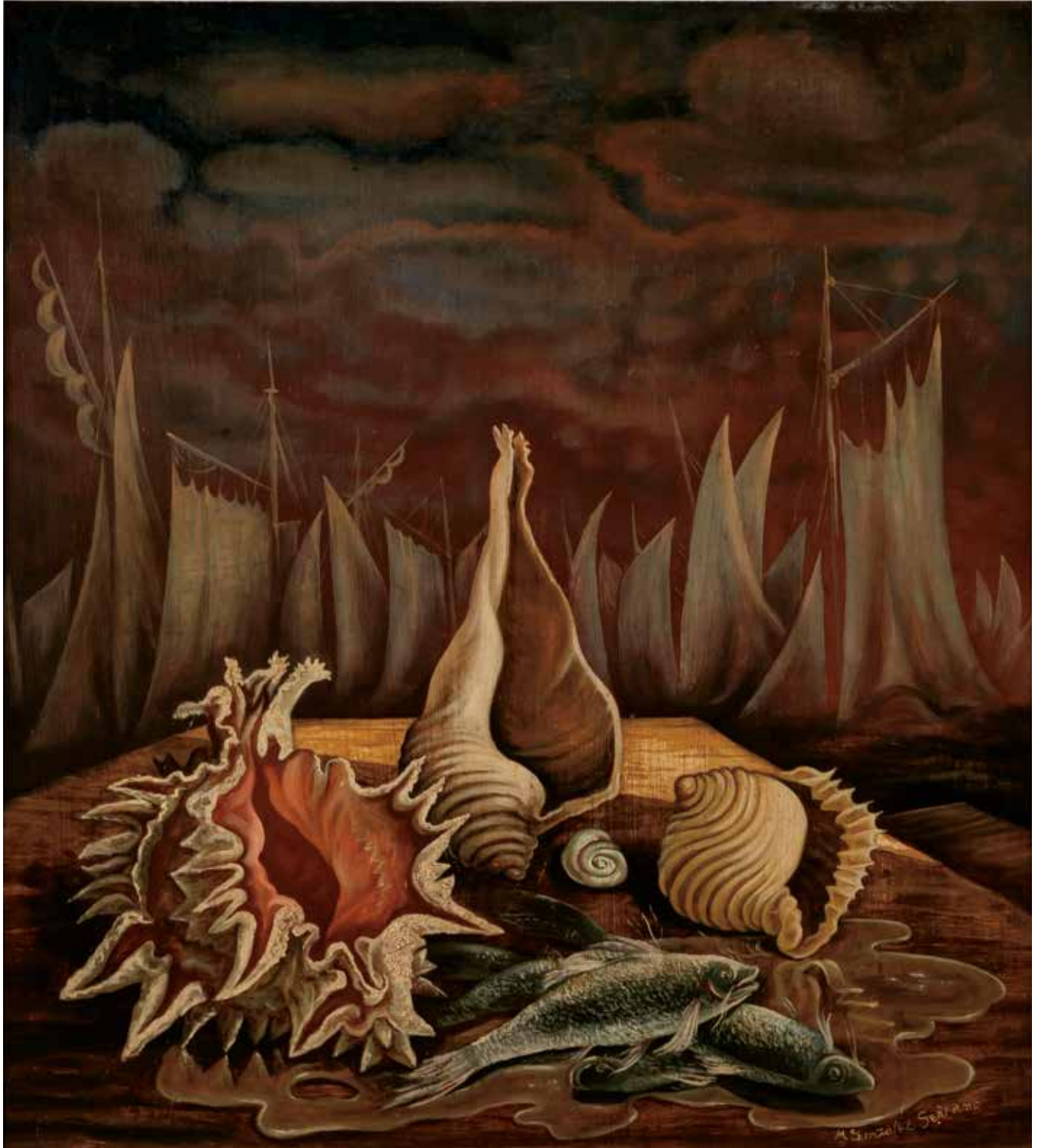
Colección JAPS (Juan Antonio Pérez Simón)



Fecundación (Orquídeas en una cueva)

Óleo sobre madera
c. 1947-1948

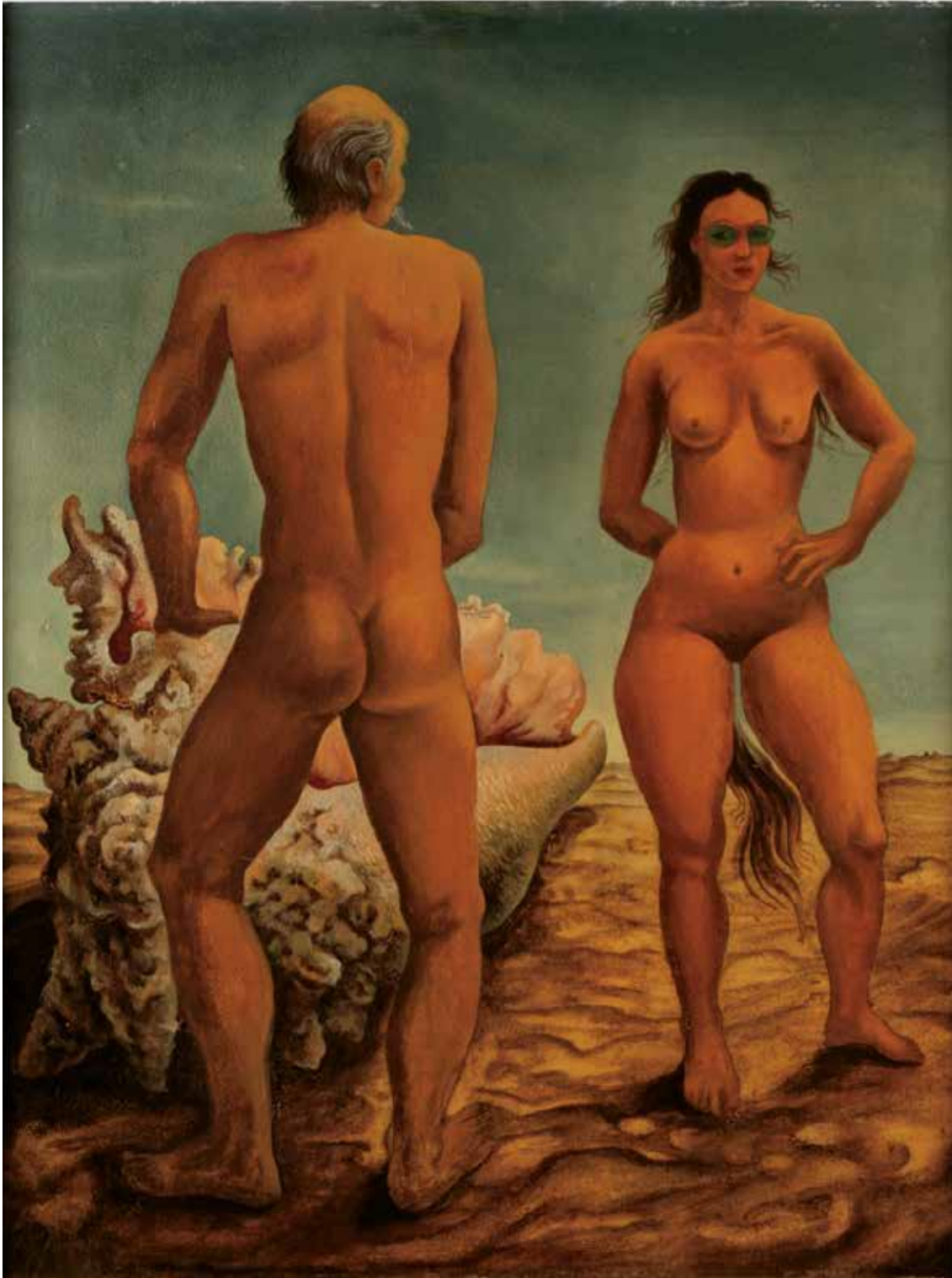
Colección Juan Rafael Coronel Rivera



Veleros y peces

Óleo sobre tela
c. 1948-1949

Colección Andrés Blaisten



El caracol

Óleo sobre masonita
c. 1946-1947

Colección BARPE



Frutas preludiando amor (Bodegón con alcachofas y pitayas)

Óleo sobre madera
c. 1944

Colección Galería Interart (Sandra Weisenthal)



Los guajes (Bules 2)

Óleo sobre madera
c. 1943-1944

Colección BARPE



La chirimoya

Óleo sobre cartón montado en madera
1945

Colección Alberto de la Garza Evia Torres



Naturaleza muerta con botella y ventana

Óleo sobre tela
Sin fecha

Colección María Helena González



Nostalgia de la muerte (o la fertilidad de los huesos)

Elisa Díaz Castelo

Hay que empezar por los huesos. El esqueleto, ese que ocultamos debajo de tanta piel y músculo y tejido. Ese doble anónimo, hierático, que nos viste por dentro. El largo de nuestro fémur, la deriva continental de nuestro cráneo, la curva admirable y sinuosa de la pelvis. Seremos esto al final, ya lo sabemos. Pero con frecuencia olvidamos que también fuimos esto desde el principio, en el vientre de nuestras madres. Fuimos nuestro esqueleto, que empezó a cuajarse cuerpo adentro como una leche bronca. Y eso somos también ahora, ahora mismo.

