

Histori*A*genda

NÚM. 39. CUARTA ÉPOCA ABRIL - SEPTIEMBRE DE 2019 ISSN 2448-8658

Entender el

Arte

a través de la Historia





ÍNDICE

TEORÍA Y ANÁLISIS

- 7 Dormido en la Alameda, soñando con nuestra historia
MIGUEL ÁNGEL GALLO TIRADO
- 29 Apuntes filosóficos sobre los conceptos de experiencia estética y sensibilidad
MAHARBA ANNEL GONZÁLEZ GARCÍA
- 39 La expresión matemática de lo divino en el arte musulmán
ELSA MARLENE ESCOBAR CRISTIANI
- 47 Espacio y tiempo en el arte
GUILLERMO MARTÍNEZ PARRA
- 57 El grito del arte por contar su historia
KEVIN RAMÍREZ

ENSEÑANZA APRENDIZAJE

- 65 La música patriótica y su impacto en el discurso histórico nacional durante el Porfiriato.
JOCELYN VÁZQUEZ TOLEDANO
- 75 La plástica en el mundo, la columna periodística de Sulamith Barra-Sonabend
GLORIA CELIA CARREÑO ALVARADO

- 85 La pintura, material visual para comprender significativamente el mundo
HÉCTOR GONZÁLEZ NUÑEZ
- 93 Historia de la Historia del Arte: una reflexión sobre su papel
JESÚS ANTONIO GARCÍA OLIVERA

ENTREVISTAS

- 100 Entrevista al doctor Renato González Mello
MARISOL MARTÍNEZ VASCONCELOS
- 109 Entrevista a la doctora Rebeca Villalobos Álvarez.
TZITE REYES VEGA

NUESTRO ILUSTRADOR

- 122 “Mahum”, Humberto Benjamín Morales Pego

RESEÑAS

- 124 ...ismos. Para entender el arte moderno
LENIN RODRIGO LANDEROS ESCAMILLA

TEMAS LIBRES

- 130 La huella del maestro Ignacio García Téllez en México y en la UNAM.
ANGÉLICA PÉREZ ORDAZ
- 137 Comité Israelita Pro Redención de la Economía Nacional de México
DAVID PLACENCIA BOGARIN

HistoriAgenda

ENTENDER EL ARTE A TRAVÉS DE LA HISTORIA

Historiagenda, año 28, núm. 39, abril - septiembre de 2019, es una publicación gratuita y semestral, editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, México, Ciudad de México, a través de la Escuela Nacional Colegio de Ciencias y Humanidades, Insurgentes Sur, Circuito Escolar S/N, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, México, Ciudad de México. Tel. 56 22 00 25, URL: <http://www.cch.unam.mx/comunicación/historiagenda>. Correo electrónico: historia_agenda2013@outlook.com. Editor responsable: Héctor Baca Espinoza. Certificado de Reserva de Derechos al uso Exclusivo del Título No. 04-2014-020710270500-102, ISSN: 2448-8658, Certificado de Licitud de Título y Contenido Núm. 16450, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor (INDAUTOR). La responsabilidad de los trabajos publicados en *Historiagenda* recae exclusivamente en sus autores y su contenido no necesariamente refleja el criterio de la institución. 2019® TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS, PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL, INCLUYENDO CUALQUIER MEDIO ELECTRÓNICO O MAGNÉTICO, CON FINES COMERCIALES.

Cuarta época
Núm. 39
(abril-septiembre de 2019)

Director
Benjamín Barajas Sánchez

Director fundador
Miguel Ángel Gallo

Editor
Héctor Baca Espinoza

Coordinador de la edición
David Placencia

Consejo editorial
Carmen Calderón Nava
Arturo Delgado González
Miguel Ángel Gallo Tirado
Humberto Ruiz Ocampo
Miguel Ángel Ramírez Zaragoza
Jesús Antonio García Olivera
Ricardo Martínez González
Tania Ortiz Galicia
Gloria Celia Carreño Alvarado
Carlos Antonio Aguirre Rojas

Diseño gráfico y editorial
Ma. Mercedes Olvera Pacheco

Corrección
Alejandro García
Zyanya Sánchez Gómez

Corrección y traducción
Carmen Celeste Martínez Aguilar



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
Dr. Enrique Graue Wiechers

Rector
Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General
Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez
Secretario Administrativo
Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa
Secretario de Desarrollo Institucional
Lic. Raúl Arcenio Aguilar Tamayo
**Secretario de Prevención, Atención
y Seguridad Universitaria**
Dra. Mónica González Contró
Abogada General
Mtro. Néstor Martínez Cristo
Director General de Comunicación Social



COLEGIO DE CIENCIAS
Y HUMANIDADES
Dr. Benjamín Barajas Sánchez
Director General
Mtro. Ernesto García Palacios
Secretario General
Lic. María Elena Juárez Sánchez
Secretaria Académica
Lic. Rocío Carrillo Camargo
Secretaria Administrativa
Lic. Guadalupe Mendiola Ruíz
**Secretaria de Servicios de Apoyo
al Aprendizaje**
Secretaria de Planeación
Lic. Mayra Monsalvo Carmona
Secretaria Estudiantil
Lic. María Isabel Díaz del Castillo Prado
Secretaria de Programas Institucionales
Lic. Héctor Baca Espinoza
Secretario de Comunicación Institucional
Ing. Armando Rodríguez Arguijo
Secretario de Informática

Directores de los planteles
Dr. Javier Consuelo Hernández
Azacapotzalco
Mtro. Keshava Quintanar Cano
Naucalpan
Lic. Maricela Delgado González
Vallejo
Lic. Víctor Efraín Peralta Terrazas
Oriente
Mtro. Luis Aguilar Almazán
Sur

Favor de dirigir correspondencia y colaboraciones a *Historiagenda*, Dirección General del CCH, 1er. Piso, Secretaría de Comunicación Institucional, Insurgentes Sur y Circuito Escolar, Ciudad Universitaria, CP. 04510, tel. 56 22 00 25, historia_agenda2013@outlook.com.

PRESENTACIÓN

ENTENDER EL ARTE A TRAVÉS DE LA HISTORIA

La historia es un continuo devenir de procesos, duraciones y ritmos desiguales, que para su disertación y permanencia se requiere de un principio que la haga intangible y duradera, por este motivo a lo largo de toda la existencia humana, los seres humanos nos hemos dedicado a perpetuar nuestras pasiones, conciencia, libertad y la sensación de un destino que se cumple inexorablemente; es el arte y su visión particular del mundo que lo rodea a través de las distintas técnicas y manifestaciones artísticas de cada uno de los periodos históricos que la representan.

El presente número *Entender el Arte a Través de La Historia* va más allá del sentimiento que puede causarnos el arte, el objetivo es que tengamos una idea clara del arte y su evolución a través de la historia, lo cual implica un reto, ya que en nuestro país tenemos un número inconmensurable de representaciones artísticas que permiten la visita de una cantidad importante de turistas, nos lleva desde el arte prehispánico, como las pinturas de Cacaxtla o Bonampak, hasta la edificación de pirámides como Teotihuacán, Monte Albán o Chichen Itzá. En la época virreinal podemos apreciar la construcción de templos, sus vestigios van desde conjuntos monásticos en estilo románico como, Acolman; hasta el barroco que vemos en diferentes catedrales del país, durante dicha época. Es así como el arte evolucionó durante el siglo XIX y adoptó técnicas modernas en los siglos XX y XXI, en esta época la arquitectura se volvió más funcional y aparecieron edificios con otros tipos de materiales y estilos, como el Auditorio Nacional, el Museo Soumaya o la nueva Basílica de Guadalupe.

HistoriAgenda ofrece a usted la oportunidad de reflexionar, analizar y disertar desde diferentes perspectivas sobre *Entender el Arte a través de la Historia*, las cuales matizan la historia del hombre y los procesos que de este emanan, con precisión, colores, música, elegancia; pero, siempre teniendo como finalidad el adoptar una actitud crítica, ante sus aportaciones, sus vicisitudes tanto en el ámbito humano, político, religioso y social.

Dr. Benjamín Barajas Sánchez

Director General de la Escuela Nacional del Colegio de Ciencias y Humanidades

▪ TEORÍA Y ANÁLISIS

SLEPT AT LA

ALAMEDA,

DREAMING ABOUT OUR HISTORY

Recibido: 12 de febrero de 2019
Aprobado: 20 de marzo de 2019



DORMIDO EN LA

ALAMEDA

SOÑANDO CON NUESTRA HISTORIA

MIGUEL ÁNGEL GALLO TIRADO



RESUMEN

El autor elabora un ejemplo de “análisis totalizador” de una obra de arte y su utilización como material didáctico, defendiendo la tesis de que dicho enfoque presenta varias vertientes desde las cuales se pueden elaborar materiales didácticos. Toma como ejemplo el mural de Diego Rivera “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central”, pintado en 1947, obra que tiene una historia peculiar.

Palabras claves

Muralismo, escuela mexicana de pintura, pintura al fresco, nacionalismo cultural, generación de la ruptura.

ABSTRACT

The author elaborates an example of “totalizing analysis” of a masterpiece and its use as teaching material, defending the thesis that this approach has several aspects from which teachers can elaborate didactic materials. He takes as an example Diego Rivera’s mural “Dream of a Sunday afternoon in the Alameda Central,” painted in 1947, a work that has a peculiar history.

Keywords: Muralism, Mexican School of painting, fresco painting, cultural nationalism, rupture’s generation.

SÍNTESIS CURRICULAR MIGUEL ÁNGEL GALLO TIRADO

Licenciatura en Ciencias Políticas y Administración Pública, por la UNAM. Profesor fundador del Plantel Oriente del Colegio de Ciencias y Humanidades de la UNAM. Ha sido propuesto en dos ocasiones para el Premio Universidad Nacional. Es formador de profesores y ha impartido cursos y conferencias en las universidades de Yucatán, Guerrero, Michoacán, Durango, Estado de México y en la Universidad de la Ciudad de México,

así como en los bachilleratos del IPN, INBA, Colegio de Bachilleres, Escuela Nacional Preparatoria, CCH y preparatorias oficiales del Estado de México. Profesor fundador del Bachillerato a Distancia de la UNAM, b@UNAM. Desarrollador de las asignaturas de historia del mismo bachillerato. Es autor de más de 100 libros de texto de nivel medio superior en el país. Director fundador de la revista *HistoriAgenda* (fundada en 1991).

A mi padre, el pintor Pedro Gallo, a quien le gustaba la obra de Diego Rivera, en especial el mural “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central”.

INTRODUCCIÓN

El presente texto tiene varios propósitos: en primer lugar, servir como ejemplo en la forma de abordar el estudio de una obra de arte, en este caso un mural, como un monumento histórico y la forma en la que puede ser utilizado como fuente para el estudio de la historia. También se contextualiza en el espacio y el tiempo, buscando así contribuir a un estudio “totalizador” de una obra de arte, pues se le ubica como manifestación en la historia de la política nacional y mundial, así como en la historia de la cultura y el arte mexicano. Los aspectos más destacados de la vida de Diego Rivera son revisados aquí; pensando así contribuir al mejor entendimiento del mural, pintado cuando el autor había ya hecho sus obras más significativas y lo mejor de la Escuela Mexicana de Pintura estaba quedando atrás, al tiempo que se daban los primeros pasos de la generación llamada “la Ruptura” (Tamayo, Cuevas, Gironella y otros) con una propuesta muy distinta, temática y plástica. Como parte de la mirada compleja (hasta donde lo puede ser un artículo de estas dimensiones), abordamos también aspectos técnicos de la obra en cuestión y entramos con mayor detalle en la descripción de la misma, anotando a los personajes y símbolos más significativos que aparecen en ella y, en caso de ser pertinentes, algunos detalles de su vida y obra.

Bajo el subtítulo “Una obra maestra en peligro” nos referimos, en primer lugar, a la gran polémica desatada por la frase “Dios no existe” pintada originalmente por Diego y a

los atentados contra el mural. Pero ese no fue el único peligro, puesto que se tuvo que trasladar dentro del mismo hotel, con la complejidad que implica su peso de más de 30 toneladas, y posteriormente cambiar de sitio; en este caso con mucho mayor riesgo, después de haberse salvado del terremoto de 1985, una vez que el Hotel del Prado lo albergaba y quedara semidestruido, hasta finalmente instalarlo en el Museo Mural Diego Rivera, muy cerca de la Alameda Central. Es decir, el mural tiene también su propia historia. El estudio más completo de estas vicisitudes puede ser motivo de investigación y análisis en la clase de historia.

Sugiero también algunas actividades que se pueden diseñar para ejercicios en la enseñanza de la historia de nuestro país. Finalmente hago un breve recorrido por dos de las principales parodias del mural: la que se ubica en el restaurante El Cardenal, en la Avenida Juárez, y el de la calle de Regina, ambos en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Es también el presente texto un pequeño homenaje al inmenso mural, tal vez mi favorito.

UBICACIÓN Y CONTEXTO

En la Avenida Juárez, muy cerca de la Alameda Central de la Ciudad de México, y unos metros enfrente de la que fue su ubicación original en el Hotel del Prado, se encuentra el Museo Mural Diego Rivera, construido para albergar el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, salvo de su destrucción como explicaremos más adelante.

Pintado entre 1947 y 1948, bajo el gobierno de Miguel Alemán y en plena Guerra Fría, cuando “la Revolución se había bajado del caballo y subido a los *Cadillacs*” según una frase cínica y famosa de aquellos años, esta obra parecería ser un canto al cisne del



muralismo mexicano o, al menos, una de las últimas muestras importantes del nacionalismo pictórico. El mismo Diego pintó posteriormente el *Desembarco de Cortés en Veracruz*, en Palacio Nacional, así como los murales en el Hospital de Cardiología, en tanto que Siqueiros creó para el Castillo de Chapultepec su obra *Del Porfirismo a la Revolución*, entre 1957 y 1966. De 1947 data su famosa pintura *Nuestra imagen actual*. Por su parte, Orozco había fallecido en 1948.

Pero en esos años ya despuntaba la obra de Rufino Tamayo, quien se convertiría al paso del tiempo en el líder de un movimiento contra el dominio asfixiante de la Escuela Mexicana de Pintura. Surgió entonces la Generación de la Ruptura, abierta a las vanguardias europeas y norteamericana y con una visión más universal, representada en

sus inicios por Carlos Mérida, Pedro y Rafael Coronel, Juan Soriano y Gunther Gerszo. Ya en los años cincuenta la lista incluirá a José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce y Francisco Toledo, como los más destacados.

¿QUIÉN FUE ESTE SAPO-RANA?

Diego Rivera (1886-1957) nació en Guanajuato, Gto., el 8 de diciembre de 1886, hijo de María del Pilar Barrientos y Diego Rivera. Su nombre completo es Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez. Falleció el 24 de noviembre de 1957 en la ciudad de México, a los 70 años de edad, en la actual *Casa-estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo*.

Estudió en la Academia de San Carlos, en la ciudad de México y continuó sus estudios en España, Francia e Italia. Era la etapa de las vanguardias artísticas, y verdadera revolución en las artes plásticas, que tuvo como centro a París, donde Diego conoció y convivió con artistas tan destacados como Pablo Picasso, Amadeo Modigliani, los esposos Delaunay y otros. Pero no sólo se abrevó de ese ambiente vanguardista, también estudió mucho de la pintura medieval y renacentista, con énfasis en los murales de artistas como Giotto, Masaccio, Rafael Sanzio y Miguel Ángel Buonarroti, comprendiendo que esta manifestación artística había sido hecha, en gran parte, para educar, politizar, concientizar y muchas veces para enajenar a las masas en aquellos siglos en los que la mayor parte de la población era analfabeta. Otra fuente de su conocimiento plástico fueron pintores como El Greco, Goya, Brueghel, y otros posteriores como Paul Cezánne y Paul Gauguin, estos últimos pertenecientes al impresionismo y postimpresionismo, respectivamente.

Rivera forma parte destacada del movimiento muralístico posterior a la Revolución mexicana. Junto con José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros integra lo que se ha llamado “Los tres grandes” de dicha tendencia artística que, se quiera o no, contribuyó a la formación de un nuevo tipo de nacionalismo surgido del movimiento armado, que partía de las raíces indígenas populares. Por supuesto, los tres grandes no fueron los únicos pintores importantes que decoraron muros públicos en las décadas que van de 1920 a 1950 aproximadamente, pues podemos señalar también a Juan O’Gorman, Pablo O’Higgins, Jorge González Camarena, Gerardo Murillo (doctor Atl), Fermín

Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Antonio Best Maugard, Rufino Tamayo (en su primera etapa), y en un sentido más amplio la llamada Escuela Mexicana de Pintura, que comprende también a María Izquierdo, Frida Kahlo, Alfredo Zalce, entre otros, además de los miembros del Taller de la Gráfica Popular.

Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Pablo Moncayo y Manuel M. Ponce son considerados los creadores del nacionalismo musical, así como Fernando de Fuentes, el “Indio”

Fernández (con el fotógrafo Gabriel Figueroa) e Ismael Rodríguez lo son en el cine y Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán y José Vasconcelos en la literatura. Pues bien, la tan traída y llevada Escuela Mexicana de Pintura tuvo el mismo papel de promover cierto nacionalismo de corte indígena y popular recién salido de un gran movimiento social y con un Estado dispuesto a promoverlo para justificar su existencia: nacionalista, anticlerical o al menos laico, izquierdista a su modo, etcétera.

Hombre controversial, Diego Rivera fue seguido y amado, casi tanto como criticado y odiado, sobre todo por su oportunismo político y su coqueteo con las respectivas burguesías, tanto estadounidenses como mexicanas. Sobre el tema, dice Monsiváis (2010):

“Los escándalos siguen a Diego, y la mayoría de ellos se desprenden primordialmente de su disposición a hacerse cargo del centro del escenario, o a crear escenarios que requieran el centro que sólo él puede ocupar: *Escándalo*: la novedad extrema de los murales del ex Colegio de San Ildefonso. *Escándalo*: su combate contra los estudiantes que quieren impedirle su trabajo mural. *Escándalo*: su crítica a la burguesía y a un grupo intelectual en los muros de la Secre-



Movimiento muralístico, *Los tres grandes*, Rivera, Orozco y Siqueiros.”

taría de Educación Pública.

Escándalo: su mural en Palacio Nacional con la presencia de caudillos de la Revolución nacional y mundial.

Escándalo: su debate con Alfaro Siqueiros en el Palacio de Bellas Artes. *Escándalo:* su mural en el Rockefeller Center.

Escándalo: su trabajo pictórico en Detroit.

Escándalo: su relación con Frida Kahlo, sus amoríos incesantes, su pasión amorosa por la actriz María Félix.

Escándalo: su mural para el Teatro de los Insurgentes con la figura del cómico Mario Moreno Cantinflas que en su “gabardina” (un paño astroso) ostenta la imagen de la virgen de Guadalupe.

Escándalo: su decisión en el Palacio de Bellas Artes de colocar sobre el fétetro de Frida la bandera del Partido Comunista.

Escándalo: la presentación de *La Gloriosa Victoria*, su mural contra el golpe de la CIA en Guatemala.

Escándalo: su defensa del comunismo en los inicios trituradores de la guerra fría” (p.105).

A la lista de Monsiváis le faltó un escándalo que tiene que ver con nuestro tema: el de la frase “Dios no existe”, puesta sobre el mural al que se refiere este artículo. Y es que, un poco como da a entender el texto de Monsiváis, Diego Rivera creó su propio personaje, mismo que cautivó a propios y extraños. Mucho de lo que se dice o se ha dicho de este artista tiene algo de mito. Diego era un mitómano y sobre este aspecto sobran las anécdotas. Por ejemplo, a sus conocidos artistas europeos de la “Escuela de París” les contaba que había comido carne humana (de doncella, para más señas), hablándoles de que como mexicano proveniente en línea directa de los aztecas, el canibalismo era común. No faltó seguramente quien le creyera a este gigante gordo, con barba, desaliñado,

y de ojos saltones de sapo, imagen con la que fue conocido en esos años europeos. El uso de la marihuana como estímulo para el artista, es otra de sus puntadas, que hoy nos parece “de moda”, pero hace más de medio siglo provocaba escándalo. Se cuenta que Diego “le dio cuerda” a varios de sus discípulos para que exigieran a las autoridades el permiso con el fin de utilizar cannabis para esos nobles fines. ¿Tuvo amoríos con las hermosas mujeres que pintó, como Tina Modotti, Nahui Ollin, Cristina Kahlo (hermana de Frida), Silvia Pinal, María Félix, Dolores Del Río o Pita

Amor y la muy joven entonces Irma Serrano? Buena pregunta, muy difícil de contestar, sobre todo porque la mayor parte de ellas ya no está con nosotros. Por cierto, Luis Suárez recoge en su libro *Confesiones de Diego Rivera (1962)*, desgraciadamente ya agotado, varias anécdotas narradas por el propio pintor: “Rivera se casó tres veces: con Lupe Marín, con Frida Kahlo y con Emma Hurtado”.

Coleccionó una enorme cantidad de obras prehispánicas y al final de su vida creó el museo Anahuacalli para albergarlas y exhibirlas. Enfermo de cáncer en la próstata, viajó a la URSS en busca de tratamiento, el cual no fue suficiente y tiempo después falleció en la ciudad de México en 1957. Gobernaba entonces el país Adolfo Ruiz Cortines.

La obra pictórica de Diego Rivera es enorme, tanto si hablamos de los miles de metros cuadrados que comprenden sus murales, como de sus pinturas de caballete y dibujos. Sus murales más conocidos son *La creación*, en el Anfiteatro Bolívar; los de la Secretaría de Educación Pública, Palacio Nacional, Escuela Nacional de Agricultura (Chapingo), Palacio de Bellas Artes, Palacio de Cortés, Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria, Teatro Insurgentes, Instituto Nacional de Cardiología; el mural *Gloriosa Victoria* en



Personas
como Diego
Rivera son
como la cima
de los Andes.”



Guatemala, que trata del golpe de Estados Unidos y de la United Fruit Co. (“Mamita junai”, como le llamó en su novela homónima, el costarricense Carlos Luis Fallas) contra el gobierno reformista de Jacobo Arbenz. También hay que contar varios realizados en Estados Unidos: en el San Francisco Art Institute–Escuela de Arte de San Francisco– y en el Instituto de Artes de Detroit, principalmente.

Es tan discutido Diego que citaremos tres opiniones encontradas sobre su persona y obra para darnos una idea, así sea aproximada, de la riqueza del personaje. Para Pablo Neruda, poeta chileno, Premio Nobel de Literatura, “Personas como Diego Rivera son como la cima de los Andes”

Por su parte, la crítica e historiadora de arte Raquel Tibol (1964) afirma que:

Rivera fue el más metódico, el más laborio-

so, el menos improvisado, el más culto, el más inteligente, el más esclarecido, el más profesional y el más libresco de los pintores mexicanos. Dotado de un talento precoz y de una ambición de sabiduría poco común, fue quemando sistemáticamente, con una tenacidad lúcida y científica, las diversas etapas que lo llevaron a un dominio prodigioso de su técnica y de sus intenciones. Fue un fanático del hacer artístico; vendió su alma a la pintura hasta quedar vacío de sí, desolado de sí, enajenado, repleto de los otros, de las cosas, ahído de civilización. Insatisfecho de sus propios atributos, que eran insólitamente abundantes, quiso ser el primero en todo y para lograrlo inventó su biografía; algún día habrá que limpiarla de adulteraciones para conocer la secuencia cierta de su vida que, sin duda, es mucho más interesante,



compleja, honda y vulnerable (p. 140).

Aquí Tíbol alude también al Diego mitómano. A final de cuentas, esta opinión sobre el pintor contrasta con la de Jorge Juanes (2016), filósofo y crítico de arte que en un reciente y polémico libro expresa:

Como lo observé suspicazmente Orozco, Diego Rivera bailaba al son que le tocaban, asemejándose a una pianola que da para todo: “Las pianolas no se cansan. Basta con meterles otro rollo, impresionista, cubista, primitivista, etc., etc., etc., para que toquen sin cesar, ino se cansan! [...] Sus virajes políticos –que van del zapatismo al estalinismo, pasando por el trotskismo, el panamericanismo y el almazanismo– nos indican lo mucho que se asemejaba también a una pianola política...” (p. 40).

Hombre de izquierda, estalinista, posterior-

mente trotskista para regresar al estalinismo, e incluso coquetear con algunos capitalistas yanquis, Rivera fue acusado en varias ocasiones, inclusive como delator de movimientos izquierdistas y como agente de la CIA, o al menos informante de dicha agencia. Influyó para que México le diera asilo a León Trotski, hecho que lo enemistó con el Partido Comunista. Tiempo después renegó del trotskismo. Como sabemos, el líder ruso finalmente fue asesinado por Ramón Mercader, quien servía a las órdenes de Stalin.

En fin, independientemente de nuestros gustos artísticos y/o políticos, no cabe duda que este personaje se encuentra entre los grandes pintores modernos no sólo de México, sino del mundo.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

El *Sueño dominical de una tarde en la Alameda Central* es un mural pintado al fresco

sobre un bastidor transportable, que mide 4.80 m de alto por 15 de largo y pesa 36 toneladas. Diego echó mano de una milenaria técnica pictórica: el fresco, misma que, con algunas diferencias, fue utilizada por mayas y teotihuacanos y en el resto del mundo por egipcios, cretenses, bizantinos, pintores medievales y renacentistas como Sandro Botticelli, Miguel Ángel y Rafael Sanzio. En este sentido recoge una vieja tradición, por cierto nada fácil, pues en esta técnica, como sí se tratara de una acuarela, hay pocas posibilidades de realizar correcciones una vez pintada la superficie. Curiosamente, el primer mural que pintó Diego en el Anfiteatro Bolívar del Colegio de San Ildefonso, *La Creación*, ya fue con la técnica llamada *encáustica* (del griego *enkaustikos*, que significa “grabar al fuego”, en este caso a base de cera caliente).

En cuanto a la pintura al fresco, ésta se diluye con agua y se esparce sobre una superficie húmeda de mortero de cal y arena. Al secar la superficie, produce una capa que protege la pintura. José Clemente Orozco y Alfaro Siqueiros, al principio de sus respectivas obras, utilizaron esta técnica. Es sabido que este último pintor experimentó con nuevos materiales como la piroxilina, en tanto que Orozco continuó con el fresco. Se suele anteponer la pintura de caballete, por su formato más pequeño, a la pintura mural de mayores dimensiones, pero también existen, o han existido históricamente, ciertas diferencias, sobre todo en cuanto al propósito y destino de las mismas. La primera es principalmente privada, la segunda, pública.

Uno de los personajes retratados por Rivera en su mural es Manuel Martínez, quien colaboró con él en la realización de la obra. Otra ayudante fue la pintora guatemalteca Rina Lazo, que también trabajó con el maestro en otras pinturas.

Hay un dato técnico muy importante de este mural: el hecho de que haya sido pintado sobre un bastidor con estructuras metálicas y no directamente sobre la pared, como están hechos la mayor parte de los murales del mismo artista, de Orozco y de Siqueiros, sobre todo de José Clemente Orozco. Como veremos, esto salvó al mural de su destrucción.

EL TEMA, LOS PERSONAJES

Domina el mural un color amarillo oro, que parece extenderse hacia el cielo y hacia algunos de los más de 140 personajes representados.

Se trata como su nombre lo indica, de un sueño caótico que tiene esta manifestación de la mente. Sabido es que en los sueños no existe lógica alguna, que las figuras nacidas de la fantasía se combinan con personajes reales, y que, dentro de éstos se pueden mezclar familiares y amigos con personajes históricos reales o simbólicos.

La escena se desarrolla en la Alameda Central de la ciudad de México, lugar emblemático que tiene su propia y larga historia, casi desde los principios de la etapa colonial.

El mural se lee cronológicamente de izquierda a derecha, en forma tal que comienza con la conquista y culmina con una vaga “modernidad” en los años 40 del siglo pasado.

Esta obra monumental tiene tres estratos: en la parte superior vemos algunos edificios que tienen que ver directamente con cada etapa histórica; en el estrato central, grupos de personajes históricos y en la parte inferior, la gente del pueblo, tanto ricos como policías, indígenas, mestizos pobres e incluso familiares de Diego. Ciertos estratos sociales medios (como estudiantes, por ejemplo), están representados también en este último



Diego Rivera creó su propio personaje, mismo que cautivó a propios y extraños.”

gran fragmento. Hay dos personajes que no corresponden al mundo real, sino al simbólico: la “calaca” catrina y un ángel.

Pongamos atención a los árboles. Vemos que del lado izquierdo, tomando como referencia el centro del mural, los troncos y las ramas tienen cierto aspecto apacible, los cuales contrastan con los de la derecha, que parecen retorcerse al son del vértigo de la historia. Hemos dicho que hay varios grupos de personajes históricos; acerquémonos más. Se trata, en realidad de cinco pirámides humanas que representan diferentes periodos históricos.

Veamos a grandes rasgos: en el primero, dedicado a la etapa Colonial, un cuerpo femenino torturado, el de Mariana de Carbajal, quemada por “judaizante”, forma el vértice de la pirámide humana, debajo de la iglesia de San Diego. Frente a la mujer se observan las llamas típicas de una hoguera inquisitorial. Recordemos que en la Alameda se edificó el primer quemadero de la Inquisición. Acompañan a esta figura Fray Juan de Zumárraga, Hernán Cortés con las manos ensangrentadas, el virrey Luis de Velasco, quien mandó edificar la Alameda a fines del siglo XVI, y Sor Juana Inés de la Cruz, nuestra gran poetisa.

