

E N C U E N T R O



centenarios

Deconstruyendo

LATINOAMÉRICA COMO PROTAGONISTA

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN DE ARTES PLÁSTICAS

AMÉRICA
200
CENTEN
Memoria

AMÉRICA LATINA

AMÉRICA LATINA

ARTÍCULO

MÉXICO

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Consuelo Sáizar
PRESIDENTA

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Teresa Vicencio Álvarez
DIRECTORA GENERAL

Maricela Jacobo Heredia
SUBDIRECTORA GENERAL DE EDUCACIÓN E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICAS

Silvia Molina
COORDINADORA DE PUBLICACIONES

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN DE ARTES PLÁSTICAS

Carlos-Blas Galindo Mendoza
DIRECTOR

Carlos Guevara Meza
SUBDIRECTOR DE INVESTIGACIÓN

DISEÑO DE CUBIERTA • YOLANDA PÉREZ SANDOVAL

IMAGEN DE CUBIERTA • PIGMENTO ROJO/SANTIHAGO/FOTOLIA.COM (FONDO DEL TIMBRE)

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Paseo de la Reforma y Campo Marte, C. P. 11560, México, D. F.

PRIMERA EDICIÓN 2010
ISBN 978-607-7622-78-9
Impreso y hecho en México / Printed and made in Mexico

E N C U E N T R O



centenarios

Deconstruyendo

LATINOAMÉRICA COMO PROTAGONISTA



Centro Nacional de
Investigación, Documentación
e Información de Artes Plásticas



Instituto
Nacional de
Bellas Artes



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



PRESENTACIÓN
CARLOS-BLAS GALINDO 13

INAUGURACIÓN
TERESA VICENCIO ÁLVAREZ 17
ROBERTO VÁZQUEZ DÍAZ 19

CONFERENCIA MAGISTRAL
ALBERTO HÍJAR SERRANO 21

1

CONTEXTO LATINOAMERICANO

- Una historia del arte latinoamericano, de 1989 a nuestros días. 43
Una perspectiva curatorial
CARLOS ARANDA MÁRQUEZ
- La estética latinoamericana ante el problema de la identidad 56
CARLOS GUEVARA MEZA

2

IMAGINARIO LATINOAMERICANO

- Construcción de la imagen femenina en la novela 67
latinoamericana del siglo XIX
FRANCISCO EMILIO DE LA GUERRA CASTELLANOS
- Encuentros de diversas visiones del cuerpo en 77
la danza latinoamericana hoy
MARÍA DE LOURDES FERNÁNDEZ SERRATOS
- Religión, identidad y cultura popular: culto a la Virgen de la Caridad 88
CLAUDIA OVANDO SHELLEY
- Parodia de la historia oficial en *Un episodio en la vida del* 96
pintor viajero de César Aira
JORGE ABRAHAM SÁNCHEZ GUEVARA

3 INDEPENDENCIA

- ☛ El “efecto de realidad” y la desmitificación de Miguel Hidalgo en Francisco de Paula Arragoiz 105
EDWIN ALCÁNTARA MACHUCA
- ☛ Reliquias de la Independencia. Iconografía y signos visuales en torno a Agustín de Iturbide: del garbado a la instalación 114
ALBERTO ARGÜELLO GRUNSTEIN
- ☛ Memorantes y memorados en las vistas cinematográficas de los festejos del centenario del inicio de la Independencia de México 127
ÉRIKA WENDY SÁNCHEZ CABELLO
- ☛ La columna ausente. El proyecto de Lorenzo de la Hidalga en la Plaza Mayor de México 137
MARÍA TERESA SUÁREZ MOLINA

4 REVOLUCIÓN 1

- ☛ Posiciones, composiciones y recomposiciones en el “arte de la Revolución mexicana” 147
ESTHER CIMET SHOIJET
- ☛ Imágenes e ideario de Ricardo Flores Magón, al son de la barricada 157
NORMA PATRICIA LACHE BOLAÑOS
- ☛ Los héroes nunca se despeinan 170
ALICIA SÁNCHEZ MEJORADA
- ☛ Los últimos treinta años de México: el documental patriótico de la Revolución en fragmentos 177
DAVID M. J. WOOD

5

REVOLUCIÓN 2

- Huelga en la Academia de San Carlos: primer movimiento estudiantil en el siglo XX en México 187
LAURA GONZÁLEZ MATUTE
- Del corrido zapatista a los murales del Ejército Zapatista de Liberación Nacional 196
SILVIA FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ
- De revoluciones y expresiones 205
IRMA FUENTES MATA
- Nacionalismo y posmodernidad en México 214
ARTURO RODRÍGUEZ DÖRING

6

SUBJETIVIDAD 1

- La historia como vivencia subjetiva 225
GEORGINA ALCÁNTARA MACHUCA Y ADRIANA ZAPETT TAPIA
- Sin título, en Nombre-del-Padre 232
MANUEL CENTENO BAÑUELOS
- La construcción de la realidad memorable. Un juego entre objetos e interpretantes dinámicos 245
HUMBERTO CHÁVEZ MAYOL
- Sujeto a / de / en la estética 254
MARÍA NÉLIDA DOMBRONSKY

7 LA MIRADA EXTERNA

- ☛ México: del espacio institucional al espacio furtivo 259
DANIELLE CHAPLEAU
- ☛ En la distancia de un océano 265
ANNETTE MERKENTHALER
- ☛ Evocaciones de la ausencia. Irrelevancia de la identidad en
algunos cursos de acción del arte contemporáneo en Latinoamérica 274
JESÚS FERNANDO MONREAL RAMÍREZ
- ☛ Transculturación en el cartel de Carlos Palleiro 283
CYNTHIA ORTEGA SALGADO

8 SUBJETIVIDAD 2

- ☛ El teatro como práctica de sí 293
JONATHAN CAUDILLO LOZANO
- ☛ Estrategias de la danza escénica para crear comunidades 302
ALEJANDRA FERREIRO PÉREZ
- ☛ Definición del “sujeto” en la *Filosofía del entendimiento* de Andrés Bello 314
FRANCISCO LIMA BACA
- ☛ Lo nacional en la canción popular del México posrevolucionario: 325
¿invención o tradición?
BEATRIZ HERNÁNDEZ Y ÁUREA MAYA

9

POLÍTICAS CULTURALES

- ☛ Construcción del sujeto en la democracia liberal. 331
Su producción artística en el contexto de un Estado pasivo
y una nación disuelta. El caso mexicano
MARCO AURELIO DÍAZ GÜEMEZ
- ☛ Alberto J. Pani. Político, funcionario, coleccionista y 338
promotor cultural
ANA GARDUÑO
- ☛ Miguel Álvarez Acosta y el interamericanismo cultural 350
GUILLERMINA GUADARRAMA PEÑA
- ☛ Las representaciones nacionales en la escuela rural mexicana: 362
el caso de Oaxaca (siglo XX)
SALVADOR SIGÜENZA OROZCO

10

CIUDAD

- ☛ Imágenes y representaciones del movimiento estudiantil 369
de 1968 en la nota roja. El caso del diario *La Prensa*
BEATRIZ ARGELIA GONZÁLEZ GARCÍA
- ☛ Los intersticios del imaginario porfiriano. Ciudad de México 378
en el tránsito del siglo XIX al XX
FLORENCIA GUTIÉRREZ Y FAUSTA GANTÚS
- ☛ La Jornada d. B. 388
MARTHA CECILIA JAIME GONZÁLEZ
- ☛ La muerte cinematográfica de la familia nuclear 400
MARÍA PAULA NOVAL

- SÍNTESIS CURRICULARES. AUTORES 413



Presentación



El Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales que cada dos años organizamos en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) es ya reconocido como un foro académico del más alto rango en su especialidad. El nivel de las ponencias que se presentan, la heterogeneidad de los marcos teórico-conceptuales utilizados, el interés y el grado de participación de quienes asisten al evento a manera de escuchas activos y las publicaciones alusivas, son la causa de tal reconocimiento, así como la consecuencia del rigor con el que cada encuentro es preparado, llevado a efecto y, casi inmediatamente, traspuesto al ámbito editorial. Todo esto se debe al compromiso con el que cada comité organizador ha trabajado en los últimos seis años, al esmero del equipo editorial del propio Cenidiap, tanto como al apoyo recibido por las distintas áreas del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Centro Nacional de las Artes (Cenart) vinculadas con esta reunión académica bianual.

El encuentro inicial, el de 2005, no sólo fue conmemorativo de los primeros veinte años de existencia del Cenidiap, sino una puesta al día en varios sentidos: el universo de problemáticas a ser tratadas por los profesionales de la investigación y la documentación de las artes visuales, el propio quehacer de los ponentes, así como el de la visión generalizada que hasta entonces se tenía entre los interesados

en el ámbito de lo artístico en relación con este Centro. En el segundo encuentro fue posible dar constancia de la orientación actual de las aproximaciones a la historia del arte mexicano y el necesario énfasis hacia sus aspectos sociales y políticos. Se trató de un foro en el que se obtuvieron la polémica, el debate y los cuestionamientos que se buscaron y que, asimismo, se propiciaron; un espacio de discusión de solidez incuestionable.

El caso del III Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales, cuya memoria de los cuatro días de trabajos ahora presentamos, es de suma trascendencia, pues constituyó una actividad académica pionera en cuanto a las interpretaciones y reinterpretaciones del bicentenario de las independencias en nuestra América y del centenario de la Revolución mexicana. Pese al carácter anticipatorio del evento, el resultado final es sumamente destacable porque brinda una visión no apologética ante las versiones que han sido las predominantes hasta ahora sobre el papel del arte y los artistas en esos acontecimientos, o acerca del legado histórico de tales hechos. Sobre todo, permitió constatar la profunda vocación latinoamericanista que anima las aproximaciones al pensamiento contemporáneo referido a las esferas de lo estético y de lo artístico visual que en el Cenidiap estudiamos o nos interesa abarcar.

Además, dentro de las actividades complementarias, fue un escaparate idóneo para mostrar, ante la comunidad interesada en las artes visuales, las primicias de los videos documentales producidos o coproducidos en nuestro centro, en los cuales se da cuenta de la capacidad

de los investigadores del Cenidiap no sólo para estudiar las imágenes y proponer lecturas diversas sobre éstas, sino, de igual manera, de su solvencia para elaborar un discurso audiovisual, accesible a públicos más amplios, los resultados de su labor profesional. Asimismo, fue ocasión para dar a conocer públicamente la existencia de un libro co-editado por el Cenidiap y que es fundamental para el estudio de las artes visuales recientes en Latinoamérica y Estados Unidos: *Perspectivas artísticas del continente americano*, de la especialista Shifra Goldman, en traducción al español de Esther Cimet.

En el presente volumen se reúnen las versiones definitivas de los trabajos que fueron presentados por los ponentes y el conferencista magistral. En esta memoria se da testimonio de lo acontecido en el Aula Magna José Vasconcelos del Cenart entre el 14 y el 17 de octubre de 2009. De esta manera dejamos constancia de la riqueza de las aproximaciones con las que fueron encaradas las temáticas del bicentenario de las independencias en nuestra América y del centenario de la Revolución mexicana. En este libro, pues, se da testimonio de la urgencia de repensar y reinterpretar lo artístico y el legado histórico referentes a esos hechos, así como de la utilidad de estas actividades en la cimentación de un futuro que sea tan viable como deseable.



CARLOS-BLAS GALINDO

DIRECTOR DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN,
DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN DE ARTES PLÁSTICAS

Inauguración



Bicentenario de las independencias en Latinoamérica y centenario de la Revolución mexicana



Para el Instituto Nacional de Bellas Artes es una tarea fundamental participar activamente en las reflexiones en torno a las celebraciones de Independencia de los países latinoamericanos y de la Revolución mexicana. Estas conmemoraciones se nos presentan como una fecha propicia para tratar, desde las ópticas más diversas, los acontecimientos que han consolidado las identidades de nuestras naciones, al tiempo que nos permiten establecer un diálogo crítico y sustancioso sobre las transformaciones estéticas, ideológicas, históricas y sociales que han ocurrido en el continente hispanoamericano.

Favorecer este diálogo y generar ideas a partir de la perspectiva artística es el objetivo de este III Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales, convocado por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas. En este marco, se reúnen aquí distinguidos investigadores, académicos y artistas de Alemania, Argentina, Bolivia, Canadá y México en un foro que se plantea como el escenario donde el pensamiento creativo sea el eje a partir del cual se analice el acontecer actual, sus posibles consonancias y disonancias con el pasado, y que propone elaborar una reflexión que permita repensar el futuro a fin de desafiar las posturas

que constriñen nuestros legados histórico-culturales al estatismo de una interpretación inamovible e indivisa.

Las conferencias y mesas de trabajo de este encuentro nos ofrecen la oportunidad de escuchar a los expertos aproximarse a los centenarios de Latinoamérica, con el objetivo de profundizar en conceptos como tradición, imaginario colectivo, cultura popular, mitificación, simbolismo, manifestaciones estéticas y diversidad; temas sobre los que habremos de hacer una indispensable revisión que contribuya a comprender la notable especificidad de nuestros países tanto como a señalar los puntos de encuentro, aquello que más allá de la globalización nos vincula en términos culturales y que ensanchan y cuestiona la significación de nociones como la de identidad misma.

Estoy convencida de que la mirada de los especialistas en las manifestaciones artísticas que aquí se reúnen, aportan una perspectiva distinta a esta discusión, y que a partir de ella se puede elaborar una interpretación innovadora que transmita y aliente el interés por reapropiarnos y revalorar estos dos procesos históricos, fundamentales para Latinoamérica moderna; el desarrollo de los Estados-nación y la Revolución de 1910, en México. En ambos, es indudable el papel activo que tuvo el arte como reflejo del cambio social y como generador de renovaciones y de integración. A lo largo de este encuentro, como podemos comprobar, seguirá siendo el arte la herramienta de agudeza crítica con la que se explore, construya y deconstruya la expresión que durante dos siglos ha adquirido nuestra historia.

TERESA VICENCIO

DIRECTORA GENERAL DEL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales



La investigación, en sus diferentes aproximaciones, constituye el proceso que reconoce e impulsa las transformaciones del mundo del arte. Es a partir de ésta que se tejen las rutas reflexivas que servirán de basamento crítico a las nuevas generaciones, que se diseñan las metodologías educativas que, conservando la libertad de creación, pueden ofrecer un panorama de integración a los fundamentos de la cultura; de ahí la importancia de los centros de investigación orientados al estudio de las artes.

El Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales, de cuya tercera emisión se inauguran los trabajos, es un acontecimiento que empieza a constituirse en una tradición de la investigación plástica y visual en México. En esta ocasión bajo el título *Deconstruyendo centenarios*, Latinoamérica como protagonista, la reflexión se une a la conmemoración de dos importantes fechas históricas del país.

En los temas que se tratan en este encuentro, investigadores nacionales e internacionales proponen visiones que contribuyen a transformar o ratificar criterios anteriores; en cada aproximación se descubrirán nuevos cruces de ideas y seguramente en esa integración de saberes distantes, nuevas organizaciones del conocimiento enfrentarán problemáticas más complejas.

En la investigación se une el conocimiento y la invención, la historia se reconoce y se desconoce, confluyen las voluntades que se desplazan entre la repetición y la diferencia. Es en la investigación, hoy

aquí, en el Centro Nacional de las Artes (Cenart), que esas memorias que parecen huellas de lugares comunes devendrán señales para nuevas propuestas.

Estar reunidos con múltiples visiones y espacios de reflexión para comprender eso que es un ritual conmemorativo de la memoria social, implica entender la historia no como el recurso de una sola memoria, positiva y oficial, sino (a partir de los procesos de la investigación fundamentada desde diversos planteamientos críticos), reconocer la actitud deconstructiva que extiende las nuevas formas de interpretación de un saber colectivo.

Tendremos juntos, en este encuentro, que trabajar en ello. Que el Cenart sea tierra fértil para que rinda frutos.

ROBERTO VÁZQUEZ DÍAZ

DIRECTOR GENERAL DEL CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES

Conferencia magistral



Por la insurgencia

ALBERTO HÍJAR SERRANO

Aunque detesto las genealogías disculpatorias, debo apuntar la inquietud autobiográfica del recuento de lo vivido como historia de la vida loca de ir de acá para allá con un largo clandestinaje que obligó a vivir dos vidas: la que todo mundo llama normal y la otra, la conspirativa para la insurgencia. Esto es así porque al llegar 2010, el año en que toca revolución, se impone la reflexión sobre las condiciones de posibilidad de la articulación entre la producción de signos y los procesos revolucionarios con la desazón de que tal parece que sólo puede plantearse en términos de acompañamiento solidario o de cobertura de la práctica.

Es toda una vida la que necesita explicación si de hacer historia se trata con el hito organizativo del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC) de 1977 a 1984, donde más de tres cubrieron su accionar revolucionario aquí, en Nicaragua, con Guatemala, con los chicanos cuando Rafael Guillén encabezó el FMTC poco antes de ser el único desaparecido político aplaudido. No sólo habría que criticar esto, sino la fallida propuesta de Frente Sandinista de Trabajadores de la Cultura en 1980 como remate del Primer Seminario de Promotores Culturales “Leonel Rugada”, a menos de un año de la expulsión de Somoza, para topar con eso que Marc Zimmerman considera fuera del alcance de las ciencias sociales: las intrigas de Rosario Murillo hoy en la presidencia de Nicaragua. Mario Payeras usa como epígrafe una frase elocuente de

Bolívar: se aprende a triunfar en las derrotas. Pero cuando éstas son abundantes uno duda. José Antonio Egido se preguntó desde el País Vasco qué diablos hacían en la Academia de Ciencias de la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas (URSS) mientras el país se caía a pedazos. Igual nos ocurre ahora. Pero lo cierto es la poética insurgente por todos lados para exigir crítica distanciada de la autocomplacencia y el triunfalismo.

1. La vía casuística resulta despreciable. Basta de enumerar situaciones ejemplares pero al fin efímeras, intrascendentes aunque relevantes si se les somete a la hagiografía donde resultamos héroes y santos los involucrados. La cuestión del sujeto se impone tanto como la historia y la precisión sobre *la Realidad* y la voluntad de servir a la humanidad entera. De aquí la filosofía, ese “rodeo filosófico” con el que Althusser insiste en probar la importancia de la teoría, gran arma de la abstracción exaltada por Marx al equipararla con los instrumentos de las ciencias naturales como el microscopio.

Contra la casuística fatigada por los profesores que siempre encontramos el caso que nos salva, está la historia con su dialéctica y su desarrollo desigual y combinado para realizar la recomendación de Levi-Strauss de partir de las irregularidades y aparentes excepciones para enriquecer las leyes del campo investigado. Contra el evolucionismo y la idea de progreso que dan lugar a nociones tan primitivas como *la ruptura* que tira al basurero la Escuela Mexicana como algo superado, se impone la aplicación de la *ruptura epistemológica* que es otra cosa y tiene que ver con la urgencia de explicar las ideologías dominantes como fuentes de manipulación al servicio de la propiedad privada y el Estado para establecer *líneas de demarcación*, y tener clara la *última instancia* del desarrollo histórico no lineal y las acciones de réplica y respuesta de las superestructuras. De aquí la

presencia del Che con su crítica radical a la ley del valor y la necesidad de oponerle la liberación del trabajo y la emancipación de los trabajadores en todos sentidos hasta ganar la *dimensión estética* planteada por Marcuse como integración del placer al trabajo. He aquí las líneas teóricas.

2. La exaltación del individualismo como culminación de la Libertad es una tradición renacentista que cuenta con el Arte y los Artistas y sus categorías canónicas: genio, creación, contemplación, obra única e irrepetible. Las reflexiones sobre la inoperancia del *aura* conducen a Benjamin a esbozar la crítica al esforzado servicio de artistas autoconstruidos como figurones sociales para alentar revoluciones. Ahí están Courbet, Baudelaire y la Comuna de París de 1871 apoyados por la teoría de Proudhon; Maïacovsky y Tetriakov en la revolución ruso-soviética con vanguardias amplias que lo mismo proclamaron la forma geométrica más elemental como garantía de expulsión de la Iglesia y el Estado de la producción de signos (Malevich en el suprematismo) que proclamaron ¡Muera el Arte, viva la técnica! (Tatlin y el productivismo) para exorcizar todo creacionismo. Todos los vanguardistas se pusieron a transformar la vida cotidiana y fundaron el diseño industrial. En efecto, sostiene Benjamin y exagera Siqueiros, sin aportación técnica, sin afectar todo el proceso productivo para dar lugar a la organización del poder de la significación al servicio de la emancipación y contra las reducciones mercantiles, para nada sirve suscribir manifiestos encendidos y acciones efímeras. Dice bien Cildo Meireles que al fallar la calidad de los signos triunfa la política, o sea, que hay que prevenir el triunfo panfletario indispensable pero no siempre porque los receptores populares no son retrasados mentales y estéticos. “A tal generador tal corriente”, solía decir Siqueiros, el autor de la conferencia “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”.

3. *La ruptura epistemológica* tiene que ser estética y política a la vez y en última instancia económico-política. La materialidad histórica y social de los sentimientos y las sensaciones alerta contra los espiritualismos y esencialismos, los formalismos y los contenidismos. No es de la naturaleza humana la necesidad emancipadora, no es biológica ni de lenguaje como discutieron Foucault y Chomsky en 1971, sino que la estructura fisiológica es una construcción cultural sometida a la lucha ideológica. De aquí que la *tradición*, la *identidad* no sean sustancias metafísicas y metahistóricas sino como prueban sus reducciones sobre *lo auténtico*, son ideologías en lucha constante en la construcción de hegemonías y bloques históricos. Tras los humanismos en pugna está la lucha de clases. Tras las nociones de Hombre y la perspectiva de género está la necesidad ideológica de reproducir ciertas relaciones de producción. De aquí la importancia de poner en crisis el humanismo y conducir la verosimilitud a la par de la construcción del sujeto histórico y social tendencialmente revolucionario en condiciones de equiparar a quienes como Balzac o Vargas Llosa son reaccionarios capaces de narrar con excelencia.

4. Un estado de cosas alentador de las medidas revolucionarias es construido por la crisis de las fuerzas productivas, las intelectuales y las materiales, bajo control estatal para dar lugar a intereses compartidos en una misma cultura orientada por las tendencias en lucha. Por ejemplo, la reducción de los nacionalismos a una sola ideología unitaria estorba como fundamento del romanticismo patriótico a las necesidades internacionalistas de crítica al capitalismo mundializado. Pero la llamada globalización prueba día con día los límites del nacionalismo de Estado con la descomposición de sus empresas, la devastación del territorio nacional y los derechos laborales en beneficio de los contratos con poderosos consorcios transnacionales más bien metanacionales

en sentido estricto. El imperialismo, enemigo principal de los ideólogos del Estado, siempre ha estado dentro de él y más ahora con el gobierno mundial organizado por el Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional y los tratados comerciales. De aquí el escándalo de Antonio Negri y Michael Hardt al describir al Imperio negador del imperialismo como la fase superior del capitalismo propuesta por Lenin. La innovación productiva ha destruido al proletariado y exhibe a las naciones sin soberanía pero en lucha de autodefensa desde abajo y a la izquierda como dice el zapatismo. Este nacionalismo antiimperial, internacionalista y con los indígenas y los trabajadores irreductibles al proletariado decimonónico y en la expansión capitalista de posguerra, es diametralmente opuesto al nacionalismo de Estado aunque en el bloque histórico se confunda como defensa a las corruptas empresas de Estado. Cuenta la resistencia irreflexiva del nacionalismo religioso, el de la Virgencita de Guadalupe aunque la Iglesia católica y sus personeros dentro del Estado neoliberal usen sus fanatismos contra la autodefensa y la resistencia popular al llamar al imposible amor entre todos como correlato de la también imposible unidad nacional convocada por el Estado en crisis. Los artistas compiten por las celebraciones patrias y se disputan las becas y los contratos consiguientes aunque las emergencias históricas, como la del EZLN, conmueven a los solidarios y los transforma en un proceso subjetivo que va del sujeto histórico y social de la vanguardia a la construcción de la retaguardia estratégica sin la cual no hay reproducción posible. Vincular, articular y fusionar en la lucha popular fue el lema aún válido del Taller de Arte e Ideología.

5. Para insertarse en esta lucha ideológica, hay quienes procuran su figura personal como parte de la propuesta emancipadora. Tal ocurre en los palos de ciego tribal de los performanceros de Estado o en los dogmatismos de los patrocinios de la globalización capitalista. *What*

have I done?, heaven knows I'm miserable, proclama Shamin Morrin in *English* en la exposición *La nada y el ser* patrocinada por el “Jumex Power”, influyente tendencia de exaltación individualista de artistas y curadores iluminados. Allá ellos con su poderoso patrocinio comprometido con el Estado y su tendencia posmodernista seguidora del fin de la historia y de las ideologías para sustentar la tesis prekantiana de Rorty sobre los hechos históricos individuales propios de la historia, irreductibles a ley histórica alguna. El individualismo de los creadores geniales resulta así correlato de la historia como acumulación arbitraria de hechos asumidos por instituciones adecuadas que exigen concretar la resistencia en instituciones alternativas. Sin embargo, los figurones son un hecho y para no caer en su exaltación de derechas o de izquierdas, así sean las del glorioso pasado soviético, es menester Foucault con su reflexión sobre el *epimeleia cura sui*, el cuidado de uno mismo como garantía para ser sujeto de la verdad. El latoso de Sócrates iba por las calles y el gimnasio preguntando sobre eso hasta ser condenado a muerte por los funcionarios de por sí mentirosos.

La dimensión estética incluye esta construcción de sí mismo sea con la camisa amarilla de Maiacovsky, el lado *moridor* del comunista sin partido José Revueltas, la espectacularidad de Rivera y Siqueiros con intención política distinta a los desfiguros de la Congelada de Uva, Alfredo Arcos o las de Neza como Laura García de todos modos contra los paradigmas y por las escatologías. Compañeros y compañeras de ruta e *ingenieros del alma*, como llamaron los soviéticos a los significadores del socialismo, tendrían que perder su sentido peyorativo genialista para dar sentido a una especie de frente amplio en beneficio del bloque histórico sólo realizable más allá del activismo loco y de los afanes de los abajo firmantes que exigen enérgicamente al tlacuache del Estado que se vuelva vegetariano y deje en paz al gallinero como ironiza Tomás Mojarro. Cierto es que hay quien vive sin tiempo histórico como suspendido en

Luvina o Macondo. Los escritores llaman a esto República de las Letras que no les impide acompañar a sátrapas como Calderón y Uribe unidos por el lema “más Colombia en México y más México en Colombia”.

Los hombres infames descritos por Foucault con sus vidas tristes sin famas ni glorias, saltan a la atención pública en la criminalización constante promovida por el clasismo y el racismo machista del Estado y sus medios. Por esto, la explotación colonial e imperial exige tratamiento teórico no condenatorio ni peyorativo como el de Fernando Ortiz con los negros y sus demonios contra la moral burguesa, como Laënnec Hourbon quien encuentra en el vudú y los zombies la resistencia de los esclavos haitianos. Asombra que la UNESCO impulse la investigación *La ruta de los esclavos*. Esto tiene que ver con la respuesta del Subcomandante Marcos a Salinas sustentante de los indios como “rezagos históricos” para preguntar: ¿de qué nos van a perdonar?, a la par de mostrarse encapuchado para llamar la atención sobre los históricamente invisibles, tal como ocurre con *Garabombo el invisible*, el dirigente andino narrado por Manuel Scorza.

La *hermenéutica del sujeto* planteada por Foucault tiene que ver con la construcción personal y también con su inserción en el sujeto histórico y social hasta desestimar el creacionismo en beneficio de la tendencia realista, sea para la expansión de la realidad reducida y deformada por las ideologías dominantes o para construir la nueva realidad necesaria. La historiografía de los autores, la historia como acción de seres egregios, tendría que transformarse en la historia de la lucha de clases aminorada y hasta oculta en las tendencias donde si hay seres egregios, se explican no como individualidades sino como puntas de lanza.

6. La realidad está en juego hasta descubrirse no como lo dado que ahí está: los llamados *estados de cosas*, las tradiciones, las identidades, no son esencias o sustancias sino procesos dialécticos cuya unidad

está en constante disputa. De aquí las intersecciones que vuelven relativos conceptos como *pueblo* y *artista popular* cuando nos referimos a *constructos* tan distintos como los conciertos de Gustavo Dudamel en Berlín con piezas para percusiones raras por asiáticas como la de la compositora tártara Sofia Gubaidulina quien explica su referente en “las culturas ágrafas que se expresan a través de un pulso vital sin texto y pleno de fascinación”. Tal cual como lo registrado por Rui Guerra en *Los fusiles* al salir a la plaza el Comité Central del Partido de los Trabajadores de Mozambique con Samora Machel para ser recibido con toque de tambores que los pone a bailar con todos. En la misma onda, Hans Werner Henze con un poema de Gastón Salvatore, sobrino de Salvador Allende, compuso *Ensayo sobre los cerdos* cantado, gritado, susurrado, silbado por un cantante de amplio registro. Presentado en el homenaje al trigésimo aniversario del 68 por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), fue estrenado en la Sala Nezahualcóyotl donde Arturo Márquez presentó *Marchas de duelo y de ira* guiadas por la sutil cadencia verbal no dicha sino tocada del “dos de octubre no se olvida, es de lucha combativa”. Cuando la sala de conciertos admita al pueblo en lucha como recomienda Augusto Boal, esta popularidad será constructo identitario con *Sones de mariachi* de Blas Galindo, las obras de Silvestre Revueltas y *Salón México* de Aaron Copland.

Cuando en enero de 1980, a seis meses del triunfo sandinista se organizaron homenajes a Rubén Darío y a Leonel Rugada, hubo que prolongar el primero durante tres días y abrir el estadio de León y habilitar un terreno baldío en Estelí para reunir a todos los nuevos incorporados a la poesía, a la Cruzada de Alfabetización, a la investigación de la medicina tradicional para vencer el criminal bloqueo yanqui. Popular es esto aunque de índole distinta a las narraciones sobre trabajadores del campo y la ciudad, y mujeres en sufrimiento cotidiano o combativo de León Chávez Teixeira y Carlos Mejía Godoy quien

con los de Palacagüina alcanza la máxima articulación revolucionaria con *Guitarra armada*, donde se canta a los héroes, al fusil FAL para aprender a desarmarlo o cómo hacer explosivos caseros. A la altura de esta práctica orgánica estuvo el Taller de Investigación Plástica con la Unión de Comuneros Emiliano Zapata que lo nombró *carguero cultural* para organizar murales, teatro, mantas y la propuesta de bandera y escudo que ahora ostenta el Congreso Nacional Indígena, todo discutido en asambleas. La innovación técnica tiene en el Grupo Mira, con su uso de la heliografía reconocido con premio en Intergraphik de la República Democrática Alemana (RDA), una posibilidad abierta para los comunicados gráficos. Popular es también el rock tzotzil de los iniciadores Sak Tzevul de Zinacantán, Funklorísimo de Arturo Cipriano e Isabel Tercero o las pinturas murales coordinadas por Gustavo Chávez y otros renunciando a la autoría personalizada en las Juntas de Buen Gobierno y los Municipios Autónomos Rebeldes Zapatistas de Chiapas, como el de Taniperlas, donde el mural coordinado por Sergio *Checo* Valdez mereció el honor de su destrucción militar y la persecución legal e ilegal de los pintores para recibir la solidaridad que reprodujo su obra en Europa y hasta en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) Xochimilco, o las intervenciones obscenas de Juárez por Alfredo Arcos con los cadáveres de las asesinadas en la ciudad que lleva su nombre y los monumentos de Nezahualcóyotl y el Benemérito en Ciudad Nezahualcóyotl como secuela de la propuesta de un monumento al taco como mejor presencia popular.

7. Las realidades sólo pueden distinguirse si se supera la emoción como único recurso de la materialidad indignante inmediata. De aquí la repulsa de Marx cuando emite la sorprendente primera tesis sobre Feuerbach, asociando el materialismo instintivo, sensorialista y sentimental como límite del conocimiento que así resulta incapaz de apro-

piarse de la materialidad compleja, dialéctica, desigual y combinada. La gran aportación marxista consiste en advertir esta falsa apropiación llamada por Karel Kosic *pseudoconcreción* como fundamento de la *sociedad civil* que no quiere ser *sociedad política* porque se instala en el activismo pasional y contestatario apoyado en el anarquismo primitivo que, al proclamar *ni dios, ni amo, ni partido, ni marido*, no construye para el largo plazo del bloque histórico y la hegemonía difícil. La praxis dialéctica exigente de la despreciada reflexión teórica, es la garantía de transformar la sociedad civil, la multitud, en sociedad política y proletariado ampliado donde no sólo estén los trabajadores industriales y los asalariados que ahora son privilegiados sino todos los trabajadores urgidos de autogestión para superar la explotación, lograr la integración de trabajo, placer y poder y servir plenos de erotismo a la humanidad entera.

Por esto la urgencia de la memoria y lo que Cristina Híjar llama *el derecho a la memoria* en oposición a las *versiones autorizadas* y como recurso principal de quienes se van construyendo como sujetos históricos y sociales más allá de la sociedad civil y la multitud inmediateista. La memoria puede organizar si concreta procesos de lucha combativa como prueba la contribución de Arte Música y Video (AMV) con sus videos al producir uno cada año hasta que salgan los presos del Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra. Para dar imagen y voz a los olvidados, *Autonomía zapatista* reúne entrevistas a las responsables de las comisiones en las Juntas de Buen Gobierno y los MAREZ. Un libro permite enterarse de las entrevistas no incluidas en la película. Crece la Realidad, crece la audiencia, mejora el pueblo en lucha.

8. *Multitud* llama Negri al componente social en disputa con sus movilizaciones sin estrategia constructora de poder sino adherente a quienes sustentan como John Holloway, “cambiar al mundo sin tomar el

poder". El juego de paradojas hace estallar a la dialéctica al extraviar el dominio y reducirlo al negativismo anticapitalista. Pero la evidencia de las guerras, las masacres y la represión constante que mueven a la multitud por instantes para que cada grupo, cada tribu, regrese a su identidad, tiene en los artistas a sus cómplices seguidores en busca de *lo común* como utopía de unidad combativa que va y viene sin rumbo.

Cabe aquí precisar el erotismo con la mención a Michael Hardt que sorprendió a los de la Digna Rabia en enero de 2009, al hablar del amor para liberarlo de los fetiches de la pareja, cualquiera que ésta sea, y recordar al Che llamando a sus hijos a sentir en lo más profundo la indignación por el dolor de los otros para darse a la organización revolucionaria bien distinta a la multitud desmadrosa. Vivir conforme a las leyes de la belleza es la consigna comunista de Marx en 1844, aún antes esbozada cuando decidió su vocación libertaria a los 18 años. Trabajar no para uno mismo sino para la humanidad entera es el arriesgado cometido de quienes no esperan contratos estatales para el arte público sino usan paredes y pisos, anuncios mercantiles y señales de tránsito para probar su poder no siempre con tino superador de la firma individualista. *Afectar todo el proceso*, dijimos en los años ochenta para no sólo producir sino imponer otra circulación con la liberación reflexiva de espacios para hacerlos públicos, y con la crítica y autocrítica para dar lugar a una valoración distinta a la mercantil estatista.

9. Ironía y sarcasmo exigen abreviar de Bajtín y su investigación sobre lo grotesco como activación popular asimilada luego por la *alta cultura*, como en el caso de Racine con Gargantúa y Pantagrúel o los cantos goliardos transformados en *Carmina Burana* de Karl Orff y los aires populares en la música romántica orquestal. El Subcomandante Marcos es la máxima concreción de una figura histórica mundial pero local construida con un discurso festivo donde el habla se privilegia para reivin-

dicar a los indios y a todos los proscritos. Ahora mismo, Carlos Xeneke está cantando en los transportes públicos a los presos políticos Jacobo y Gloria en la tradición de Los Nakos, activos desde el 68 cuando aún estaba con ellos Francisco Barrios *El Mastuerzo*, el querido *rolero* del pueblo en lucha. Fanny Rabel pintó la serie *Réquiem por una ciudad* con furia expresionista ampliadora de su ternura característica. Esta hazaña constructora de una tendencia histórica habría que fundamentarla en la investigación de Bajtin sobre la Edad Media europea y sobre la crítica al racionalismo reduccionista y despótico criticado por Carlo Ginzburg, al reflexionar sobre el *paradigma indiciario* y el saber de las brujas y los endemoniados enjuiciados y quemados por la Santa Inquisición.

América, Nuestra América para usar la precisión de José Martí, cuenta con la construcción de la insurgencia popular en las danzas campesinas de burla contra los señores y las señoras, y el sentido reventado de las fiestas que aunque sean religiosas incluyen los excesos como prueba de regocijo y celebración extremos. Julio María Sanguinetti, ex presidente de Uruguay, en reciente artículo sobre el desparra-me de la cumbia contestataria por el Cono Sur, apunta a un *estado de cosas* insurreccional presente en Mesoamérica. No lo saben los ejecutantes cumbieros, pese a la gustada canción alburera *La hamaca de Anita* del grupo Yaguarú festejada por los zapatistas por la frase “súbete a la hamaca Anita”, que se puede decir como “súbete a la macanita”. De aquí su prohibición televisual como la virreinal contra el chuchumbé, ese son cantado de burla contra los curas y el sexo, ingrediente principal del desmadre en sentido estricto metafórico del desbordamiento como el de los ríos que se salen de madre para arrasar con todo. Hemos de oír a propósito de la Independencia y la Revolución, los cantos homenajeados de los combatientes con los arreglos de *Mono Blanco*. El proyecto La otra canción popular de Las Kloakas Komunikantes asumió la necesidad de reunir las *rolas* históricas del movimiento popular,

desde Judith Reyes y José de Molina hasta León Chávez Teixeira y un compositor catalán defensor de la República española, cumbres cercanas a la excelencia. Mucho más eficientes en la antologación han sido los teatreros, los grupos de danza como Barro Rojo y su capacidad para generar relevos, la poesía coleccionada por individuos como Leopoldo Ayala, José Alberto Damián, Himber Ocampo y Alejandro Zenteno, la literatura y el video testimonial con la abundante producción a pesar de lo dicho por Al Giordano, director de *Narconews*, en la Sexta Reunión de la Sexta Declaración de la Selva Lacandona sobre la cantidad de fotografías, videoastas y usuarios de grabadoras que registran para nada porque nadie sabe el destino de sus esforzadas tareas. Pero crece la importancia del cine, video, fotorreportaje y narración testimonial a la par de los cantos populares con el mismo sentido. El Frente para la Defensa de la Tierra (FPDT), la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), las asesinadas de Juárez, son fuentes de investigación en pleno aunque jamás llegará nada de esto a las industrias culturales más que cuando hacen concesiones románticas.

10. *Ethos barroco* llama Bolívar Echeverría al antirracionalismo ordenador y políticamente correcto. La Galería Autónoma instalada en el vestíbulo de entrada del todavía llamado por la insurgencia del 68 Auditorio Che Guevara, expone pinturas y grabados renunciando a la autoría en beneficio de la tendencia de la *Digna Rabia*. Al poner como referentes textos apropiados de científicos sociales, acentúan en el párrafo de Echeverría las palabras clave *barroco*, *incongruencia*, *posibilidad* y *urgencia*. La propuesta es clara con un expresionismo de brochazos de color directo, de renuncia al delineado y de triunfo del horror al vacío para insertar fotos de prensa y letreros integrados a la composición del horror dominante: “Hijos del odio”, “Recibamos al señor de los ejércitos”, “Nunca fuimos

los mejores”, pueden leerse con la visión compleja entre lo grotesco y lo sarcástico. Glauber Rocha abundó teórica y prácticamente sobre todo esto de manera intensa en los años setenta y ochenta. Toda una línea narrativa brasileña concretada en el Cinema Novo, rompió con la reducción racionalista del *sertao* y sus fanatismos.

11. Cuestión de poder, de construirse como portador de la buena nueva del mundo no sólo anticapitalista sino en tránsito al socialismo desde ahora. La práctica de los artistas contribuye a esto generalmente por vías no orgánicas con las organizaciones revolucionarias, donde el clandestinaje y la seguridad exigen férrea disciplina que suele estar cargada de racionalismo y martirologio romántico. Lejos están los tiempos Tupamaros con sus operativos político-estéticos para regocijo de todos los libertarios, pero las fiestas masivas de la sociedad civil movilizadas anuncian en su eventualidad lo que podría ser el poder de construir en serio y organizados para el largo plazo y la lucha difícil. La multitud va más en busca del desmadre que de la reflexión organizativa. Asumirse como sujetos integrantes del sujeto histórico en construcción exige la pasión y la sensorialidad, el sexo y la violencia a la par de la crítica y la autocrítica nada autocomplaciente.

Pareciera remediarse todo en y con el comunitarismo propiciado en los campamentos libertarios como correlato de las autonomías sobre todo en Chiapas zapatista y en Oaxaca de la APPO. A Marx y Engels les preocupó esto que llaman *comunismo tosco* contra toda propiedad que en realidad la eterniza aunque sea comunitaria y compartida. Si a la par se acompaña con los cantos y danzas, las mantas y estandartes, las consignas coreadas, triunfa una religiosidad ciertamente popular lo cual no evita el fanatismo y una cierta intolerancia irreflexiva y anticrítica que impide todo avance político. Dice una compañera del Taller de Construcción del Socialismo que así como hablamos

de la Otra Campaña y la Otra Historia debiéramos plantear la Otra Ignorancia para que nos desprecien aún más a los teóricos aunque no importa porque así ha sido siempre como narra Francisco Barrios *El Mastuerzo* en la canción dedicada al Subcomandante Marcos y todos “los proscritos, los bastardos, los malditos”. He aquí el sacrificio, la inmolación, la bravata, pero también la necesidad de los “pocos pero buenos” como decía Lenin.

Las consecuencias políticas son graves porque siempre ganarán las asambleas con su encendido verbo quienes privilegian la movilización sobre la crítica de los principios tal como recomendara Bernstein el inmortal. También ellos construyen su corporeidad deleitosamente. Esto puede ser un recurso de lucha popular como en el caso de Patricia Ariza del teatro La Candelaria y de la Corporación amenazada de muerte hasta el punto de obligarla a actuar, dar conferencias y dirigir obras como *Antígona* de su autoría para probar que los clásicos griegos también ayudan, ataviada con chaleco antibalas. No pudieron Lucía Andrea Morett ni sus cuatro compañeros masacrados, darse cuenta de la *cultura fariana* (de las FARC-EP) porque el bombardeo y acibillamiento invasores del Campamento de su anfitrión como responsable de las relaciones internacionalistas de las FARC, se lo impidió. Pero la tesis en espera de examen profesional impedido por la persecución montada por los gobiernos de Colombia, Ecuador y México acentúa las aportaciones singulares de Colombia a la creación colectiva donde desaparecen las estrellas en beneficio de la crítica histórica. Tal cual como en los años sesenta y setenta proclamó el Tercer Cine de Argentina, contra Hollywood y la *nueva ola* de los autores franceses, haciendo suya la frase de Fanon: “todo espectador es un cobarde o un traidor”, y nombrando *Hora de los hornos* a su película emblemática en homenaje a Martí, el poeta y periodista cubano organizador del partido revolucionario caído en combate.

12. El humanismo problematizado por Marx desde 1844 para endosarle el problema a todos los procesos revolucionarios, exige plantear si es cosa de la naturaleza humana fisiológica el instinto de placer y dolor y sus estéticas, como plantean Diego Rivera y Juan O’Gorman en un derrapón positivista inevitable en quienes tenían por mentor a un Partido Comunista tosco. Foucault y Chomsky lo discutieron y advirtieron dos soluciones distintas: la construcción del poder con y por las instituciones del Estado y la inadvertida microfísica de las instituciones sociales consideradas *normales*, como la familia, la escuela, el club, la iglesia investigadas por Foucault, a diferencia de Chomsky a quien interesa la construcción lingüística aunque aclara que no es como la de los niños que a partir de un repertorio elemental organizan su léxico y su realidad como creen que es la práctica los de la multitud que pescan al vuelo dos o tres nociones y las repiten hasta la náusea.

Las dos cosas, la microfísica del poder y la teoría y práctica del discurso son las vías donde el Hombre, el Arte y lo Bello desaparecen al ser explicados como ideologías reproductoras del saber de la clase dominante para en cambio dar lugar a la *dimensión estética* investigada por Marcuse como proceso productivo organizador de la praxis armónica con la producción liberada de reducciones privatizadoras. De aquí la represión brutal estatal aunque no sepan los represores las razones profundas como la dictadura de Pinochet al prohibir el bombo y la quena y cortando las manos a Víctor Jara. Pese a todo, los signos chilenos de lucha popular son ya anónimos en la apropiación extrema negadora del individualismo autoral, como el *Venceremos* de Inti Illimani en realidad de Gabriel Iturra y *El pueblo unido jamás será vencido* de Quilapayún en realidad de Sergio Ortega. Mismo proceso de negación autoral es el del rostro del tzotzil de ojos desorbitados y cadena y candado en la boca hecho por Mexiac en 1954, cuando lo inspiró el golpe militar en Guatemala y la muerte y funeral comunista de Frida Kahlo.

A partir de 1968, este grabado es llamado por los cultos *Libertad de expresión* y es reproducido de mil maneras por la propaganda del pueblo en lucha. Hay una constante tradición insurgente desde *El Iris* de Linnati, la prensa contra las invasiones yanquis y francesa, la imprenta Vanegas Arroyo, el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) escandalizando como sindicato de obreros técnicos de la pintura y escultura, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), el Taller de Gráfica Popular (TGP) y los frentes y coaliciones de fin de siglo, la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (Asaro), *Mrkdo Negro*, *Arte Jaguar*, *Sublevarte* entre las organizaciones actuales.

13. He aquí el punto clave: el pueblo en lucha, la insurgencia. Los grupos chilenos mencionados reflexionaron, investigaron, armonizaron voces y acompañamientos hasta conseguir marcialidad, ternura y referencias obreras y campesinas con la instrumentación y la vestimenta. *Canto urgente* llamaron a esto y estuvieron en la marcha, la movilización y también en la sala de conciertos solidarios. Como Mexiac, alcanzan la multirreproducción anónima para cumplir con la consigna de Lucio Cabañas con quien parecieran no tener relación alguna: ser pueblo, hacer pueblo, estar con el pueblo. En la película sobre Mexiac realizada por Óscar Menéndez, el protagonista narra sin aspavientos su asombro como campesino michoacano ante los movimientos de los ferrocarrileros y de los maestros en los inicios de los sesentas y cómo un grabado hecho con Arturo García Bustos fue amplificado para cubrir los tres pisos de la Secretaría de Educación Pública ocupada por los profesores en lucha. La reflexión sobre la escala y la composición con una figura en escorzo es propia del aprendizaje colectivo en el Taller de Gráfica Popular, en el trabajo con las comunidades chiapanecas haciendo folletos, señalamientos, carteles y también pintas ilegales cuando fue necesario. Con Guatemala masacrada por el golpe militar

defensor de la United Fruit, el internacionalismo se impone y de ahí las obras colectivas por Vietnam, Cuba, Chile, el Che. Construirse como sujeto sin partido pero al servicio del pueblo en lucha, como afirma Mexiac, exige una disciplina personal, colectiva y técnica muy estricta, como la de Rini Templeton que producía sus excelentes síntesis de paisajes, ciudades, trabajadoras y trabajadores gracias al dibujo y el diseño constantes que le abrieron paso a las organizaciones en lucha de los chicanos, de Cuba, de México.

Pueblo en lucha es el punto donde la multitud pierde su civilismo meramente contestatario y con el impulso de los artistas que dejan de serlo para asumirse como trabajadores de la cultura y organizar un proyecto difícil de poder que obliga a la lucha constante y de largo plazo. Todo esto exige organicidad, excelencia técnica, orden colectivo, disciplina irreprochable, conocimiento histórico y crítica teórica. “¡A vivir como los santos!”, grita un poema de Leonel Rugama el sandinista caído en combate a los veintidós años. La bohemia de la que tanto se burla Siqueiros para plantear el *artista ciudadano* opuesto a la exclusividad del *atelier*, es enemiga del constructo del pueblo en lucha. El Taller de Gráfica Monumental organizado después de los trabajos del Grupo Germinal en Chihuahua, Sinaloa y en Nicaragua sandinista con Rini incluida, contribuye a la liquidación de la autoría con una colección de manuales para que las propias comunidades en lucha aprendan técnicas y modos de documentación y testimonio. Quedó inédito el *Manual de manuales* que Rini escribió con el propósito de difundir los problemas de edición que concretó en la revista *Punto crítico*. A la construcción del sujeto histórico y social contribuyó en los años ochenta la activación de espacios, la designación de ellos contra los nombres y los usos y costumbres de los rituales de Estado. Debieran asombrar los nombres Vicente Guerrero y Francisco Javier Mina, destacado internacionalista, en los auditorios de la UAM Xochimilco,

entre números y letras de los edificios *inteligentes*. La realización de un mural colectivista ahí costó mi cese fulminante como coordinador de Difusión Cultural. Creyó el rector Paoli que podía inaugurarlos con los otros rectores de unidad y el rector general y, para su sorpresa, se topó con el grupo emblemático Salario Mínimo para el baile de los trabajadores, estudiantes y profesores y una perorata agitatoria de un dirigente sindical. Me costó la chamba y un bello dibujo de Rini con una frase de Brecht sobre la necesidad de aprender de las derrotas.

14. Problema mayor es la historia de todo esto para superar la ca-suística, toda hagiografía y el positivismo evolucionista progresivo y lineal. Asumir el fin de los paradigmas y la oposición al eurocentrismo exige su ubicación histórica con la inclusión de lo que es considerado marginal. A esto apunta Marco Bellingeri con su investigación *Del agrarismo armado a la guerra de los pobres* (2007), donde advierte la lucha armada contra el capitalismo y el Estado opresor reducida a la de cada organización cuando habría que integrarlas en una historia de disputa de la nación. Esto tendría que llevarse hasta su inclusión en la historia de México, de América, del mundo. Hace muchos, muchos años, en 1965, critiqué el capítulo de la historia del arte moderno de Raquel Tibol titulado "Al margen de la Academia" porque los pintores como Hermenegildo Bustos o los grabadores de la Reforma o José Guadalupe Posada no dependen de la Academia, la afectan, se meten en ella y la transforman así sea después de 1910. Poner a la Academia en el centro de la historia es una deformación ideológica intolerable. Ahora es en rigor impensable una historia de la gráfica sin el subversivo introductor de la litografía Claudio Linnati y sin la obra en la prensa popular y combativa. La estrategia histórica de la primera historia del arte moderno de Justino Fernández (1939) tendría que hacerse valer, como lo hizo él al incluir capítulos sobre talabartería, orfebrería, foto-

grafía, talla en madera. Descubre Fanon a la artesanía innovada por las insurgencias, como significante de las formaciones sociales ágrafas, tal como ocurre con las muñecas encapuchadas de Chiapas y los bordados semejantes a las arpilleras de Chile y a las narraciones islámicas o budistas labradas. Las narraciones distintas a la escritura tan valorada por los historiadores rutinarios tendrían que incluir las pinturas *naïf* de Haití, de Chiapas, de Solentiname sandinista con todo y evangelios de Ernesto Cardenal pionero de las misas campesinas libertarias, de Ariel Ramírez, Carlos Mejía Godoy, Yolocamba I Ta musicalizador del Eclesiastés anunciando: “Todas las cosas tienen su tiempo, todo lo que está debajo del sol tiene su hora.” Sobre estos soportes sentimentales la pasión supera al civilismo, construye comunidad y con ella al sujeto revolucionario.

La marginalidad tendría que ser descubierta como censura en el bloque histórico construido por el pueblo en lucha complicado, influido y en ocasiones dominado por las ideologías de Estado. Todo lo oscurece la tesis de la historia como historia de los hombres egregios. En su tesis doctoral *Coatlicue*, Justino Fernández decide que este monolito labrado es la síntesis del arte prehispánico con el argumento de que como Baudelaire, decide convertir sus gustos en principios, así como cualquier curador reconocido y venerado por el *mainstream*. La historia como historia de las obras maestras, sin nombres y anécdotas como plantea Wölflin, exige selección por los iluminados, únicos autorizados por los aparatos ideológicos del Estado. A cambio, la crítica dialéctica tiene que establecer líneas de demarcación y explicar el desarrollo desigual y combinado de autores, figurones, tendencias reconocidas y negadas, vanguardias y transvanguardias, fortunas críticas con ideología en disputa. Esto exige la crítica de los ideólogos de la estética y la historia del arte. Es menester ocuparse del saber de los artistas, sus ocurrencias, sus frases y posturas deslumbrantes y de los ministros

de cultura históricos, desde el comisario Anatoli Lunacharski en la formación de la URSS hasta Armando Hart en la Cuba socialista. Mucho hay que aprender de revolucionarios incluyentes de la dimensión estética como el Che, Amílcar Cabral, Mao, Ho Chi Minh, Payeras, Roque Dalton, Benedetti el tuparamo oculto y de los proscritos como Bogdanov el populista y sus tesis prácticas sobre el campesinado, el Proletkult y el desarrollo de las ciencias y las técnicas.

15. En la praxis de los grupos desparramados por todas partes habría que descubrir la historia abierta. La dimensión estética resulta, así como la plantea Marcuse, la esforzada liberación del trabajo enajenado, el proceso de liquidación del valor capitalista como sustenta el Che, la ruta siqueiriana en la que caben todas las formas y las técnicas siempre y cuando sirvan a la emancipación de la especie humana. Por la insurgencia hay que abandonar las comodidades privilegiadas, rutinarias y conservadoras para garantizar continuidad y relevo orgánico al pueblo en lucha.

En 1960, durante un congreso de intelectuales en Cuba, José Revueltas propuso un seminario titulado *Para que no vuelva a suicidarse Maiacovsky* con el propósito de alertar sobre el lugar de los intelectuales y artistas en las revoluciones. No se hizo y tampoco entendió Revueltas la dialéctica entre la buena voluntad individualista y la organicidad revolucionaria planteada entonces por Fidel al afirmar: “Con la Revolución todo, contra la Revolución nada.” Grave problema frente al individualismo anarquizante. Hay que injertar los olmos, pero también hay que sembrar perales, diría el Che. Por ejemplo, importa que Botero realice una serie sobre Colombia en descomposición violenta y otra sobre la infame prisión de Abu Ghraib y que Gilberto Aceves Navarro dedique una serie de grandes pinturas intervenidas a las masacres de Irak, por cierto despreciadas por las instituciones del Estado a quie-

nes las ofreció en donación. Bienvenidos los zapatazos preformativos contra Bush y el presidente del FMI y la copa de vino en la jeta de Gary Prado el captor del Che. El “todos somos Marcos” de cientos de encapuchados dio al traste con la denuncia presidencial de la impostura que resultó no ser tal para contribuir a la organización multitudinaria.

La reproducción, la reproducción, insisten Althusser y Benjamin desde posiciones distintas: la de la historia como proceso productivo y la del fin del *aura* artística en y con las tecnologías industriales. De aquí la urgencia de documentar, registrar y aprender de los jóvenes dignamente rabiosos. Para que Roque Dalton con todo y sus *Poemas clandestinos* firmados por revolucionarios caídos en combate no vuelva a ser ejecutado por sus propios comandantes, para que nunca más sea expulsado para morir en el olvido Mario Payeras el poeta, filósofo, científico de la naturaleza devastada, cuentista para niños, para que Walter Benjamin no vuelva a suicidarse ante la inminencia del campo de concentración un momento antes de la apertura de fronteras que no alcanzó, para que García Lorca no reciba dos balazos en el culo por maricón y comunista según declaró su asesino, ni un grupo de combatientes comunistas participe en un atentado contra Trotsky, ni Rodolfo Walsh sea acribillado en la calle, ni desaparezca Jorge Timossi en el desierto de Salta, ni los sicarios en la globalización capitalista liquiden al sindicato más combativo; para que Lucía Andrea y América no pierdan su juventud entre persecuciones injustas, para que Jacobo y Gloria puedan escribir y él pintar sin que se lo impidan los carceleros, para que los nuevos sepan la importancia de los sentimientos y sensaciones en la vida nueva deseable, hay que abrirle paso a los jóvenes que se arriesgan, innovan y cumplen con excelencia técnica las consignas de la imaginación al poder y prohibido prohibir.

Una historia del arte latinoamericano, de 1989 a nuestros días. Una perspectiva curatorial

CARLOS ARANDA MÁRQUEZ

DEDICATORIAS

Levanten la mano quienes no se dediquen profesionalmente al arte, a ustedes, querido público, les dedico esta ponencia y ya en otro nivel obligatorio, quisiera dedicar estas líneas bruscas a varios maestros míos: a Marta Traba, sin ella no estaríamos aquí varios de nosotros; a Juan Acha, no hizo feliz a muchos pero sus libros iluminan varios problemas simultáneos y paralelos; a Olivier Debroise, santo de nadie ni mucho menos maestro pero empezaremos a valorar su trabajo de instigador en un tiempo muy breve, el río nos arrebató a los amigos, nos quedan sus enseñanzas...

■ HIPÓTESIS

Es un hecho contundente que la escritura de la historia del arte que considera al arte latinoamericano como una materia digna de estudio debe aceptar a los diferentes actuantes en este proceso tan complejo. Si bien las instituciones públicas y privadas dedicadas a la conservación, difusión e investigación del arte han desempeñado un papel determinante, lo cierto es que la aparición del curador ha cambiado un conjunto de reglas sobre esas mismas tareas: la distribución, validación e investigación de los diferentes lenguajes y estrategias artísticas. De ahí que se propone esta investigación en un intento por trazar un bosquejo de la actuación de algunos curadores para determinar quiénes son los artistas latinoamericanos que debemos someter al escrutinio histórico. He sido juez y parte de este devenir y mi ponencia quiere demostrar cómo el tejido componente ha reajustado las reglas de juego sobre la historia del arte latinoamericano.

■ LA HISTORIA DEL ARTE, LA CULTURA MATERIAL

Partamos de dos hechos sociológicos obligatorios: 1) Latinoamérica es una designación útil para un grupo de procesos como los comportamientos macroeconómicos; *La Jornada* del lunes 14 de septiembre de 2009 publicó: “América Latina perdió 300 mil millones de dólares desde que comenzó la crisis: CEPAL, los países más afectados fueron los que apostaron por el libre comercio, como México”, igualmente el anhelo de algunos de creer que la democracia es la mejor vía para gobernar los países, cuando los casos de Cuba, Colombia, Honduras, México y Venezuela, entre otros, nos demuestran lo contrario pero que modernos o no, barrocos o no, descolonizados o no, la categoría no abarca las diferentes realidades nacionales, regionales o locales.

La curadora puertorriqueña Mari Carmen Ramírez observa que:

The term Latin America itself, as we know, is homogenizing and ultimately useless. Unlike the racially or ethnically defined terms African or Native American, “Latin American” does not refer to a specific race or etnia. It is, rather, a term denotative of a cultural and geographic region which encompasses more than twenty nation-states of broad socioeconomic, racial, and ethnic diversity; a diversity that manifests itself not only between the individual countries, but within each country itself. Behind an unevenly shared legacy of European colonialism, languages, and religion, are highly mixed societies whose dynamic of transculturation has produced not one but many hybrid cultures[...]¹

En las cifras groseras somos, tal vez, la quinta parte del globo y nada más; 2) la historia del arte latinoamericano que se pretenda plan-

¹ Mari Carmen Ramírez, “Brokering Identities, Art Curators and the politics of cultural representation” en Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne (comps.), *Thinking about Exhibitions*, Londres, Routledge, 1996, p. 35.

tear y escribir hoy en día debe tomar en cuenta que esta ciencia social germana es una parte solamente de la cultura material y que sus métodos de trabajo excluyentes no han dado cabida a un vasto conjunto de prácticas artísticas y culturales premodernas, modernas y posmodernas, y entonces estamos ante un delicado aprieto. ¿Qué prácticas artísticas deberán o podrán ser sujetos válidos de traducirse en objetos de estudios históricos? Sabemos la peculiar tensión/relación que guardan las disciplinas de historia del arte con la de cultura visual y cómo la segunda incorpora materiales inconcebibles para su estudio que la primera desdeña, como la cultura popular, las imágenes que retratan la frivolidad social; y veremos por qué el arte funerario, la telenovela o la publicidad, por citar tres ejemplos, son desdeñados por la historia del arte actual que se escribe en este “continente”, por nombrar sólo algunos ejemplos. La fotografía, las historietas, el cine han comenzado su discreto camino dentro de la disciplina pero la canción popular, la moda contemporánea o folclórica, la comida como patrimonio intangible y el diseño industrial siguen siendo los hermanos incómodos. Gustavo Buntix, el curador peruano, a través de su sitio www.micromuseo.org.pe libra una intensa batalla por abolir las categorías de artista y artesano y refundirlas en la de “artífice”, un concepto más cercano a los griegos o a James Joyce, otro griego irlandés.

■ LATINOAMÉRICA COMO UNA POSIBLE MANCHA

En 1999 escuché dos mesas redondas diametralmente opuestas; en la primera, Gerardo Mosquera y Taiyana Pimentel, entre otros conferencistas, discutieron *465 personas remuneradas*, la pieza de Santiago Sierra recién exhibida en la Sala Siete del Museo Rufino Tamayo; alguno de ellos, presentó una tesis fascinante: “Hay que deslatinoamericanizar el arte latinoamericano”, como si fuera una mancha que pudiera quitarse con un detergente; el argumento contiene el problema fundamental de

las categorías: ¿a qué vamos a llamar arte latinoamericano? Y aquí podría entrar la intensa discusión in/conveniente de que la categoría no funciona críticamente; entonces entendí porqué algunas personas no toleraban la nueva trova cubana pero sí estaban interesados en los artistas caribeños de la década prodigiosa. A la semana siguiente, en esta misma aula magna José Vasconcelos escuché a la doctora Teresa del Conde, al doctor Bolívar Zapata, al doctor Evodio Escalante, entre otros, hablar del rescate de un conjunto de categorías críticas para revalorar el arte latinoamericano; no necesitamos explicar que ambas mesas redondas fueron diálogos de sordos y al no haber publicaciones de las mismas, tanto la bravata como la salmodia se las llevó el viento.

El año de 1989 no es el de la caída del muro de Berlín, exclusivamente. Es el año de la publicación de un libro fundacional de Suely Rolnik: *Cartografía sentimental: transformações contemporâneas do desejo*; el inicio de la investigación curatorial de la exposición *Cartographies* de Ivo Mesquita; la aparición de la enérgica carta de Guillermo Gómez Peña, *The Multicultural Paradigm: An Open Letter to the National Arts Community*; la curaduría casi terminada de *Ante América* de Carolina Ponce de León, Gerardo Mosquera y Rachel Weiss; la exhibición de *The School of the South and its Legacy*, curada por Mari Carmen Ramírez para el Museo de Arte de la Universidad de Texas en Austin. Es decir, el mismo año que resonaban los ecos de exposiciones promovidas por diferentes gobiernos latinoamericanos, intentando insertar al continente vacío² en las grandes capitales de Occidente, tales como *The Art of the Fantastic in Latin America* (Indianapolis, 1988); *The Latin American Spirits* (Nueva York, 1988), y *Latin American Arts* (Londres, 1989) y otras por venir en la siguiente década, en donde

² Eduardo Subirats, *El continente vacío: la conquista del nuevo mundo y la conciencia moderna*, México, Madrid, Siglo XXI, 1994.

[...] la presentación siempre se da a partir de un examen con un punto de vista unívoco que homogeneiza todas las peculiaridades de su producción visual. En estas exposiciones prevalecen los conceptos de un pensamiento hegemónico apoyado en la geopolítica e incapaz de revelar los enfrentamientos en la constitución de una visualidad moderna y contemporánea en Latinoamérica.³

Gerardo Mosquera escribía en 1992 que, “El arte latinoamericano ha sido tradicionalmente subvalorado y marginado en los centros, los circuitos supuestamente internacionales y la historia del arte —que cada vez se descubre más como un gran relato eurocéntrico—, al igual que el resto de la producción contemporánea, no tradicional, del Tercer Mundo.”⁴ La globalización como fenómeno económico y cultural ha generado un grupo de nuevas condiciones de trabajo para todas las personas involucradas en el campo del arte; por un lado ha “democratizado” el acceso a la información a través de la red; por otro, ésta generó nuevas formas de arte, ha alimentado una nueva biblioteca de Babel, pero también nos transformó de espectadores de exposiciones, en *voyeurs* fugaces, todo ocurre demasiado rápido, y por supuesto, reafirmó los ideales culturales de la Guerra Fría, lo cual se traduce en que todas las naciones que aceptaron o aceptan las reglas de comportamiento del Fondo Monetario Internacional aspiran a modelos culturales y artísticos similares, sin fronteras que los definan como ciudadanos de un país específico. Desde finales de la segunda Guerra Mundial, las prácticas artísticas emergentes intentaron borrar todo rasgo de nacionalismo

³ Ivo Mesquita, 10^a nota del ensayo curatorial de *Cartographies*, Kevin Power (comp.), *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*, Lanzarote, Islas Canarias, Fundación César Manrique, 2006.

⁴ Gerardo Mosquera, “Presentación de la exposición *Ante América*”, *Ante América*, Bogotá de Santa Fe, Banco de la República, 1992.

para aspirar a un nuevo tipo de internacionalismo en donde los rasgos culturales locales, tales como los elementos narrativos ideológicos, la representación de los ideales nacionales, étnicos o religiosos desaparecieron y las nuevas manifestaciones pictóricas y tridimensionales serían en realidad el último gran aliento romántico con sus nociones de genio creador, etcétera.

En este entorno, en 1951, se fundó la primera gran bienal de arte en San Pablo, Brasil, que siguiendo el modelo italiano de Venecia, pronto descubriría sus modelos propios de operación. Por último, queremos resaltar el trabajo pionero de Harald Szeemann al concebir *When Attitudes Become Forms, Everything Happens in your Mind*, una exposición que en 1969 se convertiría en el paradigma de un nuevo tipo de exhibición y fundamentalmente un nuevo tipo de oficio: *Austellungsmacher* en el sentido borgeano de “hacedor”, hacedor de exposiciones. ¿Por qué debemos tender este arco histórico aquí? Por la sencilla razón de que la circulación, validación y aceptación de las exposiciones, así como las escrituras de la(s) historia(s) del arte tendrán un nuevo actuante protagonista en estos procesos. Entre las primeras vanguardias artístico-históricas del siglo XX y 1989, los artistas latinoamericanos desarrollaron con escritores y funcionarios culturales, un modelo práctico para exhibir su quehacer pero la aparición del curador cambiaría rotundamente las reglas de juego. Éstas obedecían anteriormente a una intrincada red de compadrazgos, amistades, afinidades electivas, complicidades sin intermediario alguno. Pero el crecimiento de la población artística y las diferentes crisis económicas que impidieron el surgimiento de nuevos espacios museográficos propiciaron el encumbramiento de esta nueva figura, que ha transitado del aula académica o la oficina de una revista crítica a una nueva posición en el mundo del arte. El curador ya no es el administrador de tiempos ni el árbitro de gustos, es el lector del tiempo y el escritor en el espacio. Entre el

comienzo discreto de 1951 y hoy tenemos una marea de 66 bienales alrededor del mundo, más las que se sumen en los próximos años, lo cual se traduce en un enorme dispositivo de visibilidad para todos los artistas, latinoamericanos o no.

No existe el arte contemporáneo y, para tal caso, tampoco el arte latinoamericano. Ambas categorías representan varios problemas en movimiento, el primero es la periodicidad: ¿dónde comienza y con quién o quiénes? Daré un ejemplo, el enorme poeta Luis Cardoza y Aragón, maestro guatemalteco-parisino-mexicano, publicó *La pintura contemporánea de México* en 1953, en su primera edición en la Imprenta Universitaria, en la que discutía la importancia del muralismo mexicano y el trabajo de los llamados tres grandes, y la siguiente en 1974 en Editorial Era, en ésta incorporaba a la generación de artistas de la mal titulada Ruptura y ahora vemos que su selección y manera de tratar el tema son absolutamente modernistas; entonces la categoría de “lo contemporáneo” se desplaza o se quiebra discursivamente una y otra vez; por tanto, no podemos utilizar la delimitación temporal como una categoría que trace un periodo como algo definitorio, en la segunda, consideramos que más de ochenta por ciento de los artistas latinoamericanos se han educado visual y emocionalmente en un mundo muy complejo, donde París y Nueva York marcan, tal vez, pautas o influencias como eurocentros culturales pero también la historia de cada uno de ellos está marcada por cientos de factores LOCALES, religiosos, étnicos, políticos que transforman de manera radical el desarrollo de sus obras. Pondré otros ejemplos: Marius de Zayas, el gran promotor veracruzano de principios del siglo XX, es más neoyorquino que nadie, y Francis Alÿs y Thomas Glassford se consideran artistas mexicanos. Max Aub traza la línea ambigua de in/certidumbre, cuando al ser capturado por la Guardia Civil pro franquista admite que tiene un pasaporte alemán y otro francés, y esto le hubiera otorgado cierta

inmunidad política pero se reconoce español porque en ese país transcurrieron sus mejores años de adolescencia y se entregó a la policía para huir luego del campo de concentración al que había sido deportado... Malcolm Lowry, al llegar a Nueva York, admitió que no traía su pasaporte británico pero que su ejemplar de *Moby Dick* era el pasaporte del país al que pertenecía: la literatura. El *topoi* no lo determina el país, no funciona como categoría político espacial.

■ MECANISMOS DEL PODER OFICIAL, HISTORiar O NO
Miguel López, curador peruano, escribe en su *blog*:

La presentación del proyecto curatorial *La persistencia de lo efímero* intentará así no sólo mostrar el decurso fragmentado de las experiencias desmaterializadas en los 60s/70s peruano, sino ver cómo aquellas experiencias fueron trasladadas a un espacio expositivo. ¿Qué estrategias parecían entonces necesarias para reposicionar aquellas experiencias sin traicionar su radical condición efímera? ¿Era acaso posible restituir materialmente aquella marginalidad sin correr el riesgo de cosificarla?⁵

Ante la ausencia de investigaciones académicas y publicaciones oficiales o alternativas que lleguen al gran público, el trabajo de los curadores representa un corpus importante para comprender el proceso creativo por un lado y el histórico por otro; el recorrido comienza con una exposición curada por Carolina Ponce de León, Gerardo Mosquera y Rachel Weiss, en sus palabras:

⁵ Miguel López, *Arte nuevo*, 29/08 2007, <http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/08/recargando-lo-contemporaneo-simposio-en.html>, última consulta 24/10/09.

Ante América es un discurso de integración. En él participan artistas suramericanos, caribeños, mesoamericanos, indígenas, chicanos, africano-norteamericanos, exiliados latinoamericanos en Europa [...] en fin, todo ese conglomerado de diversidades que podemos sentir —más que explicar puntualmente— bajo el rubro general de Latinoamérica o, mejor, de Nuestra América, como la llamó José Martí.⁶

La muestra viajaría a varias ciudades del continente americano, de sur a norte, empezando en 1992, en medio de celebraciones a favor o en contra del quincuagésimo Aniversario de la Conquista de América. La exposición misma se convertiría en un paradigma para las siguientes; luego, a mediados de la década de los noventa, apareció el primero de un grupo de libros y catálogos que intentaba romper las inercias del mercado editorial en el mundo anglosajón, así como en el latinoamericano: *Beyond the Fantastic, Contemporary Art Criticism from Latin America*, editado por Gerardo Mosquera en Londres, en 1995. InSite97 representaría el primer esfuerzo intercontinental donde cuatro curadores invitarían a artistas de todo el continente para exponer obras para sitio específico en el área de Tijuana-San Diego, cuyo catálogo incluía ponencias de investigadores que no se dedican al campo de las artes visuales. En 1998, Paulo Herkenhoff, curador brasileño, organizaba la bienal más provocativa desde los años setenta, su tema, *Antropofagia*, trazaba un arco histórico que iba desde las pinturas de castas de la Nueva España del siglo XVIII hasta las propuestas más actuales de video, performance y obras comisionadas ex profeso para la sección de *Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros*, preparada por siete curadores, entre ellos, Alma Ruiz, curadora guatemalteca radicada en Los Ángeles y Rina Carvajal, curadora venezolana, y cuyo eje conceptual se articulaba

⁶ Gerardo Mosquera, *op. cit.*

a partir de *Antropofagia*, un manifiesto de Oswald de Andrade publicado en 1928. Para las celebraciones de 2000, varios curadores latinoamericanos y españoles prepararon cinco exposiciones bajo el concepto de *Versiones del sur* para ser exhibidas en varios recintos de Madrid, España. Por último en 2004, otra vez Mari Carmen Ramírez curaría *Inverted Utopias* para el Museo de Bellas Artes de Houston. Es importante resaltar que entre 2002 y 2007, tendríamos un conjunto de muestras de carácter histórico cuyo propósito era recuperar procesos y formas no tradicionales fundamentales para entender las constelaciones que denota el mapa artístico del continente. En 2006, Kevin Power, curador británico, editaría *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*, en Lanzarote, Islas Canarias. Los centros de investigación artística en Latinoamérica publicaron notas timoratas sobre el libro y eso demuestra la pregunta toral: ¿Escribir una historia o varias historias oficiales o no del arte latinoamericano beneficia a quién? En 1999, escribí:⁷

¿Quiénes están escribiendo una historia del arte, hecho, exhibido, coleccionado en este país? ¿Se debe escribir? ¿Por qué? A partir de la década de los años 80, el arte se convirtió en una actividad extraordinariamente democrática, desde la cantidad de personas que se inscribieron a escuelas oficiales para estudiar artes plásticas a nivel licenciatura hasta los autodidactas que exponían en los parques de nuestras ciudades y como nunca, hubo personas dispuestas a ver estas exposiciones ya fueran en galerías, museos de arte y de todo tipo, casas de la cultura, delegaciones, garages de casas o ferias de arte. Pero conforme termina el siglo XX, no existe una historia del arte mexicano e internacional que se haya exhibido en este país y allende nuestras fronteras. No sabemos si Eduardo

⁷ Carlos Aranda Márquez, *Querido público*, México, FONCA/Estampa Artes Gráficas, 2002.

Abaroa o Juan Rodríguez son importantes o no como artistas, si lo que hacen como artistas es arte contemporáneo o no y qué lugar ocupan dentro de ese enorme guijarro llamado arte mexicano.

Ahora multipliquen el problema por todos los países de Latinoamérica.

■ EL CURADOR COMO HISTORIADOR CULTURAL A PARTIR DE LOS EPÍSTEMES

Ahora la historia del arte no la escriben los historiadores, sino los curadores, citaré *La era de discrepancia*, vilipendiada y aplaudida, curada por Cuauhtémoc Medina, Olivier Debrouse, Pilar García de Germeros y Álvaro Vázquez Mantecón, y el simposio que organizaron, *Recargando lo contemporáneo: Estrategias curatoriales de rescate del arte reciente*. Ahí pudimos escuchar las experiencias de Suely Rolnik, psicoanalista y curadora brasileña, al organizar *Lygia Clark de l'oeuvre à l'événement. Nous sommes le moule. A vous de donner le soufflé*, en el Museo de Bellas Artes de Nantes; Patricia Rizzo, curadora argentina, que recuperó una de las exposiciones más significativas, *Instituto di Tella: Experiencias '68* en la Fundación Proa, en Buenos Aires; Miguel López y Emilio Tarazona, curadores peruanos que a partir de una obra maltrecha y no registrada en un museo de Perú, organizaron *La persistencia de lo efímero, Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965-1975)*, en el Centro Cultural de España en Lima, en 2007; Álvaro Barrios, curador colombiano que, contra viento y marea, montó *Orígenes del arte conceptual en Colombia* para el Museo de Antioquia, de Medellín; Carlos Basualdo, curador argentino radicado en Nueva York que investigó y expuso *Tropicalia. Revolution in Brazilian Culture* en el Museo del Bronx, en Nueva York; Rubens Machado Jr., curador de cine y video brasileño

que investigó y mostró *Marginalia 70. Experimentalismo brasileño en súper 8* para la Universidad de São Paulo; Rachel Weiss, curadora estadounidense, quien junto con otros colegas organizaron *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*, para el Museo de Queens algunos años atrás. Pero quizá la verdadera joya de la corona es el trabajo de Mari Carmen Ramírez al organizar, con otros curadores, las cinco exposiciones que conforman *Versiones del sur*, de la cual *Heterotopías, Medio siglo sin lugar 1916-1968* es un modelo de rigor para propios y extraños. Las últimas cuatro bienales de San Pablo y las dos más recientes de Porto Alegre han demostrado todo lo que han madurado para concebir y exhibir el arte latinoamericano de nuestros días.

Entonces, ¿desde dónde hablamos? Es un hecho contundente que todos los curadores citados tienen estudios académicos en historia del arte pero el esfuerzo de su trabajo transforma las posibilidades de la disciplina y las traduce en un dispositivo de visibilidad. Exposiciones hay miles pero aquellas que pueden ofrecer un epísteme son realmente pocas. El dispositivo provoca siempre una dislocación discursiva del sistema histórico como lo conocemos. La exhibición se convierte en un procedimiento metalingüístico que argumenta mediante ideas y objetos una tesis que podemos compartir o no pero que nos permite acceder a diferentes tipos de experiencias, sean estéticas, políticas, metafísicas o de otra índole. A diferencia de un libro que presenta sus razones de una manera lineal y discursiva, la exposición nos permite saltarnos lo desagradable o lo incomprensible y podemos visitarla solos o en compañía, en su inauguración o cualquier día de la semana en que esté abierta la galería. Si la muestra se enriquece con un catálogo, mejor. Tal vez no lo comprendemos pero el diálogo entre espectadores y exposición ya fue establecido y la publicación solamente lo enriquecerá.

Gilles Deleuze, en su última conferencia, escribe:

Pero ¿qué es un dispositivo? Es, antes que nada, un ovillo o una madeja, un conjunto multilineal. Está compuesto de líneas de naturaleza diferente [...] Cada línea está quebrada y sometida a variaciones de dirección [...] Los objetos visibles, las enunciaciones formulables, las fuerzas en ejercicio, los sujetos en posición son vectores o tensores. Desenmarañar estas líneas, en cada caso, es trazar un mapa, cartografiar, agrimensurar tierras desconocidas, y es lo que [Foucault] llama “trabajo en el terreno” [...] Esta dimensión del sí-mismo no es en modo alguno una determinación preexistente que ya estuviera hecha. También aquí una línea de subjetivación es un proceso, es una producción de subjetividad en un dispositivo: debe hacerse en la medida en que el dispositivo lo deje o lo haga posible. Es una línea de fuga.⁸

Así comprenderemos los nuevos modos de historiar los procesos de producción artística en nuestro continente, no desde la institución excluyente, sino desde el ejercicio crítico que recartografía toda nuestra cultura material.

⁸ Gilles Deleuze, “¿Qué es un dispositivo?”, en E. Babier, G. Deleuze, H. L. Dreyfus *et al.*, *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona, Gedisa, 1990.

La estética latinoamericana ante el problema de la identidad

CARLOS GUEVARA MEZA

*¡Y si después de tanta historia, sucumbimos,
no ya de eternidad,
sino de esas cosas sencillas, como estar
en la casa o ponerse a cavilar!*

CÉSAR VALLEJO, *Poemas humanos*.

Casi no vale la pena mencionar que el problema de la identidad, en todos sus niveles y acepciones, ha sido un problema medular durante varios siglos, tanto en el pensamiento latinoamericano como en el asiático, el africano y también en el europeo; y que, además, no sólo afecta los discursos académicos sino también y sobre todo las prácticas sociales, entre ellas, fundamentalmente, las políticas y culturales. Es claro que en cada zona del mundo y en cada espacio disciplinar o social donde se realizan dichas prácticas (y aprovecho la oportunidad aquí para señalar que considero al pensamiento también una práctica social), por no hablar de cada época, el problema tiene modulaciones diferenciadas, y aunque no quisiera restar importancia a esas diferencias (que me parecen ahora aún más significativas), ello no implica que se trate de problemas distintos. *¿De dónde venimos, quiénes somos, a dónde vamos?*, como titula Gauguin uno de sus cuadros más célebres, parecen ser preguntas fundamentales.

Como señala la convocatoria que nos reúne, durante el siglo XX, por hablar sólo de lo que puede considerarse nuestra experiencia “directa”

como contemporáneos, nos acostumbramos a tratar el asunto en términos de lo nacional, como la forma básica de organización política y cultural de nuestro mundo. A fines de ese siglo y a principios de éste, lo nacional, al parecer, entró en crisis y con ello nuestra forma de pensar la identidad. Fenómenos como la globalización, y términos que se han convertido en moneda de curso corriente como “multiculturalismo”, por no hablar de una concepción que tendrá ya sus buenos treinta años de hegemonía, consistente en concebir a la sociedad como compuesta por tres elementos: el mercado, el Estado y el individuo, de manera que, en palabras de Maurice Godelier, “la sociedad no sería otra cosa que la suma de individuos compitiendo unos con otros en un mercado amplio de bienes y servicios para satisfacer sus necesidades y anhelos”;¹ en apariencia, condujeron a abandonar el problema de la identidad o situarlo en términos exclusivamente individuales. Sin embargo, no escapa a la mirada que durante esos treinta años la pretendida armonización automática que el modelo neoliberal prometía no se realizó; que continuaron los conflictos sociales y políticos de todo tipo; que incluso el relativismo presupuesto por la noción de multiculturalidad implicaba una contradicción con la supuesta universalidad del modelo de sociedad planteado. Ahora, con una crisis que, según dicen hasta los comunicadores más afamados (y menos críticos), repite y multiplica la de hace ochenta años exactos, y cuando muchos de nosotros (con sus honrosas excepciones) no acertamos a cuestionar nada más que la capacidad de los políticos a cargo de sacarnos del problema, y en el contexto de una celebración que algunos queremos crítica, parece un buen momento para preguntarnos otra vez, y con algo de suerte, *novedosamente*, “¿de dónde venimos, quiénes somos, a dónde vamos?”.

¹ Maurice Godelier, “El Occidente, ¿espejo o espejismo de la evolución humana?”, en Lourdes Arizpe (comp.), *Dimensiones culturales del cambio global*, México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias/Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p. 110.

Para hacer esta historia, y a riesgo de simplificar, utilizo aquí dos modelos que considero son dos grandes proyectos de mundo que han estado históricamente enfrentados. Uno es el de la Ilustración: aquí lo colectivo se concibe como *sociedad*, esto es como asociación voluntaria de individuos autónomos que establecen su unión mediante un contrato en el que pactan racionalmente concesiones y beneficios mutuos en un plano de igualdad. La producción cognoscitiva, simbólica y afectiva se entiende como *civilización*, que se caracterizaría por notas de creatividad, de innovación, afán experimental, originalidad; y aunque producida en el ámbito de lo individual, alcanza sin embargo una profundidad y una objetividad que le permiten ser universal, esto es, disponible y comprensible para todos los seres humanos, en cualquier lugar y tiempo.

El otro es el Romanticismo. Aquí lo colectivo se piensa como *comunidad*, es decir, como una unión natural que se apega o reproduce el modelo de los vínculos primarios (de parentesco) y que, por tanto, es independiente y preexistente a la voluntad de los individuos. La producción simbólica y afectiva es vista como *cultura*, como representación de los imaginarios, las sensibilidades, usos y costumbres de grandes grupos, cuyo sentido estriba precisamente en ser manifestación colectiva, repetible y repetida, la manifestación de una esencia, la base de un “nosotros” que oponiéndose a cualquier “ellos”, dota de una singularidad que diferencia, distingue y separa grupos, pueblos y hasta naciones.

Ambos modelos presentan implicaciones políticas e históricas fundamentales. Del lado del proyecto ilustrado, es la sociedad la que funda el Estado y éste, a su vez, el espacio de la nación como unidad política básica. La civilización es estratégica, pues es justo el medio para la constitución del hombre en sujeto político, el lugar de su emancipación respecto de los prejuicios ancestrales que lo detienen, lo

sojuzgan y le impiden el ejercicio de sus plenos derechos, tanto como lo separan y lo enajenan del resto de los seres humanos. Por el lado del proyecto romántico, es la comunidad la que funda la nación en su modo de ser propio e insustituible, y la nación lo que legitima al Estado como su forma política. La cultura es igualmente estratégica, pues es ahí donde se manifiesta la identidad colectiva, su diferencia esencial frente a otras naciones.

Por otra parte, no puede negarse que la Ilustración, aunque nacida como proyecto revolucionario y libertario, funcionó, a la postre, como justificación de los procesos de colonialismo y neocolonialismo occidental sobre el resto del mundo. Como es imposible negar que la noción de civilización estableció una jerarquía tanto histórica como axiológica de las formas de organización social diferentes a la occidental, caracterizadas entonces como “atrasadas”, y cuyos usos y costumbres, así como sus formas de representación simbólica y afectiva, aparecen como “prejuicios”, mientras la pretendida universalidad en los hechos se consumó por la vía de un etnocentrismo blanco que negó cualquier pretensión de legitimidad a las producciones de conocimiento, símbolos y afectos de los pueblos o los individuos colonizados.

También es evidente que, frente a lo anterior, el proyecto romántico sirvió como discurso antiimperialista al vindicar la legitimidad de las formas no occidentales, y que estuvo en la base de diferentes proyectos de liberación nacional frente al colonialismo, pues al considerar la Nación como preexistente al Estado, el presupuesto de una identidad nacional justificaba la fundación de una forma política independiente acorde con su tradición y su modo de ser propio. Éste es un argumento que puede encontrarse en muchos de los independentistas latinoamericanos del siglo XIX, y también en diversos procesos revolucionarios, justamente de “liberación nacional” en el siglo XX, en Latinoamérica, Asia y África.

Sin embargo, en muchas ocasiones los presupuestos románticos sirvieron de justificación de regímenes autoritarios y aun totalitarios, que establecían políticas sistemáticas de exclusión y hasta de persecución de la diversidad interna, en aras de mantener la unidad presupuesta por la noción de identidad nacional, mientras el proyecto ilustrado recobraba sus potencialidades emancipadoras, al demandar el respeto a la individualidad y el ejercicio de derechos políticos no escamoteados por la real o supuesta tradición nacional de ejercicio del poder.

Es claro que la noción de cultura que resulta hegemónica en el mundo contemporáneo, tanto en el medio académico como en los discursos institucionales (por ejemplo, de la UNESCO), es la que deriva del proyecto romántico, con el agregado de que, a raíz de la crítica a los nacionalismos sectarios y represivos, se atomiza vindicando la diversidad interna a lo nacional. Esto, sin embargo, resta legitimidad al Estado entendido como la forma política de una comunidad definida por su unidad cultural identitaria.

Sería relativamente sencillo ir clasificando a los autores y actores (políticos) latinoamericanos de los últimos dos siglos y aun antes, en uno u otro de los modelos. Y sería interesante ver los casos de excepción, aquellos que buscaron conscientemente promover alternativas de pensamiento y de acción social (como José Martí, Ricardo Flores Magón o José Carlos Mariátegui). Pero por el momento baste subrayar el hecho de que los dos modelos coexisten en el proceso histórico, no sólo en diferentes grupos sociales sino incluso en los individuos, que ello genera una situación contradictoria, la cual, además de la obvia toma de posición por uno u otro, también da origen a intentos por resolver la contradicción en la práctica.

Uno de esos intentos y de los más exitosos (en términos de construir una hegemonía política fuerte y duradera) en Latinoamérica, fue la propuesta del mestizaje que ha logrado incluso sobrevivir a impor-

tantes cambios políticos. En un mundo como el anterior a las independencias latinoamericanas (1780-1821, por lo menos),² donde las diferencias de clase coincidían con estratificaciones étnicas de carácter racista, una manera de lograr un Estado moderno en términos ilustrados, basado sobre todo y sin contradicción en una identidad nacional de coordenadas románticas, al mismo tiempo que permitía a los grupos dirigentes en emergencia cohesionar a los diferentes actores en contra de la Corona española, era la desaparición de las diferencias raciales por la vía de la mezcla étnica que era también una mezcla cultural y social, así como un principio de unificación política que buscaba interpelar a los diferentes grupos subalternos los cuales podrían, así, sentirse en parte reivindicados. Sin contrarios no hay contradicción. Pero la hegemonía no es dominio total, por tanto, a pesar de la fuerza que, sin duda, gana el mestizaje, no alcanza a lograr la desaparición del racismo (presente de una manera u otra en todos los grupos sociales) ni mucho menos (pues, nunca fue la pretensión) de las diferencias sociales, de manera que el proyecto debe renovarse continuamente a lo largo de los siglos XIX, XX y todavía en el actual.

Un momento fundamental para ello será el del fin del modelo de república oligárquica que sucede de manera más o menos simultánea en toda Latinoamérica, cuyos inicios pueden marcarse con acontecimientos como la Revolución mexicana de 1910, el impacto de la Revolución rusa de 1917, la Reforma Universitaria de Córdoba de 1918 (con influencia de largo aliento en la formación de dirigentes políticos e intelectuales de varias generaciones), la coyuntura del centenario de la consumación de las independencias en 1921 y la crisis mundial del año 1929. Dicho modelo fue sustituido, en general, por los nacio-

² Tomando en cuenta un levantamiento tan importante como el de Túpac Amaru II en Perú que tuvo ecos desde Colombia hasta Chile. Por supuesto es de recordar la revolución haitiana iniciada en 1791.

nalismos que los historiadores llaman “populistas” (en referencia a la política de Frente Popular, y no como sinónimo de demagogia, en el uso predominante en nuestro tiempo) los cuales postulan una unidad nacional cuyo propósito es incluir al mayor número de grupos sociales diferentes y signada por caracteres obviamente antioligárquicos pero también antiimperialistas, donde el arte y la cultura desempeñan un papel fundamental. Éste incluye de manera muy importante, pero con sus *asegures*, la reivindicación de las culturas subalternas, pues la incorporación de sus elementos muchas veces fue selectiva, y esa selección era arbitraria y descontextualizada: se hacían mezclas sin relación alguna con las prácticas reales, se simplificaban e incluso se inventaban. El pensamiento estético latinoamericano en todas sus formas y planteado tanto por intelectuales y artistas como por políticos tuvo en esto una importancia fundamental.