Cuando tenía trece años, bajo ese sol de Querétaro que escalda, me encontré el cadáver de una cabra en el canal de un vecindario abandonado a medio construir. El zumbido de las moscas me lo mostró. Al principio parecía casi dormida ahí en el fondo, metros debajo del nivel de la calle. Volví la siguiente semana. Las moscas le habían prestado un segundo pelaje hirsuto hecho de ruido. Y volví de nuevo. Mondada ya la piel, el animal yacía desollado.

Cada semana insistí en visitar a la cabra. Y ella, cada vez, cambiaba y era otra. Debajo de su piel al rojo vivo se iban asomando su cráneo y sus costillas. Armazón travieso, limpiísimo. Se veía, al principio, casi ajeno. Como un esqueje que crece dentro de los tejidos y toma raíz y se expande por dentro. Como un visitante o un segundo nombre en las orillas. Hasta que fue sólo eso, hacia el fin del verano, sólo huesos blanqueándose en el cloro de ese sol. Nuestro esqueleto, esa es la desnudez verdadera, simultáneamente vestigio y testimonio y rival contra el que ganamos cada día que nos mantenemos vivos. Yo tenía trece años. Cada semana yo también cambiaba y era otra. De alguna forma extraña, fue mi reflejo.

El imperio silencioso de los huesos, a la vez siniestro y luminoso, protagoniza muchas obras de Manuel González Serrano. Aunque suelen habitar, quietísimos, el centro de la imagen, a veces también deambulan por el lienzo, todavía cubiertos de tejido, como sucede en *El perro metafísico*. Estas figuras nos resultan tanto íntimas como extrañas. González Serrano se encarga de mostrarnos esta doble condición, exhibiéndolos como lo que son: terribles y familiares. Los celebra.

No somos nosotros quienes los invocamos. Los huesos nos invocan a nosotros. Nos prestan nuestra figura, el largo de las manos, nuestra cara. Es una deuda que tendremos que pagarles algún día. A forma de pago, a forma de tributo, González Serrano ofrece estas pinturas estremecedoras, estos restos ambiguos. Los huesos son la materia en su manifestación más burda, más ilegible. Obscenos, silenciosos, atónitos: nos ofrecen su filo.

Debemos reconocernos en ellos. Eso nos pide el pintor. Miren, parece decirnos, aquí se tienen. Esto son. Y para que brille más el blanco de los huesos, su sordidez de tumba, su insistencia, González Serrano los evoca en parajes inhóspitos, tan desérticos y solitarios que insinúan una especie de apocalipsis. *El perro metafísico* tiene por fondo un desierto marcado por lo humano: lo atraviesa una serie de torres de luz. Los únicos colores encendidos, casi se podría decir que alegres, son aquellos que le presta al cuerpo

desollado del animal. Estriado en blanco y rojo, descomponiéndose, esta bestia mitológica atraviesa el cuadro despreocupada, tercamente.

La imagen del perro muerto vuelve en *Esqueleto de perro*, donde los restos del animal, crucificado, aparecen en primer plano y en pleno centro del cuadro. A diferencia de *El perro metafísico*, esta bestia ya ha sido horadada hasta su osamenta. En ella, su naturaleza cambia y adquiere un carácter casi humano, pues su postura erguida nos recuerda al cuerpo de Jesucristo crucificado en el Gólgota. La pasión de Cristo toma muchas formas en el trabajo de González Serrano y nos interpela aquí también, desde la calavera muda de este animal sombrío. Pues el perro está rodeado por un desierto en penumbras que evoca al cielo oscuro posterior a la muerte del redentor cristiano. A la izquierda de la imagen, entre las tinieblas, se yergue la silueta de una construcción rocosa de cuyo costado se extiende una mano abierta. Es la mano pétrea de Dios Padre que no puede alcanzar a sus criaturas.

Pese a esta atmósfera lúgubre, hay un elemento de vitalidad en la pintura. A la altura de las patas delanteras del can sacrificado, unas ramas extendidas sugieren manos humanas. Algo en las orillas de este animal muerto sigue vivo, aunque no le pertenezca. A pesar de que su verde sea escaso, el madero del que el perro cuelga insiste. Es de las pocas cosas con vida en este paisaje destruido.

Algo similar sucede en *Abandono*. Las extremidades del cadáver, que en este caso parecería ser de un caballo, todavía ostentan un pelaje erizado. Si bien, se hace presente el proceso de descomposición del organismo, también hay algo ambiguo en ese material hirsuto que brota entre sus patas. Aunado a la postura del cuerpo, volcado, trae a la memoria una especie de planta espinosa, algo que crece desde el piso con su tronco de huesos. Pese al paisaje desolado, hay señales de vida en el cuadro. De vida que se acaba, sí, pero que al desaparecer sugiere otra, simbólica, ajena.

Lo que me encontré en la playa también nos presenta el costillar de un animal, en este caso con el esqueleto al centro, con un paraje yermo y surreal de fondo, pero con el paliativo del mar y su promesa de vida. La pared de piedra a cada lado del cuadro comparte con los huesos una misma textura ósea, escarpada. Por momentos, los montes parecen vértebras inclementes. Y tanto huesos como montañas poseen en este cuadro una naturaleza casi líquida, temblorosa, afín a las superficies indóciles que describían otros pintores surrealistas de la época. Como si renegara de la solidez del mundo o se descubriera en la materia una médula de aguas removidas o una afinidad secreta con la llama.

Además, el costillar colocado sobre la playa evoca de forma patente el origen de ese material, en apariencia inocuo, que los niños utilizan para construir castillos junto al mar. La arena no sólo está compuesta de piedras desgastadas, sino también de conchas, de restos de coral y de huesos de animales marinos pulverizados, a lo largo de milenios, por la insistencia salada del mar. El cuadro nos transporta al inicio de la arena, a su pasado de osamenta. Sin embargo, esa vida apenas sugerida, contrahecha, que aparece en los otros cuadros, en este se convierte en el centro de la imagen. La vitalidad reside no sólo en la presencia lejana del mar, ni en la naturaleza casi líquida del paisaje y la osamenta, lo hace, sobre todo, en esas hierbas que crecen en los intersticios de los huesos.

Pese a sus peculiaridades, todas estas pinturas contienen elementos de la *vanitas*, un tipo de naturaleza muerta cuyo propósito es recordarnos la fugacidad de la vida. Para ello, echa mano de elementos óseos como un cráneo o un esqueleto humano, y suele colocarlos en contraposición con otros objetos, todos ellos con una carga alegórica, tales como frutas demasiado maduras, libros abiertos, mapas y monedas, emblemas del saber

terrenal, así como del poderío político o económico que la *vanitas* desprecia. González Serrano toma el elemento esencial de esta alegoría, los huesos, y los extrapola a parajes abandonados. A diferencia de los escenarios prolijamente calculados y conformados por objetos familiares, domesticados por el uso, que componen las naturalezas muertas de los grandes maestros, estos cuadros de González Serrano se ubican en mundos casi ajenos a lo humano, en los cuales todo objeto está orillado a la extrañeza. Nada nos pertenece: pareciera que se encontró con estas escenas de forma casual mientras daba vueltas en un futuro distópico. No obstante, si en la *vanitas* la muerte y la impermanencia de los bienes materiales ocupan el centro de la reflexión, las composiciones de González Serrano llevan a cabo una operación inversa: en sus cuadros que giran en torno a los esqueletos existe una fertilidad a sotavento, una vitalidad oculta y quizá terrible. La muerte, en su obra, está plena de vida.

A diferencia de los cuadros mencionados hasta ahora, *Ofrenda con calavera* se enmarca dentro de los parámetros de la *vanitas* tradicional. El título de la obra, sin embargo, le da un giro sincrético interesante pues hace referencia a las ofrendas del Día de Muertos en la tradición mexicana. De pronto, la *vanitas*, género europeo y culto por definición, se resignifica y adquiere otras proporciones cuando su título hace referencia a una de las festividades más populares de nuestra cultura.