Curiosamente, el único personaje correspondiente a la gesta independentista es Agustín de Iturbide ya coronado como el primer emperador del México independiente. Hay un personaje moreno, con grandes patillas, que recuerda vagamente a Hermenegildo Galeana, uno de los “brazos” de Morelos pues el otro fue Mariano Matamoros.

La segunda pirámide humana tiene a Juárez como cúspide y junto a él a personajes como Ignacio Manuel Altamirano, Ignacio Ramírez “El Nigromante” y Leandro Valle. A la izquierda del Benemérito se localiza el ya mencionado Agustín de Iturbide. Muy cerca están Antonio López de Santa Anna y el general yanqui Winfield Scott, quien

invadió México con sus tropas en la guerra del 46-48 y en alguna ocasión acampó con sus soldados en la Alameda. En la misma línea la emperatriz Carlota y, junto a ella, Maximiliano y Miguel Miramón, a quienes apuntan unos fusiles. Muy cerca, Mariano Escobedo, responsable de la caída de Querétaro en manos de los republicanos y de la captura de Maximiliano, Miguel Miramón y Tomás Mejía.

En la tercera pirámide localizamos a Porfirio Díaz en plenas fiestas del Centenario (de la Independencia) y a dos meses de que estallara la revolución contra su dictadura. Abajo, el eterno candidato opositor, Nicolás Zúñiga y Miranda. Un ángel coloca una corona de laurel a Lobo Guerrero, apodado el “General Medallas”, con el rostro del pintor Gerardo Murillo, Dr. Atl.

La cuarta pirámide tiene en la parte de arriba a un campesino zapatista a caballo, sosteniendo un rifle en forma poco ortodoxa. A su lado una soldadera y abajo dos escenas de violencia revolucionaria.

En la quinta pirámide vemos a Francisco I. Madero con su bandera de “Sufragio Efectivo, no Reección”. A su lado un presidente de la República encarnando la corrupción, y cuyos rasgos, en una mueca cínica, parecen los de ¿Calles?, ¿Miguel Alemán? Esta ambigüedad lo dice todo y es intencional pues Rivera fue un gran retratista, lo que significa que pudo retratar fielmente a cualquiera de los dos, pero prefirió dejar la interrogante. Junto al presidente hay un alto prelado católico y una mujer con las piernas abiertas encaramada a un árbol. Debajo de Madero vemos al general Francisco Mújica, juntando sus manos a las de un obrero y un campesino, como lo hiciera Lenin reuniendo a un blanco y un negro en el mural *El hombre en la encrucijada*. En fin, un poco escondidos, tenemos al “chacal” Huerta y a Manuel Mondragón, uno de los principales oficiales golpistas contra Madero y padre de Carmen

Mondragón, bautizada como Nahui Olin por su amante el Dr. Atl. Cerca de ellos, con el tronco de un árbol como fondo, se ubica José Vasconcelos, uno de los más grandes educadores y patrocinador, en buena parte, del muralismo en sus inicios.

El tercer estrato, el que se encuentra a ras del suelo, representa a gente común “de a pie”, como tú y yo, aunque también están pintados ciertos miembros de la burguesía porfiriana. Por razones de espacio nos limitaremos a la descripción de algunos protagonistas, haciendo la aclaración de que se trata, en varios casos, de verdaderas microhistorias.

De izquierda a derecha tenemos a tres personajes de pie: José María Vigil (1829-1909). Periodista, diputado, magistrado e historiador. Dirigió el Archivo General de la Nación, la Biblioteca Nacional de México y la Academia Mexicana de la Lengua. Participó en la obra histórica emblemática del siglo XIX: *México a través de los siglos*.

Un segundo protagonista es Guillermo de Landa y Escandón, quien varias veces gobernó el Distrito Federal, a su derecha, dando la espalda a los espectadores, Jesús Luján, hombre rico y generoso que ayudó a varios artistas como al zacatecano Julio Ruelas. Un raterillo le está robando un pañuelo, aludiendo quizás a que algunos artistas hicieron lo mismo con Luján, aunque en forma más elegante.

En la primera banca de la izquierda, de hierro forjado, típica del siglo XIX, está sentada una anciana viuda que se tapa el rostro, soñando (o recordando) su juventud en brazos de un soldado gringo invasor en la guerra del 47. Arriba de ella, y a un lado del soldado yanqui, una joven sostiene a un niño (o niña) rubio (a), producto de esa rela-

ción. La mano del soldado sobre el hombro de la muchacha y su actitud protectora, nos hablan de esta relación.

Sentado junto a la anciana un mestizo (“pelado”), borracho, “duerme la mona” y a un lado un viejo militar conservador, recuerda sus viejas glorias.

De pie, cubierto por un abrigo que evidentemente no era de él (el muerto era más grande, como se dice por ahí), tenemos a un papelerito vendiendo el primer periódico “moderno” (o de masas) de nuestro país: *El Imparcial*, de Rafael Reyes Spíndola, publicación típica del porfiriato (prensa “fifi” de aquel entonces) siempre a favor de Díaz. Otros periódicos de diverso signo político aparecen en la obra y en sitios diferentes del mural: *Regeneración*, de los hermanos Flores Magón, *México Nuevo* y el *Anti-reeleccionista*.

Frente al papelerito se ubica un vendedor de dulces típicos y un poco atrás de ellos a un globero, que da mucha fuerza plástica al mural con el estallido multicolor de su mercancía. Los vendedores de dulces, de periódicos, de juguetes, rehiltes, periódicos y tortas eran presencias normales en la Alameda Central, y lo son en nuestros días.

A la derecha del globero destaca la figura del poeta y periodista Manuel Gutiérrez Nájera (el afrancesado “Duque Job”) quien saluda con su chistera al gran poeta cubano José Martí, ubicado cerca de Frida Kahlo, quien le devuelve el saludo con su bombín.

Con un elegante vestido azul, Diego representó a Lucecita Díaz, hija de Porfirio Díaz y de Carmen Romero Rubio, a su derecha, vestida de rojo. Pero sin duda la parte central de esta obra es, con mucho, la más importante, la más reproducida, celebrada y discutida. Jorge Juanes (2016), describe:



En los sueños no existe lógica alguna, las figuras de la fantasía se combinan con personajes reales.”

A la par de conjuntar una síntesis notable de elementos históricos y satíricos propios de nuestro pueblo, al menos en un periodo de su vida histórica, la parte central de *Sueño* es un divertimento que –¡al fin!– Diego se permite, y en el que vuelca su sentido del humor. Esto repercute en el tratamiento desenfadado de los personajes –por ejemplo el Diego niño–, valiéndose de una explosión de color dirigida antes a los sentidos que a la razón (p. 68.).

Esta parte del mural se integra por tres figuras de pie: Diego Rivera niño (9 o 10 años), con un sapo en el bolsillo (Frida le decía sapo-rana) y una culebra en el otro. Un poco detrás del niño, con el símbolo chino del Ying-Yang en una mano, y con la otra en el hombro de Diego con cierta actitud maternal, se encuentra Frida Kahlo.

La calaca catrina toma de la mano a Diego (¿presentía el pintor su muerte diez años antes de que ocurriera?). En realidad se llamaba calaca “garbancera” y es la primera ocasión que aparece de cuerpo entero, pues el famoso grabado de Posada sólo ilustra la cabeza, el cuello y parte de los hombros. La catrina de Diego tiene en los hombros una serpiente emplumada, símbolo de Quetzalcóatl, dios civilizador por excelencia entre los pueblos prehispánicos. Del brazo de la catrina está su creador, el grabador José Guadalupe Posada, para muchos, la piedra angular del arte mexicano post revolucionario, de quien tomaron influencia el propio Diego, Orozco y una gran parte de los artistas plásticos de las primeras décadas del siglo XX, sobre todo del Taller de Gráfica Popular. Este personaje observa con deseo a la prostituta de vestido amarillo que nos da la espalda, y muestra parte de su pierna. Ella nos recuerda a la “alegradora” (prostituta) azteca del mural *La*

Gran Tenochtitlan vista desde el mercado de Tlatelolco, que el pintor realizara en Palacio Nacional dos años antes y quien enseña sus piernas tatuadas.

Un poco atrás de Posada reconocemos el rostro del revolucionario Ricardo Flores Magón, y cerca de éste, con un sombrero claro, a su colaborador Librado Rivera. A la altura de la cabeza de Posada, Diego pintó la fuente de la Alameda Central y un poco a la izquierda el hermoso quiosco llamado “pabellón morisco”, que ocupaba el sitio donde hoy está el Hemiciclo a Juárez. A la derecha está un globo en color amarillo-dorado, es el célebre “globo de Cantolla”, llamado así por su creador, el ex telegrafista Joaquín de la Cantolla y Rico, ya a punto de elevarse. El globo tiene dos letras: RM, que para algunos son las siglas de República Mexicana y para otros significan “Revolución Mexicana”.

A un lado de Posada una niña rica sonríe con cierta maldad ante el espectáculo del policía de rasgos mestizos que empuja al padre de una familia indígena. Este personaje está acompañado por una pequeña que llora, asustada. Está también la madre de la niña cargando a un bebé, y un adolescente a punto de sacar un puñal que esconde en su faja. Un perro callejero ladra, ¿a quién? ¿Al policía, a la niña indígena, a su familia o a la escena violenta en sí misma? Atrás de la familia agredida por el racismo localizamos a un joven obrero con intenciones de apoyar al grupo violentado.

Entre el policía y el padre indígena, tres personajes de clase alta sonríen satisfechos del actuar de la policía. Queda claro que, al menos en los domingos, no se permitía al pueblo llano la entrada a la Alameda Central, tal como sucedió al principio de su creación, durante la etapa colonial.



La calaca catrina, en realidad se llamaba garbancera.”



UNA OBRA MAESTRA EN PELIGRO

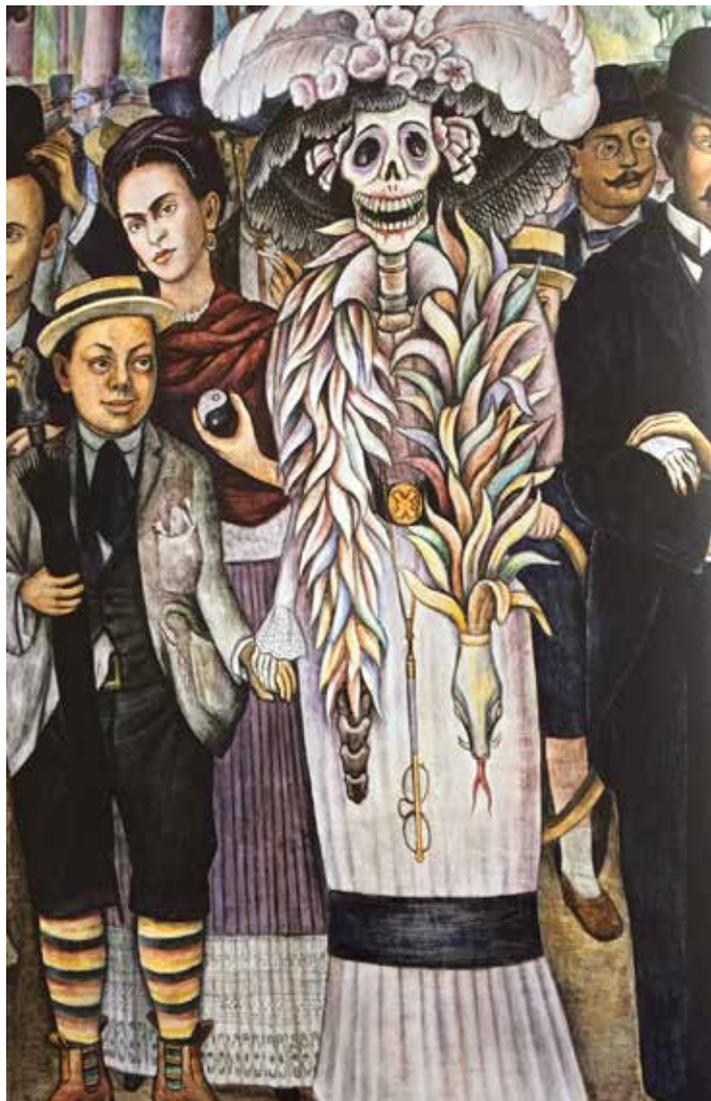
Esta obra también tiene su historia, con aventuras, atentados y peligros de destrucción. Veamos:

La Academia de Letrán fue una asociación literaria fundada en 1836 por José María y Juan Lacunza, Manuel Tossiat y Guillermo Prieto. Se ubicaba en el lado sur de la Alameda. En ella se leían textos que posteriormente eran analizados por los demás miembros, llegando en ocasiones a polémicas amargas, apasionadas. El 18 de octubre de 1836 el joven Ignacio Ramírez “El

Nigromante” de 18 años se presentó para leer una ponencia. Veamos cómo lo describe Paco Taibo II apoyado en Guillermo Prieto (2017).

Prieto lo cuenta: “Ramírez sacó del costado un puño de papeles de todos tamaños y colores; algunos impresos por un lado, otros como recortes del molde del vestido y avisos de toros o de teatro. Arregló aquella baraja y leyó con voz segura e indolente el título que decía [...] No hay Dios, los seres de la naturaleza se sostienen por sí mismos” (Prieto, citado por Taibo II, p. 60).

Para empezar, resulta que la frase de Die-



go en el mural no es igual, si bien alude al mismo acontecimiento. Diego escribió: “Dios no existe”, en tanto que Prieto (2017) afirma que, Ramírez dijo: “No hay Dios”. Como diría Silvio Rodríguez, “que no es lo mismo, pero es igual”. Vale la pena reproducir la reacción del auditorio del Nigromante ante tal frase:

El estallido inesperado de una bomba, la aparición de un monstruo, el derrumbe estrepitoso del techo no hubieran podido crear mayor conmoción. Se levantó un cla-

mor rabioso que se disolvió en altercados y disputas. Ramírez veía todo aquello con despreciativa inmovilidad... (p. 60).

Como vemos, el escándalo fue muy grande, pero ni Ramírez ni Guillermo Prieto, ni los conservadores de entonces imaginarían que poco más de un siglo después, ya triunfantes el movimiento de Reforma y la defensa contra la Intervención Francesa, con una revolución en 1910 de por medio, Diego Rivera provocaría un escándalo aún mayor al reproducir la frase en su mural. No cabe duda que la larga duración braudelianiana volvió por sus fueros aquí, como en otros muchos fenómenos.

Nos vamos a 1948 para ver las reacciones a la frase del mural:

La frase provoca un gran escándalo en México. Atacan al pintor desde casi todos los sectores. Apedrearon su casa

en Coyoacán. Comentan la noticia en los grandes diarios del mundo. El pintor se defiende y ataca. Tapan el mural con un lienzo; antes intentaron borrarle la frase. Meses después, rodeado de un núcleo de amigos entre los que se encontraban Siqueiros y O’Gorman, Diego se subió a una mesa del comedor, volvió a dibujar la leyenda deteriorada, y cuando terminó dijo un breve discurso, del que Luis Suárez recuerda dos frases: “En México no manda Franco” y “Esos que están ahí sentados acabarán

como Mussolini: colgados de las patas”. Se refiere a algunos altos funcionarios del gobierno mexicano y conocidos políticos gubernamentales que almuerzan en el hotel. La empresa hotelera ordena cubrir con madera el mural ya que éstos, en México, cualquiera sea propietario de la pared, son propiedad de la nación (Seoane, p. 78).

Diego (1963), hablando de estos incidentes y de quienes lo atacaron, afirma en sus memorias: “Durante mucho tiempo después de los dos atentados los periódicos siguieron llenando sus columnas con injuriosos ataques contra mí. El hecho de que yo, no haya sido linchado por una multitud demasiado excitada no fue culpa suya. Hicieron todo lo que pudieron” (p. 202).

Por su parte, el periodista Comas (1986), afirma:

El obispo Luis María Martínez se negó a bendecir el hotel y hubo un grupo de estudiantes que atacaron el mural y rasparon con un cuchillo las palabras “no existe”. En respuesta, unos 100 intelectuales y artistas, encabezados por los muralistas Orozco y Siqueiros, entraron en el comedor del hotel al grito de “muera el imperialismo”, Rivera se subió a una silla y restauró a lápiz la frase que había sido mutilada (Diario *El País*).

Ahí no quedó el asunto, ya que la empresa hotelera cubrió el mural, al principio con una cortina de tela y posteriormente con madera, puesto que en nuestro país este tipo de obras son propiedad de la nación, forman parte de su patrimonio cultural y artístico y sus “dueños” no lo son, tanto como para destruirlas o modificarlas. Años después, Diego Rivera, internado en un sanatorio en Moscú, escribió a su amigo el poeta Carlos Pellicer para darle la noticia de que cambia-

ría la frase del mural por una menos agresiva. Así, convocando a la prensa, en abril de 1956 el pintor cambió el “Dios no existe” por una referencia histórica: “Conferencia en la Academia de Letrán, 1836”. La misma gata, pero revolcada.

Por cierto, según Prieto “El Nigromante” tenía 18 años cuando impartió la conferencia, Diego lo pintó con la cabeza y la barba gris, como un hombre de edad. Lo importante de todo esto es que el mural volvió a ser exhibido y no fue destruido, como sí sucedió en el Centro Rockefeller con la polémica pintura de Diego *El hombre en la encrucijada*, cuya segunda versión podemos contemplar en el Palacio de Bellas Artes.

El mural fue pintado originalmente en el comedor del hotel, e incluso varias columnas frente al mismo impedían que fuera apreciado en su totalidad. Sin embargo, al paso del tiempo, y al notarse que estaba sufriendo cierto deterioro, se le transportó al vestíbulo del mismo hotel, no sin enormes dificultades. El hotel quedó semidestruido tras el terremoto de septiembre de 1985, lo que determinó el traslado del mural y por tanto su salvación por parte de técnicos mexicanos. Esta delicada y espectacular operación, que duró varios meses, culminó en diciembre de 1986. Afirma el cronista (1986), que la avenida Juárez quedó cortada al tráfico durante todo el domingo. Desde primeras horas de la mañana se reunieron técnicos, policías, curiosos y hasta mariachis que no dejaban de animar con su música. ¿Qué convocaba a estas personas? Nada menos que el rescate de uno de los murales más famosos del pintor mexicano que se encontraba en el Hotel del Prado (Diario *El País*).

Las autoridades del Distrito Federal acordaron el rescate del mural y el hotel finalmente fue derribado ante el riesgo de otro temblor. El ingeniero Francisco Noreña explicó que, aun en el caso de que se decidiese conservar el edificio, los trabajos de construcción y alba-

ñilería hubieran dañado dicha pintura, por lo que se optó por trasladarlo al otro extremo de la Alameda Central, donde se construiría *ex profeso* un pabellón que permitirá contemplar de nuevo esta magna obra, y que finalmente fue el Museo Mural Diego Rivera, tal vez único en el mundo por haberse construido como nicho de un mural previamente ubicado *in situ*.

Atando cabos, recordando que este mural, al contrario de la mayoría, no fue pintado directamente en la pared, sino sobre en un bastidor metálico, detalle técnico que literalmente lo salvó de la destrucción.

La operación de traslado duró varios meses. Se realizaron complicados cálculos de resistencia de materiales para tratar que el mural –que mide 15,5 metros de largo, 4,8 de alto y pesa 36 toneladas– no sufriese daño con el transporte. El peligro era grande, porque esos 75 metros cuadrados de extensión tenían sólo ocho centímetros de espesor sobre una sustancia de polvo de mármol. El domingo, una grúa capaz de cargar 250 toneladas depositó su preciosa carga sobre un camión con 96 ruedas en medio de la emoción de los presentes. El mural iba revestido con una sustancia aislante para evitar que el cambio de temperatura, desde el interior del hotel a la calle, y la intemperie le dañasen (Comas, 1986).

Finalmente, el ingeniero Noreña calculaba que los costes de la operación de traslado del mural ascenderían a 120 millones de pesos, pero consideraba que este gasto «hay que hacerlo incluso en estos tiempos de crisis económica», porque se trataba de salvar el patrimonio cultural de México.

LA OBRA COMO PRODUCTO Y COMO FUENTE DE LA

HISTORIA

Hace años, un texto del historiador francés Marc Ferro me impresionó. En un artículo hoy célebre, Ferro (2003) escribía acerca del cine:

Agente de la historia y documento de la historia, la película es también un objeto cultural de la sociedad que la produce, de la sociedad que la recibe. Por lo tanto, la película está conformada desde varios lugares: proviene tanto de las culturas populares con su memoria como de los objetos culturales de las élites que expresan la voluntad, los símbolos de las instituciones o del artista (p. 115).

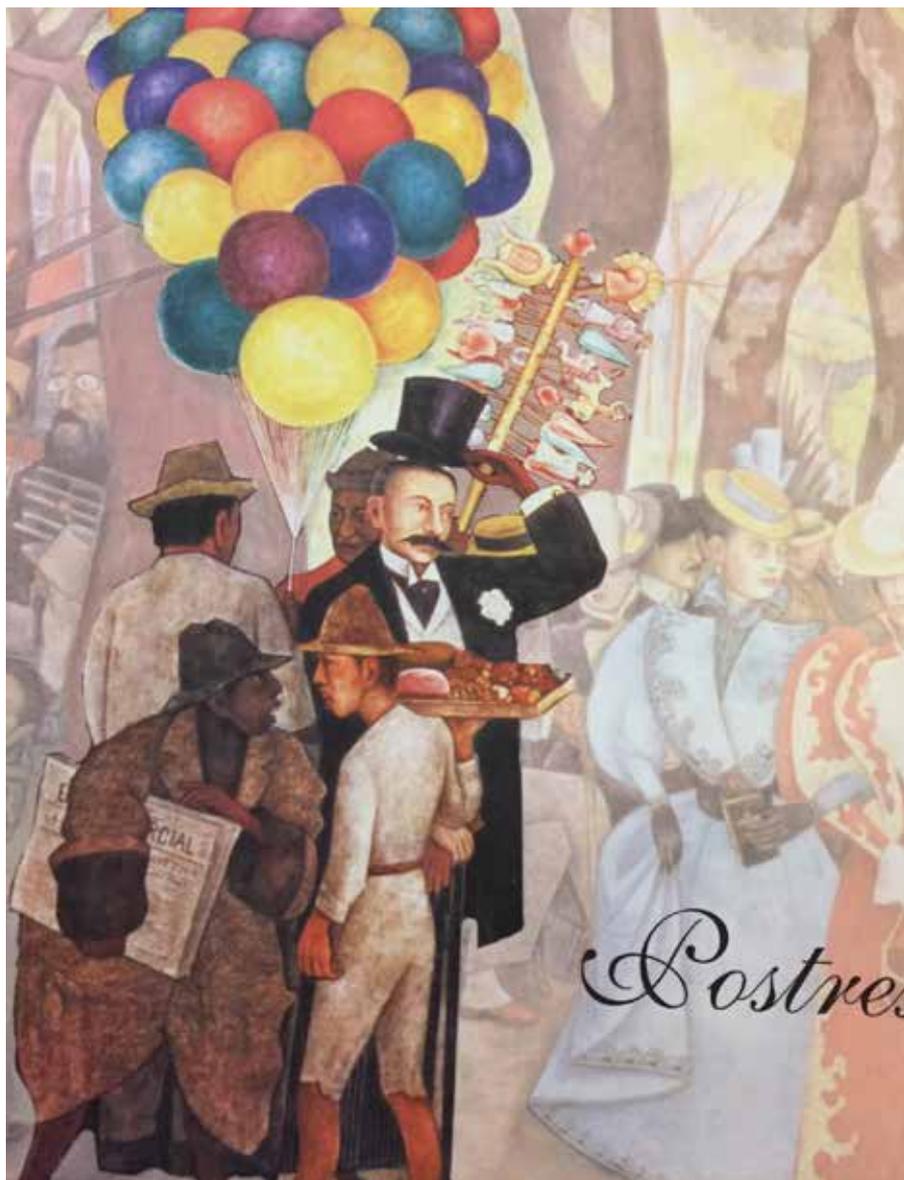
Dicho en otra forma, tenemos que el cine nos informa acerca de su época, es decir, la que es contemporánea a la realización de la película, más que sobre la época que intenta representar, cuando se trata del pasado (Ferro, 2003, p. 117).

Basta cambiar la palabra “cine” por obra de arte en general, o más concretamente el mural de Diego Rivera. Veremos entonces cómo el artista tiene cierta idea de la historia con sus personajes, situaciones, sus héroes y villanos, y cómo al mismo tiempo la obra propiamente dicha es, ya, una fuente de la historia, hecha en un sitio y en un momento dado de nuestro devenir.

Se ha hablado mucho de la concepción maniqueísta de la historia que manejaba Diego, con sus héroes y villanos y en qué forma, además, casi como en un cómic, los héroes, si no eran pintados bellos, al menos no desagradables (Juárez no era precisamente un Brad Pitt), en tanto que los villanos, además de todo, son caricaturizados cuando es posible, buscando que mínimamente no pierdan el parecido con el personaje real.



El mural mide 15.5 metros de largo, 4.8 de alto y pesa 36 toneladas.”



Pues bien, esto puede ser objeto de estudio del mural, sobre todo tomando en cuenta que años después el pintor guanajuatense caricaturizaría a Hernán Cortés en su mural de Palacio Nacional *Desembarco de Cortés en Veracruz*, plasmando así su visión descarnada de la “leyenda negra” de la conquista, al representarlo con rostro de idiota, pálido, jorobado, y con las rodillas deformes propias de una sífilis que se supone que lo

aquejaba. Recuérdese que en el *Sueño de una tarde dominical...* Cortés tiene las manos ensangrentadas, pero no está caricaturizado.

Los personajes Santa Anna y Scott también están caricaturizados en el *Sueño de una tarde dominical*. En fin, esos pinceles estaban cargados de ternura o de furia, según la visión que Diego tenía de nuestra historia. La pregunta sería, a esas alturas, a casi diez años de su muerte y cuando estaba hecha la ma-



yor parte de su obra, si en verdad continuaba con su visión esquemática de la historia, o si esto lo hacía a propósito, con un objetivo casi pedagógico, tratando todavía de concientizar, de politizar a un pueblo que, en este caso concreto, jamás entraría al Hotel del Prado a ver este libro abierto de historia de México según Rivera. A este pueblo que, a semejanza de la Alameda Central en domingo, tampoco tendría acceso a este recinto burgués.

En lo referente a la obra como fuente histórica, en este caso como monumento, bastaría que repasáramos la contextualización hecha en este artículo.

¿Cómo dar al *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* un uso didáctico?

En este texto hemos dado algunas pistas, pero bien se podría pensar en pedir a los alumnos que se identifiquen con alguno de los personajes, y que investiguen sobre ellos, comparando la información recabada con la interpretación de Rivera.

Otra idea de la que habría que elaborar todo un ejercicio sería contextualizar la obra desde el punto de vista histórico, enumerando y explicando en un párrafo cinco acontecimientos históricos nacionales y cinco mundiales entre los años 1945 y 1949, dentro de los que se sitúa el mural que, como dijimos, se pintó entre 1946 y 1947.

Se puede hacer lo mismo, buscando y reproduciendo cinco obras de arte nacionales y cinco mundiales en el mismo lapso de tiempo. En estos casos, no es necesario que se trate de obras pictóricas, bien pueden ser literarias, musicales, cinematográficas o de otro tipo. Se pueden buscar en *YouTube* dos o tres explicaciones del mural y elaborar una comparación de los mismos.

Y, sobre todo, es prácticamente impres-

cindible pedir a los alumnos que se enfrenten al mural (pasando primero por la Alameda), ya que se trata de uno de los más bellos de la historia de la pintura de nuestro país.

DOS PARODIAS

Generalmente, cuando se hacen parodias de alguna obra es porque el original vale la pena, tiene ciertos valores trascendentes o es sumamente conocido. Veremos aquí dos parodias del mural que estamos estudiando.

RESTAURANTE “EL CARDENAL”

El restaurante “El Cardenal” ubicado en Avenida Juárez, cerca del Museo-Mural Diego Rivera, luce una parodia de la obra que estamos analizando. Su particularidad es que los personajes (por cierto, muy bien pintados) están sentados o parados alrededor de tres mesas ubicadas por etapas históricas. Por ejemplo, en la primera mesa encontramos a Cortés, Zumárraga y Sor Juana; en la segunda, Juárez, Madero y Carmen Romero Rubio de Díaz, y en la tercera, Diego Rivera, la Calaca catrina y Frida Kahlo. Detrás de las mesas correspondientes, se encuentran otros personajes, en este caso, de pie:

Luis de Velasco, Agustín de Iturbide, el campesino zapatista, Mújica y Posada. Frente a las mesas hay varios personajes del pueblo, como los vendedores de periódicos, dulces, rehiltes, pan, etc.

La sucursal de la calle de Palma del mismo restaurante muestra en la carta de postes, un detalle de la obra, destacando al papperito y el vendedor de dulces.

EN EL CALLEJÓN DEL CUAJO

En la calle de Regina del Centro Histórico encontramos una segunda parodia, en este



Generalmente cuando se hacen parodias de alguna obra es porque el original vale la pena.”



caso titulada “Sueño de una tarde dominical en el Callejón del Cuajo” que, como todos sabemos, es el lugar mítico donde habita nada menos que la Familia Burrón de Gabriel Vargas, sin duda uno de los cómics mexicanos más importantes. Es, entonces, el mundo de Gabriel Vargas y sus famosos personajes. Pese al título, se nota que están situados en la Alameda Central y no en el mítico Callejón del Cuajo.