Al tomar en cuenta el perfil autoritario frecuente en este modelo (al grado de que varios regímenes de este tipo surgieron de golpes militares), se explica que la estrategia filosófica general de este proceso fuera el de la idealización y esencialización de la identidad, al postular el referente de lo nacional como unificación sin fisuras, y de lo latinoamericano como esencia enajenada por la colonización pero recuperable por algún proceso de liberación política y económica, el cual, sin embargo, debía pasar primero por una normalización capitalista autónoma, y que esta estrategia terminara siendo no sólo muy complicada de sostener en un plano teórico, sino también excluyente de grupos sociales enteros que no se integraban (y más importante aún, que no querían integrarse étnica y culturalmente) y que además no tomara en cuenta el curso real de la producción simbólica de los grupos integrados siquiera.

Para principios de los noventas del siglo pasado, con la hegemonía impuesta por el neoliberalismo en buena parte de nuestra América,

fue claro que el proyecto del mestizaje conservaba ventajas en términos, ahí sí, de demagogia, pero perdía funcionalidad en términos de justificación y fundamentación del poder político. Y en esta coyuntura (marcada por otra celebración, la de los quinientos años del 12 de octubre de 1492, y muchos movimientos sociales reivindicativos de los grupos indígenas en diferentes países), algunos autores comenzaron a modificar el paradigma con base tanto en una comprensión distinta de la etnicidad, como en la nueva visibilidad de grupos subalternos, en algunos casos mayoritarios en sus naciones, que adquirirían un carácter emergente al protagonizar cambios sociales.

Estos autores aportan una perspectiva interesante al subrayar el aspecto político de la cultura, manteniendo las notas que, desde la perspectiva ilustrada, tendría la producción simbólica y afectiva (innovación, creatividad, experimentalismo, originalidad), pero sin soslayar las cualidades de vinculación colectiva e identitaria que les asigna la perspectiva romántica. Lo hacen al reivindicar la especificidad no reductible de los diferentes grupos sociales, en particular de los grupos populares subalternos, y la diversidad tanto en el interior de las sociedades latinoamericanas como en la de su contexto regional; sin abandonar, empero, las ideas rectoras de una perspectiva latinoamericanista (pero evitando los esencialismos identitarios que la caracterizaban y que ahora aparecen como parte de proyectos de élite) y de un acceso a la modernidad (que se intenta pensar, esta vez, al margen o en contra de sus coordenadas capitalistas occidentalocéntricas); y valorando una diversidad que antes se veía como obstáculo para el desarrollo social y económico, pero sin caer en la fantasía de una armonización automática al modo de la globalización neoliberal.

Lo anterior da pie a planteamientos que, a partir de una noción de cultura básicamente antropológica, permite pensar las realidades

latinoamericanas como “totalidades contradictorias”³ donde la “heterogeneidad” y la “hibridez”⁴ dan pie a pensar el papel epistemológico y político de las producciones simbólicas de los grupos subalternos, a la vez que nuevas prácticas de liberación o de resistencia se hacen visibles a través de manifestaciones culturales.⁵ El punto de inflexión se encuentra en tomar la identidad no como un sustantivo sino como un verbo; no como una esencia sino como un proceso. El punto está, entonces, no en qué identidad se tiene, sino en cómo se construye la identificación, y el papel que desempeñaría la cultura en ese proceso de construcción. No considerar la identidad (individual, de grupo, de un pueblo, nación o región) como una esencia sino como un devenir, implica en primer lugar que no es posible entenderla como algo fijo, y sobre todo, que no es posible dejar de lado el momento específicamente político de construcción de un “nosotros” concreto con base en referentes y representaciones comunes.

³ Antonio Cornejo Polar, “La literatura peruana: totalidad contradictoria. Discurso de incorporación a la Academia Peruana de la Lengua, sesión pública del 27 de mayo de 1982”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* IX/18, 1983, pp. 37-50. Friedhelm Schmidt-Welle, (comp.), *Antonio Cornejo Polar y los estudios latinoamericanos*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/Universidad de Pittsburgh, 2002.

⁴ Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Editorial Horizonte, 1994. Véase también Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990. Del mismo autor, “La reconstrucción de la teoría del arte y los fracasos de la globalización”, 2008 (impresión de computadora facilitada por su autor).

⁵ Véase Alberto Hjar, *Introducción al neoliberalismo*, México, Unión de la Clase Trabajadora-Agrupación Política Nacional/Itaca, 2001. Juan Acha, *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*, México, Universidad Autónoma del Estado de México/Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. Del mismo autor, *Las Culturas estéticas de América Latina. Reflexiones*. México, Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. Aníbal Quijano, *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*, Quito, El Conejo, 1990.

BIBLIOGRAFÍA

- BESSIS, SOPHIE, *Occidente y los otros. Historia de una supremacía*, Madrid, Alianza Editorial, 2002. (col. Alianza Ensayo)
- BONFIL BATALLA, GUILLERMO, *México profundo. Una civilización negada*, México, Grijalbo, 1994.
- ECHEVERRÍA, BOLÍVAR, *Las ilusiones de la modernidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/El Equilibrista, 1997.
- , *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 1998.
- , *Definición de la cultura. Curso de Filosofía y Economía 1981-1982*, México, Itaca/Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- FINKIELKRAUT, ALAIN, *La derrota del pensamiento*, Barcelona, Anagrama, 2004 (Ed. Original, 1987).
- HALPERIN DONGHI, TULIO, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- HÍJAR, ALBERTO *et al*, *Arte y utopía en América Latina*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/ Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2000.
- HOPENHAYN, MARTÍN, *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- MATO, DANIEL (comp.), *Estudios y otras prácticas intelectuales en cultura y poder*. Caracas, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales/CEAP-FACES-Universidad Central de Venezuela, 2002.
- PALAZÓN MAYORAL, MARÍA ROSA, *La estética en México. Siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica, 2006.
- QUIJANO, ANÍBAL, *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*, Quito, El Conejo, 1990.
- ROMERO, JOSÉ LUIS, *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2001.

ROWE, WILLIAM Y VIVIAN SCHELLING, *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*, México, Grijalbo/CNCA, 1993.

SARLO, BEATRIZ, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.

Construcción de la imagen femenina en la novela latinoamericana del siglo XIX

FRANCISCO EMILIO DE LA GUERRA CASTELLANOS

Yo creo que algo conozco a las mujeres.

FERNÁNDEZ DE LIZARDI

La construcción de una imagen implica la construcción de un texto. Si partimos de esta premisa, el siglo XIX latinoamericano construyó la imagen de la mujer en numerosas novelas con base en los símbolos heredados del periodo colonial, reelaborados socialmente a partir de la ruptura con la metrópoli española; estos textos fueron, además, la representación simbólica de la nueva realidad originada por las guerras de Independencia.

Así, los escritores decimonónicos de Latinoamérica convirtieron a la mujer en un símbolo de la realidad a la que aspiraban, aunque esta construcción la hicieron desde la perspectiva de una cultura tradicional de base patriarcal. Sin embargo, en esa construcción textual también se expresó, así fuese en los márgenes textuales, el *otro*, en este caso la *otra*, que filtró en ocasiones su voz de protesta pese al silencio impuesto por esa perspectiva cultural que la configuraba.

En consecuencia, la imagen literaria de la mujer en Latinoamérica es una construcción arbitraria y egocéntrica de un sistema literario con una visión masculina, porque es un discurso con un enunciador masculino y un enunciatario femenino, de acuerdo con una tradición aristotélica reelaborada por la escolástica medieval “que hace del hombre el principio activo y de la mujer el elemento

pasivo”;¹ como señala Lola Luna: “A nivel simbólico filosófico, [es] un discurso interesado por un sujeto persona universal que intenta representar a la especie, a la cual, no lo olvidemos, se le denomina por convención cultural ‘hombre’.”²

Esta visión se traslada al espacio hispanoamericano desde la Conquista y constituye el contexto cultural del siglo XIX, porque “estos procesos simbólicos deben referirse siempre a ‘contextos ‘históricamente específicos y socialmente estructurados’”.³

El siglo XIX latinoamericano es heredero de las visiones neoclásicas y románticas de la imagen de la mujer basadas en el ideal medieval del amor cortés que postula la sublimidad femenina como objeto amoro y el buen gusto en el arte;⁴ esta imagen de la mujer corresponde a las visión ilustrada que entra en crisis con el inicio de la sociedad burguesa a principios del siglo XIX.

Esta imagen sublime de la mujer idealiza las relaciones entre hombres y mujeres, a diferencia de la categoría género desarrollada en el siglo XX, que si bien parte de la diferencia sexual biológica trata de superarla para plantearla en un plano de la construcción cultural, como señala Marta Lamas: “Las culturas son básicamente sistemas de clasificación, y las producciones institucionales e intelectuales se construyen sobre estos sistemas clasificatorios.”⁵

¹ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000. Sonia Mattalia, *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escritura de mujeres en América Latina*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2003.

² Lola Luna, *Leyendo como una mujer la imagen de una mujer*, Barcelona-Sevilla, Anthropos, 1996, p. 14.

³ Gilberto Giménez, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México, CNCA/ITESO, 2007, p. 31.

⁴ Nepomuceno, “La doble visión del mundo en la Arcadia brasileña”, en *De la perfecta expresión. Preceptistas iberoamericanos. Siglo XIX*, México, UNAM, 1998, pp. 110-111.

⁵ Lamas, Marta. *El género: la construcción cultural de la diferencia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 337.

Esta autora señala que: “Lo que define al *género* es la acción simbólica colectiva. Mediante el proceso de constitución del orden simbólico en una sociedad se fabrican las ideas de lo que deben ser los hombres y las mujeres.”⁶ Este proceso general se desarrolla gracias a la convergencia de diferentes procesos que implican la entrada del individuo en una cultura. Para Bourdieu, tres instituciones son los pilares de la visión masculina dominante en el mundo occidental: “La Familia, la Iglesia y la Escuela.”⁷

La Independencia en el siglo XIX implicaba para las naciones latinoamericanas, además de su *nacimiento*, la construcción de símbolos e instituciones, entre estos la imagen de la mujer que, como en la Revolución francesa,⁸ encarna esta imagen anhelada, pero también contradictoria y amenazante para una cultura de base tradicional.

La imagen o arquetipo de la mujer latinoamericana en el siglo XIX se construye en continuidad con los valores impuestos durante la época colonial, sin embargo, Barbara Potthast y Eugenia Scarzanella muestran cómo el proceso de Independencia y de construcción de naciones modernas puso en crisis esas figuras tradicionales.⁹ Los abundantes títulos con nombres femeninos de algunas novelas latinoamericanas decimonónicas son, a mi parecer, un primer indicio de estas complejas configuraciones de la imagen de la mujer en relación con la *matria*.¹⁰

En este contexto, dice Antonio Cândido, las literaturas latinoamericanas del siglo XIX surgen como ramas y reflejos de las literaturas europeas o metropolitanas, por lo que existe una dependencia nece-

⁶ *Ibidem*, p. 340.

⁷ Bourdieu, *op. cit.* p. 104.

⁸ Véase *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix.

⁹ Bárbara Potthast y Eugenia Scarzanella, *Mujeres y naciones en América Latina*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2001.

¹⁰ <http://es.wikipedia.org/wiki/Matria>, última consulta: 25 de octubre de 2009.

saría o de origen.¹¹ Por su parte, Liliana Weinberg coincide con Cândido, sin embargo observa a favor de la literatura latinoamericana una voluntad de descolonización, que se expresa de manera clara en el ensayo y “tiene como propósito intervenir en los debates simbólicos por modificar la realidad social”.¹²

Así, la literatura es el campo de lucha y el espacio propicio para este proceso de simbolización de la mujer.

La herencia colonial es de censura a las voces femeninas, sobre todo a aquellas que se expresan por sí mismas y que, por ese hecho, desafían la tradición y la autoridad.

El caso de Sor Juana Inés de la Cruz, en México, es paradigmático.¹³ Para Cuba, Luisa Campuzano plantea una situación similar para las escritoras de la época de la toma de la Habana por los ingleses, en 1762, con el caso de una aristócrata ilustrada cuyo nombre fue recuperado por los historiadores, pero que en su época fue menospreciada por la soldadesca y las autoridades coloniales por su condición de mujer y letrada: “Engreída-de-haber-escrito-al-Rey-una-gran-carta...”¹⁴

La marquesa Beatriz de Jústiz y Santa Anna expresó en un memorial dirigido al rey una crítica a la falta de valor de los españoles ante los ingleses, enalteciendo el valor de los criollos y el “paysanage” negro; su texto tuvo “dos tipos de respuesta. Una [...] con acentos diferentes, con obscenidades y dobles sentidos, machista *ante diem*, como corresponde a las tropas de la guarnición de la Habana. La otra, más

¹¹ Antonio Cândido, “Literatura y subdesarrollo”, en *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 2000, p. 342.

¹² Liliana Weinberg, *Literatura latinoamericana. Descolonizar la imaginación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2004, p. 32.

¹³ Dolores Bravo, *La excepción y la regla*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

¹⁴ Luisa Campuzano.

distante, irónicamente mesurada, severa y burlona a un tiempo, como del jesuita que la propina”.¹⁵

Años después, la marquesa reaparece en la historia cubana como la “mama mía” del poeta esclavo negro Juan Francisco Manzano y como protectora de esclavas, actitud que indica un claro desafío al sistema esclavista que se afianza en Cuba a partir de 1762. Ese lazo entre el poeta esclavo y la marquesa da lugar a una interesante reflexión en torno a las letras y la marginalidad compartida de las mujeres y los esclavos en las sociedades hispanoamericanas de principios del siglo XIX; agrega Campuzano, “me gusta pensar que es Manzano, el primer escritor negro cubano, quien nos devuelve a la marquesa Jústiz de Santa Anna, la primera mujer escritora cubana”.¹⁶

En México, José Joaquín Fernández de Lizardi es el autor de la primera novela latinoamericana en 1816, *El Periquillo Sarniento* (1816), a la que sigue también la primera obra con temática femenina: *La Quijotita y su prima* (1818-1819). En ambas novelas *El Pensador Mexicano* representa a una sociedad en crisis, una “patria madrastra” para la mayoría de sus habitantes.¹⁷

Respecto a las mujeres, en *La Quijotita y su prima*, el autor-narrador asume la perspectiva de un personaje masculino criollo, el coronel Linarte, para contar la vida contrapuesta de dos primas, Pomposa y Pudenciana. Como en *El Periquillo*, la degradación de una de ellas se reflejará en la degradación de su nombre a un sobrenombre, aunque ya su nombre real, Pomposa, anuncia ese descenso al abismo social del que, tal vez por su género, no se salva a diferencia del Periquillo.

Ya desde *El Periquillo* es visible una misoginia ilustrada en nuestro

¹⁵ *Ibidem*, p. 22.

¹⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷ Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*, México, Porrúa, 1997, p. 353.

autor, pues si bien critica a las mujeres por sus defectos, el narrador de *La Quijotita* retoma los argumentos de Sor Juana “en defensa de su sexo” para proponer una educación que la ponga a salvo de los riesgos que las amenazan:

La inferioridad de la mujer respecto al hombre, respondió el coronel, no consiste en otra cosa que en la debilidad de su constitución física, es decir, en cuanto al cuerpo; pero en cuanto al espíritu, en nada son inferiores a los hombres, pues no siendo el alma hombre ni mujer, se sigue que en la porción espiritual sois en todo iguales a nosotros.¹⁸

En general, como señalan Potthast y Scarzanella, los ilustrados y liberales latinoamericanos se caracterizaron por su conservadurismo moral y Fernández de Lizardi no es ajeno a este contexto ideológico dominante. Más allá de su proyecto educativo, la novela plantea dos imágenes contrapuestas de la mujer (la virtuosa y la inmoral) construidas desde afuera, desde una perspectiva masculina.

Otra obra, *La cautiva* (1837), un poema épico del argentino Esteban Echeverría, plantea la confrontación de los cristianos y los “salvajes” o “bárbaros” en la pampa argentina, llamada poética y políticamente “El Desierto”.

Aquí lo importante es el papel de la cautiva, llamada de manera no gratuita María, en esa especie de “cruzada” que busca recuperar “las calladas soledades de Dios”, para salvar el honor de su esposo Brian y esa hazaña la vuelve “sublime” desde la perspectiva cristiana con que es construida su imagen como modelo para la mujer argentina. La mujer es tierra fértil, dice el epígrafe de Byron que abre el poema, y el Desierto

¹⁸ Joaquín Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, México, Porrúa, 2000, p. 39.

también lo será, pero a fin de lograrlo es necesario el sacrificio de María. Sin embargo, la heroína, pese a llevar el nombre de la madre de Dios, según el rito cristiano, no es sublime como ésta sino por emular a su marido, Brian, similar a un Mío Cid, más preocupado por su honor que por su mujer y su hijo:

María, soy infelice,
ya no eres digna de mí.

Del salvaje la torpeza
habrá ajado la pureza
de tu honor, y mancillado
tu cuerpo santificado
por mi cariño y tu amor;
ya no me es dado quererte.¹⁹

Mucho más claro es el discurso patriótico de María, que plantea el valor simbólico de la mujer en esa naciente sociedad:

De la amada patria nuestra
Escudo fuerte es tu diestra,
¿y qué vale una mujer?²⁰

José Mármol continúa el desarrollo de esta imagen de la mujer argentina en su novela *Amalia* (1851), donde la “abeja del hogar” representa los valores de la civilización frente a la dictadura de Juan Manuel de Rosas, que ha degradado a la sociedad, dividida en unitarios y federales.

¹⁹ Esteban Echeverría, *La cautiva*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 155.

²⁰ *Ibidem*, p. 270.

A diferencia de *La cautiva*, aquí el conflicto implica un escenario reproducido con bastante detalle. Florencia Dupasquier muestra el conflicto entre imágenes femeninas a partir de las diferencias de clase y raza, que se hacen notorias cuando acude a casa de la cuñada del caudillo Rosas y se encuentra con mujeres de “la plebe”:

Pero la joven no encontró en esa sala sino dos mulatas, y tres negras que, cómodamente sentadas, y manchando con sus pies enlodados la estera de esparto blanco con pintas negras que cubría el piso, conversaban familiarmente con un soldado de chiripá punzó, y de una fisonomía en que no podía distinguirse dónde acababa la bestia y comenzaba el hombre.²¹

En este caso, la sublimidad de las unitarias se contrapone a la vulgaridad de las federales por razones de clase, raza y política.

En resumen, la novela latinoamericana del siglo XIX elaboró la imagen de la mujer desde una perspectiva masculina tradicional, lo cual la llevó a construir personajes sublimes o dicotómicos, en una oposición entre virtuosas y pecadoras, como en *Cecilia Valdés* (1882), de Cirilo Villaverde, o en la *Quijotita*. Algunos autores fueron conscientes de esa imposición social y cultural y trataron de superarla, por ejemplo, José Martí, en *Lucía Jerez* (1885), se bate por presentar un cuadro real de mujeres liberales y cultas, pero no puede impedir que la realidad de su época, expresada en las condiciones del editor, lo lleve al melodrama y a anteponer como tema los celos y la competencia entre mujeres de distintas clases por el amor.

Asimismo, la temática racial se presenta de dos maneras: rechazando el mestizaje, sobre todo cuando se trata de poblaciones blancas y negras, o idealizándolo con los indígenas del “encuentro”, no con los

²¹ José Mármol, *Amalia*, México, Porrúa, 1999, pp. 64-65.

del momento histórico de las independencias, por ejemplo, en *Iracema* (1865), del brasileño José de Alencar.²² Una excepción es el caso del mexicano Ignacio Altamirano, principalmente en su novela *Clemencia*, donde el mestizaje es un ideal de construcción nacional en una sociedad racista que se deja engañar por las apariencias.

Por último, es destacable el trabajo de dos autoras: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Clorinda Matto de Turner, quienes sostienen un ideal similar respecto al mestizaje. La primera postula, en *Sab* (novela de 1841, cuyo título es el nombre de un esclavo), desde la perspectiva de una criolla, un mestizaje espiritual más que físico para Cuba,²³ y la segunda, en *Aves sin nido* (1889),²⁴ un mestizaje como resignación, como una opción de supervivencia y aculturación de los indígenas del Perú ante el avance de la reforma liberal, la forma que adopta la modernidad para los pueblos, sobre sus territorios.

En estas obras, las mujeres criollas cobran conciencia de las injusticias que sufren otros grupos subalternos, como los negros esclavos y los indios, por lo que sus personajes viven estos conflictos como propios y se rebelan contra la imagen femenina tradicional.

²² José de Alencar, *Iracema*, Barcelona, Magoria, 2000.

²³ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab*, Salamanca, Anaya, 1970.

²⁴ Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido*, México, Colofón, 1998.

BIBLIOGRAFÍA

BUTTLER, J. Y FUSS, EBER D., *Feminismos literarios*, antología, Madrid, Libros/Arco, 1999.

MARTIN, GERALD, "La literatura, la música y el arte de América Latina desde su independencia hasta c. 1870", en *Historia de America Latina. 8. América Latina: Cultura y sociedad 1830-1930*, Barcelona, Crítica, 2000.

RRAMA, ÁNGEL, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

Encuentros de diversas visiones del cuerpo en la danza latinoamericana hoy

77 

MARÍA DE LOURDES FERNÁNDEZ SERRATOS

Esta ponencia surge de la reflexión sobre experiencias como la organización de los encuentros *Diálogos México* en la ciudad de México en 2006 y 2008, y de mi participación en *Diálogos Buenos Aires*, 2005. El Seminario sobre la danza en Latinoamérica que llevamos a cabo en el Cenidi-Danza, coordinado por Elizabeth Cámara y Javier Contreras ha sido base fundamental en el desarrollo de estas ideas.

Paso a referir las experiencias de los encuentros *Diálogos*, los cuales han intentado reunir la danza contemporánea independiente que no suele estar en los circuitos oficiales. En dichos encuentros, teóricos y creadores realizan análisis de obra con base en planteamientos de la bailarina y coreógrafa argentina Lucía Russo. Lo que esperaba con la organización de los diversos *Diálogos* era un campo libre de prejuicios y distinto al de la danza de mi país y que yo practico. Algo así como “la otra danza”, incluyente de la diversidad de propuestas, pues para mí la danza es un continuo entre el pensamiento y la acción. Esta es una de sus virtudes primordiales frente a otros campos del saber; sin embargo, para mi sorpresa, la experiencia fue más bien de enfrentamiento con un tipo particular de colonización de la racionalidad que se refleja en la danza actual, muy característica del pensamiento occidental y que se distingue por sus profundas dificultades para ver al otro y aceptarlo, o al menos para dialogar. Mis ojos se abrieron a la reflexión sobre los diversos tipos de colonización en la danza contemporánea de nuestros países.

La incompreensión que se suscitó entre algunos analistas de la danza en esas latitudes, con respecto a los creadores y la aceptación

entre algunos de estos, de las opiniones de los analistas invitados sobre la obsolescencia de ciertas formas y estructuras en las obras presentadas, cual si fuera ley, me demostró que “las homogeneizaciones, como procesos de uniformización, siempre generan violencia”.¹

Tomaré algunos ejemplos de danza contemporánea en Argentina, Brasil y México, para reflexionar sobre algunas preguntas que continúan en proceso de desarrollo y que este texto me permite apenas iniciar. ¿En qué medida podemos hablar de colonización en nuestras danzas contemporáneas?, ¿en qué sentido podemos hablar de una danza latinoamericana?

■ HABLAR DE NUESTRAS DANZAS

Con un sello particular, la danza mexicana se percibe distinta a la de nuestros colegas de Sudamérica. En el caso de México, podemos hablar de una danza contemporánea que aprecia la preocupación por la correcta y hasta virtuosa ejecución de los bailarines, con proezas técnicas reconocibles en las formas corporales que se muestran, en la mayoría de los grupos, sobre todo entre los más prestigiados. Los coreógrafos mexicanos procuran (o procuramos) estructurar las obras de modo que tengan coherencia. Se intenta no mostrar el utillaje de construcción, pero sí una progresión que en nuestro caso no es narrativa forzosamente, sino poética. Los coreógrafos suelen priorizar las cualidades del movimiento con estructuras coreográficas que varían según la propuesta, pero que están muy atentas a la ejecución e interpretación. Esto es una tradición en nuestra danza, susceptible de ser atesorada y preservada, pero que también impele a plantearnos que esta danza ha sido reflejo de una particular inserción en la modernidad, sobre todo

¹ Boaventura de Sousa Santos, *El milenio huérfano. Ensayos para una nueva cultura política*, Bogotá/Madrid, ILSA/Trotta, 2005, p. 21.

si tomamos en cuenta que desde su nacimiento, el Estado posrevolucionario mexicano la ha cobijado y que refleja en su constitución la ideología y prácticas de este. Con todas sus características, como autoritarismo, clientelismo, aspiración a cierta estética, etcétera, la danza moderna se forja como campo e institución cultural. No obstante lo ya dicho y en el marco de las manifestaciones actuales del capitalismo, como son flexibilización laboral, debilitamiento del Estado, insistencia en recurrir a mecanismos mercantiles para la producción y la distribución del arte, entre otros, la danza contemporánea en México, desde principios de los noventas del siglo pasado, se ha adaptado a la idea de la concepción empresarial de las compañías que el propio Estado, patrocinador de los apoyos, ha introducido. Sus actores suelen desenvolverse entre una competencia feroz y asumen diversas imposiciones para mantenerse activos, sin reflexionar en esto. El más relevante de esos rasgos, para esta exposición es el carácter colonialista inherente a la modernidad en toda Latinoamérica. Aquí hablamos de las contradicciones que conlleva la formación de la identidad colonizada, lo cual incluye mentes y cuerpos colonizados por diversas vías.²

Dentro de estas contradicciones están las observadas en el discurso que justifica las creaciones escénicas apoyadas en países como Argentina y Brasil, las cuales suelen apearse más a concepciones europeas.

Pero, ¿es homologable la realidad de los creadores argentinos y brasileños con la realidad europea? Es muy evidente que no, y que existen espacios sociales diversos en los mismos campos de la danza en esos países igual que en el nuestro, sin embargo, la aspiración de la danza argentina racional posmoderna y muchos de sus creadores lucha por “ser como” y “ser aceptada por” la vanguardia del arte en

² Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 2000, p. 30.

Europa para considerarse posmoderna, es decir, no atrasada. En la historia de la danza argentina, al menos la que hemos podido revisar, no se percibe un deseo de reafirmar una identidad, pues su historia lleva a los creadores a pensarse más afines a la racionalidad europea.³ El contacto prolongado con renombrados coreógrafos europeos los ha impulsado a considerar que cualquier danza distinta a la posmoderna de aquel continente, no es y tiene que luchar por ser. Es una danza racional que desea negar la historia del cuerpo entrenado y rechaza cualquier asomo de virtuosismo técnico o rastro alguno de la formación del intérprete, para ser considerada como verdaderamente contemporánea o posmoderna. Son analistas y coreógrafos fieles al combatir cualquier asomo de “danza”, así como la utilización de técnica corporal extracotidiana reconocible en escena. La especialista Susana Tambutti,⁴ por ejemplo, plantea esta cercanía con Europa en la danza bonaerense de manera acertada, aunque no dice mucho sobre las propuestas distintas del interior de Argentina. Por la experiencia de *Diálogos* en aquel país, percibí que se insta a los coreógrafos a homogeneizarse con la estética dominante. Asimismo, el teórico Marcelo Isse⁵ analiza la danza de la capital para dilucidar si corresponde o no al posmodernismo, tal como lo planteó Sally Banes. Algunas de sus influencias europeas enuncian la danza occidental y su tradición como vacía (ver las obras de Jerome Bell, como *Pichet Klunchun and myself*). Ésta es la danza exhausta de los cánones mo-

³ Paulina Ossona, “La danza escénica argentina”, *Itinerario por la danza escénica de América Latina*, Caracas, Consejo Nacional de la Cultura, 1994.

⁴ Susana Tambutti, “Corrientes vertebrales de la historia de la danza en Argentina”, ponencia para el Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza, Cenidi-Danza “José Limón”, México, 2008, inédita.

⁵ Marcelo Isse Moyano, “La danza contemporánea argentina y la posmodernidad”, *Cuaderno de danza*, núm. 3, Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2002.

ernos a la que se refiere Helena Katz, crítica y teórica de la danza en Brasil. Como creador, pensar así, en algún momento puede ser muy útil, sobre todo en tradiciones como la mexicana, a veces tendiente a descuidar el contenido y la veracidad (que en danza está relacionada con una cuestión de energía y no de realismo) por la forma. Estos ejemplos de danza argentina contemporánea se nos presentan como una danza emancipada ignorante, porque toma como punto emancipador un paradigma que, si bien le pertenece porque es parte de Occidente y la cultura que nos atañe a todos, está enunciada sin dar cuenta de su estado de colonialismo ideológico. Monedero interpreta a Boaventura de Souza,⁶ y nos hace comprender que la emancipación hablaría de todo aquello que critica las características negativas del paradigma moderno que no propician nuestro crecimiento, como el autoritarismo, el apego a ciertas formas y protocolos que no ayudan a la gente, etcétera. Sin embargo, la ignorancia en este caso consiste en no cobrar conciencia de que se excluyen otros mundos y se *absolutizan* otras maneras de hacer.

En el caso de Brasil, por lo que hemos visto en video y comentado con la doctora Helena Katz, si bien hay mayor diversidad de posiciones en la danza alternativa, se observa un enfrentamiento entre dos corrientes. Una es la danza que quiere homogeneizarse con la europea, es prestigiada y participa en los festivales tanto brasileños como internacionales; que se forja al contacto permanente con coreógrafos “avant garde” europeos y a quienes las fundaciones culturales del Viejo Continente les pagan largas estancias en Brasil y también apoyan estancias, talleres y presentaciones para los creadores brasileños en Europa (véase *Mono* de Marcelo Evelin y su trayectoria). Algunos coreógrafos de esta vertiente suelen recurrir a la tecnología, que un estu-

⁶ Boaventura de Sousa Santos, *op. cit.*, p. 49.

dio más profundo nos permitiría ver hasta qué grado dicha recurrencia es utopismo o un recurso ineludible para decir lo que se necesita. Esta danza pertenece a la categoría de la emancipación ignorante, aunque a veces no pueda ocultar la fuerte construcción de la corporeidad que su historia le otorga. Otra es la propuesta de la danza que intenta rescatar tradiciones de lenguajes de movimiento como las diversas danzas urbanas: hip-hop, tango, capoeira, entre otras (véase obras de Vanilton Laca). Esta última danza no suele verse en festivales internacionales y accede con dificultad a circuitos prestigiados “posmodernos”. Ambos tipos de danza están teniendo un auge increíble con excelentes intérpretes. Esto último es una característica de cualquier tipo de danza en Brasil, es decir, no se niega la corporeidad, se es; aunque para entrar en la lógica vanguardista haya ejemplos que intenten negarla. Hay investigaciones importantes de corte interdisciplinario en ambas vertientes de la danza posmoderna brasileña (revisar trabajos del Colectivo Couve Flor). Se observa también una constante preocupación por la exactitud en la clasificación enunciativa de los términos moderno, contemporáneo y posmoderno para la danza, que ha pasado por largos procesos de definiciones, como la búsqueda de identidad estética netamente brasileña, la precisión en la ejecución, la preocupación por el planteamiento de temas políticos, entre otros.⁷ En el sentido de la negación de la historia del entrenamiento corporal, se ven más éxitos en la danza argentina.

De modo que nuestras danzas latinoamericanas tienen diversos grados de colonización, pero asumo que la danza mexicana, aunque encerrada en sí misma, está menos colonizada que algunos sectores de la danza argentina o brasileña. En México, retomamos técnicas foráneas

⁷ Cassia Navas, “Danza nacional en Brasil: aspectos de lo moderno y de lo contemporáneo”, en *Itinerario por la danza escénica de América Latina*, Caracas, Consejo Nacional de la Cultura, 1994, p. 33.

hace ya casi cien años pero, habrá que decirlo, aplicamos esas técnicas y realizamos nuestras obras de manera muy distinta a la norteamericana o europea y tenemos nuestra propia terminología temporal de lo que es la danza moderna, contemporánea y posmoderna, acorde a nuestra historia hegemónica. No estamos preocupados, como los argentinos y algunos creadores brasileños, en ubicarnos como posmodernos. Por desgracia, la homogeneización del neoliberalismo está cobrando furor incluso en México y hay algunos sectores de la nueva danza contemporánea mexicana para quienes Europa es paradigma y, por tanto, aspiran a emular estéticamente esos modelos. No perciben signos de coloniaje y lo asumen como una muestra de la diversidad cultural de la gran familia humana, aunque a veces se quejen de que unos somos menos vistos o escuchados que otros. No todos los híbridos culturales son validados. La danza mexicana muestra las mismas enfermedades que el Estado mexicano de la que es producto, como el autoritarismo, el clientelismo, las formas cortesananas de actuar, el acomodarse a las exigencias para la distribución, etcétera. Por eso, con el proyecto *Diálogos* pensamos encontrar pares de otra danza para intercambiar impresiones. En la danza mexicana no hay emancipación y persiste la ignorancia. La razón instrumental se impone en la mayoría de los actores dentro del campo y pervive la endogamia. Se percibe también un desinterés por unirse para mejorar el campo de una forma incluyente.

No observo lo mismo en el caso argentino. Sin embargo, en nuestros países los universos dancísticos están aislados, con profundos signos de desigualdad y exclusión que reflejan a la sociedad. Con todo, la danza mexicana no está exhausta.

Observo y comparto la inquietud con algunos coreógrafos mexicanos de no permitir que nos impongan trajes que nos son ajenos y reclamar el respeto a nuestra propia identidad. No queremos imposición de modas, maneras de vivir el ocio o de relacionarnos. Ésos son los

puntos en que estamos atrapados en todo el sur. Nuestras danzas son distintas por las influencias diversas, historias de formación particulares, etcétera, pero pueden ser consideradas comunes porque parten de lugares concebidos por los centros de Occidente como la periferia, aunque todavía no estemos conscientes de ello.

■ ¿UNA DANZA LATINOAMERICANA?

Con todo y la ambigüedad que suele conllevar la generalización, considero prudente hablar de una danza latinoamericana, pero desde un ángulo geopolítico, pensado como la categoría del sur, con rasgos comunes aunque con particularidades y desarrollos específicos.⁸ Estos rasgos incluyen las contradicciones negadas en los discursos de grandes porciones de población de nuestros países, sobre todo, discursos provenientes del poder e introyectados por las clases medias, difundidos e incorporados entre la población y que intentan borrar las contradicciones del mestizaje.⁹ Cabe tomar en consideración la manera de ver al otro que Occidente nos ha legado y que hemos incorporado en las visiones propias como Latinoamérica, periferia, países subdesarrollados e incluso, aunque desde una posición humanista, la de sur.

La modernidad, pensada desde el punto de vista del Occidente dominante, no nos ha dado soluciones o guías, sino que ha recortado nuestra visión en aspectos como la exaltación de la razón en detrimento de la experiencia, la subjetividad y el cuerpo; el intento de homogeneización social, cultural y económica; la cosificación de la naturaleza y por lo tanto su dominación “perversa”, entre otros aspectos.¹⁰ Aunque cabe mencionar que habría que rescatar lo conveniente a nuestros pueblos y circunstancias de nuestras propias modernidades, de nues-

⁸ Boaventura de Sousa Santos, *op. cit.*

⁹ Teun Van Dijk, *Racismo y discurso en América Latina*, Barcelona, Gedisa, 2007.

¹⁰ Boaventura de Sousa Santos, *op. cit.*

tra historia. Por otra parte, la posmodernidad nos induce a creer en una liberación que, en realidad, es una especie de razón cínica bajo la cual el capitalismo o neoliberalismo nos domina y nos incita a olvidar la propia historia. ¿Qué hacer entonces? Es complicado pensar, en estas circunstancias, en una danza latinoamericana desde el punto de vista del sur que presenta condiciones geopolíticas comunes para el Occidente que impone su forma de pensar, su división. También es complejo reflexionar sobre algo que está en proceso de cambio, con sus expresiones de emancipación y de regulación al mismo tiempo. Quizá entonces sea más una meta por la que algunos creadores dentro del campo dancístico luchan: el deseo de igualdad en las condiciones de enunciación, de horizontalidad en el análisis y de retroalimentación, entre otros, aunque a la postre queden atrapados en la ideología dominante. En el caso de nuestros pares europeos no hay mala intención, hay un deseo de subsanar la culpabilidad que acarrea el pertenecer a sociedades dominantes o es simplemente ingenuidad, aunque no deja de percibirse una gran dificultad para ver al otro. La visión de las fundaciones europeas es otra quizá menos ingenua, no obstante que impulse proyectos interesantes en nuestros países, pero ese es otro tema que no es mi intención tratar aquí.

■ RETOMAR EXPERIENCIAS

Así pues, si bien podemos considerar los *Diálogos* una acción necesaria, no es porque la adoptemos como una acción anticapitalista que nos ayude a solucionar los problemas que la modernidad nos ha dejado, porque funcionamos con lógicas colonialistas incluso más sutiles y fuertes que antes. Estos acercamientos son valiosos porque, al menos en sus inicios y en las emisiones mexicanas, responden a la necesidad de darles voz a las expresiones que se niegan a uniformarse con las estéticas prestigiadas. En la danza mexicana hay esta intención pero no

está reflexionada o formulada con claridad y se manifiesta de manera fragmentada, como fiel reflejo de lo que pasa en un campo autoritario y excluyente que nos ha disminuido y ha aumentado la contradicción de nuestra hibridez identitaria, que inculca inseguridad. Además, en *Diálogos* se contraponen la lógica de las instituciones europeas patrocinadoras y la intención del diálogo ya mencionado. De los Encuentros considero pertinente rescatar los esfuerzos por pensar distinto, dentro de una globalización contrahegemónica, pero en una realidad con la que es necesario negociar.¹¹ Sobre todo en *Diálogos México* se ha dado la tensión entre un campo constituido por el Estado Nación y los procesos de globalización, en términos de relaciones de poder e intereses divergentes. Estos encuentros nos hicieron reflexionar acerca de los hábitos autoritarios que se dan en nuestro campo y que han generado falta de conciencia de lo que estéticamente estamos haciendo y ausencia de interés en ser comprendidos a la par que nuestras obras. En *Diálogos* tenemos muestras claras de que el paradigma moderno, positivista, autoritario, legal, está en crisis y que estamos pensando en lo que implica hacer danza en nuestros países.

De Souza Santos está a favor de maximizar las semejanzas, lo cual es un buen método. Con él nos podemos reconocer como iguales geopolíticamente y diferentes por nuestra historia y nuestras aproximaciones a la danza. Es decir, en nuestros países se piensan nuevas formas de decir, aunque en algunos casos sean todavía marginales y sea imposible generalizar en cuanto a las razones de la marginalidad de esas danzas en cada país. Creo que se trata, al contrario, de problematizar y poner sobre la mesa la diferencia cultural en nuestras expresiones dancísticas y no de suavizarla, negar su complejidad o apearse a las propuestas homogeneizadoras, por plurales que se presenten. En

¹¹ *Ibidem*, p. 107.

este punto me parece importante plantear el concepto de debate en un lugar intermedio, un “Tercer espacio de enunciación” que no fija o eterniza las identidades, sino que las contextualiza, las hace inteligibles en sus procesos discursivos o enunciativos.¹²

La discusión sobre las formas de conocimiento es siempre un debate sobre su impacto social.¹³ Así, la danza como actividad subalterna entre las artes y en la cultura occidental que teme al cuerpo, sus fluidos y su energía, ha sido subvalorada y, por tanto, es importante su presencia en ámbitos artísticos donde suele olvidarse que también somos seres encarnados y que es valiosa la teorización seria de la experiencia y de los saberes que ésta genera. La práctica dancística nos provee de la sabiduría de la experiencia, el sentir y la expresión inherentes al arte. Debemos estar atentos para reflexionar sobre la vida que implica nuestra práctica y que nos llama a la tarea de establecer vasos comunicantes con diversas teorías, entre nosotros y con los otros, para retomar una subjetividad crítica, para darnos a saber, para explicarnos.

¹² Homi Bhabha, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002, p. 58.

¹³ Boaventura de Sousa Santos, *op. cit.* p., 35.



Religión, identidad y cultura popular: culto a la Virgen de la Caridad

CLAUDIA OVANDO SHELLEY

En Cuba es leyenda popular el hallazgo de la Virgen de la Caridad del Cobre ocurrido en los albores del siglo XVII. La tradición refiere que unos esclavos fueron a buscar sal en la Bahía del Nipe. Dos eran indígenas, Rodrigo y Diego de Hoyos; uno más era un niño de ascendencia africana, de nombre Juan Moreno. A poco tiempo de llegar, descubrieron una pequeña caja que flotaba cerca de su canoa; en el interior había una efigie con un letrero que anunciaba su identidad: “Soy la Virgen de la Caridad.”

Un tema central para la cultura popular, de la que me he ocupado en otros trabajos, es el culto religioso. A esto obedece que la presente ponencia se enfoque en los procesos históricos, culturales y sociales que dieron lugar al culto de la Virgen de la Caridad del Cobre, en Cuba, mejor conocida como la *Cachita*, sin duda un potente símbolo de identidad, sólo basta ver su vestido engalanado con el escudo nacional. Algo sabemos los mexicanos de esto, con la Virgen de Guadalupe, como también lo saben los bolivianos con la Virgen de Copacabana y los chilenos con su virgen del Carmen de la Tirana, por mencionar sólo algunos de los cultos marianos que surgieron en Latinoamérica a partir del siglo XVI.

Mi interés en el tema es de carácter histórico y cultural, sin pretender en ningún momento, adentrarme en asuntos relativos al culto y al dogma religioso. Para ello he acudido a diversos autores que, desde hace tiempo, han propuesto categorías de análisis adecuadas a la realidad latinoamericana. Me refiero a los peruanos Antonio Cornejo Polar

y Aníbal Quijano, al uruguayo Ticio Escobar y los cubanos Fernando Ortiz y Roberto Fernández Retamar.

En el siglo XVI se desarrolla en plenitud lo que se gestaba desde el siglo anterior, la propagación del humanismo; un arte deslumbrante, en particular en la plástica; y también importantes avances en el terreno científico y tecnológico. Paradójicamente, también fue el origen de incontables desgracias que el azar impuso a las culturas autóctonas de América y de África.¹ La conquista española implicó el contacto de dos culturas disímiles, la española y la taína; al poco tiempo, la trata de esclavos africanos introdujo un tercer elemento. Los cubanos reconocen estas tres matrices étnicas y culturales como la materia a partir de la cual se conformó su perfil actual como nación. Existe una cuarta, la asiática, que no abordaré aquí pues la inmigración de mayor peso no se dio sino a fines del siglo XIX.

■ TAÍNOS: CULTO Y CULTURA

Gracias a Ramón Pané, fraile jerónimo que acompañó a Colón en su segundo viaje, hoy podemos saber algo de la religión y la vida de los taínos que habitaban en las Antillas mayores al momento del arribo de los españoles. La sensibilidad humanista de Pané ha hecho que se le considere el primer etnógrafo de América.

Si el almirante Colón inicialmente dudó de la existencia de un culto religioso entre los taínos, a cuatro años del primer desembarco, tenía claro que la respuesta era afirmativa. El objeto de veneración y motivo de las dudas iniciales de Colón se concretaba en representaciones que llevaban el nombre genérico de *cemí*. A los ojos de los españoles eran seres extraños. Podían ser representaciones de anima-

¹ La trata de esclavos africanos se inició desde el siglo XV a manos de los portugueses. Sostengo que fue el azar debido a que Colón pretendía llegar a Oriente y no a América, territorio hasta entonces ignoto para los europeos.

les, otros eran simplemente una raíz, algunos más cobraban forma humana. Los cemíes respondían a diversas necesidades de los indígenas, eran sexuados, y en ocasiones se asociaban con algún antepasado. En la versión de Pané, cada uno tiene un origen y una función singular: “Unos contienen los huesos de su padre y de su madre y parientes y de sus antepasados; los cuales están hechos de piedra o de madera. Y de ambas clases tienen muchos; algunos que hablan, y otros que hacen nacer las cosas que comen y otros que hacen llorar y otros que hacen soplar los vientos.”²

Los cemíes eran capaces de establecer contacto con los humanos y también con otros seres. Muchos tenían nombres, títulos, e incluso genealogías. Algunos guardaban relación cercana con los caciques y también con los chamanes o behiques. Pané nos entrega un legado inestimable: el relato de cómo los nativos entendían el funcionamiento de este mundo y del papel que atribuían a las personas, y demás seres y cosas que lo habitaban.³

Las perspectivas reduccionistas suelen representar a las culturas precolombinas como homogéneas, como si la heterogeneidad fuera un legado exclusivo de la modernidad. El especialista José Oliver explica

² Fray Ramón Pané, “Transcripción de los escritos de Pané”, en *El Caribe precolombino. Fray Ramón Pané y el universo taíno*, José R. Oliver, Colin McEwan, Anna Casas Gilberga (comps.), Museu Barbier-Mueller, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona; Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Ministerio de Cultura; Fundación Caixa Galicia (catálogo de la exposición del mismo nombre, organizada por el Museu Barbier-Mueller d’Art Precolombí, con la colaboración de The British Museum, Ministerio de Cultura, Museo de América y Caixa Galicia, febrero-junio de 2009, p. 268.

³ José R. Oliver, “El universo material y espiritual de los taínos” en *El Caribe precolombino. Fray Ramón Pané y el universo taíno*, *op. cit.*, pp. 139 y 146; y María Daisy Fariñas, “Una religión de tal complejidad y coherencia como la taína no se pudo esfumar” en *Religiosidad popular. México-Cuba*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Plaza y Valdés, 2004, pp. 235-243.

que “en un lugar de un pueblo taíno, existía una pluralidad de sociedades cuyos miembros estaban continuamente negociando su tainidad”.⁴ Una parte fundamental de estos procesos de reconfiguración identitaria fueron las prácticas religiosas, así como los objetos de culto utilizados en los rituales tales como cemíes,⁵ trigonolitos, dúhos, inhaladores para la Cohoba. Los espacios sagrados tenían igual importancia. Entre éstos estaban los bateyes (plazas ceremoniales y también canchas de juego de pelota), así como las cuevas donde se llevaron a cabo los enterramientos y se realizaron pinturas rupestres.

Los taínos creían que no sólo los seres humanos estaban dotados de una fuerza vital, también se podía encontrar en animales, plantas y otras fuerzas de la naturaleza. Por ejemplo, un pájaro carpintero podía ser simplemente eso, pero también podía revelarse como una persona-pájaro chamánica, como se observa en el mito de la creación de las mujeres, según el cual los pájaros habrían usado sus picos para conformar los órganos reproductores femeninos.⁶ La ritualidad taína incluía la ceremonia de la Cohoba, alucinógeno que permitía el contacto del chamán o el cacique con la deidad; estos últimos acostumbraban llevar a cabo esta ceremonia cuando tenían que resolver asuntos de gobierno o guerra.

■ ZONA DE CONTACTO Y EVANGELIZACIÓN

Mary Pratt explica: “El término de zona de contacto se refiere a los espacios sociales donde las culturas se encuentran, se confrontan y forcejean entre sí, frecuentemente en contextos de relaciones de poder

⁴ Oliver, *op.cit.*, p. 146.

⁵ El cemí no se refiere a una tipología de objeto concreto sino a una entidad divinizada. Entre los lokono, hablantes de arahuaco de Guyana, la palabra significa “dulce como la miel”, metáfora utilizada para referirse a una fuerza numinosa, *ibidem*, p. 174.

⁶ *Ibid.*, p. 167.

altamente asimétricas como el colonialismo, la esclavitud y así como en sus secuelas, tal y como se viven hoy en muchas partes del mundo.”⁷

Así, la zona de contacto constituye un primer espacio/tiempo en el que se empiezan a fraguar los procesos de transculturación, quizá fortalecidos por el hecho de que Pané aprendió primero la lengua macorix y después la taína. La transculturación es un derivado de la heterogeneidad, pues no cabría el intercambio cultural si todas las culturas fueran homogéneas. El catolicismo tampoco fue ajeno a la diversidad. Tanto España como Portugal profesaban un catolicismo medieval salpicado de influencias moriscas, judaizantes y de creencias mágico-supersticiosas.⁸

Una de las primeras confrontaciones surgidas en la zona de contacto ocurrió cuando Colón se encontraba en España, preparando su tercer viaje al Caribe. Bartolomé, su hermano, decidió imponer a los indígenas un tributo en oro que resultaba excesivo. A raíz de este suceso, los catorce caciques de la región exigieron a Guarionex que dirigiera la sublevación contra sus indeseados vecinos. Según Pané, Guarionex inicialmente había mostrado devoción cristiana. Nunca sabremos a ciencia cierta si fue por convicción, por curiosidad o bien por estrategia. En cambio sabemos que, ante la presión del resto de los gobernantes, envió a seis hombres, los cuales “tiraron las imágenes al suelo y las cubrieron de tierra y después orinaron encima diciendo ‘ahora serán buenos y grandes tus frutos’. Y esto porque las enterraron en un campo de labranza”.⁹

⁷ Mary Louise Pratt, “Arts of the Contact Zone”, en *Ways of Reading*, Nueva York, Bedford/St. Martin’s, 1999.

⁸ Jorge Ramírez Calzadilla, “Religiosidad popular en la identidad cultural latinoamericana y caribeña”, en *Religiosidad popular. México-Cuba, op.cit.*, p. 32. Más adelante agrega el autor que la presencia de estas creencias mágicas alejaba al catolicismo de los aventureros españoles llegados a las Antillas de la ortodoxia de que pueda considerarse como catolicismo popular.

⁹ Fray Ramón Pané en Catálogo, *op.cit.*, p. 274.

El comportamiento de la gente de Guarionex ofendió profundamente a los españoles y Bartolomé Colón quemó vivos a los responsables. La crónica que Pané hizo de este suceso no está exenta de ambigüedad. Hay quienes interpretan lo ocurrido como un rito de fertilidad, en cuyo caso se infiere un reconocimiento de los poderes de la virgen, al incorporarla a las prácticas religiosas locales. Otros lo consideran un vituperio a los españoles.¹⁰ Sea cual fuere el sentido del gesto de Guarionex, José Oliver subraya que este es “el primer caso registrado en el Nuevo Mundo de una ‘guerra’ iconoclasta llevada a cabo por los nativos en contra de los efigies marianas del catolicismo”.¹¹

Se había producido un equívoco de consecuencias importantes, muchos más habrían de sucederse a lo largo y ancho del continente. En contraste con la presencia cultural de África en Cuba, la cultura taína fue negada por criollos y españoles. Si bien es cierto que la población fue mermada, hubo también otras razones. La principal causa fue la negativa de las clases pudientes a acatar las llamadas Leyes Nuevas de 1542 que, además de abolir la encomienda, otorgaban derechos sobre la tierra a la población autóctona. El reiterado discurso sobre la desaparición de los indios fue muy productivo para quienes les arrebataron sus tierras.¹²

¹⁰ José Juan Arrom opina que se trata de un ritual de fertilidad, hecho que llevaría implícita la aceptación de los poderes de la virgen. Véase de este autor: *Mitología y artes prehispánicas en las Antillas*, México, Siglo XXI, 1989. Por su parte, Carlos Esteban Deive opina que se trata de una agresión frente a los españoles. Véase de este autor: “Fray Ramón Pané y el nacimiento de la etnografía americana”, *Boletín del Museo del Hombre Dominicano*, 6, Santo Domingo, MHD, 1976, pp. 133-156.

¹¹ Oliver, *op. cit.* p. 89.

¹² Olga Portuondo, *La Virgen de la Caridad del Cobre. Símbolo de la cubanía*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2001, p. 53.

■ CULTURA Y RELIGIÓN DE ÁFRICA

La falta de mano de obra local propició la trata de esclavos quienes fueron, literalmente, secuestrados en sus lugares de origen. La mayoría pertenecía a dos grandes troncos étnicos y culturales, el Congo y el Yoruba. Una vez sometidos al dominio español, taínos y africanos sufrieron la misma suerte pero quizá el peor de los despojos haya sido el de sus identidades. Las observaciones de Aníbal Quijano sobre la colonialidad del poder con respecto a la cultura inca también son aplicables al caso de taínos y africanos. Las nuevas identidades de los dominados tendrían un signo negativo, formulado a partir de prejuicios raciales y de su condición de colonizados. De manera simultánea, la heterogeneidad cultural de ambos grupos se vio reducida simplemente a dos membretes: indios y negros.¹³

El componente de las religiones africanas ha tenido una fuerza mayor que los cultos autóctonos. Una de las razones es que la religión africana que llegó de la provincia de Yoruba, aportó un modo contractual y dialogado de devoción de figuras con funciones generales: protección, milagros, asociación de lo festivo y lo religioso, de las consultas para solucionar problemas, entre otras.¹⁴ Los procesos de transculturación religiosa se dieron, entonces, con mayor intensidad entre el catolicismo y los cultos africanos. La Virgen de la Caridad ha sido asociada con la deidad femenina yoruba Ochún, que simboliza la dulzura.¹⁵ Este tipo de asimilación también está presente en el culto a algunas santas, como Santa Bárbara, habitualmente representada con la torre en que fue martirizada y con la espada que la decapitó, lo

¹³ Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” en http://www.archivochile.com/ideas_autores/quijanoa/quijanoa00001.pdf, última consulta, 5 de octubre de 2009.

¹⁴ Ramírez Calzadilla, *op.cit.*, p. 39.

¹⁵ *Ibidem*, p. 40.

que dio motivo a su asociación con Shangó, deidad de la guerra, cuyo culto proviene de la región yoruba.¹⁶

Los siglos XVI y XVII conjuntaron tres culturas diversas y en apariencia encontradas, acaso su heterogénea conformación fue la condición de posibilidad de una coexistencia más o menos pacífica incluso bajo el colonialismo. El culto a la Virgen de la Caridad es uno de los espacios donde han confluído los procesos de transculturación y de apropiación, en una síntesis inestable que se reconfigura continuamente. A ella han acudido célebres personajes de la historia cubana como Carlos Manuel de Céspedes considerado como padre de la patria, quien junto con las tropas mambisas, le rindió un homenaje en 1869, en plena guerra de Independencia. Tiempo después, los combatientes de la Revolución cubana habrían de acudir a su templo para agradecer su protección, como lo demuestra la gran cantidad de exvotos que aún se aprecian en su santuario.¹⁷

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Olga Portuondo Zúñiga, *op. cit.*, pp. 180 y 199.

Parodia de la historia oficial en *Un episodio en la vida del pintor viajero* de César Aira

JORGE ABRAHAM SÁNCHEZ GUEVARA

■ INTRODUCCIÓN

Las narraciones orales o escritas nos permiten comprender el tiempo¹ y en esa medida el espacio donde se desarrollan. Por eso no es sorprendente que los gobiernos o las élites se valgan de ellas para formar las identidades que convienen a sus intereses. Las artes plásticas, por su parte, también tienen en su historia el componente figurativo, que ha sido muy práctico en el narrar. Hoy tenemos libros ilustrados y cómics, antes tenían esculturas y pinturas en templos y edificios que contaban la historia religiosa o épica.

En la novela *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2001) de César Aira, se narra el viaje realizado por el alemán Johan Moritz Rugendas (1802-1858) por Chile y Argentina. ¿Cómo narra César Aira ese momento de la historia?

El Rugendas histórico no vivió todas esas aventuras. Esto constituye algo relevante si pensamos que sus pinturas son consideradas fuentes históricas. Esta novela estaría dando una falsa biografía y falsas fuentes, o mejor: estaría distorsionando la historia nacional, la vida y la obra de este hombre, en una especie de versión impresionista que, paradójicamente, nos puede permitir comprenderlos mejor.

¹ Para una explicación en el ámbito de la literatura y la historia, véase Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI, 1995.

■ OTRA PINTURA, OTRA NOVELA, OTRA HISTORIA

El libro empieza con el tono típico de las biografías: exaltando al biografiado. Este es de los pocos libros de Aira que más parece una novela realista y menos semeja al resto de su producción; el otro podría ser *Ema, la cautiva*, de tema muy semejante. Sin embargo, poco a poco se irá trastocando hasta ponerse en jaque todo el discurso realista, que es el de la construcción de la identidad nacional decimonónica.

En su viaje con su maestro Alexander von Humboldt, Rugendas decide ir a Argentina, pero a Humboldt no le agrada la idea.

No quería que su discípulo gastara esfuerzos por debajo de la franja tropical, y en sus cartas abundaba en recomendaciones de este tenor: no desperdicie su talento, que consiste sobre todo en dibujar lo realmente excepcional del paisaje, como por ejemplo picos nevados de montañas, bambúes, la flora tropical de las selvas, grupos individuales de la misma especie de plantas, pero de diferentes edades; filíceas, latanias, palmeras con hojas plumadas, bambúes, cactus cilíndricos, mimosas de flores rojas, inga (con ramas largas y grandes hojas), malváceas con el tamaño de un arbusto con hojas digitales, en especial el árbol de las Manitas (*Cheirantondendron*) en Toluca; el famoso Ahuehuete de Atlixco (el milenario *cupressus disticha*) en las cercanías de México; las especies de orquídeas de hermosa floración en los troncos de los árboles cuando éstos forman nudos redondos recubiertos de musgo, rodeados a su vez por los bulbos musgosos del dendrobio; algunas figuras de caoba caídas y cubiertas por orquídeas, banisterias y plantas trepadoras; además otras plantas gramíneas de veinte a treinta pies de altura de la familia de los bambúes, nastro y diferentes *foliis distichis*; estudios de potos y *dracontium*; un tronco de *crescentia cujete* cargado de frutas que salen de éste; un teobroma-cacao floreciendo y cuyas flores salen de las raíces; las raíces externas de hasta cuatro pies de altura en forma de estacas o tablas del *cupressus disticha*;

estudios de una roca cubierta por *mucus*; ninfeas azules en el agua; guastavias (pirigara) y lecitis florecientes; ángulo visto desde lo alto de una montaña de un bosque tropical de manera de ver solamente los florecientes árboles de copa ancha entre los cuales se alzan los pelados troncos de las palmeras como un corredor de columnas, una selva sobre otra selva; las diferentes fisionomías de materiales de pisang y *heliconium* [...]²

Este exceso de realismo recuerda la parodia que hacían de esta escuela los vanguardistas, como el chileno Juan Emar, en “El pájaro verde”. El autor nos retrata a un Humboldt enloquecido por la América tropical, que ha exacerbado su imaginario exotista occidental, como lo hicieron los conquistadores españoles al llegar y ver escenas de libros de caballerías. Algo de lo que el surrealismo, a pesar de ser crítico de Europa, no escapó. Pero estamos en Latinoamérica en el siglo XXI. Aira muestra la visión de los europeos del XIX a través de su visión y la transforma en una caricatura crítica.

Rugendas decide ir a Argentina, acompañado de su amigo Krause. Ahí, los estancieros mendocinos le dicen que debería pintar un malón. Primero Humboldt y otros pintores y ahora cualquiera le dice lo que debe pintar. Ya se acostumbró a no hacer caso, pero en esta ocasión sí le llama la atención presenciar un malón y pintarlo.

En la pampa, andan por un terreno desolado, donde sólo habitan esqueletos y se siente una atmósfera angustiada. Poco después habrá una tormenta eléctrica, y un rayo caerá sobre el pintor.

Su rostro queda deformado completamente y el dolor es tal que sólo consumiendo grandes cantidades de morfina consigue sosegar. Lo llevan a un hospital: “El hospital de San Luis era un rancho en las afueras de la ciudad, habitado por media docena de monstruos, mitad

² César Aira, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, México, Era, 2001, p. 12.

hombre mitad animales, producto de accidentes genéticos acumulados.”³ Sumadas las visiones alucinantes de la realidad del hospital a sus delirios por la droga, la percepción de la realidad de Rugendas se altera drásticamente, al punto de no saber si lo que ve es realidad o alucinación.⁴ Este es su rostro inverosímil:

[...] la cara había sufrido daños graves. Una gran cicatriz en el medio de la frente bajaba hacia una nariz de lechón, con las dos fosas a distinta altura, y desplegaba hasta las orejas una red de rayos rojos. La boca se había contraído a un pimpollo de rosa lleno de repliegues y rebordes. El mentón se había desplazado hacia la derecha, y era un solo hoyuelo, como una cuchara sopera. Gran parte de ese descalabro parecía definitivo. Krause se estremecía pensando qué frágil era una cara. Un golpe, y ya estaba rota para siempre, como un jarrón de porcelana. Un carácter era más durable. Una disposición psicológica parecía eterna en comparación.⁵

Además tiene movimientos involuntarios y cambia de color: “Un temblor, un vaivén, se difundía de golpe, y en segundos todo el rostro estaba en un baile de San Vito incontrolable. Además, cambiaba de color, o mejor dicho de colores, se irisaba, se llenaba de violetas y rosas y ocre, cambiando todo el tiempo como un calidoscopio.”⁶ La ironía del destino le ha dado a Rugendas un nuevo rostro, muy *ad hoc* a un pintor de naturalezas exóticas.

Rugendas se aisló cada vez más, y empezó a usar una mantilla que le cubría la cabeza, no tanto para ocultarse ante los demás como para

³ *Ibidem*, p. 35.

⁴ El *continuum* (en este caso entre realidad-ficción) es una constante en la obra de Aira, como seguiremos viendo.

⁵ César Aira, *op. cit.*, pp. 37-38.

⁶ *Idem*.

evitar que la luz directa lo incomodara. Como puede uno imaginarse, su visión cada vez está más distorsionada. El relato, que empezó en un tono biográfico realista, ha ido caminando chueco, hacia lo grotesco, lo surrealista.

Lo grotesco y lo ridículo también pueden tener un matiz crítico. Para Helena Beristáin lo grotesco es un elemento transgresor pues, “observado desde la perspectiva de la estética clásica (de la belleza y lo sublime), basada en la sociedad clasista, de vida cotidiana preestablecida y perfecta, tenemos de sus imágenes una percepción desvirtuada por ese mismo punto de vista que produce una distorsión caricaturada”.⁷ Podemos encontrar lo grotesco como caricatura de lo institucional en la visión que Aira nos ofrece de un momento de la historia argentina, reflexión ligada al concepto de identidad que persigue a todo escritor, especialmente latinoamericano.

Aira “desnaturaliza” —utilizando un concepto de Linda Hutcheon— la historia, cuestiona lo que se ha establecido como *la* historia de manera casi natural y solemne por el aparato institucional. Hutcheon reflexiona sobre cómo en la posmodernidad la frontera entre historia y literatura, entre *fiction* y *nonfiction*, es difusa.⁸ Se tiene conciencia de que se aprehende la historia desde una perspectiva casi literaria, de que predominan los estereotipos sobre el pasado y sobre las *otras* culturas.⁹ Llega el momento en que Rugendas presencia un enfrentamiento entre blancos e indios (que, por cierto, nunca se dice exactamente de qué cultura son, aunque sabemos por el contexto que son mapuches):

⁷ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2004, p. 245.

⁸ Véase Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Nueva York, Routledge, 1989, pp. 57 y 78.

⁹ Véase Fredric Jameson, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1999, p. 46.

Allí venía, dando la vuelta a la colina del torrente, un grupo de salvajes vociferantes, las chuzas en alto: ¡huinca! ¡mata! ¡aaah! ¡iiih! Y en medio de ellos, triunfante, un indio que era el que más gritaba, y traía abrazada, cruzada sobre el cuello del animal, una “cautiva”. Que no era tal, por supuesto, sino otro indio, disfrazado de mujer, y haciendo gestos afeminados; pero era tan burdo el engaño que no habría engañado a nadie, ni siquiera a ellos mismos, que parecían tomárselo a chacota.

Y ya fuera por el chiste, ya por el valor simbólico del gesto, lo llevaron más lejos. Uno pasó abrazando una “cautiva” que era una ternera blanca, a la que le hacía arrumacos jocosos. Los tiros de los soldados se multiplicaban, como si los pusiera furiosos la burla, pero quizás no era así. Y en otra pasada, ya en el colmo de la extravagancia, la “cautiva” era un descomunal salmón, rosado y todavía húmedo del río, cruzado sobre el pescuezo del caballo, abrazado por la fuerte musculatura del indio, que con sus gritos y carcajadas parecía decir: “Me lo llevo para reproducción.”¹⁰

En este pasaje, el indio es el vencedor, aunque aún no se conozca el desenlace del enfrentamiento armado. Es el vencedor simbólico. Parece ser muy consciente del estereotipo en que lo tienen los blancos, y se burla de la historia de “la cautiva”, mito fundamental de la cultura argentina (y, de una mujer bella, pasa a un hombre “feo”, luego a una ternera y finalmente a un pescado).¹¹ Así pues, Aira nos presenta un episodio más de una historia de malones y cautivas, pero lo hace ridiculizando esas historias nacionales. Nos ofrece una reflexión de la historia de ese país, una visión caricaturesca y casi surrealista, logra-

¹⁰ Aira, *op. cit.*, p. 61.

¹¹ También en *Emma, la cautiva*, otra novela ubicada en la pampa decimonónica, Aira interseca la imagen de la mujer con la del pescado. César Aira, *Emma, la cautiva*, Barcelona, Mondadori, 1997.

da a través de la desnaturalización de la historia y la cultura oficiales con el recurso de lo grotesco. “Aira exaspera los lugares comunes de la cultura argentina”, observa Nancy Fernández.¹² Parodia textos fundacionales como *La cautiva* de Esteban Echeverría, el *Martín Fierro*, el *western* y el folletín.¹³

Por momentos, Rugendas parecía estar en otro mundo:

[...] en su diálogo silencioso con su propia alteración (de apariencia y perceptiva) veía las cosas, no importaba cuáles fueran, y las encontraba dotadas de “ser”, como los borrachos en la barra de un tugurio infecto, que fijan la mirada en una pared descascarada, en una botella vacía, en el borde de un marco de ventana, y lo ven surgir de la nada en que su serenidad interior los ha sumido.¹⁴

Rugendas alcanza éxtasis casi místicos, pero Aira, en lugar de hacer un relato solemne donde hable de las grandes revelaciones existenciales de un genio, lo compara con un borracho en un tugurio infecto. Es decir, arruina la pretensión de lectura trágica a la que nos tienen tan acostumbrados los libros y películas de personajes históricos.

La última aventura que nos cuenta este episodio es cuando el pintor visita a los indios en la noche, mientras cenan alrededor del fuego. “Decir que quedaron atónitos al ver irrumpir en el círculo de luz al

¹² Nancy Fernández, *Narraciones viajeras. César Aira y Juan José Saer*, Buenos Aires, Biblos, 2000, p. 45.

¹³ Véase Reinaldo Laddaga, “Una literatura de la clase media. Notas sobre César Aira”, *Hispanamérica*, año XXX, núm. 88, 2001. Santiago Tarín anota a propósito del *western*: “No alude a la historia, sino que la crea; porque son estos arquetipos (el vaquero, el *sheriff*, el pistolero, el soldado, el indio, el colono) los que han conformado la percepción que se ha tenido durante años de la formación de los Estados Unidos de América.” En *Viaje por las mentiras de la Historia Universal*, Bogotá, Verticales de bolsillo, 2006, p. 110.

¹⁴ Aira, *op. cit.*, p. 65.

pintor monstruo, sería poco. No daban crédito a sus ojos.”¹⁵ Rugendas se sienta junto a ellos y empieza a dibujarlos.

Su cara decía cosas que en realidad él no quería decir, pero nadie lo sabía, ni él, porque él no se veía; todo lo contrario, lo único que veía eran las caras de los indios, horrendas también, a su manera, pero todas iguales. La de él no se parecía a nada. Había quedado como esas cosas que no se ven nunca, como los órganos de la reproducción vistos desde adentro.¹⁶

Poco a poco los indios recuperaron naturalidad, pero siguen viéndolo como un “bicho raro”. Aira nos ofrece una interesante reflexión sobre el tema del *otro*. El otro nos parece feo. También podemos decir que es hermoso “a su manera”. Por eso, lejos de ver racismo cuando el narrador dice que las caras de los indios eran también feas a su manera, veo un cuestionamiento de valores, pues ¿quién es el que mira y el que cuenta? Pueden ser los indios entre ellos, y narrar a un monstruo loco que entró como si nada y se puso a dibujarlos, o puede ser Rugendas, y narrar las costumbres de estos seres humanos tan distintos y “salvajes” a lo que él entiende por civilización.¹⁷ Ésta es una de las pocas veces en que se encuentran dos civilizaciones y no hay violencia, en que los dos lados están más o menos en equilibrio.

Por otra parte, ya vimos que Aira no quiere complacer las expectativas del lector y no va a hacer una exaltación romántica de los

¹⁵ *Ibidem*, p. 72.

¹⁶ *Ibid.*, p. 73.

¹⁷ En *Ena, la cautiva*, esta mujer goza de más libertad en el mundo indígena que en el blanco: puede cambiar de pareja cuantas veces quiera e incluso emprender su propio negocio. Independientemente de la realidad histórica, es interesante esta representación de la otra civilización como más refinada e incluso más liberal que los mismos liberales occidentales.

indios.¹⁸ Aquí no hay héroes ni villanos, civilizados ni salvajes, guapos ni feos. Está más allá de esas oposiciones simplistas. Verónica Delgado observa acertadamente: “La novela de Aira construye un tiempo y un espacio que pueden decirse en cierta medida ajenos a los del imaginario nacionalista.”¹⁹

Por su parte, el amigo del pintor, Krause, el europeo prudente, se mantiene a distancia, oculto, alejado de ellos.

¹⁸ “Nunca me importó relatar, ni en general hacer nada que espere el lector”. César Aira, “Ars Narrativa”, *Criterion*, núm. 8, Caracas, enero 1994, en Sandra Contreras, *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002, p. 20.

¹⁹ Verónica Delgado, “Una nación presumiblemente innecesaria (a propósito de *La liebre* de César Aira)”, en Miguel Dalmaroni *et al.*, *Literatura argentina y nacionalismo* (Gálvez, Fogwill, Saer, Aira), Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, 1995, p. 93.

El “efecto de realidad” y la desmitificación de Miguel Hidalgo en Francisco de Paula Arrangoiz

105

EDWIN ALCÁNTARA MACHUCA

■ |
Cuando Lucas Alamán describía a Miguel Hidalgo como un hombre “de mediana estatura, cargado de espaldas, de color moreno y ojos verdes vivos, la cabeza algo caída sobre el pecho, bastante cano y calvo, como que pasaba ya de sesenta años, pero vigoroso y no activo ni pronto en sus movimientos”,¹ anotaba observaciones que cierto tipo de relato histórico podría dejar de lado, ocupado más de las grandes o particulares motivaciones y propósitos de los agentes del cambio histórico, ya por ser detalles superfluos o por tener un interés indirecto en la explicación histórica. Estas palabras en las que intencionalmente he emulado a las líneas iniciales de un conocido ensayo de Roland Barthes,² en las que alude a objetos y situaciones descritas en una novela de Gustave Flaubert y en una obra histórica de Jules Michelet, tienen la finalidad de poner a discusión la validez o no de la noción de “efecto de realidad” propuesta por el influyente filósofo estructuralista, como un recurso descriptivo usado por la historiografía conservadora del siglo XIX para despojar al padre de la Independencia mexicana del carácter mítico y sagrado que le habían conferido las prácticas discursivas cívico-políticas de las primeras décadas del México independiente.

¹ Lucas Alamán, *Historia de México*, tomo I, México, Jus, 1990, p. 227.

² Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 179.

En efecto, en 1823, el Congreso, al declarar a los primeros caudillos de la Independencia como beneméritos en grado heroico, se inaugura la creación de la mitología fundacional tan indispensable para la legitimación de la identidad política de un país en ciernes; este uso político de un relato del pasado se haría sin importar cuál fuera la facción o efímero jefe militar o civil que ocupara el poder. Concretizada en las tradicionales arengas cívicas en las celebraciones de aniversario del grito de Dolores organizadas por la Junta Patriótica, la imagen de Hidalgo cobraba en el discurso de oradores y poetas matices cada más celestiales, tiernos o conmovedores, proporcionales a su hazaña de héroe trágico.³

Cuando Lucas Alamán publicó el primer tomo de su *Historia de México* en el otoño de 1849, trataba de representar la imagen terrenal de un Miguel Hidalgo en toda su inevitable y cruda humanidad. Al recordar que lo había visto y conocido muy de cerca en sus visitas a Guanajuato —Alamán era un adolescente entonces—, el historiador parece decirnos: “Mírenlo, era sólo un hombre que criaba gusanos de seda sin método alguno, igual que como condujo la revolución; era buen jugador, dispendioso, desaliñado, desde su época estudiantil era taimado como un zorro.” Con una descripción de tal exactitud el historiador reafirma: “Yo soy testigo, lo conocí, puedo dar fe.” Ese célebre retrato es como el acta de credibilidad del resto de su relato sobre la revuelta del cura Hidalgo y las que muestra como sus sanguinarias fechorías. Cuando Alamán narra que en una visita a Guanajuato Hidalgo pidió prestado un tomo del *Diccionario de Ciencias y Artes*, en el que se describe la fabricación de cañones, y estuvo leyendo con empeño el tomo de una *Historia Universal* que contenía la conspiración de Catalina, nos provee

³ Véase el discurso de Edmundo O’Gorman, “Hidalgo en la historia”, *Secuencia*, núm. 6, México, septiembre-diciembre de 1986, pp. 171-185, y Carmen Vázquez Mantecón, “Las reliquias y sus héroes”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, vol. 30, México, julio-diciembre de 2005, pp. 47-110.

de detalles premonitorios que, si bien no alcanzan el carácter de prueba histórica, son altamente sugestivos para disponer al lector a creer en la premeditación de su revuelta; pero, más aún, son descripciones semejantes a las de las novelas decimonónicas —*Papá Goriot*, de Balzac, por ejemplo— que anteceden al desarrollo de la trama y que permiten conocer el carácter, la historia y costumbres del protagonista.

Justamente en las celebraciones del 15 de septiembre 1849, el diputado y poeta Guillermo Prieto —a quien irónicamente Alamán dio refugio en su casa por unos días durante la invasión estadounidense del 47— declamaba un poema en el que loaba al “anciano sublime de Dolores”,⁴ mientras que al día siguiente, otro notable liberal, Francisco Modesto de Olaguíbel, en su arenga cívica pronunciada en la Alameda, rememoraba que había sido “un ministro del Altísimo, un anciano respetable, un párroco humilde”, quien levantó la voz primera por la que millares de mexicanos “volaron a inmolarsse”.⁵ Era natural que en esos días el diputado Prieto pidiera al Congreso que se enjuiciara y cerrara el periódico conservador *El Universal*, cuyo jefe intelectual era Alamán, por haber publicado un editorial, justo el 16 de septiembre de 1849, que representaba a los padres de la Independencia como bárbaros sanguinarios y ladrones, en aras de erigir un nuevo mito en el que esculpiera la grandeza de Iturbide.

■ II

Por aquellos meses, en que el referido artículo desató una fuerte polémica en la prensa, Alamán era el presidente del Ayuntamiento de la ciudad de México y colaboraba con él como regidor un joven político de unos

⁴ Guillermo Prieto, “A mi patria”, *El Siglo Diez y Nueve*, México, 16 de septiembre de 1849.

⁵ Francisco Modesto de Olaguíbel, “Arenga cívica”, *El Siglo Diez y Nueve*, México, 16 de septiembre de 1849.

37 años de edad, que había sido cónsul en Nueva Orleans y, unos meses atrás, ministro de Hacienda: era Francisco de Paula Arrangoiz, quien casi tres lustros después, exiliado en Europa por haber tomado una jugosa comisión al cerrar la venta de La Mesilla, se convertiría en uno de los intervencionistas más cercanos al archiduque Maximiliano y activo promotor ante las cortes europeas de la legitimación del proyecto imperial para México, respaldado por las armas de Napoleón III. Decepcionado de las decisiones del joven emperador y luego de haber renunciado a ser su ministro en Londres, Bruselas y La Haya, Arrangoiz vería con amargura la caída del imperio en 1867 y tomaría la pluma de historiador para culpar al desgraciado príncipe de su propio fracaso por lo que, a sus ojos, fue una exclusión de los conservadores de su gobierno y por seguir una política anticlerical. Su primera obra *Apuntes para la historia del Segundo Imperio Mexicano* (1869) fue ampliada en la segunda, *México desde 1808 hasta 1867* (1872), donde quiere encontrar la génesis del desastre —casi Apocalipsis— del imperio mexicano en aquella suerte de “pecado original” que fue la destrucción de orden novohispano que le arrancaba a Arrangoiz enormes suspiros, pese a que quizá, al igual que Alamán, era consciente de lo inevitable de la Independencia. La necesidad de explicar ante sus lectores europeos una supuesta genealogía de conservadores y liberales, y de reducir sus conflictos a una visión dicotómica, llevó a Arrangoiz a apropiarse del entramado narrativo que veinte años atrás había construido Alamán sobre la guerra de Independencia, por supuesto, añadiendo una cantidad importante de ingredientes propios como juicios e interpretaciones. Algo que le resultó sumamente útil a Arrangoiz fue incorporar a su relato elementos descriptivos detallados, minuciosos, cual si provinieran de un testigo, de un observador directo y omnisciente. ¿Tenían estos elementos un “efecto de realidad” semejante al que plantea Roland Barthes para las obras de Flaubert y Michelet como “insignificancias” “significantes”?

■ III

Para Barthes todo en el relato es significativo y cuando en el sintagma narrativo subsisten ciertas zonas “insignificantes”, es válido preguntar ¿cuál es la significación de esa insignificancia en el escrito historiográfico?⁶ Según Barthes, el modelo de la narrativa realista del siglo XIX podía ser perfectamente comparado con el de la narrativa historiográfica de esa misma época, pues, afirma que:

La historia (el discurso histórico *rerum gestarum*) es, de hecho, el modelo de esos relatos que admiten el relleno de los intersticios entre sus funciones por medio de anotaciones estructuralmente superfluas, y es lógico que el realismo literario haya sido, con pocos decenios de diferencia, contemporáneo de la historia objetiva, a lo que habría que añadir el desarrollo actual de las técnicas, las obras y las instituciones basadas sobre la necesidad incesante de autentificar lo real [...]⁷

Así, pues, plantea que la carencia de significado en provecho del simple referente, se convierte en el significativo mismo del realismo, con lo que se produce el “efecto de realidad”.⁸ Claramente no sería del todo apropiado atribuir a Alamán o a Arrangoiz la búsqueda de una historia guiada por el espíritu del realismo literario, toda vez que su discurso histórico estaba más asentado aún en el modelo del alegato retórico y jurídico que se finca en la presentación de pruebas. Sin embargo, para la historia política del siglo XIX mexicano era tan importante como para los historiadores europeos de la segunda mitad de esta centuria configurar un relato en el que la exactitud y prolijidad

⁶ Roland Barthes, *op. cit.* p. 181. Franklin R Ankersmit, *History and tropology: the rise and fall of metaphor*, Berkley, Univesity of California Press, 1994.

⁷ *Ibidem*, p. 185.

⁸ *Ibid.*, p. 186.

de sus descripciones respaldara su credibilidad. Por eso aquí es inevitable la pregunta acerca de qué tan insignificantes o irrelevantes son las descripciones detalladas en el relato historiográfico. En este caso, ¿qué importancia cobran los detalles en apariencia irrelevantes en el relato construido por Arrangoiz acerca de la campaña de Hidalgo y, en última instancia, cuál es el efecto que buscan tener?

Previa advertencia a sus lectores, Arrangoiz se apropia de la perspectiva narrativa de Alamán, en lo que la narratología llama de focalidad cero, esto es, un narrador omnisciente; lo cual de hecho le da a Arrangoiz la oportunidad de relatar con el detalle que sólo puede ofrecer un testigo presencial que puede autentificar, por ejemplo, que Juan Aldama, llegó justamente a las dos de la mañana a la casa de Hidalgo para alertar a éste y a Allende de que la conspiración fue descubierta,⁹ Alamán, narrador prolijo, añade que Hidalgo ordenó que se sirviera chocolate a Aldama y lo escuchó mientras calzaba sus medias.¹⁰ El historiador hace “escuchar” a sus lectores la voz del propio cura pronunciar la célebre afirmación: “Caballeros, somos perdidos: aquí no hay más recurso que ir a coger gachupines.”¹¹ Como lo muestra Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*, la afirmación de la hora o la fecha de un suceso en un relato histórico o en la novela, es sólo un “recuerdo útil” que emerge de un pasado sin espesor.¹² Yo agregaría a esto que la hora en que ocurre un suceso pretende ser la marca precisa de que lo que sucedió es “real”. Por otro lado, el problema de las palabras precisas pronunciadas por un personaje, proviene quizá desde el examen de las fuentes de Herodoto: ¿cómo estar seguros de que las que leemos

⁹ Francisco de Paula Arrangoiz, *México desde 1808 hasta 1867*, México, Porrúa, 2000, p. 46.

¹⁰ Lucas Alamán, *op. cit.*, pp. 240-241.

¹¹ Francisco de Paula Arrangoiz, *op. cit.*, p. 46.

¹² Roland Barthes, *El grado cero en la escritura*, México, Siglo XXI, 1999, p. 37.

fueron las palabras precisas dichas por Temístocles o Jerjes? No hay manera de saberlo sino por el acto de dar crédito a testigos o testimonios. Sin embargo, la función de los discursos, afirmaciones o diálogos en la narración histórica es altamente efectiva como elemento realista y, por tanto, de credibilidad. Así, si Arrangoiz describe a Hidalgo en el momento de tirar talegas de pesos desde el balcón de una casa saqueada de San Miguel, población que invadió con sus turbas, mientras grita: “Cojan hijitos, que todo esto es vuestro”, configura la sensación de una imagen acústica tan clara en el lector de que atestigua lo “real”, que el historiador puede añadir el juicio: “¡Y a este hombre lo han comparado con Washington los oradores del 16 de septiembre en México!”

Barthes plantea que la realidad se convierte en la referencia esencial del relato histórico, que se supone da cuenta de lo que realmente sucedió, por lo que no importaría la funcionalidad del detalle, siempre que denote lo que ha ocurrido.¹³ En consecuencia, pensaríamos que tal vez no tiene importancia la descripción de Arrangoiz de cuando Hidalgo, una vez que ha tomado Guanajuato, ordena que se reúna el Ayuntamiento y en la sala capitular se sienta precisamente “bajo el dosel”, donde manifiesta que aquella corporación debía reconocer su autoridad y se retira en seguida.¹⁴ Sin embargo, entramos aquí en un conflicto al preguntarnos si en el relato histórico existen realmente detalles superfluos. Nos encontramos entonces ante la tensión entre el aparente aislamiento del detalle descrito y su inserción plena en el tejido narrativo, como parte de su intencionalidad. Así, si Hidalgo se sienta justamente, en el sitio, bajo el dosel, tal descripción está fuertemente impregnada de connotaciones que apuntan hacia la revelación de la psicología autoritaria del caudillo insurgente.

¹³ Roland Barthes, *El susurro...*, *op. cit.*, p. 185.

¹⁴ Francisco de Paula Arrangoiz, *op. cit.*, p. 54.

Así, el relato histórico está poblado de rasgos sutiles, enunciaciones de pequeños objetos que denuncian el sentido de las grandes acciones de los personajes. No es la afirmación inequívoca de Arrangoiz que Hidalgo fue derrotado completamente por Calleja en la Batalla de Aculco, sino la enunciación acumulativa, precisa, detallada de sus pérdidas en ese combate, lo que permite lograr la verosimilitud del suceso: dos cañones, seiscientos prisioneros, ochocientas cincuenta reses grandes y chicas, 13 mil 550 pesos, fusiles, equipaje, ropa, papeles y “dieciséis coches de los generales en los que iban ocho mujeres de buen parecer, que Calleja llamó el serrallo de los insurgentes, varios eclesiásticos que seguían a Hidalgo aunque sin empleo militar”.¹⁵ El inventario de objetos —parecido a detalles de *Guerra y Paz* de León Tolstoi— imaginado claramente por el lector, transfiere su contundencia, su incuestionable sensación de realidad, a las bellas mujeres que acompañaban los insurgentes, como objetos que prueban la inmoralidad de aquéllos.

Tampoco es la narración de las órdenes que dio Hidalgo para degollar a españoles pacíficos en Guadalajara, sino que lo hiciera precisamente el día de la Virgen de Guadalupe, “para solemnizar la festividad con tan horrible sacrificio”,¹⁶ lo que provee al relato de una maliciosa exactitud en la acción descrita, que el historiador asocia con un acto sacrílego ante la patrona de los insurgentes. Propia de un crudo realismo, es la descripción de que, tras la derrota sufrida en Puente de Calderón, en su huída hacia el norte, Hidalgo libraba órdenes para que en los pueblos que atravesaba se aprehendiera a los españoles y “los hacía degollar a machetazos”,¹⁷ con lo que Arrangoiz busca llevar al extremo su representación de un jefe insurgente cruel y vengativo. Apelaciones

¹⁵ *Ibidem*, p. 57.

¹⁶ *Ibid.*, p. 64.

¹⁷ *Ibid.*, p. 71.

a sensaciones visuales como ésta, son las que se integran en el tejido historiográfico al lado de documentos como el de la confesión de la causa judicial de Hidalgo, en la que reconoce que los españoles ordenados matar en Valladolid y Guadalajara eran inocentes, con lo que las imágenes descritas quedan respaldadas por el peso incontrovertible del signo-documento, en la amalgama narrativa Alamán-Arrangoiz.

Roland Barthes escribió que la finalidad común de la novela y la historia narrada “es alienar los hechos: el pretérito indefinido es el acta de posesión de la sociedad sobre su pasado y su posible”, pues es el tiempo facticio de las cosmogonías, las historias, las novelas al instituir un continuo creíble.¹⁸ Si, a su modo, esto trató de hacer Arrangoiz al reemprender los combates alamanianos contra el mito de Hidalgo fue acaso porque guardaba la esperanza de que las contundentes y minuciosas descripciones causaran las mismas sensaciones de rechazo en sus lectores de cuando describía a otros personajes que quizá pudo observar él mismo, como las tropas “pintos” de Juan Álvarez que invadieron la ciudad de México en 1855, quienes más parecían “micos” que hombres.¹⁹ Las contundentes representaciones que sobre la guerra de Independencia lograron Alamán y Arrangoiz, pese a su eficacia historiográfica y al nada inocente aguijón de sus “efectos realistas”, no pudieron imponerse al repertorio de la imaginería política que había hecho del culto a Miguel Hidalgo, un patrimonio simbólico lo suficientemente poderoso como para que su uso se prolongara incesantemente hasta nuestros días.

¹⁸ Roland Barthes, *El grado...*, *op. cit.*, pp. 36, 39.

¹⁹ Francisco de Paula Arrangoiz, *op. cit.*, p. 426.

Reliquias de la independencia. Iconografía y signos visuales en torno a Agustín de Iturbide: del grabado a la instalación

ALBERTO ARGÜELLO GRUNSTEIN

La mirada heterogénea de la historiografía contemporánea nos permite trascender la máxima tradicional que asentaba que la historia la escribían los vencedores; también aquella otra que perjuraba que al encontrar los documentos pertinentes se podía demostrar, a ciencia cierta, la “verdad histórica”. Hoy sabemos que ambas afirmaciones son, en gran parte, absurdas e ingenuas.

En la actualidad podemos advertir que cada individuo y cada acontecimiento tienen “su historia” y sus historiadores, lo cual es elocuente en el caso de Agustín de Iturbide. Si condescendiéramos con las versiones de la historia mencionadas, que asignan compartimientos para héroes y villanos, patriotas y traidores, probablemente nos colocaríamos en un lado sin tratar de entender el otro. Hay que recordar que Iturbide, como muchos otros personajes de la historia, tiene partidarios y adversarios, apologistas y detractores, y que sólo al comprender ambas posturas podremos transitar de las versiones ortodoxas a las heterodoxas. La lectura de estas distintas posiciones o visiones, sus polémicas, nos revela información interesante —y agregaría que digna de consideración— para asomarnos al pasado y comprender el presente. Pero dejémonos de introducciones y vayamos a la materia.

Entre 1808 y 1814 el hermano de Napoleón Bonaparte, José, fue rey de España y de las Indias y gobernó bajo el título de José I. Esto significó que España y la Nueva España quedaran bajo dominio francés —hecho central que no debemos perder de vista—, lo que dio lugar

al surgimiento de movilizaciones de resistencia que se manifestaron, en la península, en la creación de Juntas Provinciales de Gobierno que se proponían recuperar la independencia de España. Allí, estas juntas eran patrióticas y se aglutinaban en la Junta Provincial Suprema de Sevilla.

Al ser la Nueva España, como lo era, una provincia de España en ultramar, hizo lo propio en la resistencia al formar Juntas Provinciales para impugnar la invasión francesa. Las autoridades coloniales, por no sentir la bota napoleónica dentro de casa, las vieron con suspicacia y las consideraron conspiratorias y subversivas, aunque se insurreccionaran exigiendo, como lo hicieron Hidalgo y Morelos, la reinstalación de Fernando VII en el trono español.

En las colonias había contradicciones muy propias que hacían suponer y prever que los insurgentes podrían ir mucho más allá de la meta reinstalacionista. No se toleró la indisciplina y los revolucionarios, sacerdotes y militares, pagaron con sus vidas la osadía de pretender la emancipación de la Nueva España del dominio napoleónico. En la derrota de esta revolución de independencia (1810-1816), Iturbide fue actor fundamental al terminar la contienda invicto y premiado con el grado de coronel, que era el más alto que el ejército español confería a los militares criollos.

Otro fue el caso de la rebelión que inició en 1820 con la llamada Junta de La Profesa, orquestada por el virrey Apodaca y la élite colonial española, en pos de una “independencia provisional” de la Nueva España, respecto de la metrópoli. Buscaban “evitar el contagio liberal” que se veía venir con la jura de la Constitución de Cádiz de 1812, que ya debía entrar en vigor en las colonias.