La *vanitas* suele considerarse un tipo particular de naturaleza muerta. Donde aquella necesariamente cuenta con recordatorios varios de la fugacidad, esta no necesariamente recurre a una moraleja edificante, sino que puede ser una mera celebración de las formas o una pregunta por la luz y por cómo cambia todo lo que toca. Si bien la pintura *Equilibrio* pertenece a este género, un análisis cuidadoso de sus componentes le da un peso casi alegórico. Al igual que las obras mencionadas al inicio de esta sección, el fondo de *Equilibrio* pareciera ser un paraje árido. Pero, si se le observa con mayor cuidado, estas vastas extensiones de tierra no están faltas de vida, sino que evocan campos de cultivo recién arados. De nuevo se sugiere la tensión entre la muerte y la vida que tanto obsesionaba a González Serrano y se evoca la promesa de una vitalidad tenue, subterránea, absolutamente frágil.

De la misma manera, la imagen que ocupa el centro de la pintura insinúa ese mismo equilibrio endeble, pero desde un tono surreal. Una serie de objetos se encuentran colocados sobre una superficie de madera suspendida por hilos. El principal y más llamativo es un recipiente del cual crecen unas bellísimas flores del paraíso y una fucsia de menor tamaño. Este recipiente no es una maceta ni un sitio designado expresamente para las plantas, sino más bien una olla despostillada cuyo propósito sería otro y que, de tan oxidada, pareciera cercana a quebrarse. Rodean a la olla una serie de canicas, una pinza de ropa y un huevo moteado, símbolo también de la endeble promesa de la vida. Las así llamadas flores del paraíso, cuyo mote evoca de nuevo la obsesión religiosa del pintor, crecen de esa maceta hechiza con una pulsión casi animal. La curvatura de sus largos tallos y el perfil de sus cabezas nos remiten a ese otro habitante menos popular del paraíso, al artífice mismo de la destrucción: la serpiente. Aquella planta que debe recordarnos el paraíso nos hace pensar más bien en la caída, está marcada ya con la pérdida del Edén y con el peso oscuro del pecado. La belleza, parece decirnos González Serrano, es un bien peligroso y moralmente ambiguo. No hay que confiar en ella.

Entre los muchos habitantes alados del cielo, entre halcones, águilas y jilgueros, las palomas ocupan sin lugar a dudas un sitio más bien bajo en la escala de animales emplumados y están casi del todo desprovistas de prestigio. Más de un habitante ingrato de las ciudades les teme por ser portadoras de enfermedades contagiosas y las llama ratas con alas. González Serrano, sin embargo, las coloca al centro de sus cuadros en por

lo menos dos ocasiones, *Paloma con arquitectura* y *Palomas con capitel*. En ambas, la cultura helénica, sello de lo humano y de lo culto, ocupa un segundo plano y aparece sólo al fondo de la imagen. Al primer plano lo protagoniza la existencia cruda de lo animal y, en el caso de *Paloma con arquitectura*, su muerte. En este cuadro, pese a que todo el animal padece esa quietud incómoda de lo que carece de vida, hay una violencia activa, brutal, en todas partes. La paloma yace sobre un bloque, quizá proveniente de la construcción que se ve al fondo de la imagen, pero la sombra que proyecta esta piedra es roja, casi líquida, hecha de sangre. Además, en la orilla izquierda inferior de la imagen hay unas piedras redondeadas juntas que, más bien, parecieran ser huevos. Al igual que en *Equilibrio*, surge de nuevo la tensión entre la promesa de vida y la realidad terca de la muerte.

Pese al constante desprestigio al que se ven sometidas las palomas y a la indignidad de la postura con la que ocupa, en primer plano, el ave que protagoniza *Paloma con arquitectura*, no hay que olvidar que los cuadros de González Serrano suelen tener una lectura religiosa. La paloma, aunque sus alas estén sucias y esté en un sitio carente de grandeza, nos debe remitir también al Espíritu Santo que es, después de todo y aunque a muchos les pese, un animal sencillo, una paloma. El cuadro, entonces, existe también en ese plano y el significado del pájaro puede transferirse a otro miembro de la Santísima Trinidad. La paloma puede ocupar simbólicamente el lugar de Jesucristo muerto en la cruz. Esta lectura resignifica, entonces, la arquitectura de fondo, cuyos motivos clásicos podrían hacernos pensar en el poder romano que le impuso a Jesucristo ese castigo. A pesar de ello, al igual que en el sincretismo en *Ofrenda con calavera* o el tratamiento del tema religioso en *Esqueleto de perro*, González Serrano altera y ensucia motivos religiosos, cultos, y, con una certeza casi herética, los acerca a seres que suelen concebirse como inferiores a lo humano, los representa con el sufrimiento tosco del animal.

La materia es casi siempre muda. O quizá, más bien, con el paso de los siglos hemos desaprendido su lenguaje. La buena pintura, en cualquier caso, vuelve a establecer un vínculo comunicativo entre nosotros y el mundo que nos rodea. Les presta voz a los objetos, azuzándolos. Los orilla al habla. Eso hace González Serrano en sus cuadros, les devuelve la voz a las cosas del mundo, deja que nos interpelen, cuerpo adentro, nuestros propios huesos. Paga la deuda que tenemos con el cuerpo ensayando una y otra vez la huida de la carne, la constancia del esqueleto y la fragilidad de la vida que crece, pese a todo, en los intersticios.



Después (Después de una mujer)