En este mural la Catrina es Borola (¿quién más?), mientras que en lugar del Diego niño tenemos a Carlos Monsiváis, y ocupando el sitio de Frida, a Macuca Burrón, hija de Borola y Regino. No podía faltar Regino Burrón, acompañado de otros personajes como el poeta Avelino Pilongano, Regino chico “el Tejocote”, Foforito y un ángel muy al estilo de Vargas. Incluso se ve parte del globo de Cantolla. No podían faltar Floro Tinoco, alias “el Tractor”, la tía Cristeta y el raterillo Ruperto Tacuche, hermano de Borola.

Desgraciadamente, el tema e incluso la idea de la parodia están muy por debajo de lo deseable en cuanto a calidad. Varios personajes se representan muy pobremente desde el punto de vista plástico, además de que no encontramos el ingenio y el humor, no digamos de Diego, sino de Gabriel Vargas. Un desperdicio.

CONCLUSIONES

La idea central de este análisis del mural de Diego Rivera es abordarlo desde diferentes ángulos para intentar lo que se podría denominar un enfoque “totalizador”; por ello hablamos de la importancia de la obra, la contextualizamos en espacio y tiempo, histórica y culturalmente; abordamos cuestiones técnicas de la misma, hacemos un somero examen plástico e histórico, hablando de la vida del pintor, así como de algunas de sus filias y sus fobias. No dejamos de lado su pa-

pel político, ni tampoco aspectos destacados de su obra en general.

Otros temas abordados sobre el mural son importantes en la historia reciente del arte mexicano, sin dejar de lado las veces que esta obra se ha visto en peligro, inclusive dos parodias del mismo: en el comedor del restaurante El Cardenal y el mural en la calle de Regina, en el Centro Histórico.

No lo podía haber escrito con mayor claridad Carlos Monsiváis (2010):

A un mexicano le resulta difícil, aunque sea muy necesaria, la simple consideración estética de la obra de Diego. Le pertenece a su formación escolar, a su educación artística (la que tenga), a su reconocimiento de la efigie rotunda del artista, a su frecuentación voluntaria e involuntaria de óleos, ilustraciones, grabados, dibujos, publicaciones, portadas de libros, chismes, noticias históricas [...] (p. 104).

La complejidad intentada en este texto es, precisamente, cierto propósito de desmitificar al personaje y su obra, hacer ver cómo independientemente de lo que se diga o escriba sobre él y su mural, éstos tienen un valor en sí, que no se agota, ni por alguna interpretación servilmente admiradora ni tampoco por el denuesto personal.

Otro punto importante es retomar lo señalado por el historiador francés Marc Ferro cuando, refiriéndose al cine, afirma que éste (para mí, la obra de arte), es producto y a su vez *fuelle* de la historia. Tiene entonces el profesor, echando mano de su creatividad, una veta muy grande de ejemplos para diseñar ejercicios en los que la obra de arte sea el punto de arranque.

Con estos elementos se cumple la sentencia: el arte es un valioso instrumento de enseñanza de la historia y, a su vez, la historia es

una valiosa herramienta para aprender el arte.

Agrego: ambas disciplinas nos humanizan.

BIBLIOGRAFÍA

Ferro, M. (2003). *El cine: agente, producto y fuente de la historia*. En *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno Editores.

Hagen, R; Rainer, M. (2002). *Los secretos de las obras de arte*. Tomo 1. Madrid, España: Taschen.

Juanes, J. (2016). *Diego Rivera: pintor de templos de Estado*. Ciudad de México, México: Quinto Sol.

Lozano, M; Coronel, R. (2017). *Diego Rivera. Obra mural completa*. Liubliana, Eslovenia: Taschen.

Monsiváis, C. (2010). *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*. Ciudad de México, México: Colegio de México.

Rivera, D. (1963). *Mi arte, mi vida*. Ciudad de México, México: Herrero.

Seoane, L. (2013). *Diego Rivera*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editorial de América Latina.

Taibo, I. II. (2017) *La gloria y el ensueño que forjó una patria Tomo I: 1854-1858*. Ciudad de México, México: Planeta.

Tibol, R. (1964). *Época moderna y contemporánea. Historia General del Arte Mexicano*. Tomo 3. Ciudad de México, México: Hermes.

Wolfe, B. (1986). *La fabulosa vida de Diego Rivera*. Ciudad de México, México: Diana-SEP.

FUENTES ELECTRÓNICAS

Comas, J. *Traslado en México de un mural de Diego Rivera*. Recuperado el 2 de enero de 2019, del sitio: https://elpais.com/diario/1986/12/17/cultura/535158011_850215.html

PHILOSOPHICAL

notes on the concepts of aesthetic experience
and sensitivity

*Recibido: 18 de enero de 2019
Aprobado: 27 de febrero de 2019*



APUNTES

FILOSÓFICOS

SOBRE LOS CONCEPTOS DE EXPERIENCIA
ESTÉTICA Y SENSIBILIDAD

MAHARBA ANNEL GONZÁLEZ G.



RESUMEN

Resumen: El presente artículo expone el origen y desarrollo de los conceptos de experiencia estética y sensibilidad desde un horizonte de comprensión filosófico. Este recorrido lo iniciamos en la Antigüedad y lo terminamos en la época kantiana, con la finalidad de dar cuenta de los antecedentes que preparan el surgimiento de la Estética como disciplina y del arte como su objeto de estudio.

Palabras claves: Estética, experiencia estética, sensibilidad, arte.

ABSTRACT

Abstract: The present article exposes the origin and development of the concepts of esthetic experience and sensitivity, from a philosophical comprehension horizon. We begin a walkthrough from ancient times to the Kantian age, giving an account of the background of the events that manage the emergence of Esthetics as a discipline, and Art as its subject of study.

Keywords: Esthetics, esthetic experience, sensitivity, Art.

SÍNTESIS CURRICULAR MAHARBA ANNEL GONZÁLEZ G.

Profesora Titular "A" de tiempo completo en el Plantel Vallejo, turno vespertino. Es licenciada en Filosofía, maestra y doctora en Humanidades, línea de Filosofía Política por la UAM-Iztapalapa. Profesora de Filosofía y de Temas Selectos de Filosofía en el CCH Plantel Vallejo desde hace 14 años.

Para hablar de experiencia estética es inevitable remitirnos al campo de la Estética y la categoría de belleza que durante mucho tiempo se creyó era su objeto de estudio exclusivo. Al respecto, Wladyslaw Tatarkiewicz (2001), señala de la serie de afirmaciones que se han escrito sobre la belleza, las primeras se remiten sin duda a Pitágoras. Cita a Diógenes Laercio (VIII), quien rememora a Pitágoras cuando señala que la vida se parece a un festival olímpico, “porque, así como a éste acuden los unos a competir en los juegos, otros por motivos de negocios (...), los más dignos [acuden] como espectadores...” (p. 8). Tatarkiewicz supone que por *espectadores* “...se refería a aquellos, y sólo a aquellos, que asumieron la experiencia estética, identificando realmente esta actitud con la del espectador” y afirma que con este texto se inicia la historia del concepto de la experiencia estética (p.348).

Sin embargo, el filósofo polaco también señala, al igual que varias historias o diccionarios de Estética, que fue Alexander G. Baumgarten (1714-1762) quien identificó el conocimiento sensible con el conocimiento de la belleza a mediados del siglo XVIII. En el contexto de la Ilustración alemana, e influido por la fe en la razón, Baumgarten publicó en 1750 un libro con el título de *Estética*, nombre formado por el vocablo griego que significa “sensación”, el cual fue un paso decisivo “para que la estética se constituyera en una disciplina filosófica independiente, cuyo radio de acción es la sensibilidad. Ésta abarca la percepción —sensaciones más sus agregados mnémicos—, así como las cargas afectivas ideológicas y cognoscitivas que conlleva” (Palazón, 2014, p. 20).

Ahora bien, la sensibilidad o facultad de sentir, propia de los seres humanos, es un asunto sobre el cual los filósofos ya habían

reflexionado, incluso antes de que existiera la palabra misma que por lo general refiere a la capacidad de sentir, de percibir sensaciones y expresarlas. Dicha capacidad se contrapone —dice el diccionario etimológico— a la vida vegetativa, por un lado, y por otro lado, a la vida racional. Contraposición valorativa que ya está presente en la caracterización que hace Heráclito (540-480 a.C.) de los sentidos cuando califica de “Malos testigos son para los hombres los ojos y los oídos de quienes tienen almas bárbaras” (p.107). Esta

escasa aceptación de las sensaciones como recursos para conocer también se encuentra en las afirmaciones de Demócrito (460-370 a.C.). El atomista declara que las sensaciones no suministran un criterio para distinguir lo verdadero de lo falso, pues varían de un sujeto a otro e incluso varían en un mismo sujeto. Por ello, según este filósofo, el conocimiento intelectual es superior a la sensibilidad porque permite aprehender, más allá de las apariencias, al ser del mundo: el vacío, los átomos y su movimiento. “Allí donde termina el conocimiento sensible [...] empieza el conocimiento racional, que es un órgano más sutil y alcanza a la realidad misma (p. 11).”

Sirvan estas dos menciones a filósofos griegos de la Antigüedad para mostrar que el problema de la sensibilidad ha estado en el preguntar filosófico desde, al menos, el siglo VI antes de nuestra era, y que abarcaba un amplio campo centrado en el papel que tiene la sensibilidad (sensaciones, estados afectivos, cargas ideológicas y cognoscitivas), en la aprehensión de la realidad.

La contraposición de la sensibilidad con el conocimiento racional no se interpreta igual en los distintos pensadores; para unos “semejante oposición existe sólo en virtud de la menor conciencia y claridad de las operaciones sensitivas, para otros se trata de dos



Malos testigos son para los hombres los ojos y los oídos de quienes tiene almas bárbaras.”

planos diferentes y autónomos o relativamente autónomos” (Ferrater, 1964, p. 641). A manera de ejemplo, repasaremos brevemente las distintas valoraciones que hacen de la sensibilidad Platón y Aristóteles.

Es muy conocido el desprestigio que tienen los sentidos para Platón, quien considera que el mundo real consiste de “ideas” o formas inmutables, distinto al mundo en constante cambio del que nos informan los sentidos. Se conoce, por tanto, al pensar o recordar la idea y al ignorar las apariencias que vemos. Y así la definición platónica de belleza se corresponde con su teoría de las ideas de manera que algo es bello sí, y sólo sí se corresponde con su arquetipo ideal. A diferencia de Platón, para Aristóteles el conocimiento se inicia en la sensibilidad. Es famoso el pasaje de la *Metafísica* en el cual el placer que nos causan los sentidos es la evidencia que propone el estagirita para demostrar que todos los hombres tienen el afán de saber. Así, para él, la belleza es un aliciente para vincularnos con la *physis* y, contrario a la visión platónica del *Banquete*, Aristóteles se ocupó más de las prácticas que de lo bello en sí. En la *Retórica* define a las cosas bellas como aquellas que tienen valor en sí mismas pasando a un segundo término su utilidad. Considera que el fundamento de la creación artística se encuentra en el conocimiento, señala que la poesía es *mímesis* y que en la tragedia asistimos a una imitación de la realidad. Asimismo, su planteamiento se distancia de Platón cuando expone que “...la actividad del artista se diferencia de la actividad contemplativa y de la opción ética” (Plazaola, 2007, p. 34) y con ello busca dar fundamentos para consolidar la autonomía del arte. Aristóteles aprecia el placer que emerge de esta actividad humana, y también aprecia la catarsis, verdadera finalidad de la

tragedia, que puede llevarnos a clarificar el pensamiento por medio de la purificación de las pasiones.

Una imagen plástica de posturas distintas ante los sentidos la proporciona, según algunos historiadores del arte, la *Escuela de Atenas* (1509-1512) de Rafael Sanzio, pues muestra a Platón, para quien la filosofía consiste en avanzar más allá de las apariencias y, ante todo, de las apariencias sensibles, señalando al cielo, a las ideas, mientras Aristóteles apunta hacia la tierra, hacia la naturaleza, en donde no hay nada tan insignificante, tan omisible, que no valga la pena de ser estudiado.

Como se puede fácilmente suponer, hacia el siglo XVIII —cuando Baumgarten propone el término de “Estética”— ya había corrido mucha tinta sobre el problema de la sensibilidad. Descartes (1596-1650) con su duda metódica y sus escritos, había iniciado a mediados del siglo XVII una amplia polémica acerca de las condiciones del conocimiento firme y verdadero y al respecto de si los fundamentos, certeza y extensión del conocimiento humano, procedían de la razón o de la experiencia sensible. Centrado en el problema epistemológico, René Descartes criticó las enseñanzas que impartían las universidades medievales y abrió nuevos caminos para estudiar a la naturaleza, los cuales dieron origen a la ciencia moderna al persuadir a los más prominentes estudiosos de su época de los beneficios de estudiar el mundo con base en las matemáticas; pero para ello se estableció un dualismo que dividió tajantemente al mundo sensible del mundo de la razón, de las ideas claras y distintas que no proceden de la experiencia. Fue por ello que argumentó que la cualidad más clara y distinta (criterio de verdad de la *res cogitans*) que se puede pensar de las cosas del mundo es su extensión, la que se puede conocer con certeza utilizando



A diferencia de Platón, para Aristóteles el conocimiento se inicia en la sensibilidad.”



las verdades de las matemáticas y de la geometría, mientras que son oscuras e inciertas todas las demás cualidades de las cosas que se perciben por medio de los sentidos.

Pero también fue decisiva para el desarrollo de las ciencias modernas la contribución de los filósofos ingleses, quienes, en general, parten de la observación, de la percepción y expresamente niegan la posibilidad de que existan ideas o verdades independientes de la experiencia. En su opinión el conocimiento deriva siempre de la experiencia sensible. Así, Francis Bacon

(1561-1626) había propuesto un método de observación y de razonamientos deductivos para formular leyes del comportamiento de las cosas de la naturaleza, y en esta dirección se ubicó John Locke (1632-1704) quien hace una explícita crítica a quienes afirman, como Descartes, que exista un conocimiento del mundo que nos rodea por medio de la razón y sin necesidad de la experiencia. Posteriormente, David Hume (1711-1776) subraya el papel de los hechos y de la observación e incluso propone rechazar las disquisiciones morales que no se basen en la experiencia.

Al siguiente siglo la influencia de algunas nociones forjadas en estas contiendas impulsó un desarrollo inusitado del estudio científico de la naturaleza y, de manera colateral, en combinación con otros factores, surgieron también distintas críticas a las instituciones que habían sustentado el poder político, religioso y del saber. De algunas de esas críticas surgieron ideas que participaron en los grandes acontecimientos políticos del siglo XVIII: la guerra de independencia de los Estados Unidos de América y la Revolución francesa. Emergió así un amplio movimiento cultural llamado *Ilustración*, caracterizado por la fe en el progreso y que tenía el propósito de ilustrar con la luz de la razón a los hombres y liberar al entendimiento de toda clase de prejuicios. Dicha exaltación de la razón ocasionó que los pensadores de esta época le concedieran, por lo general, un lugar secundario a la sensibilidad.



En Alemania la *Ilustración* se caracterizó por la ruptura de tradiciones, como escribir y enseñar en alemán y no en latín, así como por defender el uso de la razón contra formas de persecución política, el uso de la tortura, la persecución de brujas y toda forma de intolerancia. El más importante filósofo alemán de la primera fase de este periodo fue Christian Wolff (1679-1754), profesor de Kant, quien trató de integrar todos los aspectos de la filosofía en un sistema, pero no dijo nada del arte. Como sabemos, fue uno de sus seguidores, Alexander Baumgarten, quien analizó por separado el sentimiento de la apreciación del arte y de la belleza en general, encuadrándolo como un conocimiento sensible y así, al desarrollar el *campo* de la estética, también contribuyó al estudio de la sensibilidad. Baumgarten pensaba que los sentidos tenían sus propias reglas, no como se les consideraba anteriormente, como proveedores de materia prima que era procesada por el entendimiento de acuerdo a la lógica, que son estudiadas por la ciencia de la percepción que llamó *Estética*, la cual también estudia la poesía, que ofrece una claridad sensual, distinta a la claridad de la lógica: “Apelando a los sentidos, *la representación poética puede ser más iluminadora que las representaciones producidas por el procesamiento lógico y el razonamiento*. Además, apelando a los afectos, tales representaciones están conectadas al placer.” (Sassen, 2015.)

En este punto, recordemos la propuesta de Emmanuel Kant (1724-1804) para concebir a la sensibilidad. Señalemos rápidamente que ésta consistía para el filósofo de Königsberg en la capacidad del objeto de ser afectado por las realidades externas. Primero, observó que percibimos las sensaciones en el tiempo y en el espacio, sin embargo, éstos no son ob-

jetos de percepción pues no son propiedades objetivas de las cosas, es decir, son *a priori*, se encuentran ya en la sensibilidad. Así pues, son el espacio y el tiempo las condiciones de posibilidad de la percepción. Kant llamó estética trascendental al estudio del tiempo y del espacio. La palabra *Estética* la retomó del sentido griego de percepción y el término *trascendental*, que refiere a las condiciones *a priori* de la sensibilidad. Por su parte, los juicios sobre el tiempo y el espacio son sintéticos *a priori*, es decir, agregan información y debido a que son previos a la experiencia, su verdad es universal y necesaria. Por otro lado, podemos percibir los objetos que hay en el espacio pero no podemos percibir el espacio mismo. El espacio es una condición universal y necesaria, *a priori*, para la percepción o, como diría Kant, para la sensibilidad humana. Este presupuesto es fundamento de todas las intuiciones externas. Estamos ante una intuición pura, que no depende de la experiencia, pero sin la cual la experiencia no puede tener lugar. Ocurre lo mismo con el tiempo. Sin él no nos sería posible, según Kant, percibir la sucesión de los objetos entre sí. No habría percepción pues los objetos se dan en el tiempo. Por tanto, al igual que el

espacio, el tiempo también es una condición *a priori* de la sensibilidad humana que nos permite percibir la apariencia de las cosas. La importancia de esta explicación reside en que, una vez asentado el fundamento de la sensibilidad, Kant podía dar el paso para resolver la interrogante de ‘cómo es posible el entendimiento?’ Es aquí en donde para ordenar las percepciones que recoge la sensibilidad el entendimiento utiliza conceptos y a los conceptos puros los denominará categorías. *Grosso modo* hemos descrito cómo es que el conocimiento se genera en los senti-



El tiempo es una condición *a priori* de la sensibilidad humana que nos permite percibir la apariencia de las cosas.”

dos y pasa al entendimiento, y como la razón aporta las condiciones *a priori* sin las cuales no es posible la experiencia sensible: “Pensamientos sin contenido son vacíos; intuiciones sin conceptos son ciegas” (Hirschberger, 1990, p. 175).

Como hemos visto, el punto más álgido del tratamiento filosófico del problema de la sensibilidad se dio en el siglo XVII, en torno al problema del conocimiento científico pero con escasas menciones a la experiencia estética y al arte. Debo hacer una pausa aquí para señalar que tuve que mencionar los planteamientos que se hicieron en la *filosofía continental* y en la inglesa acerca de la sensibilidad, porque son el antecedente más importante que permite comprender el planteamiento de Baumgarten y de Kant, con quienes se inicia el análisis filosófico específico del arte y del cual parte el desarrollo de la estética.

No es así en los planteamientos de Baumgarten y de Kant. El primero clasificó las actitudes sensibles del espectador ante la naturaleza o ante un objeto artístico con las reacciones de gusto o disgusto que enjuiciaban a tales hechos u objetos como bellos, agradables, atractivos, o feos desagradables o repulsivos. Kant replanteó esta temática en su *tercera* crítica, la del Juicio, publicada en 1791, donde aborda el problema de la sensibilidad y aclara que el juicio estético es una consideración guiada por la libertad, porque abarca la voluntad del sujeto. No es como el juicio cognoscitivo, sino un apreciar o gustar que supone la libertad. Cuando un sujeto expresa el placer estético en un juicio semejante a “esto me gusta” da una apreciación desinteresada y aprueba el contenido de la forma que se le presenta en un asentimiento que va más allá del mero deleite. Además, añadió la apreciación de lo “sublime” como aquello que se percibe como

no limitado sino que es sobrehumano e imponente. Así pues, es preciso advertir que el significado de Estética como ciencia de la sensibilidad del primero de los autores es el que prevalece, y que no es lo que entiende Kant por Estética; líneas arriba describí lo que entiende en la *Crítica de la razón pura* por Estética Trascendental.

Estos planteamientos filosóficos del arte y de la belleza coinciden con el reconocimiento del arte como autónomo, es decir, como una actividad con un significado distinto al de los oficios. Ese espacio, esa concesión de autonomía, fue una conquista. Como ejemplo, recordemos a Mozart, quien rompió con su señor y confió en sus dotes individuales al preferir, por encima de todo, dedicarse a su fantasía en una época en la cual todavía dominaba la institución cortesana del artista que formaba parte del servicio, y en la cual la interpretación y la composición de la música “estaba exclusivamente en manos de [...esos] músicos-artesanos empleados en puestos fijos [...] en las cortes [...] en las iglesias [...]”. La distribución social del poder que se expresaba en esta forma de producción musical se mantenía [...] intacta”.

(Elías, 1998, p. 40.) En el reino de los Habsburgo y en muchas otras regiones de Italia y Alemania la supremacía del poder de los príncipes absolutos y de la aristocracia cortesana no se vio afectada por la Revolución francesa. Y, por supuesto, todos sabemos que Mozart pagó muy cara su osadía.

Sin embargo, las artes fueron transformando su posición en la valoración social que de los artistas y de sus productos se hicieron posteriormente. Y así el arte se tornó en una categoría central del universo estético y se generó un ímpetu por hacer de la *Estética* una teoría que pone justamente al arte en el centro de su reflexión. A este respecto,



Lo sublime como aquello que se percibe como no limitado sino que es sobrehumano e impotente.”

Adolfo Sánchez Vázquez (1992) señala algo importante: sí bien el arte es un objeto de estudio fundamental en la Estética, ésta no puede verse reducida al estudio exclusivo del arte. Señala por eso que al ser la relación estética una forma de *apropiación humana del mundo* ésta no se da únicamente en el arte y en las obras artísticas, sino que también tiene lugar en la contemplación de la naturaleza así como en la relación de la conducta humana con aquellos objetos que se producen con fines utilitarios. Asimismo, el arte se relaciona también con otras actividades propias del ser humano, como la moral, la filosofía, la política –por mencionar algunos– y se vincula de forma ineludible con la sociedad que configura sus condiciones de posibilidad y las relaciones sociales en las que se delimita. Para terminar este escrito, considero indispensable citar la definición que de *Estética* da Sánchez Vázquez (1992), en un texto que ha funcionado como piedra de toque en la enseñanza de la *Estética* en nuestro Colegio, *Invitación a la Estética*: “la Estética es la ciencia de un modo específico de apropiación de la realidad, vinculado con otros modos de apropiación humana del mundo y con las condiciones históricas, sociales y culturales en que se da”. (p. 57.) Esta posición tiene su fundamento en una epistemología que no sobrevalora la *razón* y el *entendimiento* en contra de la *sensibilidad*. Ésta es una manera específica de apropiarse de la realidad y por lo mismo no restringe su terreno a lo artístico sino que se le vincula con otros campos de la sociedad, entre ellos la educación.

BIBLIOGRAFÍA

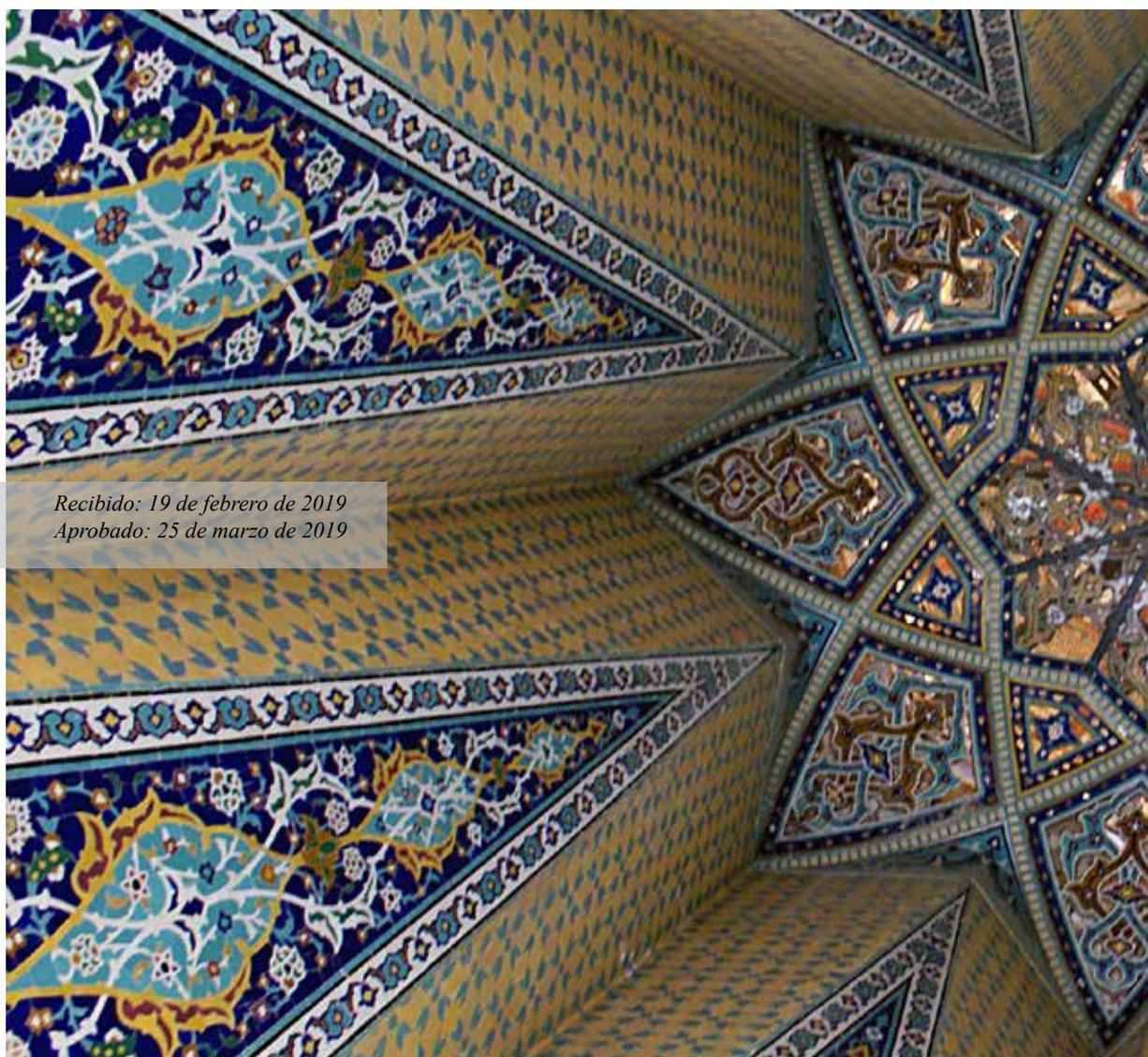
- Abbagnano, N. (1994). *Historia de la Filosofía*. Vol.I. Barcelona, España: Hora.
- Ferrater, J. (1964). *Diccionario de filosofía*. Tomo II, Montecasino. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Elias, N. (1998). *Mozart. Sociología de un ge-*



- nio. Barcelona, España: Península.
- Laercio, D. (2007). *Vidas de los filósofos ilustres*. Madrid, España: Alianza.
- Kant, I. (2016). *Crítica del discernimiento*. Madrid, España: Machado Libros.
- Mondolfo, R. (1971). *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- Palazón, R. (2014). *La estética en México. Siglo XX. Diálogos entre filósofos*. Ciudad de México, México: UNAM- Fondo de Cultura Económica.
- Plazaola, J. (2007). *Introducción a la estética. Historia, Teoría, Textos*. Bilbao, España: Universidad de Deusto.
- Sassen, B. (2015). 18th Century German Philosophy Prior to Kant. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Recuperado el 30 de Septiembre de 2019, del sitio: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2015/entries/18thGerman-preKant/>
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, España: Tecnos.