Los conspiradores de La Profesa convocaron a Agustín de Iturbide para fungir como brazo armado para acompañar este movimiento y Apodaca lo envió al sur a “ganar a Guerrero el insurgente por vías con-

ciliatorias”.¹ En esta ocasión, quien iría más allá del estricto encargo fue Agustín de Iturbide: acató las instrucciones del virrey, pero una vez que pactó con Guerrero decidió lanzar, de su autoría, el Plan de Iguala el 24 de febrero de 1821. Por este hecho irreverente a la autoridad colonial, fue puesto fuera de la ley y llamado traidor, por primera vez. Pero también, por el mismo acto, fue nombrado “Padre de la Patria” por sus partidarios.²

El Plan de Iguala, en síntesis, proclama tres afirmaciones fuertes: 1) la religión es y será católica, apostólica y romana, sin soberanía de alguna otra (la Constitución de 1814, de Morelos, también asienta la misma idea en su primer artículo), 2) la independencia de España y de toda otra potencia “aun de nuestro continente” (mensaje para Estados Unidos) y 3) la necesidad de la unión e igualdad entre todos los habitantes, sin distinción entre europeos, asiáticos, africanos, mestizos, criollos e indios. Religión, independencia, unidad: las tres garantías.

El Plan de Iguala dio lugar a la creación del ejército (al reunir fuerzas realistas disidentes e insurgentes) y la bandera trigarantes. Sus colores, blanco, verde y rojo, simbolizaban por decisión de Iturbide la religión, la independencia y la unión, respectivamente, y habían sido dispuestos en franjas diagonales. Según algunos apologistas de Iturbide, dicho lábaro evoca pabellones y banderas napoleónicas. Con este símbolo hizo su entrada triunfal a la ciudad de México el 27 de septiembre de 1821, la consumación de la Independencia quedó así confirmada. Según sus partidarios, ése es el verdadero día de la Independencia, que también es el aniversario del natalicio de Iturbide y se conocerá, según sus simpatizantes, como “El día más grande (o más feliz) de México”.

¹ Andrés Barquín y Ruiz, *Agustín de Iturbide. Campeón del hispanoamericanismo*, México, Jus, 1968, p. 157.

² Francisco Castellanos, *El Trueno. Gloria y martirio de Agustín de Iturbide*, México, Diana, 1982, p. 73.

Unos días antes de entrar en la ciudad se entrevistó con el alcalde y decidió suprimir el escudo de armas que había sido otorgado por la Corona española y, en su lugar, adoptar el emblema prehispánico del águila posada sobre un nopal devorando una serpiente.³ Sus partidarios afirman ver en ello el acto simbólico que tendía un puente entre el pasado imperial y la nueva situación: “¡Moctezuma, Cuauhtémoc... Iturbide!” Lo curioso ahora es que el gobierno de la ciudad de México utiliza los dos emblemas: el hispánico y el mexicana.

El 27 de septiembre de 1821 se construyó un arco triunfal y una gran fiesta cívica arremolinó a miles de personas que habían adoptado los tres colores simbólicos. La bandera trigarante, la de franjas diagonales, sólo se usó hasta octubre de 1821, pues el 2 de noviembre de ese año, siendo Iturbide Jefe de la Junta Provisional Gubernativa, decretó: “Que la bandera de México fuese con los mismos colores, pero en franjas verticales y en el siguiente orden: verde, blanco y rojo; y al centro el águila, de perfil y con corona imperial, las alas caídas, posada sobre el legendario nopal nahoa”.⁴ Esta bandera ondeó en todas las ceremonias oficiales durante la vigencia del Imperio de Iturbide. Cabe señalar que existe gran similitud entre el águila del escudo de armas del Imperio mexicano y la correspondiente en el escudo francés.

“Agustín por la Divina Providencia”, pero en latín, está escrito en las monedas que se acuñaron por decreto del Congreso mexicano el 23 de mayo de 1822. En una de sus caras llevaría “el busto del emperador y la leyenda *Agustinus Dei Providentia*” y, en la otra, el grabado de un águila coronada, que en su circunferencia tendría la leyenda: *Mexicus Primus Imperator Constitucionalis*. Tales medidas originaron una larga controversia en el Congreso, ya que algunos diputados proponían que las ins-

³ Enrique Florescano, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, Taurus, 2005, p. 109.

⁴ *Ibidem*, p. 110.

cripciones se escribieran en náhuatl, pero se negó la moción debido a que “les preocupaba lo que fueran a pensar las naciones civilizadas”.⁵

Las provincias centroamericanas (Honduras, Nicaragua y Costa Rica), que se habían sumado al Imperio mexicano desde los pronunciamientos de Iguala, celebraron con júbilo la coronación. Sólo El Salvador había resistido con las armas la unión con aquéllas. A raíz de esta asociación, se encomendó a Juan Fernández Lindo que llevase una escultura de Iturbide a Honduras, misma que al parecer entregó en la ciudad de Comayagua.⁶ Mientras esto ocurría, en la ciudad de Puebla era derrumbada la estatua de Carlos III y el busto de Felipe V retirado del frente de la Casa de Moneda.⁷ Durante este primer Imperio, la Academia de San Carlos quedó en el olvido. Agustín I “llamó al obispo Antonio Joaquín Pérez Martínez y al pintor Julián Ordóñez —ambos de la Academia poblana— como asistentes de cámara en lo tocante a las ceremonias, el gusto y los programas artísticos de la corte”.⁸

La Independencia de México y la coronación de Iturbide dieron lugar a diversas representaciones gráficas, pictóricas y escultóricas, que sería largo citar. Algunas fueron hechas con sinceridad y agradecimiento, independientemente de su calidad artística. Los asuntos que destacan en ellas son: “La resurrección política de América”, que sugiere el renacimiento del Imperio mexicano; Hidalgo e Iturbide presidiendo la liberación de la Patria; la Patria coronando a Iturbide y éste a aquélla, e imágenes alusivas a la ceremonia de coronación de manera realista y en versión alegórica.

⁵ Juan Pablo Morales, *Agustín de Iturbide*, México, Editorial Tomo, 2003, p. 83.

⁶ *Ibidem*, p. 67.

⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁸ Jaime Cuadriello, “De la conmemoración nacional a la dispersión del clasicismo: el florecimiento de las escuelas regionales”, en *Salas de la colección permanente*, México, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, s/f, p. 2.

Vale la pena insistir en lo que varios autores señalan: mucha de la parafernalia imperial de Napoleón I era emulada por Iturbide en el Imperio mexicano. Ya hemos visto algunas muestras, pero hay más. Se dice, por ejemplo, que para el día de la coronación, “se mandaron a hacer los trajes que encontraron en estampas de la [...] de Napoleón”⁹ y, siguiendo este orden de ideas, se destaca la similitud entre la medalla de la Orden Imperial de Nuestra Señora de Guadalupe, creada por Iturbide, y la que corresponde a la napoleónica Orden de la Legión de Honor. En relación con los retratos, hay muestras que subrayan la similitud de intenciones: la exaltación.

Fue tan breve el difícil Imperio de Agustín I que mientras en Costa Rica acuñaban otra moneda conmemorativa de su entronización, Iturbide ya estaba en Italia (en la norteña ciudad de Livorno).¹⁰ Los acontecimientos se sucedieron de una manera tan estrepitosa y dramática que sería necesario seguir día a día, mes a mes, los pormenores de su entronización, mandato, conflictos con el Congreso, maquinaciones de las logias masónicas, traiciones de militares amigos y adversarios, maniobras de Estados Unidos para imponer nuevos límites fronterizos, presiones por parte de potencias europeas, abdicación, salida del país, retorno y fusilamiento en Padilla, pequeña ciudad del actual estado de Tamaulipas.

Podemos señalar brevemente que muchas fuerzas visibles, y otras oscuras, operaron de manera orquestada para abortar este intento de primer gobierno independiente de México, que quiso ser moderno (se inspiraba en la Constitución de Cádiz de 1812 pues pretendía ser una monarquía constitucional) y autónomo (Iturbide contestó con un rotundo no a Estados Unidos, ante la sugerencia de que siguiera su modelo de organización política). Poco tenía a su favor y mucho en

⁹ Juan Pablo Morales, *op. cit.*, p. 85.

¹⁰ *Ibidem*, p. 67.

contra. Lo cierto es que en esos años reinó la confusión, las versiones encontradas, los rumores y mucha mala intención propagada por sus opositores nacionales y de Estados Unidos.

El 11 de abril de 1823, a 22 días de su abdicación,

[...] hicieron su aparición por las calles de la ciudad unos cartelones en los cuales el Congreso anunciaba que todas las efigies de Iturbide que se hubieran colocado en sitios públicos debían ser retiradas, así como las inscripciones donde se les nombraba como Emperadores a él y a su esposa; con un lapso no mayor a tres días, todo aquel que desobedeciera este decreto, sería multado con 15 pesos o la cárcel de la Corte, además de pagar los gastos de lo anterior mandado.¹¹

Ésta fue, podríamos decir, la sentencia de muerte visual, pero lo peor vendría enseguida: la sentencia de muerte física. Esto ocurrió cuando días después, el 28 de abril, el Congreso mexicano publicó un implacable decreto que en su primer artículo dice a la letra: “1°. Se declara traidor y fuera de la ley a Don Agustín de Iturbide [ésta es la segunda vez que le llaman traidor] siempre que se presente bajo cualquier título en algún punto del territorio mexicano. En este caso queda declarado por el mismo hecho, enemigo público del Estado y cualquiera puede darle muerte.”¹²

La noticia del regreso de Iturbide a México desató una ola de rumores tan intensa y contradictoria que no se sabía qué creer. Se le temía como a un hombre capaz de mover montañas para lograr sus propósitos. Lo mejor sería exterminarlo... y así ocurrió. Este decreto-sentencia, a todas luces justificatorio de un crimen de Estado, lo carga-

¹¹ Juan Pablo Morales, *op. cit.*, p. 111.

¹² Francisco Castellanos, *op. cit.*, p. 197.

ron en su conciencia hombres como el general Manuel Mier y Terán, quien hiciera un fuerte extrañamiento al brigadier De la Garza por no haber decapitado de inmediato a Iturbide cuando se lo topó en Soto La Marina, al desembarcar. Mier y Terán se suicidó en Padilla ante la tumba de Iturbide, dejando como última voluntad “ser enterrado en el propio sepulcro del Libertador”.¹³

Antonio López de Santa Anna, quien fue uno de los que más daño causó al Imperio de Iturbide al orquestar a sus espaldas un plan (el de Casa Mata), hecho en contubernio con el agente estadounidense Joel Poinsett, buscó expiar sus culpas avalando que el Himno Nacional homenajeara a Iturbide en dos estrofas; ese himno, escrito en 1853, es el vigente, pero esos párrafos no se cantan desde 1943. También en tiempos de Santa Anna (de 1833 a 1855, cuando fue once veces Presidente de la República de manera intermitente), la ciudad de Iguala recibió nombre oficial de “Iguala de Iturbide”, mismo que perdió en el porfiriato (1898) cuando cambió por el de “Iguala de la Independencia”.

Sin embargo, Iturbide también recibió homenajes francos. El más impresionante fue el de su amigo y compañero de armas Anastasio Bustamante. En 1838, durante su primer mandato presidencial (tuvo dos periodos), realizó el traslado de los restos mortales de Iturbide, de Padilla a la ciudad de México. Desde entonces están depositados en la Catedral Metropolitana. Como camarada fiel de Iturbide, y muy a la manera decimonónica de demostrar ese apego sincero, Bustamante escribió en testamento especial su deseo que “a su muerte le fuera extraído el corazón y puesto en el mismo sepulcro de Iturbide en la Catedral”.¹⁴ Deseo que se cumplió al pie de la letra.

¹³ *Ibidem*, p. 230.

¹⁴ *Idem*.

Porfirio Díaz, aunque no simpatizaba con Iturbide, tampoco le restaba méritos patrióticos. Autorizó la acuñación de una moneda conmemorativa del primer centenario de su natalicio y ordenó inscribir en letras de oro el nombre de Agustín de Iturbide en la Cámara de Diputados; mismas que fueron retiradas tras un acalorado debate que se suscitó en 1921 para elogiar a Vicente Guerrero como consumidor de la Independencia.¹⁵ Sin embargo, tratándose de monumentos, don Porfirio sancionó el proyecto de la Columna de la Independencia de Antonio Rivas Mercado, en el que según los simpatizantes de Iturbide aparece el iniciador de la Independencia, Miguel Hidalgo, pero no el consumidor.¹⁶ En 1901, en Padilla, el gobernador Guadalupe Mainero decidió levantar uno en honor a Iturbide, que a su vez sirviera para recuperar el honor de Tamaulipas. La obra llevaría la siguiente inscripción: “Como mexicanos deploramos la ejecución del Consumador de la Independencia Nacional”, pero la escultura quedó inconclusa por la muerte de su promotor.¹⁷

El año de 1925, siendo presidente Plutarco Elías Calles, fue decisivo, ya que consolida la muerte cívica de Iturbide y su atracción por la Iglesia católica. En ese año los restos mortales de Hidalgo, Aldama, Allende, Morelos, Mina, Matamoros y Moreno fueron trasladados de la Catedral de México “a una cripta especialmente construida en el interior” de la Columna de la Independencia. Con este hecho simbólico el Estado sustrajo a esos personajes del ámbito religioso de culto a las reliquias, para conferirles un aura cívica y laica;¹⁸ la que ameritan los

¹⁵ *Ibidem*, p. 220.

¹⁶ *Ibid.*, p. 219.

¹⁷ *Ibid.*, p. 214.

¹⁸ Esther Cimet, *Olvidemos nuestro enfado. Imágenes de la institucionalización*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información, Instituto Nacional de Bellas Artes, Estampa Artes Gráficas, 2008, p. 7. (Abrevian Ensayos, tercera serie)

héroes fundadores de la nación que a finales del siglo XIX separó las esferas del Estado y la Iglesia. Desde entonces, los restos de Iturbide “se olvidan” en la Catedral y por ello, y por otras muchas razones, la Iglesia se apropia de la memoria del libertador y emperador. Asumen el carácter de reliquias de culto cuasi-religioso porque el clero, y no sólo en México, considera a Iturbide “Hijo fiel de México y de la Iglesia”, “prócer católico consumidor de la Independencia de México, que supo luchar y morir por su patria y por su fe” (esto se lee en una placa en homenaje a Iturbide que se develó en Livorno, Italia, en 2005). Algunos de sus partidarios, que también son creyentes, subrayan que Agustín I intentó levantar un “valladar católico” ante el avance de Estados Unidos, nación protestante.

Este “olvido” en la Catedral, en la Capilla de San Felipe de Jesús, donde se veneran las reliquias de éste que es considerado, también por los creyentes, “el primer santo mexicano”, ha contribuido, a la larga, a que haya un “olvido académico” y sobre todo crítico, acerca del personaje. En esta circunstancia, podríamos afirmar que se ha abandonado a Iturbide, a su memoria y su obra, a una suerte imprevisible en manos de creyentes católicos radicales (por ejemplo los sinarquistas) y de extrañas agrupaciones, como la Organización por la Voluntad Nacional que me encontré en ese agitado hormiguero que es Internet. Esta agrupación se propone, programáticamente: “La creación de un nuevo país que recupere el territorio del periodo imperial de Agustín I. Este país se llamará *Nueva España* y estará ‘apartado de la infiltración masónica de Estados Unidos’ y del sionismo.” Esta proclama fue publicada en Internet el 10 de febrero de 2009.

Víctima de la envidia y los celos de políticos y militares contemporáneos, de su impericia para interactuar con el Congreso, colocado en el centro de las luchas entre potencias internacionales que se disputaban Hispanoamérica, Agustín de Iturbide y el Imperio mexicano

deben ser recordados entre las primeras víctimas del expansionismo estadounidense, y aquél, como héroe entre los precursores del hispanoamericanismo al lado de Simón Bolívar y José de San Martín, libertadores de América del Sur. No me considero monárquico, es más, celebro la existencia de la República, no a sus corruptores, y creo, como otros, que vale la pena hacer un esfuerzo crítico para revisar y señalar los aspectos vergonzosos que acompañaron el nacimiento de este país.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- ANNA, TIMOTHY, *El imperio de Iturbide*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alianza Editorial, 1991. (Los noventa, núm. 70)
- BROM, JUAN, *Esbozo de historia de México*, México, Grijalbo, 2007.
- DEL ARENAL, JAIME, *Agustín de Iturbide*, México, Planeta, 2004.
- FUENTES MARES, JOSÉ, *Poinsett. Historia de una gran intriga*, México, Jus, 1958.
- , *Radiografía de una nación*, México, Océano, 1982.
- KRAUZE, ENRIQUE, *Siglo de caudillos. Biografía política de México (1810-1910)*, Madrid, Tusquets Editores, 1994.
- Salvat Básico. Diccionario enciclopédico*, Bogotá, Salvat Editores Colombiana, 1985.
- SELSER, GREGORIO, *Cronología de las intervenciones extranjeras en América Latina (1776-1848)*, tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Plantel Azcapotzalco, Universidad de G., UOM, 1994. (Cuadernos del CIIH)
- TRUEBA, ALFONSO, *Iturbide. Un destino trágico*, México, Campeador-Jus, 1954.
- VILLALPANDO, JUAN MANUEL, *Los presidentes de México. La historia de los gobernantes de la nación, 1821-2000*, México, Planeta, 2001.

FUENTES CONSULTADAS EN INTERNET

De julio a septiembre de 2009

es.wikipedia.org (Agustín de Iturbide)

inmf.org/ganadorlascases2.htm (Instituto Napoleónico México-Francia [Ensayo de Enrique Sada Sandoval, *El camino hacia la libertad. La influencia de Napoleón I en la Independencia de México*; ensayo laureado con el II Premio Memorial Conde de Las Cases, ciudad de México, del 2 al 31 de diciembre de 2007])

monsignorepuentechoa.wordpress.com/2009/09/27 (Diócesis italiana rinde homenaje a prócer católico de la Independencia de México)

mx.encarta.msn.com (Agustín de Iturbide)

www.banguat.gob.gt/museo/moneda

www.casaimperial.org (Descendientes del primer y segundo imperios de México)

www.crisolplural.com (Ensayo de Héctor Alejandro Mora Gallardo [Universidad Autónoma de Aguascalientes], *De terrorismos a terrorismos*, 14 de julio de 2009)

www.edumexico.net (Banderas de México)

www.geocities.com (Información sobre los municipios Padilla, Soto La Marina, Iguala e Iturbide)

www.inafed.gob.mx (Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal, Secretaría de Gobernación [Información sobre los municipios: Padilla, Soto La Marina, Iguala e Iturbide])

www.latrinchera.org (*Un foro tolerante para gente intolerante*, Agustín de Iturbide)

www.mexicosuperior.blogspot.com (*México prevalece*, Organización por la Voluntad Nacional)

www.poinsettiaday.com

www.portal.sre.gob.mx (Agustín de Iturbide)

www.recorri2.com (Misa en honor de S. M. Agustín de Iturbide y Aramburu,
emperador de México. Catedral Metropolitana)

www.redescolar.ilce.edu.mx (Agustín de Iturbide)

www.sinarquismo.org

www.thisishonduras.com (The Central American Provinces)

www.voluntad.org.mx (Organización por la Voluntad Nacional)

Memorantes y memorados en las vistas cinematográficas de los festejos del centenario del inicio de la Independencia de México¹

127 

ÉRIKA WENDY SÁNCHEZ CABELLO

En el mes de septiembre de 1910, en el que se celebró el Centenario del inicio de la Independencia de México, el gobierno porfirista (que como parte de los Estados nacionales conmemoraba precisamente el nacimiento de México como nación) puso especial empeño en mostrar sus logros. Para esto utilizó diversos medios, entre ellos las artes y sus distintos soportes.² La cinematografía también sirvió como registro de las fiestas, sumándose a crónicas oficiales y periodísticas, memorias y álbumes fotográficos. En parte, gracias a los fragmentos de esas películas que han llegado hasta nosotros, podemos reconocer ahora “la magnificencia de los festejos”.³

Al aparecer el cine durante el porfiriato tuvo una función fundamental: se convirtió en un autocomplaciente medio propagandístico oficial encargado de construir los referentes imaginarios de la nación, y qué mejor que mostrarlos al celebrarse los cien años del inicio de

¹ Este texto forma parte de mi tesis doctoral titulada *Imágenes e imaginarios de las fiestas de los centenarios de la Independencia de México 1910, 1921. Una construcción fílmica*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

² Véase Alicia Azuela, “Las artes plásticas en las conmemoraciones de los centenarios de la independencia 1910, 1921”, en *Asedios al centenario*, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México, en prensa.

³ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México. 1896-1920. Vivir de sueños*, tomo 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 123.

la Independencia. El cine contribuyó a mitificar la figura del dictador mexicano al registrar tomas de posesión, celebraciones y viajes del presidente,⁴ legitimando su régimen a través de vistas realizadas por una cámara que pocas veces cambiaba de posición y de la que se pensaba que sólo mostraba la verdad. Salvador Toscano, los hermanos Alva, Enrique Rosas y otros, realizaron películas de acontecimientos oficiales que podían pasar muy bien como propaganda del gobierno de Porfirio Díaz; incluso Andrés de Luna dice que “era el actor más importante del momento”.⁵

Las fiestas de 1910 fueron captadas por diversos camarógrafos. Entre las cintas que las registraron están las siguientes: *Fiestas del centenario de la Independencia* de los hermanos Alva; *Fiestas del centenario de la Independencia*, de Salvador Toscano y Antonio F. Ocañas,⁶ *Fiestas del centenario en México*, de la empresa Desfassiaux, y tal vez las de Guillermo Becerril.⁷ Los acontecimientos tuvieron una difusión casi inmediata gracias a las imágenes cinematográficas; un mes después las vistas se proyectaban por varios estados del país y el sur de Estados Unidos; su ciclo de exhibiciones se alargó por lo menos hasta 1912.

⁴ Principalmente sus viajes a Yucatán, Tehuantepec, Teotihuacán y Manzanillo, para inaugurar importantes líneas ferroviarias, símbolo del “progreso” del país. Se filmó también la realización de obras públicas, como las de los puertos de Coatzacoalcos y Salina Cruz y del Palacio de Correos, así como la inauguración de la luz eléctrica en Xochimilco.

⁵ Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza y Aleksandra Jablonska, *Vistas que no se ven. Filmografía mexicana 1896-1910*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

⁶ Integrado por vistas de movimiento y cien fijas, cuyos títulos no se especifican en los programas. La estructura original de la cinta la conocemos gracias a los carteles de la época que se conservan en el Archivo Salvador Toscano, y es la misma del programa oficial de los festejos. Véase Genaro García, *Crónica oficial de las fiestas del primer Centenario de la Independencia de México*, publicada bajo la dirección de Genaro García por acuerdo de la Secretaría de Gobernación, México, Talleres del Museo Nacional, 1911.

⁷ Para los carteles de exhibición y las partes de las películas de las que hay noticia véanse: Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano*, vols. I y II, Méxi-

Más de cinco mil metros de película y cien vistas fijas presentó el ingeniero Salvador Toscano en los meses de octubre a diciembre de 1910, en algunos casos en combinación con la empresa Orizabeña de Espectáculos. En la ciudad de México inició la exhibición de las vistas el 4 de octubre en el salón de su propiedad: La Metrópoli, donde, a diferencia de otros cines de la capital en los que las vistas del Centenario eran pocas y mezcladas con extranjeras, se ofrecía siete y hasta diez películas diferentes; el salón también presentó las cintas en los teatros Gorostiza y Luis Mier y Terán, de Oaxaca; en el Morelos, de Puebla, y en el Cuauhtémoc, de Guadalajara; las vistas cinematográficas que se exhibieron estaban divididas en tres partes.⁸

Algunas escenas fueron incorporadas después en documentales de compilación histórica, como *Historia de la Revolución mexicana* (Julio Lamadrid, 1928) o *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950). En realidad poco conocemos de ellas y los fragmentos atribuidos a los

co, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986 y 1994; Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza y Aleksandra Jablonska, *op. cit.*; Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza y Carlos Flores, *El arcón de las vistas. Cartelera del cine en México, 1896-1917*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994; Ángel Miquel, "Hacia una filmografía definitiva de Salvador Toscano", en *Acercamientos al cine silente mexicano*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2005, y el disco compacto *Un pionero del cine en México. Salvador Toscano y su colección de carteles*, México, Fundación Carmen Toscano, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

⁸ Primera parte. Día 1. Inauguración del Manicomio General. Llegada del Presidente, visita a los departamentos. Día 2. Recepción de la pila bautismal de Hidalgo en la Estación de Buenavista. Gran comitiva y entrada al museo. Día 3. Colocación de la primera piedra de la nueva cárcel en la calzada de la Coyuya, por el señor Ministro de Gobernación. Día 4. Fiestas del Comercio. Desfile de carros alegóricos. Día 5. Solemne recepción de los embajadores extranjeros en Palacio Nacional. Día 6. La jura de la bandera por seis mil niños en la Plaza de la Constitución. Día 7. Inauguración de la escuela Josefa Ortiz de Domínguez y glorificación de la corregidora por señoritas de la Escuela Normal, y párvulos de la misma. Día 8. Homenaje a los héroes de 1847 en Chapultepec. El señor Presidente y sus Ministros llevan ofrendas de flores. Día 9. Ceremonia de la colocación de la primera piedra del monumento a Isabel *La Católica*, que obsequia la colonia española. Llegada del señor

hermanos Alva y a Salvador Toscano, que han llegado hasta nosotros, han perdido su estructura original. Sin embargo, podemos rehacer parte del sentido de esas vistas a través de lo que se conserva, sumado a datos encontrados en otros documentos, como programas de exhibición, cartas y fotografías.

embajador Polavieja y del señor Presidente. Día 10. Excursión del Congreso de Americanistas a San Juan Teotihuacan, visita a las pirámides. Segunda parte. Día 11. Colocación de la primera piedra del monumento a Washington en la Plaza de Dinamarca. Obsequio de la colonia americana. Colocación de la primera piedra del monumento a Pasteur. Obsequio de la colonia francesa. Día 12. Inauguración de la Escuela Normal para Profesores. El señor Presidente recorre los departamentos. Visita a la alberca. Los invitados saliendo del edificio. Día 13. Inauguración de la estatua de Humboldt. Formación de los marinos alemanes. Día 14. Gran procesión cívica formada por todos los elementos de la sociedad mexicana y marinos extranjeros. Vista tomada en la avenida de San Francisco. Día 15. Gran desfile histórico. Indios aztecas. El emperador Moctezuma, Hernán Cortés, indios tlaxcaltecas, época de la Conquista, don Agustín Iturbide, don Vicente Guerrero y el Ejército de las Tres Garantías. Carros alegóricos. Día 16. Inauguración del monumento a la Independencia, ceremonia oficial del centésimo aniversario del grito de Dolores. Los embajadores y delegados extranjeros recorren en carruajes la avenida de San Francisco en medio de una lluvia de flores. Gran desfile militar, tomando parte los marinos franceses, alemanes, argentinos y brasileños. Día 17. Entrega del uniforme de Morelos por la embajada española. Las banderas insurgentes, figurando la Virgen de Guadalupe que Hidalgo tomó en Atotonilco, escoltadas por generales acompañan el uniforme. Día 18. Celebración del centenario de la República de Chile, desfile de marinos argentinos, brasileños y tropas mexicanas frente a la Legación. Día 19. Inauguración del monumento a Juárez. La embajada francesa se dirige a Palacio a entregar las llaves de la ciudad. Tercera parte. Día 20. Colocación de la primera piedra del monumento a Garibaldi, obsequio de la colonia italiana. Día 21. Inauguración de las obras de aguas potables de la ciudad de México. Día 22. Inauguración de la Universidad Nacional. Procesión de doctores. Día 23. El nuevo lago de Chapultepec. Día 24. Exposición Agrícola y Ganadera. Día 25. Grandes maniobras militares y simulacro de guerra en las lomas del molino del rey. La infantería, caballería y artillería en acción. Día 26. Las grandes obras de desagüe del valle de México. El túnel de Tequizquiac. El Gran Canal. El Gran Tajo. Día 27. Colocación de la primera piedra del Palacio Legislativo. Día 28. Panorámica de las avenidas de San Francisco y Cinco de Mayo. Día 29. Homenaje a doña Josefa Ortiz de Domínguez. Día 30. Apoteosis a los héroes en el monumento a la Independencia.

Los festejos del Centenario del inicio de la Independencia se caracterizaron por la gran cantidad de recursos utilizados y por el interés en mostrar los logros de un país moderno, también fueron la oportunidad para el régimen de exponer su visión de la historia. La obra pública es la que da cuenta del progreso que quiere mostrarse en los festejos, imitando la concepción del centenario de 1889 en Francia, en el que estaba presente la celebración del progreso y la participación de los invitados de las grandes potencias de la época a todos los eventos, así como “el deseo de dejar un recuerdo de la conmemoración en la inauguración de monumentos y edificios que transformaran el paisaje urbano”.⁹ En el álbum gráfico *México en el centenario de la Independencia*, publicado por Eugenio Espino en 1910, hay fotografías de plazas y calles, de arquitectura civil y religiosa, de monumentos arqueológicos y modernos, que tenían la intención de mostrar cómo “México comenzó a marchar rápidamente hacia el progreso, hasta llegar a la altura que aquí se ve”.¹⁰

De la misma manera, las vistas cinematográficas registraron eventos como la inauguración del Manicomio de La Castañeda, la colocación de la primera piedra del Palacio Legislativo, la inauguración de la Columna de la Independencia y el Hemiciclo a Juárez, para mostrar la magnificencia de las obras y documentar la modernidad del país. Los carteles de cine anunciaban: “Para los que dudan del progreso de nuestro País y de su sabia administración, he aquí una prueba patente del adelanto conseguido en treinta años de paz. Todas las naciones del mundo rindiendo homenaje AL CENTENARIO DE NUESTRA INDEPENDENCIA.”¹¹

⁹ Annick Lempérière, “Los dos centenarios de la Independencia mexicana (1910-1921). De la historia patria a la antropología cultural”, *Historia Mexicana*, vol. 178, núm. 2, México, octubre-diciembre de 1995, p. 330.

¹⁰ Eugenio Espino, *México en el Centenario de la Independencia*, México, Gran Establecimiento Litográfico de Muller Hnos., 1910, p. 5.

¹¹ Cartel *El Centenario de Nuestra Independencia en México*, en el disco compacto *Un pionero del cine en México...*, op. cit.

De la escena de la inauguración del manicomio sobreviven varias tomas, entre ellas un paneo donde se aprecia el enorme edificio que, en un intertítulo, es magnificado aún más por su costo: “Las fiestas dieron principio el día 1 con la inauguración del manicomio general, hermoso edificio construido en Mixcoac y cuyo costo fue de \$2’235,000.00.”¹² También sobreviven tomas de otras inauguraciones de monumentos destacados, como una de la salida de la concurrencia al acto de colocación de la primera piedra del Palacio Legislativo.

Igualmente documentan la majestuosidad de los festejos las vistas de la inauguración del monumento a la Independencia “Ceremonia oficial del CENTÉSIMO ANIVERSARIO DE LA PROCLAMACIÓN DE LA INDEPENDENCIA”, según el programa oficial.¹³ Distintas tomas de los palcos y gradas con la multitud en la rotonda del monumento donde se ve al presidente Díaz acompañado de representantes de los poderes federales, su gabinete y el Estado Mayor, así como de los enviados especiales, el cuerpo diplomático y los camarógrafos; un *tilt-up* de la columna, que nos muestra su gran altura y belleza, y un gran plano general que da la impresión de ser una foto fija, pero al nivel del piso muestra a los asistentes recorriendo el monumento.

De la inauguración del Hemiciclo a Juárez existe una toma abierta con buena cantidad de personas en ambos lados de la calle esperando el inicio del evento; con el paso libre para los carros en los que llegaban invitados especiales. Se ven lonas para cubrir del sol a los asistentes y la banda de la policía al frente de una formación que hacía valla hacía el monumento. La siguiente toma muestra la mesa de honor

¹² Del guión de montaje *Los últimos treinta años de México*, de Salvador Toscano, conservado en su archivo y digitalizado en el Museo del Cine.

¹³ Comisión Nacional del Centenario de la Independencia, *Memoria de los trabajos emprendidos y llevados a cabo por la Comisión Nacional del Centenario de la Independencia, designada por el presidente de la República el 1° de abril de 1907*, México, Imprenta del Gobierno Federal, 1910, p. 39.

del Presidente de la República, acompañado por su gabinete en pleno y rodeado por los representantes especiales de los gobiernos amigos, por los miembros del Cuerpo Diplomático Permanente y por las comisiones de los Poderes de la Unión; al fondo se ve la columnata del Hemiciclo y los árboles de la Alameda Central. Se observa al general Díaz descubrir la corona e inscripción del monumento, cuando “una ovación estruendosa saludó el acto y confundió los nombres gloriosos del gran Reformista y del ilustre Caudillo”.¹⁴ En otra toma se magnifica la figura del artífice del progreso al presentar al presidente Díaz durante su discurso. Retomo lo que señala Lempérière: con esta ceremonia culminó el proceso de sacralización en beneficio del poder personal de Porfirio Díaz, al ligar definitivamente el nombre de Juárez, “héroe epónimo de la Reforma y del México político moderno” con el suyo.¹⁵ La Columna y el Hemiciclo, monumentos conmemorativos referentes de la Independencia y la Reforma, convertían de manera simbólica a la ciudad en un “libro abierto” de la historia nacional.¹⁶

Asimismo, las películas del Centenario registran el culto al panteón cívico; en las escenas de la *Recepción de la pila bautismal del cura Hidalgo* puede verse la procesión en la que los estudiantes de historia de la preparatoria iban jalando el carro donde se encontraba la pila bautismal del iniciador de la Independencia, y en la *Solemne entrega del uniforme de Morelos por la embajada española* se registra este hecho y la transmisión de otros objetos que le fueran quitados por los realistas y que, por encargo del rey de España, hizo su embajador especial el marqués de Polavieja al Presidente de México el 17 de septiembre, evento

¹⁴ Genaro García, *op. cit.*, pp. 80-81 del Apéndice.

¹⁵ Annick Lempérière, *op. cit.*, p. 325.

¹⁶ Véase Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “La escultura conmemorativa y la nueva imagen urbana”, en Rodrigo Gutiérrez Viñuales y María Luisa Bellido Gant (coords.), *Artes plásticas en Iberoamérica y Filipinas*, España, Universidad de Granada, Departamento de Arte, 2004.

que, según la *Crónica oficial*, fue el más conmovedor para el pueblo, por ser José María Morelos el “representante genuino de la nacionalidad mexicana”. En *Homenaje a los niños héroes de 1847 en Chapultepec* se ven en procesión, puestos sobre una cureña de cañón, el retrato y los objetos de Morelos; van escoltados por la Compañía de la Escuela Militar de Aspirantes y por el representante español Polavieja, junto con los estandartes insurgentes, entre los que destaca el de la Virgen de Guadalupe. El programa incluyó el discurso oficial del diputado José R. Aspe y la lectura de un poema de Ezequiel A. Chávez. Para terminar, se cantó el Himno a los Héroes cuando Díaz se dirigió al monumento y depositó una corona de flores; la acción registrada por las vistas se concentra, al igual que en muchos otros eventos, en la llegada y partida de Porfirio Díaz como las tomas que muestran al Presidente de la República llegando a la tribuna oficial donde se efectuó el acto relativo al monumento a Washington.

Es muy significativa esta reunión de imágenes simbólicas de los héroes del pasado con las del Presidente. En las películas, el recurso visual se enfatizó a través de la inclusión de vistas fijas o transparencias en las que aparecían dibujos o retratos de Hidalgo, Juárez y Díaz.¹⁷ Es así como la cinematografía vinculaba el pasado (la Independencia y la

¹⁷ De acuerdo con Ángel Miquel, en 1904 Salvador Toscano proyectó en la capital un retrato de Benito Juárez que los espectadores aplaudieron a rabiar y exigieron que la orquesta del cine tocara una diana, aunque inmediatamente después la imagen de Porfirio Díaz encontrara la opinión dividida, “suscitando aplausos, pero también siseos”. *Salvador Toscano*, México, Gobierno del Estado de Puebla, Universidad de Guadalajara, Fundación Toscano, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p. 66. Entre las vistas fijas que exhibía Toscano también se encontraban retratos de José María Morelos y el padre Las Casas. No hay referencias que nos indiquen que los hermanos Alva presentaran vistas fijas a la par de las vistas en movimiento, como lo hacía Toscano; sin embargo, uno de los fragmentos resguardados por la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México y atribuido a los hermanos Alva las incluye antes de las tomas de la inauguración de la Columna de la Independencia.

Reforma) con el presente, pero sobre todo asociaba la figura presidencial con los “fundadores de la nación independiente”.¹⁸ Apoyando el discurso oficial del Centenario enfatizado en la Apoteosis de los Héroes de la Independencia, la final y espectacular ceremonia constituyó el apropiado cierre de todos los festejos. El padre Rivera, uno de los historiadores más conocidos del periodo, señaló en su discurso que “Hidalgo y Juárez plantaron la frondosa oliva de Porfirio Díaz”.¹⁹

Gracias a él [a Díaz] hemos podido solemnizar nuestro Centenario y esta magna apoteosis con incomparable magnificencia, entre el aplauso y las cordiales manifestaciones de simpatía de todas las Naciones del orbe y en medio de las aclamaciones de un pueblo libre, próspero, culto y feliz.

Así considerada, esta solemnidad se agiganta. Esta glorificación alcanza, no sólo a los héroes y a los mártires de nuestra lucha de Independencia. Nuestra gratitud y nuestra veneración se extienden aún, y sucesivamente, a los prohombres gloriosos de la Reforma, y también incluye, y debía incluir, al magno gobernante; al fundador de la paz, del crédito y de las riquezas nacionales; al educador, con su ejemplo, con las instituciones que ha creado y con los códigos que ha expedido, del pueblo mexicano, y a quien la posteridad llamará el consolidador de nuestra Independencia.²⁰

Utilizado en monedas, medallas, estampas, timbres, vajillas, postales, partituras y carteles, este recurso apareció en las mismas celebraciones del inicio de la Independencia en el carro alegórico del Centro Mercantil para la Fiesta del Comercio, donde el busto de Hidalgo iba

¹⁸ Enrique Florescano, “Imágenes del centenario mexicano”, en Margarita Gutman (coord.), *Construir bicentenarios: Argentina*, Buenos Aires, Observatorio Argentina: Fundación Octubre, Caras y Caretas, 2005, p. 169.

¹⁹ Genaro García, *op. cit.*, pp. 86-88 del Apéndice.

²⁰ *Ibidem*, pp. 83-84.

coronado por la Patria, el de Juárez por la Justicia y el del general Díaz por la Paz. De la misma manera, en el álbum fotográfico *México en el centenario de la Independencia* el recorrido visual inicia con los retratos de los tres próceres presentándolos como los constructores de la nación.²¹

Por otro lado, la constante presencia del octogenario general Díaz como la figura central de las películas, asistiendo con gran energía a los eventos, seguido por miembros del gabinete e invitados de varias naciones, ensalzaba la figura del Presidente colocándolo como el dirigente de una nación que el cinematógrafo mostraba apacible, ajena a conflictos sociales, tal como versaba el lema porfiriano, en las vistas se reflejaba “orden y progreso”.

FILMOGRAFÍA

Memorias de un mexicano. Director Salvador Toscano. Año: 1950. México. Rescate y producción: Carmen Toscano. Óptica: Javier Sierra. Edición: Teódulo Bustos Jr. Sonido: José de Pérez. Música: Jorge Pérez. Narración: Carmen Toscano.

ARCHIVOS

Archivo Fílmico Salvador Toscano, Fundación Carmen Toscano.
 Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo Gabilondo.

²¹ Eugenio Espino, *op. cit.*, pp. 6-8.

La columna ausente. El proyecto de Lorenzo de la Hidalga en la Plaza Mayor de México

137 

MARÍA TERESA SUÁREZ MOLINA

Esta historia comienza con un desalojo: los comerciantes de la plaza mayor de México debían desocupar el mercado del Parián, por orden del presidente Antonio López de Santa Anna; además, dicho mercado sería demolido de inmediato. Era el 27 de junio de 1843 y el gran edificio que había ocupado la plaza desde fines del siglo XVII, para los ricos comerciantes que vendían los productos llegados en el Galeón de Manila, debía desaparecer. Para el Ayuntamiento, que recibía las rentas, había “una indemnización mezquina, para los comerciantes ni siquiera eso”.¹ Terminaban así los “139 años, 10 meses, 4 días”² durante los cuales el Ayuntamiento de la ciudad de México se había hecho cargo de ese espacio. El Ministerio declaró que debido a que el Parián había sido construido con fondos del erario, el material que resultara de la demolición serviría para construir un *monumento a la Independencia* (y que además el dinero y alhajas que se encontraran enterrados por los mismos comerciantes para protegerlos, serían confiscados por la Tesorería general).

Muy lejos quedaba la época gloriosa del Parián, cuando su construcción había comenzado hacia 1695, para concluir el 19 de abril de

¹ Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, México, Editora Nacional, 1967, p. 120.

² Ayuntamiento de México, *Colección de documentos oficiales relativos a la construcción y demolición del Parián y a la propiedad reconocida e incontestable que tuvo el excmo. Ayuntamiento de México en aquel edificio*, México, Ignacio Cumplido Impresor, 1843.

1703. Era una decisión que respondía a la quema de cajones (como se denominaban entonces los puestos del mercado) sucedida por el levantamiento popular contra el virrey conde de Galve. El rey de España, Carlos II, había autorizado que se hiciera una construcción de piedra. Se le puso el nombre de Parián en recuerdo del barrio de Manila destinado a la venta de productos llegados de Europa (en lengua tagala, *Parián* significa mercado). El edificio era cuadrado, con cuatro filas de cajones ligadas en los extremos por dos corredores porticados, de oriente a poniente.

La construcción se hizo de mampostería y tepetate (un aglomerado semejante al tezontle), y las puertas eran de cedro y oyamel³ (en el cuadro de Cristóbal de Villalpando sobre la Plaza Mayor, fechado en 1691, éstas aparecen adornadas con chapetones). Las cornisas y arcos exteriores eran de piedra labrada y, de nuevo según la pintura, sobre la puerta principal había una hornacina con una imagen de la Purísima Virgen.

En los cajones del Parián se establecieron los llamados tratantes de Filipinas que, sin duda, eran los comerciantes más acaudalados de la capital. Muy pronto este lugar se convirtió en el centro de comercio de la Nueva España. Pero cuando el 23 de julio de 1843 comenzó su demolición, muy pocas voces lo defendieron. Según un periódico de la época (titulado *El Siglo Diez y Nueve*) no existía “una sola persona de medianas luces, que deje de aprobar la orden dada por el supremo gobierno, para que desaparezca el edificio llamado Parián (de ominosa y funesta memoria) que es uno de los más notables lunares que afean a la capital de la república”.⁴

³ Diego López Rosado, *Los mercados en la ciudad de México*, México, Secretaría de Comercio, 1982, p. 104.

⁴ Ayuntamiento de México, *Colección de documentos...*, op. cit., p. xv. *El Siglo Diez y Nueve*, núm. 596, México, 13 de julio de 1843.

Ese día, el edificio fue ocupado por los encargados de su destrucción; se comenzó por quitar el pavimento y para ello se empleó a los presidiarios y a “más de seiscientos hombres libres. La noche del 31 de agosto, quedaron por tierra todas las paredes del edificio y la mañana del 11 de septiembre, acabados de quitar los escombros, la plaza mayor fue ocupada por las tropas de la guarnición [para conmemorar el aniversario de la batalla ganada en Tampico en 1829]”.⁵ En la plaza quedaban sólo doce faroles sobre pies derechos para derramar luz sobre el espacio; Manuel Rivera Cambas dice en relación con la premura con que se realizó la destrucción que: “[...] la energía y actividad con que se llevó adelante la empresa, no tenía precedente en nuestra sociedad.”⁶

Desde el primer momento, una vez que fue despejada la Plaza, se pensó en erigir de un monumento y para ello se eligió a la Academia de Bellas Artes como la responsable de abrir un concurso y seleccionar un proyecto. Se decidió que fuera una columna honoraria, colocada sobre un pedestal y revestida de mármol con adornos de bronce dorado. Su remate debía ser una estatua de bronce y en su interior tendría una escalera en espiral que permitiera el acceso a la misma. En las diferentes caras del pedestal se colocarían bajorrelieves con asuntos tomados de la historia de la lucha de Independencia,⁷ en ellos se recordaría el Grito de Iguala, el de Dolores, la Entrada del Ejército Triunfante y la Batalla de Tampico, con sus respectivas inscripciones.⁸ Se pretendía, ante todo, crear una armoniosa Plaza, que además de la columna tuviera adornos secundarios, como fuentes, lo cual se complementaría con las reformas arquitectónicas que se harían en

⁵ *Idem.*

⁶ Manuel Rivera Cambas, *op. cit.*, p. 121.

⁷ Véase Alicia Sánchez Mejorada de Gil, *La columna de la Independencia*, México, Jilguero, 1990, p. 15.

⁸ Manuel Rivera Cambas, *op. cit.*, p. 123.

el Palacio Nacional. El premio para el ganador del concurso era de trescientos pesos.

Se presentaron doce proyectos y para agosto de 1843 (sólo un mes después de los trabajos de demolición del mercado) los diseños de la columna estaban terminados. El premio lo obtuvo el arquitecto mexicano Enrique Griffón; sin embargo, los miembros de la Academia de San Carlos “después de un largo y detenido examen, y de haber oído el dictamen de una comisión de artistas nombrados en su seno”,⁹ decidieron apoyar el diseño del arquitecto español Lorenzo de la Hidalga, quien ya había realizado varios proyectos durante el régimen del general Santa Anna, como el Mercado del Volador y el Teatro Nacional, primero conocido como Teatro Santa Anna (que cerraba la calle de Cinco de Mayo en el cruce de Bolívar y que fue demolido en 1901). Y hay que decirlo, Lorenzo de la Hidalga era el arquitecto consentido del régimen y Santa Anna desaprobó el resultado del concurso a favor de su amigo.

De la Hidalga había llegado en 1838 y sus obras renovaron las ideas de la arquitectura del momento. Aun así, fueron muchas las quejas acerca de esta preferencia y del cambio de los resultados, pero la asignación no fue modificada; además, los trescientos pesos se otorgaron al proyecto ganador aunque no se realizara. Para justificar la ilegalidad del hecho: “Se criticó el proyecto de Griffón por colocar una estatua ecuestre como remate a la columna, a una altura considerable, y el adornar su fuste con las armas y los nombres de las naciones europeas.”¹⁰

⁹ Elisa García Barragán, “Lorenzo de la Hidalga”, en *Del arte. Homenaje a Justino Fernández*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977, p. 206.

¹⁰ Alfonso Alcocer, *La Columna de la Independencia*, México, Ediciones de la Delegación Cuauhtémoc, s/f, p. 8. Citado por Alicia Sánchez Mejorada de Gil, *op. cit.*, p. 14.

La primera piedra del monumento de De la Hidalga fue puesta con la mayor solemnidad el 16 de septiembre de 1843. Era de mármol blanco y cuadrada, y en su interior había un hueco para colocar una caja de zinc en la que se depositó el decreto que ordenó la erección del monumento y un calendario de 1843.¹¹ El presidente Santa Anna no concurrió al acto debido a su mala salud, pero sus ministros pusieron la primera piedra en su representación.

En la plaza se comenzaron a realizar entonces los cimientos, pero “era tal la cantidad de agua que producía la excavación, que no bastaban tres bombas de bastante poder, trabajando todo el día y parte de la noche para mantener sin agua el plano en que debían ponerse las estacas”.¹² Para Rivera Cambas, en su publicación *México pintoresco, artístico y monumental* de 1880: “El pensamiento de levantar la columna en la plaza mayor no era de muy fácil ejecución, porque esta clase de obras no admiten términos medios, si no son muy buenas nada valen, por ese motivo hasta hoy no se ha podido terminar la obra, siendo imposible hacer los gastos todos que ella demandaba.”¹³

La primera parte de la columna, que sí alcanzó a ejecutarse, fue realizada en pórfido, una piedra muy dura, especie de mármol de color rojo, y sólo eso fue lo que quedó por muchos años. En ese lugar se colocó primero un farol, en 1859, y años después, hacia 1880, se puso una caja acústica de fierro bajo la que se ubicaban las bandas de música para que se escucharan desde cualquier punto de la plaza. Eso se complementó con la siembra de fresnos, primero limitados al contorno del atrio de la Catedral, y después abarcando toda la plaza. Hacia 1866 don Ignacio Trigueros diseñó un jardín con bancas de fierro, cuatro fuentes y plantas aromáticas. “Después fue iluminado

¹¹ Manuel Rivera Cambas, *op. cit.*, p. 123.

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

este jardín con gas hidrógeno que hizo más ameno el recreo que hoy se disfruta bajo la espesa sombra de los fresnos y la pintoresca vista de los eucaliptus”,¹⁴ nos dice Rivera Cambas.

El testimonio plástico más importante de la plaza con la columna se lo debemos a Pedro Gualdi, escenógrafo y pintor de origen italiano especializado en vistas de la ciudad de México; el artista hizo diferentes versiones del utópico proyecto de Lorenzo de la Hidalga. Utópico porque nunca se realizó completamente, sólo los cimientos y el zócalo que allí se colocaron; con este nombre es como se ha designado a la Plaza Mayor de México desde entonces y, por extensión, como se han conocido las plazas de las ciudades de todo el país. Gualdi, que había realizado con mucho éxito álbumes con monumentos de la ciudad, escribió un anuncio en el periódico *El Siglo Diez y Nueve*:

Pedro Gualdi visto lo magnífica que queda la gran plaza de México con el monumento aprobado y, la restauración del Palacio Nacional, tiene el honor de avisar a los amantes de las artes y al público, que a la mayor brevedad saldrá una estampa litográfica [...] con la vista general de la gran plaza, tal como quedará con los adornos proyectados. [...] El precio de cada estampa será de dos pesos.¹⁵

Gualdi realizó dos versiones del proyecto de la plaza con la columna en litografía, lo mismo que un cuadro abocetado, con diferencias mínimas entre sí, especialmente variaciones en los ángulos y el encuadre desde donde fueron tomados. Después repitió este cuadro para el gran telón del Teatro Nacional, inaugurado en 1844, dentro de

¹⁴ *Ibidem*, p. 125.

¹⁵ Citado por Arturo Aguilar, “Pedro Gualdi, pintor de perspectiva en México”, en el catálogo de la exposición *El escenario urbano de Pedro Gualdi, 1808-1857*, México, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, abril-julio, 1997, p. 56.

la tradición de pintar los telones de boca del teatro con un tema de la ciudad.

Su preocupación se centra en el minucioso detalle del dibujo de los edificios y en la perfección de la perspectiva lineal, lo cual deriva de su experiencia en las escenografías. No existe un interés en detallar las figuras sino en transmitir la idea de la inmensidad del espacio y sus edificios.

No es casual que los pintores viajeros y los cronistas del siglo XIX se hayan centrado en pintar la plaza, no sólo en México sino en general en Iberoamérica: “La plaza tiene tan fuerte capacidad de monopolizar el mensaje icónico de la urbe que a artistas, ya dibujen o pinten, les basta con ella en muchos casos [...] De hecho hasta fines del siglo [se refiere al XIX] la mayoría de las representaciones de ciudades no son muchas veces sino representaciones de plazas.”¹⁶

El proyecto de Lorenzo de la Hidalga estaba encaminado a la renovación y ordenamiento de los espacios, tal como ocurría con las otras naciones americanas, inspiradas en un gusto principalmente francés. Por otra parte, “Consolidados los gobiernos nacionales pronto comenzaría la necesidad de dotar a los recintos urbanos de los nuevos contenidos simbólicos, señalando la presencia de los próceres de la Independencia.”¹⁷ Muchas plazas americanas se poblaron de obeliscos y columnas conmemorativas, y en algunos casos se “convocaron a escultores europeos, franceses o italianos, para reinterpretar las estatuas ecuestres de los paradigmas heroicos de la nacionalidad”.¹⁸ Las colum-

¹⁶ Maryan Álvarez-Builla y Joaquín Ibáñez, “Sentados en el centro del universo”, en *La plaza en España e Iberoamérica. El escenario de la ciudad*, Madrid, Museo Municipal, 1998, p. 20.

¹⁷ Ramón Gutiérrez, “Las plazas americanas de la ilustración a la disgregación”, en *La plaza en España... op. cit.*, p. 125.

¹⁸ *Ibidem*, p. 126.

nas conmemorativas se solían coronar con una estatua que simbolizara la Libertad o con un águila, y en algunos países de América del Sur, con la representación más autóctona del cóndor.¹⁹

La función comercial de la Plaza se fue haciendo a un lado y poco a poco los espacios se pensaron para el paseo, “ordenado según normativas precisas siguiendo los criterios de una jardinería geométrica francesa o con una suerte de controlada ‘espontaneidad’ a la inglesa, siempre acompañado de un equipamiento concreto de bancas, fuentes, esculturas y monumentos, además de variados solados, adornos florales y vegetales”.²⁰

Años más tarde, en 1864, Lorenzo de la Hidalga hizo otro proyecto para renovar la Plaza Mayor, ahora para el emperador Maximiliano, con un nuevo intento por levantar la columna, pero otra vez esta obra quedaría inconclusa por la guerra de intervención francesa.²¹ Sin embargo, es el proyecto que inspiró y fue la base del realizado por Antonio Rivas Mercado en 1900: la Columna de la Independencia, hoy conocida como El Ángel. El italiano Enrique Alciati fue el autor de las esculturas, quien realizó las de mármol en México y en Florencia las de bronce.

Algunos elementos del proyecto original de De la Hidalga se readaptaron, pero en cuanto al diseño se conservó el basamento, la columna estriada en segmentos y adornada con guirnaldas de laureles, el orden compuesto del capitel y la victoria alada como remate, así como ser el panteón de los primeros héroes de la Independencia. Aunque el monumento no fue colocado en el centro de la Plaza Mayor, conocida

¹⁹ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Un siglo de escultura en Iberoamérica (1840-1940)”, en Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Ramón Gutiérrez (coords.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 118.

²⁰ Ramón Gutiérrez, *op. cit.*, p. 128.

²¹ Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 207.

como Zócalo, sí lo fue en un lugar igualmente emblemático: el Paseo de la Reforma y se ha convertido en símbolo de la ciudad de México y espacio de apropiación por parte de los más diversos grupos de la sociedad mexicana.

Desde los legendarios pilares de bronce que franqueaban la entrada al Templo de Salomón en la antigüedad, pasando por las columnas historiadas romanas, este elemento arquitectónico ha sido asociado con el deseo de exaltar los sucesos más gloriosos de un país, y en tiempos de aniversarios es bueno pensar en lo que significan para una sociedad. Y de acuerdo con el emblemático historiador del arte alemán Gombrich: “Sólo un aniversario es capaz de transmitir a una comunidad de gente que comparte unas mismas ideas la certeza de que existen logros y sucesos que desafían a la mortalidad [...]. Pues su obra pertenece a la civilización, a la ‘cultura universal’ que hunde conscientemente sus raíces en el pasado.”²²

²² E. H. Gombrich, “Historia de los aniversarios: tiempo, número y signo”, en Kristen Lippincott, *El Tiempo a través del tiempo*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 2000, p. 245.

**Posiciones, composiciones y recomposiciones
en el “arte de la Revolución mexicana”**

147

ESTHER CIMET SHOIJET

Convocar a una deconstrucción significa todo lo contrario de invitar a reproducir y multiplicar la “historia de bronce”, la historia como monumento, que glorifica sin cuestionamientos los monumentos de La Historia, valga la redundancia. Los mitos son ineludibles, forman parte —al parecer inextricable— de la dinámica social. Al cuestionar los mitos que han sido vigentes pero que comienzan a resquebrajarse, la perspectiva deconstructora implica la necesidad de crear nuevos mitos, nuevos ritos. Creo que estamos en un momento de ese tipo. Ante el aparente vacío: revisar los saldos, revisar las deudas, los que desde aquí y ahora se perciben como puntos ciegos en la así llamada cultura de la Revolución. Un elemento que llama mi atención es que este momento parece coincidir, precisamente, con el fin de la era del petróleo como fuente energética básica, motor del desarrollo industrial en el siglo XX —o cuando menos con el inicio de sus estertores—, oro líquido que ha sido la base del funcionamiento, del sostenimiento del Estado mexicano, aunque no del desarrollo económico del país en una dirección democrática y popular, que hubiera cabido esperar en el contexto de la expropiación. Aun antes de esta, el petróleo había sido también por consiguiente, el sustento económico de las políticas culturales estatales, empezando con el proyecto fundador: el ambicioso y arrollador proyecto vasconcelista, cuyas reverberaciones se dejan sentir aún el día de hoy. Dejo aquí este cabo medio suelto.

Una vez “pacificados” los sucesivos movimientos de insurgencia que en su diversidad antagónica terminaron por ser aglutinados en

el término “la Revolución mexicana”, y con el inicio del proceso de su incorporación en lo que devendría la gran estructura corporativa, arranca el proceso de integración nacional homogeneizadora exigida por la construcción del Estado que se autonombra de la Revolución. El discurso que avala la reconstrucción del país y la visión del proyecto cultural que coadyuvará a conformar la nación se construye con varias palabras clave: modernización, nacionalismo, inclusión de las clases populares en sus beneficios. “Para un país periférico, el nacionalismo, era sobre todo un dictado económico: tanto el requisito como la consecuencia principal de la modernización [...] Ser una nación moderna significaba seguir ambivalentemente pero constantemente el modelo paradigmático de Europa o Estados Unidos”.¹ Insertarse en el desarrollo industrial capitalista moderno. Esa modalidad, en los términos en que fue planteada en un país pluriétnico y multicultural como el nuestro, exigió la homogeneización de la diversidad. La educación, las artes y la educación artística debían desempeñar un papel central en esa homogeneización y contribuir a formar ciudadanos productivos y ordenaditos, con buenas costumbres higiénicas, disciplinados y preparados para responder a las nuevas exigencias de la expansión capitalista. El Estado debía coadyuvar a expandir la industrialización a lo largo y ancho del país, y garantizar y regular relaciones sanas y modernas con los nuevos amos de una industria que tendría que ser nacional, para sacar por fin a los ciudadanos de las garras del “atraso” social y cultural, y de los caciques regionales. En la composición histórica del nacionalismo, como en todo proyecto de construcción nacional, entra en juego el poder que conduce el proyecto para incluir, excluir y centralizar, y a raíz de estas opciones, hay víctimas y

¹ Mauricio Tenorio Trillo, “Del nacionalismo y México”, *Política y gobierno*, vol. II, núm. 2, México, segundo semestre de 1995.

victimarios.² Los “rezagados”, sobre todo los indios —tendrían que ponerse al tiro y dejar de serlo— dejar de ser indios, aprender el castellano no como una lengua más, sino como la única, la verdadera, la lengua como símbolo e instrumento de una homogeneización que se conformaría por muchos otros elementos (pero que sólo la televisión lograría hacer cuajar, afirman algunos).

Mientras, los “rezagados” aprendían a cumplir con la obligación y el deber nacionalista de pasar a un “estadio superior de civilización”, para compensarlos por su participación y sus esfuerzos, “mientras[...] siguieran haciendo sus jarros, sus ollas y demás artesanías”, y mejor aún si éstas podían venderse y exponerse internacionalmente, porque eso le daría al país su carácter distintivo, un color local y un sabor exótico muy atractivo en el concierto de las naciones modernas. La plástica, el arte y el diseño emprendieron entonces una “voluntad de forma” nacionalista, un esfuerzo por estilizarse, por adquirir un estilo: el indigenista. Así, el indigenismo en el plano de las artes terminaría por convertirse en un estilo, para cumplir sobre todo una función de reforzamiento identitario nacional, muy funcional también frente al exterior, sin tener que estar ligado a políticas económicas atingentes. El nacionalismo se ve entonces reducido a una afirmación identitaria, que se apropia y refuncionaliza ciertas formas al margen del desarrollo y los derechos o las garantías económicas para los pueblos fundadores, que en lugar de obtener la calidad de personas, de ciudadanos, grupos étnicos con derechos individuales y colectivos, toman la forma de objetos estilizados e inanimados: “los inditos”, “nuestras raíces”, objetos y no sujetos de su propio destino.

En contraste, el llamado Estado de la Revolución bajo la hegemonía de los sonorenses triunfadores (quienes por cierto habían adquirido

² *Ibidem*, p. 317.

su experiencia y pericia militar durante el porfiriato, a raíz de la represión de la etnia yaqui en tierras norteñas),³ nunca asumió un compromiso específico con la emancipación de los pueblos indígenas en cuanto tales; jamás enfrentó de grado los desafíos que impone un país pluriétnico y multicultural para integrar, *aceptándola* dicha pluralidad y *con* ella construir; esto se oponía a su voluntad homogeneizadora. “Si mostró cierta disposición a elevar a los indios en el aspecto cultural, nunca estuvo interesado en concederles una autonomía local substancial [...]”,⁴ y si no me creen, pregúntenle al EZLN. Menos aún se propuso, pensar o inventar para el país un modelo alternativo de modernidad que la incluyera. A la luz de esto, en la perspectiva de hoy, nueve décadas después, me resulta fascinante la amplitud con la que tantos artistas, incluso los más recalitrantes como Manuel Rodríguez Lozano —asociado, por cierto, al grupo de los Contemporáneos— transitaron en algún momento por los caminos de la moda del art-déco indigenista, por ejemplo. Orozco y Siqueiros criticaron ferozmente el folclorismo epidérmico, y en esto coincidieron con ciertas posturas de los Contemporáneos, aunque por desgracia, todavía no existe el estudio que dé cuenta de ese importante debate, desplegando las réplicas de quienes también participaron en él, desde otras posiciones cuya diferencia habrá que probar.

Sabemos ya que el “grupo” de los Contemporáneos —grupo entre comillas, puesto que nunca estuvo formalmente organizado como tal— tomó su nombre de la revista publicada en México (1928-1931)

³ Cfr. Héctor Aguilar Camín, *La frontera nómada*. Renato González Mello llama la atención sobre esto: véase “El régimen visual y el fin de la Revolución”, en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, tomo III, México, Arte e Imagen/Conaculta, 2002, pp. 275-309.

⁴ Alan Knight, en Fred Rosen (entrevistador), “Mexico’s Unspent Revolutionary Legacies: An Interview with Historian Alan Knight”, *NACLA Report on the Americas*, marzo-abril, 2009.

cuando, por cierto, se encontraba ya bastante disperso, después de que el conjunto, principalmente compuesto de literatos y poetas con él asociado, hubiera recorrido un trayecto previo con la publicación de otras revistas, como *Sanevank*, *La Antorcha*, *La Falange*, *Ulises*, y continuaría posteriormente con la publicación de otras, además de seguir participando algunos de ellos, como lo habían hecho antes también, en los altos y medianos rangos de la burocracia cultural.

En la historiografía del arte mexicano la sola mención del término *Contemporáneos* ha servido como una especie de piedra de toque para la operación contraste. Con base en ésta han tendido a afirmarse ciertas polaridades fundadoras que han sobrevivido y se han perpetuado en algunos casos prácticamente intactas en la historiografía. Algunos pintores, como Rufino Tamayo, Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos y Agustín Lazo quedaron identificados con dicho grupo, sobre todo debido a los textos de crítica de arte que sobre ellos se publicaron en la revista.

Muralismo-arte de la revolución mexicana contra pintura de caballete-intimista-no programática; arte-oficial contra arte libre-arte no oficial; nacionalismo contra cosmopolitismo-universalismo. Contracorrientes contra corrientes. Esta última debida al maestro Jorge Alberto Manrique:⁵ termina en su designación siendo reductora, mientras que el texto que la propone —por fortuna, paradójico— es una sucesión de afirmaciones que se problematizan para autonegarse, proponiendo sucesivamente los criterios de participación en las propuestas de las vanguardias europeas, en la cultura oficial, filiación ideológica, acercamiento a lo fantástico, “unción al carro del muralismo”, etc., para después reconocer las dificultades de establecer criterios tajantes, algunos de los cuales son compartidos por ambos “grupos”. Me quedo enton-

⁵ Jorge Alberto Manrique, “Las contracorrientes de la pintura mexicana”, en *El nacionalismo y el arte mexicano, IX Coloquio de Historia del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 249-267.

ces con su texto por su apertura que invita a desbrozar la complejidad, y me distancio de su denominación polar por reductora.

La primera visión “naif” que tuve de estas polaridades fue la de un virtual campo de batalla cultural donde combatían los grupos enemigos con uniformes, consignas y banderas distintas: vivían distinto, su vida cotidiana era distinta, comían distinto, vestían distinto, dormían distinto. Pues no. O no tanto. Los literatos y poetas usaban trajes, los otros overoles, pues se reivindicaban como trabajadores manuales..., pero también usaban traje. Y por supuesto las tendencias políticas, pero otra vez: no en todos.

Al recorrer algunos testimonios y documentos, me encuentro con vasos comunicantes entre los grupos que ponen en entredicho los compartimentos estancos. Dije vasos comunicantes, no pretendo anular las diferencias entre ellos. Una de las primeras relaciones que descubro y que mucho me sorprende (hablo de una visión naif) es la de Guadalupe Marín, quien después de haberse separado de Diego Rivera, se convierte en esposa de Jorge Cuesta. Parecía a primera vista, sólo un dato anecdótico, un chisme.⁶ Pero las ligas sentimentales nunca son casuales, me dije.

La vía de las polaridades fijas conlleva la adscripción a una pertenencia grupal por parte de sus integrantes que implica la fijación de “identidades”, identidades personales que funcionan de manera fija y excluyente (tanto de la diferencia con los otros como las que tienen consigo mismos) y se sitúan al margen de dinámicas históricas. Adscripciones, pertenencias e identidades han tendido a presentarse como compartimentos estancos. Como disyuntivas y excluyentes, estas series de polaridades fungen como una suerte de varita o fórmula

⁶ Habría que estudiar los dos textos autobiográficos que publicó, e investigar si se revelan como una posición intermedia y crítica frente a ambos polos, sin dejar de lado su carácter de literatura de género.

mágica. Al invocarlas (sin operar un desmonte) todo se sitúa y se acomoda —en apariencia— de una manera fácil y rápida en el lugar que le corresponde.

Aunque el debate es constante en los años veinte y treinta, al parecer los términos van cristalizándose en dos momentos clave en la disputa por el proyecto cultural, como son las polémicas que se desatan en la prensa, sobre todo en el ámbito de la literatura en 1925 y en 1932.⁷ Es en éstas donde emergen términos como “afeminamiento” de la literatura nacional para designar y devaluar al mismo tiempo la producida por *Contemporáneos*, que es caracterizada por los adversarios como despolitizada en contraposición con la caracterizada como nacionalista, social y comprometida políticamente, designada también por ellos mismos como “viril”, denominación que por supuesto se utilizó igualmente para las artes plásticas. La “virilidad” hacía, por contraste, alusión al hecho de que varios de los Contemporáneos eran homosexuales, pero ignoro —porque creo que a nadie se le ha ocurrido hacer el estudio correspondiente— cuántos muralistas fueron homosexuales... pero de clóset. Tampoco sé qué pensarían frente a esta denominación de “arte viril”, Aurora Reyes, Rosario Cabrera, Elena Huerta, Electa Arenal y otras mujeres muralistas⁸ que luchaban en aquel entonces por abrirse paso y tomar su lugar en un país que sólo concedió la ciudadanía formal plena a las mujeres en 1953 y que hasta el día de hoy está lleno de “ciudades Juárez” además de la que hay en Chihuahua (con todas las implicaciones sociales y políticas que conllevan los recurrentes feminicidios).

⁷ Cfr. Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, y Guillermo Sheridan, *México en 1932. La polémica nacionalista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

⁸ Araceli Zúñiga, “Libérrima y salvaje, Aurora Reyes, primera muralista mexicana”, *La Ventana* (portal informativo de la Casa de las Américas), 22 de abril de 2005; reproducido en http://www.jornada.unam.mx/2005/04/04/pdf/pdf_paginas/pag6y7_80.pdf, última consulta 24/10/09.

Habría en todo caso que historiar las relación entre ambos “grupos”, pues percibo diferencias entre los primeros años de la década del veinte, es decir durante el régimen obregonista cuando el proyecto comenzaba apenas a emerger y los intelectuales comenzaban a situarse ideológicamente (y acomodarse burocráticamente), los años del callismo y los años del ascenso del fascismo, durante los cuales el internacionalismo produjo efectos aglutinadores entre los intelectuales y artistas.⁹

Algunos ejemplos de los referidos vasos comunicantes: La revista *La Falange*¹⁰ publica (dic. 1922) un artículo de Diego Rivera “De pintura y otras cosas que no lo son”; en la revista *Azulejos* (dic. 1923), Fernando Leal ilustra con una xilografía el poema “Un hombre” de Jaime Torres Bodet; el pintor Ignacio Aguirre participa como escenógrafo en el Teatro Ulises (1927-1928). Por otra parte, la propia revista *Contemporáneos*, publicada durante el callismo, no sólo publica sobre los pintores arriba mencionados; también incluye artículos varios y reproducciones sobre los muralistas Diego Rivera, José Clemente Orozco y las Escuelas de Pintura al Aire Libre. En sus páginas, Alfredo Zalce ilustra con litografías obra de la autoría de Bernardo Ortiz de Montellano. En la revista *Ulises* (1927-28), Villaurrutia fue autor de diversos textos críticos sobre la pintura de Diego Rivera, pero también escribió en otros momentos sobre David Alfaro Siqueiros. Interesa señalar que Ermilo Abreu Gómez, quien interviene ferozmente en la polémica de 1932 contra los miembros de *Contemporáneos*, además de frecuen-

⁹ Véase Raquel Tibol, “El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo”, en *El nacionalismo y el arte mexicano, IX Coloquio de historia del arte*, México, UNAM, 1986, pp. 237-249. Llama la atención que frente al aporte de datos y análisis concretos de la autora de la ponencia, su comentadora en el coloquio se obstina en reiterar las polaridades mencionadas: Judith Alanís, “Comentario”, *ibidem* pp. 249-255.

¹⁰ “Revitalización del folklore, interés nacionalista, espíritu beligerante” son los calificativos con los que caracteriza dicha revista, Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 136.

tarlos, había colaborado asiduamente también en la revista *Contemporáneos* con al menos trece textos a lo largo de los tres años de vida de la revista.¹¹ Otro ejemplo posterior: Tamayo, Rodríguez Lozano, Manuel Álvarez Bravo, Fernández Ledesma y Julio Castellanos firman un llamado a los intelectuales de México en defensa de la cultura en agosto de 1935, el cual se publica en la revista *Futuro*. Necesito leerles aunque sea un pequeño fragmento:

Habitamos un país entre cuyos pobladores se advierten las más profundas divisiones no sólo de clases sociales sino de razas, de idiomas de tradiciones y de cultura. La suma de estos núcleos diversos de *variable ritmo social* efectuada por la presión de un grupo que disponía de una técnica superior, y al que no preocupó sino el medro económico, creó lo que oficialmente se llama “la nacionalidad mexicana” [...].¹²

La historiografía del arte mexicano ha recorrido, en los últimos veinte años al menos, un proceso de enriquecimiento con perspectivas analíticas novedosas que han puesto en cuestión la historia de bronce del que, al configurarse en dichos términos toma la forma de gran monumento inamovible del arte nacional en el siglo XX: el muralismo, en tanto *arte nacional, arte del pueblo*, promovido orgullosa y *desinteresadamente* por el Estado. A veces, en el afán de desmitificar la *versión oficial* (cuyo interés ha sido visualizar una pretendida relación armónica con los artistas, presuntamente coincidentes en valores claros y explícitos

¹¹ Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, p. 261, afirma: “Los ‘extranjerezantes’ [...] nunca regatearon valores al muralismo y a la obra de los célebres pintores[...] Nunca dejaron de interesarse en el arte prehispánico o en las tradiciones populares, sobre lo cual escribieron magníficas páginas.”

¹² Revista *Futuro*, t. IV., núm. 8, México, sept.-oct. de 1935, p. 613, citado por Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 245.

con el Estado patrocinador), el movimiento muralista queda reducido, a través de una curiosa operación de desplazamiento circular, a la denominación de *pintura oficial* (que escamotea las contradicciones constitutivas) de una vez y para siempre, y que difícilmente recupera a cabalidad la dinámica de tensión “intermitente” y las confrontaciones críticas radicales y subversivas de los muralistas frente al Estado que lo patrocina. Se develan así las asociaciones del muralismo y el poder, con base en su patrocinio estatal, pero de ellas se desprenden mecánicamente relaciones y caracterizaciones tan estáticas que resultan reductoras.¹³

Me cuestiono qué hay en el fondo —personalmente— de ésta mi incomodidad, de esta mi necesidad de *poner en crisis* aun frente a todas las evidencias historiográficas, dichas polaridades. Soy heredera de ambas. Me entusiasma pensar en los muros forrados de yute y el escenario abierto del Teatro Ulises, y me sorprende una y otra vez el vuelo crítico, trasgresor y subversivo, y a veces lírico y poético del muralismo en sus mejores momentos. Un escalofrío me recorre al leer *Muerte sin fin* de Gorostiza.

Creo que podría contribuir a desbloquearse el carácter mutuamente excluyente y el callejón sin salida epistemológico que comportan las polaridades estáticas, el elaborar sobre el concepto de hegemonía de manera dinámica como un dispositivo nunca acabado y siempre en proceso de reelaboración, dependiente de los equilibrios sociales y políticos esencialmente inestables. Ambivalencias y ambigüedades —no es lo mismo— cabrían allí.

¹³ Cfr. Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945*, México, El Colegio de Michoacán /FCE, 2005, aporta nueva y útil documentación sobre dichas relaciones, pero no se incluyen las relaciones con otros poderes, como el Partido Comunista Mexicano, que contribuirían a dar cuenta de muchas de las tensiones y contradicciones. Creo que sucede algo parecido con el texto citado de González Mello.

Imágenes e ideario de Ricardo Flores Magón, al son de la barricada

157 

NORMA PATRICIA LACHE BOLAÑOS

Edward Said, al hablar de la sujeción geográfica, caracteriza el combate con la geografía como “[...] complejo e interesante, porque trata no solo de soldados y de cañones sino de ideas, formas, imágenes e imaginarios”.¹ He titulado esta ponencia “Imágenes e ideario de Ricardo Flores Magón”, porque dentro de la diversidad de acciones políticas que puso en marcha la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), en su confrontación con el gobierno estatal y federal, se encuentra el “bombardeo”,² por usar un término grafitero, de consignas e imágenes con fuerte carga política que desplegó a través del estencil-grafiti. Le acompaña el título al *son de la barricada*, porque las barricadas dotaron de identidad a la revuelta popular. Así, identifiqué como barricada a la amplia base de apoyo de la APPO. Al mismo tiempo, *El son de la barricada*,³ fue la canción más solicitada en las radios ocupadas por el movimiento popular.

Ricardo Flores Magón ha sido un personaje inspirador para distintos movimientos de protesta. Este sembrador de rebeldías se convirtió en profeta en su tierra. En noviembre de 1915 escribió en *Regeneración*, “La barricada y la trinchera:”

¹ Edward Said, *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 40.

² Francesca Gavin, *Creatividad en la calle. Nuevo arte underground*, Barcelona, Art Blume, 2008, p. 7.

³ Cuya base musical es el son jarocho.

Frente a frente están las dos defensas enemigas: la barricada del pueblo y la trinchera militar. La barricada muestra al sol su enorme mole irregular, y parece estar orgullosa de su deformidad. La trinchera militar ostenta sus líneas geométricamente trazadas, y sonríe de su contrahecha rival. Detrás de la barricada está el pueblo, amotinado; detrás de la trinchera se encuentra la milicia.⁴

Entre sus reflexiones finales sentenciaba: “¡Una barricada en cada ciudad a un mismo tiempo, y la libertad brotaría de mis entrañas luminosas.”⁵ Cual visionario, Flores Magón describió la confrontación, que entre esas líneas enemigas, se dio en Oaxaca a partir del 29 de octubre de 2006 con la incursión de las fuerzas federales.

■ EL CONTEXTO

El año de 2006 se inscribe en la historia de los movimientos sociales, como un año crucial,⁶ en el que Oaxaca se constituyó en paradigma, de junio a diciembre de 2006; la ciudad experimentó nuevas y renovadas formas de protesta. Una sociedad harta y creativa rebasó, una y otra vez, las disposiciones de la APPO y generó toda suerte de acciones que dieron forma a un movimiento social muy complejo, el cual involucró a muchos otros movimientos, entre otros, estudiantiles, de mujeres, indígenas, colonos y, por supuesto, el magisterial.

⁴ Ricardo Flores Magón, “La barricada y la trinchera”, *Regeneración*, núm. 213, México, 20 de noviembre de 1915.

⁵ *Idem.*

⁶ En febrero se generó gran descontento por la indolencia gubernamental, ante la muerte de mineros en Pasta de Conchos, Coahuila. En abril, los trabajadores de Sicarsa, en Lázaro Cárdenas, Michoacán, fueron reprimidos por las fuerzas federales. Al mes siguiente, sucedió lo mismo contra el Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra, Atenco. La propia ciudad de Oaxaca, padeció el despliegue de fuerzas federales. En la ciudad de México hubo movilizaciones multitudinarias por los resultados electorales.

La APPO debe su existencia a Ulises Ruiz. Sólo él tuvo la capacidad de unificar a todos los sectores sociales en su contra. Asumió la gubernatura entre graves acusaciones de fraude; trasladó fuera de la ciudad capital los edificios de los poderes Ejecutivo, Legislativo y Judicial; emprendió obras de remodelación desastrosas y de gran costo; y abandonó sus tareas como gobernador para dedicarse a hacer campaña con Roberto Madrazo. La lista de agravios se acrecentaba, mientras su imagen era duramente castigada por la opinión grafitera,⁷ pues sus acciones generaban profundo descontento. Ruiz, enemigo de las protestas, terminó por prohibirlas.

■ EL 14 DE JUNIO NO SE OLVIDA

En el centro de la ciudad de Oaxaca, como tradicionalmente se hacía cada mayo, se instaló un plantón de profesores de la sección 22 en demanda de mejoras económicas. La respuesta del gobierno fue el desalojo de los manifestantes. Policías, un helicóptero y gases lacrimógenos entraron en acción la madrugada del 14 de junio de 2006. Radio Plantón, la emisora de la sección 22, fue tomada y su equipo destruido. Sin embargo, en el fragor de la ocupación policiaca y pese a los gases lacrimógenos, los conductores lanzaron un llamado a la movilización contra el gobernador. En unas cuantas horas, los profesores se reorganizaron, recibiendo la solidaridad de numerosos ciudadanos. Con estos hechos comienza lo que Diego Osorno ha calificado, como “la primera insurrección del siglo XXI”.⁸

⁷ Como en la antigua Roma, donde las paredes mostraban grafiti de protesta que ridiculizaba a las autoridades. Cedar Lewinsohn, *Street Art. The Graffiti Revolution*, Londres, Tate Publishing, 2008, p. 27.

⁸ Diego Osorno, *Oaxaca sitiada: La primera insurrección del siglo XXI*, México, Grijalbo (Random House- Mondadori), 2007.

El zócalo fue recuperado por el plantón y se convirtió en el epicentro de la protesta. Esa fecha se inscribió en la memoria del movimiento como una jornada de victoria. Corridos y todo género de canciones se escribieron a propósito del 14 de junio. La letra del “Son de la barricada” relata cómo el plantón, la barricada, derrota a las fuerzas del gobierno. La melodía celebró el triunfo inicial y encabezó la lista de las más solicitadas en la programación musical de las estaciones de radios tomadas.

Al desmantelarse Radio Plantón, los estudiantes tomaron la estación de radio de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.⁹ El 1 de agosto un grupo de mujeres ocupó las instalaciones de la Corporación Oaxaqueña de Radio y Televisión y realizó transmisiones radiales e incluso televisivas.¹⁰ Osorno, sorprendido, escribió: “Por primera vez observé una televisión controlada por los pobres. Algo que, si existiera la justicia poética, debería quedar grabado en la historia de este país”.¹¹ Ante el *rating* que la televisión y la radio estatal tenían, sus señales fueron saboteadas. Bellinghausen reportaba que el comando:

[...] destruyó de la manera más brutal posible los transmisores de la radio y televisión oficialmente “de los oaxaqueños” no se anduvo con cuentos. Pero el movimiento popular tampoco. No bien amanecieron las frecuencias sin una estación para la voz del magisterio y la Asamblea Popular del

⁹ El 15 de junio de 2006, Radio Universidad es ocupada por el movimiento. El 8 de agosto es destruido el equipo de transmisión con químicos. La estación se convirtió nuevamente en pilar del movimiento hacia octubre y noviembre.

¹⁰ Las mujeres participantes en la marcha de las cacerolas solicitaron un espacio en la televisión estatal para abordar el conflicto; ante la negativa de los directivos ocuparon las instalaciones de la televisión y la radio, bautizándola como radio cacerola, lo que constituyó un hecho relevante para el movimiento e insólito en la historia del país.

¹¹ Diego Osorno, *op. cit.*, p. 72.

Pueblo de Oaxaca (APPO), éstos ocuparon todas las radiodifusoras AM y FM de la ciudad, y para el mediodía ya transmitían, en poder de la APPO, 12 emisoras de nueve empresas diferentes.¹²

■ LA AUTODEFENSA, LA BARRICADA

Al final, la APPO se quedó con dos estaciones, una de ellas La Ley, conocida a partir de ese momento como la Ley de los Pueblos de Oaxaca, la de mayor alcance, esto y la amplia cobertura que posibilitó la Internet permitieron tejer redes con otras regiones y realizar enlaces a los Estados Unidos y Canadá. El 22 de agosto, la estación fue atacada por un convoy de vehículos que disparó, además, contra otros plantones: hubo un muerto. Pero los ataques no detuvieron las acciones de disenso. El desacuerdo se siguió mostrando, esta vez impidiendo la acción de los grupos opositores. Rancière sostiene que entre las actividades políticas están las desplegadas por los “[...] manifestantes o constructores de barricadas que literalizan como “espacio público” las vías de comunicación urbana. Espectacular o no, la actividad política es siempre un modo de manifestación.”¹³

La barricada fue una acción de autodefensa que protegía los plantones. Lugar de resguardo y territorio rebelde. Sitio donde el armatoste: llantas, autos viejos, láminas, bultos de arena, clavos esparcidos, modificaban el paisaje urbano y cortaban las vías de acceso del llamado convoy de la muerte. Espacio de convivencia, las más de las veces incluyente, dio cabida a nuevos actores sociales, aglutinados en torno a una radio, una fogata y cohetones. Ahí se reunieron colonos de zonas populares, indígenas migrantes, niños de la calle y amas de casa que se

¹² Hermann Bellinghausen, “Tras ser atacada, tomó la APPO 12 radiodifusoras en Oaxaca”, *La Jornada*, México, 22 de agosto de 2006.

¹³ Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996, p. 45.

incorporaron al activismo.¹⁴ La barricada formó una interesante red de acción que resistió en tiempos de represión política.¹⁵

Las barricadas surgieron espontáneamente, como invención popular ante los ataques guerrilleros del gobernador contra los plantones de la APPO, y adquirieron rápidamente vida propia, hasta constituir núcleos autónomos de organización social y política. Las largas noches de desvelo crearon la oportunidad de extensas discusiones políticas, que despertaron en muchos jóvenes una conciencia política hasta entonces inexistente o muy vaga, que surgía muy naturalmente de sus descontentos y rebeldías. Nuevos grafitos expresaron lúcidamente los cambios profundos que estaban ocurriendo en ellos.¹⁶

El accionar de las barricadas debía coordinarse; aunque se sabe que muchas veces se desconocían los acuerdos tomados por la propia APPO, era innegable que todas sintonizaban “la Ley”, especialmente el programa: “En primera línea, a las barricadas,” que alertó de movimientos sospechosos, recabó insumos, lanzó llamados de auxilio y mantuvo despiertos a los barriqueros con una barra musical de protesta de otros tiempos. La audiencia, por su parte, contribuyó, componiendo, a propósito del proceso oaxaqueño, todo un repertorio que

¹⁴ Las vecinas dotadas de buena sazón transformaban, con ricos antojitos, tlayudas, etcétera, la barricada en barrigada.

¹⁵ Las barricadas cobraron notoriedad ante el ataque del convoy de la muerte hacia finales de agosto. Se contabilizaron más de dos mil durante los vuelos rasantes que la Marina hizo en septiembre. Se mantuvieron ante la incursión de las tropas federales el 29 de octubre. La barricada más grande se estableció en Brenamiel, en la carretera que conecta al D. F. La llamada barricada de la muerte de “cinco señores” fue la última en retirarse, el 29 de noviembre, cuatro días después de la feroz represión del 25 de noviembre.

¹⁶ Gustavo Esteva, “La APPO y la construcción democrática”, en <http://www.sjsocial.org/crt/articulos/764esteva.htm>, última consulta, 30 de octubre de 2009.

afianzaba la imagen de la barricada. Títulos, como “En la barricada”, que hablaba del rondar de la muerte en esos sitios; “A las barricadas en primera fila”, una abierta invitación a colocarlas: y el propio “Son de la barricada”, se unieron a composiciones que llamaban a reforzar la lucha como “Resistencia oaxaqueña” o “Viva la resistencia”, entre muchas otras. La música, al igual que las imágenes, reforzaron los imaginarios de protesta y resistencia de la amplia base de apoyo.

■ IMÁGENES DE PROTECCIÓN Y AFIRMACIÓN POLÍTICA

Las pintas han hecho visible las protestas. En Oaxaca hubo pintas, pero proliferó el grafiti, que se transformó en consigna,¹⁷ acompañó marchas, tomas de edificios y barricadas, etcétera. Se enriqueció con el estencil, elemento visual que el *street art* y los artistas oaxaqueños explotaron, aprovechando su potencial estético, pues “[...] la estética es primeramente la liberación con respecto a las normas de la representación [...] incluye a quienes no están incluidos”.¹⁸ La gráfica recuperaba a los actores sociales de la lucha, las fechas victoriosas y apelaba, una y otra vez, a la historia para legitimar, afirmar y trazar paralelos con su propio proceso. Imágenes y representaciones catalizaron emociones, inspiraron, movilizaron hicieron propaganda y protegieron. Fue tal el efecto, que dotaron al movimiento de un elemento identitario más.¹⁹

El constante riesgo en la barricada, la necesidad de protección, dio pie a la “aparición” de la virgen de las barricadas. Guadalupe trans-

¹⁷ Grafiti que tenía carácter de denuncia y protesta. Véase Norma Patricia Lache, “La calle es nuestra: intervenciones plásticas en el entorno de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca”, Víctor Raúl Martínez (coord.) *La APPO, ¿rebelión o movimiento social? (Nuevas formas de expresión ante la crisis)*, Oaxaca, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 2009, pp. 199-217.

¹⁸ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 78.

¹⁹ Los colectivos Asaro y Arte Jaguar han sido reconocidos por la calidad de sus obras y han llevado el estencil-grafiti a los museos.

forma su iconografía, se la representó con máscara antigases en el rostro y llantas incendiándose en el manto.

El estencil-grafiti y el *street art* reproducían esta imagen por la ciudad. La incursión de la Policía Federal Preventiva en Oaxaca, para quitar barricadas, según dijeron fuentes oficiales, originó verdaderas batallas. Protegidos con enormes escudos, los jóvenes se desplazaban, formando una suerte de barricada móvil. Su parafernalia incluía bombas molotov y cohetones que, dirigidos a través de tubos PVC, funcionaron como bazucas facticias. Jóvenes, mujeres y hombres, de distintas identidades participaron en las protestas. “Kon parche en la ropa, kon tatuajes, kon perforaciones, kon ropas negras o sicodélicas, kon ropa ajustada u holgada.”²⁰ En general, vestidos con pantalones de mezclilla raídos y sucias sudaderas, producto de las refriegas, se auxiliaban de paliacates, cascos y máscaras para paliar los efectos de los gases. Esa indumentaria la adoptó el Niño Jesús, que tomó la advocación del Santo Niño APPO. Se le vio participando en marchas multitudinarias y presidiendo mítines.²¹ Ambas imágenes se imbuyeron del espíritu de barricadas. Norget ha dicho: “[...] en el caso oaxaqueño, las imágenes religiosas no representan exactamente una petición, sino más bien una declaración; son una afirmación política, que existe fuera del ámbito estricto del Catolicismo progresista.”²² La recuperación de Flores Magón también puede ser vista como una afirmación política.

²⁰ “Fragmentos del discurso de Barricada Brenamiel”, en *La Guillotina*, núm. 56, Barcelona, primavera 2007, p. 17.

²¹ La representación del Niño APPO acompañó a los oradores en la conmemoración del 14 de junio. Un estandarte, colocado atrás, mencionaba a la virgen de las Barricadas, así ambas imágenes sagradas aparecían juntas en actos políticos efectuados en 2009.

²² Kristin Norget, “La virgen a las barricadas: la Iglesia católica, religiosidad popular y el Movimiento de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca”, en Víctor Raúl Martínez, *op. cit.*, pp. 317-318.

■ IMÁGENES DE REBELDÍA Y BARRICADAS

En el programa a las barricadas se leyó a los magonistas y, cómo se difundió su ideario a través de sus panfletos y periódicos, de las ondas herzianas y el estencil-grafiti. Previo al conflicto, varias organizaciones sociales se vinculaban a través de sus nombres con este revolucionario,²³ incluso mostraron su rostro en mantas, pero fue la radiodifusora La Ley la que construyó la red discursiva acorde a la barricada, tal como radio Universidad configuró el estatus de la Comuna de Oaxaca.