Tinta y aguada sobre papel
c. 1947-1948

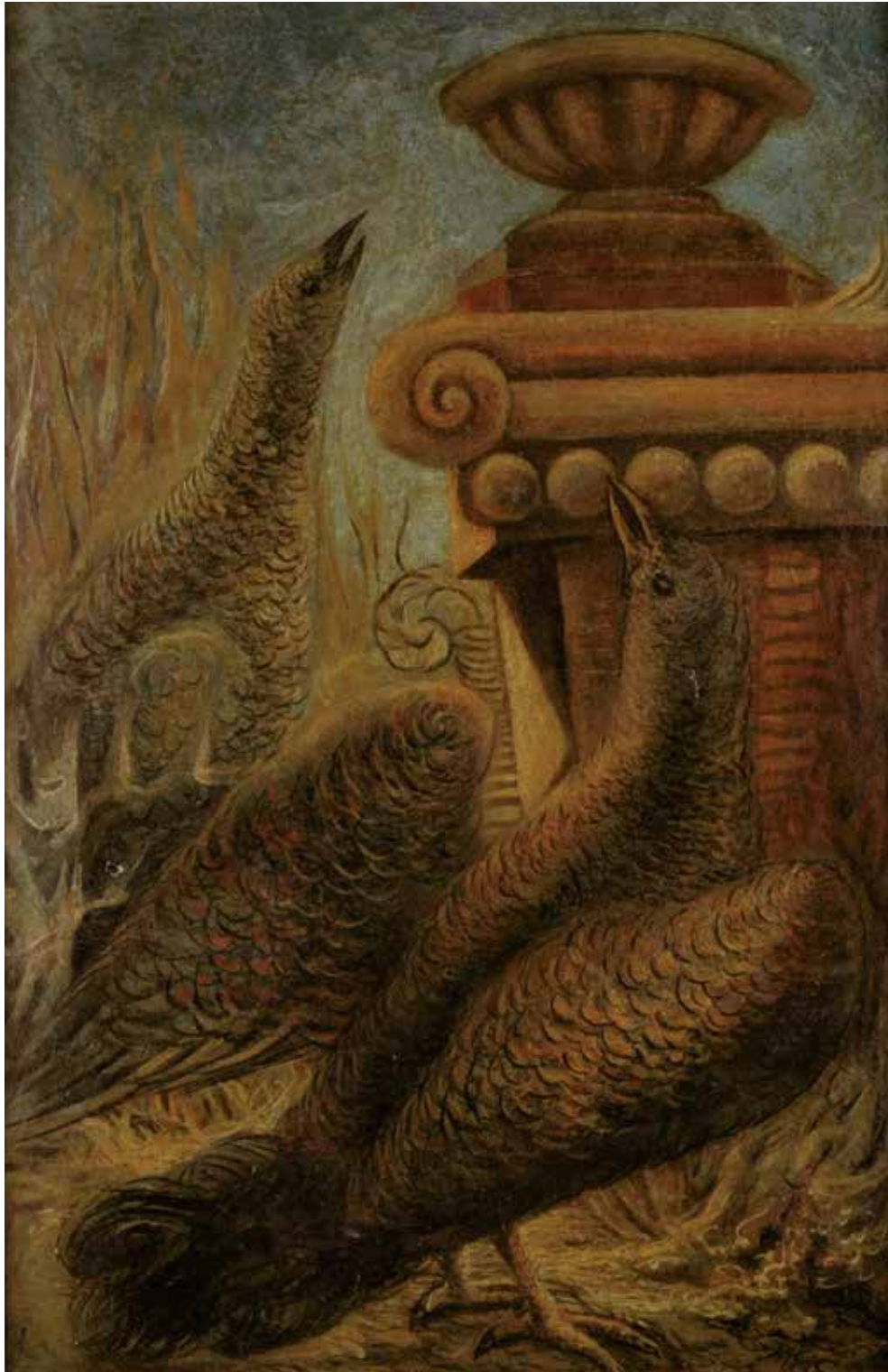
Colección BARPE



Su majestad

Tinta, aguada y acuarela sobre papel
Sin fecha

Colección María Helena González



Palomas con capitel

Óleo sobre madera
Sin fecha

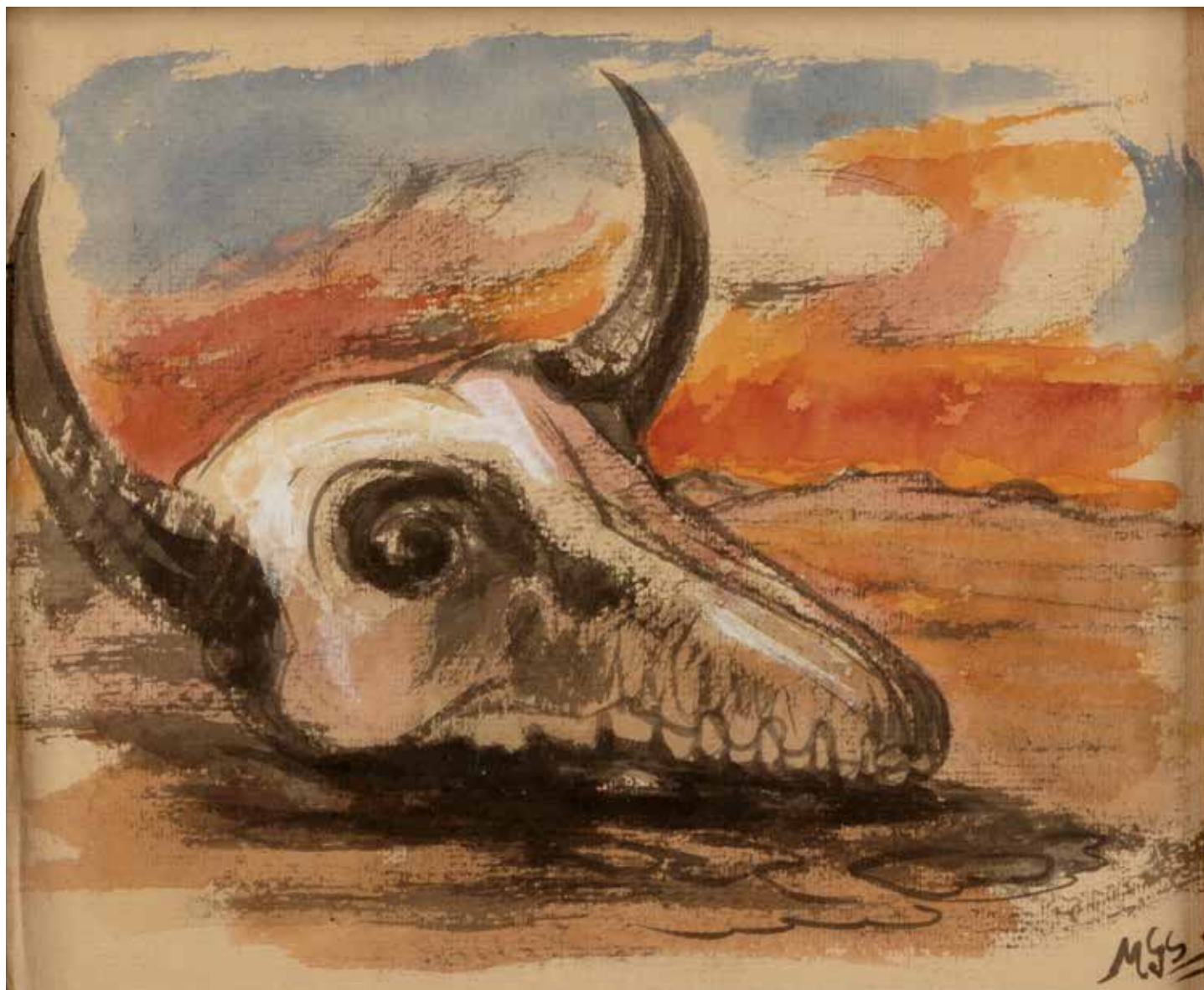
Colección BARPE



Recuérdanos

Tinta y temple sobre tela
Sin fecha

Colección Luz Emilia Aguilar Zinser



Demonio en el desierto

Acuarela, tinta y temple sobre papel
Sin fecha

Firmada con iniciales

Colección BARPE



El perro metafísico

Óleo y temple sobre papel
Sin fecha

Colección María Helena González



Ofrenda con calavera

Temple, pastel y tinta sobre papel
c. 1950-1952

Firmada "Glez Serrano" en el ángulo inferior izquierdo

Colección López Velarde



Flores muertas

Óleo sobre madera
c. 1956

Colección Martha Elena de Regil Gómez



Lo que me encontré en la playa (Esqueleto)

Óleo sobre tela
c. 1943-1944

Colección Andrés Blaisten



Esqueleto de perro

Óleo sobre masonita
Sin fecha

Colección María Helena González



Nido

Tinta, aguada y acuarela sobre papel
Sin fecha

Colección Humberto Anaya Serrano



El nido

Óleo sobre papel
Sin fecha

Colección María Helena González



Paloma con arquitectura (La paloma)

Aguada sobre papel
Sin fecha

Colección María Helena González



Abandono

Aguada, acuarela, tinta y pastel sobre cartoncillo
Sin fecha

Colección María Helena González



La experiencia de su mundo

Óscar Gustavo Serrano Zermeño

Manuel González Serrano es un autor con una propuesta artística auténtica, que proviene de su experiencia, época y origen. Nació en Lagos de Moreno, una población ubicada en el punto del altiplano mexicano donde comienza Aridoamérica.

A los alteños de Jalisco aún nos es complicado disociar este espacio que comprendemos como el campo, dígame ranchos y haciendas, de los espacios urbanos, dado que hasta hace pocos años estaban muy ligados. Si observamos detenidamente la obra de Manuel, podemos entrar en su mundo donde los contrastes son una constante:

- La naturaleza abrupta o salvaje, que convive con aquella domesticada, y la representada a través de las cosechas que se extraen de este ambiente rural donde, además, distintas especies de animales habitan, mueren o se convierten en símbolos que nos cuentan historias.
- Paisajes áridos y caminos pedregosos que contrastan con la presencia o la ausencia del agua para pasar de un entorno a otro distinto que, dentro de la misma región y al interior de la obra, le sirven como metáforas de su estado de ánimo.
- Los edificios de cal y canto que, desde el periodo de la dominación española, permanecen ahí, contruidos con adobes, piedra y cantera. Las texturas y los colores de sus muros. Las ventanas que, desde el exterior, nos impiden ver lo que sucede en el interior, como umbrales que guardan siempre una historia íntima.

Dentro de su propuesta pictórica, el mundo de Manuel se percibe a través de planos: segundos planos con telones de fondo que son evocadores y melancólicos, reflejos de su necesidad de recuperar lo que le fue arrebatado. La añoranza de ese pasado que siempre fue mejor. Cabe destacar que, en los primeros planos, aparecen frecuentemente antropomorfismos.

Es de lo vivido de donde surgen sus obras, su memoria biográfica:

La relación directa e inmediata que tiene una criatura viviente y móvil con su entorno requiere la diferenciación tácita de su cuerpo y de sus posibilidades de acción. Esta relación del individuo con su nicho ecológico y su contexto social más próximos y relevantes es indispensable para integrar su punto de vista, su presencia y la determinación de sí mismo en distinción del mundo.¹

De aquí soy

Su familia perteneció a una aristocracia provinciana de terratenientes, quienes se regían bajo tres principios máximos: Dios, tierra y familia. Poseían varias haciendas productoras de insumos para la región y, sobre todo, para las zonas mineras vecinas de Guanajuato, San Luis Potosí y Zacatecas.

¹ José Luis Díaz Gómez, *Neurofilosofía del yo. Autoconciencia e identidad personal*, p. 32.

Lagos de Moreno, también conocido como la “Atenas de Jalisco”, conserva el centro histórico mejor preservado del estado. Entre sus varios edificios destacan algunas viviendas memorables como El Montecristo, que fue construida por el abuelo de Manuel, el arquitecto Primitivo Serrano Flores y que habitó junto a su esposa e hijos.