THE MATHEMATICAL EXPRESSION

of the divine in muslim art



Recibido: 19 de febrero de 2019
Aprobado: 25 de marzo de 2019

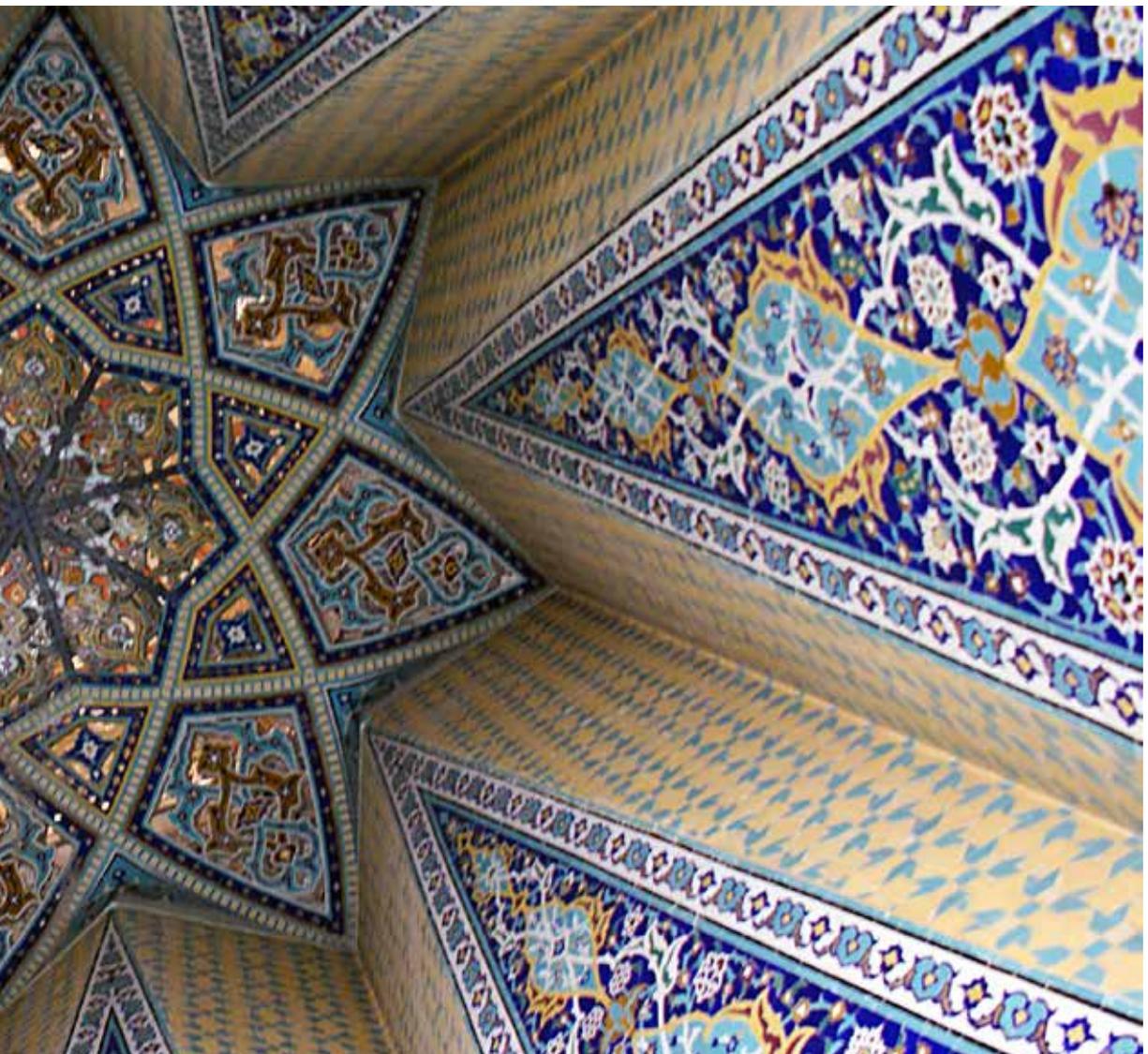
Foto: Yassin Mohammadi, *Unsplash*

LA EXPRESIÓN

MATEMÁTICA

DE LO DIVINO EN EL ARTE MUSULMÁN

ELSA MARLENE ESCOBAR CRISTIANI



RESUMEN

El siguiente texto presenta un análisis de las circunstancias históricas que rodearon y dieron origen al desarrollo de un arte muy peculiar, el arte islámico basado en estructuras geométricas.

Palabras clave: Islam, geometría, arte islámico, filosofía griega, Platón.

ABSTRACT

The following text presents an analysis of the historical circumstances that surrounded and originated the development of a very peculiar art, Islamic Art based on geometric structures.

Keywords: Islam, geometry, Islamic Art, Greek philosophy, Platon.

SÍNTESIS CURRICULAR ELSA MARLENE ESCOBAR CRISTIANI

Estudió en el Plantel Sur del CCH, en donde actualmente imparte clases. En el CCH sus profesores le ayudaron a descubrir lo interesante que son las Matemáticas. Por ello, estudió Matemáticas en la Facultad de Ciencias de la UNAM y luego la maestría en Filosofía de la Ciencia también en la UNAM. Como matemática siempre ha estado interesada en mostrar a otros los lados más atractivos de esta ciencia.

Dios siempre utiliza la geometría
Platón

Generalmente se piensa que la Historia es una materia independiente de otras. Lo mismo sucede con las Matemáticas. Sin embargo, al estudiar una gran cantidad de temas nos damos cuenta de que se pueden abordar con perspectiva histórica, e incluso es más conveniente darle este tratamiento. El modelo educativo del Colegio de Ciencias y Humanidades plantea la necesidad de esta interdisciplinariedad. Como contribución a lo anterior, en el presente artículo se entrelazan la Historia, el Arte y las Matemáticas.

Corría el año 610 de nuestra era, según la tradición musulmana, cuando Mahoma tuvo sus primeras revelaciones. Es importante mencionar que las fuentes de información relativas a Mahoma son raras y están sujetas a debate (Miquel, 1990).

En el siglo VI la mayoría de la población de la península arábiga estaba integrada por tribus nómadas, cuya economía se basaba en el comercio de las caravanas que transitaban desde las costas del océano Índico hasta las costas del mar Mediterráneo. Con lo anterior estaban los enfrentamientos entre imperios, los cuales se disputaban el territorio y mantuvieron a la península en constante agitación. Poco antes de la aparición del Islam, durante el último tercio del siglo VI, la oposición entre el Imperio Bizantino y el Imperio Sasánida produjo constantes revueltas en la península.

Además de las revueltas entre imperios y los conflictos caravaneros, los desiertos de la península representaban un ambiente hostil donde la unidad de la tribu fue fundamental para la sobrevivencia. Por ello la religión tuvo un papel preponderante dentro de las sociedades que poblaron la península, pues

cada tribu estaba reunida bajo un tótem común.

Algunos tótems se encontraban resguardados en santuarios. Entre ellos, la Kaaba era el más notorio. Su notoriedad se debió a la cantidad de peregrinos que lo visitaban. Esto, entre otras cosas, porque se encontraba en la Meca, donde había un oasis y además era el paso entre el norte y el sur de la península, por lo que era muy frecuentado.

En ese entorno geográfico, social y cultural fragmentado y de constante agitación, surgió el Islam. Gracias a su concepción de la unidad de Dios, el Islam daría unión, solidez y fuerza al imperio árabe. Mahoma no sólo fundó una fe, el Islam también organizó un Estado: el árabe, donde la religión, la cultura y la política formaron una unidad (Miquel, 1990).

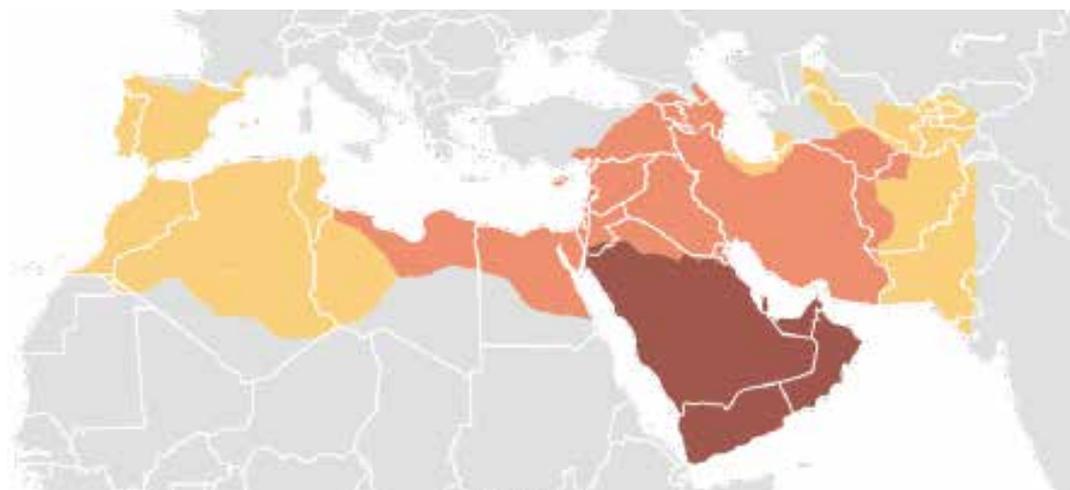
Mahoma tomó la Kaaba como elemento fundamental de su proceso unificador, debido a que era el santuario más notorio. A raíz de la prédica del Islam, la tensión en la Meca creció y la oposición hacia Mahoma se volvió más severa. Finalmente, éste y sus seguidores huyeron a Yathrib (hoy Medina) en el año 622. Ese éxodo se conoce como la Hégira y marca el comienzo del calendario musulmán.

Mahoma pudo regresar a la Meca hacia el año 630 gracias al crecimiento del número de las conversiones al Islam. Así comenzó la expansión del imperio. Alrededor del año 642 los musulmanes habían conquistado Siria, Mesopotamia (hoy Iraq) y Persia, y comenzaban a llegar a los límites de la India. En ese mismo año, 642, el territorio abarcaba ya parte de Egipto, de donde se avanzó con la toma de todo el norte de África hacia el año 644. Una vez dominada África del Norte, las conquistas se dirigieron hacia el Imperio Bizantino.

A mediados del siglo VII los árabes habían dominado también Asia Menor y Armenia. En poco tiempo el territorio se exten-

dió hasta los límites de China, en el Oriente, y por la península Ibérica en el Occidente.

En menos de cien años de su expansión, el imperio abarcaba ya un amplio territorio, el cual iba desde la península Ibérica hasta el oeste de China, pasando por la península arábiga, el norte de África, las regiones del cercano Oriente e Irán, parte de la antigua Unión Soviética y del norte de la India. Fue así y allí donde los musulmanes comenzarían a adquirir una herencia cultural y un pensamiento intelectual extraordinarios.



Expansión en la época de Mahoma, 622-632
 Expansión durante el Califato Ortodoxo, 632-661
 Expansión durante el Califato Omeya, 661-750

Expansión del Imperio Árabe a lo largo de los diferentes califatos
 Tomada del sitio: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Map_of_expansion_of_Caliphate.svg

En términos generales, los musulmanes no tuvieron la necesidad de imponer su fe por la fuerza. Durante la época de esplendor de su imperio, la tolerancia fue característica del Islam. Las sociedades que vivían dentro de los confines geográficos del imperio tenían libertad religiosa, económica e intelectual. Lo más importante para el tema que nos ocupa fue la libertad intelectual. Los árabes sabían que un conocimiento no surge de forma espontánea, reconocían el papel de la herencia cultural y de los conocimientos anteriores. Gracias a ello el dominio islámico sobre esta vasta área no significó el sometimiento ni mucho menos la aniquilación de la vida cultural. Por el contrario, muchos elementos procedentes de ellas se integraron a la cultura naciente. Debemos reconocer las influencias que llegaron a los musulmanes

procedentes de las culturas que encontraron en su expansión geográfica.

Dentro de todos esos pueblos y sociedades, la cultura griega jugó un papel particular, por lo cual Guerrero (2001) describe que:

A ellos [a Platón y a Aristóteles] hay que acudir en toda cuestión filosófica, grande o pequeña, fácil o difícil. Sus opiniones en esta materia constituyen un principio indiscutible, por exentas de oscuridad y confusión (p.46).

El pensamiento griego logró introducirse con cierta facilidad en la cultura que nacía del Islam. Esto no fue por obra del azar, sino gracias a la herencia de asimilación que los árabes adquirieron de los pueblos establecidos en los territorios conquistados, así como

a un trabajo de recopilación y traducción extraordinario, meticuloso y de la más alta calidad. Para muestra un botón: Existieron excelentes copistas y traductores como Hunayn Ibn Ishaq, Ishaq Ibn Hunayn, hijo del anterior, Qusta Inb Luqa, al-ḌajjḌj Ibn Matar, quienes tradujeron con gran calidad trabajos de Aristóteles, Platón, Plotino, Proclo, Ptolomeo, Euclides, Arquímedes, Apolonio, Diofanto, Menelao, Galeno, Alejandro de Afrodisias; así como Pappus, Demócrito, Hipócrates, Plutarco, Autólico, Nicolaus, Hysicles, Crisipio, Teodocius, Herón y Theophratusuna. Autores griegos y romanos cuyos trabajos abarcan una gran diversidad de disciplinas como matemáticas, filosofía, lógica, historia y medicina, entre otras (Celluprica y D'Ancona, 2004 en Guerrero, 2001).

Durante el imperio árabe el trabajo de traducción de los textos griegos formó parte de un proceso permanente, debidamente programado y con una metodología rigurosa, que contó con el apoyo tanto de los gobernantes como de la sociedad en su conjunto. La magnitud que alcanzó dicha labor es prueba importante de que el pensamiento griego para la cultura islámica fue fundamental, Guerrero (2001) describe:

Los filósofos griegos son los más eminentes de los hombres por su rango y los más grandes sabios por el verdadero celo que han mostrado en las diversas ramas del saber, en las ciencias matemáticas y lógicas, en física y en metafísica, así como en las ciencias políticas, que tratan de la familia y de la sociedad (p. 43).

Surgen aquí dos cuestionamientos importantes: ¿a qué se debieron la tolerancia, la libertad y el interés del Islam hacia otras

culturas? En particular hacia la griega. y, ¿qué motivó el aprecio peculiar que mostró el pueblo árabe por los libros?

Esto fue el resultado que los musulmanes encontraron en los textos, sobre todo en los griegos, un camino por dónde encauzar un pensamiento propio. En este sentido la razón griega jugó un papel primordial para la cultura islámica, diría Guerrero (2001): “Ésta [la filosofía del Islam] no puede explicarse sin la presencia y asimilación de la “razón griega” (p. 39).

¿Cuál fue el papel de la razón griega en el mundo islámico? Los musulmanes asociaron la razón y el conocimiento con Dios, de ahí su importancia. Y ¿por qué surge Dios en este asunto? Islam significa sumisión a Dios. El Islam concibe un Dios como único eje central de su doctrina: *Todo musulmán debe someterse a los mandatos de este Dios único* (Corán, 2002). El primer paso para ello es admitir la unicidad de Dios. Recordemos la fórmula musulmana conocida como *tawhid*: *No hay más Dios que Alá y Mahoma es su profeta* (Corán, 2002). Entonces, por contener la palabra de Dios revelada, el Corán, en conclusión fue el texto básico del mundo islámico.

EL LIBRO [así, con mayúsculas] que se refiere al Corán, contiene el conocimiento acerca de Dios. Entonces, el libro en general contiene el conocimiento del mundo: por eso los árabes se percataron de que los libros eran una fuente de conocimiento (y leer se convirtió en la puerta de acceso a éste). Primero al conocimiento de Dios y más adelante al conocimiento del mundo. De ahí que los árabes hayan dedicado un trabajo meticuloso en los textos. Aunado a ello, el Libro contiene el conocimiento que podemos adquirir acerca de Alá, por eso los textos se volvieron aún más valiosos.



El pensamiento griego logró introducirse con cierta facilidad en la cultura del Islam.”

Dos elementos fundamentales en la filosofía islámica fueron Dios y la unidad. Y aunque puede resultar desconcertante para la filosofía occidental, sobre todo para aquella de corte analítico, la figura de Dios dio soporte al trabajo de traducción, así como al uso de la razón, de la lógica, de la filosofía y de las matemáticas dentro la cultura islámica. En el Islam, la creencia y la fe no estuvieron separadas ni del conocimiento ni de la razón; la razón nunca estuvo peleada con la fe como en Occidente, en donde ha sido difícil conciliar la razón con la fe (más aún a partir del desarrollo de una corriente analítica de pensamiento).

Además, Dios también fue la causa de la importancia del arte. Esto nos permite comprender los elementos por los cuales se utilizaron estructuras geométricas en el arte islámico de la caligrafía y de los mosaicos. Grabar (1990) define que aplicar el adjetivo islámico a cualquier palabra, da como resultado un término ambiguo: “Existe algo peculiarmente evasivo y aparentemente único en el adjetivo ‘islámico’ cuando se aplica a cualquier aspecto de la cultura exceptuando a la propia fe” (p. 14). Entonces, pese a que no tenemos una delimitación de tiempo, lugar u otros indicadores exactos, generalmente somos capaces de identificar una obra como islámica o no. De esta forma utilizaremos el arte islámico para calificar el arte de la sociedad desarrollada dentro de los límites donde se produjo la expansión del Islam, tanto geográficos como temporales durante la época del imperio árabe; en un sentido laxo nos referiremos a ese arte que podemos identificar.

Es un lugar común considerar que el desarrollo de las formas vegetales y de la abstracción del arte geométrico árabe se debió a la prohibición del Islam de representar a Alá y a Mahoma. Sin embargo, no existe en

el Corán ni en otros textos sagrados importantes, como los Dichos del Profeta, un veto tajante al respecto (Grabar, 1990). Más aún, en la religión católica sí existe dicha prescripción y no por ello se desarrolló un arte similar en occidente.

Vayamos a una cuestión más de fondo. En el mundo árabe al arte se le adjudicó la enseñanza de la religión y de los actos de devoción a través de plasmar el mensaje divino; por ejemplo, poniendo citas del Corán o los nombres de Alá, tanto en los edificios más suntuosos como en las herramientas básicas de uso común.

Entonces, el arte de la caligrafía árabe se vinculó con el deber de transmitir el mensaje divino al creyente en cada espacio cotidiano de éste. Por ello mismo la belleza estaba vinculada con él. Los mosaicos se convirtieron en una expresión plástica a la cual los árabes le imprimieron características propias que la hicieron ser reconocida como un aspecto característico de la plástica.

Para todas estas expresiones artísticas el mensaje máspreciado por difundir fue el correspondiente al *tawhid*: la unicidad de Dios, Puerta

Vilchez refiere:

Dios me libre de todo arte (*sina'a*) que no constate la Unicidad (*tawhid*) y que no señale hacia el Uno, ni llame a venerarlo ni a reconocer su Unicidad, ni a afirmar su existencia o llegar hasta su seno, confiar en su justicia y aceptar sus mandatos (p. 95).

Entonces, una de las ideas plasmadas en el arte islámico es filosófica: la unicidad de Dios, que los árabes encontraron y utilizaron para modelarla: la geometría, en particular la circunferencia. ¿Por qué? Porque las matemáticas, y la geometría en particular, son ciencias de la razón, y Dios dio sustento el



No hay más
Dios que Alá
y Mahoma
es su profeta
(Corán,
2002).”



Caligrafías y mosaicos en el muro de un patio de la Alhambra, Granada, España. Tomada del sitio: <https://pixabay.com/es/alhambra-patio-granada-esp%C3%B1a-2179526/>

uso de la razón. Por ello, ¿qué mejor que una ciencia de tal nivel para expresar y transmitir la unicidad y el mensaje de Alá?

Gracias a lo anterior y al conocimiento de la geometría de los griegos, los árabes conocieron muy bien y se logró dar vida al mensaje de la unicidad de Alá a través de la forma geométrica básica. La circunferencia fue la base para la creación artística de tan alto nivel (Escobar, 2006), como se aprecia en las imágenes 2, 3 y 4.

CONCLUSIÓN:

Como se menciona al principio, a veces se piensa en algunas disciplinas separadas de otras y no se concibe que pueda haber un vínculo entre ellas, menos aún un vínculo tan estrecho. Esto sucede con la Historia, las Matemáticas y el Arte. Muchos textos se han concentrado en la evolución histórica de los movimientos artísticos. Poco se ha analizado acerca de cómo el contexto histórico propicia cierto desarrollo artístico.

A partir del breve análisis hecho podemos apreciar no sólo como la historia se entrelaza con el arte, sino también con las matemáticas. El vínculo que estas tres disciplinas forman es a la vez bello y elegante, y el arte islámico es un gran ejemplo a través del cual podemos entender el arte a través de la historia.

BIBLIOGRAFÍA:

CCH (s/a). *Misión y Filosofía*. Recuperado del sitio: <https://www.cch.unam.mx/mision-yfilosofia>.

(2005). *Aristotele e i suoi esegeti neoplatonici. Logica e ontologia nelle interpretazioni greche e arabe*. Atti del Convegno Internazionale. Roma, 19-20 Ottobre 2001, a cura di Vincenza Celluprica e Cristina D'Ancona, con la collaborazione di Riccardo Chiaradonna, Napoli, Bibliopolis, 2004, 282 pp. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 22(), undefined-undefined. [fecha de Consulta 20 de Septiembre de 2019]. Disponible en el sitio: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=3611/361133106012>

El Corán (2002). Barcelona, España: Plaza y Janés.

Escobar, M. (2006). *La geometría en el arte de los mosaicos y la caligrafía islámicos: un estudio a partir de la cosmovisión musulmana*. Ciudad de México, México: Tesis, UNAM.

Grabar, O. (1990). *La formación del arte islámico*. Madrid, España: Cátedra.

Guerrero, R. (2001). *Filosofía árabe y judía*. Madrid, España: Síntesis.

Miquel, A. (1990). *L'Islam et sa Civilisation*. París, Francia: Armand Colin Éditeur.

Puerta, M. (1997). *Historia del Pensamiento Estético Árabe*. Madrid, España: Akal.



TIME AND
SPACE
in art

*Recibido: 20 de febrero de 2019
Aprobado: 28 de marzo de 2019*

ESPACIO Y
TIEMPO
EN EL ARTE

GUILLERMO MARTÍNEZ PARRA



RESUMEN

El presente ensayo trata sobre las relaciones existentes entre el tiempo y el espacio en la experiencia estética. Además, muestra cómo el cruce o transversalidad de las diversas formas de comprensión del espacio y tiempo pueden confluír en la experiencia estética y que serían, por ello, más complejas e integrales que cualquier otra forma de espacio-tiempo, ya sea el físico, el biológico o el político. Además de evidenciar en nuestra hipótesis que la relación del espacio-tiempo estético puede aportar elementos para tener una experiencia vital más intensa, podríamos decir que el arte nos permite una rehumanización a través de la estética.

Palabras clave: arte, historia, transformación, humanización.

ABSTRACT

This essay is about the existing relationships between the time and the space in the aesthetic experience, in addition, to show how the transversality of plenty of ways of understanding space-time can converse in the aesthetic experience, which would be more complex and comprehensive than any other way space-time, whether, physical, biological or political. Besides showing in our hypothesis that the aesthetic space-time relationship can provide the elements for more intense life experience, we could say that Art allows us a re-humanization through aesthetics.

Keywords: Art, History, Transformation, Humanization.

SÍNTESIS CURRICULAR GUILLERMO MARTÍNEZ PARRA

Estudió filosofía en la UNAM y es doctor en Estudios Latinoamericanos por la misma universidad en el área de Historia de las Ideas. Publicó en Colombia el libro *Hegel y Leonardo Boff, una teología crítica (coincidencias y diferencias)*. Ha sido profesor en la FES Acatlán, en donde ha impartido el Curso Monográfico de Hegel. Actualmente se desempeña como profesor de asignatura en el CCH Oriente, donde imparte las materias de filosofía I y II.

Correo electrónico: sir_guillermo_parra@yahoo.com.mx

Que el arte se vuelva “apolítico” significa sólo aliarse con el grupo gobernante

Bertolt Brecht

INTRODUCCIÓN

La relación existente entre espacio y tiempo se puede experimentar en el arte con características peculiares. En el presente trabajo trataré de mostrar el vínculo entre el espacio estético y la experiencia vital; para ello recurriré a un pequeño texto de Martin Heidegger titulado *El arte y el espacio (Die Kunst und der Raum)*. Nuestra tesis sobre el arte es más compleja que la sustentada por la concepción tradicional en la que, por lo general, se habla de épocas, periodos y edades. Por el contrario, para mí existe un cruce o transversalidad de tiempos y espacios.

En este caso el arte se sujeta a la temporalidad y al cambio paradigmático o epocal, el fenómeno artístico se encuentra sumergido en la vorágine de la historia y, por lo tanto, puede ser comprendido a través de esta disciplina. Nosotros proponemos analizar la tesis del entrecruzamiento de diferentes espacios reunidos o plenos en el espacio estético.

Los diversos espacios se enlazan y entrelazan, se tocan y hacen conexión de forma totalizante en la experiencia estética. En ese espacio el hombre se reconoce como espectador, pero al mismo tiempo como creador de la obra de arte, experimenta una construcción estetizante de la temporalidad, por eso se incluye al tiempo vital cotidiano; el hombre sufre una ruptura: rompe con la aborrecible costumbre de la cotidianidad y existe una experiencia sensible más plena, por ello también es nuestro interés colocar al lector de este ensayo en una mejor posición para reconocer su experiencia estética.

Explicaré en un primer momento qué es el espacio estético y cómo se construye. Posteriormente, mostraré cómo ese espacio es complemento necesario de la existencia, plenificación del hombre y participación activa del ser humano y, por último, anotaremos que el cruce de las *temporalidades* humaniza al espectador, porque ese tiempo estético es quizá más importante que el tiempo físico.

DESARROLLO

EL ESPACIO DE LA ESTÉTICA

Cuando atendemos a la experiencia para reconocer un objeto artístico presuponemos su lugar dentro de la relación espacio-tiempo. Nosotros percibimos cotidianamente la fuerza del tiempo y del espacio, vemos cómo transcurre el tiempo, cómo nos desplazamos en el espacio y cómo ocupamos un lugar dentro. Además de estar sometidos a las fuerzas normales del mundo físico, también vivimos el paso de las horas, el transcurrir de los minutos y la fulminante carrera de los segundos. El tiempo del arte se encuentra contenido en el tiempo biológico, si entendemos *Bíos* como la vida que se experimenta en copertenencia entre la vida humana y la natural.

Nuestro espacio vital y nuestro espacio estético se entretrejen normalmente en la experiencia valorativa, ésta se crea socialmente. Lo importante es saber cómo se construye ese espacio estético y cómo se entrecruza con otro tipo de espacios. Hegel mostró en su época que el pensamiento tiene un carácter histórico o que la historia es el elemento omitido dentro del desarrollo filosófico, por ello el pensador alemán introduce ese componente olvidado por los filósofos anteriores.

Aunque la tesis del pensador idealista se radicalizó a tal grado que fue interpretada de una forma errónea, como consecuencia de ello se llegó a postular la idea del “fin de la historia” y la “muerte del arte”, porque, evi-



dentamente, si se periodiza el desarrollo del arte en una representación lineal y se expone un inicio, parece irremediable la necesidad de su muerte o su fin. El arte acontece en diversos tiempos y en espacios determinados, se transforma, evoluciona y muere. Tal será la simplificación de la tesis. Aun cuando sea tan rotunda la declaración hegeliana (2002) de que “...el arte se ha convertido, para nosotros, en cuanto a su supremo destino en cosa del pasado” (p. 33).

Es posible encontrar esta idea matizada en la obra de Walter Benjamin (1989), quien al proponer la teoría de la obra de arte y su “aura” caracterizada por la autenticidad propia de la obra, la univocidad de su peculiaridad o su propiedad significativa. Este otro filósofo, perteneciente a la *Escuela de*

Frankfurt, apunta que las obras dentro de un mundo mecánico, dentro de la racionalidad ilustrada o de la modernidad maquinizada, pierden su valor estético. “Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración” (p. 20). Acaso podríamos pensar que el arte ha muerto y que sólo nos queda la posibilidad de la reiteración de lo pasado; por lo tanto, el destino del arte en nuestro tiempo es simplemente reproducir técnicamente la obra artística, reiterar lo acontecido, sin posibilidades creadoras, volver a lo pretérito cerrado, hermético e infértil. Así definirá Benjamin (1989) la decadencia de un tipo de arte: “Resumiendo todas estas deficiencias en el concepto de aura, podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta” (p. 22).

Decir que el arte es “cosa del pasado” refiere a un tipo de arte anquilosado, pétreo, inamovible. Este arte tiene que ser superado por uno que corresponda a nuestra época, a nuestros días. Por eso la imagen del artista como un ente creador o transformador de la existencia se ajusta a las virtudes que el marxismo encontró en el hombre como un ser libre, creador de nuevas realidades, transformador de la naturaleza, un ser que se humaniza en el objeto de su creación, que se reconoce a sí mismo en los otros seres humanos al reconocerse en su obra material y que, en último término, se sabe uno con el mundo.

Podemos señalar que el arte le restituye al ser humano la humanidad que pierde en su cotidianidad enajenada en el trabajo. Exis-

ten propiamente cuatro tipos de separación o de enajenación y extrañamiento, las cuales acontecen en el trabajo contemporáneo: a) La enajenación del hombre en relación con el objeto creado; b) El extrañamiento del ser humano respecto de la naturaleza que él mismo transforma; c) La separación de su propia unidad o identidad, esto es, enajenación de su sí mismo; d) El alejamiento de su sociedad y la falta de reconocimiento recíproco entre él y los otros seres humanos. Al final, como indica Jean Paul Sartre (1943), es una separación de su *en sí* y de su *para sí*.

El espacio artístico es una de tantas posibilidades para restituir el *en sí* y el *para sí* —la participación política, la religión, la justicia, también son elementos para su humanización—, da paso a la relación entre el hombre, el objeto, la naturaleza, su ser para sí y su humanidad completada por el vínculo con la alteridad. En ese espacio de experimentación estética el arte puede propiciar que el ser humano se trascienda a sí mismo, incluso se puede encontrar con lo divino o con el cosmos del cual forma parte, en la infinitud de lo vivido. El arte ayuda a “encontrar la verdad”, pero ese no es su fin como creía Hegel, sino que el arte nos presenta la factibilidad de transformar la realidad, aunque tampoco sea su fin fundamental. El arte, si algo persigue, es enriquecer nuestra sensibilidad estética. No es un acto desinteresado.