Buck-Morss, en un sugerente texto, se pregunta “[...] ¿cómo pueden las representaciones creativas e individuales tener efecto social y político, si no es a través del compartirse las imágenes, y cómo pueden éstas compartirse si no es precisamente a través de esa cultura de la imagen [...]?”²⁴ El estencil-grafiti, condenado a espacios marginales, irrumpió en el centro político. Se apoderó de las paredes de catedral, del ex palacio de gobierno, del mobiliario de la Alameda y se tornó altamente visible. Se imprimió en cada pared y en cada toma. La imagen de Ricardo Flores Magón circuló entre profesores y grafiteros, después se editaba y se “armaba la plantilla”.²⁵ La Ley, por su parte, hacía su trabajo de adoctrinamiento y llamaba, en un interesante ejercicio, a seguir pintando las paredes. Como cuando se solicitaba la desaparición de poderes, entonces los grafiti mostraron a los senadores las demandas de forma visible y, simultáneamente, el estado de desor-

²³ Entre otros, el Colectivo Libertario Magonista y el Consejo Indígena popular Ricardo Flores Magón CIPO-RFM que en un documento explica: “Escogimos el nombre de Ricardo Flores Magón (R.F.M.) porque fue indígena y, aunque nació en Oaxaca, su corazón, pensamiento y practica fueron internacionalistas.” En <http://www.monografias.com/trabajos44/discurso-flores-magon/discurso-flores-magon3.shtml>, última consulta, 29 de octubre de 2009.

²⁴ Susan, Bucks-Morss, “Estudios visuales e imaginación global”, en José Luis Brea (comp.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, p. 150.

²⁵ Entrevista con Aler de Arte Jaguar, octubre de 2009.

den, que permitió, al “vandálico” grafiti expandirse. Rancière sostiene, que la esencia de la política es perturbar, “[...] mediante operaciones disenciales, montajes de consignas y acciones que vuelven visible lo que no se veía.”²⁶ La gráfica, el *stick art* y los murales se transformaron en acciones políticas, al establecer “[...] montajes de espacios, secuencias de tiempo, formas de visibilidad, modos de enunciación”.²⁷ Estas acciones se perciben claramente en el uso del grafiti. En la ciudad de Oaxaca muros y mobiliario urbano fueron intervenidos, se apropiaron del centro de poder, marcaron el territorio APPO. El grafiti-consigna denunciaba, informaba, demandaba, adoctrinaba, y recordaba personajes y episodios históricos, todo con el uso de un lenguaje estético.

■ REVIRTIENDO LA HISTORIA, FLORES MAGÓN Y EL ACTIVISMO APPO

En Oaxaca se revirtió “la historia” que los gobiernos priístas construyeron alrededor de los magonistas, cuando los incluyó en el discurso gubernamental mediante un “[...] proceso institucionalizador de los “precursores”, en el que se quedan apariencias y palabras, pero no compromiso con las ideas y los actos”.²⁸ Los grafiteros recuperaron el ideal y la acción magonistas. Fueron opositores, rebeldes e impulsores de protestas, no usaron papel, pero sí muros en los que escribieron discursos de adoctrinamiento y propaganda. Los anarquistas oaxaqueños reprodujeron fragmentos de “El derecho de rebelión”.²⁹ Los perfiles de Ricardo Flores Magón aparecían al lado de fragmentos

²⁶ Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona/Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p. 56.

²⁷ *Ibidem*, p. 55.

²⁸ Paco Ignacio Taibo II, “El regreso del último magonero”, en *Arcángeles. Doce historias de revolucionarios herejes del siglo XX*, México, Planeta, 1998, p. 182.

²⁹ Ricardo Flores Magón, en *Regeneración*, núm., 2, México, 10 de septiembre de 1910.

de sus escritos, a veces acompañados con la firma APPO, escrita con la “A” anarquista. En algunos murales se representó a Flores Magón, con elementos APPO: estrella roja en la frente y paliacate al cuello. Las cajas de la Comisión Federal de Electricidad, ubicadas en la Alameda de León, se intervinieron con su perfil, se jugaba con la leyenda “peligro alta tensión” y se transgredía el “no anunciar”, subrayando, así, la peligrosa carga de Flores Magón o quizás el exceso de luz del que estaba provisto.³⁰

De los pocos registros fotográficos que de él se tienen, está su ficha criminal. Por supuesto, la foto de perfil aludía, contundentemente, a la condición de preso político que lo acompañó hasta su muerte y, al mismo tiempo, a la incesante rebeldía de este pensador y activista.

Quisiera señalar que el proceso APPO se convirtió en fuente de inspiración para la plástica oaxaqueña y la acción graffitera pasó a enriquecerla. En la exposición “Cura de viento” montada en el Centro Cultural Estación Indianilla, los artistas³¹ retomaron imágenes de la barricada y sus combatientes. Guillermo Pacheco, por su parte, imprimió sobre su obra estencil-grafiti vinculado a Flores Magón y la APPO.

Ricardo Flores Magón, como después los activistas oaxaqueños, asumió enormes riesgos con el manejo de estenciles con eslogans revolucionarios.³² Un documento da cuenta de su afán por resguardarlos, llegando incluso a esconderlos en huaraches con doble suela.³³ Los gra-

³⁰ “Si morimos, moriremos como soles despidiendo luz”, escribió Ricardo Flores Magón, al final del artículo “Vamos hacia la vida”, *Revolución*, núm. 10, Los Ángeles, California, 8 de agosto de 1907.

³¹ Entre ellos Sergio Hernández, Demián Flores, Dr. Lakra, Gabriel Macotela, Guillermo Olguín y Antonio Turok. La exposición se montó hacia finales del 2007.

³² Recordemos que los magonistas fueron perseguidos por el gobierno de Díaz y de los Estados Unidos.

³³ Archivo Histórico, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, “Cómo pasaban los magonistas los estenciles para hacer propaganda”, Colección Ethel Dufy Turner, doc. 224, 1f.

fiteros incorporaron, desde sus misma obra, el pensamiento, la acción e imagen de Ricardo Flores Magón al proceso de lucha de la APPO. Nadie tan a modo para acompañarlos. Su historia de vida es tan oaxaqueña: oriundo de zona indígena y marginada; migrante en los Estados Unidos; activista incansable que desde su etapa estudiantil se incorporó a la protesta contra otro oaxaqueño, Porfirio Díaz; preso político, tal como aconteció con muchos de sus paisanos en 2006, avizó la confrontación, que entre las enemigas barricada y trinchera se darían a partir de la incursión de las fuerzas federales.

La recuperación del ideario, a través del grafiti, funcionó como consigna que llamaba a la rebeldía, exaltaba, quizás convocaba, a adoptar la condición de perseguido político. Invitaba a colocar barricadas, legitimando las acciones de disenso y la lucha política.

Los fragmentos del ideario que el grafiti plasmaba se reforzaron con la imagen de Flores Magón, para lograr una plena identificación del autor de los escritos, pero también para identificar al transeúnte con las ideas magonistas. Después, como sucedió en Nicaragua, donde el estencil de un ancho sombrero bastaba para aludir a Augusto Sandino, el solo perfil bastó para hacer propaganda. Si los santos protegían, Flores Magón era una presencia inspiradora, que colocaba el proceso de lucha oaxaqueña al mismo nivel de las luchas magonistas, incluyendo la noción misma de “resistencia”.

En Oaxaca hubo sitios donde la confrontación tuvo funestos resultados; ésta se observa, aún hoy, protagonizada por el grafiti y la censura. En Cal y Canto, el lugar donde fue asesinado el camarógrafo Brad Will, las denuncias y los reclamos de justicia, hechos con grafiti-escritura, invaden las cunetas. Mientras, las imágenes de Brad o de la cámara y de Flores Magón, aparecen impresas en las paredes cercanas. En ambos soportes, se sobreponen al grafiti los manchones de pintura que intentan borrarlos, en un vano esfuerzo por eliminar imágenes y

discursos incómodos. Esto se constata en un informe confidencial de la Coordinación General de Inteligencia para la Prevención, de la Policía Federal Preventiva, en la que se advierte que Zapata, Villa y Morelos son imágenes insurgentes del México del siglo XXI.³⁴ No menciona a los magonistas, porque ellos preceden, se anticipan, a los revolucionarios, como sucedió en Cananea y Río Blanco.

■ VIDEODOCUMENTALES

El Muro, producido por Armando Garduño y Amelia Salgado, UAM-Xochimilco, 2008.

³⁴ Osorno, *op. cit.* p. 158.

ALICIA SÁNCHEZ MEJORADA

¿Cómo cuestionamos desde el presente la legitimidad de nuestros héroes a doscientos años de distancia? ¿Cuál es o ha sido la manera de acercarnos a los próceres? ¿Quién define cuáles caudillos caben en el mosaico de los “Héroes” nacionales y quienes no figuran? Este ensayo muestra como ejemplo el caso de un personaje cuya vida conjuga la leyenda, el mito y la insurrección.

A lo largo de la historia ciertas figuras han quedado como símbolos patrios y otros tantos personajes que participaron muy directamente en la gesta de Independencia, han sido relegados de sus puestos protagónicos. En los siglos XVIII y XIX, la novela histórica suplió el hueco de la historiografía y algunos episodios fueron narrados como tal, desvirtuando el sentido original de los hechos por el manejo de ciertas prácticas culturales y estéticas que no sólo replantearon, sino muchas veces reinventaron las imágenes de los héroes. De estos Héroes (con mayúscula) que “nunca se despeinan”.

Pocos son los países que, como México, celebran la fecha del día que dio inicio el movimiento de Independencia y no la fecha de la consumación de la misma. Por eso el 16 de septiembre 1910, con motivo de la celebración del Centenario, el presidente Porfirio Díaz inauguró, entre otros monumentos, el conmemorativo a los Héroes de la Independencia,¹ proyectado por el arquitecto Antonio Rivas Mercado

¹ A lo largo del siglo XIX se llevaron a cabo varios proyectos para levantar el monumento a los héroes de la Independencia, quizá el más conocido fue el proyectado por el arquitecto Lorenzo de la Hidalga en 1843, para erigirse en la Plaza de Armas, frente al Palacio Nacional, del cual sólo se levantó el zócalo (plataforma que sirve

desde 1901. En el trayecto de estos cien años, desde su inauguración hasta nuestros días, la Columna de la Independencia se ha convertido en el símbolo de la ciudad de México.

Alrededor de la Columna se despliegan las estatuas de los “verdaderos” próceres del movimiento y las alegorías de las virtudes y musas que acompañaron a estos héroes.² Sin embargo, al penetrar en el interior del monumento a los héroes, el visitante contempla frente a sí una colosal estatua de mármol que mide más de dos metros de altura y que representa de cuerpo entero a un peculiar personaje cuya historia de alguna manera tuvo que ver con el devenir de los acontecimientos que desembocaron en nuestra Independencia.

¿Quién es este personaje al que algunos han llamado “el secreto del ángel”?³ y ¿por qué ocupa un lugar en nuestra historia? En la epopeya de los pueblos siempre han surgido personajes cuya presencia es más incidental que fruto de una actividad definida y constante. Este es el caso del irlandés Guillén de Lampart cuya hermosa estatua se encuentra ubicada en el mausoleo de la columna.

El señor de Lampart, también conocido como Guillén de Lampart, o Lombardo de Guzmán, nació en Wexford, Irlanda, en 1615. Desde niño destacó por su clara inteligencia y por su espíritu aventurero. Estudió en Dublín, en Inglaterra y en España, llegando a dominar el inglés, el español y el italiano. En 1640, como parte del séquito del virrey marqués de Villena y haciéndose pasar como hijo de Felipe II, Lampart llegó a la Nueva España; su meta era independizarla de la

para nivelar el terreno). De ahí que desde entonces se identifique la plaza principal de la ciudad de México como Zócalo.

² Miguel Hidalgo y Costilla al centro, con sus musas: la Historia y la Patria. En los cuatro ángulos, las estatuas en mármol de los héroes: José María Morelos, Vicente Guerrero, Francisco Javier Mina y Nicolás Bravo. Abajo, en bronce, las alegorías de la Ley, la Justicia, la Guerra y la Paz.

³ José Antonio Jiménez Díaz, *Trilogía de los satanizados III* (en prensa).

metrópoli y autonombrarse rey de la América Citerior y emperador de los mexicanos.

Una vez en tierras americanas, Lampart utilizó un disfraz de fraile para recorrer el país y ganarse a la población para su causa. Fue falsificador de sellos y organizó una conjura para destituir al virrey. Dos años más tarde fue denunciado y puesto en la cárcel de la Inquisición, ya que se le consideraba “apóstata y sectario” por sus conocimientos científicos, por haber estudiado inglés, matemáticas y griego con el “hereje” Juan Gray. Pasó diecisiete años en prisión y ahí escribió su libro *Regio Salterio*.⁴ Se dice que usó para tal propósito pedazos de sábanas en lugar de papel y tinta hecha con humo y chocolate. Finalmente fue quemado vivo en 1659. La leyenda y el mito envuelven su historia.

De acuerdo con el testimonio consignado en los acervos de la Inquisición, William Lamport, que así le llamaron al nacer, era descendiente de la más fina sangre irlandesa, de una familia que había sido leal a la Iglesia católica por más de 1 200 años.⁵ En 1628 marchó a Londres, a estudiar. Ahí aprendió matemáticas y griego antiguo. Se dice que Lamport escribió un panfleto en el que criticaba al rey de Inglaterra, por lo que fue expulsado de la isla. Pasó los años siguientes a bordo de un barco pirata en la costa oeste de Europa hasta que llegó a Santiago de Compostela, España, donde estudió filosofía y otras artes. Por esa época hispanizó su nombre por el del Guillén Lombardo de Guzmán, añadiendo el segundo apellido como símbolo de gratitud a su patrón: Gaspar de Guzmán, conde duque de Olivares.

Cuenta la leyenda que Guillén Lombardo atrajo la atención del conde duque de Olivares y del rey Felipe IV cuando, milagrosamente,

⁴ Gabriel Méndez Plancarte, *Don Guillén de Lámpart y su “Regio Salterio”*. Manuscrito latino inédito de 1655, México, Ábside, 1948.

⁵ Luis González Obregón, *D. Guillén de Lampart: La Inquisición y la Independencia en México en el siglo XVII*, París, Viuda de C. Bouret, 1908, p. 100.

convirtió a 250 marinos herejes que habían atracado en La Coruña. Se dice que este hecho le aseguró una posición social en la corte. Continuó sus estudios en la Universidad de Salamanca, El Escorial y Madrid, y obtuvo el rango de capitán del Ejército de España. Peleó contra las tropas de los protestantes suizos en Nordlingen (1634) y contra los franceses en Fuenterrabia (1638). Conocido por sus destrezas con la espada, fue retratado por Anton Van Dyck en 1635.

En 1640 llegó a la Nueva España como parte del séquito del marqués de Villena, primo hermano del rey de Portugal, y el reformador eclesiástico Juan de Palafox y Mendoza (arzobispo, virrey, visitador y obispo de Puebla). A mediados del siglo XVII, la sublevación de Portugal contra España generó un ambiente de conspiración que se gestaba desde las épocas de Martín Cortés, por el descontento de la población ante la Corona española y contra el Tribunal de la Santa Inquisición y del Santo Oficio.

Antiguo cocinero de palacio, maestro de gramática de los hijos de un escribano del ayuntamiento, don Guillén era un consumado interlocutor de todas las clases sociales del virreinato. Con el apoyo de indios, negros, mulatos, mestizos y hasta del rey de Portugal de quien falsificó sellos reales, Guillén de Lampart intentó proclamarse rey de México.

Hombre ilustrado, lector voraz y líder entrañable, Lampart expresaba sus creencias filosóficas e ideológicas; pregonaba la igualdad del hombre sin distinción de raza o religión; y, en su afán por liberar a los mexicanos de sus pesadas cadenas, falsificó la firma y sello virreinales y hasta llegó a cuestionar la autoridad papal.

La Inquisición lo aprehendió en 1642 y lo mantuvo preso hasta 1659, acusado de 228 cargos. En 1650 se fugó de las cárceles secretas del Santo Oficio y aprovechó sus escasos días de libertad para llenar la ciudad de pasquines en los cuales denunciaba públicamente los actos de corrupción y los crímenes de sus inquisidores.

Dos siglos y medio después de su muerte, cuando México vivía los preparativos de los festejos del primer centenario de su Independencia, uno de cuyos actos más importantes sería la inauguración del monumento a los héroes independentistas. Fue entonces cuando Alberto Lombardo envió al presidente Porfirio Díaz una carta para solicitar que en el monumento hubiera una estatua o cuando menos una mención de su “quinto abuelo”, Guillén de Lombardo, como escribió en la misiva, ya que lo consideraba precursor de nuestra Independencia.⁶ No obstante que la historia de Lampart se acerca más a la del protagonista de una novela de aventuras que a la de un paladín libertario, el caso es que el presidente, por razones que desconocemos, envió una minuta al director de las obras de construcción del monumento para que atendiera la petición de Alberto Lombardo. Ya en 1872, el historiador Vicente Riva Palacio había publicado su última novela: *Memorias de un impostor. Don Guillén de Lampart, rey de México*,⁷ donde entretejió la biografía romántica y la ficción del Don Juan que el autor se forjó, hasta que la realidad del proceso inquisitorial se impuso.

El 30 de junio de 1903, el escultor Guillermo Cárdenas inició la efigie de mármol de Carrara que tuvo un costo de 7 000 pesos y que ahora preside el interior de la Columna de la Independencia. La estatua no estaba programada en el proyecto original, las proporciones monumentales y la figura en sí de Guillén de Lampart no correspondían al conjunto del monumento ideado por Rivas Mercado, quizá por eso la escultura haya quedado oculta, en el interior de la cripta, al igual que su espada labrada en una de las esquinas de la misma, sitio que pocos

⁶ Véase Alicia Sánchez Mejorada, *La Columna de la Independencia*, México, Jilguero, 1990, pp. 78-81.

⁷ Vicente Riva Palacio, *Memorias de un impostor. Don Guillén de Lampart Rey de México* (edición y prólogo de Antonio Castro Leal). México, Porrúa, 1976, 2 tomos. (Escritores Mexicanos)

tenían oportunidad de visitar. En 1906 el historiador Luis González Obregón publicó *Los precursores de la Independencia en el siglo XVI* y dos años más tarde, en 1908, dio a conocer su nueva publicación: *D. Guillén de Lampart. La Inquisición y la Independencia en el siglo XVIII*,⁸ que ofrece una versión más fiel del personaje y por lo mismo se opuso a que Lampart ocupara un lugar de honor en el monumento a los Héroes.

Este personaje se integra como figura emblemática en la historia de los judíos y los portugueses, quienes, además de su épico lugar, le reconocen su papel como antecesor de la Independencia mexicana y mártir de la Inquisición. Se dice que mientras estuvo preso, ideó un sistema por medio del cual los reos se comunicaban de celda a celda, golpeando la pared. El código era tan sencillo que los mismos analfabetos lo podían descifrar. A esta figura casi mítica que revelan las notas de su biografía y sus noveladas andanzas, se contraponen el desfiguro de su proceso inquisitorial. Brillante loco, matemático y astrólogo que quiso terminar con las injusticias prevalecientes nombrándose rey de la América Citerior y emperador de los mexicanos. Al trastocar la imagen “intachable” del héroe, la figura de Guillén de Lampart, ofrece nuevas y coloridas lecturas.

Para algunos historiadores, fue un fraude, un mitómano que no pudo haber conocido los lugares y participado en los sucesos que describía; para otros fue un peligroso hereje: “sabio, escriturario y esquizofrénico”,⁹ “el pintoresco y genial conspirador de la Independencia de México”.¹⁰ Sin embargo, su ideario político y su postura férrea contra la Inquisición lo hacen un símbolo de las eternas batallas del individuo contra el Estado y el Poder.

⁸ Luis González Obregón, *op. cit.*

⁹ Como lo llamó Francisco de la Maza, citado en Guillermo Tovar de Teresa, *El pegazo o el mundo barroco novohispano en el siglo XVII*, España, Editorial Renacimiento, 2006, p. 100.

¹⁰ Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 101.

Al analizar la manera en que han sido representados los héroes de la Independencia, se evidencian distintos aspectos relacionados con los procesos tanto de inclusión/exclusión como de asepsia en la construcción de la memoria colectiva, donde generalmente contrasta el discurso oficial con la subjetividad del familiar que lo solicita, del artista que lo recrea o del gobernante que se identifica con la figura del héroe, creando un devenir más cercano a la mitología popular que a la historia oficial en la que “los héroes nunca se despeinan”. Cuando los símbolos van permutando su sentido original, como sucede en el caso de la Columna de la Independencia, con la estatua de Guillén de Lampart o la alegoría de la Victoria Alada, “El Ángel”,¹¹ configuran nuevas significaciones que se entretajan tanto con los imaginarios públicos, como con la vivencia cultural contemporánea.

¹¹ Otro caso que merece un estudio aparte es el de la figura alegórica que corona el monumento a los héroes y que se ha ido resignificando con el paso del tiempo entre el centenario y el bicentenario. Originalmente era una Victoria Alada que, al romper con las cadenas de la esclavitud, ofrecía la anhelada libertad. Sin embargo, la subjetividad colectiva ha trastocado este sentido hasta convertirla en un ángel: “el Ángel” de la Independencia, perdiendo toda relación con el contenido semántico decimonónico y con la evidente sexualidad femenina de la escultura. Un verdadero problema tanto de concepto histórico, como de género. La dicotomía entre sujeto/subjetividad, así como los conceptos de estética, interioridad y pensamiento colectivo, desempeñan en este contexto papeles que alternan y alteran fantasía y realidad.

Los últimos treinta años de México: el documental patriótico de la Revolución, en fragmentos

177 

DAVID M. J. WOOD

El año pasado, al investigar el Archivo Histórico Cinematográfico de la Fundación Toscano en Ocoyoacac, Estado de México, sobre el cine documental de la Revolución mexicana, me encontré con dos cajas de cartón, llenas de tarjetas y fotogramas. Estaban marcadas “Memorias de un mexicano”: el título del documental histórico realizado en 1950 por Carmen Toscano, armado a partir del vasto acervo fílmico reunido por Salvador Toscano, padre de Carmen, camarógrafo y empresario pionero del cine, que cubría buena parte del porfiriato tardío y de la Revolución. Buscaba información sobre la realización de esta película medular en la historia del documental mexicano, pero también sobre cómo se exhibió, sobre su consumo y recepción; sobre cómo se vivió un filme que narra casi cincuenta años de historia mexicana de manera patriótica, más o menos oficialista, pero también poética y, a veces, sutil. Intrigado, abrí las cajas y empecé a examinar sus contenidos.

Lo que salió de las cajas parecía, a primera vista, ser un guión, o *storyboard*, para las famosas *Memorias de un mexicano*, documental exhibido en todo el mundo, que proyectaba la imagen de una “gran familia mexicana” desgarrada por la dolorosa Revolución pero, a la postre, reconciliada y bien encaminada hacia finales de los años cuarenta, en el armonioso sendero de la modernidad y el progreso.¹ *Memorias*, al

¹ David M. J. Wood, “Memorias de una mexicana: la Revolución como monumento fílmico”. *Secuencia* 75, México, sep.- dic., 2009, pp. 147-170.

igual que *Epopeyas de la Revolución* (1961), otro documental histórico pero compilado a partir del acervo de Jesús H. Abitia, camarógrafo constitucionalista y competidor de Toscano, constituye la columna vertebral de lo que podría llamarse el “patrimonio audiovisual” nacional de la Revolución mexicana; y efectivamente, en 1967, *Memorias* —de las dos, la película montada con más destreza y sensibilidad— fue declarada “monumento histórico” de la nación por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Según el análisis que realicé tanto del “texto” de *Memorias* como de su “monumentalización” oficial, la voz en *off* diseñada por la directora Carmen Toscano, y leída en los tonos profundamente masculinos y algo rimbombantes de Manuel Bernal, imponía una interpretación modernizante, homogeneizadora y (más o menos) oficialista de la época, a partir de un conjunto de imágenes —fragmentos de actualidades filmados en condiciones precarias, difíciles y extremadamente heterogéneas— que, en realidad, albergaban muchas contingencias y ambigüedades. Pero incluso en este documental nacionalista y patriótico por excelencia, concluí, la postura subjetiva asumida por este narrador, leída junto con un poema escrito posteriormente por Carmen Toscano que reflexiona sobre el papel de las imágenes antiguas en el establecimiento de memorias históricas y recuerdos del pasado, rescatan la película de ser mera diatriba o propaganda, y la convierten en una obra de gran sutileza.

Sin embargo, lo que mi análisis no había tomado en cuenta fueron las varias décadas de ediciones, cambios, revisiones, cortes y restrenos que sufrió hasta salir en la forma de la película que todos conocemos como *Memorias de un mexicano*. Mientras las tarjetas y fotografías que yacían en estas dos cajas de cartón habían formado la base del guión que elaboró Carmen Toscano para su película *Memorias*, en realidad eran mucho más. Ya en 1912, el camarógrafo y empresario Salvador Toscano comenzó a realizar la primera película de lo que

sería toda una serie de “Historias completas de la Revolución”; largometrajes que narraban un proceso militar, social y político supuestamente concluido, pero que fueron actualizándose según se desarrollaba (o estancaba) el conflicto, hasta bien entrados los años treinta. El material contenido en estas cajas, titulado *Los últimos treinta años de México*, parece corresponder a una versión de estas compilaciones de Toscano planeada, y tal vez nunca realizada, en 1934 o 1935 —poco después de la toma de posesión de Lázaro Cárdenas— y que, de cierta manera, fue la culminación de la carrera de Toscano como compilador y documentalista. No queda ninguno de los largometrajes de Toscano en su versión original: el propio Salvador Toscano y más tarde, su hija Carmen, fueron fragmentándolas para ir haciendo las nuevas versiones actualizadas que se convirtieron en *Memorias de un mexicano*. Pero estas tarjetas de índice, en las cuales vienen pegadas series de fotogramas que narran los sucesos retratados, nos permiten examinar con cuidado todo un proceso histórico y fílmico según el cual distintos tipos de material de diversos orígenes, autorías, tendencias ideológicas e intenciones estéticas fueron acumulándose para formar parte de una persuasiva narración cinematográfica. Si estas tarjetas constituyeron sólo una fase de la construcción de un imaginario fílmico nacionalista sobre la Revolución, el escrutinio cuidadoso de este material nos permite partir desde la película para trabajar hacia atrás, para acercarnos a una deconstrucción de esta misma narración.

Como señala el teórico Patrik Sjöberg, el realizador de una película de compilación enfrenta material que inevitablemente se sale de sus manos: “cada imagen o secuencia contiene elementos que suelen resistirse a, o al menos no dejan asimilarse a, la narrativa global”.²

² Patrik Sjöberg, *The World In Pieces: A Study of Compilation Film*, tesis doctoral, Suecia, Universidad de Estocolmo, 2001, p. 100.

Si para este estudioso del documental de compilación, la imagen *en movimiento* es potencialmente “inestable e incoherente”,³ en el momento en que se proyecta, debido a la multiplicidad de significados y asociaciones que surgen entre distintos espectadores, la revisión cercana de la colección heterogénea de imágenes “fijas” que constituye *Los últimos treinta años* nos permite imaginar qué tan heterogéneas han sido las aventuras de estas imágenes a lo largo de muchos años y muchos contextos de exhibición.

En algunos casos la profundidad histórica del pietaje —los cambios ideológicos que ha sufrido— es más que evidente. Durante la presidencia de Victoriano Huerta en 1914, Toscano narra unos desfiles militares celebrados en la capital mientras el ejército federal luchaba contra los zapatistas en el sur (tarjeta 277). Las imágenes que ilustran esta escena se suelen someter al poder presidencial: tomas de un Huerta fuerte, orgulloso, visionario, con masas de tropas ordenadas y obedientes bajo su mando. Aparece rodeado por sus generales, y filmado desde una variedad de ángulos, por lo general en leve contrapicado, para resaltar la grandeza de su figura. Los intertítulos que describen esta escena, sin embargo, son menos que homogéneos. Entre los catorce fotogramas (o juegos de fotogramas) que Toscano utiliza para ilustrar esta escena (tarjeta 277), encontramos tres diseños diferentes de intertítulos; este pietaje, entonces, proviene de al menos tres películas diferentes, ya sean de Toscano o de otros camarógrafos. Cabe subrayar que en la versión editada de *Los últimos treinta años de México*, lo más probable es que estos intertítulos —salvo los hechos por el propio Toscano— fueran suprimidos para facilitar la impresión de una narración fluida y coherente; aquí aparecen más bien como registros de apariciones anteriores del mismo pietaje, en otros contextos.

³ *Ibidem*, p. 111.

Uno de estos intertítulos es sólo descriptivo: “Victoriano Huerta y su Ministro de la Guerra, Aureliano Blanquet”. Otro intertítulo se acerca más a una interpretación huertista de los acontecimientos, con un ligero énfasis en la grandeza y civilidad de la ocasión, disfrazado detrás de una fachada de neutralidad: “El 19 de febrero de 1914 se celebró una gran fiesta militar en el Hipódromo de la Condesa”, el cual es muy posible que se originara en una película o reportaje realizado durante la propia época huertista. Sin embargo, el tercer tipo de intertítulo introduce una ruptura irónica entre imagen y palabra, y disiente de manera tajante con el significado que le hubiera atribuido el que presumiblemente fue el mecenas del camarógrafo que lo filmó: el propio Huerta. Pegado a una imagen en contrapicada de un Huerta, saludando a sus tropas en un acto de gran importancia ritual, viene el título descarrado, en mayúsculas y entintado en rojo “LOS USURPADORES HUERTA Y BLANQUET”, un grito antihuertista, tal vez originado en alguna película realizada poco después de su destitución.

Toscano, en su narración histórica elaborada muchos años después, cuando la historia oficial había sancionado a Huerta como el villano por excelencia de la Revolución, sugiere con elocuencia que estas imágenes constituyen un *performance* mediático. “Pero todo esto”, proclama, refiriéndose a la sublevación zapatista, “tenía que ocultarse y había que celebrar supuestos triunfos del gobierno con fiestas militares deslumbradoras”. Mucho más que hacer una simple denuncia de la dictadura huertista, Toscano pone en duda el significado —la referencialidad— de las imágenes: si las escenas huertistas son puro montaje, ¿en cuáles imágenes, entonces, sí podemos confiar? Todos los líderes revolucionarios —de manera notable Villa y Carranza, pero también Madero, Obregón y Zapata, además del antirrevolucionario Huerta— entendían el poder propagandístico del cine y de la fotografía; el periodista estadounidense John Reed narra una experiencia personal que

atestiguó cuando otro militar destacado, el general Urbina, utilizó el poder simbólico de la fotografía para consolidar no sólo el prestigio de su causa revolucionaria, sino también el de su propia imagen e intereses personales, ante un público internacional, mediante la presencia de reporteros estadounidenses como el propio Reed.⁴ En este caso particular —tratándose de su enemigo ideológico Huerta⁵— Toscano nos advierte que las imágenes no son inocentes ni transparentes; lo que no señala con tanta claridad es que lo mismo puede aplicarse a cualquier imagen “documental” mediante la cual el espectador quiera asir o entender el pasado.

Tales “rupturas” entre imagen y palabra se detectan con frecuencia a lo largo del guión de Toscano, y señalan a todas luces las muchas capas históricas e ideológicas que yacen debajo de las imágenes contenidas en *Los últimos treinta años*. Un estudio más largo podría indagar en los distintos significados atribuidos a los líderes populares Francisco Villa y Emiliano Zapata: retratados en las imágenes, inusualmente, como orgullosos y honrados soldados, elegantes y civilizados (tarjeta 322), pero caracterizados según el constitucionalista Toscano por la “indomable soberbia” y por su truculenta resistencia a la “férrea voluntad de Carranza” (Villa), y criticados por beneficiarse de su ocupación de la ciudad de México en 1914, “cargados con los restos del botín cogido en la urbe cortesana” (Zapata) (tarjeta 345). Este discurso ideológico pone en evidencia las marcadas divisiones de clase entre el villismo y el zapatismo por un lado, y el constitucionalismo por el

⁴ John Reed, *México insurgente*. Disponible en línea: <http://www.frentedariosantillan.org/subidas/Reed,%20John%20-%20Mexico%20insurgente.pdf>, consultada 4 de marzo de 2009.

⁵ Sobre el antihuertismo de Toscano, véase la biografía escrita por su hija Carmen, también titulada *Memorias de un mexicano*, México, Fundación Carmen Toscano, 1993 [1976], cap. 2.

otro, años antes que las figuras de Villa y Zapata fueran restituidas por Carmen Toscano en *Memorias de un mexicano*, como miembros algo rebeldes de lo que seguía siendo, a fin de cuentas, la “gran familia mexicana”. Asimismo, un estudio más extenso podría considerar la profunda ambigüedad en las actitudes expresadas hacia la figura de Porfirio Díaz en la película de Toscano, resultado, también, de la sedimentación de discursos históricos contenida en este material. La gran variedad de las actitudes hacia los personajes históricos expresados en este material, que se fue alterando a lo largo de muchos años, atestigua y pone sobre la mesa el largo proceso por el cual se fueron elaborando los mitos e iconos oficialistas de la Revolución: Huerta el malvado; Villa y Zapata los héroes populares, Porfirio Díaz como el dictador caduco e impopular.⁶

Otro episodio, que parece no haber llegado a la versión final de *Los últimos treinta años de México*, retrata “un día con Carranza”: el resultado, quizá, de una campaña mediática del primer jefe una vez en el poder, que parece haber consistido en invitar a camarógrafos, fotógrafos y periodistas a seguirlo en su desempeño oficial para filmarlo en varias poses, como estadista, político, dirigente militar e incluso, como padre (tarjeta s/n). Si bien este *performance* no es criticado por el carrancista Toscano, queda evidente para el espectador contemporáneo la estrecha cercanía de esta serie de imágenes con los intereses políticos de Carranza, y qué tan lejos está de ser una serie de retratos espontáneos. Como se puede apreciar, todas las imágenes de esta serie están coloreadas en vívidos tonos de naranja, amarillo y rojo: una técnica muy común en la época del cine mudo conocida como “entintar”, que consistía en sumergir el celuloide positivo en un químico coloreado

⁶ Thomas Benjamin, *La Revolución: Mexico's Great Revolution as Memory, Myth, and History*, Austin, University of Texas Press, 2000.

para lograr ciertos efectos narrativos y/o estéticos en la escena en cuestión. El que esta serie completa esté entintada, y con tanto cuidado, revela la importancia y prestigio otorgados a este material, filmado y exhibido para realzar a la figura del Primer Jefe. Incluso este material propagandístico nos permite examinar el proceso según el cual se fue elaborando la imagen de Carranza como el unificador, el civilizador, y el demócrata cuya Constitución de 1917 sentó las bases para el progreso posrevolucionario de México.⁷

Estos breves ejemplos son sintomáticos de las muchas oportunidades que este material brinda para ver cómo una persuasiva narrativa patriótica sobre la Revolución (*Memorias de un mexicano*) se fue escribiendo encima de otras versiones anteriores, aun mientras iba dejando huellas anteriores. Como ha señalado Néstor García Canclini, la conversión de los artefactos culturales en patrimonio suele reprimir las profundas contradicciones sociales que yacen debajo de ellos:⁸ contradicciones que vuelven a surgir a la hora de enfrentar un material como *Los últimos treinta años de México*. Al hallarse este material en 2008, estaba (y sigue estando) lejos de estar completo: décadas de polvo, humedad y consulta habían hecho que las tarjetas y los fotogramas perdieran sus ubicaciones originales, se ensuciaran, se empezaran a desintegrar; falta casi todo el material correspondiente a la Decena Trágica, al parecer por haber sido utilizado en la planeación de otra película de compilación. La coyuntura política e histórica actual —las celebraciones del centenario de la Revolución— permitieron la elaboración de un proyecto de rescate de este material a través del Museo Nacional del Cine,

⁷ Jesús Silva Herzog, *Breve historia de la Revolución*, vol. 2, *La etapa constitucionalista y la lucha de facciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005 [1960], pp. 336-356.

⁸ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 2001 [1990], pp. 149-151.

pero por muchos esfuerzos por rescatar y reconstituirlo, no dejará de ser una historia fragmentaria de la Revolución: no podremos ni querramos esconder las lagunas históricas, la heterogeneidad de perspectivas, de intereses, de búsquedas estéticas que contiene.

El archivista francés Dominique Païni ha reflexionado sobre el valor intrínseco de estudiar y preservar las “ruinas” cinematográficas como fragmentos de historia que adquieren un aura propicia para la contemplación poética: una disposición que se inspira tanto en la nostalgia del romanticismo como de una sensibilidad posmoderna.⁹ La contemplación de *Los últimos treinta años de México*, no como una versión incompleta de una película perdida, sino como un objeto valioso por sí mismo, un artefacto arqueológico fragmentado por el tiempo y el olvido, sugiere una manera de acercarnos a una historia patria plena en ambigüedades y contradicciones. El guión de Toscano se encuentra precisamente en la frontera entre una narración nacionalista y una metáfora de la historia patria en ruinas.

⁹ Dominique Païni, “A Modern Art of Ruins: Notes on Film Restoration”, *Journal of Film Preservation*, 54, Bruselas, 1997, pp. 16-20.

Huelga en la Academia de San Carlos: primer movimiento estudiantil en el siglo xx en México

187

LAURA GONZÁLEZ MATUTE

A cien años de iniciada la Revolución mexicana, las innumerables disertaciones que sobre este acontecimiento se han escrito, la instituyen como un hito en el acontecer moderno de la nación. Estas perspectivas traslucen paradigmas de un discurso que antepone el fortalecimiento del Estado-Nación y la búsqueda de identidad.

Los estudios sobre la cultura y el arte, centrados en la coyuntura revolucionaria, han sido objeto de diversos análisis en los que se pondera cómo el movimiento dio pauta a cambios sustanciales dentro de la concepción artística y, en consecuencia, a la recreación de temas y metáforas que, promovidos como política gubernamental, revitalizaron el despliegue de un arte nacionalista que reforzaba la ideología de las instituciones que lo sustentaban. Este movimiento social desencadenó, a su vez, el que diversas problemáticas artístico-sociales se dieran a la luz. A partir de esta premisa, cabe mencionar la huelga de los estudiantes de la Academia de San Carlos en 1911, primer movimiento estudiantil en México en el siglo xx¹ y antecedente de otros movimientos estudiantiles de trascendencia. Baste mencionar el de 1929 por la autonomía universitaria y los trágicos de 1968 y 1971, que no sólo involucraron al estudiantado sino a gran parte de la población.

¹ Entrevista con Joel Ortega Juárez, especialista en movimientos estudiantiles en el mundo.

Estas movilizaciones, lejos de ser meros instrumentos de fuerzas políticas o académicas ajenas a los propios estudiantes, emanan de aspiraciones sólidas y auténticas, por lo que a menudo son una poderosa herramienta de cambio y, no pocas veces, principal antagonista del poder en turno. Los antecedentes de la huelga de 1911, proyectaban, además de la inquietud por el cambio, el enfrentamiento ante las autoridades de San Carlos, y en especial contra su director: el arquitecto Antonio Rivas Mercado. El movimiento se enmarca en 1910 cuando el gobierno porfirista, para conmemorar el centenario de la Independencia de 1810, montó una exposición sobre pintura española y, en contraparte, los estudiantes de San Carlos organizaron una muestra con la obra de los artistas mexicanos. Este hecho, reflejo del apoyo que el régimen de Díaz daba al arte europeo, traslucía una ideología discriminatoria ante la creación artística mexicana; por lo que no era de extrañar que, un año más tarde, se desencadenara la huelga de la Academia.

El detonante que propició la irrupción del movimiento tomó como bandera la inconformidad con los métodos pedagógicos de la institución y, en específico, “contra la clase de Anatomía que impartía el profesor Daniel Vergara Lope”² que, como defensor del porfirismo imponía, a través de sus métodos de enseñanza, una actitud despótica hacia el estudiantado. Esto se evidenció cuando los alumnos acudieron a denunciar sus demandas ante el secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, el licenciado Francisco Vázquez Gómez, sólo consiguie-

² “La clase de Anatomía en la Escuela de Bellas Artes. Solicitan los alumnos la ampliación del curso y se quejan de que actualmente tienen que pagar las copias de un libro en francés”, México, *El Diario*, 24 de abril de 1911. Archivo Escuelas de Pintura al Aire Libre, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas/Instituto Nacional de Bellas Artes; véase también, Xavier Moyssén, *La crítica de arte en México, 1896-1921*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, pp. 492-493.

ron que Vergara Lope, quien asistió a las oficinas del ministro, los llamara “escarabajos, analfabetas, perversos y muertos de hambre”.³ Ante estas acusaciones y ante el hecho de que el maestro les hacía calcar láminas y les dictaba apuntes de un libro en francés —del que sacaba copias y se las vendía—, se sumaron otras peticiones por parte de los alumnos: la desaparición del método de dibujo Pillet, considerado para las escuelas primarias; la incongruencia de otorgar al prefecto y conserje de la institución autoridad para resolver asuntos académicos, que únicamente correspondían al cuerpo docente, además de cuestionar que los puestos de profesores se cubrían por el reprobado sistema de nombramientos, en lugar del de oposiciones, y la proclama de dividir la Academia en dos escuelas: una para arquitectura y otra para pintura y escultura, lo que evitaría las diferencias de privilegio que tenían los arquitectos en detrimento de los pintores y que, a juicio de David Alfaro Siqueiros, era un argumento que ocultaba otra controversia: “[...] en realidad en el fondo del conflicto había una razón fundamental de carácter clasista y político; los estudiantes de arquitectura eran todos hijos de ‘científicos porfirianos’ y los de pintura, escultura y grabado, por regla general [...], pertenecían a la clase media y trabajadora [...]”.⁴

Estas eventualidades, aparentemente intrascendentes, desencadenaron conflictos profundos que mostraban la marginación de los estudiantes de artes plásticas y el abierto favoritismo de la dirección de la Escuela hacia los alumnos de arquitectura. Ante estas diferencias, la

³ “Protesta de los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes. No pueden tener un profesor que se ha declarado abiertamente su enemigo”, *El Demócrata Mexicano*, México, 5 de mayo de 1911, p. 2.

⁴ Laura González Matute, *Escuelas al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, tesis para obtener el título de Licenciado en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, p. 21. Véase también la edición del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1987, p. 36.

denuncia de los alumnos se volcó ante las autoridades y la prensa. Los diarios, encabezaban las notas: “La Clase de Anatomía en la Escuela Nacional de Bellas Artes”; “En la Escuela de Bellas Artes ni se puede enseñar ni se puede aprender la Anatomía”; “El profesor Vergara Lope y la Cuestión de Bellas Artes”; “Protesta de los Estudiantes de la Escuela de Bellas Artes. No pueden tener un profesor que se ha declarado abiertamente su enemigo”; “La Escuela de Bellas Artes debe ser dividida en dos: Una para Arquitectos y otra para Pintores”.⁵

Estas demandas fungieron como parámetro para calzar algunos puntos de la realidad social de la nación y evidenciar los desajustes que vivía la Academia de San Carlos. Los estudiantes, con la caída de Díaz y el levantamiento de Francisco I. Madero en 1910, encontraron un año más tarde la coyuntura propicia para dar a conocer sus peticiones, mismas que durante el porfiriato habían sido ignoradas; lo que desencadenó la proclama de la *huelga general*. Ésta se declaró el 28 de julio de 1911, los diarios capitalinos dieron la noticia: “Se generalizó la Huelga de Estudiantes en Bellas Artes, Dos Juntas de los Alumnos Huelguistas insisten en que se cambie al Director de Bellas Artes.” Al estallar la huelga, sus dirigentes Raziel Cabildo, José de Jesús Ibarra, José Clemente Orozco, Ignacio Asúnsolo, Miguel Ángel Fernández, Luis G. Serrano, José María Rangel y sus seguidores, decidieron asistir a la escuela sin acudir a clases. El 4 de agosto se cometió un atropello en el plantel por parte del gobierno, ya que se presentó “[...] en la escuela un policía y veinticinco agentes uniformados [...] que en forma insolente pidieron a los alumnos la desocupación inmediata del edificio [...] éstos [...] para evitar un conflicto, se retiraron prudentemente [...]”. Ante el atropello, el Comité de Huelga acordó que los alumnos,

⁵ Xavier Moyssén, *op. cit.*, pp. 492-504 y 507-508.

con el fin de que reanudaran sus interrumpidos estudios, realizaran en los parques públicos de la ciudad sus prácticas de dibujo y pintura.⁶ *La Semana Ilustrada* reiteraba: “Como consecuencia de esta huelga fueron cerradas las puertas de ese establecimiento educativo y [...] los alumnos [...] tuvieron la idea original y graciosa [...] de establecer caballete y demás útiles propios de pintores en el jardín de la Ciudadela.”⁷ Fidias Elizondo, alumno de escultura, recordó: “Pronto nos instalamos en el ‘Zócalo’ dentro de un Kiosko verde [...] llevamos los caballetes y los útiles necesarios, y nos pusimos a dibujar del natural con modelo femenino gratuito y vestido.”⁸

Poco después de este “airado taller”, se registró otro escándalo en la Escuela de Bellas Artes, los diarios dieron a conocer la noticia a través de sugestivas notas: “Se agrava la Huelga de los estudiantes de Bellas Artes. Armados de huevos y verduras, hicieron al Director del Plantel una Escandalosa Recepción.”⁹ “Pedradas al Director de Bellas Artes. Varios Estudiantes fueron Aprehendidos”; “Magno escándalo en la Escuela de Bellas Artes”. Uno de los diarios asentaba: “A las doce y minutos se presentó el Sr. Rivas Mercado, acompañado de su señora esposa y aquí fue Troya: los estudiantes, al ver al director, le lanzaron tomates, huevos, cebollas y otros comestibles, poniéndolo en estado lastimoso, lo mismo que a su consorte.”¹⁰ Ante estos hechos, el director pidió la intervención de la policía y, como resultado, tres

⁶ “Se registró un escándalo en Bellas Artes. Los alumnos no se reunirán en la Escuela. La policía los arrojó del plantel por orden de la autoridad”, *El Imparcial*, México 4 de agosto de 1911, p. 1, citado en Xavier Moyssén, *op. cit.*, tomo I, p. 512.

⁷ “La Academia Libre en vista de que se ha cerrado su escuela. Los alumnos de Bellas Artes trabajan al Aire Libre. Proceder de Artistas”, *La Semana Ilustrada*, México, 18 de agosto de 1911, p. 11, citado en Xavier Moyssén, *op. cit.* p. 524.

⁸ Fidias Elizondo, *Cuentos en bajorrelieve*, México, s/e, 1976, p. 188.

⁹ Xavier Moyssén, *op. cit.*, pp. 529-532.

¹⁰ “Magno Escándalo en la Escuela de Bellas Artes”, *Nueva Era*, México, 29 de agosto de 1911, p. 4.

estudiantes fueron apresados y conducidos a la delegación. Los detenidos fueron: Francisco Rangel, José de Jesús Ibarra y Raziel Cabildo. Más tarde, el diario *El Imparcial* dio la noticia de que éstos habían sido puestos en libertad. Por su parte, los alumnos de arquitectura mostraron su repudio a los huelguistas, al comentar que éstos habían no sólo atentado contra el director, sino que habían agredido a su esposa. Ante el despliegue de notas en contra de los huelguistas, las alumnas de la Academia, en su respaldo, dirigieron una carta al director del diario *Nueva Era*, en la que aclaraban: “[...] somos también alumnas de pintura de la Escuela de Bellas Artes, y hemos apoyado la actitud de nuestros compañeros huelguistas por estar de acuerdo con sus ideas. Asentamos lo anterior porque sabemos de buena fuente que la señora esposa del director no fue ofendida en manera alguna y porque creemos a nuestros compañeros incapaces de hacerlo.”¹¹

Tales acontecimientos ocasionaron que los alumnos fueran admitidos en la Escuela Nacional de Artes y Oficios para continuar sus estudios; con el fin de crear un centro artístico y recabar fondos, organizaron una exposición y varios festivales. Francisco Romano Guillemin ejecutó un dibujo al pastel que denominó *La tragedia* y que sirvió como anuncio de la exposición. Según comentarios de la época, en él: “Figuraban tres preciosas jovencitas representando las Artes Plásticas, una de ellas de pelo rubio y tez blanca, luciendo la belleza de sus formas esculturales e incluida una caricatura de las cabezas de Rivas Mercado y Vergara Lope.”¹²

Por otro lado, se imprimió un programa del festival que se presentó en el Teatro Lírico, donde se informó que en el evento estarían presentes el presidente de la República Francisco I. Madero y el cuerpo

¹¹ “Carta de las Alumnas de Bellas Artes”, *Nueva Era*, México, 1 de septiembre de 1911, citado en Xavier Moyssén, *op. cit.*, p. 535.

¹² Laura González Matute, *op. cit.*, p. 41.

diplomático. Es interesante mencionar que en la obra de teatro los huelguistas fueron los actores. Fidias Elizondo relató su participación: “Terminados los ensayos se alquiló el Teatro Lírico y se hizo la representación. Nadie me lo dijo, pero me di perfecta cuenta de que a pesar de mi corta tirada, me tragué algunos versos, tartamudee los otros y estuve detestable.”¹³

Mientras tanto, la Academia continuaba aparentemente estable. Sin embargo, en el mes de noviembre el ministro de Instrucción Pública, José López Portillo y Rojas, autorizó al pintor Alfredo Ramos Martínez para que creara y dirigiera una nueva Academia de Pintura y Escultura, conocida como “Academia Libre”, e incluso se abrió un registro de inscripciones provisional.¹⁴ En un artículo periodístico se comentó el hecho y se ilustró con una caricatura que representaba a la Academia como la Venus de Milo aprisionada por un pulpo con la cara de Rivas Mercado y en cuyos tentáculos se inscribieron los letreos: “Insultos, Prefectos y Conserje, Proposición Anatómica, Arbitrariedades, Absolutismo, Destituciones y Expulsiones.” A los pies de la Venus, aparecía una serpiente cuya cara recordaba al maestro Vergara Lope; la cabeza de la Venus de Milo, con expresión de tristeza, iba coronada con el título “ARS-VICTIMA”.¹⁵

El 17 de febrero de 1912, el arquitecto Antonio Rivas Mercado dictó un comunicado que refería que la única Academia de Arte que existía era ésa y que, por lo tanto, toda persona que pretendiera formar parte de la llamada “Academia Libre”, encabezada por Ramos Martínez, no gozaría de pensiones, becas al extranjero ni materiales

¹³ Fidias Elizondo, *op. cit.*, p. 190.

¹⁴ Laura González Matute, *op. cit.*, p. 42.

¹⁵ “La Academia de Pintura y Escultura”, México, febrero de 1912, s. p. i., Archivo David Alfaro Siqueiros.

para la enseñanza,¹⁶ célebres amenazas de su proceder. A dos meses de su comunicado, llegaba a su fin el conflicto de la Academia. El 19 de abril de 1912 Rivas Mercado, presionado por la situación, presentó su renuncia. Para sustituirlo, se nombró como director interino al arquitecto Manuel Gorozpe, quien el 17 de octubre fue reemplazado por Jesús Galindo y Villa. Con estos nombramientos quedaba desplazado Ramos Martínez. Sin embargo, los estudiantes le mostraron su apoyo y, ante José María Pino Suárez, recién nombrado ministro de Instrucción Pública (y después vicepresidente de la República), le hicieron extensiva la petición de nombrar a Ramos Martínez director de la Academia, nuevamente.

En 1913, México vivió uno de los más graves acontecimientos políticos: el golpe de Estado perpetrado por Victoriano Huerta, con el consecuente asesinato del presidente Madero y del vicepresidente Pino Suárez. Ante este trágico suceso la Academia, paradójicamente, respiró nuevos aires: el 15 de agosto, Galindo y Villa nombró a Alfredo Ramos Martínez director de San Carlos. Poco tiempo después el nuevo director fundó en Santa Anita, Iztapalapa, lo que sería la primera Escuela de Pintura al Aire Libre; el pintor Fernando Leal comentó al respecto: “Por una extraña contradicción del destino, fue Nemesio García Naranjo, ministro del régimen usurpador, quien les otorgó a los estudiantes de Bellas Artes las reformas que pedían, complaciéndolos hasta en nombrar director de la escuela, como ellos lo habían solicitado, al pintor Alfredo Ramos Martínez.”¹⁷

El problema relativo a la huelga de la Academia llegó a su fin; poco a poco se apreciaron cambios que abrieron el camino a la creación de un arte novedoso, adscrito a la escuela impresionista, que im-

¹⁶ Laura González Matute, *op. cit.*, pp. 42-43.

¹⁷ Fernando Leal, *El arte y los monstruos*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1990, p. 37.

plicaba un giro en los rígidos métodos de enseñanza que privaban en la institución. En cuanto al plan de estudios, se abolió el sistema de dibujo Pillet y se introdujeron nuevas técnicas pictóricas; sin embargo, las Escuelas de Pintura y Grabado y la de Arquitectura no se separaron. Esta división se llevaría a cabo hasta el año de 1929, con el movimiento estudiantil de la autonomía universitaria.

Revisar la huelga de la Academia, bajo la lupa de los relatos periodísticos de la época, invita a reflexionar sobre la situación que priva en la prensa e instituciones artísticas del momento. Sobre todo, en cuanto al control y represión que las autoridades ejercen sobre la libertad de expresión y los movimientos estudiantiles. Ante esto, advertimos que en los tiempos modernos se limita la libertad de expresión y ahora a los estudiantes se les encarcela por meses o años, se les tortura, asesina y desaparece. Así, a cien años, nos preguntamos: ¿cuáles son las perspectivas de la prensa y el arte ante las políticas culturales del gobierno?, ¿por qué se ha ubicado a la cultura en un lugar marginado dentro de los intereses gubernamentales?, ¿a qué obedece el recorte presupuestario que día a día se le aplica a la creación artística? Es en este momento cuando sería oportuno recordar la reconocida frase de Winston Churchill sobre la cultura de su país. Durante la segunda Guerra Mundial se le propuso que para continuar en la lucha debería reducir el presupuesto a la cultura, a lo cual, extrañado, contestó: “¿Reducir el presupuesto a la cultura? [...] y, entonces, ¿qué estaríamos defendiendo?”

SILVIA FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ

Viene de lejos...

“Cuando las aguas de la creciente derrumban las casas, y el río se desborda arrasando todo, quiere decir que hace muchos días que empezó a llover en la sierra, aunque no nos diéramos cuenta, me dijo Valentín. [...] y nos pusimos a platicar de tantas maldades que les han hecho y les hemos hecho a la indiada.”¹ ¿Y... desde qué tan lejos vienen esas maldades?, nos preguntamos en esta mirada del recuento histórico del bicentenario.

Al estudiar las finanzas de los borbones españoles sobre la recaudación de los impuestos en sus colonias de América, Carlos Marichal demuestra que la Nueva España, para cumplir con las remesas monetarias, edificó su bancarrota al enviar el volumen de plata más alto de la historia colonial, que según las estimaciones del autor, entre 1780 y 1810 “las tesorerías novohispanas remitieron al exterior la enorme suma de 250 millones de pesos plata [...] y las demandas imperiales de fondos no disminuyeron a fines del régimen colonial, sino que se incrementaron en 1790 [el 50%]”² con el fin de costear sus guerras.³ Ello descapitalizó brutalmente a la Nueva España.

¹ Eraclio Zepeda, “Viene de lejos”, *La Jornada*, México, 8 de enero de 1994.

² Carlos Marichal, *La bancarrota del virreinato. Nueva España y las finanzas del Imperio español, 1780-1810*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 32.

³ La Guerra de los siete años, 1756-1763; las emprendidas contra Inglaterra, 1779-1783, y la invasión francesa.

La metrópoli, además, solicitó donativos forzosos a sus sectores acaudalados, que incluían a la Iglesia, lo cual significó el vaciamiento de diversos ramos de la hacienda colonial novohispana y, por si fuera poco, la expropiación de los fondos de diversos grupos sociales y corporaciones, en primer término las cajas de las comunidades indígenas. Marichal sustenta así con cifras y hechos la expoliación metropolitana de la Nueva España.

A la luz de las cifras se explica el idealizado campanazo de la historia oficial con el que Miguel Hidalgo simbolizó la guerra de Independencia, y el numeroso ejército que se formó con los campesinos hambrientos desesperados, la mayoría de ellos indígenas. Porque para el decadente imperio español no fue suficiente el trabajo forzado e inhumano del esclavo, era imperioso despojarlo hasta del último céntimo.

A pesar de los incendios de 1863 y 1913⁴ que destruyeron casi por completo la historia de los pueblos indígenas chiapanecos, el antropólogo Jan de Vos ha logrado reconstruir parte de ella, al documentar cómo en 1528 Pedro de Guzmán y Diego de Mazariegos esclavizaron brutalmente a los indios chiapanecos con el palo, el cepo, el azote, la garrucha, la horca y el mastín que despedazó a los rebeldes. A los sobrevivientes, esclavos a su servicio personal los herraron.⁵ Para librarse de tales brutalidades los indios aceptaron la tutela de los frailes dominicos, quienes tenían la orden de mudar a los indios de sus tierras para que fueran ocupadas por los españoles; mediante autos de fe quemaron a sus dioses, les prohibieron sus fiestas y danzas imponiéndoles el catolicismo.

Los españoles trajeron guerra, trabajo agotador, epidemias, que mermaron destruyeron y desarraigaron a las poblaciones indígenas

⁴ Véase Jan De Vos, *Historia de los pueblos indígenas de México, vivir en frontera. La experiencia de los indios de Chiapas*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-INI, 1997, p. 22.

⁵ *Ibidem*, p. 198.

para apropiarse de las mejores tierras y controlarlos; además, institucionalizaron la mano de obra migratoria con reclutamientos forzados periódicos para la agricultura o como “bestias” de carga con sus mecapales. “Esta fue la explotación por la que el primer obispo de Chiapas, Bartolomé de las Casas, armó un gran revuelo para abolirla, en vano [porque] continuó al servicio de los herederos españoles y siguió en vigor hasta mediados del siglo XIX.”⁶

Fueron miles las peticiones ancestrales indígenas a las autoridades en turno sin atender, en las que se solicita amparo contra los “muchos tributos que se nos ha cargado a nosotros que quedamos destruidos y rendidos para poder acabar la tasación de los reales haberes de su Majestad”.⁷ Los indígenas, desesperados ante el desprecio de las autoridades a sus peticiones, optaron por rebelarse: en 1712 en Cancuc, en 1867 el Chamula Pedro Cuscat y en 1870 en la Guerra de Castas.

La Independencia no significó el fin de la esclavitud colonial para los indígenas sino el paso a la servidumbre de la sociedad señorial, la cual aumentó la inestabilidad de los pueblos indígenas, al asumir el poder en la nueva República mexicana los oligarcas de San Cristóbal. Muchos de éstos, de ascendencia indígena y española, avergonzados de su linaje se enseñorearon en demostrar a los indígenas su origen blanco y su condición de nuevos amos, “los ladinos”. “Enriquecidos con las rentas, el comercio y los impuestos civiles y religiosos de las tierras altas, paladines protegidos por la Iglesia, eran el poder más alto del estado.”⁸

En el siglo XIX Chiapas se ubicó como el estado fronterizo con Guatemala, fragmentado en regiones: la llanura del Pacífico, fértil y

⁶ John Womack Jr., *Rebelión en Chiapas*, México, Debate, 2009, p. 32.

⁷ En 1712 los indios de San Felipe, Chamula y Zinacantán piden se les ampare, citado en Jan De Vos, *op. cit.*, p. 234.

⁸ John Womack Jr., *op. cit.*, p. 32.

cálida del Soconusco explotada por empresarios extranjeros; con las facilidades otorgadas por el régimen porfirista fundaron enclaves de fincas cafetaleras, fruta y caña de azúcar; el valle central irrigado por el río Grijalva donde se desarrolló el poder ladino de clanes masones y católicos liberales con las plantaciones de azúcar, maíz y los ranchos ganaderos más importantes del sur del país, y, por último, el de las montañas que se elevan abruptamente del valle hasta tres mil metros, que forman Los Altos, fríos, neblinosos, de selvas pluviales, con suelos pobres, deslavados por las intensas y continuas lluvias y el río Usumacinta, donde continuaron su dominio los ladinos de clanes ortodoxos de católicos conservadores y los extranjeros al controlar la explotación forestal de las maderas preciosas de caoba y cedros, así como el café de altura, junto con el maíz y el azúcar de subsistencia de las comunidades indígenas mayas,⁹ arrinconados cada vez más en las montañas por los continuos despojos de sus tierras.

Esta desigualdad regional obligó a los indígenas de Los Altos a convertirse en la mano de obra migratoria barata que se institucionalizó como la política estatal chiapaneca. “Los salarios de los migrantes descendieron al nivel de la subsistencia [...] las deducciones, las estafas y los robos en los caminos de regreso, hacían que el ingreso [...] [se redujera a una bagatela], de modo que la mayor parte de los migrantes tenían que volver a someterse a la explotación año tras año”.¹⁰ Aunque de vez en cuando alguien denunciaba la esclavitud chiapaneca, los ladinos se encolerizaban y negaban, los extranjeros indiferentes, callaban.

La Revolución mexicana, en el artículo 27 de la Constitución de 1917, reconocía el derecho de tenencia y una distribución en ejidos

⁹ Choles, tzotziles, tzeltales, y tojolabales.

¹⁰ John Womack Jr., *op. cit.*, p. 34.

para los pueblos. Sin embargo, la nueva Carta Magna ni siquiera se ocupó de nombrar a los indígenas. Esta ley puso nuevamente en lucha a los clanes del Grijalva y los de San Cristóbal para apropiarse de más tierras; su afán contrarrevolucionario fue derrotado por los nuevos caudillos revolucionarios, que abolieron la servidumbre por deudas, fijaron el máximo de horas laborales al día y establecieron el salario mínimo. El Partido Comunista, en la década de 1930, y el gobierno de Lázaro Cárdenas organizaron en el Soconusco los sindicatos independientes de los campesinos indígenas migratorios y las campañas de alfabetización. Sin embargo, no regularon el mercado laboral de todo el estado, ni detuvieron el racismo blanco y ladino.

Con el tiempo, los caudillos revolucionarios priístas institucionalizados, aliados con los caciques tradicionales, usaron la fuerza sindical y el poder del Estado para formar también, con pequeñas concesiones de poder —como el transporte de “combis” a los chamulas o los maestros bilingües del Instituto Nacional Indigenista (INI)—,¹¹ a indígenas para convertirlos en nuevos caciques controlados que, desde entonces, le han asegurado la mayoría en las elecciones nacionales y estatales al Partido Revolucionario Institucional, sin necesidad de poner casillas, y emitir los votos en las comunidades indígenas.

Grandes son los contrastes en el desarrollo económico de los chiapanecos, porque hasta la década de 1980 era el estado con mayor producción de café y plátano, y el segundo en cacao y ganado en el ámbito nacional. Sus presas generan la mitad de la energía eléctrica de la República mexicana y sus depósitos de gas natural han producido la cuarta parte del consumo del país. En cambio, los indígenas no cuentan con luz eléctrica, agua potable ni drenaje, “más del 56 por ciento de

¹¹ *Ibidem*, p. 44. Programa iniciado desde 1951 por esta institución para asimilar a los pueblos indígenas en la adquisición del español en la primaria.

ellos son analfabetas, las familias se hacían en sus chozas de bajareque y piso de tierra. El setenta por ciento de las personas que trabajan ganan menos del salario mínimo”,¹² y en las fincas se ven obligados a conformarse con una paga de comida por día, a causa de la migración guatemalteca.

Cuando el obispo Samuel Ruiz llegó a la Diócesis de San Cristóbal en la década de 1960, en pocos meses se percató de la situación indígena y lo sacudió tanta miseria, por lo que se cuestionó: “¿Si evangelizar era destruir culturas? [...] y los indígenas le preguntaron que si podía salvar sólo almas o también cuerpos.”¹³ En las misiones episcopales del Consejo Episcopal Latinoamericano (Celam) otros muchos compartieron lo vivido y se formó un compromiso serio por ayudar a los indígenas con la teología de la liberación. “Tomar conciencia” para distinguir la sabiduría tradicional y tomar conocimiento de lo que se puede cambiar en este mundo. Sin limosnas, acompañarlos en el aprendizaje. Fue así como se organizaron cooperativas de producción de café, miel, tejidos, fresas, para mejorar los ingresos, y en la toma de conciencia para sí. Los indígenas de “Los Altos” de las cañadas fueron adquiriendo mayor capacidad para organizarse, tanto en sus comunidades como en el ámbito regional. En octubre de 1974 realizaron en San Cristóbal el Congreso Indígena con delegados choles, tzotziles, tzeltales y tojolabales, que expusieron con claridad al gobernador las apremiantes necesidades agrarias, médicas, de servicios básicos y salarios justos.

Estos indígenas atraieron a la izquierda, como la Central Independiente de Obreros Agrícolas y Campesinos, el Partido Comunista Mexicano, la Línea Proletaria, la Organización Campesina Emiliano

¹² *Ibid.*, p. 41.

¹³ *Ibid.*, p. 66.

Zapata, entre otras. Cada cual pretendía servir como intermediario frente a las autoridades, en los créditos rurales, y ganar influencia en las comunidades con tomas de tierras. Paulatinamente, este contacto indígena con otras agrupaciones políticas desarrolló su capacidad organizativa política y amplió su iconología, pues se puso junto a los santos de las comunidades el retrato de Emiliano Zapata como el héroe campesino. En ese proceso se interesaron por los corridos revolucionarios y así se fue extendiendo a través del corrido zapatista el deseo de hablar español y se transformó su melancólico canto ritual del violín con el ritmo de la guitarra.

“Los mayores” (los ancianos) guardan celosamente las cartillas de alfabetización que hicieron los artistas de las Misiones Culturales porque eran las únicas imágenes que describían con un dibujo preciso y realista su vida cotidiana; ellos conservan sus viejas carabinas 30-30 porque completan su dieta con la cacería, se explica así la fascinación que ejerció el retrato de Zapata con su traje elegante y sus cananas. Parte de esa atracción fue, también, porque no era una imagen dibujada sino un retrato y, aún más, no era un simple retrato: era un héroe con toda una historia de lucha detrás, al igual que sus santos; así, pueblos enteros cantaron el corrido al prenderle su veladora.

Tantas organizaciones y la movilización de muchos indígenas disgustó a los “coletos” ladinos de San Cristóbal y a los ganaderos de Ocosingo; al mismo tiempo que demandaron al gobierno una mano dura, se armaron con sus guardias blancas para crear un clima de amenazas, intimidaciones y asesinatos selectivos de los dirigentes indígenas y de los catequistas. En la década de 1980 las Fuerzas de Liberación Nacional (FLN) llegaron a las cañadas de Los Altos, era un grupo político-militar de los estudiantes de la generación del 68, que después de la brutal represión del 2 de octubre optó, como muchos otros mexicanos, por la lucha armada, al considerarla como una extensión de la

lucha política por otros medios.¹⁴ Ante las diferencias entre las agrupaciones de izquierda y la insuficiente ganancia en la lucha política con las autoridades y finqueros, además de la represión y tortura descarada del gobierno y las guardias blancas, favorecieron la aceptación indígena de las FLN.

Y la corriente del río empezó a bajar: el 12 de octubre de 1992 nueve mil indígenas chiapanecos, en el quinto centenario del descubrimiento de América, manifestaron el valor de su origen indígena y protestaron contra los quinientos años de ignominia, al derrumbar en San Cristóbal de las Casas la estatua del odiado tirano Diego de Mazariegos. Siguiendo el modelo del ejército de Emiliano Zapata poco a poco se organizaron, entrenaron y armaron los insurgentes del Ejército Zapatista de Liberación Nacional; aprendieron la historia de México con los grabados del Taller de Gráfica Popular y plasmaron sus interpretaciones en los dibujos de sus periódicos murales; escuchando las noticias de Radio Habana y Radio Farabundo Martí, se abrieron sus horizontes y se sintieron acompañados en la construcción del “hombre nuevo”, la imagen del Che se incorporó a su repertorio de héroes, de “hombres nuevos verdaderos” y se fundieron los ideales en una organización de diferente tipo. “[...] la rabia tan sumisa, tan débil [...] el coraje tan dócil, la bravura tan chirle, no me sirve”,¹⁵ y al agregar el arte a su vida cotidiana se representaron como insurgentes.

Al inicio de la década de 1990 llegó a Los Altos la roya del café, que acabó con las matas cafetaleras indígenas y trajo la caída brusca del precio del café; la abeja africana se instaló en las colmenas de las cooperativas de miel destruyéndolas; el cólera también hizo su aparición,

¹⁴ *Ibid.*, p. 76.

¹⁵ Mario Benedetti, *Me sirve y no me sirve*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 26.

y, para rematar, el rebrote del sarampión, que de acuerdo con los reportes nacionales estaba erradicado, cobró en la región más de dos mil muertos. Sin vacunas, enfermos, con una esperanza, se desbordaron como un caudaloso río por las cañadas hasta San Cristóbal donde gritaron a los coletos, al gobierno y al pueblo de México su: “¡Ya basta!”, el primero de enero de 1994.

La disparidad de armamento los derrotó, pero su determinación los ha llevado a enfrentar la guerra de baja intensidad en la resistencia de los caracoles. Donde nuevos héroes, los insurgentes muertos, se han incorporado al repertorio de iconos en los murales con sus pasamontañas, junto a Zapata y el Che. Su palabra durante siglos acallada sonó por primera vez en todo el territorio nacional como el río en creciente, que derrumbó barreras hasta la Cámara de Diputados. “Hoy decimos al mundo: ¡Aquí estamos! ¡Resistimos! ¡Democracia! ¡Libertad! ¡Justicia!”¹⁶

¹⁶ Quinta declaración de la selva lacandona, *Ibidem*, p. 390.

IRMA FUENTES MATA

Hablar de revolución nos lleva a pensar en un amplio espectro que va desde las revoluciones políticas y sociales, como las nacionales, hasta las específicas, como la artística. El imaginario social que se formó durante más de siete décadas por la vía institucional sobre la Revolución mexicana, nos recuerda lo mucho que invirtió la Secretaría de Educación Pública en recursos, libros y muros para adoctrinar sobre los beneficios que algún día llegarían, aunque no al mismo tiempo ni de la misma manera, a todos los sectores del país. Partamos entonces de que la Revolución mexicana tuvo una serie de postulados que orientaban el cambio de orden social; con el triunfo se colmarían los anhelos de no reelección, reparto de la tierra, trabajo, educación y salud. Después de los hechos revolucionarios y el subsecuente periodo de inestabilidad social y política, el quehacer institucional se centró en “estabilizar”. No obstante todo ese tiempo, la situación política y social sigue siendo bastante endeble.

A punto de cumplir un centenario, las peticiones de la revolución aún están insatisfechas, esto se expresa en las obras de arte y en la manera en que los artistas reflexionan sobre aquellos postulados que anunciaban un país mejor. La imposibilidad de esos logros se observa día a día al contacto con la marginación, la falta de oferta educativa, las condiciones reales de miseria y analfabetismo, la expulsión de los jóvenes por su propia familia hacia “el norte”, nutriendo las redes de población trabajadora y explotada en aquel país. Todo esto hace que no sólo la migración sino cada vez más la inseguridad, y ahora la narco-delicuencia, hunda de manera más profunda a las comunidades donde no llegó la revolución.

La toma de Zacatecas, que sonaba en el imaginario popular revolucionario como aquel evento festivo y glorioso de triunfo, queda minimizado, pues la gente ya no piensa en tener la tierra sino en escapar de ella por árida e impenetrable, donde las escuelas llegaron a las cabeceras municipales sesenta años después de la promesa y donde la salud sólo se atiende en las ciudades principales con un costo altísimo para la población. Contrariamente a las consignas, que en su tiempo enarboló el movimiento armado, ahora la tierra ya no se reparte: se vende; se pagan seguros para tener acceso a la salud; la educación se privatiza con el simple argumento de que ya no hay capacidad suficiente en las instituciones públicas para atender la demanda de estudio de los jóvenes.

Paradójicamente, el estado de Zacatecas, que hoy se abandera como “cultural”, tiene entre sus representantes artistas que evidencian las condiciones de un campo yerto amenazado por la compra-venta al mejor postor, sin importar que esos territorios apenas hayan sido recuperados por sus abuelos hace menos de cincuenta años. En ese marco, las artes visuales se desarrollan y reflejan un mundo contradictorio.

Los beneficios de la Revolución no llegaron a todos igual, los artistas lo revelan en sus obras, en su propia historia y la de su tierra, en su origen y en su pasado. Plasman en su obra la diversidad de luchas y enfrentamientos por crear expresiones en las que se revelan los no logros de la revolución. La vigencia de las demandas revolucionarias persiste. Adolfo Sánchez Vázquez señala que a partir del concepto de revolución, con niveles distintos por lo que concierne a la extensión y profundidad, se puede hablar de revoluciones en otras esferas diferentes a las políticas y sociales, cuya autonomía depende tanto de la estructura o coherencia de la esfera, mayor en las científicas y técnicas y menor en las artísticas y filosóficas.

[...] las revoluciones específicas (o cambios radicales en determinada esfera) presentan rasgos distintivos como los siguientes: a) negación de un viejo poder (técnico, cultural, artístico, científico, etcétera) y afirmación de otro nuevo y b) este nuevo poder permite transformar radicalmente el campo específico correspondiente hasta darle una estructura distinta. Ello significa, a su vez, que una revolución específica no sólo es tal por su vinculación con una revolución política y social, o con los intereses e ideología de una clase revolucionaria, sino muy particularmente por la transformación radical que opera en la estructura de la esfera correspondiente.¹

En este sentido, si quisiéramos hablar de una revolución artística implicaría tener en cuenta que, a partir de un nuevo orden social, los movimientos artísticos modifican los cánones establecidos; rompen de alguna manera con lo oficial y legitimado; generan sus propias revoluciones y maneras de luchar ante las demandas sociales e individuales. Los artistas plásticos y visuales, como hombres analíticos de su realidad, cuestionan que hoy podamos hablar de revolución. Se preguntan si podemos pensar en la que viene, pues son conscientes del estado alarmante de las condiciones sociales y políticas, y que depende de ellos —y todos— actuar para construir un orden nuevo.

Entre los pintores activos actualmente en tierra zacatecana encontramos diversas posturas y expresiones estéticas vinculadas a la idea de revolución, variedad de lenguajes, materiales y soportes que revelan la vitalidad de la configuración plástica. Al conversar con artistas como Alejandro Nava (1956, Zacatecas), advertimos una reflexión crítica respecto de lo que significa *la revolución*, quien considera que hay que esperar a que en nuestro país se genere otro tipo de propuestas

¹ Adolfo Sánchez Vázquez, *A tiempo y destiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 304-305.

que necesariamente surgirán de un cambio social. Él afirma que: “[...] estamos en un caos que ha surgido de la globalización, en el que ya no hay originalidad, sino copia de productos a partir del uso de los nuevos medios de comunicación y las tecnologías, que más que hacer a un artista creativo y original, provoca que se repitan modelos, sin buscar desde el propio origen, salvo casos muy contados”.²

Nava ha trabajado con lenguaje lírico, con algunos signos que nos permiten ubicarlo junto a los artistas de corte espiritual. Recurre a tenues combinaciones, con gesto suave en ocasiones o la intensidad de los contrastes. Pertenece a una generación que comenzó a trabajar la abstracción después de encontrarse con otros lenguajes como el muralismo, pero hoy recurre nuevamente a la figuración desde una perspectiva muy sintética. Su primera exposición colectiva fue en 1974. Inició sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Zacatecas, Aguascalientes y San Luis Potosí; posteriormente recibió un apoyo para estudiar en La Tallera, de Siqueiros, en Cuernavaca, Morelos, donde adquirió una visión estética, ideológica, sociológica e histórica, con maestros como Alberto Híjar, Arnold Belkin, Armando Ortega, entre otros. A pesar de su influencia evidente de la obra de Manuel Felguérez, la experiencia académica, resultado de una estancia en Francia, se refleja en sus obras recientes. Nava ha expuesto en la ciudad de México, Chicago, Long Beach, Bruselas, y en países como España, Mónaco e Italia. Con motivo de sus veinticinco años de trabajo artístico, se montó una exposición, a manera de retrospectiva, denominada *El pintor de los vacíos*, con la intención de mostrar su búsqueda constante de los lenguajes pictóricos. En el catálogo, Manuel Felguérez comenta:

² Entrevista con Alejandro Nava realizada por Irma Fuentes Mata el 16 de septiembre de 2009, en su estudio de Tahona, Zacatecas.

Así, Alejandro Nava cumple con la idea de la creación constante. No le importa el éxito de una serie, ni los halagos recibidos por la crítica: él sigue su propia búsqueda guiada sólo por la intuición. Su constante peregrinar por el mundo ha enriquecido su quehacer artístico. Puedo concluir que, gracias a su personal oficio, Nava no sólo es un excelente pintor sino un verdadero artista.³

Desde hace 24 años Nava dirige el Taller Julio Ruelas en la ciudad de Zacatecas, donde sienta las bases para la expresión de nuevas generaciones; dado que no es una institución auspiciada por el Estado, sus egresados emigran a otras ciudades a obtener el reconocimiento oficial; sin embargo, el taller ha rendido frutos pues en él se han formado artistas como Plinio Ávila, Ignacio Vera Ponce y Juan Carlos Villegas.

Las influencias que se pueden distinguir en la obra de Alejandro son, por supuesto, de Lilia Carrillo, Manuel Felguérez y Roberto Matta. Las motivaciones de Nava tienen que ver con literatura y poesía; son argumentos suficientes para replantearse pictóricamente su singular búsqueda, innovar o renovar sus propios lenguajes y proponerse el reto de crear. Si bien Nava se puede ubicar en el terreno lírico de la pintura abstracta, su constante exploración lo lleva actualmente a otros lenguajes donde no descarta la figuración, la literatura, la poesía y el video. Con estas armas enfrenta un mundo caótico en el que sostiene que lo que le toca a los artistas de su generación es hacer las cosas con honestidad y dar lo mejor que se tiene como creador. A pesar de que las nuevas generaciones no encuentren en este momento una especie de aliento y la desesperanza invada en todos los órdenes sociales y políticos, hay algunos utopistas, como él, que ante el inminente colapso

³ Manuel Felguérez, texto en el catálogo *25 años. Nava el pintor de los vacíos*, México, Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, 1999.

social, mantienen la esperanza de que se desarrolle un nuevo lenguaje plástico y visual que constituya una nueva revolución artística.

Uno de los creadores que mantienen brío y entusiasmo por el trabajo plástico es Ignacio Vera Ponce (Tayahua, Villanueva, Zacatecas, 1963); su obra es tradicional por los materiales que utiliza, no así sus ideas; en su producción están presentes el campo, la tierra, lo orgánico y la fuerza de la naturaleza, combinando los elementos de la rudeza metálica con la sutileza o fragilidad de las hojas, del henequén, el maíz, los granos, las semillas, el algodón, el papel y todo aquel material que lleva a recordar su inicio. Señala que “[...] la importancia de la obra de un artista radica en su origen, yo estoy orgulloso de ser de donde soy, mi infancia en Tayahua me da el cariño a lo matérico”.⁴

Recuerda que él es un artista matérico de manera natural por el contacto que da la tierra: paisaje, campo y materia orgánica están siempre en su memoria. Su trabajo se inició en el Taller Julio Ruelas de Zacatecas, sus primeras imágenes de claroscuros eran las sombras y las figuras que se proyectan en el campo. Vera Ponce manifiesta: “Me interesaba no describir lo que veía sino el efecto que se proyecta de ahí, por ello me surgen los elementos abstractos, y eso ha evolucionado [...] los elementos que manejo son mexicanos sin ser nacionalistas, los elementos que utilizo, la mazorca, me doy cuenta del alto contenido social, somos los hijos del maíz no de un país sino de una región: Mesoamérica.”

Sus obras han evolucionado en los materiales, en el contenido y en las técnicas que utiliza, aunque por lo general hay un elemento recurrente: el maíz. Sus series parten del manejo de los materiales, precisamente en la *La gran vía* proyecta un camino que bien puede referirse al origen, el dolor y la pasión. En este trabajo sus obras tienen como

⁴ Entrevista con Ignacio Vera Ponce realizada por Irma Fuentes Mata el 16 de septiembre de 2009, en su casa-estudio de Tahona, Zacatecas. Para más información, véase www.ignacioveraponce.com

base el grabado pero se enriquecen con texturas, objetos y materiales de uso cotidiano. Su obra surge de lo matérico y se desarrolla a partir del trabajo con distintas técnicas como la huecoxilografía, el ensamblaje, la yesografía, aguatinas, aguafuerte, malla de alambre, ixtle, materiales contrastantes cuando los conjuga sobre papel hecho a mano. Textura, materia, huecos y colores hacen de la obra no sólo un cuadro, sino un objeto de arte; se distingue por su volumen y su textura, las hojas de maíz están casi siempre presentes. En sus últimas series, como *Objetos impresos*, la constante es el maíz sobre linóleo. En blanco y negro, Vera Ponce revela sus orígenes: “Todas estas obras se han realizado en un largo proceso de reflexión interna y dominio de la técnica, de ahí que sus procesos creativos sean diversos, las técnicas y los materiales son múltiples y los lenguajes pictóricos abren una amplia gama de posibilidades creativas y por ello ha recibido reconocimiento.”⁵

Por su parte, la expresión del artista Juan Manuel de la Rosa también remite a su origen en Sierra Hermosa, Villa de Cos, Zacatecas (7 de octubre de 1945). Inició sus estudios en el Taller de Artes Plásticas de la Universidad de Nuevo León (1962-1964) y, posteriormente, en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda (1964-1968), en la ciudad de México; en la Universidad de Guanajuato; en el Atelier Clot et Bramsen, en la Escuela de Bellas Artes de París. y en Madrid, España (1974-1975). Tiene más de treinta exposiciones individuales en México, Venezuela, Francia, Suiza y Estados Unidos. Su actividad plástica comprende muchas vertientes, desde el papel hecho a mano, tintas, acuarelas, hasta grabados y cerámica. Macario Ma-

⁵ Ha obtenido premios en su participación en bienales y concursos, realizado exposiciones individuales en Aguascalientes, San Luis Potosí, Guadalajara, Colima, Coahuila, Morelia, Guanajuato y Chicago, Illinois. Sus muestras colectivas incluyen países como Puerto Rico, Italia, Alemania, España y Colombia, además de la República mexicana.

tus comenta: “Este autor está dentro de una línea plástica difícilmente definible. Es decir, su trabajo muestra una enorme preocupación por distintas tendencias y ello se debe a un afán de no encasillarse dentro de ésta o aquella corriente. A veces su pintura se asocia con el *minimal art*, toma el *informalismo* (expresión abstracta que utiliza los valores de textura de la materia plástica), el *Op art* y el *Pop art*.”⁶

Ismael Guardado (Ojocaliente, Zacatecas, 1942) es un artista polifacético que trabaja con materiales diversos, como metal, cerámica y barro, así como con grabados, pintura en óleo, cristal y nuevos soportes audiovisuales. Su trabajo va de la pintura a la escultura y se vincula con lo que se hace en el campo. Sus puntas de arados en cerámica o sus esculturas monumentales en acero que perforan la tierra nos permiten percibir un profundo vínculo con la producción agrícola y la tierra. Formado en la Escuela Nacional de Bellas Artes (Academia de San Carlos) de la Universidad Nacional Autónoma de México (1962-1966), fundó los talleres de grabado en Zacatecas y Aguascalientes (1967-1969). Ha sido reconocido en los ámbitos local, nacional e internacional. En su trayectoria, de 45 años de trabajo, tiene una vasta producción en diversos soportes: pintura, escultura y grabado.

La formación, trayectoria, estudio y dedicación han llevado a los artistas a crear este panorama diverso de la modernidad, entendiendo por ello una expresión coherente de una época que les tocó vivir. Su pintura es una expresión de sus ideas, sentimientos, valores, cultura y, sobre todo, de la realidad circundante. Los fenómenos sociales no quedan fuera de sus preocupaciones, están plasmados de una manera no evidente, reflejan dolor, soledad, alegría, amor, tristeza, muerte, esperanza, fiesta, crisis sociales y el caos del siglo XX.

⁶ Macario Matus, “Juan Manuel de la Rosa: grabador”, entrevista en *Hoy*. Expediente ROJM/130, Cenidiap, en resguardo en Biblioteca de las Artes, del Centro Nacional de las Artes.

BIBLIOGRAFÍA

Topografía del silencio: Alejandro Nava, catálogo, México, Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes/Gobierno del Estado de Zacatecas, 2004.

Ocho maestros de la plástica zacatecana. Homenaje a Manuel Felguérez, catálogo, México, Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.

25 años. Alejandro Nava el pintor de los vacíos, catálogo, México, Galería Irma Valerio/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, LIV Legislatura de Zacatecas, 1999.

ENTREVISTA

Conversación de Irma Fuentes Mata con Ismael Guardado en el marco del homenaje a sus 45 años de trayectoria, Zacatecas, Zacatecas, 11 de septiembre de 2009.

ARTURO RODRÍGUEZ DÖRING

Hacia mediados de la década de 1970, entre muchos artistas y críticos todavía era común el debate acerca del significado de la modernidad y la pertinencia del término para describir el arte producido en aquel entonces. Hoy en día existe cierto consenso respecto de los términos acuñados por algunos de los teóricos más influyentes de las décadas pasadas. No obstante, el vocablo “moderno” tiene múltiples acepciones. Si coincidimos con Clement Greenberg y sus continuadores debemos aceptar que la modernidad en las artes visuales se refiere a un periodo que abarca más o menos del impresionismo hasta principios de la década de 1960, con la muerte del expresionismo abstracto, un estilo característico del modernismo tardío. Si bien estas fechas no son tajantes, mucho menos aplicables para todos, y si acaso todavía se siguen produciendo obras que podríamos identificar con el arte moderno, éstas son cada vez más escasas y ya no son representativas del mundo contemporáneo, aun cuando es claro que no todos vivimos la contemporaneidad de igual manera.

En la misma línea de ideas, el problema de la contemporaneidad también surge a la hora de denominar estilos y periodos. Como resulta obvio, el arte del Alto Renacimiento fue contemporáneo a la Conquista de México tal y como la pintura de Francisco Toledo es contemporánea nuestra, pero para hablar de “arte contemporáneo” debemos aceptar la definición consensuada que, como sabemos, es la que han impuesto los críticos que parten de las fuentes del *mainstream*, es decir, de la corriente principal con la que están de acuerdo los académicos de los países más desarrollados. El influyente crítico de arte norteamericano Arthur C. Danto nos dice que en las décadas de 1970 y 1980:

El arte contemporáneo continuaría siendo por mucho tiempo “el arte moderno producido por nuestros contemporáneos”. En cierto momento esto dejó de ser claramente un modo de pensar satisfactorio, como lo evidenció la necesidad de inventar el término “posmoderno”. Ese término por sí solo demostró la relativa debilidad del término “contemporáneo” como expresando un estilo.¹

Hoy en día el “arte contemporáneo” engloba lo que en su momento fue la posmodernidad, y que se distingue claramente de la modernidad previa.

Danto marca una diferencia entre posmodernidad y contemporaneidad en el sentido de que después de la modernidad, concretamente en 1962, surgió una larga cadena de estilos más o menos esporádicos entre los cuales podemos encontrar al arte posmoderno, y pone como ejemplos las obras de los pintores Robert Rauschenberg, Julian Schnabel y David Salle, así como la del arquitecto Frank Gehry. En México, a mediados de la década de 1980, muchos artistas, teóricos y críticos estaban al tanto del término, y la idea generalizada era que la modernidad había concluido y que a partir de ese entonces todo lo demás sería necesariamente posmodernidad. Algunos artistas, pero principalmente los teóricos mexicanos, buscaron afanosamente ingresarnos a esa nueva etapa de la humanidad de modo similar a como los políticos nos quieren convencer de que muy pronto seremos parte del primer mundo.

En junio de 1988, de manera un tanto tardía, los integrantes del Seminario de la Producción Plástica de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia organizaron un coloquio y una exposición que llamaron *En tiempos de la posmoderni-*

¹ Arthur C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, New Jersey, Princeton University Press, 1997, p. 11.

dad que, paradójicamente, se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México. En el catálogo aparecido al año siguiente, Esther Acevedo nos dice que:

Hoy en México encontramos que los críticos que plantean la existencia de la posmodernidad los diferencian [a los artistas] llamando “posmodernos asumidos” a los artistas que así deciden llamarse; “posmodernos naturales” a aquellos que se “dan” en forma espontánea sin habérselo planteado; y aquellos en quienes descubren rasgos posmodernos en parte de su producción.²

Va todavía más allá cuando busca (y encuentra) raíces posmodernas que nos ubican en los albores —y aun antes— de la invención del término en la década de 1960, cuando “en 1987, Octavio Paz al referirse a la discusión sobre la posmodernidad (*Vuelta*, año XI, junio 1987) relata cómo ya en su artículo sobre Pedro Coronel (1961), hacía una crítica al arte contemporáneo. En su análisis del desarrollo artístico, Paz va señalando porqué se ha agotado el arte contemporáneo universal”.³ A partir de un riguroso trabajo de investigación documental, Acevedo y su equipo reunieron una serie de definiciones con las que construyeron un amplio marco en el cual lograron insertar a una cuantiosa generación de artistas que encajaban entonces dentro de los parámetros establecidos como resultado de su investigación:⁴

A partir de las opiniones vertidas en la prensa se puede hacer una lista de las características formales que se atribuyen a una obra plástica pos-

² Esther Acevedo *et al.*, *En tiempos de la posmodernidad*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1989, p. 11.

³ *Ibidem*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

moderna: una revaloración del oficio, un desencanto ante propuestas comprometidas socialmente, la utilización de elementos tradicionales y de carácter local, una vuelta a lo narrativo y a la figura, así como una glosa irreverente y burlesca de las obras del pasado y un rechazo a la innovación.