Los padres de Manuel, Ana María Serrano Orozco, conocida en la familia como Monina y Dionisio González Estévez, llamado entre sus parientes como Nicho Santo, habían manifestado, cada uno por su parte, su vocación religiosa, sin embargo, con la boda, la consagración de su vida a Dios quedó truncada pero nunca su profunda relación con la Iglesia católica.

Monina recibió como parte de la herencia paterna dos haciendas y la casa familiar de El Montecristo, que también es un personaje en la vida de Manuel o “El Nene”, como le llamaban en casa. En ese ambiente recibían lecciones de tutores privados. Como anécdota, Manuel y sus hermanos Javier, Gabriel, Alfonso, Ana María, Rafael y Anunziata, jugaban al teatro en una habitación grande del segundo piso. El espacio permanece y quien alguna vez visite ese lugar, podrá constatarlo.

Como adulto, Manuel regresó en distintas ocasiones al edificio y pasó cortas temporadas ahí. Dibujó a lápiz y pintó en los muros y por las escalinatas algunas figuras que, cuando vendieron la propiedad, fueron recubiertas con pintura blanca para convertirla, temporalmente, en un hotel. Así de escasa es la obra de Manuel en Lagos, pasada por sedimentos que deja el tiempo, a no ser por el interés de un coleccionista —actual propietario de la finca, convertida hoy en casa de antigüedades—.

De estas efímeras visitas destaca el testimonio de un poeta, Hugo Gutiérrez Vega, quien, durante un encuentro de ambos en Lagos, y al insistir en conocerlo, coincidieron en El Montecristo:

Me acuerdo que tenía el dorso desnudo, una especie de pantalón de pijama manchado de pintura, también las manos. No fue ni cercano ni lejano, ni grosero ni excesivamente amable, fue al principio, simplemente educado, después, sacó una botella de tequila. Yo bebía muy poco; él se tomó varias copas y entonces sí, ya pudimos platicar; de pronto adquirió una elocuencia que no le habíamos notado, hablamos de sus épocas en Estados Unidos y de sus relaciones. Yo le pregunté sobre Carmen Miranda, la gran bailarina y cantante brasileña, me dijo: —Sí la conocí, le hice un retrato —que muchos años después yo vi cuando radiqué en Río de Janeiro—. Hablamos de ese retrato, de sus naturalezas muertas, de su idea de la pintura y de repente dijo: —Tengo algo que hacer, lo siento mucho. Nos llevó a la puerta y desapareció. No lo volví a ver nunca más.²

La Revolución mexicana finalizó dos años antes del nacimiento de Manuel. Para mantenerse lejanos a los conflictos, cuando las circunstancias así lo permitían, toda la familia partía a las haciendas, mejor protegidas, que les pertenecían. Estos paseos o estancias de vacaciones se hacían en grandes grupos que incluían tíos, primos y servidumbre. El tiempo transcurría entre rezos y juegos infantiles, vivir las cosechas y las siembras, los días de reflexión en la Cuaresma y las navidades.

² Transcripción de testimonio videográfico grabado por Óscar Gustavo Serrano Zermeño.



Fiesta de disfraces en El Montecristo



Fotografía actual de El Montecristo



Placa conmemorativa por el centenario del natalicio de Manuel González Serrano



La huerta, detalle, sin fecha, óleo sobre tela, Colección Monina de Vega



Hacienda de San Miguel de La Estancia

Las evidencias de las estancias rurales en las obras de Manuel son producto de las visitas a estos lugares, mismos que su abuelo remodeló o construyó. Por ejemplo, en la Hacienda de San Miguel de La Estancia destacan los remates neoclásicos con jarrones de cantera, una constante en los edificios de Primitivo Serrano. Cabe señalar que los motivos pintados surgen de su libre interpretación.

En 1915, a su tío, Celso Serrano Hermosillo, dueño de la Hacienda de Las Cajas, lo mataron los villistas durante su última intervención en Lagos. En los años posteriores se perpetraron agresiones a su familia como atentados contra sus bienes y propiedades. Tiempo después, durante la Guerra Cristera, algunos de sus familiares apoyaron moral o económicamente a los sublevados.

Comenzó luego el agrarismo, movimiento social que se basó en el reparto de tierras a los campesinos, azuzados por los gobiernos posrevolucionarios presididos por los militares, con el objeto de otorgarles la posesión legal a sus seguidores y clientes políticos, los llamados agraristas. Este conflicto afectó a los poseedores de la tierra; previo a la cesión territorial, la incursión fue violenta. Entre esos perjudicados estaba la familia de Manuel. Sus ranchos fueron invadidos.

En *Lo que me encontré en la playa*, se aprecia un esqueleto yacente con hierbas creciendo sobre los huesos como una enredadera. Al fondo, se observan rocas, un cuerpo de agua y el cielo. Esta obra puede aludir a una propiedad nombrada La Playa, la cual le fue arrebatada, en 1933, a su tío León Serrano Serrano, a quien asesinaron. Este rancho contaba con el vaso de una presa, de la que se extraía "sal-tierra" que se empleaba principalmente como fertilizante y como suplemento para el ganado mayor. En la composición, donde la pulsión de la vida sobre la muerte es notoria, se distingue el oleaje de un mar difuminado que, quizá, representa a la presa.



Lo que me encontré en la playa (Esqueleto), detalle, c. 1943-1944, óleo sobre tela, Colección Andrés Blaisten

Cuando los agraristas invadieron el rancho Los Salados, propiedad de Monina, comenzó el principio del fin. Ya no era una hueste que asolaba la región y después partía, ahora se trataba de los vecinos quienes, convertidos en agraristas, sabían dónde, cómo y cuándo hacer daño. Esto obligó a la familia a emigrar en busca de refugio. Se fueron a Guadalajara en 1932 y, a partir de 1934, hicieron mudanza a la Ciudad de México.

En *Las urracas (Los cuervos)*, se resume este sentir en el que las aves observando simbolizan a los agraristas que acechan la construcción familiar desprotegida, a punto de ser arrebatada y saqueada. Los arcos del acueducto se prolongan hasta el infinito como fueron las generaciones familiares que ahí construyeron y dieron vida.



Las urracas (Los cuervos), detalles, c. 1948-1952, óleo sobre tela, Colección María Helena González

Una vez instalados en la Ciudad de México, Manuel y sus hermanos se abrieron paso en la capital de un país que se estaba reconstruyendo. Todos se adaptaron a la realidad lo mejor que pudieron y, contra todo pronóstico, salieron adelante. Manuel se convirtió en pintor. En otros apartados de esta exposición se mencionan aspectos biográficos de su trayectoria y devenir en un mundo urbano al que recreó de forma no festiva. Una vez más, es de las vivencias de donde parte la creación.

En *Paisaje con árboles (La Castañeda)*, expone una sombría composición del hospital psiquiátrico inaugurado en 1910, cuyos pabellones tenían una nomenclatura que, basada en la terminología médica de finales del siglo XIX y principios del XX, nos confirma la muy básica realidad que la psiquiatría había conseguido hasta entonces para el tratamiento de los pacientes: pabellón de "distinguidos", por pertenecer a clases acomodadas y, a partir de ahí, "imbéciles", "tranquilos", "violentos", "toxicómanos", "agitados", "infecciosos", etc. Fue en ese lugar donde Manuel vivió tres internamientos y dibujó algunas obras.

Pese a que la mayor parte del resto de su vida habitó en la Ciudad de México, siempre regresó a su pueblo del que seguirá tomando inspiración para sus composiciones. Un ejemplo son cuatro obras realizadas en tinta sobre papel con motivos taurinos, probablemente relacionadas con la Hacienda de San Nicolás, propiedad de su tío Pascasio Serrano, un gran aficionado a la tauromaquia. En el lugar, aún existe un cortijo para la lidia de toros que era muy frecuentado por la familia. En uno de estos Manuel se autorretrató en la arena (*Torero sentado*), confrontando la posible embestida de un toro que lo desafía esperando su reacción. Sin embargo, él parece indiferente o resignado y desvía la mirada hacia su derecha, donde las gradas de la plaza vacía atestiguan el momento.