Sin embargo, podemos encontrar algunos contraejemplos en relación con lo que estamos planteando. El caso emblemático fue el uso de la música de Richard Wagner por el nazismo: a través de sus obras se exaltaban los valores “nacionalistas”, la fuerza de los arios sobre las otras naciones, era el músico preferido por el nacional-socialismo. Sin embargo, la música de Wagner se puede escuchar más allá de ese contexto atroz, porque el

uso y el abuso de sus obras, aun cuando altera el sentido originario, también abren otra suerte de interpretaciones y lecturas. No omito las tesis que sugieren el ocultamiento de la realidad o la justificación de la ideología por parte del mundo artístico, esto es, que el arte también muestra contravalores o anti-valores; tampoco obvio el hecho de que el arte, en sus peores momentos, cuando el Estado ejerce el control sobre el artista, puede imponer una manera de pensar o de crear, pues la libertad del artista se ve limitada por la presión del Estado. El “socialismo realmente existente” fue justamente ese monstruo o abominación que marcó a toda una generación de intelectuales y artistas con la mera finalidad de ser fieles a la realidad (*Diamat*). Sólo que tal realidad era dictada por el partido, por el materialismo dialéctico y por el politburó. Por esa razón, acudimos en este ensayo al maestro Adolfo Sánchez Vázquez, quien fue uno de los primeros críticos de aquella visión limitada del arte.



El arte, si algo persigue, es enriquecer nuestra sensibilidad estética.”

mente existente” fue justamente ese monstruo o abominación que marcó a toda una generación de intelectuales y artistas con la mera finalidad de ser fieles a la realidad (*Diamat*). Sólo que tal realidad era dictada por el partido, por el materialismo dialéctico y por el politburó. Por esa razón, acudimos en este ensayo al maestro Adolfo Sánchez Vázquez, quien fue uno de los primeros críticos de aquella visión limitada del arte.

CRUCE DE ESPACIOS Y TEMPORALIDADES

En el tiempo cotidiano parece no habitar la experiencia estética, porque el hábito y la costumbre limitan la percepción y la sensibilidad. La rutina provoca la escasez de imágenes valiosas (pues la velocidad de las imágenes o su acumulación cuantiosa son infructuosas), la penuria de ideas, la pobreza de experimentación sensorial. El caso de la música resulta interesante porque existe una gran cantidad de grupos musicales, artistas, ensambles; sin embargo, en el mundo comercial, en el transporte público, calles o tiendas departamentales escuchamos la misma música. Nuestro gusto estético no se diversifica porque la repetición de esa mú-

sica simple, carente de calidad, monótona, ocupa los espacios públicos y también los privados, en la televisión y la radio se repiten los mismos sonidos, los mismos temas y grupos musicales. Especialmente hoy vivimos bajo el influjo de imágenes y sonidos rápidos y fugaces.

En nuestra época la posición de experiencia del espectador es más demandante, pues se exige del asistente a la puesta en escena, al performance o al visitante de una instalación, una posición activa en relación con la antigua noción del arte. La pasividad del espectador es un mito que perdió toda su validez en el presente siglo. De manera paralela, el creador o el artista ya no es un sujeto con una genialidad extrahumana, poseído por una musa o por Dios; como tampoco es un iluminado por la chispa divina. Por ahora es un creador que se vale de todos los recursos a su alcance: desde las nuevas tecnologías hasta antiquísimas técnicas, así como también se vale de la fusión de géneros, perspectivas, ritmos e ideas. El arte actual es un híbrido fértil. Pero lo es gracias a la intersección de todos los espacios y tiempos antes mencionados. El espacio-tiempo vivido, político, existencial, religioso y artístico se reúne en el espacio estético.

HUMANIZACIÓN Y PLENIFICACIÓN DEL TIEMPO VIVIDO

El tiempo estético marca una ruptura con el tiempo cotidiano. Cuando somos conscientes de las diversas manifestaciones de nuestra experiencia vital y sus intersecciones con las otras variantes que explicamos anteriormente, entonces la vida se hace plena, se vuelve más compleja y con ello gozamos de una vivencia estética detonante de nue-

vas manifestaciones. La contemplación no es estática, sino que se sabe extasiada por la realidad, embriagada por la existencia, arrebatada por la pasión. Esto es lo que de alguna manera enfrentó al *Sturm und Drang* y al Romanticismo con el Idealismo; un impulso y una fuerza creadora chocando contra la razón.

El tiempo de la estética es el tiempo de una rehumanización y desenajenación o asunción de la propiedad del *ser en sí mismo* y del *ser para otro*. Es también el espacio de reunificación del mundo que habitamos, es el retorno a los misterios eleusinos. Para que el hombre sea un verdadero *ser-en-el-mundo* no basta que viva en él, debe "*habitarlo con propiedad*", pero esa propiedad quizá sólo la consiga cuando los tiempos y espacios totales se enlacen o complementen; por ejemplo, en la realización de un verdadero tiempo-espacio poiético-político. Allí, en ese *locus*, se juega la plenificación del arte, porque la transmutación de la naturaleza a través de la *técne* o del trabajo creador es al mismo tiempo un acto político, un acto que incluye a los otros seres con los cuales habita o vive el ser humano, el cual comprende también al mundo o la naturaleza en que moramos.

Tenemos, entonces, un ser que transforma el mundo en el que reside con los otros. Cuando uno asiste a un concierto, a una exposición de pintura, a un performance, a una obra de teatro, el tiempo se suspende, nuestro entorno cambia y podemos experimentar lo que los otros experimentan. Por ejemplo, cuando a través de unos lentes de realidad virtual nos llevan a la frontera de México con Estados Unidos y escuchamos a los helicópteros, vemos a los miembros de la patrulla fronteriza apuntarnos a la cabeza y a los perros ladrando a la altura de los niños, entonces el espacio exterior se suspen-



El tiempo estético marca una ruptura con el tiempo cotidiano."

de, lo que sucede fuera de la experiencia estética en la instalación nos conmueve y nos lleva a experimentar el dolor de los migrantes, a sentir el latido de su corazón, la angustia, el miedo, el terror: *Carne y Arena* era el título de la exposición de González Iñárritu.

Entre quien realiza, ejecuta o crea el arte y el espectador que consume, compra o lo experimenta hay una frontera muy tenue. Los propios modelos o arquetipos del arte cedieron su paso a nuevas formas para mantener una relación menos determinante. Ontológicamente el artista ya no posee el mismo *status* que en otras épocas, ni siquiera en la literatura, que es quizá el campo que se ha mantenido más fiel a su tradición. Porque incluso hoy en la literatura se exige al lector una mayor participación. El culto a la personalidad, a la rúbrica, al sello, al “aura”, tampoco son criterios esenciales de una obra artística. Aunque en la posmodernidad se juega con el extremo contrario que nosotros tratamos de evitar, a saber, que el criterio es la inexistencia de un criterio.

Aunque el arte no se mantiene en el puro relativismo, y es cierto que el arte con mayúsculas no existe más, tampoco es factible declarar de manera absoluta la defunción del arte, añadiendo muertos a los muertos: primero Dios, luego el sujeto, después la modernidad y, por supuesto, también el arte. Las tesis tanto de Hegel como de Benjamin (1989), deben comprenderse a la luz de la superación de un tipo determinado de arte, que



cede su lugar a un nuevo arte. “Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible” (p. 25).

Hoy más que nunca es necesario crear, interpretar, criticar, juzgar y proponer un arte innovador, una estética disruptiva, una obra artística disidente, un artista rebelde que recupere lo mejor de las épocas pasadas e incorpore lo más valioso de nuestra época y de nuestro tiempo. Un artista que posea estas cualidades de integración será un artista más completo, pero ya no puede ser un “genio” como se comprendía en el sentido clásico.

co del término. En todo caso, será un ser más libre y humano que otros seres, pero intentará vincular a los otros para transmitir la experiencia estética, política, cultural y social de este neo-humanismo, que el arte anticipa quizá primero que la política. Entonces, siguiendo a Benjamin (1989), diremos que el arte recupera su condición aurática: “Porque el aura está ligada a su aquí y ahora. Del aura no hay copia” (p. 36).

No suponemos, claro está, que el arte *per se* nos salve de todo lo que sucede en nuestro tiempo, de las atrocidades habituales, el miedo permanente, la angustia cotidiana o de la crueldad que se hizo costumbre. Pero sí es un remanso para la humanidad, una fuente de esperanza y transformación variable, pero transformación al fin y al cabo. El arte es un cambio permanente, acumulativo y cualitativo en la historia de la humanidad. Por eso es “una variable” (entre otras) a ser considerada en la humanización del ser humano.

EL ARTE COMO PROCESO DE HUMANIZACIÓN

Decir que el arte humaniza sería sentenciar ideológicamente al arte, esto es, como si la función preponderante de lo artístico fuera la educación, ya sea de la sensibilidad, la percepción o la racionalidad humana; pensar en este fin utilitario como el elemento esencial del arte resulta contrario a su propia naturaleza. Sin embargo, sí mantenemos un matiz dentro de esta tesis y decimos que si bien el arte no “educa” en el sentido tradicional del término, es decir, no impone valores éticos, creencias religiosas, conceptos científico-técnicos, análisis políticos o sociales, esto es, que el arte no educa ideológicamente, pero sí humaniza. Entonces podemos avanzar un paso más en el análisis de la experiencia ori-

ginada en el espacio estético, con lo cual conseguiríamos reflexionar en torno al ser humano como un ser más complejo y completo.

Heidegger (2012), construye un espacio estético alrededor de la poética y de la escultura: “La plástica: la corporeización de la verdad del ser en la obra que instaure lugares. Un examen atento de lo peculiar de este arte permite suponer que la verdad entendida como desocultamiento del ser, no está necesariamente obligada a tomar una forma corpórea” (p. 17). El arte ocupa su propio espacio como lo mencionamos en todo el ensayo, pero la necesidad del cuerpo se hace cada vez más sutil, más ligera, menos adusta.

La necesidad material se experimenta como un paso en el nivel de lo estético-espiritual. La materialización u objetivación de la obra de arte es apenas un momento inicial de su posterior desarrollo, probablemente por esta misma razón para autores como Schopenhauer, Nietzsche y Heidegger es tan importante la música, porque será la obra de arte en donde se experimenta con mayor claridad la inmaterialidad de lo objetivo que, paradójicamente, se materializa en el tiempo y en el espacio, pero alcanza un final determinado hasta su repetición o en una nueva ejecución. La pregunta pertinente atenúa el sentido del ser y ofrece un camino a la reflexión sobre la humanización.

Los seres humanos nos reconocemos en otros humanos, como ya lo mencioné anteriormente, pero también nos reconocemos en nuestras obras en el sentido más amplio de la palabra. Tales obras obedecen al tiempo histórico, a contextos o situaciones en las que fueron creadas, no surgen en el aire. Tal idea también es corroborada por Jürgen Habermas (2013) en su texto *Conocimiento e interés*: “Sólo cuando la filosofía descubre en la



El arte no
educa ideoló-
gicamente,
pero sí
humaniza

ruta dialéctica de la historia las huellas de la violencia, que siempre desfigura el fatigoso diálogo y siempre lo lleva fuera del curso de la comunicación sin coacciones, impulsa el proceso cuyo estacionamiento de otro modo legítima: el progreso del género humano hacia la autonomía...” (p. 178).

La filosofía puede reconstruir en medio de la violencia y de las contingencias el diálogo creativo, generador de nuevas ideas, posibilitador de consenso. Pero así como la filosofía realiza este trabajo práctico, también el arte realiza un proceso de humanización y encuentro con el otro, con el prójimo, con el ser humano que se halla a nuestro lado, consiguiendo algo que muchas veces la filosofía no logra, esto es, el proceso de reconocimiento en los cuatro niveles mencionados anteriormente..

CONCLUSIÓN

Allí en donde la enajenación parecía infranqueable e insuperable aparece el arte como consolación. El arte nos ofrece la posibilidad humana de autonomía, liberación y construcción de un nuevo mundo, un mundo justo, equitativo y más bello. “El progreso del género humano” con miras a la “autonomía”, si es que podemos hablar de un progreso humano, tal vez se encuentre más cerca de la estética, pues la relación con la técnica y la razón instrumental ha sido tortuosa.

Desde hace varios años el capitalismo y hoy su vertiente neoliberal convirtieron al arte en una mercancía más dentro del mundo de las mercancías, la hostilidad en contra del arte se modificó y el arte se incorporó al mercado mundial. Tal situación se puede subvertir pero a condición de que el arte recupere sus características crítica, rebelde y cuestionadora de la sociedad. Ello provocará que el espectador muestre un núcleo multidimensional y se re-humanice. Aunque no podemos asegurar que todos los artistas rea-

licen esos actos rebeldes, críticos y contraculturales, porque varios de ellos se encuentran del lado del gobierno justificando con el arte el tipo de sociedad y de poder en el cual viven inmersos, lo que también ha sucedido a lo largo de la historia.

Con todo, el arte siempre ha sido una expresión humana, el hombre sin este descubrimiento estaría falto de una dimensión creadora, sería un hombre unidimensional. La hominización y la humanidad como procesos del sujeto se pueden comprobar a lo largo de su desarrollo histórico y el arte se debe incluir en ese proceso. El ser humano realiza el arte y se humaniza en espacios-tiempos determinados y determinantes, por esa razón y quizá frente a la barbarie, sólo nos queda la alternativa del arte. La escuela de Frankfurt presagió un camino sinuoso para el arte, la cultura y la humanidad cuando señalaba que “todo acto de cultura es también un acto de barbarie”. La cultura contiene y es contenida por su contrario. No es posible pensar en un mundo puro, en donde reine la razón racional, sin la razón instrumental. Pero el arte y, sobre todo, el espacio-tiempo estéticos en vinculación con otras expresiones espaciales temporales, nos abren la posibilidad para crear alternativas de transformación y de humanización futuras.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- Habermas, J. (2013). *Ciencia y tecnología como “ideología”*. Madrid, España: Tecnos.
- Hegel, F. (2002). *Lecciones de estética*. Ciudad de México, México: Ediciones Coyoacán.
- Heidegger, M. (2010). *El arte y el espacio*. Madrid, España: Herder.
- Sánchez, A. (1992). *Invitación a la estética*. Ciudad de México, México: Grijalbo.
- Sartre, J. P. (1943). *El ser y la nada. Tomo I*. Buenos Aires, Argentina: Iberoamericana.

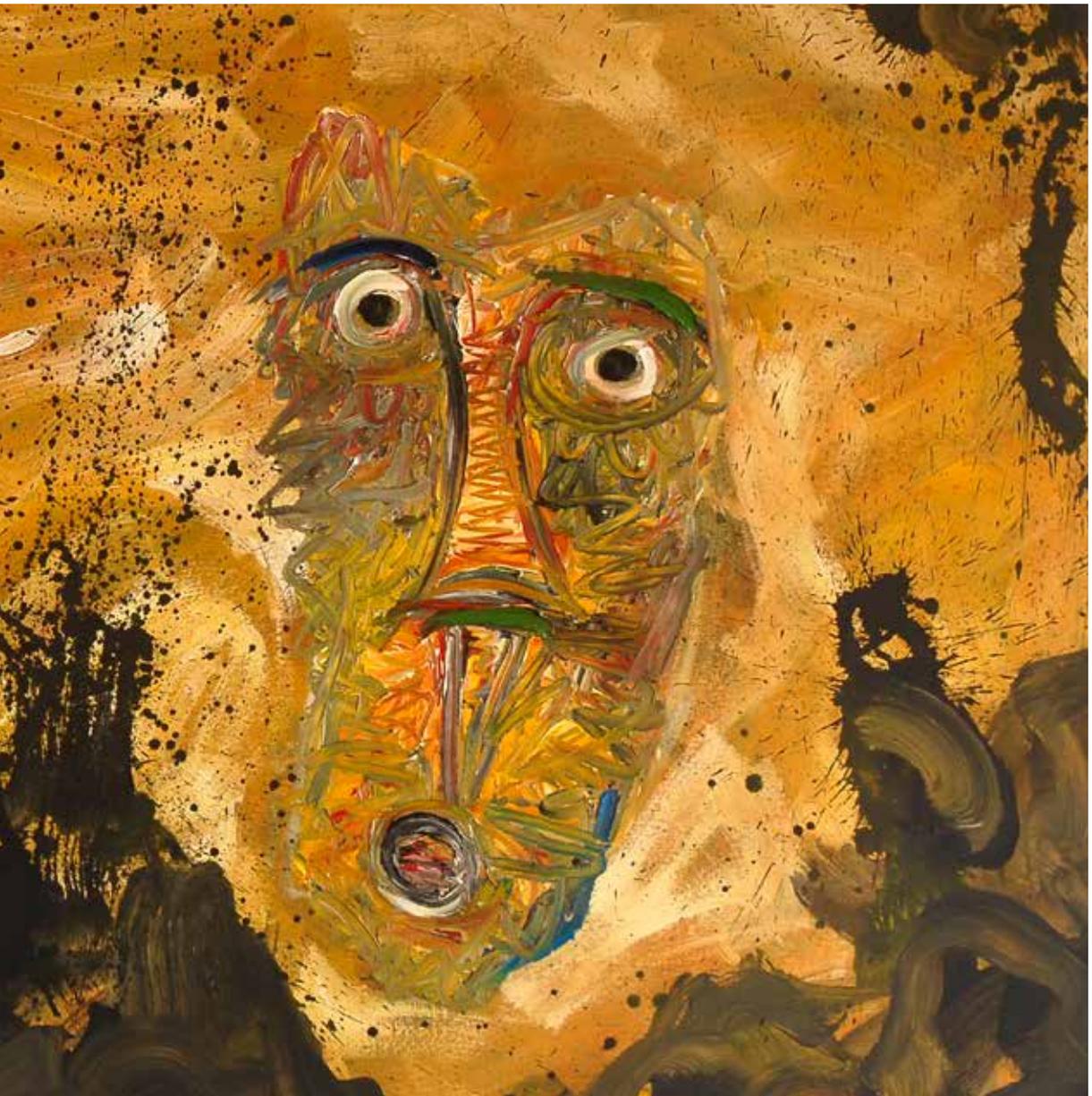
THE CRY OF
ART
for telling its story



Recibido: 18 de febrero de 2019
Aprobado: 29 de marzo de 2019

EL GRITO DEL
ARTE
POR CONTAR SU HISTORIA

KEVIN AXEL RAMÍREZ SORIANO



RESUMEN

Los artistas de diversos tiempos son representantes de su época y creadores de la historia. El entorno en que se sitúa es el que lo crea, lo influencia o inspira; posteriormente se expresa por medio del arte, en el cual difícilmente no plasma su esencia y la influencia de la época; por consiguiente, el arte termina contando historia para el interesado en indagar en el contexto del autor y tiempo.

Palabras claves: arte, belleza, artista, entorno, cultura, contexto, historia, música, pintura, poesía.

ABSTRACT

Artists of different times are representatives of their time and creators of history. The environment in which an artist sees himself is what creates him, influences or inspires him; in which it hardly reflects its essence and its influence of time; consequently, the Art finishes telling its history for the interested one in investigating in the context of the author and the time.

Keywords: Art, beauty, artist, environment, Culture, context, history, music, painting, poetry.

SÍNTESIS CURRICULAR KEVIN AXEL RAMÍREZ SORIANO

Síntesis curricular: Alumno del Colegio de Ciencias y Humanidades Plantel Azcapotzalco. Participante en la colaboración de la edición número diez de la revista *IMAGINAtta*, también en el "XX Encuentro de Creación Literaria de Alumnos del CCH".

EL ARTE

Albacete (2010) menciona el arte como aquella clase de actividad humana consciente en aspirar y lograr la belleza. Read (2016) lo expresa como un ensayo creador de formas agradables. Mientras Hegel (1997) sostiene: El arte es una forma particular bajo la cual el espíritu se manifiesta. Todos los conceptos poseen brevedad y están detrás de amplios escritos que abordan los temas con mayor profundidad. Muñoz (2006) concuerda con muchos autores en que el arte no puede ser encerrado en una definición o ser abarcado en una mirada global que la explique en su totalidad, pero se entiende de las definiciones que en el arte hay belleza y expresión manifestada. El arte es creado por un artista que se inspira en las alegrías o tristezas de la vida, y las transforma en algo bello para quien desee observar.

La historia del arte tiene los más inusitados ejemplos que la cultura y el gusto se imprime a la interpretación de la obra. Por ejemplo, en diferentes contextos hay diferentes culturas, lo que ocasiona que el gusto se modifique de acuerdo con las transformaciones que una sociedad va obteniendo con el tiempo, que dependen de una multitud de factores ligados con el devenir de la historia y el cambio de la civilización. No es lo mismo el gusto de un romano del periodo imperial que el de un inglés del siglo XVIII; cada uno responde al seño y cuño que una etapa determinada que la cultura han impreso en él (Estrada, 1987).

Los cambios en el gusto provocan dobles corrientes complementarias en el transcurso de las sociedades. Por un lado, la conducta general de todo un grupo, la que se encuentra en mayor medida, el gusto que diríamos es

el *más popular*, y, por otra, las creaciones sin comparación, únicas, que aportan nuevas ideologías. Es decir, el gusto *más popular* en una sociedad es el que más influye en los demás; en el caso de la minoría, al no seguir la conducta general, realizan creaciones no vistas anteriormente, que difícilmente no son influenciadas por el contexto dado (Estrada, 1987).

La mutación del gusto es directamente proporcional al periodo y la circunstancia de los seres humanos en un momento dado y en un lugar concreto. Si recordamos que en psicología los aspectos sociales son bastante influyentes en la personalidad, y que gran parte del aprendizaje importante tiene lugar en los contextos. Los parámetros que establece la sociedad como la cultura, fueron los que crearon al artista, pero también el constante cambio de las sociedades modifica las nuevas creaciones del artista, que en ocasiones sigue los gustos o se inspira en las situaciones del momento (Estrada, 1987; Dicaprio, 1985).

Entonces, los cambios que van sufriendo los gustos a lo largo de historia nos pueden mostrar las extraordinarias manifestaciones del arte en todos los tiempos. Cambios que nos muestran el avance de las técnicas y ciencias en la humanidad. Es decir, el arte nos cuenta historia.

El arte puede ser una belleza para quien decida abrir los sentidos, y una simple cosa para quien no los desee abrir. Una persona puede sentir un mar de emociones al contemplar una obra de arte, de la cual jamás ha sabido nada ni sobre la historia de la obra o del artista. Pero en el caso, que la persona decida indagar, reflexionar y comprender la obra, es el preciso momento en que realmente se lleva el mayor tesoro, en el que no solamente escucha a la obra y al autor, sino



El arte es una forma particular bajo la cual el espíritu se manifiesta.”

que escucha el grito del artista y el arte. ¿A qué me refiero con el grito del artista y arte? Pues a la manera en que el artista se expresó en su obra influenciado por el contexto de su historia, que muchas veces es inconsciente, pero está ahí para quien desee observar de cerca. Para un historiador o alguien deseoso de conocer más, las obras de artes gritan su historia de realización; lo cual le da mayor brillo al arte y mucha gente ignora.

La teoría del problema de esta investigación se resume de la siguiente manera:

Entorno → Artista → Arte → Historia

Apoyándome en lo mencionado anteriormente, el entorno como la cultura, la sociedad, el ambiente y el tiempo, fueron los responsables de la creación del artista. Mientras que el artista se expresa en el arte y refleja su sentir profundo influenciado por el entorno, alguna inspiración del momento en que se vive; e indudablemente, el arte refleja la historia, contando al artista y a su entorno

A continuación, describo algunos ejemplos del grito que plasma el arte, como la escultura de un hombre que representa a los ciudadanos de Florencia, una sonata inspirada en un gran estrategia militar, una pintura que expresa una escena histórica, o la influencia que toma un poeta al sufrir las consecuencias de luchar en una guerra.

Comenzaré con el *David*, una escultura célebre de Miguel Ángel Buonarrotti. Realizada en el Renacimiento, que fue un movimiento cultural que se produjo en la Europa occidental entre los siglos XV y XVI, se le conoció como un período de transición entre la Edad Media y el Mundo Moderno, siendo el máximo exponente del arte. Surge en Italia y

a partir de ahí se irá expandiendo por el resto de Europa occidental, llegando a gran parte de la población gracias a las ideas del Humanismo, que determina una concepción completamente nueva del hombre y del mundo, junto a una percepción filosófica y ética donde se aprecia el valor del ser humano, tanto individual como colectivamente. Es el hombre el módulo que sirve de referencia a las construcciones artísticas (Imaginario: *La ciencia renacentista*, 2015).

Miguel Ángel se dedica a la escultura entre los 26 y los 29 años. *El David* lo esculpe entre 1501 y 1504; es un personaje central en Florencia, un símbolo de la ciudad, sobre todo la escena de su enfrentamiento con Goliath, porque los florentinos identifican su ciudad con este pequeño rey que se enfrentó al gigante como ellos lo hacían con otros grandes reinos o repúblicas más poderosas. El resultado fue la escultura de un hombre musculoso, en tensión y preparado para el combate. Su cuerpo está girado con un ligero *contrapposto*, su cabeza mira hacia su izquierda (hacia Roma), con los ojos fijos en su objetivo con el ceño fruncido. Miguel Ángel no quiso vestir a su David porque para él, la desnudez simbolizaba al hombre en armonía con la naturaleza. Así vemos un desnudo explícito, en el cual el David exhibe su pene. Llama la atención que David, rey de los judíos, no está circuncidado. Se piensa que es la prueba de la visión que tenía el arte renacentista del ser humano, menos ligado a la religión y más a los valores de la belleza (Imaginario; Iborio; Warleta, 2016).

La siguiente obra de arte es la *Marcha Fúnebre* de la Tercera Sinfonía *Heróica* de Beethoven. *Obra musical* dedicada a Napoleón, como heredero de la Revolución francesa (Hobsbawn, 2017). Ludwig van Beethoven



Las obras de arte gritan su historia de realización; lo cual le da mayor brillo al arte y mucha gente ignora.”



perteneció a la generación que recibió el impacto de la Revolución francesa (Aizenberg, 2010). Nació en 1770, es decir, la Revolución francesa lo sorprendió a los diecinueve años, circunstancia suficiente para que fuera convertido como un auténtico producto del romanticismo alemán (Suárez, 2007). Dedicada a las aspiraciones de libertad de Napoleón, quien emergió durante la Revolución, demuestra cómo los artistas se inspiraban y están presentes en los asuntos públicos (Hobsbawn, 2017). La influencia que obtuvo Beethoven del contexto en que se encontra-

ba, lo llevó a plasmar su obra en los estilos clásico y romántico (Suárez, 2007).

Beethoven en un inicio llamaría a su obra *Bonaparte*. Admiraba los ideales de la Revolución francesa encarnados en la figura de Napoleón, pero cuando éste se auto coronó emperador en mayo de 1804, se disgustó tanto que borró el nombre de Bonaparte de la página del título, con tal fuerza que rompió su lápiz y dejó un agujero rasgado en el papel. Después, cuando la obra se publicó en 1806, Beethoven le dio el título de *Sinfonía heroica*, compuesta para festejar

el recuerdo de un gran hombre. Este gran hombre era un ideal, un héroe no existente, pero más bien, fue el espíritu del heroísmo mismo lo que interesaba a Beethoven. También se ha dicho que Beethoven se refería a la memoria de la naturaleza de Napoleón, que una vez fue digna (Ruiz, 2017).

El siguiente ejemplo es la obra *La libertad guiando al pueblo*, una pintura del romanticismo realizada por Eugène Delacroix, como homenaje a los insurrectos de París que rememora una escena histórica. El lienzo representa una escena del 27 de julio de 1830, en la que el pueblo de París levantó barricadas. El rey Carlos X de Francia había suprimido el Parlamento por decreto y tenía la intención de restringir la libertad de prensa. Los disturbios iniciales se convirtieron en un levantamiento que desembocó en una revolución seguida por ciudadanos enojados de todas las clases sociales (Gonzalvo, 2011).

Delacroix pinta una barricada humana sobre la que avanza la libertad, imparable y desnuda, con la ayuda del pueblo francés. Por supuesto, la mujer enarbolaba una bandera tricolor del nuevo régimen, que es ese trapito que tanto estimula a los patriotas. La libertad va desnuda porque, como es lógico, es libre. Igual que la verdad, no tiene nada que ocultar. Manía de los románticos, tan nacionalistas ellos, de asociar libertad y nación (Lampkin). Un ejemplo de primer orden de los ideales que hicieron del romanticismo concentrando toda la rebeldía con un sentido épico de la pintura (Gómez, 2004) y su vehemente intensidad, un movimiento que abrazó el quehacer artístico con el manto de la emoción. Como obra de arte y como documento de los sucesos de su época, es una obra más que notable (Cantos, 2015). A lo largo de la historia ha reflejado los valores de la libertad, la igualdad y la fraternidad de la Revolución francesa (López, 2016).

Por último, *En los campos de Flandes*, un

poema escrito por el canadiense John McCrae, participante en la Primera Guerra Mundial, que después del funeral de sus amigos periclitados en el campo de batalla se inspiró para escribirlo. Este poema se halla en el contexto de uno de los conflictos bélicos más grandes vividos por la humanidad; McCrae fue un médico de origen canadiense que sirvió como cirujano en un hospital de campaña durante la Primera Guerra Mundial. Además de su vocación por la medicina, McCrae era un gran amante de la poesía (López, 2016). Este es un testimonio de lo que fue estar en el campo de batalla, y el poema en el cual expresa su sentir.