En la exposición del Museo de Arte Moderno pudimos ver reunida obra de artistas tan disímiles como Alberto Castro Leñero, Arturo Rivera, Gerardo Súter, Enrique Guzmán, Javier de la Garza y Julio Galán, así como de los arquitectos Alberto Kalach y Enrique Norten, entre muchos otros. La lista es muy larga, pero quise nombrar a quienes me parece que más desentonan o quienes pueden ser los más relevantes para discutir acerca de la posmodernidad. Debido a que el término (por lo menos en sus inicios) ha estado muy asociado con la arquitectura, es más factible que la obra de los años ochenta, tanto de Kalach como de Norten, se acople de mejor modo a los parámetros “oficiales” de un estilo posmoderno. Entre los posmodernistas involuntarios o “naturales”, como los llamó Acevedo, sin duda está Enrique Guzmán, que no vivió para verse en la exposición. En cuanto a Alberto Castro, no creo que alguna vez se haya asumido como un posmodernista, lo cual sí puede ser el caso de De la Garza y, por supuesto, de Julio Galán.

En otros trabajos me he referido a lo arbitraria que resulta hoy en día la selección de artistas que integraron dicha muestra. Si bien en aquel entonces todo el arte de avanzada que era producido podía ser catalogado como “posmoderno” de manera casi automática, ahora podemos distinguir varias líneas más bien divergentes.

Dos escuelas nacionales que atrajeron múltiples adeptos en todo el mundo fueron el neoexpresionismo alemán y la transvanguardia en Italia. A partir de la exposición *A New Spirit in Painting* (Londres, 1981) y de sus secuelas *Zeitgeist* (Berlín, 1982) y *Origen y visión: nueva pintura alemana* (Madrid y México, 1984) fueron varios los pintores de muchas partes del

mundo que pronto se adhirieron al neoexpresionismo, como los estadounidenses Susan Rothenberg y Jean Michel Basquiat o los mexicanos Germán Venegas, Estrella Carmona y Alberto Castro Leñero. De estos tres, sólo el último estuvo representado en *En tiempos de la posmodernidad*. La transvanguardia, que según Achille Bonito Oliva (su principal crítico y acuñador del término) es un fenómeno exclusivamente italiano, abarca muchos estilos. “La transvanguardia significa adquisición de una posición nómada que no respeta ningún compromiso definitivo, sin otra ética privilegiada que la de seguir los dictámenes de una temperatura mental y material sincrónica con la instantaneidad de la obra.”⁵ Debido a ello, no es difícil encontrar diferencias estilísticas tan abismales entre algunos de los pintores vinculados con el término, como el expresionismo brutal de Enzo Cucchi frente al amaneramiento neo-academicista de Carlo Maria Mariani. No obstante su pretendido regionalismo, a mediados de la década de 1980, varios estilos no-italianos compartían con la transvanguardia diversas características. En la reseña que publicó Teresa del Conde sobre el Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Pintura de 1987, nos dice que: “La neofiguración emparentada con lo que se ha dado en llamar ‘transvanguardia’ —saco en el que caben todos los nuevos expresionismos— es la corriente más prolífica en este salón.”⁶ Este texto es interesante porque, entre otras cosas, es una de las primeras ocasiones en las que se habló de una corriente concebida como los “nuevos mexicanismos”.

La pintura sobada y amanerada de Javier de la Garza y Julio Galán, el simbolismo de Rocío Maldonado y las reiterativas auto-referencias de Nahum B. Zenil son claros ejemplos de lo que podría haberse

⁵ Achille Bonito Oliva, *La transvanguardia italiana*, catálogo, Roma, Drago, 2003, p. 14.

⁶ Véase Teresa del Conde, “Nuevos mexicanismos”, *Unomásuno*, México, 25 de abril de 1987, y “Las pinturas del salón 87 en el auditorio”, suplemento *Sábado*, de *Unomásuno*, núm. 503, México, 23 de mayo de 1987.

llamado la transvanguardia mexicana. Curiosamente, estos cuatro autores sí fueron considerados posmodernos en la citada exposición del Museo de Arte Moderno en 1988. Por lo tanto, además de la arquitectura y la fotografía de finales de los años ochenta, dos estilos pictóricos radicalmente distintos podrían caer dentro de los parámetros de la posmodernidad establecidos en aquel entonces: el neoexpresionismo “a la alemana” y esta especie de transvanguardia local. Sin embargo, el hecho más significativo de la pintura (y algunos ejemplos de la escultura) de este periodo no es la estrecha relación con los estilos de moda durante esos años, sino la renovada identidad nacionalista que caracterizó a muchos de los artistas que trabajaban en México en aquella década, marcada fuertemente por un abierto regreso a la figuración.

La gran diferencia entre los artistas mexicanos y los del resto del mundo fue que muchos de nuestros paisanos coincidieron —sin ponerse de acuerdo— en recurrir a muchos de nuestros más característicos símbolos nacionales, y esto es tan cierto para algunos de los neoexpresionistas, como Germán Venegas, como para los más académicos como De la Garza. Si nos atuviéramos a la idea de que hubo una posmodernidad en el arte mexicano, ésta fue profundamente nacionalista.

El nacionalismo es uno de los rasgos relevantes del arte mexicano más conocido, pero no es una constante histórica. Salvo algunas claras excepciones, como gran parte de la obra de Alberto Gironella o la abstracción semi-geométrica de Pedro Coronel, el abstraccionismo y los diversos estilos que coexistieron durante las décadas en las que trabajó la generación de la Ruptura son marcadamente antinacionalistas. Durante el virreinato, hasta que no se gestó la idea de una nación independiente, no podemos hablar de un nacionalismo propiamente dicho. El nacionalismo tan “típico” del arte mexicano es el que podemos apreciar principalmente en la gran pintura mural de la posrevolución, y en muchos de los artistas que se adhirieron a los ideales de ésta, aun

haciendo pintura de caballete y escultura de pedestal. Los símbolos característicos de nuestra mexicanidad y que aparecen con frecuencia en la pintura “neomexicanista” de Galán, De la Garza, Dulce María Núñez, Zenil, Venegas, Esteban Azamar y otros tuvieron en México una larga y compleja evolución.

Abelardo Villegas nos dice que: “El nacionalismo mexicano es muy anterior a la Revolución mexicana, se remonta cuando menos hasta el siglo XVIII, cuando los criollos comienzan a concebirse como un grupo aparte de los españoles y de los indios, en cuanto comienzan a concebir a la nación mexicana como una nación nueva.”⁷ Por lo tanto, podemos deducir que el nacimiento de la conciencia criolla es uno de estos primeros momentos, seguido sin duda por el pensamiento de los ideólogos de la Independencia y los próceres que lucharon por ella. Los símbolos del nacionalismo mexicano fueron forjándose poco a poco y sus orígenes son muy diversos y pertenecen a varios momentos de nuestra historia. Para los festejos del centenario de la Independencia, ya se habían instituido muchos de los símbolos que hoy identificamos con lo más típico de nuestra idiosincrasia, pero fue a partir de la Revolución cuando los nacientes medios masivos de comunicación —como el cine— se encargaron de difundir no sólo el nuevo prototipo del mexicano con sombrero de paja, cananas y huaraches, sino aquél más romántico que provenía del siglo XIX y que engalanado en su traje de charro bailaba el jarabe tapatío con una china poblana de trenzas. En su libro *Estampas del nacionalismo popular mexicano*, Ricardo Pérez Montfort nos dice que: “Convocando a la diversidad [en la década de 1920], se vio un enorme espectro de expresiones regionales, pero poco

⁷ Abelardo Villegas, “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano”, en *El nacionalismo en el arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 389.

a poco se fueron imponiendo los elementos de un cuadro regional, un tanto artificial —el del Bajío—, que terminó convirtiéndose en claro símbolo de la identificación nacional.”⁸

Figuras emblemáticas como el águila y la serpiente, la patria emplumada y con carcaj, la bandera y muchos otros objetos de parafernalia tricolor fueron empleándose con cada vez mayor frecuencia, tanto en las fiestas nacionales como en las múltiples manifestaciones de la cultura popular. “Poco a poco ‘lo popular mexicano’ —representado en figuras campesinas y obreras de piel morena, en proceso de producción, en caricaturas, en artesanías, en fiestas y celebraciones, etcétera— fue entrando al arte plástico oficial y ‘semiculto’ de los muralistas. Estas representaciones también tardaron algún tiempo en entrar a los ambientes literarios de reconocido prestigio.”⁹

Hacia la segunda mitad de la década de 1970, después de varias décadas de gobiernos posrevolucionarios, la simbología de nuestra nacionalidad ya estaba bastante bien establecida. Los programas oficiales, como los libros de texto gratuito o las festividades cívicas, los nombres de los pueblos y aun de las estaciones del Metro en la ciudad de México insistían en la importancia no sólo de los héroes de la Independencia, sino también de las figuras más representativas de la Revolución y de los años posteriores. No hay muchos pueblos, como lo ha demostrado ampliamente Helen Escobedo en su magnífico estudio *Monumentos mexicanos*, que no cuenten con un busto de Morelos, Hidalgo o Benito Juárez, aunque en poco se les parezca.

Los artistas que hemos identificado con este nacionalismo (en gran parte impuesto e inventado) —los neomexicanistas de los años

⁸ Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo popular mexicano*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2003, p. 128.

⁹ *Ibidem*, p. 154.

de 1980—, echaron mano de manera recurrente de estos símbolos, desde el águila y la serpiente y la Virgen de Guadalupe hasta aquéllos emanados de la Revolución, como el soldado de sombrero y cananas, muchas veces representado con la efigie de Emiliano Zapata. Ante el abuso y la sobrevaloración de estas figuras y la falta de congruencia entre sus significados y los ideales que encierran con la política oficial y sus logros reales en cuanto a la libertad y el progreso que representan, los neo-mexicanistas de la década de 1980 se encontraron ante la posibilidad de adoptar una postura crítica frente a un gobierno que claramente había traicionado los ideales de la Revolución y la guerra de Independencia, al mismo tiempo que confrontaban las corrientes del arte que predominaban en la escena internacional.

Estos artistas, algunos muy jóvenes en aquel entonces, buscando una identidad propia y un lenguaje original que los llevó a alcanzar una notoriedad que no se había dado en México desde hacía muchos años, descubrieron una fórmula para ganarse un lugar dentro del difícil mercado mexicano, donde se privilegian los lenguajes supuestamente internacionales en detrimento de la tradición, muchas veces dando palos de ciego en la búsqueda de un arte mexicano que a la vez fuera contemporáneo, una vieja fórmula que se había mostrado sumamente eficaz en la generación de sus abuelos, con aquellos artistas identificados con la escuela mexicana surgida a partir de la Revolución. Las direcciones emprendidas han sido muchas y no todas atinadas, pero en el intento por sobresalir y ganar los mercados locales e internacionales, y a pesar del esfuerzo de esta generación, muchos de nuestros artistas nacionales no han logrado comprender del todo quiénes somos y de dónde provenimos.

BIBLIOGRAFÍA

- AZUELA DE LA CUEVA, ALICIA, *Arte y poder*, México, El Colegio de Michoacán/ Fondo de Cultura Económica, 2005.
- EMERICH, LUIS CARLOS, *Figuraciones y desfiguros de los 80's. Pintura mexicana joven*, México, Diana, 1989.
- FLORESCANO, ENRIQUE, *Imágenes de la patria*, México, Taurus, 2005.
- RAMÍREZ, FAUSTO, "La historia disputada de los orígenes de la nación y sus recreaciones pictóricas a mediados del siglo XIX", en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, México, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes/Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- , "Vertientes nacionalistas en el modernismo", en *El Nacionalismo en el arte mexicano, IX Coloquio de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- RODRÍGUEZ DÖRING, ARTURO, *Ensayos críticos de la pintura en la década de los ochenta*, tesis de licenciatura, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991.
- , "Germán Venegas, espejo de un sincretismo", *El Nacional Dominical*, núm. 118, año 3, México, 23 de agosto de 1992.
- SULLIVAN, EDWARD J., "Pintura mexicana de hoy: tradición e innovación", *Viva el arte*, núm. 5, México, invierno de 1989.

La historia como vivencia subjetiva

225

GEORGINA ALCÁNTARA MACHUCA
ADRIANA ZAPETT TAPIA

Son múltiples las representaciones que intentan dar forma o sentido a aquello que nos agrupa en este III Encuentro. Con motivo de la celebración del bicentenario de la Independencia de México, una pléyade discursiva se nos presenta en los libros de texto, en los comerciales televisivos, en los carteles del Metro, en los mensajes de espera telefónica, en las rutas del Bicentenario y, en general, a través de todas las cápsulas informativas sobre el tema, bajo una pretendida unidad de valores, esencias, figuras y direcciones.

En los procesos de deconstrucción de la subjetividad tanto individual como colectiva nos interesa pensar al sujeto como causa y no como efecto, como alguien que puede interrumpir su propia racionalidad normativa en relación con la alteridad y heterogeneidad de su entorno para iniciar diferentes recorridos.

■ FICCIONALIZACIÓN DE LA HISTORIA

Nos interesa aproximarnos a la forma en que el sujeto integra la narración histórica a su contexto personal. La relativización que se juega en este tipo de vivencias es susceptible de complejizarse pues la trama de los acontecimientos se entreteje con la ficcional. A manera de ejemplo, el Archivo General de la Nación divulga un pequeño fotomontaje donde el tiempo es detenido en un espacio sin lugar, donde todo viaja en un mismo vagón como aplanando nuestro concepto de perspectiva espacio-temporal (diacrónica y sincrónica) en la que cada historia tiene su historia. Este entrecruzamiento de historia y ficción, en el que la

realidad como una producción significativa y como el reino mudable de las apariencias, nos permite cuestionar el quehacer historiográfico que apunta hacia lo unívoco relacionado en términos de Paul Ricoeur con la “pretensión de verdad” y con el “aparato fabricante” desde un presente que lo organiza.

En una conmemoración como la del Bicentenario hay un efecto de privación al no sabernos del todo independientes y ello nos permite ficcionar con los semblantes de la historia legitimados desde el poder mediático o institucional. La independencia se trata de algo simbólico, es un anhelo posible, pero toda esa producción de significantes que ahora genera la cultura de los medios sólo hace semblante de un referente distinto. Al querer actualizar los referentes de la historia cambia la lógica, ¿qué tal si analizamos qué es eso de hacer semblante de una visión de mundo?

Tendríamos que pensar la realidad a través de sus semblantes, vista como un velo necesario en tanto que se juega dentro de lo contingente pues la verdad no viene sin mentira.

■ EL DOCUMENTO COMO INSCRIPCIÓN

Desde el territorio de la legitimación, el discurso historiográfico, resultado de las diferencias entre saber y conocer, parte de sistemas fundantes y autenticadores de identidad, inscrita ésta en el campo de la representación, de lo imaginario, y del reconocimiento convencional. En la narrativa histórica se juega una estratificación de verdades, las cuales se vinculan con nuestras identificaciones y nuestras miradas desde un ámbito simbólico.

Conforme a los planteamientos de Ricoeur, si consideramos a la labor archivística y a los documentos como el equivalente a la huella, a la reinscripción del tiempo vivido o como un operador efectivo del tiempo histórico, esto nos genera una conciencia basada en impresiones. Si

pensamos al documento o registro histórico como las relaciones que establece cada presente para generar historicidad y representación de realidad a lo que se postula desde el conocimiento, vale la pena preguntarnos desde qué referencialidad abordamos ahora la noción de archivo y de que la historia se construye sólo con documentos.

Frente a este mundo-escenario-bizarro que vemos desde la perspectiva transnacional, el sujeto es perturbado y afectado por los usos tecnológico digitales que potencializan la pragmática basada en una lógica de la simulación, las construcciones mediáticas están cada vez más cargadas de significantes que de significados.

Frente a este mundo-escenario-bizarro que vemos desde la óptica transnacional, el sujeto es afectado por los usos tecnológico-digitales que potencializan la pragmática basada en una lógica de la simulación, las construcciones mediáticas están cada vez más cargadas de significantes que de significados.

Entre las interpretaciones actuales, el bicentenario ha sido la pauta para diversas experimentaciones, como convertir a Miguel Hidalgo en robot. La empresa Animatronix elaboró un humanoide didáctico utilizando materiales tan sofisticados como los silicones para la piel que “reproducen casi a la perfección la textura y apariencia natural”. Este Hidalgo cibernético “es un proyecto que se trabaja con la Comisión de los Festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución, y la idea es que sea itinerante”. Al final de su recorrido por todo el país “se exhibirá de manera permanente en una de las salas de la línea 12 del Metro”.¹

Si además la conciencia archivística también es criptológica terminaremos abandonando esas tumbas (cúmulos documentales) por falta de recuerdo. La disyuntiva entre la memoria muerta de la historia y el aumento

¹ *La Crónica*, México, martes 16 de septiembre de 2008.

de los códigos informáticos que han anulado la posibilidad de la unidad, colocan al sujeto contemporáneo ante la desestructuración de todo referente. Por lo tanto, estas son las circunstancias que nos están marcando las condiciones dadas y transmitidas que habremos de modificar.

■ CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO

Nos inquieta compartir en esta breve reflexión el proceso de construcción de las historias, que pone en evidencia la inventiva del sujeto, su movilidad y capacidad de crear realidades, toda vez y en la medida en la que entendemos la realidad misma como construcción, más que como un referente “externo” e inamovible, es decir, nunca maculado por la red interpretativa. Diríamos que nos interesa precisamente el proceso dinámico que media entre aquello que suele llamarse realidad y las funciones aglutinantes que le otorgan sentido (llámense hechos, narrativas, historias, análisis, teorías, sistemas) y cómo sus gramáticas y semánticas posibles conforman procesos de significación, que en su sentido pragmático constituyen la vivencia del sujeto.

Las narrativas, los relatos, las historias personales son sistemas de codificación a través de los cuales los sujetos conforman sus experiencias, las expresan y las validan en el espacio intersubjetivo. Y esta construcción a pesar de tener lugar y manifestarse en y a través de una cultura, se construye a partir de la “complejidad que implica su experiencia sensorial, emocional y cognitiva”.²

No podríamos aquí abrir un apartado para desarrollar los procesos psicológicos a través de los cuales el sujeto actualiza e incorpora a su sistema vital los sistemas sgnicos que contienen la información que le permite interactuar y constatare o contrastarse en un medio subjetivo interpersonal. Baste con mencionar que la atención, la sensación, la per-

² Óscar Gonçalves, *Psicoterapia cognitiva narrativa*, Bilbao, Desclée de Brower, 2002, p. 29.

cepción, la memoria, la creatividad y el pensamiento son todos procesos selectivos. Actúan tomando en consideración algunos elementos para su elaboración y, por tanto, omitiendo gran cantidad de información en función de múltiples variables. En este sentido, tendríamos que asumir el principio pragmático de que toda acción tiene una intención, aun cuando ésta en su forma básica comprenda las subsistencia del sistema, llámese integridad del “yo”, constitución de la identidad personal, estabilidad de la estructura familiar o conformación de los principios fundacionales de un colectivo. Si bien todos los procesos psicológicos tienen relevancia en “la organización de la experiencia en formulaciones viables o ficciones útiles a través del acto de significación”,³ hemos de detenernos un momento en la memoria, por las razones que evidentemente nos traen a reflexionar en este foro.

Procuraremos alejarnos de la concepción generalizada sobre la memoria que la entiende como el receptáculo más o menos limitado de vivencias y sucesos que son registrados por la experiencia y en seguida congelados y acumulados en algún lugar de nuestro ser, para de vez en cuando, ser traídos bajo cierto esfuerzo de la voluntad presente. “Es desde todo punto de vista insostenible —nos dice Braunstein— la creencia común, intuitiva, de que la memoria reproduce con variable exactitud los momentos del pasado personal. El recuerdo de los episodios vividos se construye como las fantasías, mezclando cosas vistas y oídas, excluyendo lo que sería inconciliable o inconveniente para el yo, guardando zonas de oscuridad desplazando los acentos de unas re-presentaciones de lo ausente a otras. En síntesis que no hay memorias auténticas si no tan solo ficciones de la memoria”.⁴ Como señalamos anteriormente, en el campo de la psicología ha imperado en recientes décadas la episteme

³ Robert Neymer y Michael Monohey, *Constructivismo en psicoterapia*, España, Paidós, 1998, p. 34.

⁴ Néstor Braunstein, *La memoria, la inventora*, México, Siglo XXI, 2008, p. 9.

que reconoce la función activa y constructiva del sujeto en su aproximación a la realidad que da origen a ciertos “esquemas”, “estructuras”, “configuraciones”, “mapas” que le permiten hacer suposiciones y actuar sobre un “mundo”, “universo”, “sistema”, “espacio intersubjetivo” o “territorio”. Pero por otra parte, debemos echar un vistazo a las reglas que permiten aflorar el sentido de las diferentes construcciones, para lo cual desplazaremos un poco el eje de análisis del campo de la psicología al de los signos.

■ HACIA UN SENTIDO SIGNIFICADO

La significación apunta hacia un significado porque hay una intencionalidad, ya que no existe una única perspectiva para abordar el cómo conceptualizamos la historia, el sujeto siempre resignificará la trama histórica; aun cuando no todo pasa por el registro histórico ni por la representación icónica, el lenguaje posibilita otras representaciones y es en la construcción de sentido que vamos definiendo y significando la Historia. Citando a Braunstein: “[...] Al pasado uno no lo encuentra, lo hace [...] y luego uno dice que ahí estaba”.⁵

■ CONCLUSIÓN

Para darle sentido a nuestra vida vinculándola a devenir histórico, no pretendemos sostener un relativismo ante las diversas lógicas políticas y sociales o de cualquier otra índole; nos parece más propositivo partir de un relacionismo desde el cual organizemos el sentido de nuestra memoria histórica y de sus repercusiones simbólicas, una mirada abierta a un mundo que relata su historia como una multiplicidad de significados para cada sujeto.

⁵ *Ibidem.*

BIBLIOGRAFÍA

- MONTALDO, SUSANA, *La semiótica y su poder para des-sedimentar el discurso académico*, Argentina, Universidad de Tucumán, 2002.
- PÉREZ, FRANCISCA, *Los placeres del parecido*, Madrid, Visor, 1998.
- AGUILAR, MARIFLOR *et al.*, *Crítica del sujeto*, México, Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- DE CERTEAU, MICHEL, *Historia y psicoanálisis: entre ciencia y ficción*, México, Universidad Iberoamericana/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente A. C., 2003.
- RICOEUR, PAUL, *Tiempo y narración*, tomo III, México, Siglo XXI Editores, 2000.
- ZEMEÑO PADILLA, GUILLERMO (comp.), *Pensar la historia: Introducción a la teoría y metodología de la historia en el siglo xx*, México, Universidad Iberoamericana, 1994.

MANUEL CENTENO BAÑUELOS

Queda por señalar que el lugar del Padre está siempre asentado en virtud de una paradoja que la estructura depara: lugar errante, vacío, del significante fálico, sin sentido, supone antes que todo el lugar del padre muerto, que no debe saber que lo está.¹

¿Cómo se constituye, por mediación de las imágenes, la realidad en la que se supone el conocimiento validado en tanto universal? ¿Cómo? Tal vez suponiendo *como si* en realidad las imágenes valieran *como* conocimiento universal. Buscar en una imagen algo que se supone está ahí, vale para saber que en verdad se encuentra en su lugar lo que no se sabe todavía, aunque los efectos producen un espacio donde el conocimiento es de un fantasma que desde ahí *lo real* se hace causa, y lo sepa el investigador o no lo sepa, lo notorio está en que se interesa en ello e incluso reconoce la inanidad de la imagen que ve. Algo le concierne a la praxis del investigador pues se asocia de modo inmediato al comportamiento que lo implica en su praxis. No importa lo que haga el investigador, sino que hace algo con lo investigado ya que importa sentido a un encuentro que en su propia búsqueda falta. En fin, el investigador en tanto *sujeto* ya no habla, sino es hablado.

¹ Fernando del Moral, *El psicoanálisis en la edad del suspenso*, México, Editorial Campo Lacaniano, 2005, p. 235.

Seré hablado, pues, *sin decir* algo para alguien y a continuación no tomaré la palabra porque ya la tengo bajo esta perspectiva, pero algo quedará *sin decir*, aunque de *lo dicho* será que ustedes *dirán* o no. Es que un discurso no es sostenido, en realidad, por insostenible, pero hay algo de lo que se puede hablar a condición de *no decir* algo insostenible. Sin duda, mi conciencia carece de razón con todo lo que yo cargo en ella de consciente en tanto conocedor de un tema que revela la precariedad de mis conocimientos, y en consecuencia, mi legítima pertinencia, respecto de que allí donde mi conciencia me hace consciente, me reconozco en el lugar de la ignorancia. *No digo* que estoy en el lugar del saber, sino en el espacio que me permite saber que la “auténtica satisfacción” de mi deseo de saber se realiza sin la más mínima satisfacción. Por supuesto, me satisface hablar de verdad, pero cabe señalar que como “el deseo es su interpretación” *debo hablar* de algo de lo que no me atrevo *decir*, aunque tal vez interprete *yo* algo que no fue *sin decirlo yo*, de modo implícito ni de manera explícita. En fin, hay algo imposible que no es absorbido en tanto que el sujeto no se reconoce allí; *dicho* de otro modo, la heterogeneidad está en el corazón de la estructura y la homogeneidad se cumple por el descentramiento discursivo.

Es cierto que no faltará ni inteligencia ni astucia en alguien que me indique que antes de hablar he escrito este texto al que ahora la palabra hablada es escuchada por una audiencia tal que piensa, en efecto, en esos inteligentes y audaces pensamientos. Por tanto, advierto a la audiencia que por ahora supongo, que en medio de mi *medio-decir* produzco mi propio texto. No es tan banal lo que subrayo porque las palabras no se las lleva el viento, y si se escribe, el viento se lleva lo escrito ya que *lo real* está articulado a la letra que lo bordea al hacerlo marca significativo. Entonces, es inherente al *real* no cesar de no escribirse en el entendido de que no hay palabra que lo cubra del todo. También es cierto que quien ha leído estas palabras sabe bien que, de ya, *lo real* de

su lectura es incesante en tanto que incita a la incesante escritura. Pues bien, el lector ya sabe que *lo real* escapa a la escritura que desespera por escribirlo. ¿No es cierto?

Queda, entonces, un anticipo hasta aquí, pues ya una letra basta para que indique al lector lo que se le escapa de este texto. Resta, pues, insistir con una demanda muy conocida bajo el aforismo “*dime cómo lees y te diré cómo no escuchas.*” Pues bien, aquí hay algo sensible que merece ser introducido en el discurso que planteará un litoral entre saber y goce de una historia que no está en el orden del ser o del no-ser, sino en el orden de lo no-realizado.

Se trata de una lectura, no de una cita que por lo pronto no pondré en sus orejas. Leer en la escucha la palabra que la imagen oculta implica un trabajo difícil de ejercitar porque pensamos, hoy en día, en términos de imágenes. Pensar en términos de palabras es una tarea más engorrosa pues estamos preocupados en lo que abordamos, culturalmente, respecto a las imágenes que los artistas nos ofrecen. Así, pensar que las coordenadas de la razón están hechas de una lógica razonable que, sin embargo, ponen en tela de juicio nuestras razones más fundamentales. Entonces lo fundamental es problemático porque hay soluciones, no obstante, las soluciones son muy problemáticas. Y si René Descartes abrió la vía para la ciencia, ésta produjo efectos que hoy padecemos en tanto que hizo callar los mensajes que desde los cielos nos llegaban de una manera mítica y religiosa. El ingreso a una era poshumana está a la vista, aunque se pueda ser científico y fundamentalista, tal como se practica en Monterrey, Guadalajara, Veracruz, Puebla y en la ciudad de México, entre otros lugares de la República. La religión y la ciencia, en estos momentos, se basculan en términos de valores que suman y restan escalas cuantitativas que más o menos satisfacen las mediciones que las escalas indican por ciertas evaluaciones que carecen de la más mínima importancia, pues sólo

valen su precio en nuestro pobre mercado de trabajo. En todo caso, la evaluación fundamental, con la que somos medidos, vale poco o nada porque somos demasiados, y sabemos que un mercado no se empobrece, sino en tanto que empobrece el valor de lo que se satura en la mercancía... humana.

Estando, pues, ya aquí disjuntos invito a que pensemos, no porque suponga yo que ustedes no piensan, sino que no pensemos las representaciones icónicas que los artistas demandan, que no veamos en tanto que escuchemos también, “una voz” con la que nos perturban no sólo las buenas y las malas formas, sino también los buenos y los malos contenidos que esas imágenes buenas y malas nos ponen en nuestro lugar, conjunto. Esa “voz”, por supuesto, no la escucharán salir de mi boca ya que solo haré eco de lo que yo he escuchado cuando ustedes han hablado de ciertas imágenes que también he visto. En esta experiencia vocal ustedes y yo crearemos hoy un sonido transformado en disonancia porque no haremos coro armónico de aquella “voz” que nos perturba, si admiten que las artes plásticas “hablan” por sí, de su plasticidad artística. La oralidad, ahora, es nuestro *objeto*.

En fin, es cierto, no sólo es interesante lo que “En septiembre de 1933, George Bataille publicó en *Le probleme de L’Etat*, traducido al español como *El Estado y el problema del fascismo*”² pues cobra plena actualidad respecto al campo del pensamiento ya que lo que se intenta entender de la homogeneidad y la heterogeneidad, en el lugar de la historia humana, es que la homogénea es producto de la ciencia en tanto que la *homo* no es *hetero* pues ésta no está excluida, sino por lo que produce en tanto resto, sobrante, desperdicio ubicado en la homogeneidad, aunque la heterogeneidad es el estatuto más impuro, si se acepta que a la más alta

² Osvaldo Delgado, *La subversión freudiana y sus consecuencias*, Argentina, JVE Ediciones, 2005, p. 227.

pureza le corresponde un valor de grado diferente. Acá, lo heterogéneo está afectado por el producto de la ciencia y de lo meramente tecnológico en tanto que el efecto de la afectación es la impureza localizada en el conjunto de la clase más baja del modelo y la pureza más alta está ubicada en el conjunto de la clase que el modelo excluye al producir la soldadura *homo* junto con lo más puro de lo *hetero* ubicado en un *Estado fascista* emergente por una falta, en la función social que hace vacío histórico. Bien, hoy está el vacío de significación histórica que autoriza diferenciar la indeterminación histórica al introducir entre vacío e indeterminación del Uno que se exceptúa y constituye *para todos* algo para alguien. Si la excepción y *no-todo* no se equivalen, entonces vale preguntar si *¿hay uno que no* está del lado de la excepción al pensar la regla en tanto excepción? Sin duda, se impone una soldadura, pues se establece *para todos* la homogeneización del Uno y la emergencia de la excepción, donde *hay uno que no* heterogéneo. En consecuencia, localizar cierta elaboración en el límite, agujera *para todos* lo que muestra el paso para que *no-todo* pase por el registro de la historia. Ahora bien, no colocar en el semblante, sino en *lo real* del tema en la autonomía, en la independencia y en la soberanía el fenómeno homo-hetero, produce heteronomía unitiva que implica violencia no sin aquella *voz superyóica*, imperativa del goce.

Así, no sostenidos en el ideal que falta en la supuesta posmodernidad, desde donde el abordaje del Otro no existe, se problematizan los principios particulares, no sin excepción lógica. Y en estas estamos. El tema, pues, fundamental para el pensamiento, implica la difícil suposición de pensar lo actual como causa, cuando en realidad pensar es efecto de lo que sí ocurrirá o no ocurrirá al razonar en el acto razonado. Y si se trata de un acto no piensen que se trata de un juego mutuo de proyecciones imaginarias que se sostienen en la intercambiabilidad de pensamientos, un lugar de encuentro feliz.

Nada, por cierto, de empatía pensante es previsible aquí, para unir procesos cognitivos de identificación “mental” respecto a la imagen histórica. Después de todo, los invito a guardar silencio. Bien, estaba pensando en..., o peor aún, estaba imaginando que..., hace un momento..., no pensaba ni imaginaba algo para..., ¿*hay uno que no imagine y que no piense o que imagine que no, y piense que no?* Sea como fuere, el intento parece un juego ocioso y su justificación muestra la lejanía desde donde estamos mediante una figuración evidente que no tiene sentido, no obstante, la sucesión histórica está ahí para “reconciliar” el espacio y el tiempo vacíos que han sido llenados con un nuevo elemento, por la estratificación lógica que opera la estructura. Lo que *habrá sido*, lo que *habrá ocurrido* no se sigue sino entre líneas para “captar” la fecunda presencia de una cultura desaparecida, en alguna medida. Para “decirlo todo”, la estructura de la relación del texto se ubica en la extremidad que se devela en la forma perdida, no del todo, ya que en las márgenes de la textualidad histórica algunas lagunas recuerdan la alegoría al considerar lo efímero en tanto suma de valor al mundo perdido, no del todo, valor de un plus de goce que siempre regresa a su lugar, aunque eso se padece porque *es real*.

Ahora, reitero, en medio de esta condición incontestable, hay un resto en medio de la opacidad, de la paradoja, del enigma, de la moral, entre otras nociones. Todas en conjunto hacen un ámbito vago enmarcado en un espacio y en un tiempo lógicos, propicios en un contexto favorable, contribuyente a la lógica difusa que experimentamos como un elemento ambivalente desde donde emerge la simultaneidad antitética del afecto en el sujeto escindido. Dicho en otros términos, el sujeto resignifica su historia que está ya inscrita en la Otra historia de la que es efecto en tanto que es posible, pues otros significantes asociados al acontecimiento están ligados a la estructura significante. De acuerdo con Lacan, cuando el *ser-hablante* espera de su demanda

una respuesta del Otro, tesoro de los significantes, obtiene su propia respuesta en forma invertida, entonces el *ser-hablante* encuentra una pregunta en el lugar de la respuesta. Es que el Otro está en el orden de lo simbólico y, en consecuencia, responde con una carencia, misma que se muestra como pregunta para el sujeto. Por cierto, Lacan la nombra como el significante de una falta en el Otro ya que desde el Otro, lugar signifiante, falta un significante. Y, precisamente, porque falta algo para alguien que no es, para dar significación a la verdad histórica, la verdad es posible aunque *no toda* ya que es imposible que *ella sea toda para todos* en tanto que faltan las verdaderas palabras *para todo*. Así se hace presente el significante ausente de la falta en el Otro histórico.

Para empezar, si ustedes me permiten, por mera tolerancia, hablarles de un mito, no de una historia que no fue contada, aunque sí historiada, para pensar la imposibilidad del Padre de la horda que es precisamente el Padre Muerto diríase, en todo caso, de un mito que designa una falta, una muerte en el origen. No hablo de la muerte del Padre, sino del Padre Muerto que por supuesto vivió, aunque como es lógico, si hubo una muerte en el origen ustedes me dirán que nunca estuvo muerto ya que la tumba está vacía en tanto que ya no hay cadáver y, en consecuencia, no se le puede matar. De todos modos falta un significante, aunque la batería signifiante está completa, y pueden verificarlo porque no se trata de la falta de un significante en nuestro idioma, sino de un significante que estructuralmente falta en el lenguaje del que somos efecto por la falta estructural. Hasta en el terreno de la matemática, Kurt Gödel enseñó que ella no se contiene a sí, no es consistente y completa a la vez ya que el precio de la consistencia es la incompletud. Piensen en algún enunciado verdadero que es a la vez increíble ya que su verdad o su falsedad no puede demostrarse a partir del axioma.

Entonces, la indecibilidad equivale a que si una proposición se verifica, entonces se contradice, y si se muestra falsa, entonces se verifica. Piénsenlo, porque la teoría de lo indemostrable se articula en el enigma de la satisfacción que define el goce femenino. Algunas historiadoras saben de eso, pregunten, y si quieren saber algo de *eso*... allá ustedes.

Por cierto, respecto al Padre Muerto, se me ocurrió consultar una publicación dirigida por el general Vicente Riva Palacios: *México a través de los siglos*. Respecto al *Padre de la patria don Miguel Hidalgo y Costilla*, escribe y lo cito:

Lució el 30 de julio de 1811, último de su vida, y demostró en sus postreros instantes grande impavidez: “Notó, dice Bustamante, que en el desayuno le habían puesto menor cantidad de leche que la que acostumbraban a darle, y pidió más diciendo que no por ser la última debía beber menos [...] Al tiempo de marchar al patíbulo recordó que bajo su almohada había dejado unos dulces, volvió por ellos y los repartió entre los soldados que debían dispararle.” A las siete de la mañana fue llevado a un sitio detrás del Hospital; no murió con la primera descarga, y caído en tierra recibió numerosas balas hasta quedar exánime. Su cuerpo tuvo sepultura en la capilla de San Antonio del convento de San Francisco, y su cabeza y las de Allende, Aldama y Jiménez fueron llevadas a Guanajuato y colocadas en jaulas de hierro en cada uno de los ángulos de la alhóndiga de Granaditas, donde permanecieron hasta 1821, siendo entonces trasladadas a la ermita de San Sebastián.³

³ Vicente Riva Palacio, *México a través de los siglos*, Estados Unidos, Editorial Cumbre, 1981, p. 222.

De este capítulo dramático o trágico emerge una comedia de *grande impavidez*, o sea, que más en acuerdo con el diccionario que con el “padecimiento” de don Miguel Hidalgo y Costilla, la *impavidi somni-sueño* sosegado, sin temor ni pavor tuvo ánimo para bromear instantes antes de su muerte. Todo parece indicar que al *Padre de la patria* no le faltó humor ni oportunidad para elaborar ciertas dosis de ironía respecto a su muerte, o fue a Anastasio Bustamante a quien le sobró un poco de sarcasmo. En todo caso, ¿las cosas son como tal son las cosas en el mundo o son y no son como se cuenta de ellas?

Ahora concluyo. Al dejar fuera lo que debí *decir*, para tales efectos, se impone la necesidad de que no les lea yo algo que quiero, para concluir, sino citarles respecto que *del padre se trata, no del padre es...* algo que *no diré*. Pero, ¿nuestro mundo es un juego de niños hecho para bromear? Porque la muerte que hace *malestar en la cultura* es abordada como un *don* precioso y raro reservado a muy pocos adultos. La supuesta *humorada* de don Miguel Hidalgo, más allá del placer que nos ofrece ante el dolor que reporta la vicisitud de la vida y la tragedia que manifiesta lo inevitable de su muerte; él está *tentado* a desprenderse de un afecto penoso, no sin angustia que por cierto éste no engaña ya que no es sin *objeto*. Más acá de lo que *notó* Bustamante, enfatiza lo simbólico y lo imaginario pues se sostienen en la trama del lenguaje. Por supuesto, no sabemos si don Miguel Hidalgo, su intención, en todo caso, fue hacer un *chiste*, y si quienes le sirvieron la leche rieron porque no cumple con lo que constituye al *chiste*. Creo que, en todo caso, fue una broma. Se trata, entonces, de un acto de ingenio y creación tal como se le supone a don Miguel de Cervantes. Es que el ingenioso recurso del humor permite al yo y al superyó un ahorro de gasto de compulsión a la solemnidad del momento. En un mismo tiempo lógico, dos momentos simultáneos se realizan al pensar la versión cómica del Padre emergiendo como residuo de la indefensión en tanto hijo. Padre e hijo

están ahí, en esa misma lógica, la situación cómica de lo superior y lo inferior desvían de lo sublime y excelso, lo cotidiano. Hay un resto que permite hacer tregua entre el yo y el superyó. Amo y vasallo aportan una alianza “caricaturesca” a la escena fantasmal, ficcional que engrandece el alma. Frente a la pobreza del yo, el superyó todo poderoso construye una parodia del poder y la autoridad. El humorista gana la partida porque está del lado del adulto deprimiendo a los carceleros que están del lado de los niños. A este superyó, el yo le parece diminuto, sofoca al yo y desde este vaciamiento yoico emerge su divertimento y así, la superioridad de lo cómico se impone sobre la debilidad de lo solemne y sublime. El yo empobrecido y vasallo complace al superyó que condesciende al juego de una alianza ficcional que engrandece el alma por un acto creativo. El superyó todo poder, en este juego, termina siendo una caricatura del poder y de la autoridad.

Ante un Padre hecho de puro poder y temible se le ofrenda sometimiento, pero un Padre hecho de cierta impuridad humorística que finge fingir, se le ofrenda creación ficcional, mito. Se desacraliza el poder, debilita su crueldad a costa de que se produzca el mito y el humor hable de forma amable que deriva conciencia moral, un tanto laxa, no sin indulgencia, no sin ironía que produce además cierto estado de contemplación, con cierto desdén, con cierta indiferenciación respecto a la autoridad que sirve a una ilusión de poder emancipador. Se trata de un *don* sublime, pues reír de las miserias de la vida y de la muerte es reír *de nada*, es decir *de todo ese vacío*, de esa vacuidad vívida y mortal. Cito:

Humor, sublimación y creación ex-nihil sostienen la comicidad más allá de la cadena asociativa. En el borde mismo de lo real su opaca caricatura está a punto de un desenmascaramiento en el litoral por donde puede transitar el superyó en la subjetividad: frontera entre la angustia desmedida y la risa. De una a otra, sólo un paso. Ridícula, sublime y atroz marca del

padre que siempre anuda tres: real, simbólico e imaginario. Así, no validamos al humano como defensa. En todo caso pueden situarse de ese lado otras variantes de la comicidad. Tampoco validamos para el humor ser un “triumfo narcisístico”: que no sea un fracaso yoico no lo acredita tal. Freud atribuye al humor ser grandioso y patético pero también alude al supuesto triunfo narcisístico y, si así fuera, el humor se reduciría a la amable dialéctica de las identificaciones mientras que lo patético muestra bien a las claras la pertenencia del humor a la hórrida zona de la pulsión de muerte en supervivencia con el superyó. Hay que reiterar: si el humor permite la inatacabilidad del yo, esto sólo es posible por el desinvertimiento y pérdida de interés del yo en lo que queda desafectado y ofrendado, como objeto, al superyó. No al servicio de su goce (como en la melancolía), sino para parrandear encaramado pobremente a su hiperpotencia. Aunque “[...] mediante el humor el superyó quiere consolar al yo y ponerlo a salvo del sufrimiento” no hay en el humor ningún triunfo narcisista, sino sólo la posibilidad de reír del vacío narcisista —rédito de la risa que no obtiene la exuberancia de aquella que provoca el chiste. Tal, la parodia del juego al que condesciende el superyó que no cesa de mostrar la marca paterna.⁴

Pues bien, el hecho histórico pasa por la literatura que hace de él texto histórico en tanto que la literatura hecha historia, habla de un hecho histórico que se lee en el libro de *la histeria*. En consecuencia, vale preguntar si la literatura de la historia desde ¿ayer será hoy? Por lo pronto cito:

Desde luego, queda por saber qué es esa forma de una nación. En su perfilamiento intervienen por igual nociones todas discutibles que confluyen

⁴ Marta Gerez Ambertin, *Las voces del superyó, en la clínica psicoanalítica y en el malestar en la cultura*, Argentina, Letra Viva, 2007, pp. 240-241.

en la historia de cada nación y remodelan el concepto mismo. Así, por ejemplo, para muchos suelo, raza, lengua y religión son bases suficientes para reconocer la forma de una nación. Para otros, se añaden conceptos tales como destino, de reminiscencia hegeliana, o herencia cultural, recibida y continuada por sucesivas generaciones; para otros, por último, son los determinantes materiales: climas, riquezas, instrumentos, capacidades, los que dan cuenta de tal forma y sus transformaciones históricas. Tal vez por eso a las viejas naciones no les cuesta nada reconocerse y en cambio las nuevas, es especial en América Latina, están constantemente por periodos, con obsesividad e irritación reconociéndose.⁵

Hoy en día, pregunto: ¿se puede ante la global hostilidad fascista seguir riendo por una broma que hemos heredado por el humor que abrió el camino hacia la Independencia de un México que hace de pantalla cómica y fiesta nocturna? Para preguntar de otro modo, *digo*, si el *sacri-ficcio* de don Miguel Hidalgo y Costilla, *Padre de la patria*, ¿representa realmente la idea misma de nuestra historia o si nuestra historia ya no es esta idea, sino una idea funeral con cara larga en medio de la nocturnal festividad? Porque, me permito *decir* que no basta ordenar y estudiar un montón de documentos culturales y artísticos en medio de una *estética* burguesa, cínica, que parodia burlescamente un acto de Independencia todavía no lograda.

Las ironías de la historia, de nuestra historia, en tanto narración histórica, cobran sentido si en la retórica introducimos otra *episteme* que permita analizar en nuestras lecturas lo indecible de *lo real* de un discurso que hace ironía literaria y da cuenta del texto. Entre lo que se *dice* y lo *dicho* se juega el *medio-decir*, sin duda alguna aunque se duda.

⁵Noé Jitrik, *Fantasma semióticos: concentrados*, México, Fondo de Cultura Económica/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2007, pp. 173-174.

Es que entre la enunciación y el enunciado hay algo que queda por *decir*. Hay un resto en tanto simulacro de un abismo del que se hace semblante. La figura del *alma bella* se retira en la imagen contaminada por la pureza del conocimiento. Pero, ¿la diversión proporcionada por el humor de la historia, por el hecho histórico, por el mito libera, desata a rienda suelta la *praxis* material que Carlos Marx denominó “*poesía del futuro*.”? Y, ¿este futuro ya nos alcanzó, del Todo?

En fin: “Si el todo no-verdadero marca la totalidad imaginaria, hay que entenderlo más bien como efecto de la verdad no-toda, verdad del Significante que no se revela más que por un detalle que rompe la homogeneidad del Todo imaginario.”⁶ ¿No es cierto?

BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, RODOLPHE, *Lacan y Kierkegaard*, Argentina, Nueva Visión, 2007.
- CONSTANTE, ALBERTO y Leticia Flores Farfán, *Filosofía y psicoanálisis*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. (Jornadas)
- DÁVILA, J. M. y Rebeca Trejo, *La deconstrucción hace arquitectura*, México, ed. de los autores, 2002.
- DE CERTAU, MICHEL, *Historia y psicoanálisis*, México, Universidad Iberoamericana, 2003.
- , *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 2006.
- EAGLETON, TERRY, *La estética como ideología*, España, Trotta, 2006.
- Laurent, Eric, *Ciudades analíticas*, Argentina, Tres Haches, 2004.
- VEGH, ISIDORO, *Las letras del análisis. ¿Qué lee un psicoanalista?*, Argentina, Paidós, 2006.
- ZAVALA, LAURO, *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007.

⁶ Fernando del Moral, *op. cit.*, p. 61.

La construcción de la realidad memorable. Un juego entre objetos e interpretantes dinámicos

245

HUMBERTO CHÁVEZ MAYOL

El anacronismo, ahora, podría no reducirse ni ser visto como el horrible pecado que ve en él, espontáneamente, todo historiador patentado.

Podría ser pensado como un segmento del tiempo...

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo*

Mi interés en esta plática es reflexionar sobre los ámbitos de realidad creados desde el saber histórico, analizar como éste se aproxima a las imágenes y cómo naturaliza un saber representacional. Partiré de planteamientos enunciados por dos autores: Georges Didi-Huberman y Charles S. Peirce. Del primero tomo algunos señalamientos sobre el papel que él considera debería tener la semiótica frente a la historia del arte, y la relación de esto con su tesis sobre el anacronismo y el síntoma en la imagen; del segundo rescato los planteamientos fundamentales de las dos funciones dinámicas que originan la movilidad interpretativa y la construcción de la conciencia de realidad en la semiótica analítica sajona.

El tema se desarrolla al integrar en un libre andar diferentes lugares de la representación semiótica triádica; en algunas ocasiones asumo la imagen como el elemento sígnico originario de esta reflexión, suerte de representamen memorial, y de ahí mi conexión con Didi-Huberman. Sin embargo (respetando la función integradora triádica), otras veces considero la interpretación como fuente que justifica la

construcción de mundos reales. El tiempo, como en la mayoría de mis trabajos, se propone como el vehículo signico que permite detectar una sintomatología representacional.

Didi-Huberman se refiere a las imágenes analizadas desde la historia del arte y plantea una reflexión semiótica innovadora ante los ya conocidos estudios tradicionales iconológicos, y mi camino se extiende más allá de las imágenes artísticas por considerar que mi búsqueda final se refiere más a la construcción de la creencia de la realidad en el proceso temporal-histórico que a la ubicación de una potencialidad relacionada con las manifestaciones estéticas.

Integrar a los dos autores en la misma propuesta, desde mi punto de vista, propone el necesario enlace de reflexiones que hace ver la necesidad de trabajar la semiótica como un pensamiento epistemológico.

■ |

Mi reflexión inicia con un señalamiento dado por Didi-Huberman, en su libro *Ante el tiempo*, a propósito de la pintura renacentista *Ante el muro* de Fra Angelico:

Sería necesario [...] hacer surgir la existencia de una semiología no iconológica [...] una semiología que no fuera ni positivista (la representación como espejo de las cosas) ni incluso estructuralista (la representación como sistema de signos), es la representación misma la que debía ser cuestionada *Ante el muro*. Y en consecuencia comprometerse a un debate de orden epistemológico sobre los medios y los fines de la historia.¹

El cuadro al que se refiere se encuentra en el convento de San Marco en Florencia y fue pintado en 1440:

¹ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Argentina, Adriana Hidalgo, 2006.

Es un muro de fresco rojo acribillado por manchas erráticas. El pigmento fue arrojado a distancia, como lluvia en una fracción de instantes, y desde entonces se perpetuó como una constelación de estrellas fijas. Ante esta obra era difícil imaginar una significación convencional, difícil de encontrar desde un ámbito iconológico un motivo o una alegoría, difícil imaginar un asunto bien claro o un tema bien distinto.²

El autor comprende la necesidad de interpretar esa pintura desde otro lugar; entiende que no sería adecuado, en la interpretación, imaginar que está conectado con el expresionismo abstracto en un sentido pseudomórfico, pero que, sin embargo, como historiador no podría escapar gratuitamente de ésta y otras muchas cuestiones; había un malestar en el método al enfrentarse a un momento anacrónico casi aberrante, era algo así como un síntoma de un saber histórico. La violencia misma y la incongruencia, la diferencia y la inverificabilidad eran las que provocaban el hecho de levantar la censura y el surgimiento de un nuevo objeto a ver.

Didi-Huberman se pregunta ¿cómo un recorrido contrario a los axiomas del método histórico puede llevar al descubrimiento de nuevos objetos históricos? Nos dice: cada gesto, cada decisión del historiador desde la más humilde clasificación de sus fichas hasta las más altas ambiciones sintéticas, nos brindan cada vez una elección del tiempo, un acto de temporalización. Así, propone el anacronismo como un modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes. Sería necesario pensar la historia de las imágenes como la historia de los objetos temporalmente impuros, anacrónicos.

El conocimiento histórico es un proceso al revés del orden cronológico, un retroceso en el tiempo, es decir, estrictamente, un ana-

² *Idem.*

cronismo. La historia puede construirse, incluso verificarse, haciendo retroceder hasta la antigüedad un análisis de la época contemporánea. En cualquiera de todas las posibilidades siempre es anacrónica, siempre es una historia de la memoria invertida y no del suceder de los hechos en el tiempo.

Ese tiempo que no es precisamente el pasado tiene un nombre: es la memoria. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones consagrándolo a una impureza esencial. Es la memoria la que el historiador convoca e interroga, no exactamente el pasado [...], pues la memoria es psíquica en su proceso y anacrónica en sus efectos de montaje.³

Al hablar de ese tiempo, Didi-Huberman ubica el síntoma como un encuentro, como un cruce de temporalidades: “lo que el síntoma interrumpe es el curso normal de la representación [...] lo que [...] interrumpe no es otra cosa que la historia cronológica”.⁴ Hay tiempo rápido y tiempo de realidades que cambian lentamente. Qué es un síntoma sino justamente la extraña conjunción de esas dos duraciones heterogéneas, la aparición de una latencia (aceleración) o de una supervivencia (inmovilismo), la extraña conjunción de la diferencia y la repetición. El síntoma puede entenderse entonces “como un juego no cronológico de latencias y de crisis”.

Su propuesta sobre *comprometerse (desde la semiótica) a un debate de orden epistemológico sobre los medios y los fines de la historia* me permite imaginar un acercamiento hacia la propuesta de Peirce en relación a como él imaginó la transformación del conocimiento a través de procesos dinámicos. Es indudable que su búsqueda estaba dirigida en el mismo

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

sentido; entender la movilidad en la construcción de nuestra creencia de realidad (histórica o no) a través de la función interpretante que se transforma en relación con la memoria legalizada cultural que puede sustentar un sujeto o una comunidad. El compromiso epistemológico reside en abandonar la búsqueda tanto de una pasada realidad por descubrir a través huellas, como de configurar una estructura sígnica que pueda desentrañar los elementos representacionales de cualquier imagen; lo que se busca es relativizar las funciones interpretativas culturales a partir de dinámicas de transformación y naturalización. Trataré de ahondar un poco en esta propuesta.

Peirce, al distinguir la relatividad sígnica, había ubicado dos funciones dinámicas en la acción semiótica:

1. La del interpretante dinámico, que es la maquinaria transformadora de los signos estables a partir de la vivencia y conciencia de un nuevo intérprete.
2. La del objeto dinámico, que es la conciencia móvil de un mundo dado que, bajo el pensamiento sígnico, concebimos como real.

■ LA FUNCIÓN DINÁMICA

Con perdón por el reduccionismo teórico que implica mi síntesis, diremos que los tres elementos básicos del signo propuestos por Peirce son representamen, objeto e interpretante. Su relación permite crear campos inmediatos y dinámicos que manifiestan el sentido propio de la transformación sígnica. Campos inmediatos, si responden a una estabilización representativa y campos dinámicos si tienden a un proceso cualitativo móvil en relación a un sujeto o a una creencia de realidad. Trataré de explicar.

El representamen o signo crea la idea de un objeto y esta idea inmediata (mediada por el signo) se relaciona con nuestra conciencia del objeto, tal como creemos que es (creencia de realidad) que llama-

mos objeto dinámico. De ahí que podamos hablar de un icono como un objeto inmediato que se parece a un objeto dinámico. De igual manera, el representamen se relaciona con el interpretante dando un interpretante inmediato (mediado por el representamen) y el intérprete lo actualiza en su banco cultural y afectivo, creando un interpretante dinámico que en su adecuación y comprobación práctica puede crear una regla de interpretación o hábito mental que llamaremos interpretante final (virtualmente final).

Extendiendo el planteamiento de Peirce, este interpretante final *al naturalizarse* construye nuestra conciencia de realidad de los objetos dinámicos que ya habíamos mencionado. Esto no quiere decir que el mundo dado (en palabras de Lewis) no exista o que sea inventado por las ideas. Peirce considera que su presencia es fundamental, pero que solamente puede ser comprendida semióticamente bajo una constante transformación de los procesos interpretativos.

Es importante indicar que para entender la relación de las dos teorías es necesario ubicar al representamen tomando el papel de la imagen (visual o textual), al objeto dinámico como la supuesta realidad histórica y al intérprete como el sujeto que configura desde un interpretante-memoria una propuesta anacrónico-interpretativa.

■ SIGNO Y REALIDAD: LAS DEGENERACIONES

Para entender el circuito lógico que constituyen las conciencias de realidad y de interpretación anacrónica de la imagen, permitiendo comprender a la semiótica peirceana como un sistema epistémico aplicable, haré algunas indicaciones sobre el concepto de degeneración.

Peirce indicaba que una degeneración de la terceridad representativa en primer grado provocaba, en vez de una lógica triádica, dos duales; de ahí, el mundo signo por un lado y el sujeto signo por el otro, haciéndose presente la realidad en un nuevo proceso dinámico. Cito a

Peirce: “Si la terceridad es degenerada en el primer grado, el signo media entre el objeto y la mente en virtud de conexiones dinámicas con el objeto por un lado y con la mente por otro. Esta es la única clase de signo que puede demostrar la realidad de las cosas.”

También proponía una degeneración en segundo grado, donde representamen, objeto e interpretante se igualaban en una función de semejanza. “Si la terceridad es degenerada en el segundo grado [...] el objeto representado y su representación están conectados sólo por un parecido mutuo. El signo es una semejanza [...]. Aquí no hay una nítida discriminación entre el signo y la cosa significada, la mente flota en un mundo ideal y no se pregunta o se preocupa de si es real o no.”

Los procesos degenerativos permiten entender con cierta facilidad cómo una interpretación anacrónica de la imagen produce de alguna manera un efecto de descubrimiento de una realidad a partir de los procesos repetitivos de la memoria interpretativa. Pero sería importante analizar qué sucede con el síntoma. Didi-Huberman ubica el síntoma como un encuentro, como un cruce de temporalidades; justamente la extraña conjunción de dos duraciones heterogéneas, la aparición de una latencia (aceleración) y de una supervivencia (inmovilismo).

Conforme a Peirce podríamos entender que al constituirse los interpretantes finales se configura una supervivencia de un tiempo y una realidad estabilizados, y hasta ahí todo es claro, pero, la época contemporánea al mismo tiempo produce en la acelerada transformación informática un debilitamiento de nuestra capacidad para estabilizar un gran número de interpretantes. Así, aparece otra parte de la realidad en un espacio-tiempo ambiguo, una suerte de certeza móvil que se confunde con la posibilidad de ficción. Ambas, realidad y ficción, se encuentran cada vez más en un espacio indefinido.

Las imágenes producidas por la rápida transformación de la cultura, en su aceleración, deterioran las certezas representacionales y

provocan sujetos que ni siquiera perciben la diferencia entre los valores estabilizados de realidad histórica y la relatividad representacional contemporánea. De esta manera, cada imagen representa lo que muestra tanto para el ámbito objetual como para el interpretativo (un verdadero fenómeno de semejanza, una degeneración más potente).

Un profesor de proyectos interdisciplinarios en arte comentaba que en sus cursos con las nuevas generaciones de enseñanza superior muchos de los alumnos no comprenden el planteamiento de la relativización del conocimiento en el siglo XX porque no pueden ubicar dentro de su propia historia del conocimiento una época de saberes estabilizados. En Peirce esto sería una aproximación a la degeneración de segundo grado y en Didi-Huberman veríamos un síntoma que interrumpe la historia cronológica, que interrumpe el curso normal de la representación.

Este síntoma se vuelve patente al analizar las imágenes de los actos cotidianos que configuran nuestra vida social; por ejemplo, la temática fundamental que intenta reunir las reflexiones de este encuentro. Es que acaso ¿la construcción de imágenes representacionales (sean visuales o textuales) que constituyen una conmemoración nacional no son ostentosamente anacrónicas? ¿No es acaso el obvio discurso político cultural contemporáneo, el presente memorístico necesario para construir desde una supuesta realidad histórica el efecto de una posible integración comunitaria?

Es indudable que esto ha sucedido siempre y que lo importante del anacronismo histórico es la capacidad que ofrece de leer las imágenes del tiempo pasado desde otro lugar. Pero ¿qué sucede cuando la anacronía constituye una gramática independiente?, será acaso un síntoma donde las referencias visuales (campanas, héroes, archivos documentales, crónicas de la transformación, etcétera) (este registro del tiempo largo e inmóvil) se enfrentan a la incesante y acelerada trans-

formación política, económica (casi siempre en déficit), tecnológica y multicultural.

Acaso se provoca un degeneración anacrónica (regresando a Peirce) no de primer grado (en el entendido de que queremos conmemorar e inventar una creencia de memoria y realidad históricas) sino de segundo grado en donde *no hay una nítida discriminación entre el signo y la cosa significada, la mente flota en un mundo ideal y no se pregunta o se preocupa de si es real o no.*

Sí, creo que el síntoma es ese: vivimos un mundo de imágenes conmemorativas, en el que la frágil pero vertiginosa aceleración del presente no nos permite imaginar un ideal de realidad para poner en la creencia de nuestro pasado.

MARÍA NÉLIDA DOMBRONSKY

*[...] cuando alguien contempla la belleza [...] recordando lo verdadero,
le salen alas y así alado, le entran deseos de alzar el vuelo*

Platón, *Fedro*, 249 C y SS

No hay más que andar un poco por la ciudad para caer en la cuenta que gran número de transeúntes, por no decir casi la mayoría, lleva puesto auriculares, ya sea de sus teléfonos celulares o de sus ipods. He tratado de encontrar alguna respuesta a este fenómeno social que me gustaría compartirles en esta ocasión, pero, para ello, antes que nada debemos considerar el hecho de que podemos distinguir dos elementos en interacción en dicho fenómeno: el sujeto y el Gran Otro. Así, entendemos por sujeto al ser humano, aquel que desea vivir, proyectarse al futuro, y justamente esto de desear y proyectarse nos da la pauta de su propio asumirse como carente, falto, imperfecto.

A la vez este sujeto, se encuentra inmerso en el mundo, rodeado por el entorno, valga la redundancia, la civilización, que permítaseme homologarla con sociedad, decantación de miles de años de cultura. Es lo que llamamos el Otro o el Gran Otro. La relación entre el sujeto y el Gran Otro es sin duda a través del lenguaje; es decir, el sujeto sólo es en, con y por el Gran Otro; del mismo modo el Gran Otro no es sino en, con y por el sujeto.

Entonces, volviendo a este fenómeno social, cuál es el de un alto (¿altísimo?) porcentaje de la población, portando auriculares; las respuestas a dicho fenómeno, nos estarían hablando de una búsque-

da de distanciamiento, de un alejarse de la escena; en definitiva una forma de aislamiento (ni qué hablar de las relaciones interpersonales, día a día más superficiales y con falta de compromiso) ¿por qué este alejamiento?

Si consideramos que son dos los elementos que interactúan, tendremos que o bien el problema radica en el sujeto, o bien en el Gran Otro, o por último, en su relación. De esta forma, una posibilidad podría ser que se produjera una invasión del Gran Otro sobre el sujeto, Gran Otro absoluto, inapelable que sólo considera al sujeto, que sólo le interesa contar con el sujeto, en dos ocasiones: al momento de consumir y al momento de votar. Invasión que produciría la toma de distancia por parte del sujeto.

La otra posibilidad sería que esta distancia, esta cortina de sonido funcionara a modo de escudo protector, necesitando de él, por la simple razón que el sujeto habría perdido consistencia en esta manipulación que se hace de él, al cosificarlo más y más, al considerarlo como objeto descartable, desechable, se iría diezmando toda subjetividad.

Por último, la tercera posibilidad es que sean la primera y la segunda simultáneamente.

Ahora bien ante esta situación, al sujeto sólo le queda buscar una salida para dejar de ser objeto de goce perverso a merced de un Gran Otro, que se presenta como absoluto e inapelable. La salida posible es buscar fisuras en ese Gran Otro perverso. Salida que no es otra cosa que buscar espacios de libertad, donde no todo esté previsto o asegurado, espacios de creatividad, de sorpresa y de asombro, ya que como se pregunta Antonia Labrada en su libro *Estética* “¿no será que construir el futuro significa precisamente no tenerlo asegurado? ¿No consistirá la libertad en esa exención de lo asegurado?”.¹

¹ María Antonia Labrada, *Estética*, España, Eunsa, 1998.

Y me pregunto y les pregunto ¿todo eso, acaso, no es el encuentro con la belleza? Y sigo citando a Antonia Labrada:

[...] en la percepción de la belleza se tiene una particular conciencia del bien como lo no asegurado. El temor que suscita la percepción de algo sensible como *singular*, no se debe a su posible desaparición física, sino a la clara conciencia del carácter gratuito de ese modo de conocer, de modo que nada se puede hacer para procurarlo. Esto lleva a tomar conciencia que el alma humana no es autosuficiente. Este es el punto de partida de la *libertad* al que convoca la experiencia de la belleza. Se emprende una acción que de entrada no se tiene *asegurada*.²

Sin duda es así, quien más quien menos ha tenido la experiencia de lo que significa el encuentro con la belleza; la experiencia de *libertad* que significa un encuentro con la belleza.

Ya precisando un poco más sabemos desde Aristóteles que las características de ese encuentro son: 1) la *imprevisibilidad* que se da conjuntamente con lo percibido, 2) el *gozo* que se experimenta como si poseído por algo que nos sobrepasara. Respuesta emocional en términos de complacencia ante la percepción de algo como adecuado o conveniente a la tendencia natural, que orienta la propia existencia hacia el descubrimiento de lo que en la belleza se da con *carácter de anticipación*, y por último, 3) la *singularidad* con su carácter de único e irrepetible.

Este III Encuentro más que un encuentro es un *reencuentro*, un *hallazgo*, considerándolo de acuerdo con las acepciones de la palabra *hallazgo*, como descubrimiento, develamiento. Estaríamos diciendo que en la experiencia estética, estaríamos encontrando algo que ya se encontraba ahí, que de alguna forma nos precedía, de algo ya conocido. Todo

² *Idem.*

esto nos estaría llevando a concluir que se trataría de una repetición, de un camino ya recorrido, de una experiencia ya vivida. Tratemos de encontrarla. Para ello, tendremos que ir bien atrás, hasta el momento en que el bebé sólo tiene conciencia fragmentada de sí mismo, es un mosaico de diferentes goces, las diferentes zonas erógenas brindan placer separadamente, de forma fragmentada. Hasta que un día, encuentra su imagen en el espejo de la madre, quien le dice “ése, eres tú”, frase que nomina esa imagen en el espejo, le da su nombre, confirmándole su ser, unificándolo. Entre *asombro* y *gozo*, el niño se zambulle en esa imagen y es como si dijera “ése, soy yo”, así cobra consistencia y de ahí y por siempre reconocerá esas *experiencias de gozo e imprevisibilidad como experiencias estéticas, experiencias de consistencia subjetiva. Experiencia de libertad*. De todo esto, se desprende que *la experiencia estética es constructora de subjetividad*.

En este sentido, *cada sesión de psicoanálisis es una experiencia estética*; pues sesión a sesión, no sólo el paciente sino también el analista son sorprendidos por un gozo infinito ante lo imprevisible del hallazgo, del reencuentro con “aquel que fui, con aquel que realmente soy y por ende, con aquel que seré”. Sin pensarlo, pues al decir de Jacques Lacan, parafraseando a Renee Descartes, “si pienso, no existo”; sin pensarlo, ante el hallazgo de esta verdad, de la verdad subjetiva, el paciente se sumerge en ella y no necesita el analista decirle “ése eres tú”, ya el mismo paciente había reconocido su imagen en el espejo del analista, y se había dicho “ése soy yo”. Otras veces es necesario decirlo. Así, tenemos los tres elementos fundamentales: *gozo, sorpresa y singularidad de la experiencia estética en la sesión de análisis*.

Analista y paciente se sumergen en las profundidades del inconsciente, al igual que el artista, buscando sacar a la superficie, a la luz, aquellos retazos aprisionados en la memoria para hacerlos libres.

Decíamos más arriba, junto a Antonia Labrada, que “en la percepción de la belleza se tiene una particular conciencia del bien como lo no

asegurado” y nos preguntábamos “¿no consistirá la libertad en esa exención de lo asegurado?”. Y así, la experiencia estética al igual que la experiencia analítica son experiencias de libertad; pues de lo que se trata es de liberarnos de lo asegurado, de: “¡seguro, segurísimo que es así! Quédate tranquilo. Esto es así y no hay vuelta que darle”. “Sí, hay que darle vuelta pues, eso así asegurado es lo que me está hundiendo, matando”.

El síntoma, en la oscuridad de las profundidades, silenciosa y afanosamente va creciendo y socavando nuestra subjetividad. En este sentido, tanto artista como psicoanalista trabajan desde adentro hacia fuera, desde el instante terriblemente angustiante de la creación y de la interpretación, respectivamente, hasta entregar su obra a la luz de la libertad.

Si así no fuera, si el artista nunca diera por acabada su obra, si permaneciera, al modo de Leonardo, constantemente trabajando sobre ellas o las atesorara para su regocijo personal, devendrían estas obras en el síntoma del artista, por la simple razón, que funcionarían al modo de lastre que hunde y no permite avanzar con libertad. De lo que se trata, tanto en el arte como en el psicoanálisis, es de ir haciendo el duelo por los objetos amados y perdidos, para dar cabida a otros nuevos libres y resplandecientes, que nos convocan a la sorpresa, el gozo, la singularidad; es decir, a la belleza, a la experiencia estética. Es más, lisa y llanamente, la vida misma se trata de hacer el duelo por los objetos amados y perdidos para poder ser libres.

México: del espacio institucional al espacio furtivo

259

DANIELLE CHAPLEAU

Traducción: Georgina Alcántara

Desde el punto de vista cenital, México es la ciudad de la desmesura y la paradoja. La magnitud de su extensión es acentuada por el aparente homomorfismo de su estructura arquitectónica. Además, el efecto de contención de esta ciudad, flanqueada por montañas, parecería desaparecer frente a la población que invade sus contrafuertes. La amplitud de este campo visual se acentúa por el aparente aplanamiento de un todo donde los contornos se pierden en una confusa lejanía.

La observación de la ciudad a un mismo nivel amplifica esta visión: la frontalidad es omnipresente. La uniformidad escalar de sus construcciones, la urbanización ortogonal y la replicación de sus colonias acoladas como si fueran agregados del mismo material impiden descubrir el horizonte. Es difícil desplazarse en el laberinto de la ciudad.

A microescala, la ciudad devuelve la imagen de un espacio sitiado, empeñado en un táctico encierro por medio de rejas, muros, garitas, vigilantes armados, barreras, etcétera. Los espacios públicos son más vías de tránsito obligatorio que espacios de convivencia. El espacio urbano es ilícitamente invadido por puestos ambulantes y sus muros son asaltados por los grafiteros. ¿Cabría pensar en todo esto como signos de saturación o desequilibrio en este medio de vida?

México forma parte de una exacerbada urbanidad: superpoblación, contaminación, escasez de agua, problemas de circulación, entre otros. De manera general, las infraestructuras urbanas sufren una

enorme presión, especialmente en los transportes. A la vez causa y efecto, los gigantescos problemas de circulación de esta ciudad van a la par con el crecimiento exponencial de este espacio urbano expuesto a un constante flujo demográfico. En México, tiempo y espacio son indisolubles. Todo, en esta megalópolis, se vive a alta velocidad, provocando un rápido y generalizado desgaste del medio geográfico humano y de las instalaciones urbanas. Todo esto contribuye a un sentimiento de opresión provocado por el exceso. ¿Será que México es presa de la entropía?

Frecuentar México me lleva a una intensa reflexión del espacio y de las modalidades de su representación. En efecto, ese espacio presenta diferentes texturas según sea concebido, construido, percibido o vivido. Por otro lado, de la singularidad de la experiencia estética vivida en este medio, resulta otro espacio, uno interior. Como artista, me siento solidaria, siento una suerte de transferencia con el “objeto” México. Siento una emoción estética que abre un entero universo de creación. Es este el recorrido que deseo compartir con ustedes.

■ ESPACIO SOCIAL, ESPACIO URBANO

Intrínsecamente, la vida en sociedad se basa en la “copresencia”, es decir “la concentración y la agregación en un mismo lugar de distintas realidades sociales”.¹ Movimientos, acciones, intervenciones individuales o colectivas resuenan en este espacio, lo modelan y remodelan en una infinidad de arreglos o disposiciones. Su economía es simple: neutralizar los inconvenientes de la distancia y aprovechar las ventajas de la proximidad. Gaston Bachelard escribe “[...] los seres humanos, por su esencia seres sociales [...] desean un espacio

¹ Jacques Lévy, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, París, Belin, 2003, p. 211.

flexible, apropiable, tanto a escala privada como pública, de la aglomeración y del paisaje. Tal apropiación forma parte del espacio social como del tiempo social”.²

Independientemente del grado de complejidad que entraña la “copresencia”, la ciudad es “dentro de su principio mismo, una opción espacial [...]”³ nos dice Jacques Lévy. Entonces, el hombre social es también un hombre espacial.

Diferentes registros intervienen en el espacio urbano que se inscriben en una multitud de señales, relaciones e interacciones materiales y conceptuales ligadas a diferentes temporalidades, a míticos y lejanos hechos descritos en los relatos fundadores, así como también en los acontecimientos cotidianos. Entonces, al mismo tiempo, el espacio urbano se entreteteje en una cierta espontaneidad y en un tácito entendimiento fijado por costumbres, creencias, hábitos, perpetuación de hechos y conmemoraciones vividas, tanto a pequeña escala en el núcleo doméstico, como a gran escala en la plaza pública.

■ ESPACIO CREADO, ESPACIO CONSTRUIDO

El espacio urbano es el lugar de predilección de las acciones gubernamentales y de las acciones de regulación y control llevadas a efecto por las diferentes instituciones. Ellas aseguran su legitimidad, estabilidad y fluidez. Estas intervenciones son realizadas en diferentes niveles y a través de concesiones de atributos materiales e inmateriales. Entonces, actuando dentro del gran espectro de las actividades religiosas, económicas y sociales, las instituciones se dedican a perpetuar las tradiciones culturales identitarias especialmente en la conmemoración de héroes, hechos históricos, mitos e ideales fundadores de la nación mexicana.

² Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, citado en *ibidem*, p. 411.

³ Jacques Lévy, *op. cit.*, p. 988.

Con base en la observación de lógicas de acción, de prácticas consideradas consensuales o asociativas, las instituciones actúan en el nivel de la concepción y de la construcción del espacio urbano. El hábitat, los patrones de movilidad y las actividades son escrutados de tal manera que dan lugar a modelos que se traducen en leyes, normas, códigos y convenciones de todo tipo. Las instituciones son agentes espaciales que “ordenan” la vida urbana. Paradójicamente, los modos de uniformizar y los estados de conformidad que ellas dictan establecen la rigidez más que la fluidez en el funcionamiento del espacio urbano. El *modus operandi* de estas instituciones actúa cristalizando sus esferas de influencia, las cuales se inscriben *de facto* en un desfase con respecto al espacio cotidianamente vivido por sus comitentes. Cuanto más grande es el desfase, las medidas se vuelven más incapacitantes.

■ ESPACIO EUCLIDIANO, ESPACIO TOPOLÓGICO

En su forma contemporánea, la ciudad llega a un nivel tal de complejidad que conlleva un cambio de estado. Además de conjugar densidad y diversidad, el nuevo espacio urbano denota gradientes elevados de interrelación, de conectividad y contigüidad en variados universos sociales y en actividades reales o virtuales. Este sistema toma nuevas dimensiones para responder especialmente a las necesidades relacionales emergentes. Lev Manovich, teórico de los nuevos medios de comunicación, llama “espacio aumentado”⁴ a esos flujos invisibles vinculados generalmente a las telecomunicaciones, a la transferencia de datos y a la geolocalización. Desde esta perspectiva, una ciudad mundializada como México pierde su carácter de entidad definida, circunscrita a un territorio, escapando así a toda definición geográfica en estricto sentido.

⁴ Lev Manovich, *Pour une poésie de l'espace augmenté*, en Olivier Asselin, Alain Depocas y Chantal Pontbriand, *Parachute*, núm.113, “Écrans numériques”, invierno de 2004, pp. 34-57.

La configuración del espacio urbano, hasta ahora interpretada con la geometría euclidiana, en lo sucesivo se libera de ella. De todo esto surge una pregunta: ¿el aparente caos del meta-espacio urbano derivaría de una visión inadecuada? ¿Procede de la utilización de un código de lectura limitado? Metafóricamente, la topología, geometría de la continuidad, de los límites y de la proximidad, permite tomar en cuenta todas las dimensiones de la espacialidad, es decir, las acciones espaciales de todo orden —incluyendo en este caso, los sobresaltos del afecto individual— y sus efectos materiales o inmateriales. Entonces, desde un punto de vista topológico, México presenta nuevas armonías.

■ ESPACIO PERCIBIDO, ESPACIO VIVIDO: ARTEFACTO PRIMARIO DE LA ESPACIALIDAD

El espacio percibido se encuentra muy cerca del afecto individual y, al mismo tiempo, es casi indisociable del espacio vivido. El espacio vivido deviene el artefacto primario de la espacialidad: una suerte de respiración profunda que comporta en un primer momento la interiorización y la integración del propósito colectivo y, en un segundo momento, la expresión espontánea de acciones, deseos y competencias individuales. Esta respiración regenera lo cotidiano y permite el surgimiento de acciones derivativas originales, de comportamientos innovadores y adaptativos, sean estos individuales o colectivos.

Mi experiencia estética de la ciudad de México ocurre por completo en la fase precisa en que interactúa mi imaginario y esta respiración singular. Bajo la forma de propuesta artística, esta experiencia devino una obra videográfica cuyo contenido original expongo hoy a ustedes. Imaginemos que, por un momento, los muros de la ciudad de México no son únicamente separaciones convencionales entre la esfera pública y el núcleo doméstico. Imaginemos que ellos se vuelven delimitaciones metafóricas del acentuado antagonismo que yo sentí

entre la promiscuidad y la proximidad en esta ciudad. Esos muros delimitarían entonces los espacios furtivos, topológicos. Éstos toman vida de una amalgama de imaginarios insumisos y la “infigurable totalidad”⁵ del comienzo se vuelve una maravillosa e inasequible espuma de afectos individuales.

BIBLIOGRAFÍA

BERTHOZ, ALAIN y Recht, Roland, *Les espaces de l'homme*, París, Odile Jacob, 2005.

SLOTERDIJK, PETER, *Écumes-Sphérologie plurielle*, París, Hachette, 2005.

⁵ Michel Lussault, *L'homme spatial*, París, Belin, 2007, p. 290.

ANNETTE MERKENTHALER

Traducción de textos y citas: Teresa Ruiz Rosas

En esta plática trataré de emprender un nuevo viaje a México. Mi primer viaje a aquel país lo hice hace muchos años, fue un viaje en barco, en un vapor de carga. A través del lento avance por mar, quería percibir mejor la distancia que me separaba de aquel lejano país, del que tanto había escuchado hablar. Y también quería seguir la tradición familiar: de niña y de joven señora, mi abuela había viajado en vapor de Europa a México y regresado, muchas veces. Mi madre viajó en un vapor de carga de Alemania a México en 1952.

Esta vez, sin embargo, viajo únicamente en mi ficción integrando en la memoria los proyectos artísticos que he realizado en este país. Quisiera acercarme más al mito en que se fue convirtiendo México alimentado por los recuerdos de mi abuela y mi madre a través de cartas y documentos. Mirando desde la distancia quisiera acercarme al mito de México que he llevado dentro a través de los datos que conforman, diríamos, un campo de estudio estrictamente personal.

Desde niña supe de la existencia de México, cuando vivía en la Alemania de posguerra. Mi abuela me contaba muchas cosas de aquel lejano país de su infancia y juventud. Su vida cotidiana estaba también rodeada de muchos objetos mexicanos, como sarapes de Oaxaca o vasijas de arcilla de Querétaro. También me había cosido una muñeca de trapo, una india de piel morena, hecha de medias de nailon, con unas trenzas negras de lana y un auténtico traje típico bordado. Aún conservo esta muñeca.

Enrique Schöndube, mi bisabuelo, emigró de Alemania a México en los años ochenta del siglo XIX. En su calidad de ingeniero fue repre-

sentante de la fábrica alemana AEG durante muchos años, además fue comerciante y hacendado. Seguro que era un señor extravagante en sus ideas para su época, por ejemplo se había hecho un gran defensor de una pedagogía reformada así como de la alimentación vegetariana. Seguro también que, considerando su imaginación creativa, se adentró en un país que le daba toda posibilidad de inmigración para experimentar y vivir sus visiones. Se casó en Guadalajara con Luisa Kebe, una mexicana de origen germano-español. Y allí nació, en 1895, mi abuela Elisabeth (Isabel), la tercera de ocho hijos. A comienzos del siglo XX, durante los años de la Revolución mexicana, algunos de los hijos, entre ellos mi abuela, pasaron la etapa de su escolaridad en Alemania. En 1913, a causa de una devaluación del peso, la economía desfavorable los forzó a regresar a México. En 1917 mi abuela regresó a Alemania para casarse y desde esa fecha se quedó viviendo allí con sus hijos y nietos.

Narro aquí mi historia familiar porque me acercó a México, porque me permitió una mirada cercana pero desde afuera. En mi calidad de europea educada en Alemania en la segunda mitad del siglo XX y criada en el seno de una familia marcada por el protestantismo, es natural que también habiten ciertos principios de esa formación y que por lo tanto sienta una distancia considerable —¿la distancia de un océano acaso?— o tal vez, la de México en relación con su historia, que a su vez está marcada por sus orígenes indígenas, la conquista española católica, la lucha por la independencia, la Revolución mexicana a comienzos del siglo XX.

Al leer las cartas de nosotras tres, mi abuela, mi mamá y yo, llama la atención que en la mayor parte de ellas nos refiramos a nuestras vivencias cotidianas. Es así como aparecen continuamente descripciones llenas de entusiasmo con la variedad de frutas y, en general, de la comida. Tal predilección es cosa de familia, pero también tiene que ver

con México: una prima, la etnóloga mexicana Brigitte Boehm de Lameiras, escribió sobre las influencias europeas en la cocina mexicana en su libro *Comer y vivir en Guadalajara, un divertimento histórico-culinario*, libro muy conocido y apreciado. Mi abuela, en el primer párrafo de los recuerdos de su vida, describe:

Recuerdo mi casa natal y la ciudad (Guadalajara) entera de hermoso estilo colonial con numerosos pórticos frescos bajo aquellas fachadas blancas llenas de sol, y también recuerdo sus impecables plazas pobladas de manzanos y jardines llenos de flores. Me acuerdo de los higos confitados, las piñas y las calabazas, de la naranjada y la limonada, especialidades de aquella ciudad [...] Los perfumes de las flores mexicanas y los aromas de las frutas, así como el sabor de muchas frutas y platos mexicanos son la mejor parte de mis primeros recuerdos de infancia.

También a la descripción del impresionante paisaje extranjero se le dedica bastante espacio en las mencionadas cartas. Así, mi madre relata la llegada para emprender el ascenso a una montaña. “Viajamos en dirección al Sureste. El cielo del amanecer iba haciéndose cada vez más claro y las negras siluetas del “Popo” y del “Izta” se erguían hacia él con toda nitidez. Esta tierra seca, yerma, tiene un solo encanto, el amanecer y el atardecer de maravillosos colores.”

Y en 1963 yo describo un viaje a Oaxaca: “[...] la tierra era de un rojo chillón, junto a ella estaban las verdes matas, agaves y cactus, y después la tierra o las rocas se tornaban azules, de un azul casi turquesa, o rosas o amarillas ocre. Es algo muy difícil de describir, que yo antes jamás habría podido ni imaginar.”

Estos cortos fragmentos de una gran ruta epistolar dan idea de las voces de la memoria que configuraron en mí el México mítico: frutas, flores, coloridos paisajes, tierra llena de frescura y naturale-

za, lugar exuberante donde el agua en plenitud y escasez, siempre el agua —elemento que me trajo a esta tierra— protagonizaba desde mi mirada una experiencia vital. Tal vez sería en el encuentro vivencial con la práctica artística en este país donde descubriría las diferencias, las contradicciones que marcan la vida de las grandes ciudades en su paradójica depredación vital, el uso desproporcionado de los recursos y el humor que permite mostrar en la falta la presencia. Pero también descubrí mi necesidad de integrar la naturaleza de mundos distintos en el encuentro de los espacios, del tiempo y la historia de una emotividad personal.

Dentro del mítico paraíso también había otro espacio que llenaba el recuerdo. El encuentro con la Revolución mexicana marcaba en la pérdida la pertenencia: esa parte de la memoria que defendía un lugar, una voluntad, un sacrificio y una magia...

Regresemos a ese tiempo: a la única tía aún viva, que presenció la Revolución en su infancia, le pregunté: ¿Tuvo alguna influencia la Revolución en las vidas de ustedes en aquel entonces? me respondió: Sí, recuerdo que teníamos una vaca en el jardín. El abuelo había llevado una vaca a la calle Durango para que los niños tuviesen leche fresca a diario, pues las calles estaban bloqueadas a raíz de las sublevaciones.

Yo siempre había creído que aquel abuelo, es decir mi bisabuelo, había sido asesinado durante la Revolución mexicana por revolucionarios. Los relatos a menudo se transforman en la imaginación del oyente y se van constituyendo en mitos. Mi bisabuelo vivió y trabajó durante los disturbios de la Revolución en su hacienda La Esperanza de Jalisco, a los pies del Volcán de Colima, y, al parecer, en términos patriarcales con sus trabajadores. En un texto sobre la hacienda, cuyo autor desconozco, leo lo siguiente sobre mi bisabuelo: “Sin embargo el señor Schöndube se preocupaba por el bienestar y la educación de sus trabajadores, trajo maestros y fundó una escuela para los hijos de sus empleados, constru-

yó un pequeño templo que hasta la fecha está en funciones y casas para sus trabajadores.” Y más tarde, en 2000, Julia Preciado Zamora, doctora en ciencias sociales, escribirá en su artículo “La Esperanza se perdió”, de “la orfandad en que les dejó Enrique Schöndube, el dueño de la hacienda, tras su muerte repentina”.

Mi abuela vivió muy de cerca la muerte de su padre. Había viajado a México desde Alemania en 1926 con cuatro niños pequeños, para pasar una temporada en la hacienda La Esperanza. Estaba muy preocupada a raíz de las graves tensiones políticas de aquel momento. Quisiera cederle ahora la palabra y citar directamente algunos fragmentos de su escrito *Víctima alemana en las guerras religiosas*:

Fue el 12 de mayo del año 1927, temprano por la mañana, una mañana clara y transparente. La silueta del volcán se perfilaba como un vidrio cortante en el aire enrarecido. En eso, mi padre salió al jardín por la puerta abierta de su habitación, quería hacer algunos ejercicios respiratorios tras una noche de insomnio. Entonces vio ante sí, a lo largo del muro del jardín, una larga procesión de indígenas andrajosos pero bien armados. (Un grupo de cristeros) Los dos cabecillas se adelantaron hacia mi padre, uno de ellos era el mencionado herrero. ¡Que les entregara de inmediato la máquina dinamitadora! Mi padre se enfureció y yo lo oí vociferar: “¡Váyanse al demonio!” Poco después oí un disparo y un hondo lamento en voz alta, lleno de dolor. Si bien la banda de asaltantes se marchó sin haber conseguido su objetivo, mi padre estuvo agonizando hasta el mediodía con las entrañas atravesadas por la bala. Cuando yacía amortajado e incontables vecinos de la hacienda y de los alrededores se apretujaban llorosos por entrar a la casa a ver una vez más al patrón, llegaron tropas del gobierno, que jamás atraparon a los asaltantes, y que se retiraron de nuevo.

■ LA NUEVA HISTORIA

La que construyo hoy en el momento de narrar los efectos que también son las causas de mi producción artística.

Agua para flores • Instalación realizada en 1995 en patio de la Galería del Sur de la Universidad Autónoma Metropolitana plantel Xochimilco.

Esta propuesta tiene diferentes acercamientos. La idea era utilizar elementos que se encuentran en la vida cotidiana de una ciudad como México, que yo pudiera comprar para la instalación y después devolverlos a su uso original. Otra idea era valorar el agua como elemento básico para nuestra vida cotidiana y, por último, entender el problema de cómo transportarla a esta ciudad. En la naturaleza y en el paisaje es fácil entender que el agua se encuentra, por ejemplo, en los ríos pero, de ahí hay que traerla a la ciudad. La idea de utilizar baldes me permitía ubicar la problemática; hablar del agua y al mismo tiempo de su transporte.

La forma de la instalación era cuatro líneas, cada una con veinticinco baldes de plástico verde y entre ellas había ocho elementos creados por mí, suerte de pequeñas esculturas con la misma forma de los baldes pero hechos de concreto. En su parte superior tenían huecos con la forma de raíces de plantas para mostrar la ausencia de la vida contrastando con la presencia del agua. Durante el tiempo que estuvo montada la instalación, por supuesto, el agua se evaporó, pero también las cubetas se llenaron de nuevo de agua de lluvia. Espero que los baldes hayan sido reutilizados, que si en algún momento fueron materiales para una instalación artística, luego, en forma natural, regresaron a su uso cotidiano.

Ocanit (Tinaco al revés) • Proyecto.

Este proyecto se crea a partir de varias visitas a Chapala. Hay un primer viaje en 1969 donde recorriendo el lugar conocí el muelle que, por supuesto, entraba en el lago. Más tarde, en 2002, estando con un

grupo de estudiantes de etnografía del colegio de Michoacán quienes investigaban la situación del agua en Chapala, su contaminación, el conflicto en la lucha para su uso, fuera para beber, para la agricultura o para la industria; allí, entonces, el muelle estaba como un edificio en un terreno seco. Pasado el tiempo, en el 2003, supe que de forma absurda había agua en exceso.

¿Cómo imaginar una imagen que anotara, que diera conciencia de ese proceso climático absurdo? La respuesta cargada de humor de los lugareños era inspiradora; en tiempos de sequía, disfrazaban, transformaban el camión para que pareciera barco.

Es claro que el agua seguía siendo mi interés. Me preocupaba mostrar la gran importancia de su uso cotidiano. Tenía en mente la memoria de diferentes pueblos donde se observan los tinacos que comúnmente trabajan con succión mecánica, un proceso lógico de abastecimiento del recurso; esto me hizo pensar en una idea, en una imagen que tocara esta situación contrastada y absurda del uso del agua en el lago. Imaginé invertir la posición de un tinaco, ponerlo de cabeza, el tanque en tierra y los sostenes hacia arriba, sí, exactamente como un insecto patas para arriba en un juego kafkiano. El tinaco estaría pintado en rojo para que tomara fuerza su connotación dentro del espacio natural. Para apoyar esta idea, en el muelle, pensé colocar avisos con textos de la investigación etnográfica científica para que los habitantes tuvieran una información sobre la problemática del uso del agua en la zona.

Detrás de los jardines • Instalación realizada en 2008. Galería Front-ground, Mérida, Yucatán.

Antes de crear este montaje ya había comenzado a realizar series de fotos en las que hacía transportes de imágenes del jardín de Alemania a jardines de México... superposiciones reales de la imagen de un lugar

a otro confrontando vivencias anteriores con nuevas realidades. Hacer estas nuevas imágenes fue una manera de conjuntar mi memoria de una vegetación alemana con la vegetación mexicana, integrar una memoria con la otra... La exhibición de Mérida se construye como un laberinto que comienza con esas imágenes compuestas y de la primera a la última sala mientras más y más se interna uno en el lugar se transita de un mundo formado por el encuentro de memorias espaciales a un mundo de memorias emocionales..., empieza con jardines y naturaleza y termina con la memoria de mi madre deformada por la lluvia..., siempre el agua... Especial sensación: el gusto de construir una forma de memoria de mi madre en el mismo México. En el mismo espacio hice una copa de tierra cruda que llené con agua, agua en esa copa de tierra cruda con toda la posibilidad de destrucción que eso implica. Es el agua la línea de unión de los tres trabajos. En ella siempre hay la posibilidad de autodestrucción, algo así como una falta de certeza en la duración de la vida.