Torero sentado, de la serie *Taurina*, sin fecha, tinta sobre papel, Colección Alfonso Escobar Manrique



Vistas del cortijo de la Hacienda de San Nicolás



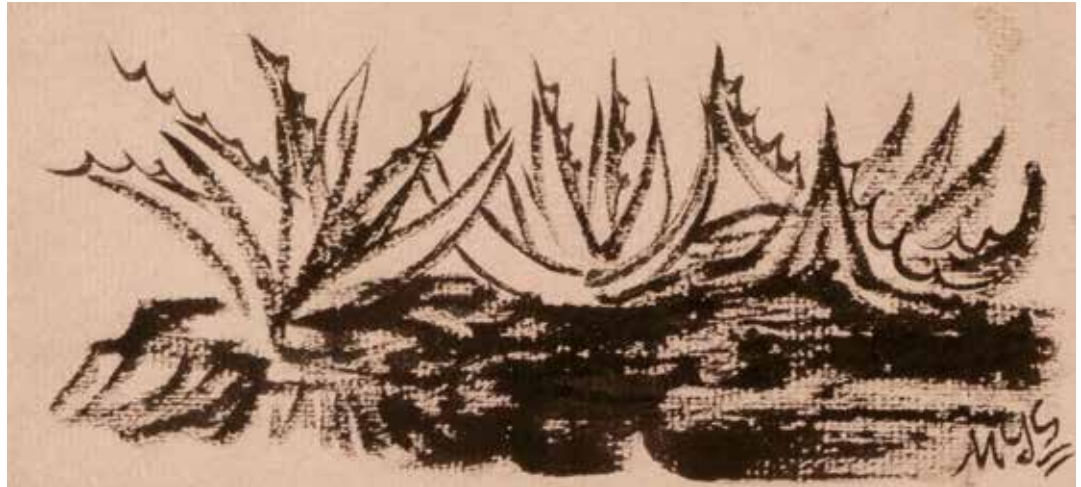
Vistas del Puente de Lagos

Con *El puente* evoca un lugar significativo de su pueblo: "Este puente se hizo en Lagos y se pasa por arriba", construcción, remodelada por su abuelo, que fue creada para dejar llegar, pero mejor partir a los fuereños. Parece sugerirnos que toda visita al origen es pasajera y que, al cruzarlo, se comienza otro éxodo. El punto de partida hacia un nuevo ocaso.

El arquitecto Primitivo Serrano construyó, entre muchas otras obras, el Teatro "José Rosas Moreno", inaugurado en 1907. Una espléndida sala que aun para la ciudad de hoy es grande, lo que permite inferir que la sociedad de Lagos, o por lo menos a una buena parte, a la par de las faenas laborales y la búsqueda de la salvación de las almas, muestra mucho interés por los asuntos culturales y artísticos.

En *La escalera*, Manuel plasmó una composición en la que se ve la superficie deteriorada de una vivienda y frente a ella un muro de piedra. Recargada sobre la vivienda está una escalera que llega casi al límite, donde las ramas despobladas de hojas de algún árbol se levantan hacia el cielo en forma amenazante. Al pie de la escalera se ve la sombra de una persona que se despide o saluda. El autor quizá nos está invitando a ver una escena de su propia partida, como quien sabe que, en medio de un mundo áspero y a pesar de todo, ya ha dejado su presencia. No sabemos si va a subir por la escalera y desaparecer tras del muro, ni sabemos si ya bajó y está por retirarse, lo único que vemos es incertidumbre.

Otra obra que destaca es *Magueyera*. Parece que su elaboración es más modesta, pero no por ello de menor valor en lo expresivo, evidenciando la lucha del artista por hacer eso que le da sentido a su vida. Se trata de una tinta sobre papel firmada con iniciales. En ella destacó a un grupo de magueyes, símbolos del desierto, cactáceas que predominan en gran parte del paisaje de Aridoamérica, que retienen la humedad para existir y que, por lo mismo, dan vida a las especies de su entorno. No se pueden establecer las condiciones emocionales en que fue creada pero, por la calidad de los materiales, es evidente que, con una economía de elementos, consiguió comunicarnos elocuentes indicios de vida.



Magueyera, sin fecha, tinta sobre papel, Colección Claudio Jiménez Vizcarra



Magueyes en el paisaje laguense

Al morir Manuel, en 1960, no fue olvidado, en su ciudad natal, a una fachada y sobre la misma acera de la casa donde nació, ahora existe un centro cultural que lleva su nombre. Cuando se cumplieron cien años de su natalicio se le hizo justicia avivando su memoria en el siglo XXI. Seguramente la presente exposición será un puente que nos conducirá al mundo interno del artista, y una vía para acercarnos a su experiencia. Manuel: una existencia de melancolía y dolor, deseo y redención. Contrastes que también nos invitan a recordar su época y su región.

Fuentes consultadas

Díaz Gómez, José Luis, *Neurofilosofía del yo. Autoconciencia e identidad personal*, Ciudad de México, Bonilla Artigas Editores-Universidad Nacional Autónoma de México, 2022.

Gutiérrez Vega, Hugo, testimonio videográfico grabado por Óscar Gustavo Serrano Zermeño, Lagos de Moreno, 2011.

Imágenes

Fotografías del archivo personal de Óscar Gustavo Serrano Zermeño.

Fotografías del Archivo Histórico Municipal de Lagos de Moreno, Jalisco.



Las urracas (Los cuervos)

Óleo sobre tela
c. 1948-1952

Colección María Helena González



Granadas con paisaje

Óleo sobre masonita
c. 1946-1947

Colección BARPE



La huerta

Óleo sobre tela
Sin fecha

Colección Monina de Vega



Paisaje con árboles (La Castañeda)

Aguada y tinta sobre papel
Sin fecha

Colección BARPE



Desde el balcón

Óleo sobre masonita
c. 1948-1950

Colección Andrés Blaisten

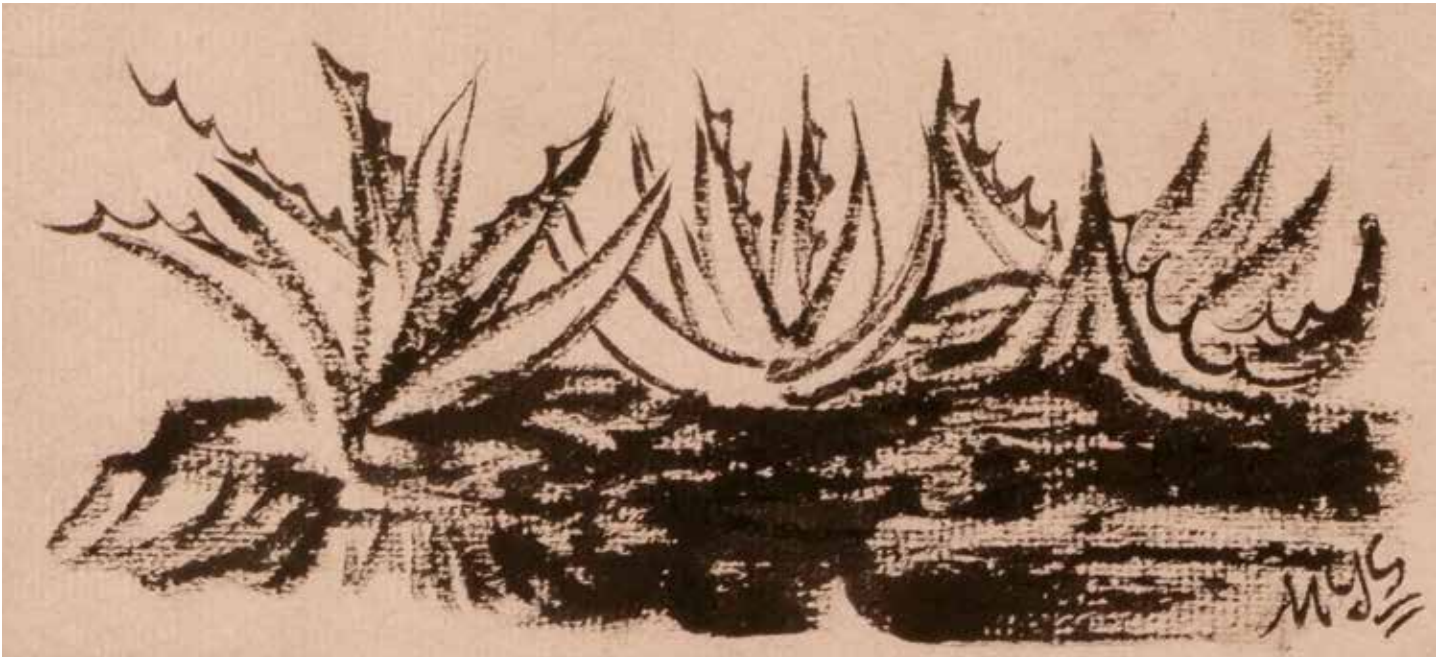


Francisco Rodríguez "Caracalla"