Un poema que refleja la agonía creciente del autor y la representación artística del sentimiento que fue vivir una guerra. El devastador sentimiento de ver a sus amigos perecer por ganar algunos metros de terreno enemigo, solamente para perder aquellos metros al siguiente día, acompañados de más compañeros caídos en batalla.

Recapitulando, los artistas tienen una visión interior más la habilidad de expresarla; adoptar la mentalidad del artista da una mejor visión de las artes, porque el camino de la historia nos recuerda que la humanidad ha tenido altibajos a través del tiempo, pero por medio de los altibajos ha conocido la luz de esperanza que refleja en sus obras (Tuchman, 2009; Sánchez, 2005). El arte nos cuenta las historias del autor y la época, y la historia nos sirve para comprender el presente conociendo el pasado y poder situar las cosas que hay detrás de todo; nos enseña lo que el hombre ha hecho y lo que el hombre es (Vilar, 1980; Collingwood, 1988). Dependiendo de quien esté gustoso de observar, escuchar o sentir, subirá el volumen al grito del arte y verá más allá de los sentidos; entrará con la visión del artista, sus situaciones y, principalmente, su historia, la cual ha formado la nuestra.

BIBLIOGRAFÍA

Aizenberg, Y. (2010). *Apuntes de historia de la música*. Buenos Aires, Argentina: Brujas.

Albacete, F. (2010). *Práctica educativa. Educación Plástica y Visual*. Recuperado el 7 de Octubre de 2019, del sitio: <http://www.eduinnova.es/feb2010/practicaeducativa.pdf>

Cantos, M. (2015). *La libertad guiando al pueblo*. Recuperado el 7 de Octubre de 2019, del sitio: <http://mupart.uv.es/ajax/file/oid/2011/fid/4019/trabajopatrimonio.pdf>

Collingwood. (1988). *Idea de la historia*. Ciudad de México, México: FCE.

Dicaprio, N. (1985). *Teorías de la personalidad*. Ciudad de México, México: Interamericana.

Estrada, J. (1987). *Estética*. Ciudad de México, México: Publicaciones cultural.

Gómez. (2004). *Historia universal*. Ciudad de México, México: Pearson educación. .

Gonzalvo, R. (2011, febrero). *Historia del arte: La libertad guiando al pueblo. Ferdinand Eugène-Victor Delacroix (1798-1863)*. Recuperado el 7 de Octubre de 2019, del sitio: <http://verdadyverdades.blogspot.com/2011/02/la-libertad-guiando-al-pueblo-ferdinand.html>

Hegel, G. W. (1997). *Introducción a la estética*. Barcelona, España: Península.

Hobsbawn. (2017). *La era de la revolución: 1789-1848*. Madrid, España: Crítica.

Iborio, E. (s.f). *El David de Miguel Ángel*. Recuperado el 7 de Octubre de 2019, del sitio: <https://historia-arte.com/obras/el-david-de-miguel-angel>

Ángel. En A. Imaginario, *Escultura David de Miguel Ángel*. Obtenido de Imaginario, Andrea: Escultura David de Miguel Ángel. Recuperado el 7 de Octubre de 2019, del sitio: <https://www.culturagenial.com/es/escultura-david-de-miguel-angel/>

Lampkin, F. (s.f). La libertad guiando al pueblo: Ricos y pobres unidos por la libertad... ¡Qué romántico era Delacroix! . Re-

cuperado el 7 de Octubre de 2019, del sitio: <https://historia-arte.com/obras/libertad-guiando-al-pueblo>

López, A. (2016). ¿Por qué cada 11 de noviembre algunas personas lucen una amapola en la solapa? Recuperado el 7 de Octubre de 2019, del sitio: <https://blogs.20minutos.es/yaestaellistoquetodolose-sabe/tag/poema-en-los-campos-de-flandes/>

Muñoz, R. (2006). Una reflexión filosófica sobre el arte. Recuperado el 7 de Octubre de 2019, del sitio: <http://institucional.us.es/revistas/themata/36/N4.pdf>

Nusenovich. (2017). *Introducción a la historia de las artes*. Córdoba, España: Brujas.

Read, H. (2016). El significado del arte . Recuperado el 7 de Octubre de 2019, del sitio: <https://www.cid.unal.edu.co/wp-content/uploads/2016/09/Herbert-Read-El-Significado-del-Arte.pdf>

Renacentista, C. (2015). Recuperado el 7 de Octubre de 2019, del sitio: <https://blogs.ua.es/cienciarenacentista/author/josemadrid/>

Ruiz, E. (2017, abril 7). Ludwing van Beethoven presenta en público su tercera sinfonía. Recuperado el 7 de Octubre de 2019, del sitio: <https://www.ruizhealytimes.com/un-dia-como-hoy/de-1805-ludwing-van-beethoven-presenta-en-publico-su-tercera-sinfonia>

Sánchez, S. (2005). *¿Y qué es la historia?: Reflexiones epistemológicas para el profesorado de secundaria*. Madrid, España: Siglo Veintiuno.

Tuchman, B. (2009). *¿Cómo se escribe la historia?: Las claves para entender la historia y otros ensayos*. Madrid, España: Gredos.

Vilar, P. (1980). *Iniciación al vocablo histórico*. Barcelona, España: Crítica.

Warleta, I. (2016, julio). *Escultura renacentista italiana del cinquecento: Miguel Ángel* . Recuperado el 7 de Octubre de 2019, del sitio: <https://arteinternacional.blogspot.com/search?q=el-david>

PATRIOTIC MUSIC AND ITS

IMPACT

on the national historical discourse
during the Porfiriato

Recibido: 19 de marzo de 2019
Aprobado: 28 de marzo de 2019

Canción Mexicana

Allegretto

f.

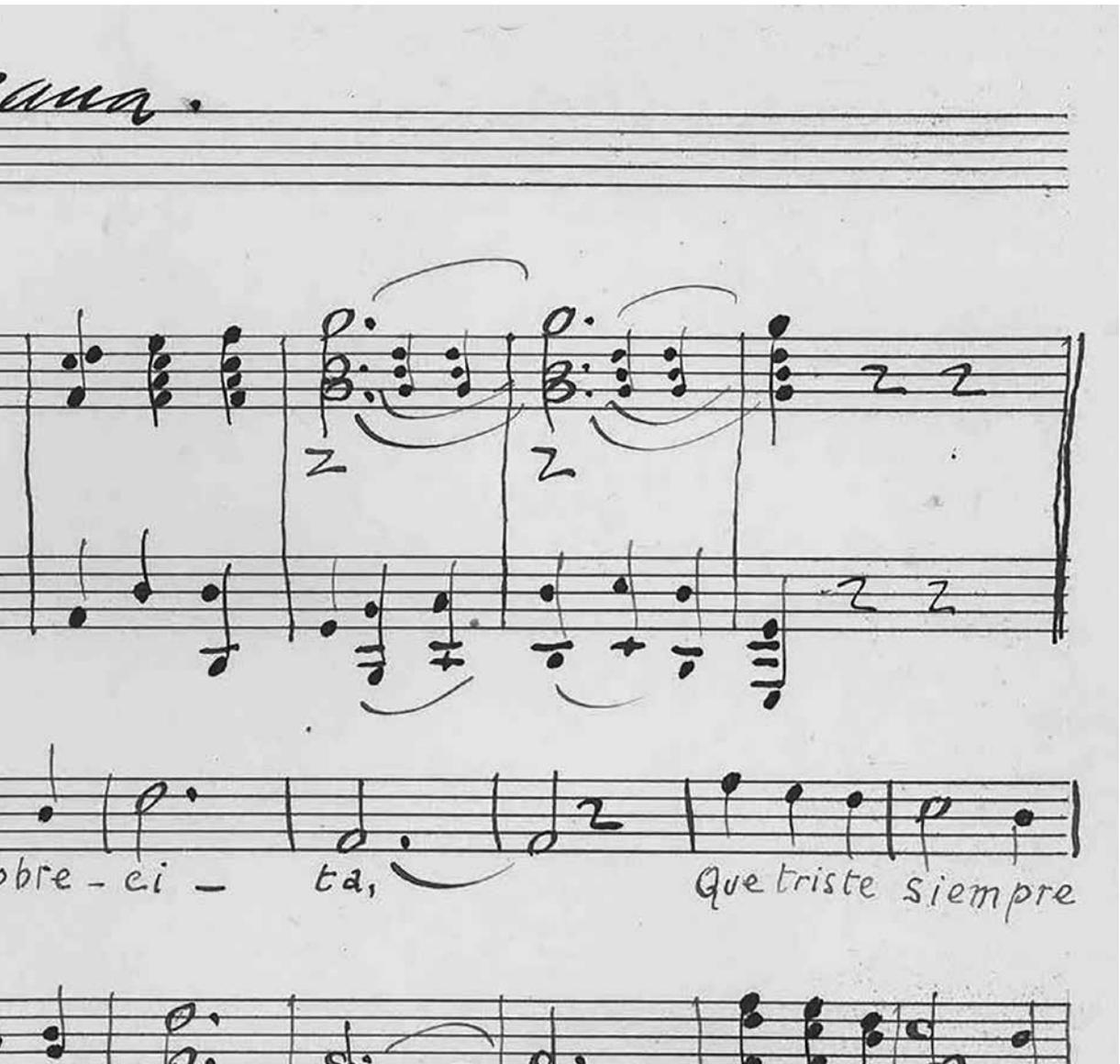
Taruma-ri-ta so-yo muy po

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title "Canción Mexicana" is written in a cursive script. Below the title, the tempo "Allegretto" is indicated. The score consists of three staves. The first two staves are for piano accompaniment, with a treble clef on the first and a bass clef on the second. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb), and the time signature is 3/4. The first staff begins with a forte dynamic marking "f.". The third staff is for the vocal line, with lyrics written below the notes: "Taruma-ri-ta so-yo muy po". The word "Taruma-ri-ta" is underlined. The paper shows signs of age, including some staining and a slightly yellowed tone.

LA MÚSICA PATRIÓTICA Y SU IMPACTO

EN EL DISCURSO HISTÓRICO NACIONAL
DURANTE EL PORFIRIATO

JOCELYN VÁZQUEZ TOLEDANO



RESUMEN

La música de salón que se generó durante el régimen porfirista fue la expresión de diversos ideales que poco a poco se difundieron a través de diversas obras, en las que un discurso nacional emanado de la clase intelectual porfirista y expresado a través de la exaltación de un sentimiento patriótico, se enlazó con expresiones musicales tales como marchas, pasos dobles, valeses, *two step*, *shottisch*, coros escolares e himnos, composiciones que se interpretaban en los salones de las casas adineradas, al igual que en escuelas y ceremonias cívicas en donde esta música fungía como difusor de los valores nacionales que cada mexicano debía aprender. La trascendencia de esta música radica en el papel que jugó como parte de un proyecto educativo desarrollado por los intelectuales activos del porfiriato, y como una expresión artística que ayudó a la consolidación del Estado nacional mexicano.

Palabras clave: patria, identidad, porfiriato, Estado-nación, música de salón, coros, himnos.

ABSTRACT

Nineteenth-century dance music composed during the government of President Porfirio Díaz was a representation of different ideas spread through musical pieces. Where a national discourse developed by the intellectuals that collaborated with the President mentioned above, proposed that it was necessary to express this national discourse through a patriotic feeling combined with musical expressions such as marches, *pasos dobles*, waltzes, two steps, scholar choirs, and hymns. These compositions were performed in the halls of high-class homes, civic ceremonies, and schools where they functioned as propagators of national values that each Mexican citizen ought to embrace. The importance of this kind of music lies in the fact that these artistic expressions were part of a national educational project developed by intellectuals active during Díaz's administration, and thus this music helped to consolidate the Mexican National State.

Keywords: homeland, identity, *Porfiriato*, state-nation, dance music, scholar choirs, hymns.

SÍNTESIS CURRICULAR JOCELYN VÁZQUEZ TOLEDANO

Es Licenciada en arqueología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia y posee una maestría en Musicología por la Facultad de Música de la UNAM. Se ha desempeñado como profesora de las asignaturas de Antropología, Historia de México y Universal en el Colegio de Ciencias y Humanidades, plantel Sur. Dentro de esta institución ha participado en diversas actividades en beneficio de la comunidad estudiantil y docente. Asimismo, actualmente se encuentra participando en el Subprograma de Incorporación de Jóvenes Académicos de Carrera en la asignatura de Historia Universal e imparte las asignaturas de Historia de la Música Universal y Mexicana en la Facultad de Música de la UNAM.

Introducción

La formulación de una identidad nacional durante el régimen porfirista estuvo relacionada con diferentes elementos que se entretujaron y derivaron en la generación de un imaginario colectivo. Muchos de los episodios de la historia de México estuvieron marcados por batallas o personajes pertenecientes a la milicia que ofrecieron su vida en nombre de la patria, impregnando de un carácter marcial y patriótico a los acontecimientos históricos y por lo tanto a las páginas de la historia oficial de nuestro país. El discurso identitario formulado por los intelectuales liberales durante la segunda mitad del siglo XIX estuvo vinculado con la idea de *patria*, que a su vez fue parte del ideario político de la Ilustración y retomado por el proyecto liberal mexicano encabezado por el presidente Juárez y su gabinete. Cabe señalar que para la formulación del discurso identitario de México fue necesario echar mano de una serie de elementos histórico-políticos, en donde la definición de *patria* se convirtió en un concepto eje que le daría solidez y continuidad a la conformación de una identidad nacional, reflejada en un proyecto educativo puesto en marcha durante el régimen porfirista.

El concepto *patria*, para la segunda mitad del siglo XIX, fue definido como la conformación de una unidad en la que todos los mexicanos se sintieron parte de una nación, a través de la generación de elementos propios que mantuvieran un pasado y un presente comunes. A partir de la difusión de valores e íconos definidos como nacionales por lo cual, se buscó promover la cohesión social forjando vínculos simbólicos que re-

lacionaran al Estado con la nación y de esta forma promover una homogeneidad cultural en función de un ideal de progreso social (Choul, 2007).

La retórica cívica liberal del siglo XIX se conformó en un discurso patrio coherente y articulado, el cual se expresó a través de la definición de los héroes nacionales y hechos trascendentales para contrarrestar la influencia eclesiástica, creando de cierto modo; como menciona Branding (2005) “una religión cívica, provista de su propio panteón de santos, su calendario de fiestas y sus edificios cívicos adornados de estatuas” (p.18).

Promoviendo un culto cívico-religioso, sin dejar de lado el laicismo característico del proyecto liberal, los héroes nacionales representarían el sacrificio, la abnegación y su entrega a la patria como ejemplos de la conducta cívica para cualquier mexicano (Vázquez, 2016). La *patria* se convirtió en una nueva religión con sus héroes nacionales y batallas memorables que inculcarían los valores éticos y morales al resto de la población, los cuales se vieron reflejados en las celebraciones cívicas, reformas educativas y en diversas manifestaciones artísticas.

LA PROLIFERACIÓN DE UNA MÚSICA PATRIÓTICA DURANTE EL PORFIRIATO

La política porfirista creó un nacionalismo vinculado a la enseñanza de la historia a través de la cual se difundieran valores que se convirtieron en vehículos perfectos para crear conciencia y un sentimiento identitario entre la sociedad mexicana. Asimismo, las manifestaciones musicales tuvieron un papel preponderante en la difusión de este



La segunda mitad del siglo XIX estuvo vinculado con la idea de *patria*.”

discurso, pues en el caso de las celebraciones cívicas, las composiciones musicales¹ dedicadas a los próceres de la patria o a las fiestas conmemorativas de algún hecho trascendental de la historia nacional y se convirtieron en verdaderas representaciones teatrales de la Historia patria.

Cabe destacar que dichas celebraciones no sólo fueron un medio de difusión para dar a conocer quiénes eran los personajes destacados que conforman el discurso histórico oficial, sino también para contribuir al culto religioso de la figura presidencial, pues debido a su destacada participación en la Segunda intervención francesa, Díaz se le llegó a hermanar con *el padre de la patria* y en numerosas ocasiones fue considerado como el *Segundo Hidalgo* que liberó al país del yugo francés (González, 2014). Lo anterior también se demuestra en composiciones que en su mayoría fueron marchas, tales como la *Marcha Guerrera* de María Garfias; marcha militar *Porfirio Díaz* de Genaro Codina; la marcha para piano *Viva Porfirio Díaz* de Velino Preza; la marcha polka (*two step*) *El Gran Presidente* de Miguel Lerdo de Tejada; el himno patriótico ¡Gloria a México! de Rafael Gascón; el coro escolar *La Enseña de la Patria* de Julio Bertman, entre muchos otros. Dichas obras se circunscriben en la denominada “música de salón”, pues se caracterizan por interpretarse en los salones de las familias acomodadas y por lo general son obras para piano y voz u otros instrumentos. Asimismo, las composiciones que encabezan a esta música pueden ser de diversos géneros y complejidades técnico-interpretativas, por lo que denotan que su ejecución era parte de una serie de prácticas “ritualizadas” que respondían a pautas específicas de



Marcha Guerrera, María Garfias, Archivo Aniceto Ortega.

conducta de determinados grupos sociales.

En muchos casos las composiciones, que se remiten a la categoría de “música de salón, se caracterizan por contener una intensidad dramática, giros armónicos sencillos, lo que demuestra una clara influencia de la ópera italiana (Vázquez, 2016). Sin embargo, también podían contener elementos que exaltaran valores y elementos relacionados con el discurso nacional. Esta *intención patriótica* puede distinguirse a través de la implementación de motivos rítmicos que se relacionan con toques militares, uso de instrumentos que comúnmente son usados en la milicia, como son trompetas, tambores, bombardinos, trombón de pistones, etc.

Así como la implementación de imitaciones idiomáticas y el uso de elementos programáticos dentro de las composicio-

¹ Aquí podemos encontrar obras como la *Marcha de Toluca*, *Zacatecas*, *La Campana de independencia* de Ernesto Elorduy, Concepción Manríquez de Lara y Ramos con *Noche de Independencia*.

nes². Cabe destacar que el papel que jugó esta música como difusora de símbolos y emblemas, puede ser considerada como parte de una práctica perteneciente a determinados grupos sociales, en este caso la clase media y alta de la sociedad porfiriana, era la que mayor consumo tenía sobre esta música y la que compartía ciertos *habitus*³ que los identificaba como parte de un campo social determinado.

La creación de un discurso sonoro que transmitiera aquellos valores y sentimientos patrios fue una constante imperante que no sólo permeó los salones de las casas decimonónicas, sino también los salones de clase de las escuelas del país.

En este sentido, Sierra (1984) menciona que se “buscaba lograr a través de una serie de reformas educativas —en donde la implementación de la música estaba incluida— una *instrucción homogénea* [en] todos los habitantes [de] [...] la república, al mismo tiempo, en la misma forma y bajo la misma inspiración patriótica” (p.13).

A lo largo del régimen porfirista los símbolos y emblemas para la cimentación de una memoria histórica fueron definidos de acuerdo con el discurso histórico, que a su vez fue reforzado por un proyecto educativo emanado desde las élites intelectuales del país. En este sentido la prosperidad y el progreso de la nación residían en la educación, pues se consideró que muchos de los problemas sociales del país tendrían solución si los



¡Patria Mía!, Genaro Codina, Archivo General de la Nación.

mexicanos; Mora (1973) explica que “...tuvieran conocimiento claro de sus deberes y obligaciones hacia sus conciudadanos y hacia su patria” (p. 515). Bajo esta idea se emprendieron proyectos educativos nacionales que ayudarían a despertar en los ciudadanos un espíritu de identidad y pertenencia, pues la gran diversidad cultural que permeaba el territorio nacional representaba todo un reto en el proyecto modernizador de Díaz.⁴ Pronto se realizaron programas educativos que se adecuaron a las distintas situaciones geográficas del país, adaptando programas de estudio e implementando todo un proyecto educativo que sirviera como vehículo para insertar al país y a la sociedad mexicana por la senda del

² Para fines de este artículo se considerará como imitación idiomática aquellos pasajes en donde el piano imite algún otro instrumento musical, mientras que los elementos programáticos se referirán a aquellos fragmentos en donde el compositor quiso ilustrar alguna escena o imprimir alguna sensación referente al tema abordado de la obra.

³ El *Habitus*, de acuerdo con Pierre Bourdieu, se define como la manera de actuar, pensar y sentir de un individuo o grupo social a través de una serie de normas y conductas que adquiere a través de diversas fuentes y que le permiten interrelacionarse en el campo social al que pertenece. El *Habitus* también puede definirse como aquellas prácticas, creencias, percepciones y sentimientos que se generan en condiciones estructuradas dentro de una construcción social (Vinaches, 1998).

⁴ En este sentido es visible que la diversidad cultural, que aún es parte de nuestra realidad, era en ese entonces una variable que obstaculizaba el proyecto educativo, pues de entrada unificar el proyecto a partir de una sola lengua era un verdadero reto, pues tal como menciona Sierra: “La poliglotia de nuestro país es un obstáculo a la propagación de la cultura y a la formación plena de la conciencia de la patria, y sólo la escuela obligatoria generalizada en la nación entera puede salvar tamaño escollo.” (Sierra, 1984, p.297).



progreso y la modernidad (Bazant, 2002).

Entre 1882 y 1891 se efectuaron dos Congresos Nacionales de Instrucción Pública, encabezados por Joaquín Baranda y Justo Sierra (1984), quienes plantearon programas educativos nacionales, cuyo contenido promoviera la difusión de valores patrios y la unidad nacional a través de libros de texto, métodos de enseñanza y en donde las mismas escuelas fueran “un templo [... en donde se] adore a la patria, y [se erija en cada una de ellas] [...] un altar al pie de nuestra bandera y allí en torno, las oraciones y los cantos infantiles [se halle] la gran sombra maternal de la patria” (p. 95). Las reformas educativas propuestas en estos congresos incluían, además de los aspectos anteriormente planteados, el uso de los cantos escolares como una medida higiénica, pues fueron considerados como parte de los ejercicios musculares que favorecían el vigor, robustecían y regularizaban la voz, dilataban la caja torácica y dulcificaban el carácter. Asimismo, el sistema Pestalozzi proponía la implementación del canto como una herramienta para conseguir

una mejor concentración de los estudiantes. El profesor Manuel Guillé, quien publicara su *Guía teórico práctica para la enseñanza elemental* en 1877, afirmaba que la incorporación de melodías sencillas con una música ingenua y suave servía para elevar el espíritu y predicar el amor a la patria, el trabajo, la virtud, y la naturaleza (Chaoul, 2014).

Los coros escolares también fueron una medida ideal para inculcar y difundir los valores nacionalistas que sirvieron para moldear a los estudiantes como buenos ciudadanos. Hacia 1897 se reconoció al canto como una materia obligatoria dentro de los planes de estudio en primaria y secundaria. Hecho que alentó la proliferación de publicaciones de este género musical. En algunas ocasiones se tradujeron cantos escolares franceses como fue el caso *A l'usage de les écoles primaires et Normales* traducido al español por Gustavo E. Campa como *Doce cantos corales para 1, 2, 3 y 4 voces* o *El cancionero de los niños* de Dino Sincero, la cual consistía en una selección de arreglos de cantos alemanes para ser cantados en las escuelas primarias

mexicanas (Chaoul, 2014). También se publicaron compilaciones de cantos escolares, como fue el caso de *Diez coros 3era* colección de J. Alejandri, *La enseña de la patria* de Julio Bertman (música) y Salvador Sifuentes (letra), *Cantos escolares para uso de las escuelas oficiales* de José Cerbón, *15 coros infantiles arreglados para una o dos voces con acompañamiento para piano* de Vicente Mañas Orihuel (música) y Miguel Caballero (letra), entre muchos otros.

Es importante mencionar que la mayoría de las colecciones de cantos escolares contenían piezas referentes a la patria o a héroes nacionales, y en muchos casos podían ser himnos que alabaran su sacrificio y entrega. Tal fue el caso del *Himno a Hidalgo* de J. Briseño, *Gran Himno triunfal Benito Juárez* de Eduardo Trucco e *Himno a Guerrero* de José Cerbón, entre otros. Una característica que sobresale de estas obras es la utilización nuevamente de toques militares y la implementación de elementos programáticos con la finalidad de escenificar la formación de un pelotón en el que los niños terciaran sus armas frente a un pabellón nacional, como es el caso de la marcha con coro escolar *La enseña de la patria* de Julio Bertman, cuya letra narra la forma como se preparan los soldados para combatir por su patria y alcanzar la libertad.

Asimismo, es sabido que durante este periodo se instituyó como obligatoria la instrucción militar en las escuelas primarias, estableciendo como regla la práctica de algunos ejercicios de táctica militar de infantería, como fue el caso de las primarias del Estado de México, donde el gobernador José Vicente Villada estableció:

“...la índole de nuestras instituciones reclama la creación del soldado ciudadano de

guardia nacional para defensa del honor y de la independencia de la república cuando fuere necesario; que la disciplina de carácter militar, habituado al hombre a la obediencia racional, pronta y exacta le ayude a dominar sus instintos y a subordinar sus actos a la idea del deber [...] que la enseñanza militar desarrolla en el carácter de los educandos [...] para el perfecto orden y disciplina.”(Bazant, 1997, p.198).

La instrucción militar recibida en algunas escuelas estaba basada en la *Cartilla de Ejercicios Militares*, la cual consistía en una instrucción completa para una escuadra y lo necesario de un pelotón.⁵ Lo que denota que la implementación de los toques militares dentro de la música escolar no sólo sirvieron para exaltar y enseñar los valores nacionales, sino también para la enseñanza de formaciones militares básicas que podrían ser útiles en dado caso que se requiriera del servicio militar de estos jóvenes en un futuro.

Finalmente, otro elemento del que sobresale el papel de la música nacionalista fueron las obras dedicadas a militares, dado que a lo largo del régimen se realizaron toda una serie de reformas que contribuyeron a mejorar la imagen y prestigio del ejército, pues el Ejército Mexicano se transformó



Los coros escolares también fueron una medida ideal para inculcar y difundir los valores nacionalistas.”

⁵ La realización de una escuadra, de acuerdo con la *Cartilla de Ejercicios Militares*, requería de diez soldados y un cabo y consistía en una serie de marchas, tales como “marchas en fila y hacer alto. Marchas de frente y a retaguardia. Marchas oblicuas, media vuelta marchando. Paso atrás, paso veloz. Paso de ataque. Paso de costado. Conversiones marchando y a eje fijo. Rodillas y pecho en tierra. Levantarse en una fila y en dos marchando a pie firme. Marchas de flanco, variar de dirección por hileras. Doblar y disminuir al frente, entrar en línea. Abrir y cerrar las filas. Reunirse y manejo de armas. Reunión de batallón. Columna progresiva para marchar a la izquierda y columna de honor.” (Bazant, 1997, p. 200).

de un ejército de guerrilleros en un ejército regular (Bazant, 1997). El crecimiento económico obtenido durante este periodo permitió invertir mayores recursos para institucionalizar al cuerpo armado, así como para elevar el nivel educativo de sus integrantes (Ruíz, 2002). El ejército se convirtió entonces en orgullo del régimen porfirista y en uno de los representantes del orden y seguridad social. La figura del soldado comenzó a ser vista como el representante de los valores patrios, como aquel ciudadano con espíritu de servicio capaz de ofrendar su vida en defensa de su nación (Ruíz, 2002). Por tanto, la milicia comenzó a ser considerada como uno de los símbolos que expresarían los ideales nacionales de aquel momento. En este sentido, compositores civiles, militares dedicaron composiciones a los diferentes sectores militares como fue el caso de los ingenieros, cuerpos de infantería, alumnos del Colegio militar o personajes sobresalientes de la milicia tales como Manuel Mondragón, Alfredo Pacheco y Velino M. Preza, entre otros.

CONCLUSIONES

La música patriótica generada durante el porfiriato se manifestó principalmente en los salones de las casas acomodadas, espacios públicos y en las escuelas primarias. El papel que representó esta música como difusora de símbolos y emblemas puede ser considerada como parte de una práctica que contribuyó a la formulación y cimentación de una identidad nacional y al fortalecimiento del Estado-nación mexicano. Pues debido a la presencia de este repertorio en el mercado, la difusión de valores patrióticos fue más eficaz, pues esta música tuvo un mayor alcance. La creación de imágenes sonoras que expresan su pasado y consolidación se vuelven necesar-

rias en el momento en el que se convierten en parte de un bagaje histórico-cultural. Esta música se inscribe dentro de un discurso de Estado en materia cultural y educativa generado durante el porfiriato y puede ser entendida como un medio de expresión que pudo haber ejercido como agente identitario entre los estratos medios y altos de la sociedad decimonónica mexicana. No cabe duda que este tipo de repertorio representó una de las prácticas musicales más importantes del siglo XIX y principios del XX, y que a través del tiempo se ha convertido en un patrimonio musical que debe continuar siendo valorado y difundido. Actualmente son pocas las grabaciones que muestran testimonio de esta música, pues debido a las consideraciones de musicólogos y músicos que juzgaron a esta manifestación artística como una expresión de “poco valor estético” durante gran parte del siglo XX, no ha habido una amplia producción discográfica. Sin embargo, el día de hoy la música patriótica decimonónica ha visto un renacimiento gracias a las grabaciones de Silvia Navarrete⁶ y Juan Ramón Sandoval⁷, pianistas que se han dedicado a su recuperación y difusión desde hace varios años.