■ UNA POSIBLE CONCLUSIÓN

He hablado de una suerte de investigación donde la primera parte está conformada por datos que han sido la memoria de una familia, que desde un lugar otro ha repetido en diferentes momentos el encuentro con un país en una (tal vez muy privada) memoria mítica. Lugares connotados por una historia, por el choque de culturas y de formas de configurar el pasado. Y la segunda se constituye por el encuentro vivo con este país donde todos esos datos se transforman en el laboratorio de las experiencias cotidianas, en el intento de integrar el mito idílico con las urgentes necesidades sociales de una cultura que se transforma con o sin la justificación histórica. Esto es lo que produce este laboratorio de experiencias: instalaciones, piezas de una memoria viviente que me hace reconocermé como un alguien que mientras más comprende, más se aleja de la creencia de conocer su campo de estudio.

Un agradecimiento a Humberto Chávez Mayol por su participación en las tardes de plática que iniciaron la redacción de este texto.

BIBLIOGRAFÍA

BAUER DE CARNAP, ANNEMARIE, cartas personales de 1952.

BOEHM DE LAMEIRAS, BRIGITTE, *Comer y vivir en Guadalajara*, México, El Colegio de Michoacán, 1996.

MERKENTHALER DE BAUER, ANNETTE, cartas personales de 1963.

SCHOENDUBE, ELISABETH CARNAP DE, *Víctima alemana en las guerras religiosas*, Alemania, Documentos privados, ca. 1939.

PRECIADO ZAMORA, JULIA, "La Esperanza se perdió", en *Crónicas viajeras*, México, 2008.

Evocaciones de la ausencia. Irrelevancia de la identidad en algunos cursos de acción del arte contemporáneo en Latinoamérica

JESÚS FERNANDO MONREAL RAMÍREZ

El arte es siempre un acontecimiento de emancipación y partida hacia el espacio público. El arte abre un exterior, que como ha señalado Michel Henry, es donde y en lo que toda cosa, todo contenido, deviene visible, siendo la exterioridad lo visible mismo.¹ Pero esta exterioridad —una exterioridad estética, digamos—, se da en el marco más amplio de una *episteme*, un mundo de la vida que puede hacer del arte un *productor de fisuras* antes que una *máquina de relatos*, un *desafío* antes que una complacencia de los *afectos humanos*, un *corte* en el flujo propio de esa legibilidad normalizada por uno o más regímenes estético-políticos que determinan el curso mismo de un *sensorium* espacio-temporal específico, pero también de la vida y la subjetividad humanas. Estas *tensiones* traducen el hecho de que el arte posee poder para jugar con lo invisible, precisamente allí donde nos encontramos con el *peligro latente de una exclusión política y, por ello, visual*.

En este ensayo deseo hablar acerca de este juego entre lo invisible, que potencializa al arte como una suerte de *dispositivo de fisuras*, en el marco de lo legible, a propósito de una reflexión que haré sobre la identidad y la posibilidad de ruptura que sobre ésta se plantea en la obra de algunos artistas que trabajan desde Latinoamérica.

¹ Michel Henry, *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, Madrid, Siruela, 2008, p. 18.

■ |

La idea de que el arte incide en los procesos de constitución de identidad forma parte del proyecto de la modernidad enfatizado en la historia del arte figurativo y en la teoría estética. El retrato figurativo, por ejemplo, permite hoy poner al descubierto la estructura misma del sujeto egocéntrico, al exponerlo en ese reino de lo visible que es la representación, misma que será el modo narrativo de gran parte del arte todavía en el siglo XX. Ortega y Gasset escribió que “[...] pintar es retrato cuando se propone transcribir la individualidad del objeto [...], retrato aspira a individualizar. Hace de cada cosa una cosa única”.² La identidad entendida como *idem*, es quizá el mayor invento de los proyectos humanistas occidentales de los siglos XVII-XVIII, bajo una postura que organiza el referente subjetivo en los términos de autodesignación. Los debates sobre la autonomía estética, además, incluyeron amplias reflexiones sobre los procesos mismos de subjetivización humana con lo que la verdad del arte expresa la capacidad del individuo de objetivarse. No obstante, esta capacidad de objetivación exige un perímetro mayor en la reflexión sobre la identidad e implica la incorporación de la historia y la ficción, como formas de su unidad biográfica y narrativa, unidad de la que nos habla Paul Ricoeur cuando afirma que la identidad se forja en el relato. Para Ricoeur, la identidad es aquella que el sujeto humano alcanza mediante la narración: “El sujeto alcanza la identidad mediante la función narrativa [...]. El relato es la dimensión lingüística que proporcionamos a la dimensión temporal de la vida”.³ Es mediante una poética del re-

² José Ortega y Gasset, *Velázquez*, España, Espasa Calpe, 1999 p. 31. Esta misma idea puede encontrarse en la obra temprana de Friederich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, España, Alianza, en la que su autor plantea que el arte apolíneo o figurativo concretiza el principio de individuación.

³ Paul Ricoeur, *Historia y narratividad*, España, Paidós/Universidad Autónoma de Barcelona, 1999, p. 216.

lato, entonces, que la historia de una vida se convierte en una historia contada. El horizonte de la narratividad permite evidenciar así el carácter continuo y sucesivo que la historia contada otorgada a la identidad cultural e individual.

La pintura y luego la fotografía en Latinoamérica han sido históricamente dispositivos eficaces para irrumpir formas de identidad narrativa, con lo que testifican que ésta es en mucho una construcción visual que instituye la convivencia entre historia, o mejor, entre memoria y ficción, pero también entre identidad y visualidad; relación ésta que bien puede ser entendida a partir del término lacaniano de *pantalla*, referido precisamente a los vínculos entre el sujeto y la mirada que ocurren en un territorio de legibilidad escópica. La *pantalla* en la interpretación que Kaja Silverman hace de este concepto “es la imagen o repertorio de imágenes generadas culturalmente, a través de las cuales los sujetos no sólo se constituyen, sino que se diferencian”.⁴ Además, como ha señalado Begüm Ö. Firat: “[...] la pantalla consiste en las representaciones culturalmente dominantes que se encuentran en una cultura en un momento determinado, tanto la imagen de las identidades normativas como los límites visuales de la alteridad”.⁵ Hablamos de identidad visual entonces, de identidad en el marco de la pantalla y el relato que se edifican en un tiempo-lugar simbólico de reconocimiento; ese lugar —en palabras del antropólogo Marc Auge— “[...] donde la memoria colectiva y la simbolización del tiempo postulan la legitimidad y aseguran la estabilidad [...]”⁶ En el lugar simbólico se

⁴ Begüm Apud Ö Firat, “Mujeres con peluca: sobre la visualidad y la identidad”, en *Estudios visuales. La epistemología de la visualización en la era de la globalización*, José Luis Brea (comp.), Madrid, Akal, 2005, p. 190.

⁵ *Ibidem*, p. 151.

⁶ Marc Auge, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre modernidad*, España, Gedisa, p. 39.

constituye la identidad a través el *ethos* y el *pathos*. Por ello, *el lugar simbólico es lo legible mismo*. La legibilidad es un territorio que posibilita la construcción de símbolos, en el que el mundo y sus agentes se reconocen, pero también un territorio en el que ocurren fisuras y anomalías. Los vínculos entre los procesos de identidad y los ámbitos de legibilidad se tejen en gran medida en el marco de una visualidad que constituye precisamente la esfera de lo público que la práctica artística ayuda a intuir, ese exterior estético al que me he referido. Diversos teóricos han llamado la atención sobre ello al recordarnos que un modo de legibilidad del mundo es precisamente el arte en tanto que ámbito simbólico, y que cuando éste pierde ese poder, llegamos a una especie de fin del arte. La muerte del arte así significaría que éste no sustenta ya ningún tipo de relato. Desde otra parte, como señala Marc Auge, en las sociedades contemporáneas acudimos a un insuficiente poder de simbolización y culturalización. Incluso Walter Benjamin expuso el agotamiento del relato a causa del agotamiento de la experiencia que le daba origen. Es sintomático de ello también el hecho de que el arte de vanguardia y luego la posvanguardia no se geste ya en función de grandes relatos y que incluso en algunos casos, acuda a argumentos externos para defender su competencia estética.

■ ||

El teórico y curador cubano Gerardo Mosquera señala que la cultura en América Latina ha padecido una neurosis por la identidad. Además, apunta Nelly Richard: “En la tradición latinoamericana de los años sesenta, la defensa del arte latinoamericano se basaba —sustancialmente— en la propiedad-esencia de una relación homogénea entre identidad y continente.”⁷

⁷ En *SITAC, Séptimo Simposio Internacional de teoría sobre arte contemporáneo*, director Cuauhtémoc Medina, ciudad de México, 2009.

La lucha por la especificación de la identidad ha sido uno de los modos recurrentes y de resistencia en el arte desde Latinoamérica para acceder a la legibilidad y el reconocimiento, como si la identidad, anquilosada en algunos casos, en la enajenación del origen, fuera el edificio necesario para consolidar cualquier proyecto de alteridad. Puede encontrarse, incluso, una historia del arte en Latinoamérica a partir de mirar el camino de las relaciones entre identidad y resistencia, entre origen y alteridad.

Como señala Silverman, a propósito del término de pantalla al que nos hemos referido, ésta remite al fenómeno de una ficción dominante: “lo que se considera realidad en una sociedad dada”.⁸ Esta ficción dominante es pues una estructura retórica en la que el relato se vuelve un excedente de significado que satura el sentido mismo de la identidad. Esto significa incluso, que aun estando al interior de un territorio de legibilidad, de posibles lecturas, estamos en la posibilidad de pasar desapercibidos, como en un juego subsidiado por toda una serie de aparatos retóricos o maquinarias de control sobre nuestros modos de sentir y de constituirnos, pero también sobre nuestra mirada y nuestros modos de hacer arte; el control se ejerce sobre el individuo atándolo a una subjetividad, es una forma de poder que transforma a éste en sujeto bajo técnicas de individualización ligadas a esta *ficción dominante* que fabrica subjetividades y controla las diferencias en función de regímenes policíacos de lo sensible, que alcanzan y alienan presumiblemente ámbitos autónomos como el arte.

Con ello hablamos de una distribución de los espacios de lo sensible, término con el que Jaques Rancière se refiere al sistema de las delimitaciones que definen lugares exclusivos de visualidad e invisibilidad: “la división de lo sensible indica quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los que

⁸ Begüm Ö Firat, *op. cit.*, p. 152.

se ejerce dicha actividad, esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común y estar dotado de una palabra común”.⁹ Para Rancière, toda política se asienta sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir.¹⁰ Entonces, la identidad, desde estos discursos de legibilidad y de distribución de lo sensible, no es más que una estrategia retórica de lo mismo. Por ello, cuando lo normal se vuelve perverso en ese horizonte de una pantalla controlada, es necesario llevar lo ilegible a los bordes del sentido, en forma de diferencia y repetición, de relieve en el tejido, una alteridad sin identidad, digamos, a una evocación *de la ausencia*. Sobre esta evocación de lo ausente, Derrida apunta que “[...] lo ilegible es lo que no se da como un sentido que debe ser descifrado a través de la escritura [...] en el límite de cada texto hay un momento en que leer consiste en experimentar que el sentido no es accesible, que no hay un sentido detrás de los signos [...] y, en consecuencia, lo que se lee es una cierta ilegibilidad [...]”.¹¹ ¿Pero no este el borde en el que la identidad llega a su límite y peligra?

■ III

El 9 de octubre de 2007 la Tate Modern Gallery, situada en una antigua central eléctrica de Londres, presentó una grieta de 167 metros de largo que partía en dos la sala del Turbine Hall de la galería. La intervención en el espacio era la obra titulada *Shibboleth* de la artista colombiana Doris Salcedo. Sobre esta pieza su autora comentó: “La obra lo que intenta

⁹ Véase Jacques Rancière en su trabajo *Le partage du sensible*, Francia, La Fabrique, 2000, a propósito de su reflexión sobre arte y política. Véase también su obra, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Libres de recerca, 2005. Existe una traducción del texto *Le partage du sensible* elaborada por Antonio Fernández Lera, en *Mesetas. Net*: mesetas.net/?q=node/5.

¹⁰ Cfr. Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, en <http://theater.kein.org>, 8-09-2004.

¹¹ Jacques Derrida, “Lo ilegible”, en *No escribo sin luz artificial*, Valladolid, Cuatro Ediciones, 1999, p. 52.

es marcar la división profunda que existe entre la humanidad y los que no somos considerados exactamente ciudadanos o humanos, marcar que existe una diferencia profunda, literalmente sin fondo, entre estos dos mundos que jamás se tocan, que jamás se encuentran”.¹²

La Tate Modern Gallery, espacio por excelencia del arte, dejaba experimentar así, un puro acontecimiento, a la manera de un inconsciente plastificado en el que el sentido no es accesible. Como nos ha enseñado Lacan, el inconsciente nos aparece esencialmente en modos de discontinuidad de lo legible, se manifiesta como una vacilación, una indeterminación que sin embargo acude a la visualidad para mostrarse. “Así el inconsciente se manifiesta siempre como lo que vacila en un corte del sujeto”.¹³ En *Shibboleth* existe un desarraigo de la identidad, una fisura, un agujero, un orificio, porque el espacio racional y narrativo es desgarrado, interrumpido en su dinámica y su flujo. Se trata de un tropiezo de la memoria, de un traspie, hendidura; la expresión de un pathos, de un no pensamiento, de una inexistencia que se hace visible.

En la obra de Doris Salcedo, nos las vemos con una resistencia sin identidad, una ilegibilidad que acude a lo visible, con una estética de la evocación que cuestiona un *sensorium* espacio-temporal específico y en la que el arte se afirma en una política de lo sensible más allá de las ficciones dominantes. “La evocación —apunta Gerardo Mosquera— evita la posibilidad de que se construya una identidad alienada, absorbida por el dominio de poder. La evocación es más bien una resonancia, es decir, impide repetir lo mismo en la ruptura”.¹⁴

¹² news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/.../7035694.stm

¹³ Jacques Lacan, “El inconsciente freudiano y el nuestro”, *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1982, p. 35.

¹⁴ *Contra el arte latinoamericano*, entrevista a Gerardo Mosquera de Juan Pablo Pérez, en Salón Kritik, junio de 2009, http://salonkritik.net/08-09/2009/06/contra_el_arte_latinoamericano.php

En otro orden de ideas, en febrero de 2009, el Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo presentó la exposición *Crónicas de la ausencia*, en la que exhibió parte de la obra del artista Óscar Muñoz. Allí se expuso *Proyecto para un memorial* (2005), obra con la que el artista colombiano participó en el 2007 en la Bienal de Venecia. *Proyecto para un memorial* consta de cinco videos sin sonido, de 7 minutos 40 segundos cada uno, en los que el artista dibuja con agua sobre el pavimento caliente de la ciudad de Cali, rostros de personas, extraídos de fotografías de la sección necrológica de periódicos, pero debido a su evaporación, los dibujos nunca quedan completados, como manifestaciones del inconsciente que no es ni ser ni no-ser, sino ser no-realizado. Roland Barthes escribió que la fotografía no habla de lo que ya no es, sino de lo que ha sido: *esto ha sido*; en la fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación.¹⁵ Los actos de memoria son piezas centrales en el ámbito artístico latinoamericano; la obra de Muñoz es una abertura que hace surgir la ausencia más allá de la identidad biográfica, el silencio de los rostros; más allá de esa subjetivación pública. *Proyecto para un memorial* evoca ese *pathos* del que nos habla otra vez Lacan: “un hallazgo de algo perdido que se presenta, se evoca, y que siempre está preparado para esconderse de nuevo, instaurando la dimensión de la pérdida”.¹⁶

También Gustavo Germano, que en *Ausencias* nos presenta un contraste entre lo legible y lo ilegible en una serie fotográfica sobre detenidos, desaparecidos y asesinados por la dictadura argentina entre 1976 y 1983. El escritor y periodista argentino Horacio Verbitsky apunta sobre la obra: “las fotografías de Gustavo Germano y los puntos que en cada leyenda reemplazan al nombre ausente evocan ese trauma de la identidad argentina contemporánea y nos introducen al

¹⁵ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 149.

¹⁶ Jacques Lacan, *op. cit.*

misterio del tiempo con la muda violencia de un gesto congelado”.¹⁷ Se trata entonces, de recuperar los vestigios perdidos u ocultos en el hecho mismo de la representación, sin que la representación sea lo relevante, sino el acontecimiento. La evocación para Rodrigo Alonso¹⁸ no es un registro, no es una evidencia en el dominio de la narratividad, ni siquiera un testimonio biográfico, es un acontecimiento puro que lleva a la visibilidad aquello que no existe, que ha sido.

En diversos cursos de acción, el arte contemporáneo desde Latinoamérica ha dejado pues de focalizar la identidad como forma de resistencia o de emancipación de lo local en lo global y reflexiona hoy sobre la evocación como estrategia de resistencia. Con ello, creo, deviene una superación en la diferencia —no en un modo negativo— ante la representación, ante esa neurosis por el origen y por la afirmación como identidad; pero no se trata sólo de una transfiguración el lugar común como en el caso de la vanguardia, sino de volver irrelevante el registro y la representación, su estatus de ser en el mundo, de existencia, para apostar por lo ilegible, lo invisible, lo inexistente como metáfora si se quiere, de la vida. En un mundo en el que la amnesia es una estrategia de control y sobre la naturaleza de esta inexistencia en relación al arte, el pensador francés Alain Badiou escribió: “Hoy el arte sólo puede hacerse a partir de eso que, en lo que al imperio se refiere, no existe. Con su abstracción, el arte vuelve visible esa inexistencia. Esto es lo que gobierna el principio formal de cada arte: el esfuerzo por volver visible para todos y cada uno lo que, para el imperio (y por extensión, para todos y cada uno, aunque desde un punto de vista diferente) no existe.”¹⁹

¹⁷ En Gustavo Germano, <http://www.gustavogermano.com/>

¹⁸ Rodrigo Alonso, *La necesidad de la memoria*, http://www.roalonso.net/es/arte_cont/memoria.php

¹⁹ Alan Badiou, *Quince tesis sobre el arte contemporáneo*, <http://linkillo.blogspot.com/2005/01/quince-tesis-sobre-el-arte.html>

CYNTHIA ORTEGA SALGADO

Con las acciones colonizadoras europeas de Francia, España, Portugal e Inglaterra, en lo que hoy es Latinoamérica comenzó un proceso de choque que sacudió definitivamente las prácticas de los residentes de los pueblos, además de generar un efecto recíproco, en la medida que la mezcla origina mestizaje. Según el martiniqueño Édouard Glissant, gestor en Latinoamérica del término Identidad Rizoma, el negro africano llegó a América como un “migrante desnudo”,¹ término lleno de belleza y poesía, porque al no cargar nada material que delatara su pertenencia, vivió un drama que afianzó sus creencias en el espíritu y en la mente. Otro ejemplo de transculturación tardía, se encuentra en América del Sur, principios del siglo XVI, cuando la ciudad de Cuzco fue invadida con el deseo español de convertir a los indígenas al cristianismo y a sus costumbres europeas. Se menciona “deseo” por dos razones, la primera, porque la manera de plasmarlo fue por medio de una eficaz transculturación del lugar en el que vivían y de los ritos que practicaban los incas mediante el implante forzoso del Dios católico, hecho que inevitablemente produjo formas diversas de resistencia, sincretismo e hibridación, y la segunda porque la intención de los colonizadores fue brindar a los indios la oportunidad de parecerse a ellos, pero de ningún modo ser como a ellos.

Corpus Christi es uno de los misterios católicos más celebrados en Cuzco, convertido en una suerte de representación doble, donde en el escenario del templo se personifica a Cristo, tomando el símbolo de su

¹ Édouard Glissant, *Introducción a una poética de lo diverso*, Barcelona, Del Bronce, 2002.

cuerpo como elemento eucarístico, al mismo tiempo que en la mente del nativo se reverencia y se evoca el Inti Raymi² o festival del sol. Extraño sería observar los trajes de piel y plumas de animales salvajes, escuchar la música típica del periodo de esplendor inca en los cantos populares actuales y aferrarse a no creer que el pasado indígena está vivo y redireccionando las rutas del presente. El conjunto de prácticas nativas refrendadas por los colonizadores mutó y se desarrolló de manera conjunta con las de estos últimos; este hecho es sumamente importante, ya que se trata de una conquista y una derrota para el colonizador: se muestra el sometimiento y la ocupación, pero también una completa hibridación y, por tanto, una falla en el propósito colonizador. El fracaso para el anfitrión colonizado consiste en ver su pasado invadido y convertido, pero su victoria radica en la conservación de sus costumbres que, aunque resignificadas, siguen vigentes.

Por otro lado, los escritos del etnólogo cubano Fernando Ortiz se centran en los negros que fueron arrancados a la fuerza para ser importados como esclavos a América, donde introducen y practican de manera alternativa sus ritos, su lenguaje, sus cantos y danzas para “salvarlas” del nuevo orden que representaba la lengua española y la religión católica. Estas prácticas fueron preservadas y a la vez transgredidas a tal punto que se comenzó a gestar, en todo el Caribe, la idiosincrasia afroamericana, producto de las mezcolanzas y la transculturación.

El término aculturación describe una exposición prolongada entre culturas, que supone sujetos mejores o más desarrollados, sobre otros más débiles y menos civilizados. Por lo tanto, aculturar significa

² El Inti Raymi es una fiesta que celebra al dios sol de los incas en el Perú. En la actualidad se recrea el 24 de junio de cada año como la festividad más solemne y grandiosa del desaparecido imperio incaico. El escenario del Inti Raymi es la fortaleza de Sacsayhuamán, ubicada en la zona norte de la ciudad del Cuzco localizada a 3 671 metros sobre el nivel del mar. Mark Franko y Annette Richards, *Acting on the past. Historical performance across the disciplines*, Londres, Wesleyan University Press, 2000, p. 160.

tender a “mejorar” para crear otra cultura; recibir y asimilar la ayuda o los bienes aportados sin cuestionamientos. Mientras que transculturación no sólo es adueñarse de estos beneficios, sino desterrar algunos rasgos, desculturizar y ganar para legitimar otros, es decir, neoculturizar.

El concepto de Ortiz en torno a la desculturización supone un desarraigo de las antiguas costumbres; en cambio, el concepto de transculturación no se refiere a una pérdida total, aunque sí considera el abandono relativo a ciertos elementos. Este hecho resulta claro si imaginamos dos factores: la poca necesidad de mantener procedimientos característicos del origen y el contexto como medio de presión y exigencia social para adoptar o habituarse a nuevas costumbres y así lograr un proceso de transición y acoplamiento a otra cultura. En cualquier proceso transcultural existen diversas fases por las que atraviesan los pueblos en choque: la fase hostil, la transigente, la adaptativa, la reivindicadora y la integrativa.

Aproximadamente en 1940, Ortiz define la transculturación como el proceso de difusión y de influencia de los rasgos culturales de una sociedad cuando entra en contacto con otra, centrando los límites de la definición en los aspectos recíprocos, fluidos y transfronterizos, de los que el mayor beneficio no se encuentra en la transgresión de las culturas, sino en la interacción de las mismas. Lo transcultural es un proceso de participación dinámico y permanente que reconoce los valores comunes o desplazados de un ámbito cultural a otro, a diferencia de lo intercultural que sólo aglutina o conjunta dos o más culturas sin reconocer sus lugares mutuos. La transcultura advierte al individuo su pertenencia multicultural y es este reconocimiento el que posiciona su propio quehacer y el quehacer de los otros frente a él.

■ EL CASO DE CARLOS PALLEIRO

Dibujante nacido en Montevideo, Uruguay, en 1945 fungió como militante y artista creativo para el Partido Comunista. En 1976 el artista y

su familia huyeron a Argentina, de donde cuatro meses después salieron abruptamente debido a la persecución de los militares uruguayos y argentinos del plan Cóndor. La Organización de las Naciones Unidas le ofreció varios países para radicar, y México fue la opción elegida. Hasta ese momento, no se puede afirmar que una cultura fuese más o menos desarrollada que la otra, según el concepto de Ortiz, sino que simplemente la cultura mexicana era vista desde el exterior, desde un cristal que nublabla la realidad del momento; su conocimiento era superficial y por obviedad, menos poderoso que el de su procedencia. Esta cultura es contrapuesta en el encuentro, en la convergencia cuando Palleiro decide salir hacia México, la cultura mexicana es el enfrentamiento, el contraste que sacude la estructura cultural propia y lo obliga a hacer una rearticulación sistémica. Es crucial señalar que esta rearticulación no se encuentra sólo en sus portadas de discos y libros, sino también, en el mismo proceso de formación transcultural que vive el sujeto, tratándose de un hecho cambiante, dinámico y creativo.

La transculturación en el caso de Palleiro se da como resultado de un choque entre culturas, en un traspaso a la fuerza que genera un sentimiento de desarraigo, un amor-aversión a la cultura en un viaje que se encarga de aculturizar y neoculturizar, no como una forma de manifestar que una es superior a otra, sólo que una es aquella que se debe posponer, para adaptarse a los nuevos trazos de las formas culturales que se reciben. La transculturación en Palleiro no nace del contexto migratorio, del que las raíces son jaladas voluntariamente, sino del exilio, donde éstas son arrancadas, a veces, definitivamente. El exilio funge como eje de transculturación.

La cultura mexicana que lo acepta es ahora la transgresora de la dominante y se observa, con el paso de Palleiro por diferentes organizaciones, como Siglo XXI, el Instituto Mora, el Fondo de Cultura Económica o los libros de texto gratuitos de la Secretaría de Educación

Pública, que lo enfrentan al uso de distintos signos, héroes nacionales, mitos, tradiciones y prácticas culturales diversas. Sucede una transculturación forzada por dos motivos, uno: por exiliarse de Uruguay y no convertirse en un preso político o en uno de los, aproximadamente, 230 desaparecidos durante la dictadura, y dos: al tener que entender la cultura mexicana para dirigir mensajes gráficos con la potencia de sus dibujos a la comunidad receptora.

Este abrazo cultural que lo acoge en distintos niveles, como el lenguaje, la comida, la música, los medios de comunicación e información, las formas organizativas como las políticas y sociales, se sitúan como un conocimiento necesario para vivir, trabajar y adaptarse a la capital mexicana. Es decir, que la transculturación en la situación laboral del diseñador no es la recepción de los beneficios de la nueva cultura y la renuncia a los anteriores, sino que se decide por una cuestión funcional y no por un juicio de valor; la transculturación como un proceso en el que existe una cultura precedente, establecida y por tanto preponderante y de un momento a otro por cuestiones azarosas o indeterminadas llega otra que la desestabiliza. Es esta colisión la que obliga al artista a dejar, desplazar, reincorporar creativamente, revalorar y sustituir viejos signos por otros nuevos, como los símbolos, los personajes o la paleta de color.

De igual modo, hay que puntualizar que el término transculturación opera como concepto adecuado a un proceso determinado y particular, como lo es la producción diseñística en la obra de Palleiro después del exilio. No se trata de un concepto general u homogenizador o de un resultado entre dos procesos culturales conflictuados en la heterogeneidad. La transculturación en los carteles de Carlos Palleiro es vista como un espacio que se abre a la indagación en las diferencias y puntos de encuentro de dos culturas: la mexicana y la uruguaya, dejando entrever los recovecos que nos permiten tener una lectura crítica

de la formación cultural ambigua y a veces contradictoria en la que se ve envuelta su obra.

Tomando como acción metodológica la traducción, planteada por el creador brasileño de la poesía concreta, Haroldo de Campos, el autor se enfrenta al texto y tiene una posición de creador, ya que el interpretar no sólo es describir literal y semánticamente los contenidos, o sea traducirlos, sino mover sus significados a otro contexto, dándoles otra dimensión, es decir, desarrollar un papel activo frente al objeto artístico. Palleiro, por su parte, se adueña del papel, al traducir elementos fundamentales por medio de la imagen, haciéndolo además críticamente. Ante las preguntas: ¿Quién da ese texto fijo que hay que traducir y qué traduce el artista? El concepto eje que sustenta la respuesta es el de “zona de contacto” de Boaventura de Sousa Santos, definido como el encuentro de campos sociales donde diferentes mundos, prácticas y conocimientos se encuentran, chocan e interactúan³ o espacios sociales en que culturas distintas se encuentran y se imbrican. Las zonas de contacto que Palleiro crea son sus carteles, destinados a ser aprehendidos por las comunidades uruguayas y mexicanas, los carteles como zonas de frontera.

Palleiro elige las prácticas y los saberes para ser traducidos, no todo se pone a disposición del interlocutor; en este sentido selecciona lo que debe ser objeto del trabajo de traducción, aunque, tomemos en cuenta, que también existen maneras pasivas de seleccionar, como cuando ha habido una ausencia profunda, una de larga duración que ni la sociología de las ausencias pueda hacer presente. Los silencios son ritmos, se encuentran al centro de dos sonidos y es importante saber decodificarlos de acuerdo con cada región. Uno de estos silencios hondos es el exilio, nostalgia que hará presente en todos sus trabajos.

³ Boaventura de Sousa Santos, *Hacia una sociología de las ausencias y una sociología de las emergencias. Conocer el sur. Pensar una cultura política emancipatoria*, La Paz, CLACSO ediciones/CIDES-UMSA, 2008.

Surge la pregunta ¿podría Palleiro en su papel de traductor ser un transculturador? Sí, ya que la transculturación significa “para llegar a”, “para acercarse a”. Se trata de la aproximación de un sujeto hacia otro lugar que le es novedoso y lo acoge en sus numerosas formas tautológicas, es decir, en sus variadas formas de ser. El carácter de este sujeto es necesariamente movedizo, ya que es receptor de fenómenos que cambian ante sus ojos y ante los cuales podría ser pasivo o activo. Éste último es el rol crítico, aquel que genera estructuras, relaciones de sentido, aquel que es capaz de mover lo que sabe a otras esferas de pensamiento. Sin duda, el papel de transculturador tiene implícitas labores de traducción. Palleiro lo demuestra en su actividad diseñística, donde debe discernir, tomar partido y mostrar una postura, misma que sólo se logra en la actitud viva que otorga la capacidad de elegir.

Cuanto más lleno de dificultades esté un “texto”, mayor será su capacidad de ser recreable, debido a las múltiples posibilidades que tiene el autor para contarlos. El texto es el reto y la seducción, el reto al tener que descifrarlo y la seducción al no poder resistir narrar o al buscar la forma de desentrañarlo. Las dificultades para Carlos en esta forma paralela y en cierta medida autónoma de referirse a los textos son suficientes, ya que “la traducción constituye un acto artístico”, una vivencia interior del mundo y un profundo conocimiento de la técnica de lo traducido. Traducir lo intraducible, desde conceptos que requieren operaciones complejas de abstracción hasta la información estética de una obra, aquello donde reside la fascinación; es posible que esta información sea codificable en aspectos de descripción formal, no obstante, la información estética es igual que la codificación original que el artista le cede, no puede ser semánticamente interpretada;⁴ ésta es la experien-

⁴ De Campos, Haroldo, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, México, Siglo XXI Editores, 2000, pp. 186-187.

cia estética y posiblemente lo más cercano a lo que Barthes define como *punctum*, que es lo que en una obra “nos atrapa y nos punza”.

También existe otra configuración que sirve a esta investigación con la idea de traducir y ésta la da Boaventura de Sousa Santos. Su libro, *Hacia una sociología de las ausencias y una sociología de las emergencias*, menciona que el trabajo de traducción tiende a crear inteligibilidad, coherencia y articulación en un mundo enriquecido por tal multiplicidad y diversidad. La traducción tiene que ser objeto de deliberación democrática, es un trabajo intelectual, político y emocional, pues supone una inconformidad ante una carencia que surge del carácter incompleto de un pensar o de un hacer. Es un trabajo transgresivo que va haciendo su camino al andar y se basa en un supuesto sobre el que debe ser creado el consenso transcultural.

La sensación de carencia y de incompletud motivan el trabajo de traducción, ¿dónde encontró Palleiro esa carencia? en la falta de experiencias de desarrollo (trabajo y producción) y en las experiencias de democracia (modelo hegemónico-alternativo), que se hallan en la historia de Latinoamérica.

El cartel es la manera particular que tiene para contar su historia personal envuelta en una más grande, ya que su experiencia está marcada por el exilio de los años setenta. A pesar de esta subjetividad, el cartel es el medio transculturado y transculturador con el que Palleiro, a través de una ejecución lúdica y dinámica, propone y reflexiona, replantea y re-piensa, la complejidad de la unión de dos culturas, así como el conocimiento, el imaginario, la antropología, la sociología y la historia de las ideas de Latinoamérica, recreando, especialmente, la relación intrínseca que mantiene entre México y Uruguay.

Las transculturaciones con los rasgos y componentes descritos anteriormente se identifican de varias maneras: la interacción que se da entre dos pueblos, uno dinámico que sale a conquistar y uno pasivo

o conquistado que recibe al primero, como el caso de los españoles en Cuzco y la que se da por un movimiento territorial forzado donde el inmigrante solitario llega sin más pertenencia que su memoria, como los negros esclavos. Es de entender que el sujeto de investigación se encuentra en la segunda posición, porque en él no existe la intención ni el desplazamiento del colonizador-colonizado, sino un literal escape del golpe dictatorial de Juan María Bordaberry, por lo que la transculturación se gesta a partir de la salida, a partir del exilio obligado del artista y de gran cantidad de intelectuales, pintores, músicos y gente de teatro uruguayos, tildados de opositores por el sistema.

Sin duda, se trata de una etapa de carácter incluyente y creciente, de amplias posibilidades de gestación y adaptación, ya que se trata, con coordenadas definidas en espacio y tiempo, de la condensación y balance de dos culturas, de las que Carlos Palleiro disfruta sacar elementos conceptuales y compositivos para imprimirlos en su obra, en un avance continuo de la reconstrucción sociocultural del concepto transculturación que adquiere un poder explicativo y un poder hermenéutico, en el que se pueden estudiar los mismos procesos ubicándolos en relaciones de causalidad y además vinculándolos entre sí, para interpretar las relaciones de sentido que se reconstruyen en las mezcla de la culturas. De este modo, la transculturación se adapta como una tradición viva, ya que se manifiesta en una pluralidad de presentes igualmente válidos, donde el cartel de Palleiro constituye un campo abierto para el diálogo con una multiplicidad de pasados culturales.

BIBLIOGRAFÍA

- BARBERO, MARTÍN, *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- BARTHES, ROLAND, *La cámara lúcida*, España, Paidós, 1995.
- BASTIDE, ROGER, *Las Américas Negras: las civilizaciones africanas en el Nuevo Mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.

- BEVERLY, JOHN, *Sobre la situación actual de los estudios culturales. José Antonio Mazzotli y Juan Cevallos: Asedios a la heterogeneidad cultural*, Filadelfia, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.
- CORNEJO, ANTONIO, *Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas*, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, 1997.
- DELEUZE, GILLES y Félix Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2000.
- DUTRENIT, SILVIA (coord.), *El Uruguay del exilio gente circunstancias y escenarios*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2006.
- , *Tiempos de exilio*, Uruguay, Textual, CEALCI (Fundación Carolina)/ Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2008.
- GARCÍA-CANCLINI, NÉSTOR, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990.
- GEERTZ, CLIFFORD, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, GEDISA, 1992.
- IZNAGA, DIANA, *Transculturación en Fernando Ortiz*, La Habana, Cuba, Editorial de Ciencias sociales de La Habana, 1989.
- LARRAÍN, JORGE, *Modernidad, razón e identidad en América Latina*, Santiago, Andrés Bello, 1996.
- MARTÍNEZ, LUZ MARÍA, “La cultura africana, tercera raíz”, en Guillermo Bonfil Batalla, *Simbiosis de culturas: los inmigrantes y su cultura en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MIAMPIKA, LANDRY WILFRID, *Transculturación y poscolonialismo en el Caribe. Versiones y subversiones de Alejo Carpentier*, Madrid, Editorial Verbum, 2005.
- ORTIZ, FERNANDO, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, La Habana, Cuba, Editorial de Ciencias Sociales de La Habana, 1940.
- PEIRCE, CHARLES, *El hombre, un signo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1984.
- , *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1980.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 1982.
- Said, Edward, *Cultura e imperialismo*, México, Anagrama, 2001.

JONATHAN CAUDILLO LOZANO

Michel Foucault en *La historia de la sexualidad* hace un análisis de las condiciones que posibilitan que un sujeto se determine a sí mismo como sujeto deseante. En este documento, Foucault, no pretende hacer una historia de las reglas de conducta sexual, sino de las condiciones que hacen posible que un individuo se relacione de cierta manera con su propio deseo. A lo largo de su análisis, inevitablemente, tocará el tema de “la moral” como parte de estas condiciones de posibilidad, sin embargo, conviene señalar que la forma en la que se aborda esta “moral” tiene dos facetas. Por un lado, por “moral” se entiende el conjunto de valores y reglas de acción que se proponen por medio de aparatos prescriptivos como lo son: la familia, las instituciones educativas, etcétera. Pero por otro, “moral” también se entiende como el comportamiento real de los individuos y su relación con estas reglas y valores que se les proponen. Dicho de otra manera, una cosa es la regla de conducta y otra la conducta con que tal regla se puede medir.

Las formas con las que el individuo se relaciona con estas reglas son llamadas por Foucault “modos de sujeción”. En otras palabras, para Foucault, no es posible una definición *a priori* de la subjetividad, sino que ésta se va formando lentamente en la inmanencia de las relaciones del individuo con estas reglas. Sin embargo, “la moralidad” no sólo se reducirá al ajuste de la conducta a estas reglas ya que, dentro de la filosofía antigua grecolatina, se puede ver otra manera de problematizar la conducta que no tendrá el acento en el “código moral” que debe ser seguido y que es prescrito por un conjunto de aparatos de poder. Esta forma de moralidad encontrada por Foucault en la filosofía

antigua es aquella que tiene el acento en el conjunto de técnicas por medio de las cuales el sujeto constituye una relación consigo mismo y con el mundo de manera activa, no con la finalidad de ajustarse a una regla, sino para transformarse a sí mismo. Estas “técnicas de sí” serán llamadas “artes de la existencia”: “Por ellas hay que entender las prácticas sensatas y voluntarias por las que los hombres no sólo se fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse a sí mismos y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo.”¹

A partir de Foucault tenemos entonces dos maneras de entender la moral. Por un lado, la moralidad como el ajuste de la conducta humana a un grupo de reglas prescritas por un conjunto de aparatos como la familia, la iglesia, el educativo etcétera. Y por otro, esta forma de moralidad que no depende de un código prescriptivo, y de aparatos que vigilen el mantenimiento de dicho código, sino de un conjunto de técnicas por las cuales el sujeto se determina a partir de sí mismo con la finalidad de transformarse y construirse en libertad y que se conocerán como “prácticas de sí” o “artes de la existencia”. En las formas de *moralidad prescriptiva* el sujeto construye una relación con la regla de manera definitiva y cerrada, en donde la imagen que tiene de sí mismo y sus relaciones, no tiene la posibilidad de modificarse, por lo tanto el sujeto queda encerrado en esta imagen de sí mismo. Dicho de otra manera, estas formas de moralidad prescriptiva construyen un modo de individuación fijo, el cual, se puede entender como un *yo*.

Así pues, este *yo* es el resultado de una cierta manera de relacionarse consigo mismo en donde la regla es el imperativo al que la subjetividad debe ajustarse. Sin embargo las técnicas de sí abren la posibili-

¹ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad, el uso de los placeres*, México, Siglo XXI Editores, 1986, pp. 13-14.

dad de que el *yo* pueda ser variable y siempre susceptible de modificarse a partir de sí mismo y no solamente en función de la regla.

Ahora bien, ya que se han establecido estas dos formas en las que el individuo se relaciona consigo mismo, y con su sociedad, la pregunta sería: ¿Qué relación tiene la práctica teatral con la constitución de la subjetividad? Me parece que esta pregunta es contestada por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia griega*, ya que su análisis no sólo está centrado en hacer una historia del origen de la tragedia como género teatral, sino en la influencia de las artes en construcción de una cultura y en la relación del sujeto con ella. En esa obra, Nietzsche analizará la cultura como algo que de hecho determina la relación de los sujetos consigo mismos y con el mundo. Dicho de otro modo, para él, en las artes se juega la libertad del sujeto, y en la cultura se definen los modos en los que una sociedad se relaciona consigo misma y con la existencia. En suma, las artes no son parte de una esfera independiente a la cotidiana, ética y en general social, sino un elemento que es parte de la vida y prácticas de una sociedad determinada.

Nietzsche llama “cultura alejandrina-socrática” a todo mecanismo cultural que se caracteriza por poner atención en el racionalismo, la teoría y en los códigos prescriptivos. Sin embargo, el motivo de estas críticas no es la teoría y el racionalismo por sí mismos sino que, para el filósofo alemán, esta cultura teoricista no permite la producción de sentido de la existencia, sino que se contenta con reproducir una cultura y una realidad dada. O dicho en palabras de Foucault, esta forma de cultura es aquella que se concentra en la reproducción de los códigos prescriptivos que condicionan los procesos de individuación. Es decir, la cultura teoricista señalada por Nietzsche pretende imitar una realidad, reproducirla, como algo dado y definitivo que no es susceptible a modificarse:

Bástenos con haber visto que la magia propiamente dicha y, con ello, la génesis de esta nueva forma de arte reside en la satisfacción de una necesidad no-estética, en la glorificación optimista del ser humano en sí, en la concepción del hombre primitivo como hombre bueno y artístico por naturaleza.²

Esta forma de cultura teoricista parte de la premisa ilusoria de que la realidad humana que está dada por esencia, es decir, que existe una idea fija de l que es el hombre y el mundo. Esta idea del hombre como “bueno” y “artístico” por naturaleza supone que existe una humanidad definitiva y esencial, que tiene una forma acabada. Por lo tanto, no se puede producir un sentido a la experiencia del hombre ante el mundo, si ésta ya se encuentra dada por naturaleza; entonces al sujeto sólo le queda reproducir o imitar estos códigos con los cuales es traducida la realidad. En otras palabras, las prácticas de subjetivación se ajustan a un código prescriptivo que se basa en una aparente realidad fija a la que el sujeto debe ajustarse. En suma, la problemática señalada por Foucault en el ámbito de lo moral, como construcción de las relaciones del sujeto consigo mismo, adquiere con Nietzsche una escala social, además de moral, al insertar dichas relaciones como parte fundamental de la estructura cultural de un pueblo. Este mecanismo cultural será nombrado por Nietzsche como no-estético en la medida en que no permite construir nuevas formas de experiencia, ya que el mundo tiene un sentido y finalidad por sí mismo, y que responde a los códigos mantenidos por los aparatos prescriptivos. Esta forma de cultura, tiende a esclavizar al sujeto a una relación consigo y a una forma de vivir que parece definitiva y fija. Así pues, Foucault, siguiendo el

² Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia griega*, Andrés Sánchez Pascual (trad.), Madrid, Alianza, 2000, p. 162.

razonamiento de Nietzsche y a través de la moralidad antigua greco-latina, piensa que la moral puede poseer el mismo mecanismo de las artes, en tanto que éstas sean consideradas como técnicas del “arte de la existencia” o “prácticas de sí”, esto es lo que nos dice Nietzsche en este párrafo de la *gaya ciencia*:

Lo que se debe aprender de los artistas.- ¿cómo podemos embellecer, hacer atractivas o más deseables las cosas, cuando ellas no lo son? -¡y creo que, en sí mismas, no lo son nunca! [...] tenemos que aprender de los artistas, quienes, de hecho, intentan continuamente llevar a cabo semejantes inventos y artificios. Distanciarse de las cosas hasta el punto de dejar de ver lo que ellas tienen de suyo y así tener que añadir mucho al mirarlas, *para seguir viéndolas* —o acaso ver las cosas desde un determinado ángulo o fragmentadas; o colocarlas de tal manera que se desfiguren parcialmente y sólo permitan ser contempladas en perspectiva; o mirarlas a través de un vidrio coloreado o a la luz de crepúsculo; o proporcionarles una superficie y una piel carente de toda transparencia: todo esto, en suma, debemos aprenderlo de los artistas, aunque en todo lo demás ser más sabios que ellos. Por que si bien entre ellos esta sutil capacidad suya cesa habitualmente allí donde acaba el arte y empieza la vida, *nosotros*, queremos, sin embargo, ser los creadores de nuestra vida y, sobre todo, de lo más pequeño y cotidiano.³

Modificar nuestra mirada ante las cosas, embellecerlas, tomar distancia, y en general poder modificar el sentido de las cosas y de nuestra relación con ellas, es lo esencial, por así decirlo, en la práctica de las artes. Sin embargo, ¿en dónde debemos ser más sabios que los artistas? Parece que en extender esta “sutil capacidad” de cambiar el sentido de

³ Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, España, Colofón, 2001, p. 289.

la existencia, y de nuestra relación con ella, más allá del ámbito exclusivamente artístico, es decir, extender la capacidad transformadora de las artes a la forma con la que nos relacionamos con nosotros mismos en la inmanencia de la cotidianidad. En otras palabras, la relación del sujeto consigo mismo puede ser pensada como una forma de arte en la que la subjetividad es la obra del sujeto mismo.

Ahora bien, llegado este punto se puede entrever la importancia de la práctica de la actuación teatral en “las artes de la existencia”. Nietzsche nos dice que las fiestas dionisiacas, en las que el teatro encuentra su nacimiento, tienen la capacidad espiritual de desgarrar el *principio de individuación* que determina al sujeto y lo circunscribe a su individualidad. Dicho de otra manera, el ritual teatral arranca al sujeto de su propia individualidad, la cual es determinada por la moralidad prescriptiva en la que está inserto y que le construye el *yo* que mencionamos anteriormente:

Sólo en ellas (las fiestas dionisiacas) alcanza la naturaleza su júbilo artístico, sólo en ellas el desgarramiento del *principium individuationis* se convierte en un fenómeno artístico. En el ditirambo dionisiaco el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas; algo jamás sentido aspira a exteriorizarse, la aniquilación del velo de Maya, la unidad como genio de la especie, más aun, de la naturaleza.⁴

El júbilo artístico que posee el teatro es el desgarramiento del *yo* o, para Nietzsche, el *principio de individuación*. Es la ruptura de ese *yo* lo que le da sentido a la práctica del teatro como arte de la existencia, en tanto que devela el velo de malla del *yo* individual para mostrar su verdadera naturaleza abierta y siempre transformable. Es decir, que el

⁴ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia griega*, Madrid, Alianza, 1993.

arte teatral como práctica de sí, eleva al teatro de la dimensión técnica a una forma de *ascesis* espiritual que busca la transformación y autoconstitución del sujeto a partir de sí mismo.

Es esta forma de *ascesis* espiritual la que conduce las investigaciones escénicas del teatro laboratorio de Jerzy Grotowski cuya búsqueda no sólo pretende encontrar nuevos lenguajes escénicos por sí mismos, sino que la práctica teatral determina toda una modificación de la existencia y las maneras de vivir. “¿Por qué nos interesa el arte? Para cruzar nuestras fronteras, sobrepasar nuestras limitaciones, colmar nuestro vacío, colmarnos a nosotros mismos. No es una condición, es un proceso en el que lo oscuro dentro de nosotros se vuelve de pronto transparente.”⁵

El sujeto actor se descubre y modela a sí mismo a partir del arte teatral. En el teatro como práctica de sí lo importante no es la finalidad del proceso teatral, no es la función de teatro como espectáculo el motor de esta forma de hacer teatro, sino el proceso por el cual el sujeto se cuestiona, se percibe a sí mismo y se transforma a partir de sí. Es por esto que en el proceso teatral “la exploración” es fundamental, porque lo que se explora son los límites que constriñen la subjetividad y se superan estas fronteras. El *yo* se desgarrar como un velo dejando ver los impulsos verdaderos del sujeto que trasciende la esclavitud de los códigos que determinan su *principio de individuación*. Así pues, el teatro como práctica de sí, ressignifica la relación del sujeto consigo mismo y su percepción del mundo y la sociedad. Por tanto, el cuerpo del actor deja de ser un instrumento y se convierte en la obra misma de la *ascesis* espiritual del intérprete. Ugo Volli en su artículo *Técnicas del cuerpo* —el cual se encuentra dentro del *Diccionario de antropología teatral* de Eugenio Barba— afirma lo siguiente:

⁵ Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, Margo Glantz (trad.), México, Siglo XXI Editores, 2002, p. 16.

El cuerpo, desde este punto de vista, no es un lugar separado, un objeto técnico, sino un horizonte, una proyección, un estar-en-el-mundo, el lugar físico de la conciencia; y evidentemente no es por azar si muchísimas teologías hablan del alma como si fuese cuerpo, desde la clásica definición aristotélica que la convertía en su entelequia [...]. De ahí es fácil deducir que las técnicas del cuerpo, al menos en su dimensión extracotidiana son en realidad “técnicas del alma”.⁶

¿Por que técnicas del alma? Porque estas estrategias en las que el actor se entrena no son sólo con la finalidad técnica de reproducir un código estético dado, sino que son ejercicios espirituales que rearticulan los modos de vivirse a sí mismo y al mundo. Para decirlo claramente, a partir de este análisis, se identifican dos mecanismos de la práctica del arte teatral, por un lado, aquella que depende de una serie de códigos o de criterios prescriptivos que determinen la experiencia estética. En esta forma de arte teatral se mantienen y reproducen dichos mecanismos para complacer a aquellos aparatos que se encarguen de producirlos. Pero por otro, en el teatro como arte de la existencia o práctica de sí, el desarrollo de la práctica teatral no depende del ajuste a un código acabado, aunque tampoco se busca el nuevo lenguaje escénico como si éste fuera valioso por sí mismo. Por el contrario, este ejercicio del arte teatral como *ascesis* existencial del actor depende de su permanente exploración y superación a partir de sí mismo modificando, transformando o incluso rompiendo los modos de sujeción que lo constriñen. En suma, a partir de esta forma de arte teatral, el sujeto actor es arrancado de su esfera de percepciones habituales sobre su existencia, y es transformado.

⁶ Eugenio Barba y Nicola Savarese, *Diccionario de antropología teatral*, Bruno Bert (trad.), México, Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988, p. 206.

Pero en este punto vale la pena problematizar la relación que este tipo de actor asceta sostiene con el espectador. Ya se mencionó que esta forma de arte teatral no está obligada a ajustarse a un código prescriptivo, por lo tanto, el espectador puede o no entender racionalmente lo que sucede en escena. Sin embargo, esta forma de teatro está obligada a compartir ese espacio de libertad del cual participó el mismo actor. Esta forma de arte escénico se encamina a provocar que el espectador participe de la *ascēsis* espiritual del actor, para ser arrancado también de sus propias determinaciones, intentando dejar una huella profunda en las formas en las que el espectador se relaciona consigo mismo y con el mundo.

ALEJANDRA FERREIRO PÉREZ

En México la danza escénica ha mostrado su potencial político y cobrado una singular fuerza colectiva en dos movimientos paradigmáticos. Primero, el movimiento de danza moderna mexicana, cuya riqueza y cuantiosa producción muestra la gran vitalidad con la que surgió este género dancístico. Y, segundo, el movimiento callejero de los años ochenta en el que se proyectó la fuerza expresiva y contestataria de los grupos independientes de danza contemporánea en esos años.

La importancia de estos movimientos ha despertado el interés de algunos investigadores por estudiar la fuerza subversiva y de cuestionamiento social de la danza.¹ Mas en estos estudios no se ha considerado el potencial de este arte de afectar a los otros, de estremecerlos, de suscitar en ellos el deseo de vínculo, de solidaridad, de comunidad: su capacidad para recuperar los lazos de solidaridad de una sociedad desarticulada, sin proyecto, incapaz de conmoverse ante la tragedia humana que consume como un mero espectáculo.

¹ Entre los trabajos destacados sobre este asunto se encuentran los de Margarita Tortajada, por la calidad y profundidad en el análisis de los proyectos políticos orientadores de la actividad coreográfica y las luchas internas del campo dancístico por lograr el poder y el financiamiento estatal. En particular, véase *Danza y poder I y II*, ambos editados por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Danza José Limón. Y el trabajo de Pierre-Alain (1992), *Una Danza tan Ansiada. La Danza en México como experiencia de comunicación y poder*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1992, donde además de un interesante recorrido por la historia de México en el que la danza ha confrontado el poder político, profundiza en las peculiaridades y fuerza política del movimiento callejero de danza en la década de los ochenta.

De ahí mi interés por estudiar el potencial político de la danza escénica, cuya fuerza se expresó contundentemente en estos dos importantes movimientos, en los que su capacidad de afección, su poder seductor, favoreció la construcción de vínculos sociales de los cuales emergió un sentido de comunidad, un sentido de “nos”. Sin embargo, esta capacidad no sólo se ha expresado en estos dos periodos, pues como señala Duvignaud, las expresiones artísticas son siempre potencialmente anómicas: heréticas y subversivas, y dejan entrever un universo desconocido, aún no percibido e incomprensible, pero cuya emergencia parece irreversible: una sociedad naciente.² Y si como sospecha este sociólogo, vivimos un periodo de esta especie, “en que muere un tipo de sociedad económica sin que se haya constituido aún un tipo nuevo, dándose sólo síntesis que aparecen en el trabajo, tanto en los países no industrializados como en las sociedades hiperindustrializadas, pero cuyo futuro no podemos aún entrever”,³ estudiar estas manifestaciones puede iluminar algunos aspectos de la esclusa en la que nos encontramos.

En esta incursión utilizo las ideas de Mier⁴ sobre una estética radical, en la que señala la plausible catástrofe humana provocada por una sociedad cuya forma dominante de relación es el consumo y donde los lugares han dejado de suscitar la experiencia afectiva del encuentro co-

² Esta afirmación Duvignaud la sustenta en el estudio de los grandes periodos de creación teatral (véase su libro *Sociología del arte*, Barcelona, Península, 1990, pp. 27-28), donde constata que éstos son contemporáneos de periodos de crisis en los que los hechos de novación, las fricciones y los comportamientos imaginarios, tanto en los grupos como en los individuos, constituyen una fuerza, que denomina “deseo infinito”, que destruye las antiguas clasificaciones sociales y anticipa nuevas experiencias que se proponen bajo el aspecto de ficciones, sugerencias e incitaciones hasta entonces desconocidas.

³ Jean Duvignaud, *La solidaridad. Vínculos de sangre y vínculos de afinidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 63.

⁴ Raymundo Mier, “Notas para una reflexión sobre el sentido de ‘estética radical’”, en *Pensamiento de los confines*, núm. 18, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.

munitario y los vínculos sociales han perdido su valor de intercambio, de don, obliga a estudiar las expresiones anómicas —entre las que el arte y la danza ocupan un lugar relevante— que proyectadas en el proceso del don permitan recuperar la posibilidad de un don total: el de la generosidad. Se trata de pensar en la capacidad de la danza de suscitar la experiencia del asombro, de la fascinación, del pasmo, de la vacilación y del extravío como claves afectivas de una fe “poética”, con la cual puede confrontar la creciente disolución del sentido de generosidad y la instauración del delirio narcisista característicos de nuestra época.

Dada la amplitud y complejidad de la empresa, en este trabajo me limitaré a plantear algunos presupuestos teóricos, a partir de los cuales se insinuará apenas la existencia de una estética radical en las obras de dos coreógrafas que no desarrollan su trabajo en los periodos señalados, pero cuya fuerza ha podido transfigurar las formas de vida de los sujetos y suscitar en ellos un sentido de nos, de comunidad.

■ ESTÉTICA RADICAL Y DANZA

En sus “Notas para una reflexión sobre el sentido de estética radical”, Raymundo Mier subraya la aparente paradoja en la que emerge esta idea, pues “la experiencia estética conlleva una condición que la niega radicalmente en la medida en que surge necesariamente de su inscripción singular, ‘negativa’, en el régimen del don”.⁵ Una estética radical, sostiene Mier, niega el régimen del intercambio, puesto que el don estético constituye una mera potencia de sentido, “un devenir forma significativa”, que se va delineando a partir de un conjunto fragmentario de atributos, calidades y rasgos materiales de un objeto.

Aunque no puede pensarse ajeno a la trama de vínculos que conforman el don, el trabajo estético, continúa Mier, preserva la singula-

⁵ *Ibidem*, p. 9.

ridad del vínculo: la irrepetibilidad del acto y su inconmensurabilidad. Bajo el régimen estético, el vínculo toma “el sentido del juego potencial del suscitar en otro el deseo de forma: incitación y promesa de sentido y reconocimiento” y aparece “como aquello que *acontece* entre los sujetos como posibilidad y lugar de una composición de afecciones. Es una promesa de intensidad que adviene al acto de don y le confiere un sentido singular, postergado, aplazado: la suspensión de cualquier otra certeza que no sea la de la forma misma en acto”.⁶ Pero también es un vértice de significación disyuntiva que suscita “el mutuo reconocimiento de un régimen pasional concurrente”.⁷ De ahí que la experiencia estética reclame del otro una respuesta singular de radical autonomía: a un tiempo “transfiguración de la forma de vida” y compromiso ético ante la forma y promesa de la significación.

En la perspectiva de Mier, el trabajo estético introduce una anomalía en el intercambio que suspende su fuerza jurídica y da lugar a una forma reguladora del sentido que no exige una aplicación general: la petición de reconocimiento es transitoria, pues está cifrada en la concurrencia de intensidades y afecciones. La significación ya no se refiere a los hábitos sino que se abre a la potencia; no obstante, hay un principio de inteligibilidad: “el dar algo” de la estética se proyecta en la gratuidad, en el gesto de la entrega. La promesa de afección del acto estético involucra “la experiencia de una generosidad y una génesis de una forma en devenir: engendrar, a partir del vínculo con el otro, la potencia —el deseo— de asumir para sí el acto de creación y aprehensión de formas”.⁸

No obstante, subraya Mier, el acto estético “es un don vacío de objeto”, orientado al “despliegue de la percepción, la memoria y el es-

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Ibidem*, p. 10.

tremecimiento de una potencia pura". "Da lugar" a una composición de afecciones que hace posible la experiencia del devenir forma. "Da al otro" la posibilidad de recobrar de la forma pura una concurrencia de afecciones. El objeto estético surge del "encuentro", en la concurrencia de la mutua singularidad; mas este objeto no exige reciprocidad sino "correspondencia y una respuesta ética".⁹

Según Mier, la idea de estética radical no puede referirse a la producción artística, cuya acción está enmarcada "no en el régimen del don, sino en los mecanismos institucionales y de mercado";¹⁰ sin embargo, reconoce que existen momentos en que el arte ha sido capaz de conducir "a la pérdida de sí, el extravío que abre la vía a la aprehensión del devenir singular de la forma".¹¹ Y esa capacidad la atribuye a una experiencia singular: el vértigo,¹² pero no en su vertiente de aniquilación, sino en la de "restauración de sí en el vínculo con el otro"; no en su faceta de extravío melancólico, sino en la de "movimiento irrefrenable hacia el otro, hacia el vínculo, hacia la incorporación de la experiencia y la disponibilidad al acontecimiento" que suscita la aprehensión de formas en una posición anómica.¹³ En ese momento el arte, la experiencia estética que provoca, puede instaurarse como don "en su posición radical de desprendimiento, de generosidad y solidaridad".¹⁴

⁹ *Idid.*, p. 11.

¹⁰ *Idid.*, p. 15.

¹¹ *Idid.*, p. 17.

¹² Mier toma la idea de vértigo en el sentido de Roger Caillois: "Una experiencia que acompaña la parálisis producida por la iluminación, la fascinación ante lo aterroizante, ante la desmesura, que no es sólo un sobresalto afectivo, sino también la génesis de su inteligibilidad, un lenguaje, un despliegue de signos que, sin embargo, paraliza y fragmenta el instinto de conservación" ("Notas para una...", p. 16).

¹³ Para Mier, el acto estético que conmociona y transforma los relieves del mundo de los sujetos tiene una vocación anómica, entendida en el sentido de Jean Marie-Guyau, como creadora de nuevas formas de relaciones humanas, de autonomías abiertas a una creatividad posible.

¹⁴ Raymundo Mier, *op. cit.*, p.16.

De ahí que para pensar en una estética radical en la danza sea necesario enfocarse en las estrategias de los coreógrafos indóciles: esos herejes que al oponerse a las reglas establecidas, expresan el deseo infinito¹⁵ de una sociedad herida que se encuentra en transición. Se trata de escudriñar en esas estrategias y averiguar cómo los coreógrafos crean las condiciones para un encuentro que detone una experiencia estética y de la cual emerja una composición de afecciones capaz de “devenir forma significativa” y suscitar el deseo de vínculo, de solidaridad, de comunidad. Descubrir en ese encuentro cómo se engendra el régimen de inteligibilidad con el que los espectadores “leen” el juego de relaciones potenciales que producen las señales y signos de la danza, al convertirse en un vértice de significación disyuntiva que suscita el mutuo reconocimiento de un régimen pasional concurrente. Pero, sobre todo de indagar en qué radica la generosidad de la danza, su fuerza de don.

■ COMUNIDAD Y SOLIDARIDAD EN LA DANZA

Laban en sus investigaciones sobre la danza coral descubrió algunas de las condiciones que favorecen la emergencia de un sentido comunitario, entre las que destaca la fuerza del vínculo que se produce entre

¹⁵ Según Duvignaud, Durkheim (primero en tomar prestado el término anomia y considerar que está constituida por anomalías, irregularidades, en tanto que hechos o casos que no corresponden con las reglas) presiente, sin saberlo, cómo la desestructuración social al dar paso a la efervescencia de los individuos y los grupos, favorece la emergencia de una necesidad infinita que muestra que en los periodos de mutación social frente a la desorganización de los conjuntos que componen la totalidad orgánica, las necesidades, deseos, tendencias y apetencias colectivas e individuales ya no encuentran satisfacción en el sistema de valores existente, por lo que se tornan infinitos. Y esta “infinidad del deseo [o heretismo] se manifiesta a través de actos parciales, individuales, fragmentarios, actos o acontecimientos propiamente “anómicos”, porque ninguna ley, ninguna categoría racional puede agotar su contenido o comprenderlos” (Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 44).

los cuerpos cuando se mueven en grupo. Este descubrimiento lo llevó a explorar ampliamente esta vivencia en los coros de movimiento: “estructuras de juego con una significación muy especial”, que consideraba “una variante del arte religioso de la danza”.¹⁶ En los coros, creados con las improvisaciones de los participantes, se vive una experiencia tan profundamente individual como colectiva, muy parecida a la *communitas*¹⁷ de Turner, y de la cual dice Laban surge “un sentido básico para alcanzar la humanidad esencial”.¹⁸ ¿Pero sólo al bailar emerge esta experiencia? ¿Será posible que la energía que desprenden los cuerpos, que su fuerza, conmueva a los espectadores, quebrante sus certezas y hábitos de significación, suscite el deseo de vínculo y acreciente las oportunidades de intimidad con el otro?

En efecto, las reflexiones de Laban invitan a pensar en la fuerza danza para generar vínculos, no sólo entre los cuerpos que danzan, sino para diseminar esa experiencia entre los espectadores al punto de convertirlos en cómplices de una comunidad efímera, pero con la fuerza suficiente para conmover, para dejar una huella profunda y recupe-

¹⁶ Irmgard Bartenieff, *Body Movement: Coping with the Environment*, Eighth printing, Amsterdam, Gordon and Breach Publishers, 1997, p. 139. Utilizo algunos fragmentos de la traducción de Anadel Lynton que se encuentra en la *Antología. Análisis de movimiento Laban*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Danza José Limón, 2006.

¹⁷ Según Turner, la *communitas* (voz latina para diferenciar un modo de relación social de un ámbito de vida común) surge de la *experiencia* social en la que se produce una consonancia entre individuos iguales, generalmente, en los periodos de liminaridad social. Alude también “a una suspensión de la estructuralidad, a un agolpamiento de la identidad comunitaria en una especie de fusión” (Raymundo Mier, *op.cit.*). La *communitas* no sólo promueve convergencia en las acciones, sino también un movimiento anímico de los sujetos que los lleva al mismo tiempo a una intensa experiencia social y a una profunda comunicación consigo mismos. A partir de esta noción, Turner piensa que en el ritual se vive una *experiencia* de absoluta individuación y a la vez de solidaridad profunda con los otros.

¹⁸ Martin Gleisner, “Coros de movimiento” en *Art of Movement Guild Magazine*, noviembre, Anadel Lynton (trad.), 1979, p. 4.

rar los lazos de la solidaridad perdida en esta sociedad herida, rota. De ahí que me pregunte por las características de una obra dancística en que se vive esa experiencia e intente averiguar en qué circunstancias la obra quebranta las certezas del espectador, cancela sus formas habituales de significación y se constituye en un reclamo ético de sentido al margen de toda pretensión de identidad (Mier).

Empecemos con *Oraciones*, una obra de Graciela Henríquez, en que plasma su deseo de transformar el modo de hacer danza contemporánea en los años setenta, que se enfoca en la cultura popular y las necesidades afectivas del género.¹⁹ En la obra, Henríquez retoma imágenes de devoción íntimas inspiradas en “*conductas y comportamientos vividos, observados [...] provenientes del imaginario popular, e incluidas en novelas latinoamericanas*”,²⁰ pero no construye una narrativa, sino que crea una atmósfera emotiva que da sentido a la obra. El entramado coreográfico lo elabora a partir de las emociones que suscitan las imágenes y de donde parecen brotar los gestos corporales y faciales de los intérpretes. Las oraciones no tienen un sentido convencional ni se refieren a actos de contrición o penitencia; por el contrario, constituyen un ruego de claro contenido sensual, con el cual ganar o perder, el amor del ser querido, o bien se muestran a modo de conjuro con el cual liberarse de la magia negra o la mala fortuna.²¹ Este quebrantamiento de las convenciones, en que se mezclan discursos y culturas y confluyen elementos dispares, produce una atmósfera tensa y paradójica que atrapa al espectador e intensifica “el juego pasional inherente a toda exploración formal”.²²

¹⁹ Cristina Mendoza, “Análisis coreográfico y semiosis”, Coloquio interno del Doctorado en Antropología Social, inédito, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2004.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Idem.*

²² Raymundo Mier, *op. cit.*

En *Oraciones*, subraya Mendoza, se percibe una fuerza ritual que emerge de la concentración y focalización de los intérpretes en sus movimientos. Aunque el contacto visual y corporal entre ellos es apenas visible, la energía emocional que desprenden los cuerpos los aglutina y sumerge en una experiencia similar a la *communitas*. De ahí que el espectador, continúa Mendoza, participe de la obra, se haga cómplice de la acción y se integre a ella de manera total, trasladándolo a un estado de trance, que da cabida a “una pasión de disolución y reconstitución del juego de las regulaciones”, pero sobre todo incide cardinalmente en “la disposición a reconocer la fragilidad de las significaciones y la disipación de los márgenes normativos”.²³

Si como sugiere Mier, la solidaridad se puede pensar como “un régimen situado en los límites de la experiencia del intercambio, en una zona de lo inadmisible como un ordenamiento social, más bien, en su aparición como mero acontecimiento: en el ámbito de la gratuidad, la generosidad, la hospitalidad, la gestación de la disponibilidad ante el acontecimiento, la apertura del vínculo y su duración al devenir, a lo intempestivo”,²⁴ es posible suponer que en la obra de Henríquez, el espectador se sumerge en una experiencia de este tipo, en virtud de la fuerza de afección que suscitan los signos: las composiciones corporales y espaciales durante los rezos y las composiciones sonoras de las oraciones. Pero también porque los sucesos ocurridos en la escena trasladan imaginariamente a los espectadores a su propia vida, lo que entraña una “invención dialógica de los propios vínculos”²⁵ de la que emerge la

²³ *Ibidem*.

²⁴ Raymundo Mier, “Calidades y tiempos del vínculo. Identidad, reflexividad y experiencia en la génesis de la acción social”, en *Tramas. Subjetividad y procesos sociales. El devenir de los grupos*, núm. 21. México, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, julio-diciembre, 2003, p. 147.

²⁵ *Idem*.

experiencia de solidaridad. En otras palabras, este peculiar vínculo surge en un momento radical de creación, que apunta a la posibilidad de experimentar el vínculo mismo “como potencia de realización del deseo, en el acrecentamiento de la capacidad de acción colectiva”.²⁶

Otra estrategia para suscitar vínculos la encontré en *Romerías Tours* de Anadel Lynton. En otro lugar en que escribí sobre la primera versión de *Romerías*, señalaba que, además de su fuerza política, en este espectáculo había descubierto un modo distinto de crear situaciones en que podía emerger la experiencia de solidaridad entre los espectadores-habitantes de la colonia Roma, gracias a un esfuerzo de reinención de la memoria colectiva, a la construcción de narrativas y metáforas en cuyo horizonte pueda darse una ampliación de la capacidad de actuar de la comunidad.²⁷ Lo anterior, debido entre otros asuntos, a que Lynton no concibe al público como un simple espectador, sino como un testigo que asume un compromiso emocional o ideológico con lo que está sucediendo y lo convierte en parte de su vida, de ahí que su participación sea activa, porque así no sólo se divierte, sino que se convierte en co-creador.

Particularmente en su última temporada de abril de 2008, al ser reenfocado para permitir un mayor acercamiento y comunicación con el público, los integrantes de *Romerías* han refinado las oportunidades en que el espectador puede vivir una experiencia conmovedora, capaz de fundar vínculos que aspiran a la correspondencia. En esta nueva versión, encontramos que el Tour por algunas de las calles de la colonia Roma se ha convertido en el organizador del evento, de forma tal que los espectadores arriban a las diferentes escenas a lo largo del

²⁶ *Idem.*

²⁷ Alejandra Ferreiro, “Apuntes para pensar el sentido político y estético de la danza callejera”, en *Antropología y estudios de la ciudad*, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2007.

recorrido, que los prepara para un disfrute pleno, a modo de clímax, del Ballet 30-30, interpretado en el sitio en que fuera estrenado este ballet: el Estadio Nacional.

Durante el Tour, el público participa continuamente de cada escena, en cada punto del recorrido. Se propone un interrogatorio que invita a compartir las experiencias de vida en la colonia Roma, a observar los aspectos sorprendentes o memorables de un sitio que para muchos es sólo un lugar de tránsito cotidiano, para luego dar paso a algún *performance* que “ilustra” el hecho que singulariza ese punto del recorrido. Así, por ejemplo, en la esquina de Tapachula y Tonalá se recuerda un famoso “antro” antaño clausurado con un *performance* que conmemora los estilos del baile de salón de los años 40, 50 y 60, y en los que no faltaba un “pachuco”. O bien, frente al restaurante “Los peces”, en que la comida se acompaña con música de bolero, y los performancers invitan al público a bailar. En la explanada exterior de la Escuela Benito Juárez, protagonista de los primeros Festivales Escolares a principios del siglo XX, se representa el clásico *Jarabe tapatío*. En el espectáculo no se olvida rememorar el multifamiliar Juárez, donde cientos de vecinos de la colonia perdieron la vida. Y en el parque que ahora se encuentra en lugar de ese conjunto habitacional, luego de haber disfrutado del 30-30, los participantes del evento concluyen la correría en un gran círculo tomados de las manos, en que luego de compartir alguna anécdota del terremoto de 1985, guardan un minuto de silencio. Pero no dejan el lugar sin antes compartir con sus compañeros de Tour sus reflexiones en torno a la experiencia vivida.

Estas vivencias, que los integrantes de *Romerías* han repetido durante ya varios años, han generado un sentido de comunidad entre los habitantes de las calles por las que se realiza el trayecto, quienes se van adhiriendo al espectáculo y participan de la intención de los coreógrafos de recuperar la memoria y estrechar los lazos, aunque efímeros, y

quienes se integran al Tour atrapados por esos cuerpos que se ofrecen a la mirada, que se constituyen en objetos estéticos que exacerbaban su materialidad, despliegan su imagen y derrochan su potencia de figuración y se convierten en el centro virtual de esa mirada.²⁸

De ahí que sea en esa concurrencia de afecciones del cuerpo, del tiempo y del espacio, en que emerge la experiencia conmovedora de la danza, donde radica su don, su generosidad, su entrega; un don que no aspira a la reciprocidad sino a la correspondencia: a una expansión pasional, afectiva capaz de fundar vínculos.

BIBLIOGRAFÍA

- FERREIRO, ALEJANDRA, Hans-Georg, Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 1999.
- TURNER, VÍCTOR, *La selva de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI, 1980 (1966).
- , *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1974.
- , *El proceso ritual*, Madrid, Taurus, 1988.

²⁸ Raymundo Mier, “Leer a Valéry: la danza, las puntuaciones de la mirada”, en Maya Ramos Smith y Patricia Cardona Lang (dirs.), *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, vol. 1, Ensayos históricos y analíticos, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Danza José Limón/Escenología, 2002.

FRANCISCO LIMA BACA

El concepto “sujeto”¹ nos remite a dos categorías de estudio. Según el *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, estructura se determina como “un medio para definir la forma”² y cultura como una “referencia a todo lo que es producido por los seres humanos”. Ambas categorías son parte sustancial del sujeto en tanto efecto de una estructura y de una cultura que lo conforman ideológicamente³ a través de un lenguaje, una historia, y un sistema social en tanto “efecto imaginario de una ideología”.⁴ ¿Qué relación podemos encontrar entre las características de

¹ La definición del concepto “sujeto” tiene que ver con la idea que desarrolla Lacan en sus Seminarios. En función de esto consulté “Del sujeto por fin cuestionado” en los *Escritos 1*; y “El yo y el otro yo” de *El Seminario de Jacques Lacan, libro 1*, Argentina, Paidós, 1990. En dichos textos el concepto “sujeto” está relacionado con el ejercicio del psicoanálisis, pero a su vez con el hecho de relacionar al sujeto con la transmisión del saber a través de una lógica simbólica que él mismo construye, y con lo que lo define como una estructura propia y cognoscente. Lo que se define como una estructura propia en el sujeto tiene que ver con la forma en que el sujeto constituye su propia concepción del mundo a través de su psique, es decir, a través del proceso psíquico mental que el sujeto desarrolla para estructurar su idea del mundo; de ahí la pertinencia de puntualizar en dicho concepto desarrollado por Lacan.

² En Michael Payne, *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Argentina, Paidós, 2002, p.184, la estructura se define de la siguiente forma: “Suma total de relaciones estables de una obra literaria que asegura su totalidad e identidad consigo misma, es decir, la conservación de las cualidades básicas sin cambios externos ni internos.”

³ Paul Ricoeur en *Ideología y utopía*, España, Gedisa, 1989, p.600, define a la ideología como una parte indisoluble del ser humano en tanto ser social. Par él, todo ser nace imbuido en una ideología que se manifiesta a través del lenguaje, la educación, las normas morales y éticas, la religión; y esto hace al hombre un ser ideologizado.

⁴ En el *Diccionario de teoría crítica...* el término sujeto se define de la siguiente forma: “En el uso común, el término es una reacción contra el privilegio del yo o del in-

“sujeto” y una obra titulada *Filosofía del entendimiento*, escrita por Andrés Bello⁵ y publicada en el año de 1881, posterior a su muerte?⁶ Esta pregunta nos da la pauta para definir lo que el autor precisa como sujeto. Para Andrés Bello el sujeto se divide en el mundo de la conciencia y el mundo de los sentidos; dicho concepto establece la unidad entre los dos mundos, es decir, es el sujeto el que conlleva la construcción del mundo a través de la conciencia y a través de los sentidos. Desde esa óptica la definición de Bello establece, en un principio, los fenómenos físicos y la percepción sensitiva como una parte sustancial que el hombre posee de forma inherente a su condición humana y física, con lo que puede conocer o dimensionar al mundo físico a partir de las impresiones orgánicas, las sensaciones y las percepciones que toma de la naturaleza. El organismo es un intermedio que le posibilita percibir el mundo a partir de los sentidos y de las percepciones. El hombre, en tanto ser,⁷ concibe al mundo a partir de las percepciones orgánicas de su cuerpo, en donde el tacto, la vista, y el olfato son fenómenos para reconocer la naturaleza. Mas lo que define al hombre como ser y como sujeto es lo que Andrés Bello define como conciencia y como alma, ya que para él, ambas ca-

dividuo en el pensamiento humanista. El concepto es en gran medida producto de la obra de Lacan, para quien los sujetos son radicalmente distintos del yo, que es concebido como producto ilusorio del estadio del espejo, y del de Althusser, quien lo emplea para analizar la transformación de los individuos humanos en sujetos, gracias a los efectos imaginarios de la ideología”.

⁵ Andrés Bello, Venezuela 1781-Chile 1863.

⁶ Fernando Murillo en la biografía titulada *Andrés Bello. Historia de una vida y de una obra*, Caracas, La Casa Bello, 1986, señala: “En 1842 dictó un curso de filosofía y a fines del año siguiente comenzó a publicar en la revista *El Crepúsculo* una serie de estudios en los que recogió parte de esas lecciones, que luego fueron los seis primeros capítulos de su *Filosofía del entendimiento*, y que sólo se publicaría íntegra en 1881, quince años después de muerte”, p. 101.

⁷ Según la definición de José Ferrater Mora y Nicola Abbagnano en sus diccionarios de filosofía, el término o la definición “ser” es un concepto definido en un sentido existencial, del cual se hace mención por alguna propiedad o por la identidad que dicho concepto representa.

tegorías posibilitan al sujeto construir su propia conciencia. La percepción del alma y de la conciencia representa la construcción psíquica y espiritual de lo que será definido como sujeto. En este sentido, el sujeto es una construcción conceptual y dialéctica entre la razón, denominada como psique, y el alma, definida como espíritu o espiritualidad. “En las percepciones de la conciencia, por simples que nos parezcan, se distinguen sin dificultad dos elementos. Primeramente el alma obra en sí misma: una modificación suya produce en ella una modificación nueva, que consiste en que alma ve, contempla la modificación original.”⁸

Esta conceptualización del sujeto es parte de una construcción psíquica y espiritual, que define al organismo del hombre como un receptáculo de todas las percepciones de la naturaleza, y a la psique y al alma como la parte trascendente del sujeto que se concibe a sí mismo frente a ésta. El sujeto, conllevará en sí, una percepción de la conciencia, la cual se obtendrá a partir de la percepción, que construya y defina en el sujeto, la base del alma y con ello una teoría del entendimiento.

El alma es propiamente quien ve, oye, huele, gusta, toca. Ella y no el cuerpo es quien siente fatiga, sueño, hambre, etc. Los órganos son meros instrumentos de la percepción. Decir que los ojos ven es hablar metafóricamente, es según observa Reid, como decir que un telescopio ve. La mano toca como un cuerpo inanimado toca a otro; tocar, en el sentido de percibir por el tacto, es propio y privativo del alma.⁹

Los fenómenos físicos que el cuerpo percibe como receptáculo son, según Andrés Bello, el punto inicial que llega al alma, o a la psique, para que tengan una relación con el proceso mental y racional

⁸ Andrés Bello, *Filosofía del entendimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948, p. 115.

⁹ *Ibidem*, p. 121.

que opera en el sujeto. Éste, como definición y categoría, será la construcción de una identidad,¹⁰ es decir, la construcción de un sujeto que se percibe a sí mismo a través del cuerpo, la psique y el alma, como unidades necesarias para entender y comprender el mundo en el que se desarrolla su existencia. El concepto definido por Andrés Bello nos lleva a entender la concepción de una identidad a partir del sujeto, en el cual se ciernen las afecciones corpóreas, el alma y la psique, como elementos que le dan unidad a dicho concepto o categoría. El sujeto, desde la perspectiva filosófica de Bello, parte de la presencia del yo, es decir de la identidad del sujeto o del ser, a partir del alma y del cuerpo como una máquina corpórea, que permite integrar, en la concepción del sujeto, una identidad del ser que se percibe a sí mismo de manera individual y diferente a los demás.

La concepción del término “sujeto” sirve para entender y dimensionar algo importante: nuestra posición histórica ante la celebración de un bicentenario que marca dos etapas en la definición de nuestra identidad como sujetos. En primera instancia, una independencia política, y con ello, el paso de ser colonia a nación independiente en el año de 1810; en segunda instancia, la celebración de un cambio ideológico y político que conformará la idea de un estado moderno nacido de la llamada Revolución mexicana en el año de 1910, donde se pondrá de manifiesto un cambio de mentalidad surgido a través de una nueva generación de intelectuales que buscarán definir al ser latinoamericano.¹¹ ¿Cómo retomar las ideas que un hombre escribió en el siglo XIX para definir al “sujeto latinoamericano”? A mi

¹⁰ El concepto de identidad nos remite a las ideas que definen José Ferrater Mora y Nicola Abbagnano en sus diccionarios de filosofía, en donde la identidad, o el concepto de identidad, se refiere a una razón identificadora, y a una unidad de sustancia.

¹¹ Samuel Ramos a partir de su obra: *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Imprenta Mundial, 1934, desarrolla una tipificación y una construcción de la

parecer esta pregunta tiene una injerencia fundamental al pensar en dos puntos importantes: primero, el hecho de señalar un concepto como “acción humana”, el cual se define como “aquello que otorga significación en el campo de ser en general”. Es decir, que existe una relación entre la acción, como praxis política, y el ser como identidad y trascendencia a través de la misma. Y segundo, definir el concepto de ser, el cual se interrelaciona con el mundo y con el orden a partir de cuatro aspectos. El primero define lo viviente en el nivel de célula; el segundo, a partir de lo psíquico; el tercero al individuo social concreto y el cuarto a la sociedad donde se inserta el ser o el sujeto humano. Estos aspectos señalados por Cornelius Castoriadis¹² en el

identidad mexicana, a partir de sus tipos sociales y de su psicología como parte fundamental, la cual definirá la conducta y las normas que van a conformar la identidad mexicana en sus tipos: “Existe un tipo psicológico de hombres, cuyo propósito fundamental en la vida es hacer prevalecer su ‘yo’. Se comprende que el instinto que predomina en tales sujetos es el instinto de poder”, p. 91. La construcción tipológica de Samuel Ramos se enfoca sobre la conducta del hombre, a partir de su historia, de su concepción y de su condición cultural, y esto le permitirá acercarse a la idea primera de una identidad social y humana; dicha condición es la que define al hombre, como ser psíquico y como ser social. José Vasconcelos en *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*, Barcelona, Agencia Mundial de Librería, 1926, definirá la identidad del ser latinoamericano a partir de la idea de que América es cuna de una cultura antiquísima, donde los atlantes construyeron los orígenes de toda civilización humana, y donde América es el origen del ser, es decir, es el origen de la identidad del hombre. Si bien ambos textos tienen objetivos distintos, un rasgo que los identifica es el hecho de construir y de definir la identidad, sobre todo si pensamos en el proceso histórico que representó la Revolución mexicana como un cambio político, económico y de mentalidad en los hombres que participaron en la misma.

¹² El *Diccionario de teoría crítica...* incluye una biografía de Cornelius Castoriadis de la siguiente forma: Cornelius Castoriadis (1922-1997). Teórico político/social y psicoanalista, nace en Constantinopla pero su vida intelectual se desarrolla en Francia. Fundó la revista *Socialisme ou barbarie*. Siguiendo la corriente de pensamiento marxista propone una concepción de lo histórico-social como el mundo de la acción humana, no restringida a lo político. De igual forma, define el concepto “imaginario social” como la condición de posibilidad misma de una relación entre el

“IV seminario de 1987”,¹³ definen un nuevo concepto de sujeto humano, el cual, si bien parte de lo psíquico, va más allá para definir tres cuestiones que señalan su trascendencia: el sujeto se plantea las cuestiones de verdad, así como del bien y del mal; la definición del sujeto como: “[...] es un proyecto, es para hacer, para hacer advenir, es una posibilidad de todo ser humano, pero no una fatalidad. Es una creación histórica cuya historia puede seguirse en el tiempo. La subjetividad humana tiene una historia”¹⁴ y el ser viviente tiene una autofinalidad. Estas características señaladas por Cornelius Castoriadis definen al sujeto como un constructor del mundo para sí, con su propia finalidad y sus propios objetivos, con la selección de lo que el sujeto, como ente, busca definir y construir, para a su vez construirse a sí mismo. “La selectividad es la idea central para caracterizar el mundo propio. La representación que el sujeto se hace del mundo, lo que construye o crea como mundo, es necesariamente selectiva en muy alto grado.”¹⁵

En este sentido, la relación entre un filósofo como Andrés Bello y un autor como Cornelius Castoriadis estriba en que Bello buscará definir de forma concreta la concepción del sujeto a través del organismo como receptáculo de las sensaciones externas y a través de lo que él definirá como alma y como psique, donde ambas categorías permiten definir la percepción del sujeto a partir de su propia experiencia subjetiva y personal. El sujeto, para Andrés Bello, será la suma y la unidad de

objeto y la imagen. Para Castoriadis, ni el psicoanálisis ni la teoría política pueden convertirse en ciencias, ya que sus discursos están organizados de tal forma que la identidad del autor sigue importando. Lo que tienen en común el psicoanálisis, la pedagogía y la política es el intento de crear individuos autónomos, ya que la autonomía, para Castoriadis, es un estado en el cual el sujeto es capaz de autorreflexión y deliberación, pp. 77-78.

¹³ Cornelius Castoriadis, *Sujeto y verdad en el mundo histórico-social. Seminarios 1986-1987. La creación humana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 53-74.

¹⁴ *Ibidem*, p. 56.

¹⁵ *Ibid.*, p. 61.

percepciones que le harán trascender en tanto ser y en tanto identidad, lo cual, será la pauta para entender al sujeto o al ser latinoamericano. La idea de Sujeto de Castoriadis es útil para comprender la construcción de un mundo desde una concepción física, celular, hasta la construcción del sujeto humano inserto en un mundo social y marcado por la trascendencia de sus actos a través de su psique, a través de su idea sobre el bien y el mal, y a través de ver en el sujeto una posibilidad de ser. A partir de esto podríamos pensar que un punto de unión entre ambos autores es esta posibilidad de ser, esta posibilidad de concebir en el sujeto el fruto de una identidad que se percibe a sí mismo en un universo que reconoce y que define desde su propia perspectiva.

Dentro de la posibilidad de ser, Bello plantea en el organismo del sujeto a una máquina corpórea, una máquina percipiente, con órganos que le permiten reconocer el mundo, la naturaleza:

El juicio que refiere cada sensación a un órgano tangible más o menos determinado, se hace tan fácil y rápidamente, que el alma nos parece hallarse presente en el órgano y casi identificarse con él. Y produciéndose en nosotros a cada paso multitud de percepciones internas, nos figuramos que todas las partes de nuestra máquina corpórea gozan continua y simultáneamente la presencia del yo, y que la existencia de que tenemos intuición las penetra y vivifica todas.¹⁶

Esta “máquina corpórea” goza de la presencia del “yo”, es decir, es el sujeto el que puede concebir y dimensionar al cuerpo como una máquina tangible, con órganos, capaz de percibir el mundo, de sentirlo, de percibirlo, y a través del sujeto, de construirlo y apropiarse de él. “Y si en el ejercicio de los sentidos hay una referencia a la causa

¹⁶ Andrés Bello, *Filosofía del entendimiento*, op. cit., p. 163.

próxima o remota de la sensación, en los actos de la conciencia hay una referencia a nuestra propia alma, a nuestro yo, considerado a un mismo tiempo como objeto y como sujeto.”¹⁷

El cuerpo será definido por Andrés Bello como una “máquina”¹⁸, como un medio que es capaz de percibir a la naturaleza y al mundo. Desde esta óptica, Gilles Deleuze y Félix Guattari¹⁹ definirán en su obra *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, el concepto de “máquina deseante”. ¿Qué relación existe entre ambos conceptos? Para Deleuze y Guattari el cuerpo es una máquina deseante, es decir, a partir de las necesidades corpóreas el hombre define sus deseos que van desde lo más básicos, como es el hecho de excretar humores, heces, etcétera, hasta el deseo de posesión, de obtener algo que lleve al sujeto a la felicidad de haber obtenido algo, de haber satisfecho su deseo, de poseer lo que anhela o desea.

Ello funciona en todas partes, bien sin parar, bien discontinuo. Ello respira, ello se calienta, ello come. Ello caga, ello besa. Qué error haber dicho *el* ello.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Para establecer un nexo entre el concepto “sujeto” y el de “máquina deseante” es pertinente señalar el seminario de Lacan titulado “Freud, Hegel y la máquina” en el texto *El Seminario de Jacques Lacan, libro 2*. En dicho seminario relaciona el concepto “sujeto” con el de “máquina” donde el concepto “máquina” está relacionado con un sistema orgánico y con el Hombre definido como sujeto y como unidad humana. El concepto “Máquina” tendrá relación con la historia del hombre, ya que para Lacan la máquina con la cual relaciona al cuerpo humano es un reloj por su relación con el tiempo y con la finitud, pero, a su vez, tiene una relación implícita con el hecho de relacionar al hombre con la imagen de sí, a la manera de un retrato y también con el hecho de establecer la relación con ella desde un sentido orgánico a la manera de una metáfora del tiempo y de la corporeidad humana.

¹⁹ *El Diccionario de teoría crítica...* incluye una biografía de Gilles Deleuze (1925-1995) y Félix Guattari (1936-1992) de la siguiente forma: filósofo y psicoanalista francés, respectivamente, van a establecer el vínculo entre la filosofía y la psicología al combinar un sentido conceptual riguroso con una base específicamente humana para la filosofía, p. 132.