Maguey matutino

Acrílico sobre tela
1950

Colección Claudio Jiménez Vizcarra

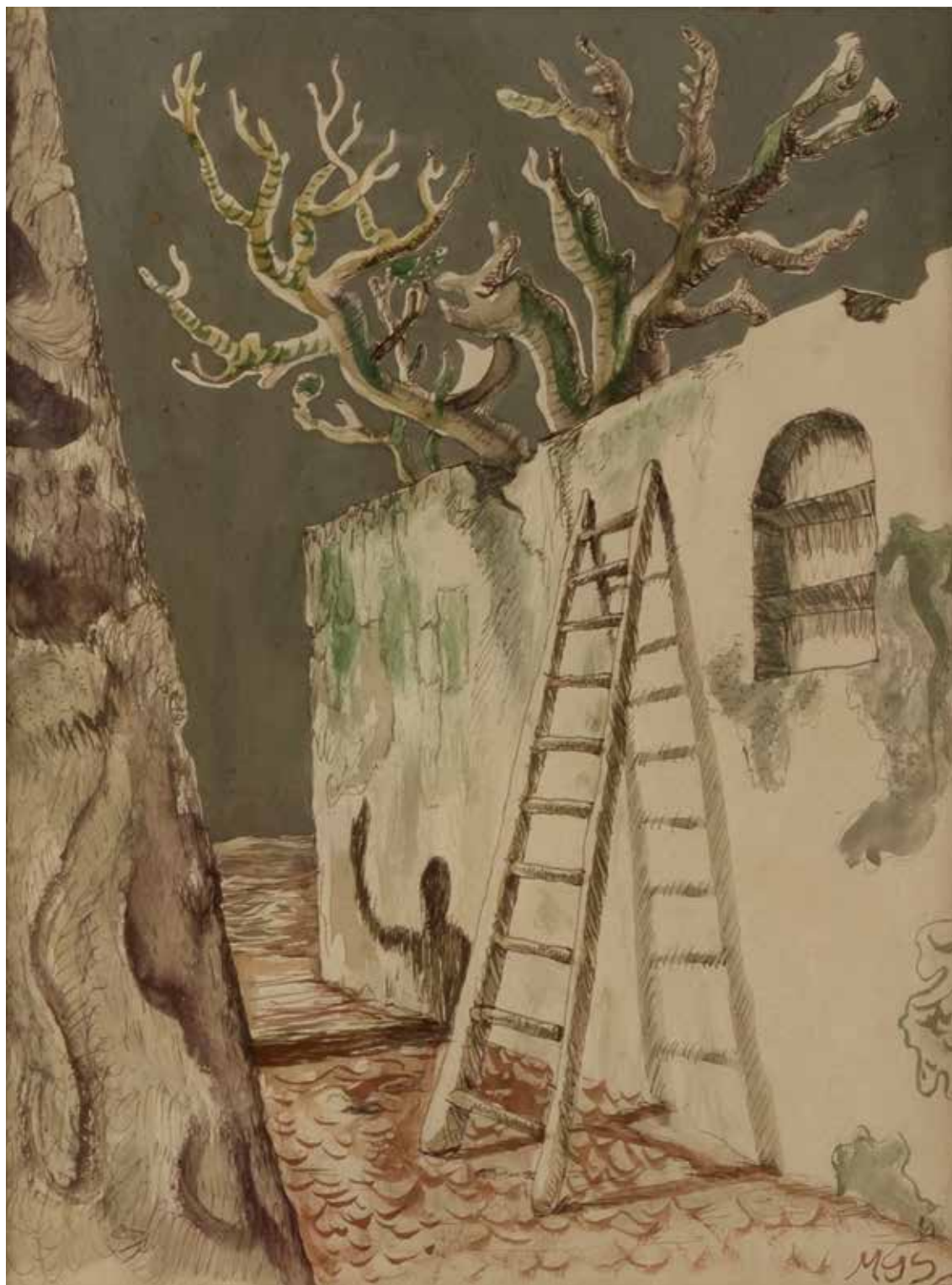


Magueyera

Tinta sobre papel
Sin fecha

Firmada con iniciales

Colección BARPE



La escalera

Técnica mixta sobre papel

Sin fecha

Firmada con iniciales

Colección María Helena González



Torero sentado

De la serie
Taurina

Tinta sobre papel
Sin fecha

Colección Alfonso Escobar Manrique



Torero con garrocha

De la serie
Taurina

Tinta sobre papel
Sin fecha

Colección Alfonso Escobar Manrique

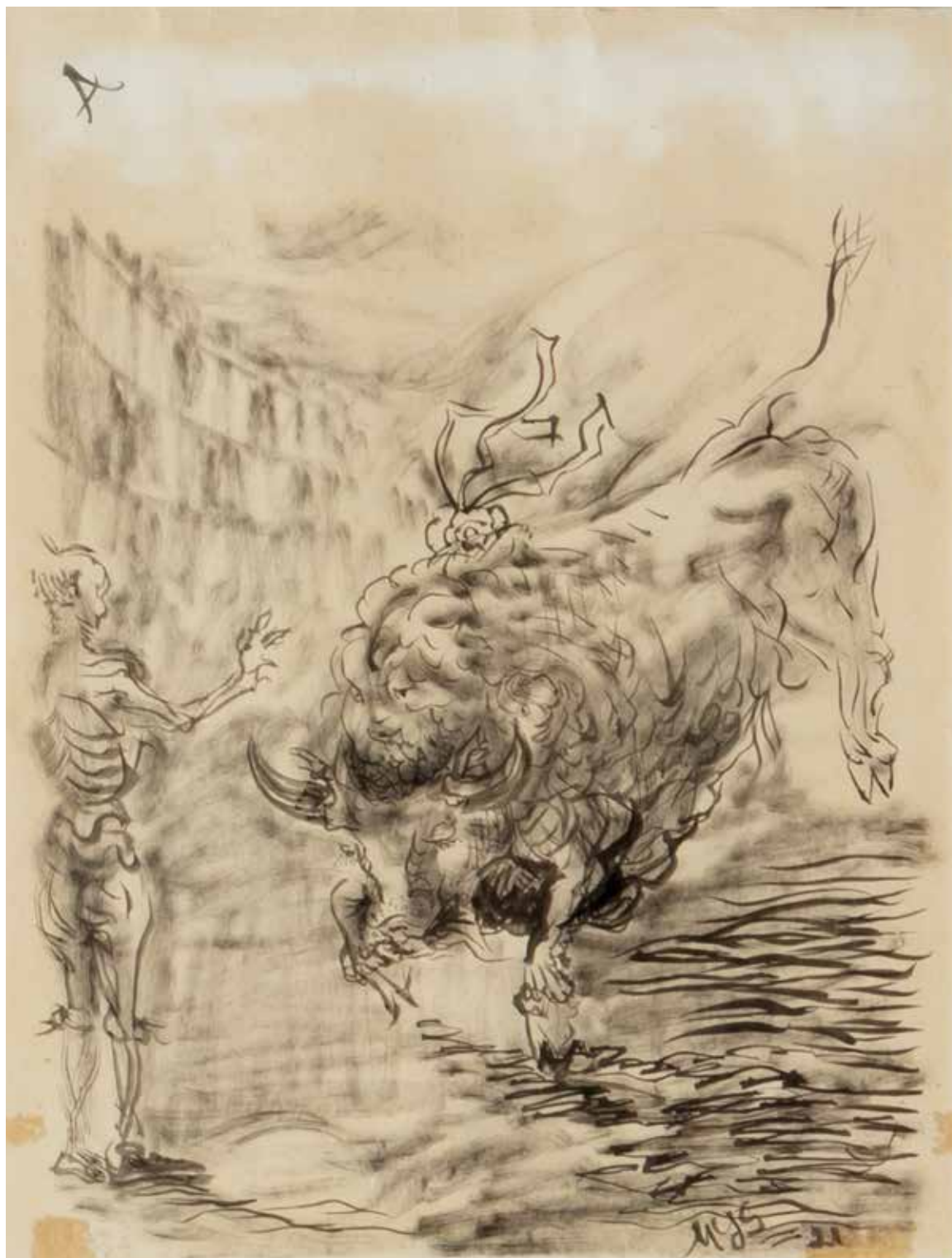


Toro y telón de acero con gráfico chino

De la serie
Taurina

Tinta sobre papel
Sin fecha

Colección Alfonso Escobar Manrique



Torero esqueleto

De la serie
Taurina

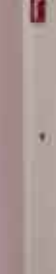
Tinta sobre papel
Sin fecha

Colección Alfonso Escobar Manrique

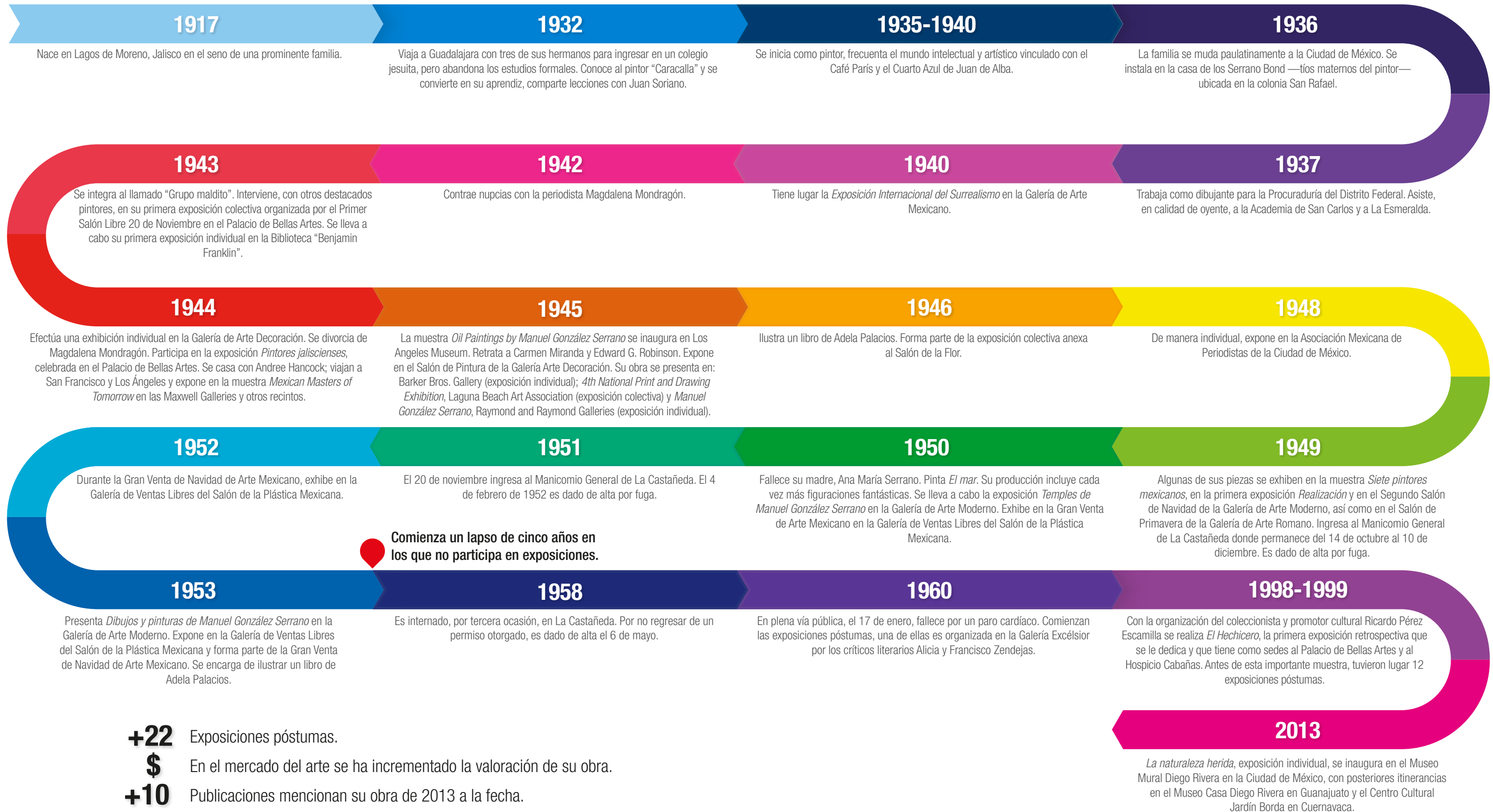


Small white informational card placed below the painting.

Small white informational card placed below the painting.



LÍNEA DEL TIEMPO





YO HE SUFRIDO MÁS QUE CRISTO
MANUEL GONZÁLEZ SERRANO

Sandra Reyes Velasco
Coordinación Editorial

Diego Espejel Jiménez
Edición

Francisco Cuéllar Hernández
Diseño Editorial

Javier Aranda Luna
Laura Athié
Elisa Díaz Castelo
María Helena González López
Vicente Quirarte
Óscar Gustavo Serrano Zermeño
Textos

Andrea Báez Jiménez
Fotografía

Instituciones Coleccionistas

Museo Kaluz	Andrés Blaisten
Colección Antonio del Valle	Claudio Jiménez Vizcarra
Miguel Fernández Félix	Rogelio López Velarde
	Jesús Drexel (Galería Drexel)
Colección BARPE (Biblioteca de Arte Ricardo Pérez Escamilla)	Alberto de la Garza Evia Torres
Juan Ricardo Pérez-Escamilla Costas	Luz Emilia Aguilar Zinser
María Guadalupe González Díaz	Martha Elena González López
María Pérez-Escamilla González	Alfonso Escobar Manrique
	Monina de Vega (†)
Secretaría de Relaciones Exteriores	Francisco Vega
Raúl Pérez Durán	Mónica Baeza Serrano
María José De Paz	Humberto Anaya Serrano
	María Loreto Carral
	José Luis Díaz Gómez
Colección Pérez Simón, México	Agradecimientos
Juan Antonio Pérez Simón	Tely Duarte
Graciela Téllez Trevilla	Luis Rius
	Ignacio Monterrubio
Colección Pascual Gutiérrez Roldán	César González (Galerías Gomart)
Evelyn Domínguez Quesada	Walther Boelsterly Urrutia
	Héctor Godoy
Colección Banco Nacional de México, S. A.	Yolanda y Jeff Stern
María del Refugio Cárdenas Ruelas	Adolfo Rogerio Zamora González
	Agnes Alegría
Museo Cassa Gaia	Alberto Madrazo González Serrano
José Assa Masri	María del Rosario Aguilar de González Serrano