A partir de estas grabaciones y publica-



La figura del soldado comenzó a ser vista como el representante de los valores patrios.”

⁶ Dentro de las grabaciones que se encuentran insertas en la temática abordada de este artículo, se halla la producción discográfica de la pianista Silvia Navarrete con títulos como *Ecos de México*, CONACULTA-INBA (1998), *La campana de independencia, marcha heroica*, Mozaic Editions (2010) y en el caso de los títulos *Aires mexicanos: música mexicana del siglo XIX* (2010) y *Música de la Independencia a la Revolución* (2010) fueron producto de una colaboración con el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).

⁷ Pianista y musicólogo Juan Ramón Sandoval quien ha trabajado con el Museo Nacional de Historia, ha grabado el disco titulado *Con la patria en el regazo*, una selección de obras referentes a la exaltación de la patria durante el siglo XIX y cuyo repertorio seleccionado para este disco se halla en el fondo reservado del Museo.

ciones, que se han venido difundiendo desde finales del siglo XX, el público mexicano ha vuelto a escuchar las obras de compositores que estuvieron activos durante el régimen porfirista y que han dejado de ser interpretados desde hace más de un siglo. La importancia de la difusión de esta música es vital, pues a través de ella el pasado sonoro de México puede volver a la vida y con ello el redescubrimiento de la riqueza que guarda nuestra historia musical.

BIBLIOGRAFÍA

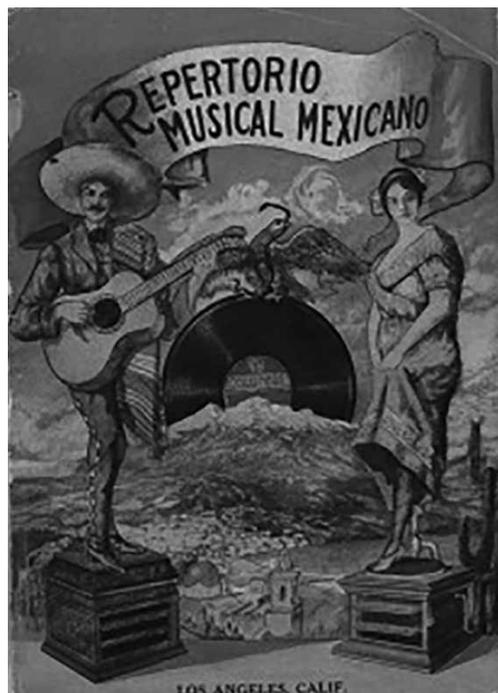
Bazant, M. (1997). *La evolución de la educación militar en México*. Ciudad de México, México: Secretaría de la Defensa Nacional.

Bazant, M. (2002). Ideas, educación y arte durante el porfiriato. *Gran Historia de México Ilustrada de la Reforma a la Revolución 1857-1920* (Vol. IV). Ciudad de México, México: CONACULTA-INAH Planeta De Agostini.

Chaoul, M. E. (2007). *Enseñar la religión de la patria, tiempo y espacio en la escuela primaria porfiriana: La construcción del discurso nacional en México, un anhelo persistente (siglo XIX y XX)*. Ciudad de México, México: Instituto Mora.

----- (2014). *¡Canten niños!, porque es sano: la educación musical en las escuelas públicas de la Ciudad de México, 1866-1910: Los papeles de Euterpe, la música en la Ciudad de México desde la historia cultural. siglo XIX*. Ciudad de México, México: Instituto Mora-CONACYT.

González, O. F. (2014). *Miguel Hidalgo en los relatos de la Nación: Del patriotismo criollo al nacionalismo posrevolucionario*. Tesis de Maestría. Ciudad de México, México: Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad de Michoacán de San Nicolás Tolentino.



Martínez, C. (2005). *La Patria en el Paseo de La Reforma*, México. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Martínez, A. (1973). *Historia Mexicana*. Ciudad de México, México: COLMEX.

Ruíz, R. A. (2002). *Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920*. Tesis de Maestría. Ciudad de México, México: UAM-Iztapalapa.

Sierra, J. (1984). *Obras Completas. La educación nacional, artículos, actuaciones y documentos*. (Vol. VIII). Ciudad de México, México: UNAM.

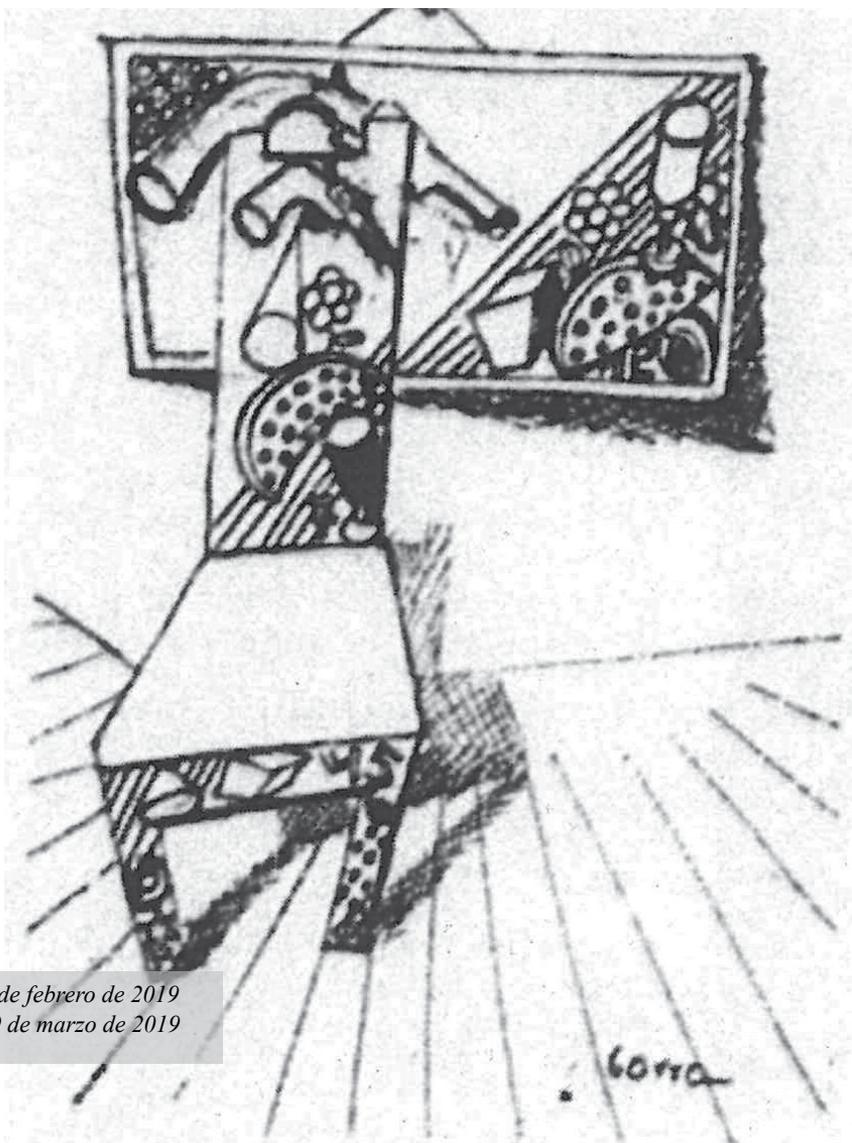
Vázquez, J. P. (2016). *Aproximaciones a un concepto de identidad y campo social en algunos ejemplos de música patriótica antes y durante el porfiriato (1876-1910)*. Tesis de Maestría. Ciudad de México, México: ENM-UNAM.

Vinaches, P. (s.f.). *L'habitus médiateur*. Recuperado el 24 de Septiembre del sitio: <https://pt.storage.canalblog.com/21/68/556760/59339056.pdf>

THE PLASTICS IN THE WORLD,
THE JOURNAL COLUMN OF

Sulamith

Barra-Sonnabend



Recibido: 20 de febrero de 2019
Aprobado: 29 de marzo de 2019

LA PLÁSTICA EN EL MUNDO,
LA COLUMNA PERIODÍSTICA DE

SULAMITH

BARRA-SONNABEND

GLORIA CELIA CARREÑO ALVARADO



RESUMEN

Sulamith Barra-Sonnabend dedicó su pluma a construir desde México una ventana que permitiera ver el estado de las artes plásticas en el plano internacional, apreciando creadores y obras tanto en el aspecto de creación, como de opinión, elemento de lucha, una manera de mostrar el pulso de la sociedad, conocer la historia a través del arte y divulgar el conocimiento de la plástica internacional entre el público mexicano.

Palabras clave: Arte y artistas contemporáneos, crítica de arte, vanguardias, escuela Bauhaus, el Arte Otro

ABSTRACT

Sulamith Barra-Sonnabend dedicated her writings to build a window from Mexico that allowed us to know the state of the plastic arts at an international level. By studying the creators and their work in aspects of creation, expression of their opinions, elements of struggle, and as a way to teach the pulse of society, its history through Art and showing the world of international plastic arts to the Mexican people.

Keywords: Contemporary Art and Artists, Art Criticism, Vanguardias, Bauhaus School, Art Other.

SÍNTESIS CURRICULAR GLORIA CELIA CARREÑO

Académica adscrita al Archivo Histórico de la UNAM; docente del CCH Plantel Sur en donde imparte la opción técnica Sistemas para el Manejo de la Información Documental; licenciada en Historia por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; maestra en Historia de México por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, es autora de tres libros y coautora de cinco. Ha publicado más de un centenar de artículos de investigación, de difusión de la historia, archivística y capítulos de libros.

Sulamith Barra-Sonnabend fue su nombre de pluma; ella escribió en los suplementos culturales de algunos periódicos nacionales sobre la plástica en el mundo; tocaba el piano y pintaba; era una artista sensible a la creación y ha pasado un tanto desapercibida. Era un espíritu rebelde que procuró mantenerse informada y opinar sobre las vanguardias. Dedicó su columna periodística a enseñar el arte y el análisis de las obras y los artistas plásticos, mostró los pulsos del mundo en que vivió. Sin duda su época fue de cambios y rupturas. Desde su vida en Polonia antes de la Segunda Guerra Mundial hasta los grandes movimientos de cambio en los años 60: luchas estudiantiles, batallas por la democracia, movimientos contra el colonialismo y cambios en los cánones estéticos.

Su nombre de soltera era Sulamith Sonnabend Moszkiewicz. Nació en Dobryzn, Polonia, el 21 de marzo de 1918; sus padres fueron Dworja Moszkiewicz Cyrkus y Mendel Wolf Sonnabend Globus (Max Sonnabend); el padre había trabajado como ayudante de cocina en un barco mercante que hacía el trayecto entre Rotterdam, Holanda, y Ddansk, Polonia; la familia vivió primero en Varsovia en condiciones muy precarias; en 1933 Max y su familia se mudaron a Gdynia, puerto polaco donde Max comenzó a trabajar para la Polski Przemysl Owocowa Spółka z.o.p. (Industria Frutícola Polaca S. A.), de la cual llegó a ser director. La pobreza en la que la familia había vivido hasta entonces llegaba a su fin.

La familia estaba compuesta por los padres más tres hijos: Ruth, Sulamith y Yehuda, que vivían como toda familia judía de clase media en una sociedad que se volvía cada vez más cosmopolita y donde se asenta-

ba la tradicional comunidad judía.

El Puerto de Gdynia, que había pertenecido a Alemania, está situado en la zona del corredor de Danzig; era la salida al mar que se había adjudicado a Polonia en el Tratado de Versalles, después de la Primera Guerra Mundial, pero antes había sido territorio alemán. Este puerto se había consolidado entre 1931-1938 gracias a las ampliaciones que lo habían convertido en el puerto internacional más grande y moderno del Mar Báltico, contando con un astillero y un gran tráfico comercial.

Ahí llegaban las noticias de la situación en que se encontraban los judíos en Alemania, después de acontecimientos como la promulgación de las Leyes de Núremberg o los sucesos de la Noche de los Cristales Rotos; esta información no pasó desapercibida para Max Sonnabend, quien comenzó a prever la salida de la familia con rumbo a América.

Un testimonio de la época, describe el ambiente que imperaba en la zona: “Meses antes de que estallara la guerra había rumores de que algo malo, muy malo, sucedería en toda Europa. La gente se arrebatava los periódicos, seguían las noticias por la radio. Cuando Alemania ocupó los Sudetes, en Checoslovaquia, el temor y la zozobra aumentaron” (Kraus, 2013).

En 1938 Sulamith y su hermana Ruth salieron de Polonia hacia Francia como becarias, mientras que su hermano menor, Yehuda, se quedó con los padres. Ruth inició en París sus estudios de química y Sulamith los de medicina.

El padre, a pesar de su éxito en Gdynia, organizó minuciosamente su emigración. Salió de Polonia hacia México el 2 de mayo de 1939 con su mujer y su hijo de 14 años de edad. La razón que fue esgrimida ante las au-



Sulamith, era un espíritu rebelde que procuró mantenerse informada y opinar sobre las vanguardias.”

toridades para la partida de Dworja y Yehuda a México fue: “Viaje con esposo/padre por negocios de la compañía”. Max tenía el sueño de establecer en México una actividad comercial consistente en exportar fruta hacia Polonia e importar peltre polaco a México. Los tres pasaron varios meses en Ellis Island para poder ingresar a los Estados Unidos y posteriormente entrar a territorio mexicano. Finalmente llegaron, su ingreso fue por Nuevo Laredo, Tamaulipas, el primero de junio de 1939 (Gall, 2004, p. 95).

Olivia Gall (2004), menciona que las dos hermanas querían quedarse a vivir en Francia y unirse a la resistencia, pero su tío Irvin, quien vivía en Liverpool tenía la consigna de sacarlas de ahí. Sulamith era activista del Partido Comunista en París; ella contaba años después que en su departamento hacían reuniones de militantes del Partido Comunista Francés; ella se sentía comprometida y, por supuesto, por su espíritu juvenil de rebeldía quería permanecer en París. Afortunadamente salieron de Europa, llegando a México el 23 de enero de 1940.

A su llegada, Sulamith fue registrada por el Servicio de Migración de Nuevo Laredo como Sura Mirla Sonnabend, estudiante de medicina; entró en calidad de inmigrante “advertida de no dedicarse a trabajos lucrativos ni remunerados”(Attie, Betech, Carreño, Placencia, 2005).

Pero Sulamith no continuó los estudios de medicina sino que se inscribió en la Escuela Nacional de Antropología y se inclinó por las artes plásticas; había estudiado piano desde niña y más tarde lo perfeccionó en el Conservatorio de Varsovia. Esa fue otra de las artes que la cultivó.

Unos años más tarde, vinculada al círcu-

lo de pintores mexicanos, entre ellos Germán y Lola Cueto, conoció al que sería su esposo, “el chileno Osvaldo Barra Cunningham (1922-1999), quien había emigrado a México en la década de los cincuenta, gracias a una beca otorgada por el gobierno mexicano para perfeccionar las técnicas muralistas que se desarrollaban por entonces. Llegó a ser el ayudante más destacado de Diego Rivera” (Labraña, 2009). Posteriormente viajaron a Israel, donde Osvaldo pintó en Ashkelon el mural “La conquista del desierto”, el cual

realizó en un momento en que Israel se veía envuelto en una guerra contra Egipto y luchaba por volver fértil la tierra del desierto del Sinaí; después de esa experiencia viajaron por Europa y Medio Oriente, exhibiendo su obra en Roma, Viena y Bruselas. De regreso por Europa, Sulamith y Osvaldo contrajeron matrimonio en Viena el 4 de octubre de 1956. A su regreso a México, a fines de 1958, Osvaldo comenzó a trabajar en la restauración de los murales de Diego Rivera en Palacio Nacional, y emprendió otras obras murales propias (Carreño, 2015). Mientras tanto Sulamith, quien firmaría en lo sucesivo como Sulamith Barra-Sonnabend, comienza su trabajo escribiendo para revistas

y periódicos sobre artes plásticas contemporáneas; una línea de investigación y escritura didáctica, analítica y crítica sobre las tendencias más recientes de las figuras en las artes plásticas, escuelas, creadores y tendencias.

El matrimonio con Osvaldo Barra duró poco. El amor por el arte y la vinculación entre el creador y la escritora, devota de las artes plásticas, duraría siempre. Ella trajo a las páginas de los periódicos mexicanos a figuras notables que han hecho una revolución, aportación y polémica en el mundo del arte. Había pintores que admiraba y quería que los



El amor por el arte y la vinculación entre el creador y la escritora, devota de las artes plásticas, duraría siempre.”

lectores mexicanos conocieran a través de su sección *La plástica en el mundo*, que hacía para el suplemento *México en la Cultura* del periódico *Novedades*, en la cual además del texto la ilustraba con sus propios dibujos; tal es el caso del artículo de Avinash Chandra, el pintor hindú cuya obra cuestiona pintura y poesía que eran regidos por el colonialismo inglés en la India; Chandra dice que a los artistas hindúes se les aconsejaba: “anda y haz algo de lo que se hace en Europa”. Sulamith anota que no es el caso de Chandra, “quien traduce al lenguaje occidental moderno el misterio de la omnisensualidad asiática” (Barra-Sonnabend, 1969, p. 4). Avinash Chandra y sus dibujos, a quienes llama sarcásticamente “colonial civilizadísimo”, son definidos por Barra-Sonnabend, (1969), así: su “pintura desborda savia de todos los deleites que puedan fluir por los tejidos reproductivos, envistiéndolos de matemáticas burlescas; geometrías cubistas, que encubre símbolos, y que nos permite, herederos del puritanismo judeo-cristiano, aceptar con conciencia casi limpia este paganismo que hace religión de la apoteosis corpórea” (p. 4).

En un artículo titulado *Bauhaus*, hace un recorrido del fenómeno innovador del siglo XX: la tecnología en el arte. Sulamith Barra-Sonnabend (1969) comienza a analizar estos dos movimientos boyantes en ese momento: el del Arte por el Arte, que califica como “un intento de huir de la realidad y recluirse en hermitages desvinculados del presente” y el Art Nouveau, que califica como “el último volver la cabeza hacia el pasado. Actitud un tanto trágico-cómica” (p. 1). Ante esos movimientos surge en 1919 en Alemania una nueva corriente creada en la escuela de Bauhaus, fundada por el arquitecto Walter Gropius y en la que participaron artistas como Georg



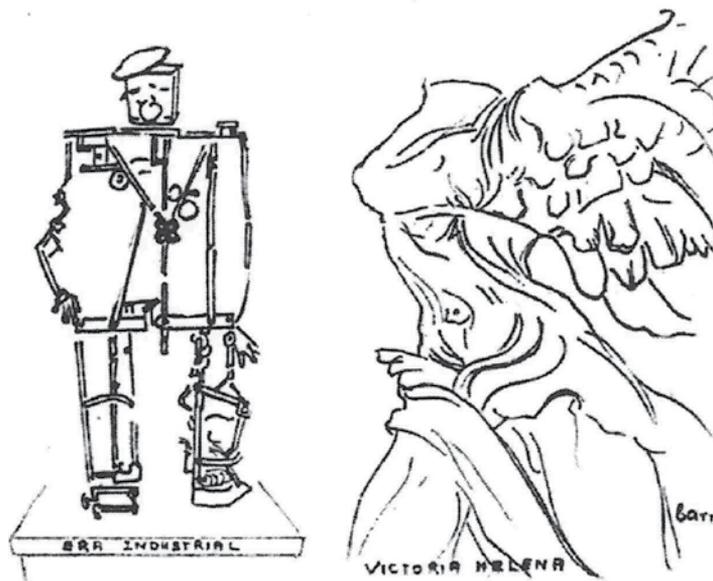
“La Bauhaus rechazaba la violencia y las fuerzas que provocaron la Primera Guerra Mundial.”

Muhe, Kandisky, Klee, Herbert Bayer, Lucía Moholy-Nagy, Walter Peterhans, Horacio Coppola, Florence Henry, Grete Stern y Ellen Auerbach entre otros destacados artistas, fotógrafos, arquitectos, diseñadores.

Gropius definió este movimiento de la manera siguiente:

“Creamos una nueva guilda de artesanos, sin distinciones de clase: echaremos por debajo la barrera arrogante entre el artesano y el artista. Juntos emprenderemos la nueva edificación del futuro que abrazará en una sola unidad la arquitectura, escultura y pintura. Un día esta unificación, salida de las manos de un millón de obreros, se levantará hacia el cielo de manera de un símbolo cristalino de una nueva fe” (Barra-Sonnabend, 1969, p. 1).

La Bauhaus rechazaba la violencia y las fuerzas que provocaron la Primera Guerra Mundial; este movimiento fue ampliamente



ILUSTRACION de Sulamith Barra-Sonnabend.

te conocido por nuestra escritora, quien se había desarrollado en la Europa anterior a la Segunda Guerra, tiempo y ambiente en los cuales había vivido, estudiado y se había interesado por aprender y entender esa sociedad que quedó aplastada en todos sus aspectos (humanos, científicos, religiosos y artísticos) por el nacionalsocialismo. Cuando Hitler llegó al poder en 1933, la Escuela Bauhaus quedó clausurada.

Otra de las nuevas tendencias a la que Barra-Sonnabend (1969) dedica sus líneas es el Arte de Vanguardia, a partir de la crónica de la cuarta exposición colectiva, Documenta IV, celebrada en Kassel, Alemania (p. 3). En dicha exposición se reunieron cientos de artistas representantes de diferentes tendencias del arte contemporáneo, invitados no por motivos comerciales o políticos, sino por pertenecer al Arte de Vanguardia, una tendencia donde se perdieron los límites entre las disciplinas plásticas: *el anti-arte de Pollock*, que presenta a la rea-

lidad sin más; o el llamado *environnement*, que coloca al espectador en el centro de la obra. Todas estas expresiones imprimieron dinamismo al ambiente.

La crítica trataba de acercar a México a las nuevas tendencias en la plástica internacional, aquellas que, a su entendimiento, hacían una contribución al lenguaje comunicador, pero no de aquellas que buscaban posicionarse en las galerías para aumentar sus ventas. Por ejemplo, al analizar la obra de Robert Rauschenberg, un pintor que involucra en su obra objetos, material serigráfico, botellas,

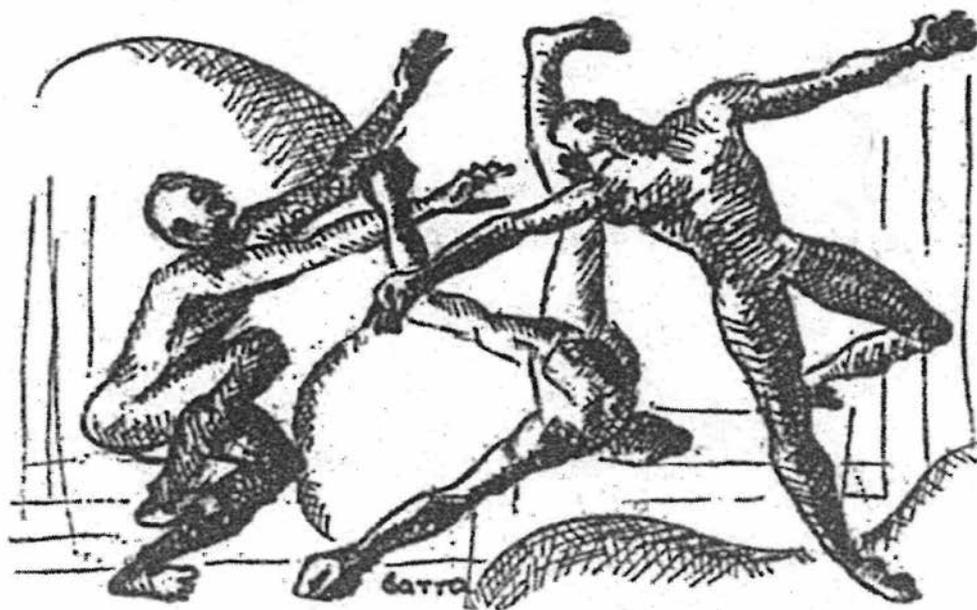
cordones, sillas, corbatas, papeles pintados, telas, sombreros, periódicos y fragmentos de fotografías, entre muchos otros, lo critica.

Sus cuadros, dice Barra (1969): “garantizan un éxito rotundo, porque en cada uno de ellos se hallan elementos de todas las corrientes existentes y así el coleccionista se siente confortado de encontrar siempre algo que le es familiar, algún punto de referencia en este extraño mundo en donde el rey anda desnudo..., pero pobre el que se lo diga” (p. 2). Precursor de las instalaciones, Rauschenberg es criticado por Barra-Sonnabend a quien califica como una antología del *American way of life*, un artista que se dedica a la venta bien montada y remunerada.

Sonnabend (1969), criticaba las opiniones de Francisco Capdevila acerca del *Arte Otro*, tendencia que los alumnos de la Academia de San Carlos propusieron en una exposición cuyo objetivo era “subvertir los métodos



El arte debe ser parte de la natural transformación continua de la sociedad.”



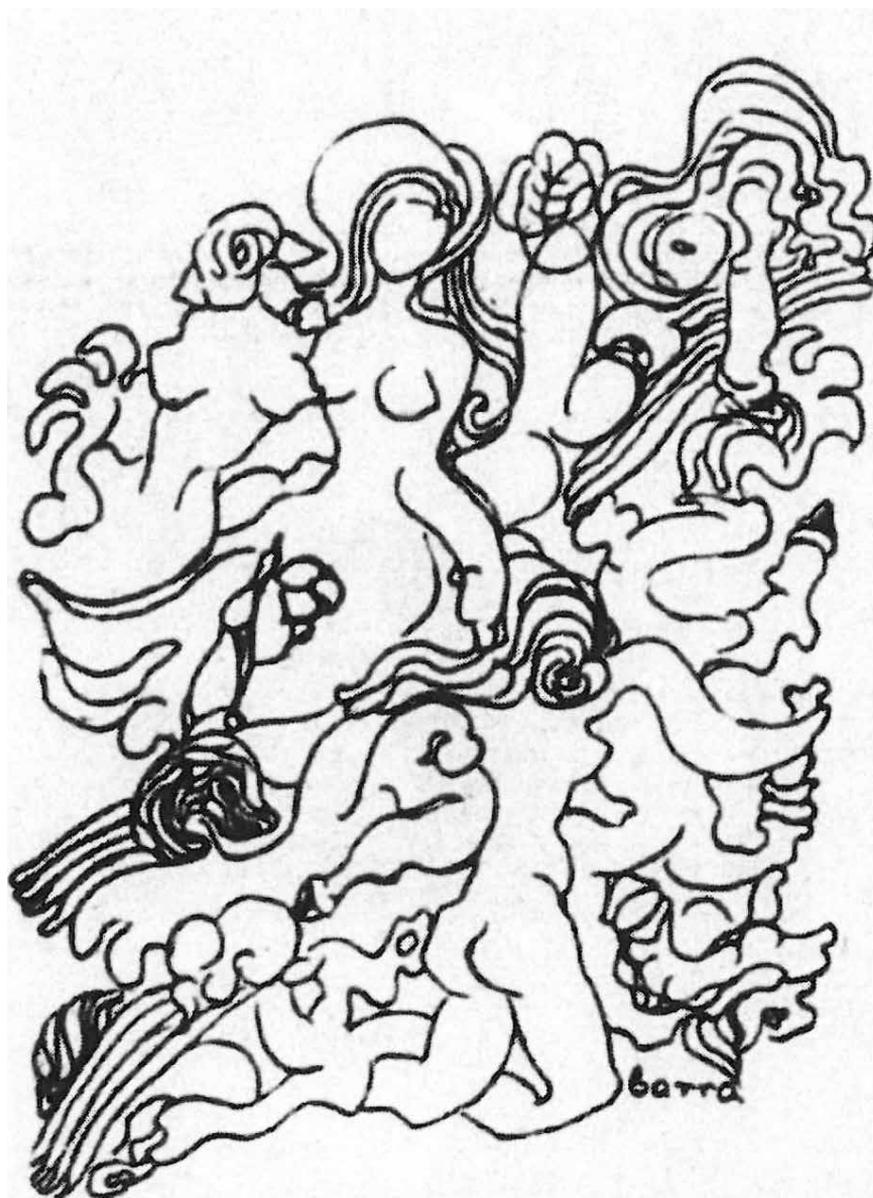
ILUSTRACION de Sulamith Barra-Sonnabend.

de enseñanza en la Academia y ‘los valores establecidos por el Estado mexicano’ ” (p. 7). Acerca de dicha exposición Capdevila analizó la muestra, el arte y la intención subversiva y opinó: “Si lo que se hace, cae en el terreno del arte, es arte, si no cae en el terreno del arte, no lo es... El arte va cambiando en sus postulados y manifestaciones, mas es uno solo. Y no hay otro, el atributo de la subversión no lo hace arte”.

Sulamith (1969) se lanza contra lo que considera una imitación, moda, que busca ser distribuido por vías de mercadeo de forma análoga a los artículos comestibles, afirma: “Y ecuaciones de este mercado son las responsables de que en el mundo se multipliquen las imitaciones. El arte universal está intervenido por la publicidad universal..., el comprador, si no puede pagar el precio de los originales X, adquirirá de cualquier manera la imitación que todavía le da garantía de algo cuyo similar alcanzó la consagración” (p. 7).