En todas partes máquinas, y no metafóricamente: máquinas de máquinas, con sus acoplamientos, sus conexiones. Una máquina-órgano empalma con una máquina-fuente: una de ellas emite un flujo que la otra corta.²⁰

La idea de una “máquina deseante” paradójicamente se relaciona con la concepción del sujeto, ya que éste para Andrés Bello es el punto de unión entre dos categorías distintas, o sea, entre “alma-psique” y “cuerpo-máquina corpórea percipiente”; el cuerpo, o la máquina corpórea, permite al sujeto conocer y reconocer el mundo, observarlo, percibirlo, sentirlo en sus percepciones más básicas como el olor, sabor, tacto. El cuerpo será un receptáculo, una máquina que el sujeto dimensiona para sí, que le consienta trascender a través de su psique, de su alma. Si bien Deleuze y Guattari hacen referencia al cuerpo como una metáfora de la modernidad,²¹ de la misma manera el cuerpo es una máquina que percibe, que se integra en un mundo capitalista y esquizofrénico, como un medio percipiente, como una máquina corpórea que dimensiona aquello que desea desde su propia percepción de sí, desde sus propios anhelos y deseos. “Sin duda, cada máquina-órgano

²⁰ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Argentina, Paidós, 2005, p. 11.

²¹ El concepto “modernidad” tendrá varias acepciones de acuerdo con el *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*. La primera será: “[...] la novedad del presente como corte o ruptura con el pasado, abriéndose a un futuro incierto [...]”; a su vez será definida como “una experiencia de cambio cuya intensidad lo lleva al punto de anulación”; dentro del mismo concepto hay acepciones que definen a la modernidad desde la estética en donde la modernidad es: “una experiencia determinada del tiempo”; la sociología que la define asociada con: “la industrialización, la secularización, la burocracia y la ciudad”; como punto final para esta definición, la modernidad se define como: “[...] categoría de periodización histórica: designa la contemporaneidad de una época en el momento de su clasificación, pero registra esta contemporaneidad en términos de una temporalidad cualitativamente nueva, que se trasciende a sí misma y que tiene el efecto simultáneo de distanciar el presente hasta el pasado más reciente, que es así identificado,” pp. 474-477.

interpreta el mundo entero según su propio flujo, según la energía que le fluye: el ojo lo interpreta todo en términos de ver —el hablar, el oír, el cagar, el besar [...]”.²²

El cuerpo percipiente, los órganos que lo conforman, el cuerpo máquina, se relaciona con el mundo, con la sociedad, con la construcción que el sujeto hace a través del mismo, como un medio para reconocer y construir, desear y obtener, conocer y reinventar.

¿Cuál es el objeto de relacionar los conceptos definidos por Cornelius Castoriadis, Gilles Deleuze y Félix Guattari con los de un pensador como Andrés Bello? Si bien Castoriadis, Deleuze y Guattari son pensadores contemporáneos que definen al sujeto en un mundo moderno y capitalista, de la misma forma Andrés Bello buscó definir al sujeto cognoscente latinoamericano desde una perspectiva en donde la psique, el alma y el cuerpo son tres categorías que permiten concebir la idea del sujeto como un constructor, como un ser, como un ente que define su identidad a partir de sus percepciones físicas y a partir de la trascendencia que le da el hecho de utilizar su psique y su alma como medio para definirse. Desde esta perspectiva el sujeto que define Andrés Bello puede ser entendido como una construcción epistemológica,²³ ya que se define a sí mismo desde su conocimiento de sí, que va desde un ámbito físico y corpóreo hasta un ámbito espiritual el cual busca trascender; de ahí la pertinencia de entender este concepto, o la

²² Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op. cit.*, 15.

²³ Leopoldo Zea en su libro *El pensamiento latinoamericano*, México, Secretaría de Educación Pública, 1971, desarrolla un estudio donde define al ser latinoamericano a partir de su historia. El hombre, según Zea, estará definido de acuerdo con una triple dimensión histórica, es decir, el pasado, el presente y el futuro: “El hombre concreto suele vivir la historia de una determinada manera que no es, necesariamente, la de otro u otros hombres. Filósofos de la historia o de la cultura, sociólogos del saber o del conocimiento, han hecho hincapié en esa diversidad de formas de vivir la historia del hombre concreto, esto es, del hombre que forma parte de una determinada sociedad o grupo, del hombre que ha recibido una de-

construcción del mismo, ya que el “sujeto latinoamericano” definido por Andrés Bello, nos da la pauta para comprender el proceso histórico de un bicentenario, en el que la definición del “sujeto” forma parte de una construcción constante de nuestra identidad y de nuestra historia como pueblos, como naciones, como constantes contradicciones políticas, sociales y económicas que se construyen en un devenir permanente e inacabado en una celebración paradójica de nuestra historia.

terminada educación en lugar de otra”, p. 17. El hombre como ser histórico define su identidad a través de la misma situación histórica que viva, de acuerdo con esto, para Leopoldo Zea, América como región se verá inserta en un contexto histórico que a su vez convertirá a América, o al ser latinoamericano, en una preocupación ontológica, es decir, que América será la pauta para entender un nuevo orden y un nuevo contexto social y político a través del ser latinoamericano: “[...] Esto es, por tomar conciencia de su ser, de su humanidad; conciencia de su relación, de su puesto, en el mundo de lo humano”, p. 18. El ser latinoamericano o el hombre latinoamericano será, en definición de Leopoldo Zea, una construcción epistemológica en la que se conjugarán dos universos; el universo ibero y el universo de América Occidental o los Estados Unidos de Norteamérica. Desde esa posición, el ser latinoamericano es una construcción que se da al filo de todas las posibilidades y como una toma de conciencia que permite entender y concebir la construcción de una identidad epistemológica, política e histórica que se conjuga en el ser latinoamericano y en la idea del sujeto que Andrés Bello trata de construir a través de su propia concepción del ser psíquico, espiritual y corporal.

Lo nacional en la canción popular del México posrevolucionario: ¡invención o tradición?

325 

BEATRIZ HERNÁNDEZ
ÁUREA MAYA

En 1922, el compositor mexicano Manuel M. Ponce escribió en un artículo periodístico: “Hasta la época del centenario de nuestra independencia [...] nuestros gobernantes —y a su ejemplo, nuestros intelectuales y artistas— se habían preocupado poco de la formación del alma nacional, encaminando todas sus actividades a ‘europeizarnos’, copiando costumbres y tendencias [...]”.¹ Así, el porfiriato vinculó la imagen de “pueblo” con el de una naciente burguesía liberal² que intentaba acuñar un cuadro de familia nacional, olvidando por completo a la clase baja (los “pobres” o “humildes”, es decir, los campesinos, los indígenas y los rancheros); en este contexto, la música que era consumida en el salón o en las casas; eran canciones en italiano pero, sobre todo en francés, además de piezas para piano, ambas tanto de compositores europeos como de mexicanos. Las piezas de corte popular o vernáculo eran escuchadas sólo por la clase social más baja. “Las melodías bailables estaban proscritas de las suntuosas fiestas ciudadanas —señala Ponce— ¡Con cuánto desprecio se miraba al muerto ‘Jarabe’! ¡Cuántas censuras para aquel que se atreviera a iniciar su resurrección!”³

¹ Manuel M. Ponce, “El folklore musical mexicano”, *El Universal Ilustrado*, 14 de diciembre de 1922, p. 34.

² Ricardo Pérez Monfort, “Un nacionalismo sin nación aparente (la fabricación de los ‘típico’ mexicano. 1920-1950”, *Revista Política y cultura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, núm. 12, verano 1999, p. 180.

³ Manuel M. Ponce, *op. cit.*, p. 34.

Cabe señalar el caso del compositor Ricardo Castro quien en una obra titulada *Aires nacionales mexicanos* había tomado una serie de melodías de este tipo pero ornamentadas de gran virtuosismo pianístico, elevando la pieza a música de concierto.

El movimiento revolucionario desvió los ojos hacia la música de corte popular. Fue Ponce, precisamente, uno de los principales impulsores que enarboló la bandera del “triumfo de la canción mexicana”.⁴ El propio compositor reunió varias de estas obras y las clasificó de acuerdo a su ritmo, compás y modalidades de cada región. Una somera sistematización lo condujo a señalar tres ámbitos generales:

1. Los cantos del norte, con ritmos rápidos y decididos como *La Valentina*, *Adelita* o *Triguëña hermosa*.
2. Los cantos del bajo, con melodías lánguidas como *Marchita el alma* o *Perdí un amor*.
3. Las canciones costeñas que reflejaban el carácter sensual de las tierras tropicales como *A la orilla de un palmar* o *La costeña*.

Estos cantos, a decir de Ponce, “hablan de amor, de vino y de tristeza... son populares en todo el país, encierran en su sencillez, la vida entera del pueblo mexicano que ama, se embriaga y es triste”.⁵

Así, políticos, filósofos, escritores y artistas, en medio de numerosas polémicas, se dedicaron a recuperar estas manifestaciones populares como sinónimo del pueblo mexicano creando estereotipos nacionales que fueron promovidos por los también nacientes medios de comunicación masiva como la radio y el cine. La intención fue crear una cultura nacional que revalorara el pasado y recuperara esos usos y

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Idem*.

costumbres; el charro, la china poblana, el indito y el peladito vinieron a convertirse en personajes que representaban al “pueblo mexicano” tanto para los propios nacionales de cualquier región del país como para los extranjeros. La creación de estos estereotipos o mitos, a decir del historiador Ricardo Pérez Monfort, formó parte del imaginario nacional hasta cerca de la década de 1950.⁶

La música contribuyó a la consolidación de estos estereotipos. Ponce mismo señaló las “conquistas estimables alcanzadas en el terreno del folklore musical mexicano”:

1. Inicio de una evolución en la raquílica vida musical mexicana, teniendo como base el empleo del canto popular en la obra de arte.
2. Recuperación o “salvamento” de numerosas melodías populares (especialmente canciones) del olvido seguro.
3. Interés de los jóvenes músicos por un género de composición que hasta hace diez años no había sido explotado.
4. Aceptación del público hacia la canción mexicana como expresión profunda del alma popular.
5. Valoración de los artistas extranjeros hacia nuestros cantos encontrándolos dignos de figurar en sus programas.⁷

Y agregó que se debía “dar forma a la melodía del pueblo... [dando] una armonización sencilla a la parte melódica con el propósito de hacer accesible a la mayoría de los aficionados [pero también] buscando elevarla a la categoría de obra de arte”.⁸

⁶ Para un completo análisis de las condiciones que rodearon ese momento, véase Ricardo Pérez Monfort, “Un nacionalismo sin nación aparente [...]”, *op. cit.*, pp. 177-193.

⁷ Manuel M. Ponce, *op. cit.*, pp. 34 y 68.

⁸ *Ibidem.*

Cinco años después del artículo de Ponce, en 1927, la investigadora estadounidense Frances Toor escribió: “Si deseáis conocer al pueblo mexicano, escuchad sus canciones. Solamente en ellas encontraréis la expresión de todo lo que él piensa, siente y sufre”.⁹ ¿En realidad podemos conocer lo mexicano a través de la canción mexicana? ¿Podemos identificar lo mexicano como lo nacional y por tanto un signo de identidad? ¿Nos identificamos en pleno siglo XXI con esos rasgos interpretativos? Antes de intentar resolver estas preguntas, observemos las portadas de las partituras editadas en esa época.

Un ejemplo de una canción popular mexicana que se popularizó hacia fines de la década de 1930 fue *La Valentina* que incluso fue tema de una película protagonizada por Jorge Negrete, el estereotipo del charro cantor mexicano. La escena donde es cantada la pieza es simple pero a la vez cargada de símbolos: mientras comen o cenan los revolucionarios, se presenta el revolucionario enamorado, envuelto en su sarape y con su sombrero; al fondo del arco de medio punto de una supuesta hacienda, se observan sólo sombras caminando, algunas con el fusil en la mano, como muestra de la exaltación de la lucha armada. Al final, en primer plano, aparece la imagen de un músico como ambientador de la escena. La voz es armonizada de manera muy simple con dos instrumentos: una armónica y una guitarra, como lo sugería Ponce. Veamos el fragmento de la película del mismo nombre dirigida por Martín de Lucenay (1938).

[Ver fragmento de video. 2 minutos.]

No cabe duda que el movimiento del nacionalismo en la música tuvo su fuente principal en estas melodías populares que sirvieron de identificación de lo mexicano, intentando mostrar un signo de identi-

⁹ “Las canciones mexicanas y su evolución”, *El Universal Ilustrado*, 20 de julio de 1927, p. 4.

dad para todos y que luego fue llevado a la música sinfónica con obras como el *Huapango* de Moncayo o los *Sones de mariachi* de Blas Galindo. ¿Quién no se siente conmovido al escuchar estas piezas como signo de la mexicanidad? Sin embargo, el planteamiento usado por demás de manera manipulada y hasta demagógica ahora no responde lo que somos como nación mexicana pues la historia, los usos y costumbres y la identidad es tan heterogénea en nuestro territorio que es necesaria una revaloración del concepto. En su momento, sirvió como punto de partida para la identidad de lo nacional. Que el modelo quedó agotado, indudablemente. Es ahora nuestra labor, realizar una valoración crítica de estos planteamientos y no limitarnos al discurso oficial, que, en muchas ocasiones, sigue colocando como válidos estos estereotipos.

Construcción del sujeto en la democracia liberal. Su producción artística en el contexto de un Estado pasivo y una nación disuelta. El caso mexicano

331

MARCO AURELIO DÍAZ GÜEMEZ

En el primer artículo que publicó sobre el fin de la historia en 1989, Francis Fukuyama señaló, de modo muy pesimista, que “El fin de la historia será un momento muy triste”. ¿Por qué? Porque, agrega, “en el periodo poshistórico no habrá arte ni filosofía, sólo la perpetua conservación del museo de la historia humana”.¹

Sin embargo, puede que su *fin de la historia* sea atinado para señalar el éxito de un modelo de gobierno-sociedad sobre otros, incluso para asegurar que este modelo, la democracia liberal, sigue siendo hasta la fecha el más anhelado por distintas sociedades; pero está limitado en cierto modo para entender los procesos artísticos.

No obstante, y aunque no fue este el objetivo del autor, el *fin de la historia* se puede entender claramente como un fenómeno triunfalista que desea colocar a la democracia liberal como el destino final de los pueblos, tras el hecho de haber superado al comunismo en la construcción de sociedades desarrolladas.

Latinoamérica, categorizada desde los años de la Guerra Fría como parte del llamado Tercer Mundo, fue un “área de conflicto”² de las ideologías y potencias en pugna. De modo que las prácticas democráticas aún continúan siendo una novedad en la región, toda

¹ Francis Fukuyama, “El fin de la historia”, *The National Interest*, Washington D. C., 1989.

² Según la denominación usada por el propio Fukuyama.

vez que se echaron a andar justo cuando el conflicto entre Estados Unidos y la Unión Soviética se atenuó a partir de los años setenta del siglo pasado.

En México, la llamada “transición democrática” arrancó con la reforma electoral de José López Portillo y Jesús Reyes Heróles en 1977, y alcanzó su máximo punto en el año 2000 con la alternancia de partido en la Presidencia de la República.³ De modo que en los últimos treinta años se ha vivido en este país un ambiente político fuertemente ligado al fenómeno del *fin de la historia* y muy diferente a lo que se vivió durante gran parte del siglo XX.

Pero este estadio histórico ha producido en México, en materia cultural, dos fenómenos fuertemente interrelacionados: un Estado pasivo frente a la producción artística y una disolución de la idea de nación como integradora del discurso cultural. En este sentido, cabría preguntarnos cómo se ha venido construyendo a sí mismo el sujeto creador, cómo ha ubicado su producción y actuar artísticos y, lo más importante, ¿se concebirá tal cual como un sujeto libre en el sistema de valores de la nueva vida democrática del país?

■ EL ESTADO PASIVO

La democracia liberal también es una utopía; ya Octavio Paz había señalado sus rasgos más ingenuos: “Los liberales creían que, gracias al desarrollo de la libre empresa, florecería la sociedad civil y, simultáneamente, la función del Estado se reduciría a la de un simple supervisor de la evolución espontánea de la humanidad”.⁴

³ En 1977, José López Portillo era presidente de México y Jesús Reyes Heróles su secretario de Gobernación. En el año 2000, el Partido Acción Nacional venció en la elección presidencial al Partido Revolucionario Institucional, que había gobernado desde 1929.

⁴ Octavio Paz, “El ogro filantrópico”, *Vuelta*, México, agosto de 1978.

La Revolución mexicana hizo al Estado un agente activo más allá del mantenimiento del orden y la legalidad. Como se trasluce en su documento más importante, la Constitución de 1917, el establecimiento de la justicia social se convirtió en el motor evidente de las políticas públicas. Como muestra, en su primera acción educativa a través de José Vasconcelos se reformó la Universidad Nacional y se creó la Secretaría de Educación Pública en sustitución de la porfirista Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes.⁵

Así que estaría de más mencionar y relatar el activísimo papel que tuvo aquel Estado en materia cultural, como guía al acceso definitivo y universal de todos los habitantes a la educación. Ante esta arrolladora política oficial, es comprensible que los artistas que no atestiguaron este proceso se sintieran obligados a buscar una libertad estilística y política, como los jóvenes del movimiento conocido como la Ruptura. Aun así, el Estado estaba pendiente, por las razones que sea, de su trabajo y aportaciones.

Sin embargo, en los últimos treinta años, a pesar del deslinde entre educación y cultura hecho por todos los niveles de gobierno, lo que ha incrementado notablemente los presupuestos, las nóminas y los apoyos, así como la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y de los institutos, consejos y secretarías de cultura en los estados y municipios, la actitud del Estado en general es pasiva y hasta tímida frente a la producción artística. Es decir, carece de un discurso diáfano de integración.

La explicación sería que la democracia liberal del *fin de la historia* ha implementado de nuevo su viejo sueño sobre el florecimiento de la

⁵ Patricia Millán Irigoyen, "La creación de la SEP y el proyecto de José Vasconcelos", México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, s/f. http://www.inehrm.gob.mx/pdf/exc_sep_vasconcelos.pdf [consultado en agosto de 2009].

sociedad civil, esperando, en este caso, la “evolución espontánea” de los creadores. Cualquier convocatoria actual de becas nos da la pista: invocan a los “creadores y estudiosos de la cultura y las artes” a presentar proyectos que serán revisados por “un equipo selecto formado por artistas, intelectuales, miembros de la sociedad civil, y un representante de cada institución”.⁶ El mensaje es claro, el Estado dice respetar la libertad de los artistas, incluso, asegura compartir con la sociedad civil el poder de delegar las ayudas del gobierno. Pero no nos dice para qué exactamente servirá apoyar a un grupo de creadores seleccionados año con año. Tampoco dice qué sucederá con la producción artística obtenida con el apoyo. Con ello, la producción artística se desvanece ante este Estado pasivo.

■ LA NACIÓN DISUELTA

Crear una nación es un hecho cultural. En México, la labor comenzó en el siglo XIX y alcanzó su máxima expresión durante el xx. Aunque en otros países el Estado se convirtió en el único constructor de la idea, lo que llevó a prácticas totalitaristas, en México, la Revolución construyó una idea de nación a partir de una amplia colaboración, creó el relato de un pueblo prehispánico que durante trescientos años fue sojuzgado y que desde su independencia, ya mestizo, se había visto una y otra vez en la necesidad de defender su derecho a la libertad y de no intervenir en los asuntos de otros países.

Esto le valió, por dar un ejemplo nimio, la organización de las Olimpiadas de 1968, a la que le imprimió un carácter de festividad cultural que quedó como escuela para las siguientes justas. Aunque también dio a conocer su rostro más autoritario. Sin embargo, sin exigir que continúe a pie juntillas con esta idea de nación, el Estado

⁶ Programa de Estímulo a la Creación y el Desarrollo Artístico 2008, Yucatán.

mexicano se ha desatendido de su propia creación y ha retomado el internacionalismo de las ideologías del siglo XIX, tanto del liberalismo como del socialismo. Ha dejado que su idea de nación se disuelva en el contexto del *fin de la historia* al suponer que la democracia liberal encarna un ideal universal que no distingue pueblos ni naciones.

■ LOS CREADORES MEXICANOS Y EL FIN DE LA HISTORIA

Ante este panorama, en que la producción artística se desearía como el resultado de una libertad individual o grupal sin intervención de factores estatales, resulta estremecedora la afirmación de Fukuyama ya mencionada, de que “en el periodo poshistórico no habrá arte ni filosofía, sólo la perpetua conservación del museo de la historia humana”. Insisto, el señalamiento es desafortunado pero tiene razón en cuanto a la labor y promoción del Estado en materia cultural, que parece destinado a conservar más que a accionar. Es decir, los creadores no han dejado de ejercer sus vocaciones, pero frente a ellos el Estado se ha vuelto pasivo y ha disuelto su idea de nación.

Por supuesto que los creadores siempre se han considerado y se considerarán libres como personas; los ejemplos más obstinados de artistas enfrentados a sistemas políticos totalitarios así nos lo demuestran y realzan. Sin embargo, cuando el sistema político en el que viven les asegura ser respetuoso de su libertad y que no serán obligados ni coaccionados para crear, resulta incómodo saber que no es una convicción democrática sino una práctica política que los mismos creadores han aceptado y en la cual se han acomodado. Por otro lado, Fukuyama también aseguró que:

[...] aunque habrá un amplio acuerdo en el marco institucional, a saber, democracia liberal, ocurre que ésta se construye sobre dos principios —el principio de la libertad y el principio de la igualdad, simultánea-

mente— que no pueden ser maximizados al mismo tiempo, de manera que entre ambos debe haber una solución de compromiso, es decir, a mayores servicios sociales corresponde menos libertad; si se tiene, inversamente, mayor libertad, habrá entonces menos igualdad.⁷

Por ello, en la democracia liberal triunfante la confrontación de ideas se ha reducido al debate entre libertad e igualdad, quizá más como temas administrativos que como asuntos políticos. Frente a esta dicotomía, la producción artística de los creadores en México se ha decantado por la igualdad. La libertad, en general, la han asumido como un problema individual a resolver, mientras que el discurso de la igualdad sobresale reiteradamente en sus ideas y producción.

Esto nos revela que el Estado ha encontrado que la fórmula de la pasividad y la disolución de su idea de nación le ha resultado idónea para evitar el pensamiento y el debate críticos. Al mismo tiempo, el nuevo orden de cosas que ha impulsado en materia cultural tiende más hacia la igualdad, por lo que, según el apotegma de Fukuyama, “a mayores servicios sociales corresponde menos libertad”. En suma, el sujeto creador no es del todo libre en esta democracia liberal.

■ LA CRISIS DEL *FIN DE LA HISTORIA*

La crisis económica originada en Estados Unidos el año pasado, 2008, podría representar la crisis del fenómeno del *fin de la historia*. Para México, significaría el término de una época incesante en la búsqueda de la igualdad, muy bien representada en los programas de combate a la pobreza (ya no de justicia social) y en el complejo diseño del sistema de partidos políticos y su representación parlamentaria.

⁷ Francis Fukuyama, “El futuro después del fin de la historia” (mesa redonda), *Estudios Públicos*, núm. 52, Santiago de Chile, 1993.

Para los creadores, podría ser la oportunidad de replantear su relación con el Estado, en el supuesto de que el Estado seamos todos. Las estructuras públicas culturales creadas en los últimos treinta años bien podrían reaprovecharse y al mismo tiempo, por primera vez, relanzar y reconocer la libertad de los creadores.

También es importante que reconozcamos que a pesar de los errores cometidos, la democracia no deja de ser el medio de autogobierno más eficaz de nuestro tiempo. Pero es más importante saber que las elecciones, el desarrollo económico y la distribución de la riqueza no son lo único que debe observar y aplicar una democracia a través del Estado. La cultura es el factor aglutinante para que aquello tome sentido. Por esa razón, es necesario que el Estado se reactive, porque para construir una sociedad democrática hace falta que en verdad los ciudadanos se asuman como libres. Es aquí donde los creadores podrían encontrar su camino. Y el Estado también.

ANA GARDUÑO

Para Guty

■ |
La trayectoria de Alberto J. Pani (1878-1955) como político, funcionario y diplomático es conocida. La historiografía de la Revolución mexicana y de los regímenes que le sucedieron, ha registrado su incesante participación en diversos sectores estatales. No se trata, pues, de un personaje desconocido, sin embargo, la conexión entre su desempeño político, como poderoso funcionario, y su faceta de promotor cultural, coleccionista y reformador de museos de historia y arte no ha sido estudiada. Todas ellas son actividades que forman parte de la personalidad pública que Pani construyó a lo largo de su vida política y que lo constituyeron en agente cultural del Estado mexicano.

Como político, militó dentro de grupos y corrientes que, en apariencia antagonicos, predominaron alternativamente en México: fue maderista, carrancista, obregonista y callista. Cuando cada uno de esos líderes ocuparon la presidencia del país, Pani ejerció algún tipo de poder público, ya sea ocupando puestos de elevado rango en la administración estatal o fungiendo como asesor. Con Francisco I. Madero fue subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes y director general de Obras de la Ciudad de México. Con Venustiano Carranza también fue director general de esta última dependencia, director general de los Ferrocarriles Constitucionalistas, secretario de Industria y Comercio y,

ya como diplomático, representante de México en Francia. Justamente durante su estancia de 1919 a 1920 en París fue cuando su acercamiento al arte se intensificó e inició sus actividades como coleccionista de pintura europea de los siglos XVI al XIX.

De regreso en México, con los cuatro presidentes siguientes se desempeñó, aunque con alternancias, como secretario de Hacienda y Crédito Público (SHCP). Si bien Álvaro Obregón lo nombró en 1921 secretario de Relaciones Exteriores, dos años después lo asignó a la SHCP, puesto en el que continuó con Plutarco Elías Calles. Desde esa posición fue que se ocupó de la fundación del Banco de México, institución que ayudó a consolidar durante los gobiernos de Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez. En 1926 se encargó de la remodelación del Palacio Nacional, al que recubrió de tezontle rojo y cantera, además de agregarle el tercer piso, la escalinata central y la escalera de la Secretaría de Hacienda, ya que como ministro de esa dependencia, sus oficinas estaban ubicadas allí.

En los últimos años de la presidencia de Calles y el inicio de Ortiz Rubio fue enviado por segunda ocasión a Francia como representante diplomático. Fue así que en 1927 emprendió la remodelación de la legación mexicana en París, lo que incluyó comisionar dieciocho paneles a un pintor radicado allá: Ángel Zárraga. En esta nueva estancia en la capital francesa fue cuando se dedicó a formar su segunda colección de pinturas de los grandes maestros europeos. En 1931 recibió nombramiento como embajador en España y Portugal,¹ cargo que desempeñó por algunos meses ya que regresó a México poco antes de la salida anticipada del presidente Ortiz Rubio para

¹ En 1931 en México se decidió elevar a rango de embajada sus misiones diplomáticas, razón por la que Pani fue el primer embajador en España y Portugal. El doble puesto obedece a que por esos años se acostumbraba el nombramiento de un solo funcionario para hacerse cargo de los dos países que ocupan la península ibérica.

ocuparse de la SHCP.² Una vez elegido el presidente interino, Pani fue ratificado en su cargo. Sería la última ocasión en que se encargó de la cartera de Hacienda.

En septiembre de 1933 se vio obligado a renunciar debido a los graves conflictos que desde tiempo atrás sostenía con Narciso Bassols, secretario de Educación Pública. Aunque son múltiples los motivos de sus desencuentros políticos,³ uno de los más poderosos fue su directa intervención en asuntos que Bassols consideraba que atañían sólo a la secretaría a su cargo: desde mayo de 1932 Pani se había autocomisionado para dirigir la conclusión de las obras de construcción del Palacio de Bellas Artes (concebido durante el porfirato como Teatro Nacional), destinando alto presupuesto y seleccionando costosos materiales de recubrimiento del edificio, lujoso mobiliario y, más aún, reorganizando los espacios para usos y funciones diferentes a los previstos en el plan del arquitecto Federico Mariscal en junio de 1930.⁴

Para la creación del Museo de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes, Pani reestructuró los acervos estatales, seleccionó piezas y, además, adjudicó presupuestos para la adquisición de pintura de los maestros europeos a los que era tan afecto,⁵ con lo que no sólo

² Uno de los cuatro candidatos más visibles para suplir a Ortiz Rubio fue precisamente Pani; empero, el general Calles, que continuaba ejerciendo el mayor poder político, prefirió designar a Abelardo L. Rodríguez para ocupar la presidencia por los dos años siguientes.

³ Desde agosto de 1933 se había encargado de dirigir las obras de construcción del Monumento a la Revolución, utilizando para ello la estructura de acero del inconcluso Palacio Legislativo. Thomas Benjamin, "La Revolución hecha monumento", *Historia y Grafía*, núm. 6, México, enero-junio de 1996, pp. 113-139.

⁴ Véase Alberto J. Pani y Federico Mariscal, *El Palacio de Bellas Artes*, México, Editorial Cultura, 1934, p. 89.

⁵ Pani explicó que a mediados de 1933 fue a Londres en su calidad de secretario de Hacienda para participar en la Conferencia Monetaria y Económica Mundial; después de esa misión, en Londres y Madrid compró piezas "por cuenta del gobierno" para formar "el futuro Museo de Artes Plásticas". Véase Alberto J. Pani, *La segunda*

incrementó el patrimonio nacional y contó con obras suficientes, en calidad y cantidad, para sostener dos sedes de exhibición, las Galerías de la Academia de San Carlos y el nuevo museo, sino que además reestructuró las políticas culturales para dar mayor cabida al tipo de arte que era de su predilección y que en el México de la época ocupaba un lugar marginal, ya que la preferencia estatal era fortalecer el arte de factura nacional.

La tensión generada por lo que se consideraba una injerencia injustificada de Pani en asuntos culturales, llegó a niveles insostenibles una vez que dejó entrever que después de concluido el Palacio de Bellas Artes tenía planeada la reestructuración general de los museos en México; en específico, se disponía a remodelar el Museo Nacional (hoy Museo Nacional de Antropología). Aunque hubo de renunciar como secretario de Hacienda, logró mantenerse como director general de la obras del Palacio de Bellas Artes hasta su inauguración en septiembre de 1934. Sus otros proyectos culturales quedaron abandonados.

■ II

Pani fabricó su personalidad pública al desempeñarse como activo difusor del arte que amaba, sobre todo a través de su incesante intervención en el sector cultural, aunque para ello trasgrediera atribuciones y jerarquías de la élite burocrática, ya que oficialmente nunca tuvo nombramiento en el área de la educación, la cultura o el arte.⁶ No obstante, el influyente funcionario logró transformar una pasión privada

colección Pani de pinturas (catálogo descriptivo y comentado), México, Editorial Cultura, 1940, pp. 23-24.

⁶ Fungió como ministro de Hacienda entre 1923 y 1924 con el presidente Obregón; continuó hasta 1927 con el gobierno de Calles, y tuvo un segundo periodo entre 1932 y 1933 bajo dos gobiernos consecutivos, los de Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez. Fue secretario de Relaciones Exteriores entre 1921 y 1922 y regresó a dirigir esa cartera entre 1935 y 1940.

en un proyecto de impacto nacional. El compromiso con el desarrollo cultural de su tiempo puede ser también el compromiso de un ciudadano con su país.

Más aún, su figura es sin duda una de las más trascendentes en el siglo XX para los acervos del actual Museo Nacional de San Carlos (MNSC), ya que centró su capacidad de gestión, en tanto activo agente cultural,⁷ en la adquisición, exhibición y difusión de pintura posrenacentista europea, misma que definía, de manera objetable, como única fuente de belleza capaz de construir eternidad. Así, implícitamente dejó patente su escaso interés por las corrientes artísticas que le eran contemporáneas y se concentró en su deseo de huellas estéticas del pasado.⁸

Profundo conocedor de las carencias museísticas de su tiempo, incluso ideó un temprano sistema de museos posrevolucionario al que apostó todo el poder que había acumulado durante sus gestiones en los gabinetes de varios presidentes, y con ese proyecto en mente diseñó su estratégica campaña de promotoría cultural. Como parte de ella, en 1930 se dio a la tarea de realizar un inventario de los bienes pictóricos de la antigua Academia de Bellas Artes, con vistas a elaborar el guión curatorial de un recinto que integraría aquella colección con la del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, al que llamaría Museo Nacional de Arqueología y Artes Plásticas. Si

⁷ “Interviene en la administración de las artes y de la cultura, propiciando las condiciones para que otros creen o inventen sus propios fines culturales [...] Tiende un puente entre la producción cultural y sus posibles públicos”. Coelho, “Agente cultural”, en *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2000, pp. 50-51.

⁸ Sobre este tema véase mi artículo “¿Nacidos para comprar arte? Mercado y coleccionismo en México durante la primera mitad del siglo XX”, *Curare*, núm. 27, México, julio-diciembre de 2006, pp. 37-48.

bien hizo llegar el programa del museo a las autoridades correspondientes, no recibió respuesta.⁹

En vista del fracaso, decidió ambicionar menos, limitando su proyecto a la plástica e incorporando a él a las artes populares, ajustándose a la moda populista de los años veinte y treinta del siglo XX. Materializó su plan en el Palacio de Bellas Artes, recinto que se concluyó gracias a su enjundia personal y en el que consumió buena parte de su capital político. Incluso, poco antes de la apertura del republicano palacio y justo para la exhibición inaugural, logró que Presidencia le autorizara presupuesto y se autocomisionó para comprar objetos de arte; con ese propósito organizó una misión diplomática a Europa:

A mediados de 1933 [...] siendo Secretario de Hacienda y Crédito Público [...] pude [...] pasar una semana en Madrid para comprar, por cuenta del Gobierno y a precios bastante reducidos, 8 importantes tablas de las escuelas catalana, valenciana, aragonesa y castellana del siglo XV, entre las cuales se halla un Berruguete, las telas *San Francisco* del Greco, *Magdalena Arrepentida* de Zurbarán, firmada, y *San Simón* de Velázquez [...] *Retrato de Hombre* de del Mazo; *La adoración de los reyes magos* y *La presentación de la Virgen al templo* de Valdés Leal [...] *Adán y Eva* de Lucas Cranach, el viejo [...] *Judith y Holofernes* del Tintoretto [...] y un *Retrato de Hombre*, también del Tintoretto [...] A este selecto grupo de pinturas se agrega el estudio de Goya para su capricho N. 68 —*Linda Maestra*— dibujado a la sanguina y firmado.¹⁰

⁹ Para la elaboración del inventario contó con la ayuda del pintor y restaurador Juan de Mata Pacheco, amigo suyo y responsable de las galerías de pinturas de la Academia.

¹⁰ Alberto J. Pani, *La segunda colección Pani de pinturas*, op. cit., pp. 23-24.

Siguiendo su gusto personal, entonces formó un lote de dieciocho pinturas de las cuales quince eran de procedencia hispana, ya que consideraba que esa escuela estaba pobremente representada. Así, dotó al palacio de diversos espacios de exhibición, privilegiando entre todos al Museo de Artes Plásticas, donde desplegó un guión curatorial panorámico e incluyente, en el que tuvieron cabida los anteriormente denostados óleos novohispanos y los otrora hegemónicos europeos antiguos, para rematar de manera triunfal con los más prestigiados ejemplos decimonónicos. Allí sentó las bases de lo que después se convirtió en el sistema de museos del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Al menos de manera temporal, el gran logro de Pani fue trasladar al centro de la visibilidad pública una colección, la europea, que desde inicios del siglo XX, progresiva pero inexorablemente, se había ido colocando en la marginalidad. Al incluir al arte internacional en una selección que la ideología nacionalista —que vivía sus años de gloria— quería limitar a lo local, de manera virtual colocó la primera piedra para la creación del Museo de San Carlos, recinto que, como sabemos, se inauguró hasta 1968.

■ III

Es indiscutible la trascendencia de Alberto J. Pani para la protección, exhibición y resignificación del arte clásico europeo en la primera mitad del siglo XX. Sus contribuciones a los acervos estatales representaron el último gran impulso a la plástica europea renacentista y neoclásica en nuestro país, aunque no lograron modificar de manera sustancial el mapa de lo que hoy es la colección del MNSC.

Con todo lo polémico que pueda resultar la figura de Pani, al vender y no donar su primera colección y a pesar de las suspicacias que despierta aún el método empleado para realizar la operación co-

mercial, ya que a la vez fungió como comprador y vendedor —aunque oficialmente la transacción se realizó mediante un intermediario, y si bien en su papel de secretario de Hacienda autorizó la disposición de una partida presupuestaria para concretar la compra, debió haber contado con la autorización del presidente Plutarco Elías Calles—, lo fundamental es que en 1926 aseguró la incorporación de esas piezas al patrimonio público.

Se trata de un gran lote de desigual calidad ya que ante sus auto-proclamadas limitantes económicas, Pani se conformó con obra clasificada como “menor”, pero de la técnica más prestigiada, el óleo, e incluso adjuntó una serie de dibujos. Siguiendo la tradición de sus antecesores mexicanos, no compró *highlights* pero siempre creyó que lo eran. Y justo en el tema de las autenticidades se concentró la polémica pública acerca de esta su primera colección, la única que llegó al Museo de San Carlos. Empeñado locamente con “limpiar” el *pedigree* de sus propiedades plásticas consiguió certificados de prominentes *connaisseurs*, galeristas e historiadores del arte de la época. La exigencia de autenticidad es “obsesión de la certidumbre: la del origen de la obra, de su fecha, de su autor, de su signo”.¹¹ Tiempo después tuvo que aceptar, aunque siempre a regañadientes, lo quimérico de algunas de sus atribuciones.

En cuanto a la polémica que se desató cuando se anunció la compra de esos fondos y que incluso se recogió en la censurada prensa contemporánea, la discusión no versó sobre las razones por las que el Estado invertía en trabajos plásticos —ya que existía cierto consenso acerca de que todo asunto relacionado con el arte y la cultura era de su competencia exclusiva—, sino que cuestionó que el precio pagado estuviera tan “inflado” como las supuestas autorías.

¹¹ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI Editores, 1997, p. 87.

A la distancia de varias décadas no podemos sino agradecer que tal transacción se hubiera realizado ya que, sin duda, dentro del MNCS la colección Pani representa la última gran aportación en la construcción de sus acervos; esto a pesar de que los óleos que escogió, en sí mismos y salvo excepciones, no pueden incluirse dentro del selecto muestrario de piezas modelo, ni por sus valores plásticos ni por las temáticas desarrolladas. Un tanto para responder a sus impugnadores y para legitimar sus cuestionadas selecciones, Pani construyó una segunda antología estética, ésta ya circunscrita a los siglos XVI y XVII, que supongo intentaría vender al gobierno ya que en 1940 también publicó un catálogo donde él mismo escribió la introducción; es posible que el hecho de que gobernara el país un antagonista de la corriente a la que pertenecía, el callismo, y de que las políticas culturales durante el cardenismo fueran totalmente adversas al arte “culto” de origen extranjero, es que poco después optara por ofertar este conjunto en una importante galería neoyorquina.

No obstante, Alberto J. Pani proporciona una excelente oportunidad para reflexionar sobre la práctica del coleccionismo y del patrocinio actual, ambos fenómenos de impacto colectivo, así como sobre las obligaciones de los funcionarios en turno en cuanto a cumplir las responsabilidades del Estado en materia cultural.¹²

¹² “Primero, ocupé agradable y fructuosamente, como improvisado coleccionador de obras de arte, los ocios de las funciones diplomáticas que me han sido conferidas —compensando, de paso, los sinsabores y la inutilidad de tales funciones— y, después, aproveché la experiencia así acumulada para mejorar el patrimonio pictórico del Gobierno”. Alberto J. Pani, *La segunda colección Pani de pinturas*, op. cit., pp. 30-31.

BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, PIERRE, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998.
- CARRILLO Y GARIEL, ABELARDO, *Las galerías de pintura de la Academia de San Carlos*, México, Imprenta Universitaria, 1944.
- CATÁLOGO de las pinturas y dibujos de la colección Pani, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1921.
- COELHO, TEIXEIRA, *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Iteso-Secretaría de cultura del Gobierno de Jalisco, 2000.
- FELL, CLAUDE, *José Vasconcelos. Los Años del águila*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- GARDUÑO ANA, “Adjudicar y donar: forjando la heredad pictórica del MNSC”, en *Memoria del Museo Nacional de San Carlos. 40 aniversario*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Patronato del Museo de San Carlos A.C., 2008.
- GÓMEZ, MARTE R., *Vida Política Contemporánea. Cartas de Marte R. Gómez*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- GÓMEZ-GALVARRIATO, AURORA, “La política económica del nuevo régimen. Alberto J. Pani 1923-1927, 1931-1933”, en Leonor Ludlow (coord.), *Los secretarios de Hacienda y sus proyectos (1821-1933)*, tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- GRABADOS y dibujos europeos. *Antiguas colecciones de la Academia de San Carlos y de Alberto J. Pani*, folleto de la exposición en el Museo de San Carlos, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, agosto a septiembre de 1975.
- ITURRIAGA DE LA FUENTE, JOSÉ, *La revolución hacendaria. La Hacienda Pública con el presidente Calles*, México, Secretaría de Educación pública, 1976 (SepSetentas 282).
- KNIGHT, ALAN, *La Revolución mexicana*, 2 vols., México, Grijalbo, 1997.
- KOHN, HANS, *Historia del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984. (Sección de obras de Historia).

- LA CONTROVERSIA Pani-De la Huerta. Documentos para la historia de la última asonada militar*, México, Imprenta de la Secretaría de Hacienda, 1924.
- LA SEGUNDA COLECCIÓN Pani de Pinturas*, catálogo descriptivo y comentado, Cultura, México, 1940.
- LUDLOW, LEONOR (coord.), *Los secretarios de Hacienda y sus proyectos (1821-1933)*, tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- MARTÍNEZ BÁEZ, MANUEL, “Alberto J. Pani, precursor de la sanidad moderna en México”, en *Obras de Manuel Martínez Báez. Selección*, ed. Alfonso Martínez Palomo, tomo VI, núm. 4, México, El Colegio Nacional, 1994.
- MEDIN, TZVI, *El minimato presidencial: historia política del maximato (1928-1935)*, México, Ediciones Era, 1983.
- OBRAS maestras europeas (siglos XIV-XIX) de la colección del Museo de San Carlos*, folleto de la exposición en el Palacio de Iturbide, México, Fomento Cultural Banamex, agosto a octubre de 1985.
- PANI, ALBERTO J., *Apuntes autobiográficos*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2003, edición facsimilar: tomo 1, tomo 2.
- , *La Segunda Colección Pani de Pinturas*, Catálogo descriptivo y comentado, México, Cultura, 1940.
- , *Tres monografías*, México, editorial Atlante, 1941.
- , *Mi contribución al nuevo régimen*, México, Editorial Cultura, 1936.
- , *La política hacendaria y la revolución*, México, Secretaría de Hacienda, Editorial Cultura, 1926.
- , *El problema supremo de México*, México, Inversiones ARPA, 1955.
- , *La historia agredida. Polvareda que alzó un discurso pronunciado ante el Monumento del general Obregón*, México, Editorial Polis, 1950.
- (coord.), *Una encuesta sobre educación popular. Contribución al primer Congreso Nacional de Ayuntamientos. (Dpto. de Aprovisionamientos Generales)*, México, Dirección de talleres Gráficos, 1918.
- y Federico E. Mariscal, *El Palacio de Bellas Artes*, México, Cultura, 1934.

REYES PALMA, FRANCISCO, *Historia social de la educación artística en México (Notas y documentos). La política cultural de la época de Vasconcelos (1920-1924)*, Cuadernos del Centro de Documentación e Investigación, núm. 1, INBA-SEP, México, 1988.

———, “El sueño de la Malinche. Tradición y modernidad cultural, 1921-1940”, en *Los inicios del México contemporáneo*, proyecto y edición de David Maawad, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Casa de las Imágenes, 1997. (Fototeca del INAH, edición conmemorativa 1976-1996.)

SECRETARIOS y Encargados del Despacho de Relaciones Exteriores 1821-1973, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1974.

VASCONCELOS, JOSÉ, *Memorias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

GUILLERMINA GUADARRAMA PEÑA

Las Bienales Interamericanas de Arte, que se efectuaron en México a mediados del siglo XX, fueron producto de un proyecto gubernamental en pro de la unidad continental. La primera se llevó a cabo en 1958, durante la administración de Miguel Álvarez Acosta en el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL). La segunda se celebró en 1960, cuando este funcionario ya no estaba en esa institución; no obstante, su colaboración fue fundamental, ya que desde su cargo como director del Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC) de la Secretaría de Relaciones Exteriores pudo facilitar la transportación de obras de arte desde los diversos países participantes hacia México.

En ambas bienales se presentó la actividad plástica de América, desde Canadá hasta la Patagonia, con pintura, grabado y, en la segunda, se sumó la escultura. Su presentación bajo sello interamericanista, en una época en que ese concepto se usaba para consolidar la unidad entre los países de América, con el liderazgo de Estados Unidos, obliga a preguntar: ¿cuál fue el objetivo de esas exposiciones?, ¿por qué se realizaron en México?, ¿qué intereses políticos estaban inmersos?

■ PRIMEROS PASOS

El interamericanismo, conocido también como panamericanismo, se venía presentando desde 1822, cuando Simón Bolívar convocó a los países recién independizados a formar una confederación cuyos objetivos fueran la seguridad y protección entre ellos frente al expansio-

nismo estadounidense, para lograr ante la comunidad internacional el estatus de naciones no subordinadas; es decir, era una forma de afirmarse como independientes en un medio de integración continental que reconocía dos Américas.

Articular esta propuesta no fue tarea fácil, ya que hasta 1826 se logró un tratado de Unión, Liga y Confederación Perpetua, el cual debería ratificarse en México un año después; sin embargo, la caótica situación política de los países americanos impidió que sus representantes pudieran asistir a firmar el documento. Pese a ello, quedó establecida una Liga Aduanera como primer intento de cooperación económica. En 1828 se firmó un protocolo en Tacubaya y al parecer fue el último intento de unidad en esos años.

Las luchas internas de los países americanos del siglo XIX hizo que éstos mostraran indiferencia ante la unidad. Sólo se congregaban esporádicamente cuando había intentos de reconquista, pero en cuanto pasaba el peligro volvían a dispersarse, situación que expresó claramente el presidente de Chile en el discurso que dirigió al Congreso de su país en 1865:

Distamos de imaginarnos que la unión americana sea un remedio para la actualidad agitada de algunas de nuestras repúblicas, creemos que cualesquiera que sean los pactos internacionales que se ajusten para consagrar la ley, será ilusoria y no acrecentará la fuerza y respetabilidad de los Estados de América, mientras cada uno de ellos no haya encontrado en la estabilidad de la paz interior [...] las condiciones indispensables al desarrollo de sus elementos de prosperidad y poder.¹

¹ Citada en *México en la IX Conferencia Internacional Americana*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, Departamento de Información para el Extranjero, 1948, p. 10.

Finalmente, en 1890 la anhelada unidad se logró cuando Estados Unidos convocó a una Conferencia Internacional Americana, o Interamericana, en Washington, con el argumento de lograr formas de colaboración, básicamente económicas.² Es decir, sólo se agruparon cuando el enemigo original los convocó, poco importó que entre sus intereses no estuvieran la paz y la seguridad, como lo había proyectado Simón Bolívar. No obstante, poco a poco, el resto de los países fueron incorporando temas como la protección y defensa mutuas y también la cultura.³ En esa primera conferencia quedaron establecidas como entidades de cohesión y control la Unión Panamericana y las Conferencias Interamericanas que se celebrarían en diferentes países.⁴

■ EL INTERAMERICANISMO CULTURAL

Desde la I Conferencia Interamericana celebrada en Washington en 1890, se abordó la protección a la propiedad literaria como único tema cultural, pero se enfocó a lo meramente comercial, ya que se le equiparó con las patentes y marcas de fábrica. Fue durante la II Conferencia, realizada en México entre 1901 y 1902, cuando se avanzó un poco más en materia cultural, al marcar como obligación de los países la salvaguarda de los monumentos y la recomendación para formar una comisión Arqueológica Internacional Americana.

² *México ante la IX Conferencia*, *op. cit.*, p. 36. "Son los problemas económicos los que más interesan a los países americanos, ya que de la justa resolución de estos problemas depende el porvenir de las 20 naciones hermanas de nuestro hemisferio".

³ En 1928, durante VI Conferencia realizada en La Habana, se volvió a postular la no intervención, debido a los intereses imperialistas.

⁴ Conferencias Interamericanas, L-E-297, p. 48. Archivo Histórico Genaro Estrada, Secretaría de Relaciones Exteriores. La segunda fue en la ciudad de México; la tercera en Río de Janeiro, en 1906; la cuarta en Buenos Aires, 1910; la quinta en Santiago de Chile, 1923, la sexta en la Habana, 1928; la séptima en Montevideo, 1933; la octava en Lima, 1938; la novena en Bogotá; la décima en Caracas, 1954, y la undécima se planeó celebrarse en Quito, pero se pospuso. Archivo Histórico Genaro Estrada, vol. V, Secretaría de Relaciones Exteriores.

En cada Conferencia Interamericana se fueron sentando las bases para que en la sexta, efectuada en 1928, se fundara un Consejo Central Interamericano de Cooperación Intelectual, que sería coordinado por la oficina del mismo nombre en la Unión Panamericana, cuya primera directora fue la mexicana Concha Romero James.

El interés de los países americanos por la cultura⁵ se basaba en que ésta se consideraba un factor de unidad continental, de tal manera que en la siguiente conferencia, es decir, la séptima, efectuada en 1933 y basada en las conclusiones de la anterior, se fundó el Instituto Interamericano de Cooperación Intelectual —símil del que existía en París— que trabajaría con la Dirección del Consejo ya instalado y con los Consejos Nacionales que deberían crearse en cada una de las naciones. Juntos, instituto, consejo central y consejos nacionales, coordinarían “las relaciones de cooperación entre las naciones del continente americano en las ciencias, las artes y las letras”, tendrían, además, entre sus objetivos buscar formas culturales, basados en una supuesta herencia común, que conjuntaran los intereses de las dos Américas, con el fin de fortalecer los lazos continentales.

Así, la promoción del arte fue un tema central en las discusiones y resoluciones finales de la VII y VIII Conferencia, en las que también se propuso que durante las futuras reuniones se presentaran exposiciones en los países sede. Este punto se reiteró en las conclusiones de la VIII Conferencia de 1938, en la que involucró a la Unión Panamericana, para que junto con Colombia, país anfitrión de la IX Conferencia, organizara con suficiente anticipación un programa de actos cultura-

⁵ Vanesa Teitelbaum y Esther Allón, *La política laboral y cultural en la VII Conferencia Panamericana*, p. 136. biblio2.colmex.mx/cornam/copa_1889_1938/base La cultura entendida como un todo, ciencia, arte, letras, los espacios arqueológicos e históricos valora las instituciones, asociaciones, bibliotecas, universidades, museos, otorgando un papel preponderante a los intelectuales, profesores y profesionales activos en estos temas.

les. De tal manera que para este encuentro, en que se fundó la Organización de Estados Americanos (OEA), en 1948, se preparó la muestra titulada *Gran exposición interamericana de pintura*, a la que México, bajo la comisaría de Fernando Gamboa, llevó obras de autores como José María Velasco, Diego Rivera, José Clemente Orozco y Rufino Tamayo, entre otros. Sin embargo, no pudo efectuarse a causa del estallido social que sacudió a Bogotá en esos días.

Después de lograr la fundación de instituciones en pro de colocar al arte y su promoción al nivel de la importancia de otros temas en las conferencias, esa primera exposición no se pudo efectuar. Lo que sí se pudo consolidar fue la creación del Consejo Interamericano Cultural (CIC) que sustituyó al de Cooperación Intelectual,⁶ impulsado por la representación mexicana. Jaime Torres Bodet, secretario de Relaciones Exteriores, declaró previo a ese evento: “[...] esperamos sinceramente que en Bogotá los países americanos consagren su propósito de elevar el nivel cultural de todos sus habitantes sin distinción de sexo, raza, credo, idioma o condición social y aprovechar para ello, cada día más, los medios de intercambio que ofrece la colaboración interamericana”.⁷

La nueva institución tenía entre sus objetivos promover “las relaciones amistosas entre los pueblos americanos y fortalecer los sentimientos pacíficos mediante el intercambio educacional, científico y cultural”,⁸ así como la organización de conferencias especializadas sobre esos temas en diferentes países; no obstante, su trabajo no se-

⁶ En la Delegación que asistió a esa conferencia, además del secretario Torres Bodet, estaban José Gorostiza; Luis Quintanilla; Antonio Carrillo Flores, director de Nacional Financiera; el director general del Banco de México, Eduardo Villaseñor, así como Roberto Córdova, José María Ortiz Tirado, Pablo Campos Ortiz, Gabriel Ramos Millán, José López Bermúdez, Ernesto Enríquez, Manuel Sánchez Cuen y Francisco A. Urzúa. *México en la IX Conferencia, op. cit.*, p. 471.

⁷ *Ibidem*, p. 318.

⁸ *Ibid.*, pp. 425-426. Abarca de los artículos 73 al 77 del capítulo XII.

ría permanente, pero en los recesos funcionaría un Comité de Acción Cultural integrado por representantes especialistas en materias educativas y culturales.

Otras obligaciones que se establecieron en los acuerdos de la VII y VIII Conferencia referente a lo cultural fueron: “eximir del derecho de Aduana a todas las pinturas y esculturas de artistas americanos; intercambiar exposiciones permanentes y que la Unión Panamericana organizara una exposición de pintores y escultores americanos en su edificio de Washington que después la haría circular por los países de América [...]”.⁹

Por otro lado, también el ascenso del fascismo contribuyó a que el arte cobrara mayor relevancia, ya que además de considerarlo como punto de unidad, se catalogaba como mecanismo de paz. Así se determinó desde la I Conferencia sobre Consolidación de la Paz en 1936,¹⁰ a partir de la cual se iniciaron encuentros específicos sobre cultura, organizados por las Comisiones Nacionales de Cooperación Intelectual. Chile fue el país que convocó a la I Conferencia de esas Comisiones Nacionales (1939), con el argumento de crear nuevos vínculos para un acercamiento más completo y armonioso entre todos los países de América e impulsar el pacifismo y el “desarme moral”, además de dar a conocer la producción intelectual del continente.¹¹ Pero sólo se efectuaron dos conferencias más que abordaron específicamente a la cultura, la segunda se realizó en Cuba y la tercera en Brasil.

No obstante, muchas actividades y exposiciones se realizaron al cobijo de lo estipulado en el Pacto de Bogotá y el Centro Interame-

⁹ Conclusiones de la Conferencia, relativas a la Cooperación Intelectual (capítulo VI del Programa). Archivo Histórico Genaro Estrada, tomos LE 275, LE 290 y LE 291, Secretaría de Relaciones Exteriores.

¹⁰ Expediente de las memorias de la VIII Conferencia, p. 308. Archivo Genaro Estrada.

¹¹ Carta al presidente del Comité Mexicano de Cooperación Intelectual, 16 de mayo de 1938. Archivo Genaro Estrada.

ricano de Cultura, generalmente planeadas por el Departamento de Artes Visuales de la OEA. México se salió del cartabón al organizar, en 1958, actividades culturales fuera de las Conferencias y sin el apoyo de ese Departamento. No era la primera vez que era convocante y sede de reuniones interamericanas. En 1901-1902 lo fue de la II Conferencia, en 1938 efectuó una sobre temas educativos y en 1945 convocó a otra para tratar asuntos sobre guerra y paz, mejor conocida como Conferencia de Chapultepec, reunión que repitió en 1949, pero en esta ocasión se adjudicó la organización de exposiciones artísticas continentales. ¿La razón?: se vislumbra en el papel que le tocó ejercer a Miguel Álvarez Acosta.

■ EL PAPEL DE ÁLVAREZ ACOSTA

El ambiente en la década de 1950 era complicado en el ámbito mundial. En Latinoamérica había una serie de rebeliones, pero la que más preocupaba a los gobiernos de Estados Unidos era la Revolución cubana, a la que pusieron al centro de la Guerra Fría y motivó reuniones urgentes de cancilleres en Washington, así como enfrentamientos entre países durante la X Conferencia Interamericana en 1954: el vecino del norte propuso atacar a todo país americano que fuera sospechoso de comunista, a lo cual la delegación mexicana se opuso, ya que era contrario a los preceptos de la OEA.¹² Por esa situación al gobierno mexicano le interesaba hacer su propuesta cultural para reiterar la consigna de paz y unión. Los organizadores de las bienales apostaron a eso.

El funcionario ideal para realizar el proyecto cultural era Miguel Álvarez Acosta, director del INBAL, ya que conocía todos los acuerdos

¹² El delegado por México era Isidro Fabela. Guatemala y Argentina también se opusieron. Rogerio de la Selva, *Alegato mexicano, defensa del sistema interamericano contra el comunismo internacional*, s.p.i., 1954, p. 5.

sobre cultura emanados de las Conferencias Interamericanas debido a que había formado parte del cuerpo diplomático. En 1939 estuvo al cargo de la legación de México en El Salvador y poco después fue nombrado cónsul de México en Del Río, Texas, donde siguiendo los preceptos interamericanos fundó el grupo Cooperación Intelectual de la Frontera.¹³ Después fue designado asesor técnico en la Secretaría de Relaciones Exteriores.

Álvarez Acosta proyectó un evento multiartístico con el objetivo ya mencionado. Así lo entendió el embajador de Uruguay cuando se presentó el programa ante el cuerpo diplomático: “La relación económica entre los pueblos de nuestro continente puede ser en cualquier momento difícil y a través de ella quizá no encontremos la línea fundamental de nuestra fraternidad esencial. En cambio, México nos invita a unirnos para descubrir las líneas básicas que constituyen el alma de América.” El primer evento fue el Congreso Interamericano de Teatro, celebrado el 23 de agosto de 1958, al que asistieron 22 países. Le siguieron la I Exposición Interamericana de Arquitectura y el primer Festival Panamericano de Música, en el que participaron ocho naciones. También organizó el Curso Panamericano de Dirección de Orquesta, anunciado como “una promoción de México para América y el primero del continente”, que tenía la intención de que México se convirtiera “en la sede permanente de esta tradición para América, como Salzburgo lo era para Europa”.¹⁴ Quedaron esbozados el Festival de Danza Popular de América y el certamen Continental de Novela, cuyo objetivo era escoger al primer novelista del continente.

¹³ Miguel Álvarez Acosta, *Tránsito de una voz apasionada*, Museo Estudio Diego Rivera, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, p. 82.

¹⁴ Manuel Álvarez Acosta, *Siembras y propagaciones*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1958. Curso dirigido por Igor Markevitch.

Pero el reflejo más ostentoso de la política cultural de México en materia artística fue la I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado. El INBAL pagó los costos del traslado de las obras de ida y vuelta de los veinte países que participaron.¹⁵ De acuerdo con la convocatoria, se trataba de estimular la creación artística de América, en las ramas de pintura y grabado, que era el discurso interamericanista; también pretendía dar a conocer las diferentes tendencias de la estética contemporánea. Álvarez Acosta manifestó durante la inauguración que la I Bienal era el “fruto de la autonomía de América”, con lo que sustentó que éste era un acto de reafirmación de la independencia de los países americanos. Declaró, asimismo, que la exposición se derivaba del “centenario de la Constitución de 1857”, con lo que veladamente insinuaba el liderazgo de México en el continente.

Dos años después se realizó la II Bienal. Álvarez Acosta ya no dirigía el INBAL, pero había dejado sentadas las bases con la instalación de la sala de la Amistad Internacional en el Palacio de Bellas Artes. Estaba convencido que “el arte y la cultura vinculaban a las naciones”. El nuevo director del INBAL, el dramaturgo Celestino Gorostiza, comentó que la II Bienal era una oportunidad “de mostrar las inquietudes, los avances, las tendencias y las corrientes por las que se inclina cada una de nuestras naciones”.¹⁶ Estas fueron las únicas bienales del interamericanismo, probablemente a causa de que no se había logrado la anhelada unidad. Al contrario, se habían generado enfrentamientos, no

¹⁵ Asistieron Bolivia, Brasil, Canadá, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, Estados Unidos, Guatemala, Haití, Honduras, Panamá, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Paraguay, Uruguay y Venezuela. Faltaron Nicaragua y Argentina.

¹⁶ En el Acta final de la II Conferencia Interamericana de Comisiones Nacionales de Cooperación Intelectual de La Habana, en 1941, se recomendaba que en las exposiciones de los países americanos estuvieran representadas todas las escuelas de orientación artística, sin exclusión de alguna tendencia.

entre los pueblos, sino entre los propios artistas mexicanos de diversas tendencias estilísticas: los abstractos y los figurativos, que pugnaban por los espacios de exposición. Por otra parte, desde el extranjero se había cuestionado la modernidad de las obras mexicanas, a las que calificaban como “figuración geometrizable, enfoque social, pintura humilde, criollismo naturalismo y nacionalismo”,¹⁷ estilos antagónicos a la pintura continental que el propio Departamento de Artes Visuales de la OEA había presentado en Texas el mismo año de la I Bienal, como parte de los acuerdos oficiales de las Conferencias Interamericanas. Hay que señalar que esa exposición impulsaban una modernidad que estaba vinculada con el macartismo, ya que sólo se presentaba a los artistas no figurativos de América, lo que puede leerse como una forma más de dominación de Estados Unidos.

En el caso mexicano, Álvarez Acosta continuó con su promoción de actividades interamericanas tanto durante su gestión frente al INBAL, como en su cargo de director de la OPIC, oficina de la Secretaría de Relaciones Exteriores. En el primero fundó institutos de cultura en cada estado de la República, conocidos como Institutos Regionales de Bellas Artes. Los acuerdos de las conferencias pedían que cada país creara institutos culturales, pero él fue más allá. En la OPIC organizó los Festivales Mexicanos de la Amistad y la Cultura, principalmente en Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá, que precedieron a la gira que emprendió el presidente mexicano Adolfo López Mateos hacia esos países del 23 de marzo al 7 de abril de 1960.

Como puede observarse, el objetivo de usar el arte y la cultura como mecanismo para la paz y el “desarme moral” de los países, reiterado tantas veces, no se logró de la manera que se pretendía. Tampoco ayudaron las actividades culturales que emprendió México, aunque sí

¹⁷ Marta Traba, *Mirar en América*, Colombia, Biblioteca Ayacucho, 2005, p. 101.

se logró mostrar la producción artística. Estados Unidos, por su parte, utilizó tendenciosamente al arte y la cultura como un medio de control, ya que la OEA promovía sólo aquello que no molestara a las conciencias e incluso fundó el Museo de Arte de las Américas, dentro de otra institución significativa de dominación, el Banco Interamericano de Desarrollo. No obstante, pese al uso y abuso que los políticos hicieron del arte, éste por sí mismo fue valorado, pero también mostró que la dependencia, respecto a los países dominantes, aún continúa.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ ACOSTA, MIGUEL, *Tránsito de una voz apasionada*, México, Museo Estudio Diego Rivera, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- , *Siembras y propagaciones*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1958.
- , *Discursos*, México, Organismo de Promoción Internacional de Cultura, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1958.
- CAMPOS OCHOA, MOISÉS, *De Tacubaya a Chapultepec, Conferencia Interamericana sobre Problemas de la Guerra y de la Paz, 21 de febrero de 1945*, México, Talleres de Impresión de Estampillas y Valores de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1945.
- GARCÍA ROBLES, ALFONSO, *El panamericanismo y la política del buen vecino*, México, Comité mexicano para el estudio científico de las Relaciones Internacionales, 1940.
- MÉXICO en la IX Conferencia Internacional Americana*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1948.
- MORALES MORALES, MINERVA, *Aspectos políticos del sistema interamericano, las reuniones de cancilleres*, México, edición de autor, 1961.
- SÁNCHEZ PONTÓN, LUIS, *La Escuela mexicana y la solidaridad continental*, México, Secretaría de Educación Pública, 1941.

TEITELBAUM, VANESA y Esther Allón, *La política laboral y cultural en la VII Conferencia Panamericana*, biblio2.colmex.mx/cornam/copa_1889_1938/base
S/A, “La crisis del caribe”, *El Universal*, México, 31 de julio de 1939, p. 2.
ARCHIVO Histórico Diplomático, Genaro Estrada, Secretaría de Relaciones Exteriores.

Las representaciones nacionales en la escuela rural mexicana: el caso de Oaxaca (siglo xx)

SALVADOR SIGÜENZA OROZCO

Durante el siglo XX, la educación pública mexicana fue fundamental en la construcción de la identidad nacional desde el Estado; mediante ella se buscó implantar procesos y construcciones ideológicas para lograrlo. En especial, se recurrió a los libros de texto —gratuitos y únicos a partir de 1959— y a las manifestaciones públicas de lo nacional (fiestas, ceremonias, campañas, homenajes).

El Estado posrevolucionario persiguió la incorporación de los pueblos originarios a la sociedad nacional mestiza, tratando de construir una nación cívica —de ciudadanos mexicanos, con los mismos derechos y obligaciones— a partir de un sustento étnico: el mestizaje como resultado de la herencia indígena y española.

En el caso de los indígenas, la educación logró una integración parcial a la cultura nacional; las características de su medio y la insuficiencia de profesores la dificultaron. Asimismo, hubo carencias en la integración económica, social y política. Por ello no se construyó una verdadera sociedad nacional, en la que todos sus ciudadanos pudieran mejorar sus condiciones de vida y tuvieran los mismos derechos y obligaciones: la convicción en la capacidad redentora de la escuela fue una muestra de acciones bien intencionadas pero insuficientes.

La escuela pretendía construir una identidad nacional basada en elementos culturales: la enseñanza del castellano, la historia nacional, el civismo y los derechos constitucionales básicos; la realización de fiestas y ceremonias cívicas y el respeto a los símbolos nacionales. La

labor de los maestros provocó que, de manera simultánea y paulatina, se fueran valorando rasgos de las culturas vernáculas (como la indumentaria), primero en el ámbito local y después —de manera enfática a finales del siglo XX— como parte de la diversidad cultural del país. La identidad nacional forzada resquebrajó la identidad étnica y, paralelamente, recuperó algunos de sus elementos, efecto no considerado inicialmente y que se reforzó durante el último cuarto del siglo XX.

El impulso a la escuela como institución transformadora y la reiteración de esta idea estimuló que se asumiera como una verdad generalizada. La política educativa homogeneizadora y nacionalizadora que incidió en la identidad de los grupos étnicos logró sus objetivos de manera parcial, porque había una identidad étnica primigenia cuyos contenidos se conservaron, la mayoría de las ocasiones de manera clandestina.

La escuela castellanizadora transmitió una historia nacional única, recurriendo a las representaciones del pasado para cubrir la necesidad de construir la unidad nacional. Éstas se sostienen porque pertenecen a un grupo determinado: todo lo conmemorativo es siempre representación y toda representación comprende la noción de hábito; así, el pasado es como se le representa en la memoria de la comunidad. Las representaciones colectivas llevan una carga moral que se transmite por medio de tradiciones creadas, conmemoraciones y celebraciones que recuerdan el pasado, la existencia de calendarios cívicos y la práctica de formas rituales. Estos ejercicios de memoria tienen varios usos ya que son recurso cultural e instrumento retórico, político e ideológico; se utilizan para ejercer el poder pero también permiten criticarlo, cuestionarlo e incluso resistirlo. Las tradiciones están ligadas al sentido de apropiación popular, aunque su construcción puede provocar lecturas diferenciadas y el surgimiento de contrahegemonías y hegemonías alternativas.

La historia se transmite oficialmente, tiene un soporte escrito (el libro y en especial el libro escolar de texto gratuito), se comunica mediante instituciones (como la escuela) y se apoya en funcionarios (como los maestros), esto permite su repetición, expansión y afianzamiento. La historia es parte de una política de Estado, los contenidos educativos son incluidos en un régimen público oficial que socializa y nacionaliza de manera hegemónica, porque el Estado, además del control burocrático, comprende la cultura de un pueblo determinado.

Un elemento utilizado por la escuela como medio de expresión y comunicación es la imagen, que es un marco social de la memoria. Lo que se ve no se cuestiona ya que demuestra lo certero. La imagen puede considerarse un discurso preelaborado que se sujeta a diversas interpretaciones, es una representación que ilustra, identifica, dice y comunica, reproduce lo que se es. El recuerdo de una imagen depende de la “fuerza” con la que es lanzada y de la definición de cuántas y cuáles se utilizan. Al considerar que el marco de pensamiento del niño es estrecho y que en él los acontecimientos se vuelven “sensacionales”, las imágenes repetidas y reiteradas se tornan elementos dominantes que se graban en la mente con mayor profundidad que los elementos cuya repetición no es sistemática o que no se reiteran. En el caso de la difusión de la historia, junto al uso de imágenes (héroes, símbolos) predomina la lengua escrita —nacional, por supuesto—; ambas se refuerzan mutuamente.

El uso de imágenes, sobre todo en una sociedad que en términos históricos mantiene altos índices de analfabetismo y monolingüismo, es un medio importante en la transmisión de rasgos e ideas de los elementos de la identidad nacional. Respecto al analfabetismo, durante el siglo XX Oaxaca presentó un rezago entre doce y veinte por ciento respecto al promedio nacional; asimismo, la cobertura en la enseñanza básica y la asistencia infantil a la misma no se logró por completo. Por

ello, en la construcción del imaginario nacional se consideran importantes las fotografías de las ceremonias públicas y los libros de texto gratuitos. Se sabe de algunas de estas celebraciones, comunes prácticamente a todas las escuelas, por imágenes registradas en su mayoría por los mismos maestros.

Tomas realizadas en las décadas de 1920 a 1960 permiten apreciar formas y mecanismos implantados y repetidos en las escuelas y en el entorno local. Los temas presentes tienen que ver, principalmente, con la función social y cívica de la escuela. Los profesores que realizaron dichas fotografías lo hicieron adecuando los objetos y las personas a las intenciones del registro. Hay algunas imágenes en las que se puede apreciar la composición de escenas, la distribución de la gente, quedando en el centro lo que se consideraba más importante: el héroe, la bandera, la autoridad, el maestro, el beneficio material recibido. Además, en el contexto en el que éstas se generan y transmiten que esos “centros” van a ser realmente “importantes”, en torno a ellos va a girar la vida, tal vez por un día, de la comunidad. En la fuerza y penetración que va a implicar dicha transmisión, es fundamental que quien la difunda sea la escuela y, por ende, el maestro.

En general, las actividades impulsadas por la escuela abarcaban, además de la castellanización y la alfabetización, prácticas cívicas, labores para el mejoramiento social y de la salud, campañas diversas, gestiones ante el gobierno, entre otras.

- 1920. Década en la que se crea la Secretaría de Educación Pública. Incluye la formación de docentes y el paulatino establecimiento de escuelas en zonas rurales e indígenas. El discurso oficial enfatiza la necesidad de castellanizar y alfabetizar, con el objetivo de integrar la “raza cósmica”.
- 1930. La consolidación del Estado y la institucionalización de la

vida política contribuyen a que los procesos de construcción del nacionalismo se apuntalen con las fiestas y ceremonias públicas. En el marco del laicismo estatal hay una marcada tendencia a suplir los altares religiosos por altares a la patria.

- 1940. En el entorno de la segunda Guerra Mundial, la escuela difunde el nacionalismo: los maestros impartieron instrucción militar a niños y jóvenes, las maestras enseñaron primeros auxilios a niñas y jovencitas.
- 1950. Además de reproducirse la idea del nacionalismo y la democracia como formas de vida y elementos de cohesión nacional, se refuerza la idea de la responsabilidad social del Estado y la atención oficial a las necesidades de la población.
- 1960. La creación del libro de texto gratuito, con presencia prácticamente garantizada en todos los hogares mexicanos, fue un mecanismo fundamental en la consolidación del civismo y de la identidad nacional. En un país que en 1960 tenía ocho millones de analfabetos y una población en edad escolar primaria de poco más de cinco millones de niños, la distribución gratuita de un manual escolar, cuyo uso único resultaba obligatorio, contribuyó a apuntalar la construcción de la unidad nacional iniciada desde la segunda mitad del siglo XIX.

Aunque dichas imágenes permiten apreciar la tendencia a la homogeneización, en los últimos treinta años del siglo pasado se inició un proceso de reivindicación y recuperación de contenidos de las culturas indígenas. Por ello, algunas fotografías de la primera década del presente siglo ayudan a comprender, a largo plazo, el proceso de implantación del nacionalismo mexicano y las formas locales de adaptación y, en su caso, complementación con elementos de la cultura local.

■ COMENTARIO FINAL

La identidad nacional y la identidad étnica no son tan distintas y se mezclan, dando lugar a una esencia que es precisamente el sincretismo y no la diferencia extrema. Lo que hace la identidad de las comunidades es precisamente la alquimia particular que producen, con normas y prácticas de la sociedad nacional y heredadas. En la actualidad la identidad nacional requiere entender, valorar y respetar las diferentes formas de ser y de estar propias de los pueblos indígenas, despojándose de prejuicios y de herencias escolarizadas e institucionalizadas, muchas veces reproducidas inconscientemente pero asumidas de manera cotidiana. La diversidad cultural y la suma de culturas compatibles brinda una riqueza particular, en especial a los sectores de la sociedad muchas veces silenciados pero cuyo vigor se ha tornado en aliento primordial en la integración de la identidad nacional.

ARCHIVO

Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública. Sección Escuelas Rurales, Oaxaca.

BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, BENEDICT, *Comunidades imaginadas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

BOURDIEU, PIERRE, *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, Siglo XXI Editores, 2007.

BURKE, PETER, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Madrid, Alianza, 2001.

———, *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza, 2000.

CONALITEG, *Comisión Nacional de los Libros de Texto Gratuitos, 35 años de historia*, México, 1994.

FINKIELKRAUT, ALAIN, *La derrota del pensamiento*, Barcelona, Anagrama, 1987.

- GEERTZ, CLIFFORD, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 2005.
- GELLNER, ERNEST, *Nacionalismo*, Barcelona, Destino, 1998.
- GRAMSCI, ANTONIO, *Cuadernos de la cárcel*, México, Era, 1975.
- GUIBERNAU, MONTSERRAT, *Los nacionalismos*, Barcelona, Ariel, 1996.
- HALBWACHS, MAURICE, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004.
- LE GOFF, JACQUES, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991.
- LOMNITZ-ADLER, CLAUDIO, *Las salidas del laberinto*, México, Planeta, 1995.
- MARTÍNEZ LUNA, JAIME, *Comunalidad y desarrollo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.
- SMITH, ANTHONY, *Las teorías del nacionalismo*, Madrid, Península, 1976.
- VIGOTSKY, LEV, *Pensamiento y lenguaje: teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas*, México, Quinto Sol, 1996.

Imágenes y representaciones del movimiento estudiantil de 1968 en la nota roja. El caso del diario *La Prensa*

369

BEATRIZ ARGELIA GONZÁLEZ GARCÍA

Acercarse al movimiento estudiantil de 1968 desde una visión histórica implica ampliar el marco de referencia temporal al cual se le redujo durante décadas. Vista en perspectiva, como un acontecimiento fundamental de la segunda mitad del siglo XX mexicano y no como un evento aislado y estrictamente conmemorativo, la movilización que convocó a miles de jóvenes entre julio y octubre de ese emblemático año, reclama de la disciplina histórica un ejercicio crítico que, a cuarenta años de distancia, permita resituarlo y hacerlo transitar hacia nuevas interpretaciones.¹

Convertida en objeto de estudio de ciencias como la sociología, la antropología, la psicología social y la economía, o en asunto medular

¹ A lo largo de cuatro décadas se ha producido una considerable cantidad de trabajos de distinta índole acerca del movimiento estudiantil de 1968. Realizados desde una perspectiva particular y planteados con objetivos diversos, podemos caracterizar una primera etapa en la que sobresalen los textos emanados de la pluma de los propios protagonistas y que a manera de memorias, crónicas y entrevistas, buscaron la documentación y difusión de los hechos ante los constantes intentos gubernamentales por borrar de los anales el episodio de represión y muerte en Tlatelolco. Escritas varias de ellas en primera persona, las obras dan cuenta de los lugares, personajes y situaciones ocurridas entonces, en contraposición a las explicaciones de Gustavo Díaz Ordaz y su gabinete. Una lectura hecha a la luz de los acontecimientos fue aprehendida en el imaginario colectivo en gran medida como reacción al colérico golpe propinado por el Estado la tarde del 2 de octubre, pero también, debido a los intentos oficiales por ocultar y negar los hechos que descubrieron como artífices de tal acción, a altos mandos de las fuerzas policiacas y militares, además de funcionarios públicos. La versión gubernamental fue colocada en la prensa para exonerar a

del oficio periodístico, la lucha de los estudiantes mexicanos *sesentaio-cheros* no ha merecido, sino escasamente, la elaboración de trabajos que le devuelvan su carácter histórico.²

Limitado por los resabios que presuponen ciertos paradigmas y debates emanados de la propia academia y que sugieren “la necesidad del distanciamiento”³ entre el hecho y el momento en el que se sitúa el historiador, el movimiento estudiantil debió esperar cuatro décadas hasta convertirse en objeto de estudio, de acuerdo con esos cánones que referencian la temporalidad “apropiada” para tal fin.

El impacto que tuvo la revolución cultural en términos historiográficos al colocar en el centro de la discusión el peso del tiempo presente y postular la idea de “la experiencia vivida presente”, significó desmarcarse de la historiografía tradicional en el sentido de que la disciplina representada por la musa Clío es, simple y llanamente, el estudio del pasado. Había que recuperar en un espectro amplio la afirmación de Marc Bloch acerca de que la historia es “el estudio de los hombres en el tiempo”.⁴

los responsables de la matanza de la Plaza de las Tres Culturas. Por ello, se hizo necesario recuperar y preservar la memoria histórica. Las nuevas generaciones debían conocer hasta dónde era capaz de llegar el Estado moderno.

² Durante ocho lustros se ha otorgado la denominación “histórica” a la producción de textos cronológicos o de compilación documental sobre el tema. Para debatir tal acepción hay que señalar que toda práctica historiográfica tiene como objetivo principal la elaboración de una explicación histórica, de acuerdo con lo sugerido por Julio Aróstegui, *La investigación histórica: teoría y método*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 194; de ahí que la remisión de los acontecimientos a su posición en el transcurso de la temporalidad no es suficiente para los fines a los que aspira la investigación histórica. Si bien es necesario situar los sucesos en un espacio temporal, esta acción constituye solamente un primer paso del trabajo disciplinar de la musa Clío.

³ Jean Chesnaux, *¿Hacemos tabla rasa del pasado? A propósito de la historia y de los historiadores*, México, Siglo XXI Editores, 1978, p. 201.

⁴ Carlos Aguirre Rojas, *Itinerarios de la historiografía del siglo XX. De los diferentes marxismos a los varios Annales*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 1999, pp. 44 y 45.

Eso significaba retomar también la tradición crítica de Marx, Walter Benjamin, Norbert Elias y Fernand Braudel, autores que ya habían reivindicado el presente como historia. En ese sentido, Carlos Aguirre Rojas afirma que lo que el 68 hizo con el presente fue “legitimarlo de manera definitiva dentro de la actividad historiográfica, volviéndolo uno de los campos ineludibles de investigación de esta misma actividad”.⁵ Así, la historia habrá de incorporar el estudio de las subjetividades, la manera en que el individuo vive en relación con las estructuras y lo que representa esa experiencia, además de las prácticas simbólicas en las que el discurso y el lenguaje adquieren un importante papel, lo cual presupone la inclusión de nuevas fuentes en el trabajo historiográfico.

La reciente incorporación de la fotografía en el campo de la investigación en México ha generado un debate al respecto, por confrontarse con una idea dominante en el medio académico que ha dotado de autoridad unívoca a la documentación escrita como fuente. El trabajo realizado por algunos ftohistoriadores ha demostrado lo contrario al presentar una serie de textos que han contribuido al conocimiento de diversos procesos sociales. Estas investigaciones parten de un conjunto de premisas teórico-conceptuales y metodológicas que de ninguna manera eximen a la imagen —construida como fuente— del rigor que presupone la crítica de fuentes.

Una investigación sobre el movimiento estudiantil del 68 a partir de imágenes fotoperiodísticas tendría por objetivo contribuir a una relectura de los hechos, por lo que puede aportar la utilización de fuentes documentales no convencionales. Aunado al uso de las fotografías de prensa, debe enfatizarse el carácter de éstas, toda vez que corresponden a un género singular, pocas veces recuperado para la reconstrucción de hechos históricos y, en cambio, sí subestimado como tal: la nota roja.

⁵ Marc Bloch, *Introducción a la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 26.

■ DESARROLLO

Caracterizada por el amplio formato de las fotografías publicadas en su portada y contraportada y el despliegue de imágenes en páginas interiores, tal como en otra época lo hicieran las revistas ilustradas, en el 68 *La Prensa* se convirtió en tribuna favorita del gobierno encabezado por Gustavo Díaz Ordaz, desde donde se reprodujo y avaló el discurso oficial como muestra de la alianza prensa-poder.

El “chayo” o “embute”, es decir, la prebenda de tipo económico otorgado a los dueños, directivos y trabajadores de los medios de comunicación, en pago por su complicidad y silencio, era recibido por algunos trabajadores de “el periódico que dice lo que otros callan”. En sus páginas, la movilización social se redujo a una contienda entre buenos y malos, en la que, evidentemente, los estudiantes llevaron la peor parte al ser presentados como vándalos, delincuentes, agitadores, comunistas y antipatriotas, desde los encabezados, editoriales, columnas y artículos, notas y crónicas informativas, caricaturas, pies de foto y un considerable número de desplegados oficialistas.

En el aspecto gráfico, las imágenes captadas con un enfoque de nota roja y sin afán de denuncia, mostraron la brutalidad ejercida por el Estado, aunque los excesos del sistema siempre encontraron en este impreso una justificación: todo disidente obligaba al gobierno a ejecutar actos de represión. Puestas a dialogar las fotografías con los textos, se observa una constante intención de golpeteo político basado en el rumor o el “trascendido”, con su respectiva calificación de los hechos. La distorsión periodística apuntaba hacia los estudiantes y su condición de jóvenes, pero también a todo aquello que desde una mirada conservadora parecía inconcebible e inadmisibles por no constreñirse a lo social y políticamente correcto.

La estética de la nota roja en los años sesenta del siglo XX apelaba a aquellos valores culturales que facilitaban o permitían el control so-

cial. Enjuiciar a quienes transgredían los límites establecidos desde los parámetros de una moral vinculada estrechamente con los conceptos religiosos del bien y el mal fue, desde su origen, una de sus directrices que a la larga se convirtió en rasgo característico, aunque matizado por el rumbo y el escenario que los cambios políticos y sociales en el país se iban perfilando.

Las imágenes capturadas por la lente de los reporteros gráficos asignados a la cobertura del movimiento estudiantil del rotativo dan cuenta de ello, porque nos acercan a un nacionalismo que, en la época del llamado milagro mexicano, reivindicó el territorio, la sociedad, el ejército, el presidente y el partido de Estado como una unidad indisoluble. Esa línea discursiva se valió del corporativismo y un eficaz aparato propagandístico —controlado desde la Secretaría de Gobernación— para reproducir el mensaje de unión inquebrantable entre gobierno y gobernados. Una de sus herramientas fundamentales fue el empleo de los símbolos patrios en función de una historia oficial construida desde una narrativa propia, con objetivos políticos bien definidos.

Esta visión parece sintetizarse en unas líneas de la columna periodística *Granero Político*, publicada semanalmente, bajo el seudónimo “Sembrador”. El espacio de opinión no era otra cosa que una concesión de *La Prensa* al entonces secretario de Gobernación, Luis Echeverría Álvarez. El 6 de octubre, es decir, cuatro días después de la matanza de Tlatelolco, el “columnista anónimo” dijo: “El ejército mexicano, nacido de nuestra Revolución y surgido de la entraña misma del pueblo, como defensor externo e interno de sus instituciones, así como el apoyo que cada soldado mexicano, como ciudadano patriota, ha sabido prestar en cumplimiento de su deber al régimen constitucional del Presidente Díaz Ordaz...”⁶

⁶ Jacinto Rodríguez Munguía, *La otra guerra secreta*, México, Debate, 2007, p. 163.

“La etapa de presidencialismo exacerbado, autoritario, de compromiso social, paternalista, patrimonialista y dueño de un amplio espectro de alianzas sociales estuvo vigente desde fines de la década de los cuarenta y permaneció prácticamente inalterado hasta finales de los años sesenta.”⁷ En la figura del primer mandatario estaba concentrado el poder:

El Presidente era el promotor de las reformas, el dirigente máximo del partido hegemónico, el árbitro decisivo en los conflictos políticos, el justiciero social infaltable, el jefe de Estado y la cabeza de la Nación [...] Sucesivamente, el Ejecutivo Federal fue sometiendo al Congreso, al partido oficial, a los gobernadores, al poder judicial, a los sindicatos, a las organizaciones campesinas, a los militares y a los caciques regionales. En el entramado político resultante prevaleció su visión de las cosas por sobre la de cualquier otro personaje de la vida institucional del país.⁸

Durante la última semana de julio de 1968, el periódico hizo embonar las piezas de la versión gubernamental echadas a andar mediáticamente después del 26 de julio, en torno al “complot comunista”, en voz de los generales Luis Cueto y Raúl Mendiola Zerocere. El diario dotó a sus ediciones de una profunda carga xenofóbica y mostró su rechazo por el comunismo, en el marco de la Guerra Fría. Este medio de comunicación impreso y el gobierno no estaban dispuestos a soportar la rebelión juvenil, menos aún si tenía relación con “ideologías ajenas” a las postuladas por el Estado mexicano.

En los meses en los que tuvo lugar el movimiento estudiantil, Mario Santaella de la Cajiga, entonces director general y gerente del

⁷ Germán Pérez Fernández, “Del presidencialismo absoluto al presidencialismo acotado: medio siglo de vida política en México”, en *México en el siglo XX*, México, Archivo General de la Nación, 1999, p. 65.

⁸ *Idem.*

periódico, se reunió en varias ocasiones con el primer mandatario y sus funcionarios, al grado de retratarse con ellos, lo cual nos habla del nivel de sus relaciones políticas. Hoy se sabe que su complicidad costaba cincuenta mil pesos a la Secretaría de Gobernación. Pero esa relación tenía una razón de fondo: en ese año, *La Prensa* se anunciaba como un diario cuyo *target* estaba conformado por “la clase trabajadora y popular”, a quienes consideraba “compradores efectivos y consumidores de los anunciantes”. De acuerdo con sus propios datos, la publicación tiraba 185 mil ejemplares todos los días, pero repercutía en 740 mil personas, ya que sus cálculos refieren cuatro lectores por cada impreso recibido en un hogar.

La totalidad del material gráfico publicado por el rotativo entre los meses de julio y octubre, constituye una mínima parte de la cantidad de impresiones y negativos que los fotorreporteros obtuvieron aquellos días y que debieron entregar a Francisco Picco, jefe del Departamento de Fotografía, quien a su vez puso en manos de Santaella de la Cajiga esos registros gráficos. Los fotógrafos recibieron la orden de imprimir cuatro copias de cada imagen que captaran, lo cual les resultó ajeno a la dinámica del trabajo cotidiano.⁹

Los fotógrafos asignados a la cobertura del movimiento estudiantil fueron el propio Picco, Enrique Metinides,¹⁰ Agustín Pérez Escamilla, Francisco Romo, Rodolfo Martínez, Malaquías Ramírez, Carlos Peláez, Raúl Hernández y Arturo Flores. Formados en la escuela de la nota roja por el hecho de pertenecer a un diario cuyo tratamiento de la información general era de ese orden, los entonces llamados “redac-

⁹ Entrevista con el fotógrafo Enrique Metinides, realizada por Alberto del Castillo y Beatriz González, julio de 2008.

¹⁰ Enrique Metinides, fotógrafo mexicano, ha sido considerado por la crítica internacional como “el maestro” de la nota roja, equiparándolo con Weege, el artista de la lente que retrató los episodios criminales que tuvieron lugar entre 1930 y 1940

tores gráficos” de *La Prensa* capturaron en muchas ocasiones escenas que lejos de coincidir con el discurso oficial, mostraron los excesos de la fuerza pública y el ejercicio de la violencia como una práctica que se extendió a lo largo de esos meses. Para hacer encajar dichas imágenes en la línea editorial, el jefe de información y los directivos usaron la estrategia de redactar largos y editorializados pies de foto.

■ CONCLUSIONES

A partir de las fotografías publicadas en el impreso, es posible acceder a otra información, siempre y cuando planteemos a las fuentes nuevas preguntas de investigación. Las gráficas capturadas entre el 22 y el 31 de julio de 1968 —es decir, durante la semana en que ocurrieron los enfrentamientos entre jóvenes de las Vocacionales 2 y 5 y los alumnos de la escuela privada Isaac Ochoterena— presentan a una masa anónima, desorganizada, adolescente y masculina, que es reprimida constantemente por las fuerzas del Estado.

Luego del llamado del rector Javier Barros Sierra en defensa de la autonomía universitaria, las fotografías documentan a una multitud de jóvenes universitarios y con ello la incursión de las mujeres en la lucha estudiantil. Entre agosto y octubre, serán recurrentes las imágenes de

en Nueva York. La obra de Metinides ha sido revalorada de manera reciente y ha sido exhibida en museos y galerías europeas y estadounidenses, independientemente de su soporte y formato original. En México, su trabajo —publicado ininterrumpidamente durante cuarenta años en el periódico *La Prensa*— se reconoce debido a su sello característico: una particular visión estética de los hechos sangrientos. En él está plasmada la muerte y la agonía, el dolor y el desconsuelo, la impudicia y la violencia, y eso que él mismo ha nombrado como “el mirón”, figura omnipresente en toda tragedia cotidiana, el “ojo *voyeur*” que se sacia con la aflicción ajena. Sus fotografías ofrecen fragmentos de una sociedad en la que conviven de manera simbiótica la pobreza y la injusticia, la impunidad y la corrupción. Retrató el movimiento estudiantil de 1968 y es el único reportero gráfico vivo de aquellos que cubrieron los hechos para el rotativo en el que laboraba.

los brigadistas en diversos espacios públicos, algunas de éstas con su respectivo desenlace violento, lo que nos conduce a reflexionar acerca del nivel de compromiso de quienes constituyeron “la columna vertebral del movimiento”.¹¹

Las fotografías dan cuenta del festivo verano en el que los estudiantes tomaron los espacios tradicionalmente ocupados por el poder. Observamos también la participación de otros sectores de la población poco estudiados. Las gráficas confirman que el 2 de octubre culminó en una escalada violenta empleada por el Estado durante más de setenta días y que las sangrientas incursiones de las fuerzas armadas habían dejado ya muertos y heridos.