Alejandra Zermeño Roja	Arsenio Gómez-Muriel Arochi
	Isabel García Madrazo
Casa de Antigüedades Montecristo	Rosalía Roque
Alfonso Escobar Manrique	Ray Cárdenas
	Óscar Gustavo Serrano Zermeño
Canal 22	Javier Aranda Luna
Javier Aranda Luna	Sergio Manrique Serrano
	Analí Zendejas



Ricardo Villanueva Lomelí
Rector General

Héctor Raúl Solís Gadea
Vicerrector Ejecutivo

Guillermo Arturo Gómez Mata
Secretario General

Margarita Hernández Ortiz
Coordinadora General de Extensión y Difusión Cultural



GRODMAN

Ricardo, Ángel, Gladys

UN SUEÑO, UN LEGADO / A DREAM, A LEGACY

Comité Administrativo Revisor del Legado Grodman

Ricardo Villanueva Lomelí

Rector General de la Universidad de Guadalajara

Ángel Igor Lozada Rivera Melo

Representante de la Fundación Universidad de Guadalajara en Estados Unidos de América

Ellen R. Eade

Representante Inicial de la Herencia de Pyrrha Gladys Grodman



University of
Guadalajara
Foundation | USA®

Luis Gustavo Padilla Montes
Presidente de la University of Guadalajara Foundation | USA

Maximilian Andrew Greig
Secretario de la University of Guadalajara Foundation | USA

Jorge Serna
Director de Finanzas de la University of Guadalajara Foundation | USA



Maribel Arteaga Garibay
Dirección

Alfredo Moseley Ochoa
Administración

Sandra Reyes Velasco
Comunicación y Difusión

Moisés Vizcarra Schiaffino
Exposiciones y Vinculación

Andrea Parga Jiménez
Asistencia de Dirección

Wendy Monteón Orozco
Auxiliar de Contabilidad

Mariana Madrigal Navarro
Tania Martínez Salas
Conservación y Registro

Elizabeth Olmeda Vargas
Contabilidad

Francisco Cuéllar Hernández
Diseño

Aldo de Jesús Bugarín Escoto
Diseño Museográfico

Andrea Báez Jiménez
Fotografía

Diego Espejel Jiménez
Investigación y Edición

Elifonso González Jiménez
Miguel Ángel Gutiérrez Chavira
Gerardo Daniel Lira Torres
José Francisco Nieves Delgado
Alejandro Hernández Zaragoza
Mantenimiento

Artemio García Uribe
Blanca Lucila López López
Juan Pablo Rivera Almaraz
Museografía

José Tomás Landa Mora
Patrimonio y Compras

Judith Martínez Ponce
Recursos Humanos

Hindra Medina
Responsable de Museografía

Rafael Rivera Pérez
Seguridad

María Fernanda Ordoñana Tejedo
Servicios Educativos y Atención a Grupos

José Miguel Aguayo Salazar
Servicios Generales

Lucina de la Cruz López Cortés
Karina Guadalupe Ortiz Díaz
Tienda MUSA

Yo he sufrido más que Cristo. Manuel González Serrano
se terminó de imprimir en junio de 2024
en los talleres de Coloristas y Asociados, S.A de C.V.

La edición consta de 300 ejemplares