ARCHIVOS

INSTITUTO de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE).

PERIÓDICO *La Prensa* (julio-octubre de 1968).

FONDO Hemerografía del Movimiento Estudiantil de 1968, Caja 34.

¹¹ Francisco de la Cruz, “Botes, volantes y estudiantes: asaltando la metrópoli”, *Gaceta UNAM*, suplemento *A cuarenta años del 68*, núm. 5, México, 27 de octubre de 2008, p. 2.

FLORENCIA GUTIÉRREZ

FAUSTA GANTÚS

La presente ponencia, enfocada a desentrañar las claves del imaginario laboral porfiriano, se inscribe en un trabajo más amplio, el cual comprende el análisis de un conjunto de fotografías e ilustraciones de diversas tahonas capitalinas de la ciudad de México de fines del siglo XIX. Las imágenes examinadas, correspondientes a la Panadería del Portillo y publicadas en el semanario *El Tiempo Ilustrado*, se complementan con dos narrativas fotográficas: la del establecimiento panadero De Los Gallos, publicadas en el libro *Estadística gráfica*,¹ y una foto resguardada en la Fototeca Nacional, Fondo Agustín Casasola, que remite al interior de una anónima tahona capitalina.² Se trata de confrontar diversos referentes visuales del mundo panadero de la ciudad de México a fin de establecer un contrapunto entre el imaginario productivo, difundido por quienes pretendían refrendar la marcha del progreso mexicano, y la dura realidad laboral que primaba en la mayoría de los espacios panaderos. Entendemos que este ejercicio de

¹ El libro *Estadística gráfica. Progreso de los Estados Unidos Mexicanos* fue publicado en 1896 y se inserta en la prolifera producción literaria de tipo promocional que el gobierno porfiriano se encargó de alentar. Esta publicación fue autocalificada en su introducción como un “álbum monográfico ilustrado”, destinado a promover y publicitar los adelantos que habían conducido a México por el camino del progreso, adelantos “que [el país había] logrado alcanzar, desde el momento feliz en que el genio de la Paz tendió su diestra para impulsar con vigor el volante brioso del trabajo”.

² Fototeca Nacional, Fondo Casasola, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

reflexión, sustentado en el uso de las imágenes, colabora en la comprensión de las ambigüedades y tensiones que signaron este segmento del universo laboral urbano, ayudando a dotar de nuevos sentidos y claves explicativas a los estudios sobre el mundo del trabajo.

■ LA GRAN PANADERÍA DEL PORTILLO EN *EL TIEMPO ILUSTRADO*

El gobierno de Porfirio Díaz buscó a través de las imágenes proyectar a la nación y al mundo la idea de un país industrial. Por su parte, los empresarios panaderos pretendieron insertarse en la misma lógica triunfalista, publicitando sus establecimientos en la prensa de la época, tal como lo hicieron los propietarios de la Gran Panadería del Portillo que anunciaron su empresa en las páginas del semanario dominical *El Tiempo Ilustrado*,³ publicación dirigida a las clases media y alta, particularmente católicas.⁴

A través de este reportaje los propietarios pretendían mostrar la Gran Panadería del Portillo como un establecimiento competitivo y exitoso, es decir, exhibirla como una empresa acorde con los imperativos del progreso y la modernización económica que perseguían el gobierno y las elites empresariales. Para el mundo del trabajo, y no fue la excepción el universo panadero, la mecanización constituía un signo indiscutible de ese progreso, mismo que se traducía en mayores niveles de eficiencia y productividad, más higiene laboral, menores costos y, por ende, precios más bajos.

La crónica sobre La Gran Panadería del Portillo combinaba escritura e imagen. En el texto se daba cuenta de la historia de la tahona desde su fundación: se destacaba su antigüedad de más de cien años,

³ *El Tiempo Ilustrado*, México, 20 de septiembre de 1908.

⁴ *El Tiempo Ilustrado* circuló entre 1891 y 1914 bajo la dirección de Victoriano Agüeros.

para afirmar así su tradición comercial y su experiencia en el ramo, hasta la modernización de sus espacios y progresiva mecanización, gracias a que sus dueños habían introducido “grandes mejoras en el establecimiento para la mejor elaboración del pan”.⁵ En las dos páginas dedicadas a cubrir la noticia se incluían un total de ocho fotografías, seis de ellas servían para exhibir distintas áreas del local y dos estaban destinadas a mostrar los rostros de los propietarios.

Se trata de un reportaje con claros fines propagandísticos. El uso de las imágenes queda explicitado en el mismo artículo, cuando se señala que se publican “algunas fotografías de la Gran Panadería del Portillo, para que nuestros lectores puedan juzgar de su importancia”. Tanto en el texto como en las imágenes se procura exhibir un lugar en el que impera el orden y la higiene. La mayoría de los trabajadores que aparecen retratados no está realizando sus labores cotidianas sino posando para la cámara, tratando de asumir actitudes desenfadas y relajadas. Observamos que se trata de una especie de escenificación, de una composición decorativa perfectamente elaborada, en la que impera la armonía y un ambiente de calma.

Como lo señala Boris Kossoy en el libro *Fotografía e historia*, para el caso de la imagen promocional de una plantación de café colombiana, en estas tomas se “está ocultando una dura realidad que se esconde más allá de la imagen”,⁶ esto es, las condiciones de trabajo imperantes en los establecimientos panaderos, definidas en el caso en estudio por la impronta manufacturera —como forma de organización de la producción— y las consecuencias que de ella se desprendían, particularmente los prolongados encierros que debían soportar los operarios.

⁵ *El Tiempo Ilustrado*, 20 de septiembre de 1908.

⁶ Boris Kossoy, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, Biblioteca de la Mirada, 2001, p. 93.

En tal sentido, si bien a fines del siglo XIX en la ciudad de México primaban en los “amasijos”⁷ las relaciones laborales asalariadas y la división del trabajo, los procesos manufactureros siguieron constituyendo un aspecto fundamental en lo que respecta a la elaboración del pan. En razón del marcado de carácter artesanal y la ausencia de cambios tecnológicos de envergadura, la destreza y experiencia de los operarios constituían un elemento de gran valía, decisivo para garantizar la calidad del producto. Esta dependencia cotidiana del trabajo manual era necesaria para avalar la calidad del pan, pero también era imprescindible a fin de garantizarle al público comprador, día tras día, la existencia de productos panaderos. Justamente aquí residía otra de las implicaciones del trabajo en las tahonas: teniendo en cuenta el arduo, laborioso y lento proceso de elaboración del pan, la retención de los operarios en el establecimiento se convirtió en una condición ineludible de la manufactura panadera.

En efecto, los prolongados encierros constituyeron la causa de las mayores desavenencias entre los trabajadores y los dueños y administradores de las panaderías. Las huelgas detectadas, al igual que los motines y las manifestaciones de violencia física y verbal, estuvieron íntimamente ligados con las condiciones laborales presentes en estos espacios; estas expresiones de disconformidad estuvieron motivadas, principalmente, en la costumbre secular de no permitir que los trabajadores salieran de las tahonas y pudieran descansar en sus hogares.⁸

La Gran Panadería del Portillo se publicitaba como “un establecimiento modelo”, las implicaciones de este mensaje pretendie-

⁷ En las fuentes de la época la palabra “amasijo” es usada como sinónimo de panadería o tahona.

⁸ Florencia Gutiérrez, “De panaderos y panaderías. Condiciones de trabajo y conflictividad laboral a fines del siglo XIX en la ciudad de México”, *Secuencia*, núm. 66, México, 2006, pp. 14-22.

ron transmitirse a través de una serie de seis fotografías que servían al lector como guía en un recorrido que transitaba desde la fachada, la parte externa del establecimiento, hasta la sección de los hornos. El recorrido sigue un orden que corresponde con el de la producción misma del pan, iniciando en las bodegas en las que se almacenan los ingredientes; siguiendo por el departamento de maquinarias, en el que los productos se mezclan para preparar la masa; continuando en el amasijo, donde los panaderos convierten la masa en diferentes tipos y formas de pan; pasando después a los hornos para llegar, finalmente, a la sección del despacho al público, en donde el producto se expende en grandes canastas y es servido por mujeres y hombres impecablemente vestidos. La mayoría de las imágenes traslucen la clara intención de mostrar una atmósfera de orden, limpieza y mecanización, enmarcada en el ideal modernizador porfiriano.

El texto apuntala las pretensiones de los propietarios y se encarga de dirigir la percepción del lector, guiándolo en la observación de las tomas, realizadas por un fotógrafo o casa fotográfica como lo indica la firma al calce, que aparece en la parte inferior de cada una de las seis impresiones. El encabezado anuncia que se trata de “Un establecimiento modelo”,⁹ a continuación se informa al lector que el sitio al que se alude es la Gran Panadería del Portillo. A lo largo de la exposición se insiste en el perfil del lugar, que contaba con las “más modernas maquinarias”; también se pone énfasis en las condiciones de higiene, por ejemplo, se señala que gracias a la mecanización “el alimento [...] sal[e] enteramente puro y limpio”, por tanto la clientela podía tener la confianza de estar consumiendo un “pan limpio, higiénico, perfectamente bien acabado”. De esta forma, se pretendía resaltar la particularidad de esta panadería que, a diferencia de otros establecimientos, garantizaba

⁹ *El Tiempo Ilustrado*, México, 20 de septiembre de 1908.

la calidad de su producción, distanciándose de las prácticas fraudulentas realizadas por muchos panaderos (el reemplazo de la manteca por aceite de ajonjolí, la incorporación de alumbre para dar mayor blancura al pan, mezclar harinas de diferentes calidades, sustituir la harina flor por otras de menor calidad, etcétera) y privilegiaba la higiene al reemplazar, en gran medida, el trabajo manual por el tecnificado. De esta forma, pretendían distanciarse del ensombrecedor cuadro que denunciaba la prensa, cuando señalaba que:

[...] con la fatiga producida por el rudo trabajo, venía abundante transpiración y el sudor corría a mares de la cara, la espalda y el pecho de los panaderos; quienes para enjuagarlo y refrescarse tomaban, según cuentan, una bola de masa y la pasaban por las partes mojadas de su individuo; pero si esto era una porquería no lo es menos, y quizás el peor, el sistema de amacijo [*sic*] usado actualmente, importado por los panaderos españoles que han monopolizado el ramo desde hace algunos años y que consiste en bailar sobre la masa.¹⁰

Las fotografías, aunadas al texto, servían para crear en el observador la ilusión de encontrarse ante un establecimiento panadero en el que la mecanización se había consolidado. Ahora bien, si el lector observa con cuidado se da cuenta que en realidad lo que vemos a través de estas fotos es “una propaganda, es decir, la propagación de un modelo. El decorado, la escenografía; todo se convierte en una puesta en escena. Cada elemento vale para anclar la leyenda en un significado”.¹¹

¹⁰ *La Patria*, México, 2 de abril de 1893, citado en Laura Rojas Hernández, *Piden pan, no les dan: conflictos y condiciones de trabajo en las panaderías de la ciudad de México, 1895-1929*, tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 61.

¹¹ Miguel Rojas Mix, *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*, Buenos Aires, 2006, Prometeo, p. 70.

Lejos de encontrarse en la realización de las faenas cotidianas, la mayoría de los operarios está posando, adoptando conductas muy lejanas de las que mostrarían en medio del trajín de un día normal de actividades. Aunque el posar para la lente resulta una característica de la fotografía decimonónica y, en tal sentido, no es extraño que se usara en estos documentos gráficos, lo que cabe resaltar es la particularidad de que esa pose no pretendiera mostrar la realización de las actividades propias del oficio, las cuales están apenas insinuadas. Los cargadores, los operarios, los vendedores, todos visten ropas pulcras, adoptan actitudes supuestamente espontáneas, todos actúan para el ojo de la cámara que los observa.

Las diferentes secciones que integran el conjunto panadero son también escenarios montados. La bodega acusa una perfecta iluminación a pesar de que en las dos secciones de pared que aparecen en la imagen no vemos ninguna ventana y sólo se observa una puerta al fondo. Podemos suponer que la luz entraba por la zona detrás de la cámara, oculta a la vista del espectador pero, si nos fijamos con mayor detalle, pilas de sacos parecen prolongarse hacia el otro lado, lo que sugiere que tampoco ahí habría ventanas. Por otro lado, el orden y la limpieza que impera parecen singulares para un sitio en el cual debía reinar un continuo movimiento. Asimismo, los cargadores no evidencian signos de cansancio y de transpiración, aunque es fácil suponer la fatiga que la tarea de transportar esos bultos les provocaría. Tampoco hay rastro de harina en el piso, ni en cara, manos o ropa de los operarios.

Lo mismo sucede en el cuarto de máquinas, en el que falta la materia prima, no hay sacos de harina ni masa en ninguno de los aparatos; como en el caso anterior domina el orden en un espacio signado por la paralización de la maquinaria, que al parecer ha sido lavada cuidadosamente para la toma. Otra vez los trabajadores son parte de

la decoración, en la que se incluye a un menor de edad.¹² En el amasijo se repite la misma situación: alrededor de una gran mesa, en la que regularmente se amasa y se le da forma a las piezas, vemos una superficie limpia sobre la que descansan unos cuantos panes. Sin embargo, pese a las pretensiones de modernización, mecanización e higiene, atributos con los que la empresa panadera quería exhibirse, la fotografía revela el costado artesanal de la producción, pues, como vemos, la persistencia del trabajo manual centrada en la figura del individuo que amasa y da forma al pan domina la toma fotográfica. Otro aspecto que se cuele en la imagen es la falta de higiene de los operarios, si bien en las otras tomas casi todos los personajes visten camisas de manga larga, boinas en la cabeza y algunos llevan delantales, en el amasijo los hombres tienen la cabeza descubierta y la camisa arremangada. En este sentido, la imagen no difiere de la denuncia que señalaba que “cualquiera que pase por una panadería en las primeras horas de la mañana o de la tarde, puede ver en la puerta de ella un grupo formado por cuatro o cinco hombres vestidos con calzones y camisa de manta; muchos de ellos completamente descalzos los juanetudos pies, entre cuyos dedos dislocados se ven restos de masa”.¹³

La preocupación por transmitir la imagen de un establecimiento higiénico y pulcro vuelve a recuperarse en la sección del despacho al público, en la que los dependientes (una mujer y cuatro varones) llevan ropa limpia y el cabello protegido. Vale la pena detenerse en las características de los clientes, hombres y niños que por su vestimenta remiten al universo de los sectores populares. En este sentido, es viable suponer que estos consumidores recurrían a la tahona en busca del

¹² La presencia de niños y jóvenes en el mundo laboral urbano decimonónico fue una constante, reiteradamente expuesta en notas periodísticas, fotografías e ilustraciones.

¹³ *La Patria*, *op. cit.*, p. 61.

denominado pan de sal, particularmente del pan común, que por ser elaborado con harinas inferiores era más barato. Este tipo de producto se comercializaba principalmente en calles, plazas, estanquillos y mercados de la ciudad, por lo que podemos pensar que parte del público consumidor que se observa en la fotografía compraba pan para luego comercializarlo de manera ambulante. En la sección de los hornos, siguiendo la lógica del reportaje gráfico, dos operarios aparecen posando en un contexto dominado por la presencia humana y la ausencia del producto panadero. Al fondo de la toma un grupo de trabajadores observa la labor del fotógrafo, quien diseña la escena y la captura con su cámara, construyendo así la imagen que se quiere proyectar de la Gran Panadería del Portillo.

En el marco de la idea que dominaba en la época respecto de la fotografía, esto es, la de considerarla en general como un retrato o espejo fiel de la realidad, podemos suponer que los lectores difícilmente cuestionarían la veracidad de la imagen que la cámara había captado y que, reproducida por el periódico, llegaba hasta ellos. Ello permitía generar en los receptores la idea de que México y sus establecimientos panaderos avanzaban por la senda de la mecanización y la modernización. Hoy, el conocimiento de la realidad productiva panadera decimonónica y la riqueza de los aportes proveniente de la historiografía centrada en el uso de las imágenes permiten desentrañar las claves y particularidades de esta serie fotográfica, posibilitando “leer” el mensaje explícito e intencional presente en las mismas, sin descuidar la lectura de otras implicaciones que, probablemente, ajenas a la voluntad manifiesta del fotógrafo, expresan la complejidad y contradicciones propias de estos espacios laborales. En este caso, la intención de presentar la Gran Panadería del Portillo como modelo de mecanización e higiene industrial no pudo evitar reflejar la persistencia del trabajo artesanal, realidad presente con mayor o menor fuerza en todos los

establecimientos panaderos de fines del siglo XIX y principios del XX. Siguiendo a Raphael Samuel, señalamos que el poder de las fotos “es el reverso de su apariencia. Podemos pensar que vamos a ellas para conocer el pasado, pero es el conocimiento que llevamos de ellas lo que las vuelve significativas desde el punto de vista histórico, transformando un residuo más o menos casual del pasado en un icono precioso”.¹⁴

¹⁴ Raphael Samuel, “El ojo de la historia”, *Entrepasados*, núms. 18/19, 2000, pp. 145-170, 161.

MARTHA CECILIA JAIME GONZÁLEZ

La historieta ha sido un campo fértil para quienes buscan abordar el estudio de la sociedad mexicana a partir de lo que lee, desde la literatura de más fácil acceso; por ejemplo, Irene Herner, en *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, explica que en 1977 se editaban en el país setenta millones de ejemplares de historietas y fotonovelas, de los cuales ochenta por ciento eran “cuentos” y veinte por ciento fotonovelas.¹ Por su parte, Juan Manuel Aurrecochea afirma que a mediados de la década de 1980 el lector mexicano se convirtió en el mayor consumidor de historietas en el mundo cuando el promedio anual de lectura de este tipo de impresos alcanzó los dos mil millones.²

Escoger *La familia Burrón* como historieta específica para el análisis que aquí se propone responde fundamentalmente a que es, junto con *El libro semanal*, la única publicación de este tipo que permanece a la venta desde los años cuarenta del siglo pasado, con historias originales y no reediciones de números ya publicados, como es el caso de *Memín Pinguín* o *Lágrimas, risas y amor*. Intentaremos estudiarla a partir de las categorías propuestas, por una lado, por Oscar Lewis en su *Cultura de la pobreza* y, por otro, por Armando Bartra y su estudio sobre la “utopía de la escasez” y el sistema del campesinado o de los “orilleros”.

¹ Irene Herner y María Eugenia Chellet, *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, México, Nueva Imagen, 1979, p. IX.

² Cfr., Juan Manuel Aurrecochea, “La historieta popular mexicana en la hora de su arqueología”, en http://www.pepines.unam.mx/index.php?vl_id_ensayo=5&seleccion=ensayos&vl_salto=1

El autor, Gabriel Vargas, presenta, en la inmensa mayoría de las entregas mensuales, un capítulo enmarcado en el entorno urbano de la vecindad del Callejón de Cuajo y las calles de ese barrio. Debe sobreentenderse, claro, que esta vecindad y este barrio están inscritos en el Centro Histórico de la ciudad de México y es, por tanto, el retrato de esos habitantes. Sin embargo, nos ha entregado también varios capítulos que se desarrollan en un contexto rural o de periferia radical, tal es el caso de la Colonia El Terregal, lugar de asiento de la pareja de pepenadores Don Susano Cantarranas y La Divina Chuy, o el pueblo La Coyotera, cuna del cacicazgo y dominio del mandamás Don Briagoberto Memelas. De este modo, cada una de las lecturas hechas sobre estos autores, servirá para analizar lo urbano y lo rural, es decir, Lewis nos auxiliará para interpretar la historieta cuyos contenidos se desarrollen en la ciudad y Bartra lo hará con el contexto rural. A continuación presentaremos el análisis de los textos propuestos y las categorías que servirán para nuestro estudio.

Hemos dividido nuestro análisis mediante seis temas principales: pobreza, inflación, hambre, desnutrición, corrupción y analfabetismo. Fueron elegidos debido a que pueden ser medidos mediante los datos provenientes de los diversos censos levantados en la ciudad y Lewis los utiliza como dato para su propio estudio. Antes de presentar el retrato de la familia urbana que realiza Vargas en su obra, debemos definir términos como vida cotidiana e imaginario. Para tal efecto echaremos mano de lo expuesto por Cornelius Castoriadis y otros autores como Henry Lefebvre y Ágnes Heller. Para el primero la vida cotidiana es “lo humilde y lo sólido, lo que se da por supuesto, aquello cuyas partes y fragmentos se encadenan en un empleo del tiempo [...] Es lo que no lleva fecha. Es lo insignificante.”³ Esta insignificancia

³ Henry Lefebvre, *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid, Alianza, 1972, p. 36.

de acontecimientos supuestos resulta aparente cuando se estudia bajo la lupa de la *Antropología de la pobreza* de Lewis y se aplica a la historieta como un espejo de la realidad, pues si bien aceptamos que existe una enorme distancia entre la vida cotidiana “real” y lo narrado en la historieta *La familia Burrón*, también sostenemos que la pobreza ha sido tan bien retratada en la literatura que el propio Lewis da cuenta de las valoraciones que del pobre se han hecho para su propio estudio y, por tanto, aplicar el sentido inverso a un mismo fenómeno puede resultar válido.

Genaro Zalpa afirma que los mexicanos reconocen que las historietas que leen no son más que cuentos, por tanto, no responden a sus realidades. Entonces, ¿por qué son parte del mundo en el que el mexicano vive?, ¿por qué permean hasta la forma de hablar y la transforman?, ¿cómo explicamos que esas historias reconocidas como ficticias, y específicamente la obra de Vargas, han convivido con el mundo “real” de forma tan natural? La respuesta la da el mismo Vargas cuando reconoce que *La familia Burrón* ofrece una alternativa al lector mexicano que busca identificarse, ya que él “ha creado personajes mexicanos y los ha puesto en un auténtico ambiente mexicano.”⁴

El análisis de la historieta lo haremos, entonces, a partir de tres ámbitos de la vida cotidiana que estarán en continuo contacto con los imaginarios que se presentan en la historieta: a) El trabajo, entendido como la actividad productiva o profesional; b) La vida familiar y social, es decir, las relaciones afectivas y sociales, y c) El empleo del tiempo libre: el ocio y la cultura.

⁴ Harold E. Jr. Hinds, Charles M. Tatum, *No sólo para niños. La historieta mexicana en los años sesenta y setenta*, México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2007, p. 217.

a) El trabajo: *La familia Burrón*, desde sus inicios en los que acuñó el nombre *Los Burrón o vida de perro*, reflejaba todos los intentos que hacía Regino Burrón para obtener dinero a través del trabajo diario sin que dichos esfuerzos rindieran frutos. A lo largo de la historieta, Vargas da cuenta del desempleo y la mala situación económica que viven los habitantes de la clase baja de la ciudad, incluso en el capítulo 17 382 del 29 de enero de 1978, en voz de Borola, se queja abiertamente de las instituciones: “Esta maldita situación revienta a cualquiera. Puro bla bla bla, pero nadie que haga algo efectivo. Por todos lados se ven caras tristes y angustiadas. Los niños son los que me causan pena por no saber por qué sus padres les dan de comer sólo una vez al día. No sé qué nos está pasando a los mexicanos que no hacemos nada por defendernos.”⁵

Problemas como la falta de agua corriente dentro de las viviendas o la escasez del líquido vital; delincuencia e inadecuada protección policiaca en la comunidad; bandas callejeras de perros feroces, vivienda precaria y analfabetismo, son otros de los problemas que expresamente se tratan en la historieta. En el número 1 547 Borola va con el diputado Chóforo Barreto para reclamarle la falta de servicios básicos en su vecindad y le pide que haga algo: “Mira Chóforo, nuestro barrio es el más abandonado de México, es un verdadero muladar, así que vengo a pedirte ayuda para que gocemos de los servicios, a los que tenemos derecho.”⁶

La historieta utiliza de vez en vez un formato llamado “recortes” para presentar una serie de denuncias sobre los problemas que presenta la ciudad de México. Incluso en las guardas de la cubierta se aprovecha el espacio para hacerle saber al lector que hizo bien al comprar

⁵ Gabriel Vargas, *La familia Burrón*, núm. 17 382, México, 29 de enero de 1978, pp. 3 y 4.

⁶ Núm. 1 547, año XVIII, México, 29 de abril de 2008, p. 15.

la publicación, pues en ésta se tratan los problemas de manera seria. Por ejemplo, en la figura 2, la guarda lleva el texto: “bajita la mano... sí, porque entre broma y broma *La familia Burrón* le señala los problemas y lacras que padecemos. Todos los números que publicamos, hablan de cosas serias que suceden en nuestro país. Hizo muy bien en adquirir los libros de esta colección.”⁷

Vargas señala la vivienda precaria en la que viven Don Susano Cantarranas y la Divina Chuy, dos pepenadores alcohólicos; los asaltos continuos en colonias populares. Incluso nos da un consejo para no ser asaltados: “los rateros sólo asaltan a los tarugos, no a los que caminan abusados, moviendo los ojos como caracol”; los changarros que también son víctimas de las pandillas que piden dinero a cambio de “protección”; la corrupción que se manifiesta en mordidas o la utilización de funcionarios influyentes para obtener favores o servicios. Por ejemplo, en el número 17 311⁸ Borola consigue ser agente de tránsito gracias a la amistad que tiene con un alto jefe administrativo policiaco. Va más allá al hablar de algunos de los métodos de fraude electoral, que incluyen la utilización de nombres de personas fallecidas en las listas de registro y la intimidación del electorado en las casillas de votación.⁹

Vargas mantiene de manera casi heroica varios giros comerciales y gremiales como la construcción, en el que en la historieta se empieza desde el lodero; el estanquillo como ese lugar en el que se encontraba desde una corcholata hasta la llamada telefónica que cambiaba la vida de cualquiera, el transporte colectivo (aunque sobre éste la mayoría de las veces se queja) y las pulquerías que se leen más vigentes que nunca.

⁷ Gabriel Vargas, *La familia Burrón*, tomo VI, México, Porrúa, 2005, p. 35 I.

⁸ Núm. 17 311, 12 de septiembre de 1976.

⁹ Núm. 16 459, 17 de febrero de 1958.

b) La vida familiar y social: *La familia Burrón* está conformada por cinco integrantes, Borola Tacuche de Burrón, la madre; Regino Burrón, el padre encargado de la peluquería El rizo de Oro; Macuca, la hija que siempre acompaña a su madre; Regino Jr., o el Tejocote, y Foforito, hijo natural de Don Susano Cantarrana y la Divina Chuy, pero que fue regalado a la familia Burrón.

Cada episodio comienza con un epígrafe que presenta la situación, se describe la acción inicial de los personajes y se les deja actuar en estilo directo con Borola en la batuta, utilizando a Regino en el plano moral de lo correcto y lo honesto, y completando el cuadro con el eterno retrato inmóvil y a veces desapercibido de los hijos. Para Carlos Monsiváis, el tema muchas veces se traslada al reino de lo ilógico y lo absurdo y se remata con un final que devuelve a Borola al plano cotidiano casi inmediatamente (en algunos episodios, Borola puede disfrutar de la oportunidad en turno por algunos días).

Hemos dicho que Borola es quien lleva todo el peso de la inmensa mayoría de los capítulos de la historieta, el mismo Vargas ha expresado la intención de que este personaje tuviera el punto de vista feminista.¹⁰ En varios números del año 1954¹¹ se narra la ascensión de Borola hacia la fama como la “exótica loca” que inicia con un teatro improvisado en los lavaderos de la vecindad hasta que, gracias a su talento para divertir a la gente, se logra presentar en los teatros más importantes de la República mexicana bailando y cantando su famoso “así cuchichí, así cuchichí, así cuchichí” y afirma ser “la exótica más famosa de mil novecientos cincuenta y cuatro.”¹² Ya Lefebvre apuntaba que es en las mujeres en donde gravita el mayor peso de la cotidianidad

¹⁰ Entrevista a Gabriel Vargas, 1978.

¹¹ Cf. los números 16 142, 16 143, 16 146, 16 147, 16 148, 16 151, 16 153, 16 158 de *La familia Burrón*, año 1954.

¹² Núm. 16 142, 2 de septiembre de 1954, p. 10.

y Monsiváis considera a Borola como la única pícara del siglo XX y la describe como:

Desfachatada y cínica, provista de una regocijante vanidad, a la energía de Borola nada la arredra: organiza peleas de box entre mujeres, convierte a su vecindad en arena de box o de lucha libre, es mujer de negocios sin capital adjunto, hace rifas fraudulentas (en uno de sus mejores episodios pasa junto a un carro último modelo, le coloca un letrero de “se rifa”, vende todos los boletos y se va), trabaja de cantante sentimental en una carpa, se lanza para diputada, por el cienavo distrito, gana, la despojan de su triunfo mediante el robo de las urnas y, encolerizada y con el apoyo de sus vecinas, se lanza a una insurgencia desarmada, la “revolufia”, con todo y toma de azoteas donde canta “La Adelita”, para asegurar “el frijol de sus chilpayates”. Casi a la fuerza, Borola, entre otras gracias, es una imagen simplificada de una especie hasta hace poco de moda, el político a la mexicana. [...] Es malvada, chismosa, falsamente solidaria, lo que haga falta. Incansable, dinámica, ama de casa que no se resigna a serlo... [sic.]¹³

c) El empleo del tiempo libre: es en este apartado en el que Borola logra desenvolverse con mayor soltura, sobre todo cuando sueña que es rica y puede gozar siempre del “Champán para ricos” y de un “ambiente de mucho despiporre”. Es el tiempo libre el que le permite experimentar formas inimaginables de obtener qué llevarse *al comedor*. Sin embargo, se enfrenta siempre a la poca imaginación de la realidad y debe regresar a preparar la cena para su marido.

La historieta conserva, como ese imaginario colectivo largamente construido, las carpas y los artistas de barriadas, como el maestro en

¹³ Carlos Monsiváis, “En los ochenta años de Gabriel Vargas”, *La Jornada Semanal*, México, 10 de mayo de 1998. Tomado de www.jornada.unam.mx/1998/05/10/sem-monsi.html.

ventriloquía Telesforeto Colín y su muñeco Pompeyo, los niños músicos como Sinfónico Fonseca, Aluvia Salpicón o el mismo Foforito, y ni hablar de las exóticas y las giras por toda la República, los recorridos diarios que siempre incluían un parque (limpio y con su fuente limpia también) donde uno podía apropiarse del espacio.

Si analizáramos cada uno de los personajes nucleares de *La familia Burrón* muy bien encontraríamos aquellos rasgos que nos mencionó Lewis o las características de las que nos habló Bartra. Hagamos pues un pequeño intento.

Borola, si la analizamos a través de la propuesta de Lewis, vive sumergida en la subcultura de la pobreza, si bien no presenta los sentimientos de desesperación, indefensión, desesperanza ni una estructura endeble del ego, sino que muestra un continuo ingenio y la esperanza de que se puede, la decisión, en el plano individual aparenta independencia y autosuficiencia. Logra ciertos niveles continuos de organización comunitaria pero, al ser tan poco duraderos, la regresan irremediamente al sistema de la subcultura de la pobreza. Por otro lado, mantiene una visión de la vida en el presente inmediato, un bajo o nulo control sobre sus impulsos y una clara tendencia hacia la matrifocalidad.

Regino, a su vez, resulta el contraste pues simboliza lo moral, el decoro, la propiedad, el respeto a las instituciones, al trabajo y al deber ser. Desde los primeros años de la historieta es desplazado por Borola, aunque él sigue tratando de cambiar a su esposa: “al estar casada conmigo harás lo que yo disponga en bien tuyo y en el de mis hijos”; sin embargo, Borola le responde: “¡Oye, oye! ¿Quién te autorizó a que te metas en mis asuntos?”¹⁴ También en el año 1954 Regino golpea fuertemente a Borola por no obedecerle.

¹⁴ Núm. 16 142, 2 de septiembre de 1954, pp. 28 y 31.

Si bien esta es la pareja protagonista, existen en la historieta muchos otros personajes que simbolizan diferentes aspectos de la vida cotidiana en la ciudad e incluso aparecen personajes de ficción como extraterrestres o vampiros. El contraste social, por ejemplo, está simbolizado por la tía Cristeta, mujer “chorromillonaria” que, en compañía de su inseparable secretaria y consejera Boba Licon y su cocodrilo Pierre, ocupa su vida en catar vinos, coquetear y luego despreciar a magnates internacionales, sin dejar de preocuparse continuamente por el hambre de los *aztecotas*, tanto así que en uno de los capítulos envía víveres en cohetes espaciales rumbo a la Bondonjito y Peralvillo. También como contraste, pero en sentido inverso, encontramos a Ruperto Tacuche quien, después de varias malas experiencias, ha decidido dejar de ser un ladrón, sin embargo, los *azules* lo siguen persiguiendo, acosando, reprimiendo. Él tiene toda la intención de no volver a los malos pasos y Bella Bellota, su novia, y el hijo paralítico de ésta, lo acompañarán siempre.

Para Bartra también hay mucho que decir de la historieta en tanto reflejo de la economía de la escasez. Briagoberto Memelas, el mandamás de La Coyotera, es el cacique por antonomasia, el representante de esa “institución” que tanto terreno ha adquirido a lo largo de la historia de nuestro pueblo. No obstante, Vargas —quien nació en Tulancingo, Hidalgo, pero se crió en la ciudad de México— no nos muestra caciques criollos o adinerados, sino aquellos que tienen el puesto debido, por ejemplo, a su “aguante” para *la baba de oso* (pulque, pues): “Capetuzo y Caledonia mandan en el Valle de los Escorpiones porque son aún más prietos y salidores que el resto de sus muy prietos y salidores súbditos, y Briagoberto es el padre de La Coyotera porque en ese pueblo pulquero no hay quien le gane en seguirle la hebra al tlachicotón.”¹⁵

¹⁵ Armando Bartra, “Una mirada al campo desde el cómic. Gabriel Vargas en San Cirindango de las Iguanas”, en *La Jornada del Campo*, núm. 5, México, 12 de febrero de 2008.

Los caciques de Vargas son los que organizan al pueblo, los que hacen y deshacen, que se mantienen en continua comunicación con la comunidad entera, pues “el campo mexicano es socialmente denso y entreverado, un mundo de comunidades agrarias donde quienes ejercen hegemonías informales adquieren inevitablemente el talante de caciques.”¹⁶ Para Bartra existen muchas analogías entre lo narrado en los capítulos del campo y aquellos en los que la situación a contar se desarrolla en la Vecindad del Callejón del Cuajo debido a que ambos ambientes, el rural y el periférico —por condición más que por ubicación— reproducen los mismos sistemas de supervivencia.

Si para Monsiváis la protagonista de la historieta es la Vecindad en tanto que micro y macrocosmos y, entendida como “el espacio clásico de la imaginación popular hasta fechas recientes”,¹⁷ para Bartra el verdadero protagonista es el colectivo —ya sea urbano o rural—, esa humanidad profunda que mantiene sus añejas socialidades y que da cuenta de nuestra verdadera identidad, que aún encomia su origen agrario y resiste afianzándose cada vez más: “El México profundo —el México campesino e indígena— pervive y resiste tanto en La Coyotera de Briagoberto Memelas y el Valle de los Escorpiones del Güen Caperuzo, que son mundos propiamente agrarios, como en el Callejón del Cuajo de los Burrón y El Terregal de Susanito Cantarranas y La Divina Chuy, espacios urbanos pero tan telúricos e idiosincráticos como el que más.”¹⁸ Ahora, si atendemos a Lewis, la protagonista será, indudablemente, la familia, esos cinco personajes (unos más desdibujados que otros) que cada semana reaccionan de maneras insospechadas para enfrentarse a la pobreza y que han hecho de ésta su propio sistema, su “estilo de vida”, su cultura.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Carlos Monsiváis, *op. cit.*

¹⁸ Armando Bartra, *op. cit.*

Aquí hemos dado un primer paso para una investigación que merece mucho más profundidad de análisis, sin embargo, ha sido muy satisfactorio descubrir que el mismo Bartra consideró la obra de Vargas digna de ser estudiada a través de sus propios ojos y dar cuenta de la capacidad de reflejo y conservación de imaginarios que parecen despedirse poco a poco de nuestra cultura urbana.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- AURRECOEHEA, JUAN MANUEL y Armando Bartra, *Puros cuentos, la historia de la historieta en México 1874-1934*, México, Museo Nacional de Culturas Populares, Grijalbo, 1988.
- , *Puros cuentos, la historia de la historieta en México 1934-1950*, núm. 2, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grijalbo, 1988.
- , *Puros cuentos, la historia de la historieta en México 1934-1950*, núm. 3, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grijalbo, 1988.
- BARBIERI, DANIELE, *Los lenguajes de los Comic*, Barcelona, Paidós, 1993.
- BARTRA, ARMANDO, *El hombre de hierro. Los límites sociales y naturales del capital*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Ítaca/Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.
- , *Contra el milenarismo*, México, en prensa.
- CAMACHO MORFÍN, THELMA, *Imágenes de México. La historieta de El Buen Tono de Juan B. Urrutia, 1909-1912*, México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2002.
- CASSIGOLLI SALOMÓN, MARÍA ISABEL y María Alicia Barrios Perelman, *Poder y medios de comunicación masiva y vida cotidiana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- HELLER, ÁGNES, *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Península, 1977.
- LEFEBVRE, HENRY, *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid, Alianza, 1972.
- LEWIS, OSCAR, *Antropología de la pobreza. Cinco familias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961.

- , “La cultura de la pobreza”, en Mario Bassols (comp.), *Antología de sociología urbana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- MONSIVÁIS, CARLOS, Palabras de Carlos Monsiváis en el homenaje a Gabriel Vargas, *La Jornada*, México, 21 de noviembre de 2007.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, CLAUDIA, “Breve historia de la Fábrica de cigarros: El Buen Tono S. A.”, en www.palabradeclio.com.mx/PCLIO/BuenTono.pdf
- ROSADO LAGUNES, HUGO, *La historieta, vinculación y desvinculación con la vida cotidiana por la construcción sociocultural del género, la agresión y el poder*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- RUBENSTEIN, ANNE, *Del Pepín a los Agachados. Cómics y censura en el México pos-revolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- ZALPA, GENARO, *El mundo imaginario de la historieta mexicana*, México, Universidad Autónoma de Aguascalientes/Instituto Cultural de Aguascalientes, 2005.

MARÍA PAULA NOVAL

■ LOS CÓDIGOS SIMBÓLICOS

De acuerdo con Jacques Aumont, la riqueza y la complejidad del lenguaje cinematográfico obligan a incluir en los análisis filmícos códigos particulares de este lenguaje junto con

[...] un gran número de configuraciones significantes que nada tienen de específicamente cinematográfico, de donde surge la amplitud de la empresa y la necesidad de acudir a las disciplinas de las que provienen esos códigos no específicos. El filme es el lugar de encuentro entre un gran número de códigos no específicos y uno mucho menor de códigos específicos. Además de la analogía visual, los códigos fotográficos [...], se pueden citar para los filmes narrativos los códigos propios del relato considerados como independientes de los vehículos narrativos. Lo mismo sucede con todos los códigos de “contenido”.¹

Christian Metz estableció la hipótesis de que el “mensaje cinematográfico total” se encuentra articulado por la relación entre cinco grandes grupos de códigos: 1) el de la percepción, 2) el del reconocimiento y la identificación, 3) el del simbolismo y la connotación de los objetos, 4) el de las grandes estructuras narrativas y 5) el de los códigos específicos del cine, que al organizar los cuatro grupos de códigos an-

¹ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, España, Paidós, 1996, p. 201.

teriores —los cuales conforman construcciones culturales muy amplias—, crea un lenguaje propiamente cinematográfico:² “El código es la instancia por la que las configuraciones significantes anteriores a un texto o a un filme dado, se dan por sobreentendidas.”³ Por lo tanto, estudiar los códigos quiere decir estudiar el desarrollo histórico de las formas y las representaciones, tanto artísticas como socioculturales.

El presente trabajo constituye una reflexión sobre la construcción simbólica de la ventana como un código cultural asociado con la idea tradicional del hogar, de la familia nuclear y del ámbito femenino; pero también sobre la ventana como lugar de la mirada. En este sentido la ventana se encuentra estrechamente relacionada con dos códigos específicos del cine particularmente importantes, que son el montaje y la forma en que la cámara articula la mirada o *raccord* sobre la mirada.

■ LA VENTANA COMO SÍMBOLO DEL LUGAR DE LA MIRADA FRENTE AL MUNDO

La representación de la ventana en la pintura occidental se generalizó con el desarrollo de la *perspectiva artificialis* durante el *quattrocento*. Como elemento formal, la ventana (y en menor medida la puerta o el arco) permitió a los artistas del Renacimiento combinar la perspectiva lineal establecida por la arquitectura con la perspectiva atmosférica propia del paisaje, convirtiéndose en el símbolo por excelencia de la separación entre el espacio o mundo interior y el mundo exterior:

La dualidad interior-exterior y la relación entre ambos espacios es inherente a la naturaleza humana y, por tanto, está presente en las manifestaciones artísticas. Tendemos a identificar el interior con nosotros

² Citado en *ibid.*, pp. 184-185.

³ *Ibidem*, p. 198.

mismos, pues nuestra experiencia es vivir dentro de nuestro cuerpo y así el interior es el cobijo y la seguridad mientras que el exterior es todo lo demás, lo que está fuera de nosotros, lo desconocido y lo inseguro. Normalmente, el interior se representa con una habitación y el exterior con un paisaje (urbano o natural) y la relación entre ambos se manifiesta mediante la ventana.⁴

La ventana, entonces, representa un espacio interior y se encuentra estrechamente relacionada con la iconografía del hogar burgués. En el cine clásico de Hollywood la ventana suele constituir un símbolo de la separación entre el mundo femenino y el mundo masculino, separa el ámbito doméstico —tradicionalmente consagrado a la mujer, esposa y madre—, del ámbito público de la calle y del trabajo —consagrado al hombre, proveedor material y sostén moral de la familia.⁵ Con frecuencia las amas de casa se asoman a la ventana o a la puerta cuando los esposos salen a la calle o regresan del trabajo. Esta ventana suele ser la de la sala o de alguna habitación superior. En el cine estadounidense la ventana también representa el espacio de transgresión de niños y jóvenes que escapan por ella para evadir la autoridad paterna.

El cine mexicano de la época de oro utilizó la ventana como separación entre el espacio público y la intimidad del hogar pero en un registro diferente al de Hollywood, ya que la ventana o el balcón es el lugar del cortejo en la comedia ranchera,⁶ mientras que en las películas

⁴ Javier Navarro de Zuñillaga, *Mirando a través*, España, Ediciones del Serbal, 2000, p. 101.

⁵ Sobre las relaciones de poder dentro de la familia nuclear capitalista véase Max Horkheimer, "Autoridad y familia", en *Autoridad y familia y otros escritos*, Buenos Aires, Paidós Estudio, 2001, pp. 76-150.

⁶ El balcón como lugar de encuentro de los jóvenes enamorados tiene una antigua raíz literaria, por ejemplo, Romeo y Julieta, Cyrano de Bergerac/Christian de Neuvillette y Roxana.

de ambiente urbano cuando la familia vive en un departamento, las escaleras y los pasillos sustituyen al balcón como espacio intermedio entre el mundo privado y el mundo público que permite a los padres vigilar a las hijas, al mismo tiempo que a ellas les proporciona un espacio de relativa privacidad con sus pretendientes.⁷ La ventana no es tanto un escaparate en el cual se exhiben las bondades de la familia nuclear como un lugar para el noviazgo. O tal vez sea un escaparate donde lo que se exhibe son justamente las hijas casaderas.

La ventana como representación de un espacio o mundo interior también se encuentra relacionada con una concepción de la mirada.⁸ De acuerdo con Panofsky, el término perspectiva significaba “mirar a través”. La metáfora se generalizó con el tratado de pintura de

⁷ La época de oro del cine mexicano corresponde a la década de 1940. Sobre la representación del noviazgo en dicho cine véase Julia Tuñón, “El noviazgo: ‘dando y dando pajarito volando’, en *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen 1939-1952*, México, El Colegio de México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, pp. 123-124. El cine reprodujo la costumbre de las muchachas de platicar con sus pretendientes en los pasillos; únicamente después de formalizar el noviazgo éstos eran recibidos dentro del departamento. (Entrevista a Alejandra Dorantes, en Graciela de Garay, *Mi multi es mi multi. Historia oral del multifamiliar Miguel Alemán (1949-1999)*, México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 1999, video).

⁸ La identificación de la ventana como bisagra entre un espacio interior y otro exterior está estrechamente relacionada con innovaciones técnicas como la cámara oscura y sus derivados, desde la “ventana de Leonardo” hasta la cámara fotográfica, ya que todos estos inventos tienen su origen en la imitación del fenómeno óptico de la formación de la imagen en la retina mediante la refracción de los rayos luminosos. Desde el enfoque naturalista que adoptaron los artistas del Renacimiento o el realista de los primeros fotógrafos, se podría decir que mediante el sentido de la vista una parcela del mundo exterior penetra en el ojo, al igual que lo hace en la cámara oscura o en la fotográfica, de ahí la concepción de la imagen perspectiva como captación objetiva del mundo sensible. La metáfora del cuadro como ventana a través de la cual se atisba una historia fue aplicada a la pantalla cinematográfica por aquellos que vieron en el cine la posibilidad de reproducir la realidad de manera directa. Javier Navarro de Zuñillaga, *op. cit.*, p. 34.

León Bautista Alberti, que la utilizó de dos maneras diferentes: mirar a través del cuadro la escena representada como si fuera una ventana y mirar a través del tiempo la historia narrada en el cuadro.⁹ Esta idea del cuadro como ventana trató de establecer una relación entre el espacio y el tiempo de la historia representada y el espacio y el tiempo del espectador, por medio de la mirada con la que el espectador penetra en el mundo representado, inaugurando con ello no sólo una nueva forma de ver sino un nuevo tipo de espectador *voyeurista*, aspecto evidente en la tradición pictórica del desnudo, la cual por lo general “nunca presenta al protagonista principal, que es el espectador que hay ante el cuadro, espectador que se supone masculino. Todo va dirigido a él. Todo debe parecer un mero resultado de su presencia allí. Por él asumen las figuras su desnudez. Pero él es, por definición, un extraño que aún conserva sus ropas”.¹⁰

De acuerdo con Laura Mulvey, en el cine clásico de Hollywood el placer de ver, la escopofilia, se asocia con lo activo/masculino y con lo pasivo/femenino. Un caso ejemplar de la construcción de la mirada

⁹ De acuerdo con José María Franco Iradi, “desde los orígenes de la pintura figurativa, y al menos hasta el Renacimiento tardío, hay una sola forma para expresarse: a través de una historia. [...] Alberti dejaba clara esta cuestión cuando definía *istoria* como el fin principal del pintor y parece evidente, a juzgar por los temas de los cuadros de su época o inmediatamente posteriores, que tal definición era confirmada por la realidad de los hechos. La pintura narrativa tomará tal preponderancia que, según Omar Calabrese, la primera aparición oficial de los “géneros” autónomos respecto a la narración ocurre solamente en un texto de Vincenzo Giustiniani, la *Lettera al Signore Antonio Amideni*, escrito antes de 1620, donde se establecen diversos grados de valor para los temas de los cuadros, estando encabezados éstos también por los temas históricos, mientras que el retrato, el paisaje, la naturaleza muerta, etcétera, se valoran como secundarios.” Franco Iradi, José María, *El relato visual*, p. 5. Consultado en mayo de 2008 en http://www.ehu.es/francoiradi/DOCENCIA/APUNTES/ARCHIVOS_PDF/EL_relato_visual.pdf).

¹⁰ John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, pp. 62-63.

voyeurista en el cine lo constituye *La ventana indiscreta*, de Alfred Hitchcock,¹¹ que representa en última instancia el dilema

[...] de un sujeto que elude una relación sexual, transformando su impotencia real en poder, por medio de la mirada, de la observación secreta: regresa a una curiosidad infantil a fin de no asumir su responsabilidad respecto de la hermosa mujer que se le ofrece [...]. Volvemos a encontrar aquí uno de los complejos fundamentales de Hitchcock: la interconexión de la mirada y el par poder/impotencia.¹²

El director construye un juego explícito de identificaciones por medio de la mirada que obliga al espectador masculino a tomar conciencia de su posición voyeurista al identificar su mirada con la mirada inquisitiva de Jeff, la cual a su vez se encuentra identificada con el punto de vista de la cámara que fotografía todo lo que ocurre afuera de la ventana de su departamento. Esta compleja articulación de miradas entre el espectador, los personajes dentro de la diégesis y el punto de vista de la cámara por medio del montaje constituye uno de los códigos específicos del cine.¹³ Como contraparte, la ventana como símbolo del hogar y de la familia constituye un código cultural ampliamente difundido que se encuentra asociado con la mirada femenina, una mirada que es introspectiva y no voyeurista porque representa el mundo interior.

¹¹ *Rear Window*, Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1954; con James Stewart/Jeff y Grace Kelly/Lisa.

¹² Slavoj Žižek, *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Argentina, Paidós, 2000, pp. 154-155.

¹³ Laura Mulvey, "El placer visual y el cine narrativo", en Karen Cordero Reiman, Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana/Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 93.

■ MUERTE CINEMATOGRAFICA DE LA FAMILIA NUCLEAR

Mientras que en el cine clásico de Hollywood la utilización de la ventana como símbolo del hogar contribuyó a promover el ideal de la familia nuclear de la clase media, más recientemente ha servido como piedra de toque de la crítica a un sistema económico que hace imposible cualquier mediación con el modelo para un grupo cada vez más amplio de población. Baste citar como ejemplo de lo anterior dos películas recientes, una estadounidense y otra mexicana: *Sweeney Todd: el barbero demoníaco de la calle Fleet*¹⁴ y *Un mundo maravilloso*.¹⁵

En *Sweeney Todd* la ventana se utiliza de las dos maneras, representa un hogar feliz donde la mujer cumple su papel social como madre y ama de casa en paz y armonía o su reverso, un hogar amenazante y violento del que no puede escapar. En esta inversión de significados el mundo público se transforma en un espacio de libertad y el mundo privado en una prisión, en un lugar de confinamiento involuntario. Lucy Barker es una joven madre y ama de casa felizmente casada con el respetable barbero Benjamin Barker. Su hogar constituye un lugar de refugio donde se encuentra a salvo de las amenazas del mundo exterior, en este caso personificadas por el poderoso juez Turpin, un perverso sexual que la desea y la espía por la ventana. Para poseerla el juez primero tiene que arrastrarla fuera de su hogar, lo cual logrará dejándola desamparada después de encarcelar injustificadamente a su esposo.

El juez atrae a Lucy a su casa con promesas de ayuda, donde es violada y posteriormente desposeída de su bebé. Enferma y medio loca

¹⁴ *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*, Tim Burton, 2007; con Laura Michelle Kelly/Lucy Barker, Johnny Depp/Benjamin Barker, Alan Rickman/juez Turpin, Jane Wisener/Johanna. Musical de Stephen Sondheim y Hugh Wheeler originalmente estrenado en Broadway en 1979.

¹⁵ Luis Estrada, México, 2006; con Damián Alcázar/Juan Pérez y Cecilia Suárez/Rosita.

se convierte en una vagabunda que ronda obsesivamente la casa del juez y la que fuera su hogar. Quince años después su hija Johanna, convertida en pupila del juez, se encuentra prisionera dentro de su casa, ya que éste también la desea y la espía por un hoyo hecho en la puerta de su habitación.

A diferencia de su madre, para Johanna el mundo interior detrás de la ventana es peligroso y amenazante mientras que el mundo exterior representa la libertad. Johanna logrará escapar con la ayuda de un joven marino que en un descuido del juez se enamora de ella al verla asomada a la ventana.

Como indica el título, *Sweeney Todd* es la historia del barbero y en ella el drama de Lucy constituye únicamente la desventura que da inicio al relato y justifica la conversión de Benjamin Barker en el vengativo asesino serial que reconocerá a su esposa en la vagabunda sólo después de haberla degollado.¹⁶

La historia de este musical se encuentra ambientada en el Londres del siglo XIX y constituye una ácida crítica del abuso de poder y la injusticia. El juez Turpin es un *gentleman*, un miembro del *establishment* que encarna de manera retorcida los valores de libertad, igualdad y justicia propios del Estado burgués.

Por su parte, *Un mundo maravilloso* cuenta las peripecias de un indigente en la ciudad de México en la era de la globalización y propone una visión muy irónica acerca del discurso neoliberal, cuyos índices de crecimiento macroeconómico sostienen que es imposible acabar con

¹⁶ En su análisis de las funciones del relato en el cuento popular ruso, Vladimir Propp señala que “una desventura de cualquier tipo es la forma fundamental de la trama. De la desventura y de la reacción contra ella nace el tema. Las formas de estas desventuras son bastante variadas [...]” Vladimir Propp, *Raíces históricas del cuento*, México, Colofón, 1989, p. 44. El análisis de Propp ha sido ampliamente retomado en los estudios sobre cine.

la pobreza, por lo tanto, la única estrategia económicamente viable para el país consiste en acabar con los pobres. Más allá de las diferencias de contexto en que se desarrolla cada historia, las grandes líneas del relato son semejantes en las dos películas, lo cual tiene que ver con algo más que la influencia de Hollywood en las cinematografías nacionales, ya que como señala Jacques Aumont, retomando el análisis de las funciones del relato elaborado por Vladimir Propp, “el filme de ficción como el mito o el cuento popular, se apoya en unas estructuras básicas cuyo número de elementos está acabado y cuyas combinaciones son limitadas”.¹⁷

Juan Pérez es encarcelado injustamente al igual que Benjamin Barker. El primero queda libre tras cumplir una condena de tres años mientras que el segundo logra escapar de prisión y regresar a Londres quince años después. Rosita, la esposa de Juan Pérez, también es encarcelada al tratar de evitar que la despojen de su casa y como a Lucy, la autoridad pretende desposeerla de su hijo recién nacido pero sin lograrlo.

Ni Juan Pérez ni Benjamin Barker logran conservar sus derechos ciudadanos y terminan convertidos en habitantes indeseables del submundo urbano representado por las cloacas de la gran ciudad. Y de paso, también en asesinos seriales.

En ese submundo Juan Pérez reencuentra a sus compadres, un grupo de indigentes alcohólicos que reniega de la existencia de Dios, pero él les asegura que sí existe y que sabe dónde vive: en la casa de unos buenos cristianos que en una ocasión le dieron comida, una cobija y lo invitaron a creer. A diferencia de *Sweeney Todd*, la ambientación de *Un mundo maravilloso* es ecléctica y el hogar ideal tiene más que ver con la representación cinematográfica de la típica casa de los suburbios

¹⁷ Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 128.

estadunidenses de los años cincuenta del siglo XX que con la ciudad de México. Juan Pérez se asoma a la ventana de la sala donde la familia ideal pasa una fría tarde lluviosa cómodamente instalada junto a la chimenea. Este espacio responde más a la tradición cinematográfica mexicana, en la cual “la habitación más frecuentemente representada en las escenas familiares es el comedor [...]. En el comedor confluye lo privado con lo público, el trabajo reproductivo de ella y el papel de proveedor de él. Representa el sistema familiar, la hechura materna del sustento en un espacio representado por el padre”.¹⁸

En lo que parece una brusca elipsis temporal que logra desconcertar al espectador, Juan Pérez se encuentra viendo la tele en la sala de su casa mientras explica a su hijo que el futuro que le aguarda se debe al neoliberalismo. Es Navidad, así que los compadres llegan cargados de regalos y dispuestos a cenar el tradicional pavo preparado por Rosita. Durante el brindis, Juan Pérez repite que es mejor vivir un día como ricos que toda una vida de pobres. En la escena final la cámara fija encuadra en un *long shot* a la atípica familia compartiendo la cena en el comedor; posteriormente inicia un *zoom out* que enmarca la ventana desde afuera y continúa con un *dolly back* sobre el jardín permitiéndonos observar uno a uno los cuerpos sin vida de la familia asesinada cuyo hogar usurparon.¹⁹ Las dos películas citadas se centran en las dificultades de los personajes masculinos para llevar a cabo su ideal de formar una familia nuclear fundamentada en los papeles de género más tradicionales. Su desestructuración interna al sufrir la injusticia

¹⁸ “El ‘hogar’ es más que una casa en la que se vive; implica afecto, intimidad, seguridad: o sea, es un espacio sagrado pero laico, separado del mundo público, y que propicia el desarrollo óptimo de quienes lo habitan.” Julia Tuñón, *op. cit.*, pp. 133-134.

¹⁹ En esta escena se infiere que Juan Pérez y sus compadres asesinaron a la familia para quedarse con la casa y vivir como ricos aunque fuera por un día. Por eso el hijo le debe su futuro al neoliberalismo, es decir, a la pobreza.

—del sistema económico neoliberal en el caso de Juan Pérez; del abuso de poder por parte de la autoridad en el caso de Benjamin Barker— que les impide fungir con su papel social (como proveedor al primero, como protector al segundo) los lleva a convertirse en asesinos seriales.

Para entender el desequilibrio interno que los conduce a esta situación límite hay que recordar que el modelo de la familia burguesa constituyó uno de los pilares fundamentales del Estado moderno que también se impuso a la clase trabajadora. Se apuntaló la soberanía del patriarca industrial siempre y cuando éste se sometiera a sus leyes.

La familia moderna, como muchas otras instituciones, fue hija de la Revolución francesa. La decapitación del rey simbolizó, por un lado, la ruptura de un orden del mundo sustentado en el derecho de origen divino y, por otro, la fractura del poder patriarcal y la disolución de la familia tradicional. Mientras que la decadencia de la ley de Dios y la muerte del Rey dejaron en la orfandad a los nuevos ciudadanos de la República, la ruptura del poder patriarcal abrió la puerta a una “peligrosa irrupción de lo femenino” en la sociedad.²⁰ Para contrarrestar dicho peligro, el Estado moderno sirvió de apuntalamiento al padre de la familia burguesa en el proceso de reconstitución de su soberanía, con las siguientes condiciones: restringir su autoridad al ámbito de la fábrica, donde se erigió en protector de sus obreros, y al ámbito doméstico, donde fungió como proveedor de sus dependientes. La familia moderna se constituyó entonces en una de las instituciones fundamentales del Estado burgués, al tiempo que el patriarca industrial aceptaba la restricción de su poder mediante su sometimiento a las leyes del Estado.²¹

²⁰ Elisabeth Roudinesco, *La familia en desorden*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 40.

²¹ Para un análisis detallado de este proceso véase *ibidem*, capítulo 2: “La irrupción de lo femenino”, pp. 37-48.

El Estado neoliberal acabó con esta alianza al desamparar a sus ciudadanos, a la familia y al socavar las bases de la autoridad paterna. En estas películas se asesina a la familia nuclear al mismo tiempo que se la mantiene como ideal, pero lo que se representa en ellas es el desequilibrio del orden simbólico dominante. La familia nuclear ha muerto: ¡viva la familia!

SÍNTESIS CURRICULARES 413

Autores



■ ALCÁNTARA MACHUCA, EDWIN

Licenciado en Periodismo y Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México y tesista de la maestría en Historia de México por la Facultad de Filosofía y Letras de la misma institución. Ha participado como ponente en foros académicos como Armas y letras de la República, El viajero y la ciudad en el siglo XIX, Voces y miradas en la historia y las Jornadas Académicas del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM. Fue profesor de Taller de Comunicación, Lectura e Investigación Documental en el Colegio de Ciencias y Humanidades. Reseñista de libros de historia y literatura en la revista *Ciencia y desarrollo* del Conacyt y en el *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*. Su tesis *La ética periodística en la prensa mexicana* fue premiada por el Consejo Nacional para la Enseñanza y la Investigación de las Ciencias de la Comunicación en 2000. Recibió el premio de la revista *Punto de Partida* 2004 en la categoría de novela. Colaboró en el proyecto de investigación 1810-2010, la configuración intelectual del México moderno y contemporáneo de la Coordinación de Humanidades de la UNAM. Colabora en el Departamento de Sistematización Hemerográfica del citado Instituto.

■ ALCÁNTARA MACHUCA, GEORGINA

Psicóloga por la Universidad Nacional Autónoma de México y coreógrafa por el Instituto Nacional de Bellas Artes. Ha sido docente e investigadora en diversas instituciones. Cursó estudios de doctorado en Investigación Psicológica en la Facultad de Psicología y Ciencias de la Educación en la Universidad Ramon Llull, en Barcelona, y ha continuado su formación en diversos ámbitos en México, Canadá y Francia. Actualmente es coordinadora de Difusión del Cenidiap.

■ ARANDA MÁRQUEZ, CARLOS

Licenciatura en Letras Inglesas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, posgrado en Historia y Crítica de Arte por la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Curador adjunto y jefe del Departamento de Museografía del Museo Universitario del Chopo (1994-1998), curador asociado de Ace Gallery (1999-2000). Se desempeña en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda como profesor asociado B de Historia y Teoría del Arte. Como curador independiente ha organizado más de 40 exposiciones en lugares como Bogotá, Bolonia, Buenos Aires, Cali, Madrid, Monterrey, Nueva York, Oaxaca, São Paulo, Turín y la ciudad de México. Ha escrito para *La Jornada Semanal* del periódico *La Jornada*, y en revistas como *Art Nexus*, *Poliéster*, *Flash Arts International* y el *Boletín de Curare*, además de reportajes especiales sobre artes plásticas para el periódico *Reforma*. Es coguionista de la película *Yogang, todo lo que baja tiene que subir...* y autor de la novela inédita *Todos somos unos canallas*. Escribe actualmente *El asesino busca su víctima*, su segunda novela, y *La curaduría como un asalto*, su segundo libro de teoría del arte.

■ ARGÜELLO GRUNSTEIN, ALBERTO

Licenciado en Sociología por la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, maestro en Artes Visuales por la Escuela Nacional de Artes Plásticas y pasante del doctorado de Historia de la Cultura en la Universidad Iberoamericana. Desde 1990 se desempeña como investigador en el Cenidiap, del cual fue director de 2000 a 2003. Ha ejercido la docencia en la Escuela de Diseño de la Universidad Anáhuac-Norte, maestría en Historia del Arte en el Instituto Cultural Helénico, posgrado de la ENAP y maestría en estrategias de creatividad en la Universidad del Noreste. Ha publicado artículos y ensayos sobre artes visuales en prensa, revistas y libros y coordinado publicaciones colectivas para el INBA. Autor de ensayos como “El dinero en México, una historia de arte y política”,

“México, la nueva encrucijada en su cultura: la política cultural y el Tratado de Libre Comercio”, “El fundamentalismo estadounidense frente a la cultura hispanoamericana”, “Nuevos rumbos de la geografía artística en México”, “Pensamiento y arte en los noventa”, “La utopía del arte puro”, “Miradas sociales sobre el arte”, “Redescubriendo la sociología del arte” y “El arte actual en México”. Ha realizado seis exposiciones individuales y participado en 20 colectivas.

■ CAUDILLO LOZANO, JONATHAN

Estudios en el Centro de Arte Dramático A. C. Realizó estudios acerca del método de acciones físicas en La Habana, Cuba. Estudió teatro físico con entrenamiento de danza butoh. Concluyó sus estudios de licenciatura en filosofía en el Instituto Científico Técnico y Educativo y tiene más de 10 años de experiencia dentro del teatro independiente.

■ CENTENO BAÑUELOS, MANUEL

Estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Primera exposición pictórica individual en el Colegio Franco-Español en 1970. De 1972 a la fecha ha participado en numerosas y diversas exposiciones individuales y colectivas. Ingresó al Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1974 en la Coordinación de Exposiciones. Ha colaborado como jurado en concursos de artes plásticas. En la segunda mitad de la década de 1970 supervisó el transporte y la custodia de obra para la Oficina de Registro y Control de Obra y para el Centro Nacional de Conservación de Obra Artística, INBA. Tuvo a su cargo la Coordinación de Galerías del INBA. En la década de 1980 asumió la Jefatura de Exposiciones Nacionales e Internacionales. Fue comisario, en representación del INBA, para algunas muestras colectivas, nacionales e internacionales. En la década de 1990 coordinó, curó, investigó, efec-

tuó múltiples montajes museográficos y asesoró a la dirección del Museo de Arte Moderno. Los dos últimos años de la década se hizo cargo de la Subdirección y Curaduría del mismo museo. Hoy en día colabora como teórico y comentarista para el Cenidiap.

■ CHAPLEAU, DANIELLE

Licenciada en Geografía, Geomorfología y Artes Plásticas, maestra en Artes Visuales por la Universidad Laval de Québec, en donde realiza actualmente estudios doctorales en Artes Visuales y de la Escena. Como artista ha realizado diferentes exposiciones colectivas y individuales en Canadá, Francia, Italia, España, Bélgica y México. En 2002 realizó una residencia artística en Italia bajo el programa *Arte in Italia* de la Universidad Concordia, Montreal, y en 2005 una residencia de investigación en México en el Centro Nacional de las Artes. En 2007 fue invitada a exponer en el marco del Festival Internacional Cervantino, edición 35. En 2008 fue distinguida por el Consejo de Investigación en Ciencias Humanas de Canadá con la Beca de Estudios Superiores de Canadá 2008-2011. Ha impartido diversas conferencias sobre artes visuales en Québec (Universidad Laval) y en México (Universidad Nacional Autónoma de México).

■ CHÁVEZ MAYOL, HUMBERTO

Ha realizado estudios de especialización en fotografía en la Universidad de Nihon, Tokio, y en la Universidad de Chiba, Japón. Ha presentado diversas exposiciones individuales y colectivas tanto en México como en el extranjero. Investigador titular en el Cenidiap de 1990 a 2009. Autor de textos y artículos en libros y revistas especializadas, así como curador y promotor de la colección fotográfica Encuentros. Actualmente es director general adjunto académico del Centro Nacional de las Artes.

■ CIMET SHOJET, ESTHER

Historiadora del arte, actriz y madre de Daniel Yoshúa. Es investigadora de tiempo completo en el Cenidiap y miembro de la Academia de Fronteras en la misma institución. Fue cofundadora del Centro de Investigación para la Educación y la Difusión Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes, del que también fue directora. Fue profesora en la carrera de Diseño de la Comunicación Gráfica en la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, donde por varios años tuvo a su cargo el Área Teórica del Taller de Gráfica Monumental; de historia y teoría del arte en otras instituciones de educación superior como la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Escuela de Arquitectura en la Universidad Autónoma de Puebla y la Escuela de Diseño del INBA. Entre sus publicaciones se encuentran: *Movimiento muralista mexicano. Ideología y Producción* por la UAM-X, *Arte y diseño gráfico. Transformaciones recientes en la educación superior* por el CIEDA, la traducción del inglés al español del libro de Shifra M. Goldman y *Olvidemos nuestro enfado. Imágenes de la institucionalización*, fascículo de la serie Abrevian Ensayos, publicada por el Cenidiap.

■ DE LA GUERRA CASTELLANOS, FRANCISCO EMILIO

Autor de *Julio Cortázar, de literatura y revolución en América Latina*, publicado por la Unión de Universidades de América Latina, México, 2000, y profesor de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y de la Academia de Expresión Oral y Escrita en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

■ DÍAZ GÜEMEZ, MARCO AURELIO

Investigador del Centro de Investigación de la Licenciatura en Artes Visuales de la Escuela Superior de Artes de Yucatán. Maestro en arquitectura, Universidad Autónoma de Yucatán. Miembro de FrontGround, centro de investigación artística. Fundador de Deisy Loría, clicka de artistas visuales (2002-2003).

■ DOMBRONSKY, MARÍA NÉLIDA

Psicoanalista. Doctorante en Ciencias Humanas por la Universidad Simón Bolívar. Docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y en la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

■ FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, SILVIA

Licenciada en Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana. Maestría y doctorado en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Doctora con Mención Honorífica. Miembro del seminario La educación del arte en México. Reconocimiento universitario Sor Juana Inés de la Cruz por su trayectoria académica en la UNAM. Docente por 37 años, con cátedras de Historia del Arte y de Diseño en la UIA, Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, Universidad del Hábitat en San Luis Potosí. En la UNAM: Facultad de Arquitectura, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Instituto de Investigaciones Estéticas y el Centro de Enseñanza para Extranjeros. Colaboración en planes de estudio. Conferencias y publicaciones como “La transición del diseño gráfico colonial al diseño gráfico moderno en México (1777-1850)” y *Empresa y cultura en tinta y papel*. Ponencias en congresos internacionales, dirección de tesis y sinodal. Destaca la investigación del Museo Plantin-Moretus, Amberes, 2003, sobre el comercio de la tipografía de Plantin con España y la Nueva España; ningún mexicano la había efectuado.

■ FERNÁNDEZ SERRATOS, MARÍA DE LOURDES

Inició sus estudios de danza a los 13 años de edad en la Escuela de Iniciación Artística núm. 4 del Instituto Nacional de Bellas Artes, posteriormente ingresó al Sistema Nacional para la Educación Profesional de la Danza. Más tarde se integró a la Escuela de Ballet Nacional. Estudió la licenciatura

en Antropología Social de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Ha bailado en diversos grupos, entre los que destacan *Las Camelias*, Danza Contemporánea Universitaria, *Tábula Rasa*, *Agave Azul*, *Camerino 4* y *Contradanza*. Es intérprete y coreógrafa de *Proyecto Bará*. Actualmente participa como intérprete en R+R Danza. A la fecha ha realizado las obras *El mar de las historias* (1996), *Soliloquio en tres* (1996), *Breve estudio sobre el odio* (1998), *Canto al deseo* (2000), *En círculos viciosos* (2001), *Coloreando paisajes de intimidad* (2003), *Anhelos de vuelo* (2004) y *Deshaciéndose uno* (2007). Es autora del libro *Danza Traigo* y ha escrito artículos para la revista *El cotidiano*, entre otras publicaciones. Actualmente es coordinadora de Investigación en el Cenidi-Danza José Limón. Imparte la materia de Investigación Histórica de la Danza en la licenciatura en Coreografía y las materias Antropología Contemporánea II y la optativa Antropología del Cuerpo en la ENAH.

■ FERREIRO PÉREZ, ALEJANDRA

Bailarina, maestra e investigadora de danza y educación. Egresada de la Academia de la Danza Mexicana como maestra y ejecutante de danza folklórica. Ha estudiado pedagogía, educación e investigación artísticas. Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco y especialista certificada en el Lenguaje de la Danza por el Language of Dance Centre de Inglaterra. Integrante del Sistema Nacional de Investigadores. Formó parte de la Compañía de Danza Folklórica de la ADM, institución donde posteriormente se desarrolló como docente y directora. Desde 1995 es investigadora en el Cenidi-Danza José Limón. Ha investigado sobre educación dancística y realizado talleres para el proyecto Desarrollo de la creatividad por medio del movimiento y la danza. Ha escrito artículos en revistas nacionales de pedagogía, arte y psicología social. Entre sus publicaciones destacan los libros *Escenarios Rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional* y con Josefina Lavalle *Programa de desarrollo de la creatividad por medio del movimiento y la danza. Paquetes didácticos*.

Imparte clases en la maestría de Desarrollo Educativo en la Universidad Pedagógica Nacional y en la maestría de Educación Superior de la Universidad Mesoamericana.

■ FUENTES MATA, IRMA

Investigadora de arte, pedagoga, promotora cultural y docente. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Doctora en Humanidades y Artes por la Universidad Autónoma de Zacatecas, licenciatura en Pedagogía por la Universidad Nacional Autónoma de México y maestría en Educación e Investigación Artísticas por el Instituto Nacional de Bellas Artes. Cuenta con numerosos diplomados en historia del arte, cultura, museología y gestión cultural. Ha organizado e impartido conferencias, seminarios, diplomados, asesorado proyectos de arte y publicado artículos y libros de educación artística e investigación del arte.

■ GANTÚS, FAUSTA

Maestra y doctora en Historia por El Colegio de México. Profesora e investigadora del Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Sus líneas de investigación se vinculan con la historia política y cultural, particularmente las relacionadas con el estudio de la prensa y de las imágenes. Entre sus publicaciones más recientes destacan “La inconformidad subversiva: pronunciamientos y bandidaje. Un acercamiento a los movimientos rebeldes durante el tuxtepecanismo, 1876-1888” en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, “Porfirio Díaz y los símbolos del poder. La caricatura política en la construcción de imaginarios” en *Revista Cuicuilco*, “Díaz, de nuevo presidente. La deuda inglesa, la prensa y la implementación de la política represora” en *La prensa como fuente para la historia* y el libro *La Constitución de 1824. La consolidación de un pacto mínimo*, en coautoría con Florencia Gutiérrez.

■ GARDUÑO, ANA

Doctora en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Es investigadora en el Cenidiap. Sus líneas de investigación son museos, coleccionismo y políticas culturales del siglo XX.

■ GONZÁLEZ GARCÍA, BEATRIZ ARGELIA

Licenciada en Periodismo. Escuela de Periodismo Carlos Septién García (2001). Pasante de la licenciatura en Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia (2007). Candidata a maestra en Comunicación para la Acción Política y Social, Universidad Simón Bolívar (2005). Maestrante en Historia Moderna y Contemporánea, Instituto Mora (2008-2010). Ponente en la mesa La fotografía como documento, Congreso Internacional de Americanistas (ICA 53) 2009, Universidad Iberoamericana, ciudad de México. Asistente de investigación del proyecto Imágenes y representaciones del movimiento estudiantil de 1968 en la ciudad de México, Conacyt-Instituto Mora (octubre 2007-octubre 2008). Miembro del Seminario de Investigación La mirada documental, dirigido por la doctora Rebeca Monroy y el doctor Alberto del Castillo (2008-a la fecha), Instituto Mora. Autora de numerosos textos publicados en la sección cultural del periódico *La Crónica de Hoy* y la revista *Milenio*.

■ GONZÁLEZ MATUTE, LAURA

Licenciada en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Estudios de maestría en Historia del Arte en la misma institución. Desde 1984 ha sido investigadora de tiempo completo en el Cenidiap. De 2003 a 2006 fungió como subdirectora curatorial del Museo de Arte Moderno de la ciudad de México. Ha colaborado en diversos suplementos culturales de diarios y revistas nacionales con artículos sobre el arte nacional e internacional en el siglo XX. Ha impartido

diversos cursos y conferencias sobre el arte mexicano de 1900 a 1950. Sinodal en la tesis doctoral *Los movimientos artísticos mexicanos: el Estridentismo, el ¡30-30!, la LEAR y el TGP* en la Universidad de Essex. Entre sus publicaciones se encuentran *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura; ¡30-30! contra la Academia de Pintura. Estudio y Documentos; José Clemente Orozco: escenógrafo; “Detroit dinámico: Diego Rivera y el desarrollo industrial estadounidense”* en *La obra mural de Diego Rivera y Vasos comunicantes. Vanguardias Latinoamericanas y Europeas 1900-1950*. Participó con un escrito sobre Francisco Díaz de León y la Escuela de Pintura al Aire Libre de Tlalpan para la exposición llevada a cabo en 2010 en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo.

■ GUADARRAMA PEÑA, GUILLERMINA

Licenciada en Historia y maestra en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Investigadora del Cenidiap. Ha impartido diversos cursos sobre muralismo mexicano y realizado curadurías para museos del Instituto Nacional de Bellas Artes. Ha dictado ponencias sobre Arte Mexicano en centros culturales de estados de la República y publicado diversos artículos sobre el mismo rubro. Participó en el libro *Los murales en los centros educativos* editado por la Secretaría de Educación Pública y *Voces de artistas* coordinado por Teresa del Conde, entre otros. Ha publicado diversos artículos en la revista *Discurso Visual* del Cenidiap y *Crónicas* del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Fue dictaminadora de los videos sobre David Alfaro Siqueiros que realizó la Sala de Arte Público Siqueiros y realizó el video *Una galería de arte en Tepito*, la galería más antigua del INBA. Entre sus investigaciones se encuentran *La obra mural de David Alfaro Siqueiros, El Frente Nacional de Artes Plásticas*, un colectivo que trabajó en la década de 1960, así como sobre los colectivos artísticos. Actualmente realiza una investigación sobre educación artística.

■ GUEVARA MEZA, CARLOS

Licenciado en Filosofía y Maestro en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México, estudiante del doctorado en Estudios Latinoamericanos en la misma institución. Ha sido profesor de Estética e Historia del Arte Moderno y Contemporáneo en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda y en la Escuela Nacional de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes; así como de Historia de las Ideas en América Latina y Filosofía Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Se ha desempeñado como columnista de temas culturales y de política internacional en medios como *Unomásuno*, *El Día*, *El Nacional*, y en los semanarios *Etcétera* y *Siempre!*, así como colaborador ocasional en revistas culturales y académicas como *Cuadernos Americanos* (UNAM), *Assaig de teatre* (Universidad de Barcelona) y *Discurso Visual* (Cenidiap-INBA). Ha publicado alrededor de 500 textos entre artículos periodísticos, académicos y colaboraciones en libros colectivos de la UNAM y el INBA. Miembro de la Asociación de Historiadores Latinoamericanos y el Caribe, de la Asociación Iberoamericana de Filosofía y Política y de la Sociedad de Estudios Culturales de Nuestra América. Actualmente se desempeña como subdirector de Investigación y Difusión del Cenidiap-INBA.

■ GUTIÉRREZ, FLORENCIA

Maestra y doctora en Historia por El Colegio de México. Profesora de Historia de la Historiografía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina y becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas. Sus líneas de investigación se vinculan con la historia social y política del México decimonónico. Entre sus publicaciones destacan *La Constitución de 1824. La consolidación de un pacto mínimo* (en coautoría con Fausta Gantús, Alicia Hernández Chávez y María del Carmen León), “De panaderos y panaderías. Condiciones de trabajo y conflictividad laboral en la ciudad de México a fines del siglo XIX”

en *Secuencia*, “El mutualismo artesanal: disciplinamiento y cooptación política” en *Miradas sobre la historial social en la Argentina en los comienzos del siglo XX*, “El juego de las apariencias. Las connotaciones del vestido en la ciudad de México a fines del siglo XIX” en *Varia Historia* y “Las clases trabajadoras se movilizan. Antirreeleccionismo e hispanofobia en la ciudad de México, 1892” en *Estudios Sociales*.

■ HERNÁNDEZ, BEATRIZ

Investigadora en documentación musical. Realizó la licenciatura en Bibliotecología en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México obteniendo mención honorífica por su tesis “*Abstracts de la revista Heterofonía*”. Actualmente cursa la maestría en Bibliotecología en la misma institución. Desde 1991 es investigadora en el área de documentación del Cenidim.

■ JAIME GONZÁLEZ, MARTHA CECILIA

Licenciada en Filología Clásica y Arquitectura, pasante de la maestría en Arquitectura por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente se desempeña como profesora adjunta de dialectología y métrica griegas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha impartido cursos sobre arquitectura griega, lengua griega y latín. Sus líneas de investigación son el origen del templo, la conformación de la ciudad en culturas egeas y del mediterráneo, la tradición clásica en la arquitectura, y la ciudad de Gabriel Vargas en *La Familia Burrón*. Ha dictado ponencias y publicado un artículo sobre este último tema en la *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*.

■ LACHE BOLAÑOS, NORMA PATRICIA

Licenciada en Historia, estudios de maestría en Historia del Arte y doctoranda del Programa de Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México.

■ LIMA BACA, FRANCISCO

Editor del Centro de Estudios Económicos de El Colegio de México; estudió la maestría y la licenciatura en Estudios Latinoamericano en la Universidad Nacional Autónoma de México. Participó en el IV Coloquio Internacional de Investigación en las Humanidades El otro yo: un enfoque interdisciplinar de la alteridad con la ponencia “El término de la otredad en la visión de los pueblos vencidos” y en el quinto Coloquio Internacional Literatura: Memoria e Imaginación de Latinoamérica y el Caribe (por los derroteros de la oralidad y la escritura) con la ponencia: “José Tomás de Cuéllar y *La Literatura Nacional*, una filosofía de la historia basada en la literatura y su representación de la nación mexicana”. Recibió un reconocimiento en el palacio de Bellas Artes por parte de la Universidad Iberoamericana por la selección de cuentos del concurso preuniversitario Juan Rulfo y el premio Mérito al servicio social Doctor Gustavo Baz Prada otorgado por la UNAM. En la actualidad prepara su proyecto doctoral en literatura comparada del siglo XIX.

■ MAYA, ÁUREA

Investigadora musical. Realizó la licenciatura en Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana y la maestría en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde se graduó con mención honorífica con la tesis *El Preludio de Ildegonda de Melesio Morales: narrativa y contenido temático*. Además realizó estudios de canto en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Se ha especializado en la investigación de la música mexicana, especialmente sobre la ópera y la zarzuela del siglo XIX. Desde 1991 es investigadora del Cenidim donde ha publicado los libros *Melesio Morales. Labor periodística y Catálogo de manuscritos musicales del Archivo Zevallos Paniagua: obras de Cenobio y Manuel M. Paniagua* (en coautoría con Eugenio Delgado); es autora de varios artículos publicados en las revistas *Heterofonía*, *Discanto* y *Pauta*. Actualmente estudia el doctorado en Historia del Arte en la UNAM.

■ MERKENTHALER, ANNETTE

Artista plástica. Reside y trabaja en Friburgo de Brisgovia, Alemania. Ha realizado proyectos que abarcan el espectro de la escultura, la fotografía y la instalación en los ámbitos urbano y paisajístico durante diferentes estadías en Francia, Suiza, Alemania, Estados Unidos, Canadá y México.

■ MONREAL RAMÍREZ, JESÚS FERNANDO

Licenciado en Filosofía por la Universidad Autónoma Metropolitana, actualmente realiza una tesis sobre Estudios Visuales para obtener el grado de maestría en Filosofía por la UNAM. En 2006 recibió el apoyo del Programa de Apoyo a la Producción e Investigación en Arte y Nuevos Medios del Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes en la categoría de investigación. En 2008 participó en el proyecto ARTEC: Dispositivo Pensamiento/Arte/Nuevas tecnologías que fue seleccionado por la convocatoria PADID otorgada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Desde 2000 ha colaborado en la docencia con el Instituto de Educación Media Superior del Distrito Federal en el área de filosofía. En 2008 fue invitado por el Centro de Arte y Nuevas Tecnologías del Centro de las Artes de San Luis Potosí para impartir el curso Visualidad/Arte/Tecnología. Ha participado en proyectos como *Sinóptica* para el Canal 23 de televisión cerrada del Cenart y en el Catálogo del Festival Internacional Transito MX-02 con un ensayo sobre la obra de Paula Sabina. Actualmente forma parte del Taller de Investigación del Centro Multimedia del Cenart.

■ NOVAL, MARÍA PAULA

Licenciada en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Maestra en Historia del Arte por la misma institución. De 1994 a 1997 trabajó como asistente de investigación del doctor Aurelio de los Reyes en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, en proyectos como el CD-ROM *Un mito del cine mexicano: Dolores Del Rio*, y en la exposición *A cien años*

del cine en México, exhibida en el Castillo de Chapultepec de octubre de 1996 a febrero de 1997 con motivo de la conmemoración de los cien años de la llegada del cine a México. Ha organizado e impartido diferentes ciclos de cine, cursos y conferencias sobre cine e historia en la UAM Xochimilco, en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, en el Instituto de Educación Media Superior del Gobierno del D. F. y en la Secretaría de Cultura del D. F. También ha participado en diferentes congresos nacionales e internacionales sobre cine e historia. Entre sus publicaciones se encuentran algunas reseñas cinematográficas y artículos como “Algunos usos históricos y sociales del retrato fotográfico” y “Livia: historia, melodrama y subjetividad”.

■ ORTEGA SALGADO, CYNTHIA

Realiza la maestría en Artes en la University College Falmouth, Inglaterra. Ha escrito artículos en prensa y revistas indexadas internacionales. En coautoría con el doctor Álvaro Villalobos publica el libro *Procesos culturales en el arte y el diseño latinoamericano*. Actualmente labora como profesora en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México y es doctorante del programa en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México.

■ OVANDO SHELLEY, CLAUDIA

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Investigadora del Cenidiap donde fungió como coordinadora de Investigación (1993-1996). Profesora del posgrado en Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Morelos. Autora de *Diego Rivera: el agua origen de la vida* (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), actualmente prepara la publicación de *Sobre chucherías y curiosidades. Arte popular en el siglo XIX*, tesis con la que se doctoró. Ha escrito artículos sobre la plástica mexicana del siglo XX, historiografía del arte precolombino y arte popular y los discursos que ha generado. Coautora con Alma Lilia Roura de dos programas de ra-

dio, uno de los cuales (*Sueño de una tarde de domingo en la Alameda*) ganó medalla de plata en el Festival de Publicidad de Nueva York. Asimismo, realizó el documental *Arte popular: origen y devenir de un concepto*. Trabajó en el equipo que elaboró el guión temático del Museo de Arte Popular y realizó el guión para la explicación multimedia del Museo de Sitio del mural *El agua origen de la vida*. Continuamente participa en foros, congresos y eventos académicos.

■ RODRÍGUEZ DÖRING, ARTURO

Artista visual, docente e investigador en artes plásticas con estudios de licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, licenciatura en Pintura en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura Grabado La Esmeralda, maestría en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y cursa el doctorado en Historia del Arte en la UNAM. Desde 1985 ha participado en numerosas exposiciones colectivas e individuales, tanto en México como en el extranjero. Ha sido acreedor a varios premios y distinciones como el Premio de Adquisición del XIV Encuentro Nacional de Arte Joven (1994) y la Beca de Jóvenes Creadores que otorga el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (1993-1994). De 1998 a 2004 fue director de la ENPEG La Esmeralda y durante 2005 del Museo Laboratorio Arte Alameda del Instituto Nacional de Bellas Artes. Autor del libro *La representación del espacio en las artes visuales* (en prensa). Actualmente se encuentra adscrito como investigador en el Cenidiap.

■ SÁNCHEZ CABELLO, ÉRIKA WENDY

Maestra en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde actualmente cursa el doctorado en Historia del Arte. Participó en la curaduría de la exposición fotográfica sobre los festejos de los centenarios *La ruta de los lenguajes simbólicos 1910-1921* y en la antología *Un acercamiento a las artes plásticas en el marco de los centenarios de la Independencia 1910-1921*.

■ SÁNCHEZ GUEVARA, JORGE ABRAHAM

Estudió Lengua y Literaturas Hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente cursa la maestría en la misma institución. Ha participado en varios congresos nacionales e internacionales y ejercido la docencia en redacción y literatura a nivel medio superior y superior.

■ SÁNCHEZ MEJORADA, ALICIA

Historiadora del arte y ceramista. Académica del Cenidiap. Ha conformado diversos fondos documentales, escrito artículos de divulgación artística en diferentes medios especializados, participado en seminarios de crítica y teoría del arte, realizado curadurías y fungido como dictaminadora en las áreas de investigación artística y estudios culturales.

■ SIGÜENZA OROZCO, SALVADOR

Doctor en Historia. Profesor-investigador del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Unidad Pacífico Sur. Autor de *Minería y comunidad indígena en Oaxaca: la mina de Natividad, Ixtlán (1900-1940)* y *Héroes y escuelas: la educación en la Sierra Norte de Oaxaca (1927-1972)*. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Premio Instituto Nacional de Antropología e Historia Francisco Javier Clavijero 2004 por su tesis doctoral.

■ SUÁREZ MOLINA, MARÍA TERESA

Historiadora del arte por la Universidad Iberoamericana. Investigadora titular C del Cenidiap. Ha colaborado con el Museo Nacional de Arte en diversas exposiciones como investigadora huésped como *Juegos de Ingenio y Agudeza* y *Los pinceles de la Historia*. Actualmente colabora con ese museo para la exposición *El Éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*. Su investigación más reciente en el Cenidiap fue sobre el arte y la crítica del exilio español en México, junto con Guadalupe Tolosa, de la cual se generaron diversas publicaciones.

■ WOOD, DAVID M. J.

Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos por el King's College de la Universidad de Londres. Ha sido investigador posdoctoral del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente trabaja en proyectos curatoriales en el Museo Nacional del Cine y en el Laboratorio de Arte Alameda. Ha publicado artículos y capítulos en libros sobre varios aspectos del cine latinoamericano. Ha impartido clases y talleres sobre cine latinoamericano, cine indigenista, cine militante, teoría del cine, comunicación audiovisual y traducción en Londres, Belfast y la ciudad de México.

■ ZAPETT TAPIA, ADRIANA

Licenciada en Historia egresada de la Universidad Nacional Autónoma de México. Especialista en la producción artística en nuevas tecnologías. Cuenta con publicaciones y libros, artículos y ensayos al respecto.

Deconstruyendo centenarios. Latinoamérica como protagonista
Memoria del tercer Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales,
se terminó de imprimir y encuadernar en junio de 2010 en los talleres de impretei,

Almería 17, Col. Postal, México, D. F.

El tiraje consta de 1 000 ejemplares

Coordinación editorial: Gerardo López Luna

Edición: Margarita González, Marta Hernández, Guadalupe Tolosa y Carlos Martínez

Asistencia editorial: Amadís Ross

Formación: José Luis Rojo Pérez

Diseño: Yolanda Pérez Sandoval





El tercer Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales

constituyó una actividad académica pionera en cuanto a las interpretaciones y reinterpretaciones del bicentenario de las independencias de nuestra América y del centenario de la Revolución mexicana. Se trata de una visión no apologética ante las versiones predominantes sobre el papel del arte y los artistas en esos acontecimientos, o acerca del legado histórico de tales hechos.

Los trabajos aquí reunidos permiten constatar la profunda vocación latinoamericanista que anima las aproximaciones al pensamiento contemporáneo referido a las esferas de lo estético y de lo artístico visual que estudiamos o nos interesa abarcar en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas.

En este libro se da testimonio de la urgencia de repensar lo artístico y el legado histórico, así como la utilidad de este tipo de encuentros en la cimentación de un futuro que sea tan viable como deseable.