Ese mismo espíritu crítico la mantiene

cuando analiza dos movimientos estudiantiles de academias de arte: el de los estudiantes de arte de la Universidad de la Sorbona de París y el de los estudiantes de la Academia de San Carlos de México (Barra-Sonnabend, 1969, pp. 5 y 6). El primero, en 1968, cuando afirma: “En la hora de la impaciencia y el atrevimiento, todo fue sometido a revisión y pregunta”. Entre ellos las artes plásticas conocieron en este movimiento un esplendoroso despertar que trajo consigo cambios, como la apertura a todas las tendencias, desde el arte figurativo hasta el abstraccionismo franco; la relación estrecha entre el arte y la sociedad; el establecimiento de un diálogo intergeneracional con intercambio de ideales y experiencias entre maestros y estudiantes, entre artistas consagrados y artistas jóvenes, y la vinculación del estudiante con la sociedad para la que está llamado a crear. Sin duda, afirma Sulamith, el arte fue llamado a las filas, el arte se enlistó para luchar bajo una consigna pintada en los muros de



ILUSTRACION de Sulamith Barra-Sonnabend.

París: “La sociedad es una flor carnívora”, y lo va logrando mientras la flama siga ardiendo.

Esta opinión llena de optimismo contrasta con la de las tendencias y expresiones que ella observa en la Academia de San Carlos en México, donde se publicó en 1969 el mani-

fiesto del “Arte Otro” que anuncia: “El arte debe ser parte de la natural transformación continua de la sociedad”, y afirma que el arte debe ser subversivo y oponerse al sistema político y social imperante. Sin embargo, Sulamith anota que se debe tener cuidado de

no hacer de un movimiento una copia de lo que está socialmente aceptado, acatar lo que hace más ruido, más publicidad y escándalo para propiciar que algunos creadores se coloquen más adelante frente al público, que no sea una artimaña que pretenda vender. Y previene a estar alerta ante la idea de que lo que viene de afuera es mejor y afirma: “lo mexicano no es menos valioso”; porque siempre Sulamith Barra-Sonnabend encaminó sus líneas a destacar, analizar y ponderar la creación de artistas mexicanos, las obras y expresiones del país que la recibió, alojó y convirtió en su casa.

CONCLUSIÓN

Este artículo se enfocó en dos objetivos: el primero, destacar la labor de Sulamith Barra-Sonnabend para el conocimiento de la plástica internacional de su momento, su labor en la prensa mexicana como crítica y divulgadora del estado de las artes plásticas en varios países y autores, haciendo un análisis crítico de la obra de arte, de sus autores y la autenticidad del quehacer artístico, que está más allá de los intereses delimitados por el mercado.

El segundo objetivo fue rescatar del olvido la historia de una inmigrante que llegó a México en el marco de la Segunda Guerra Mundial, su integración, su pasión por el arte mexicano y su compromiso con el país que se convirtió en su hogar.

BIBLIOGRAFÍA:

Attie, B; Beteck, S; Carreño, G; Placencia, D. (2005). *Estudio histórico y demográfico de la migración judía a México, 1900-1950*. DVD editado. Ciudad de México, México: Tribuna Israelita, Comunidad Ashkenazi de México, Centro de Documentación e Investigación de

la Comunidad Ashkenazi, Comunidad Maguén David, Archivo General de la Nación.

Barra-Sonnabend. S. (3 de marzo de 1969). *Bauhaus, recordado*. En *Novedades, Suplemento: México en la Cultura*. p. 5.

Barra-Sonnabend. S. (9 de marzo de 1969). *Rauschenberg y su éxito internacional*. En *Novedades, Suplemento: México en la Cultura*. p. 5

Barra-Sonnabend. S. (16 de marzo de 1969). *El arte de Vanguardia*. En *Novedades, Suplemento: México en la Cultura*. p. 5.

Barra-Sonnabend. S. (4 de mayo de 1969). *Avinash Chandra, Pintor Hindú*. En *Novedades, Suplemento: México en la Cultura*. p. 3.

Barra-Sonnabend. S. (4 de mayo de 1969). *San Carlos entra en ONDA*. En *Novedades, Suplemento: México en la cultura*.

Barra-Sonnabend. S. (11 de mayo de 1969). *Opiniones de Capdevila acerca del ARTE OTRO*. En *Novedades, Suplemento: México en la Cultura*. p. 5.

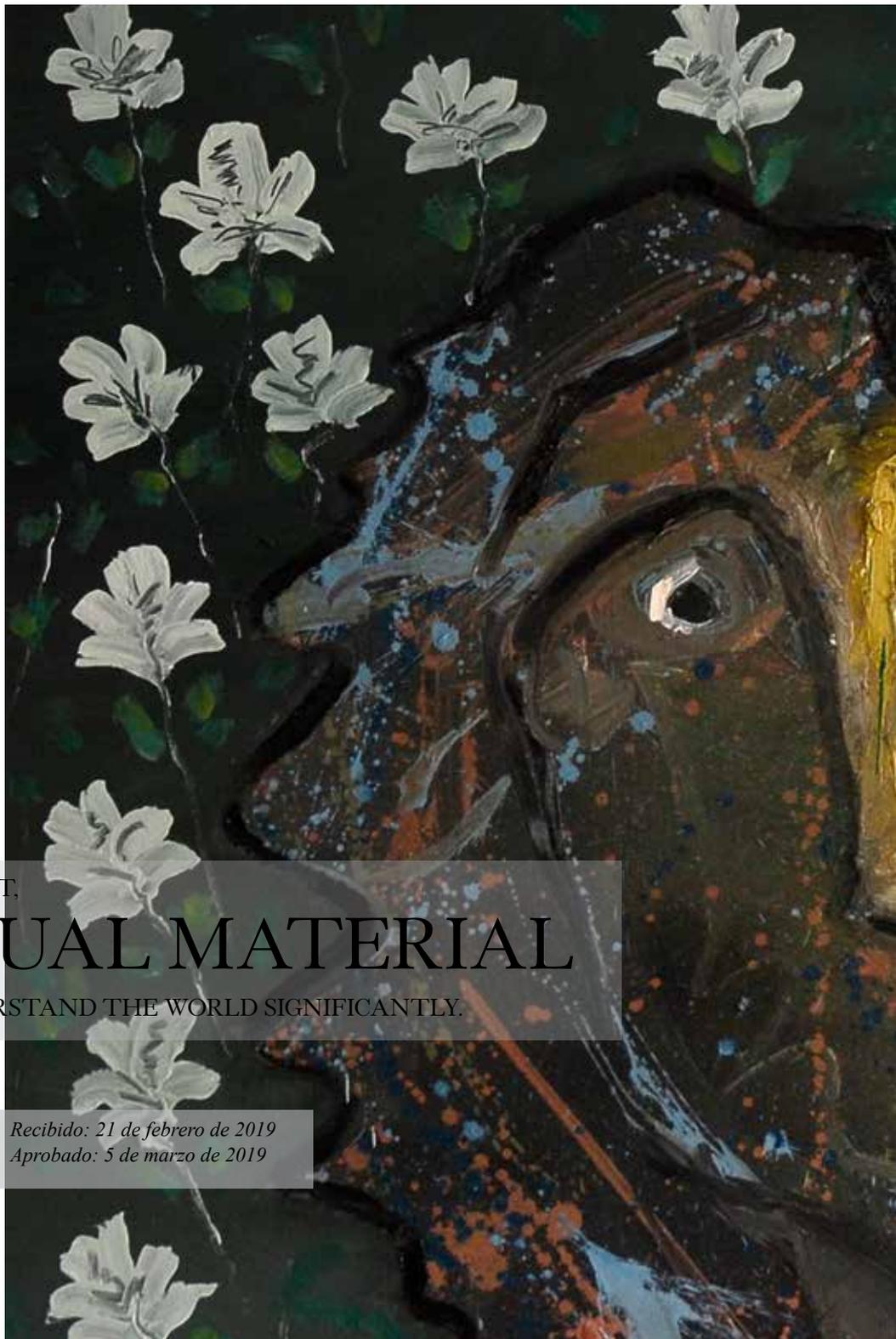
Barra-Sonnabend. S. (18 de mayo de 1969). *Aquellos días de rebelión*, en *Novedades, Suplemento: México en la Cultura*. p. 5.

Carreño, G. (febrero, 2015). *Un chileno en el arte mexicano: Oswaldo Barra Cuningham*. En *El Correo del Maestro*. Ciudad de México, México. Núm. 225 (19). Pp. 51-61.

Gall, O. (2004). *Biografía de la Dra. Ruth Gall*. En *Ciencia y tecnología en México en el Siglo XX. Biografías de Personajes Ilustres, Volumen IV*, México: Academia Mexicana de Ciencias, Consejo Consultivo de Ciencias de la Presidencia de la República y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

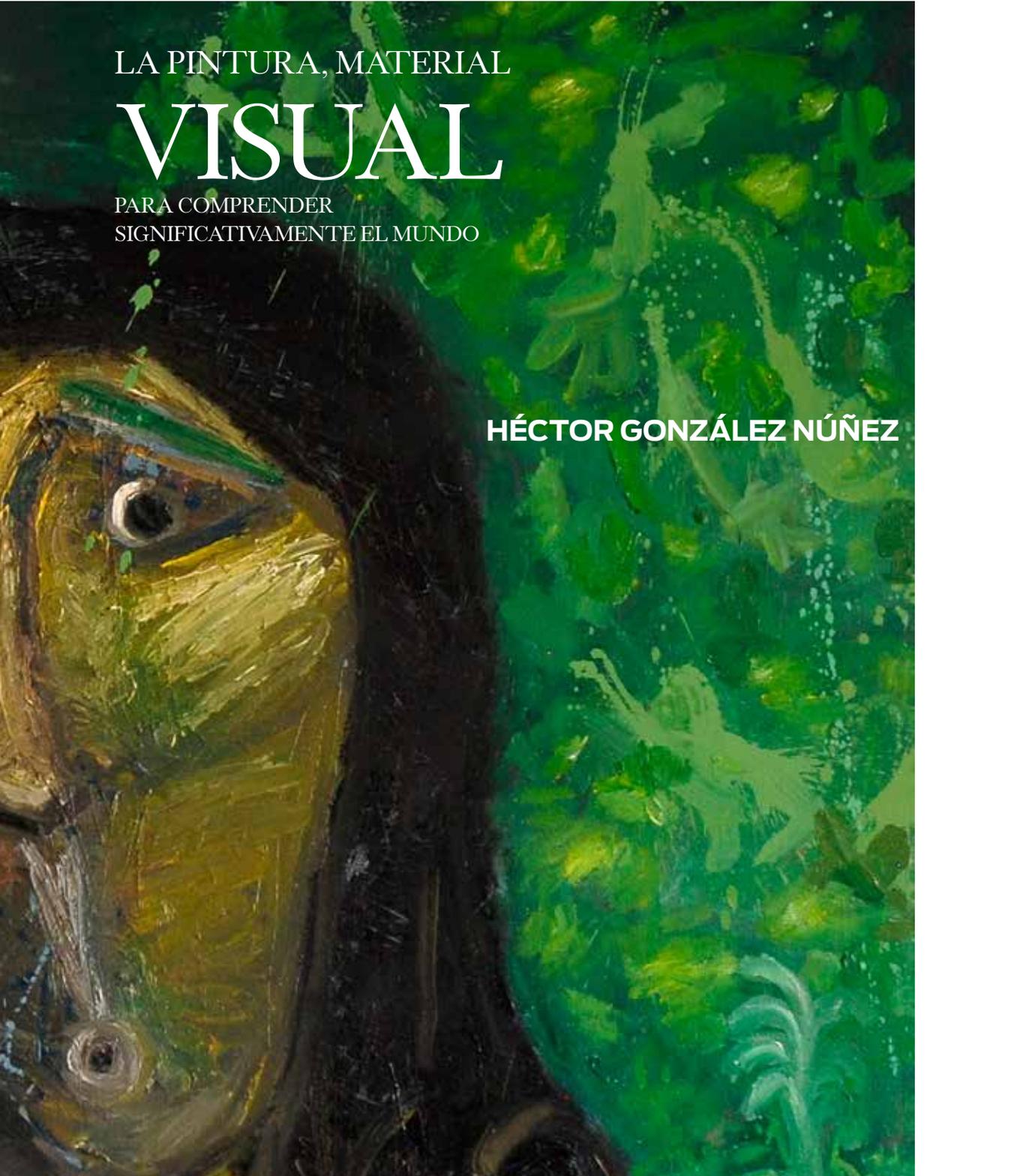
Kraus, A. (2013). *¿Quién hablará por ti? Un recuento del Holocausto en Polonia*. Ciudad de México, México: Taurus.

Labraña, J. *Un Chichimeca venido del Sur*. Recuperado el 30 de Septiembre del 2019, del sitio: <http://osvaldobarramuralista.blogspot.mx/search?updated-min=2009-01-01T00:00:00-06:00&updated-max=2010-01-01T00:00:00-06:00&max-results=2>



THE PAINT,
VISUAL MATERIAL
TO UNDERSTAND THE WORLD SIGNIFICANTLY.

*Recibido: 21 de febrero de 2019
Aprobado: 5 de marzo de 2019*



LA PINTURA, MATERIAL
VISUAL

PARA COMPRENDER
SIGNIFICATIVAMENTE EL MUNDO

HÉCTOR GONZÁLEZ NÚÑEZ

RESUMEN

Cuando el individuo está frente a una manifestación artística debe redescubrirla, eliminando todas las capas de sentido con que la obviedad de la cotidianidad la ha encubierto, comprendiendo y revistiéndola de un nuevo significado como una modalidad de existencia misma. Una pintura, fotografía o escultura son materiales visuales que aportan información histórica para comprender el mundo.

Palabras clave: Comprender, mundo, significación, contextualización, discurso.

ABSTRACT

When the individual is faced with an artistic manifestation, he must rediscover it, eliminating all the layers of meaning with which the obviousness of daily life has concealed him, understanding and encasing a new meaning as a modality of existence itself. A painting, photography, or sculpture are visual materials that provide historical information to understand the world.

Keywords: understanding, world, meaning, contextualization, discourse.

SÍNTESIS CURRICULAR HÉCTOR GONZÁLEZ NÚÑEZ

Licenciado en Economía por la Facultad de Economía-UNAM. Pasante de Maestría en Economía por la Facultad de Economía-UNAM. Pasante de Licenciatura en Arquitectura por la Facultad de Arquitectura -UNAM. Profesor de asignatura del Área Histórico-Social, Plantel Oriente del CCH.

La reflexión que sigue explora la necesidad de recurrir al arte para comprender significativamente el mundo. Entendido éste como el sistema de opiniones, nociones y representaciones acerca de los fenómenos naturales y sociales que circundan al hombre y que determinan la actitud que hacia la realidad, mantiene un individuo, grupo social, clase o la sociedad en su conjunto.

Del conjunto de las manifestaciones artísticas, la pintura exige al individuo la comprensión y el revestimiento de nuevos significados, desde una óptica particular, individual o social. No como una simple operación cognoscitiva, sino como una modalidad de existencia por la que la vida humana articula su mundo y su historia (Heidegger, 2013).

Desde una perspectiva de aprendizaje el ser humano interpreta el contexto que le rodea en cada momento, lo dilucida y significa de acuerdo a su propia experiencia; por medio de estímulos externos puede construir significados o deconstruirlos. Martin Heidegger (1983) planteó que estamos en el mundo comprendiendo las cosas significativamente, como resultado del trato significativo con el mundo que nos rodea. Antes de toda gramática o filosofía del lenguaje, es importante situar el análisis en el ámbito de la vida tal y como es vivida, ideas, deseos e intenciones (p.180).

Cuando el individuo se encuentra frente a una obra de arte, ésta le posibilita percibir la realidad del mundo a través de los sentidos, y cada uno de estos trata de dar orden a las ideas que se forman en la mente, permitiendo, a su vez, la reflexión de las mismas. La comprensión aumenta cuando se asimila la información activamente, cuando se ejercita la capacidad de ver, de penetrar en el sentido

de las cosas, de pensar por nosotros mismos, de tomar conciencia.

El entendimiento del arte, incluida la pintura, debe ser mediante un proceso que arroje como resultado un significado, fundamentalmente a través de una sistematización coherente basada en fundamentos contrastables.

La valoración correcta de la información que proporciona la manifestación artística conduce a un conocimiento holístico y dota de un significado particular a la vida presente de la existencia humana. Al tratarse de una fuente de información histórica, la pintura debe situarse en su lugar apropiado, en su contexto histórico (social, ideológico, político, etcétera) pues su creación no es a-histórica, se creó en un momento lleno de contradicciones, tensiones, opiniones y tendencias. Como material visual ofrece una interpretación que posibilita a las personas ajenas a ese contexto y comprenderlo.

En el mismo sentido, el análisis multidimensional del arte permite tener una visión multicausal de la realidad social, la cual se constituye por múltiples fenómenos económicos, políticos, sociales y culturales, interrelacionados y en permanente cambio, que requieren, por lo mismo, de una interpretación y explicación más acabada, esto a partir de una concepción integral del conocimiento del devenir histórico.

NECESIDAD DE COMUNICACIÓN DE IDEAS

En la prehistoria nuestros ancestros desarrollaron capacidades para fabricar herramientas de piedra y satisfacer sus necesidades básicas pero, también, perfeccionaron sus habilidades para comunicar ideas, articular un lenguaje y crear la escritura. De estos



La pintura exige al individuo la comprensión y el revestimiento de nuevos significados."

grupos podemos destacar aquella necesidad de recurrir a manifestaciones simbólicas que dieron origen al arte y la religión, expresiones que hoy nos permiten indagar sobre la concepción del mundo o las estructuras del sentir.

A pesar de que estas manifestaciones corresponden a una etapa tan antigua de la humanidad, su conocimiento se apoya exclusivamente en los hallazgos arqueológicos, vestigios que incluyen grabados, esculturas y pinturas. Dicho esto se entiende que el hombre es, en sí mismo, histórico al igual que todo aquello que lo constituye y que, a su vez, le determina todo encuentro con el mundo. Mediante el entendimiento de que lo histórico constituye al hombre en totalidad, es posible descubrir lo que tenemos frente a nosotros mismos, exactamente igual que la piedra para el geólogo o para el arqueólogo (Gilardi, 2017).

Llegar a la verdad histórica en términos de certeza es cuestionable en la posmodernidad, no se trata de una verdad absoluta, pues cada sociedad observa e interpreta el mundo desde un punto de vista que permite explicar o aproximarse a una verdad verificable que puede cambiar.

En su momento, Edmundo O'Gorman (2006) consideró necesario ponderar las fuentes de información según ciertos patrones elaborados de antemano, cuya misión es revelar con certeza la cantidad de fe que se les debe conceder. En la prehistoria no hay documentos escritos pero sí una expresión artística, la cual resulta ser fuente de conocimiento histórico que nos permite la comprensión de la realidad histórica en sí, el arte es el medio correcto para reconducir la mirada y los sentidos, apostando a que el hombre realice procesos de análisis de su entorno como un sujeto crítico social (pp. 56,57).

LA COMPLEJIDAD DEL OBJETO DE CONOCIMIENTO DE LO HISTÓRICO

Dada la complejidad del objeto de conocimiento de lo histórico, el arte ofrece un acercamiento a la verdad, con amplias posibilidades para comprender, analizar, explorar, reflexionar conceptos y discutir en torno a ellos. La pintura puede conducirnos a una explicación que dé sentido a las cosas; es

fuente de conocimiento histórico de primera mano que exige el despliegue de un conjunto de actividades para desarrollar y reforzar las habilidades de pensamiento, necesarias para el aprendizaje de la historia y la comprensión de las manifestaciones artísticas mismas.

De acuerdo con lo planteado por Pilar Gilardi (2017), las expresiones artísticas son una muestra palpitante de lo que en el pasado se vio, o vivió; claro, de diversa manera a como las vemos o vivimos nosotros y que, por eso, no somos ya los mismos que aquellos hombres de quienes es esa interpretación [...]. El arte y su contexto debe ser aceptado en cuanto lo que es, debe comprenderse en referen-

cia a nosotros mismos, es decir, significativamente (p. 64).

En el mismo aspecto, la búsqueda de sentido de una manifestación cultural puede acercarnos a universos que ya no son los nuestros, familiarizarnos con objetos y prácticas cotidianas y ambientes de otras épocas de una manera extraordinariamente vívida, así como también aproximarnos a los posibles sentimientos, anhelos, experiencias y formas de pensar de las sociedades del pasado. La manifestación artística dota de un significado particular a la vida presente de la existencia humana.



El entendimiento del arte, incluida la pintura, debe ser mediante un proceso que arroje como resultado un significado.”



Notablemente, una obra de arte posee intenciones y significados ocultos. Por citar un ejemplo, la pintura colonial en la Nueva España constituye el espejo que refleja los valores y las relaciones de los miembros de una sociedad y, como fenómeno humano, se entiende que está determinada históricamente y que está provista de significaciones.

En la relación particular con el pasado se trata de la utilización de éste para comprenderlo como parte constitutiva de la vida humana, entendiendo que el pasado fue presente. Si bien todo artista individual se revela de manera única, su producción puede ser el medio para la comprensión del hombre y de lo que denominamos su historia, en tér-

minos de absoluta temporalidad, como una historia espejo de las mudanzas, en la manera de ser del hombre, reflejo, pues, de la impronta de su libre albedrío para que en el foco de la comprensión del pasado no se opere la degradante metamorfosis del hombre en mero juguete de un destino inexorable (Gilardi, 2017).

LA PINTURA, MATERIAL VISUAL PARA COMPRENDER SIGNIFICATIVAMENTE EL MUNDO

De las diversas expresiones artísticas, la pintura ha sido parte del engranaje discursivo en el que podemos identificar una lección moral, la universalización de un suceso par-

ticular, el refrendo de un sistema de valores tenidos por inmutables e imperecederos, la legitimación de una ideología, etc. De manera recurrente también cuestiona las instituciones, tradiciones, meta-relatos, cosmovisiones, etc.

La pintura como documento histórico, es portadora de conocimientos e información que exige mirar, descifrar y comprender, mediante la puesta en juego de habilidades y procesos cognitivos, para leer y percibir el mensaje visual plasmado por el genuino artista y finalmente para el alumbramiento de un nuevo modo de ser y de estar en el mundo.

Se trata de un acercamiento plástico visual y estilístico, de un seguimiento histórico de su desarrollo y de los puentes con su contexto económico, político, social y cultural, para generar una nueva visión. Timothy J. Clark (1981), consideró que el llamado contexto de la obra de arte no es un mero circundante, separable de la forma; es lo que el emisor o hacedor tiene como más concreto con qué trabajar; el contexto es texto, el contexto es médium. De lo que se trata es comprender la relación entre el discurso y el contexto (p. 24).

Importante es la contextualización de las expresiones del arte apoyada en otros recursos, tales como la biografía del artista, textos impresos, videos, etc. Al integrar otras fuentes de información se posibilita ampliar la comprensión del mensaje icónico como de los modos de representación y formas de organización de conceptos, de los marcos distintivos de referencia tanto culturales como históricos, sociales y de aquellos códigos de comunicación impuestos por los medios de comunicación masiva.

Comprender significativamente la expresión artística en su debida contextualización permite atender la intención y función

que se le otorgó en un tiempo y espacio determinados de creación y, al mismo tiempo, aporta información interesante sobre el contexto cultural, social, político y económico en el cual el artista estuvo inmerso en el momento de producción. Para el que busca decodificar la obra de arte, por lo que se exige dejar atrás la sensación ilusoria de ser un individuo separado de la realidad, no puede excluirse virtualmente a sí mismo, no debe trasladarse a una posición simple de observador y dejar de pertenecer al mismo al conjunto; el individuo deberá re-habitar el pasado.

Para lograr la comprensión se requiere mirar el carácter interpretativo de la historia, a partir de la utilización de estrategias alternativas de reconstrucción e inferencia de los hechos, mediante la obtención y prueba de evidencias que se recuperan de fuentes primarias y secundarias. En este sentido, el análisis de las manifestaciones artísticas como fuentes históricas para la creación de un discurso, debe buscar alternativas para obtener información, decodificar y descifrar la información que proporciona, como la mentalidad de la época u otros aspectos.

Frente a la obra de arte se ha de generar una contienda con otro elemento cultural que nos conduzca a un replanteamiento de la propia identidad en un determinado momento histórico; identidad siempre compleja, cambiante, borrosa, discutida, en definitiva un constructo colectivo imaginario. Comprender el arte es darle inteligibilidad al mundo, a la otra cultura y en la medida que se logra se conduce a una redefinición y reactualización del sentido colectivo del ser (Gilardi, 2017).

Al respecto, Pilar Gilardi (2017), señala que las cosas deben estar referidas siempre



El hombre es, en sí mismo histórico al igual que todo aquello que lo constituye.”

a otra cosa que no son ellas mismas. Comprender el significado de la obra misma y re-significarla pone de manifiesto el carácter referencial y, por ende, significativo de la cosa misma. La concepción de la obra de arte da lugar a la comprensión del mundo en términos de red o plexo significativo, porque al hombre compete la existencia como modo de ser, él mismo está referido al mundo y, a su vez, condiciona la red de referencias que lo constituye (p. 64).

Finalmente, lo vivido *fenomenológicamente hablando*, adquiere carácter de mundo y no de objeto. La obra de arte adquiere condición de objeto cuando es comprendida en términos de presencia, como aquello que está frente a un sujeto: el mundo. Heidegger (1983) afirma: *Mundo es algo dentro de lo que se puede vivir (en una objetualidad no se puede vivir). Mundo es mundo circundante (medio), lo que nos sale al encuentro, aquello de lo que forman parte no sólo cosas materiales, sino también objetos ideales, ciencias, arte, etc (p.180).*

CONSIDERACIONES FINALES

Comprender significativamente una obra de arte implica eliminar todas las capas de sentido con que la actitud natural las ha encubierto, pues la primera; es la impresión directa que no garantiza absolutamente nada y suele tomarse un encubrimiento por la cosa misma. El individuo debe actuar contra la tendencia estructural al ocultamiento de la vida misma, donde la cotidianidad se define a sí misma por su obviedad.

Para comprender significativamente el mundo, el individuo debe partir del contexto en el cual se involucra y redescubrir el arte para llevar a cabo una re-significación respecto de su comprensión tradicional, resaltando fenomenológicamente aquello que

forma parte del conocimiento por su sentido. Particularmente, el acercamiento a la pintura le permite identificar actitudes y mentalidades colectivas, nuevas ideas, hechos sociales, etc., y al encontrar relación con la vida cotidiana promueve recuerdos, estimula la imaginación y la expresión de emociones.

El arte es el medio que cambia el pensamiento de las personas y les convierte en seres colectivos y no en entes de pensamientos individuales. La pintura es una puerta abierta para percibir la realidad del mundo a través de los sentidos, a partir del entendimiento de que es resultado de un proceso creativo que contiene una mirada creadora muy particular que se circunscribe a un tiempo y espacio específicos, pero que pueden ser reinterpretados.

FUENTES DE CONSULTA

- Burke, P. (1993). *Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración. Formas de hacer la historia*. Madrid, España: Alianza.
- Gilardi, M. (2017). *La hermenéutica en la teoría de la historia de Edmundo O' Gorman: Historia y método en el siglo XX*. Ciudad de México, México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas.
- Heidegger, M. (2013). *El ser y el tiempo*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- O' Gorman, E. (2006). *Crisis y porvenir de la ciencia histórica*. Ciudad de México, México: Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades-UNAM.
- Serviddio, F. (2012). *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*. Buenos Aires, Argentina: Miño y Dávila.
- Timothy, C. (1981). *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. Barcelona, España: G. Gili.



La pintura es una puerta abierta para percibir la realidad del mundo a través de los sentidos.”

HISTORY OF ART

HISTORY:

A REFLECTION ON ITS ROLE

Recibido: 28 de febrero de 2019
Aprobado: 10 de abril de 2019



Fragmento, *La libertad, guiando al pueblo*, Eugène Delacroix

HISTORIA DE LA HISTORIA DEL

ARTE:

UNA REFLEXIÓN SOBRE SU PAPEL

JESÚS A. GARCÍA OLIVERA



RESUMEN

En este artículo abordaremos algunos aspectos de la historia del arte occidental, y de su metodología y sus temas. Tomamos como referencia tres de sus problemáticas básicas: los autores como artistas creadores; el papel interpretativo y pervivencia de la obra y por último, su capacidad comunicativa en nuestro momento.

Palabras clave: Historia del arte, artistas, obra de arte, polisemia.

ABSTRACT

In this article, we will address some aspects of the History of Western Art, its methodology, and its themes. We reference three of its fundamental problems: the authors as creative artists; the interpretive role and survival of the work, and finally its communicative capacity in our moment.

Keywords: Art History, Artist, Artwork, Polysemy.

SÍNTESIS CURRICULAR JESÚS A. GARCÍA OLIVERA

Es licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; maestro en docencia en enseñanza media superior campo de especialidad de Historia y tiene el grado de especialista en Historia del Arte, por la Facultad de Filosofía y letras de la UNAM. Es profesor de tiempo completo en el CCH, ha publicado artículos en diversas revistas tanto nacionales como extranjeras en ámbitos de su especialidad.

La historia del arte como disciplina es relativamente nueva: ubicamos sus antecedentes a partir del renacimiento italiano, en especial a partir de la obra de Vasari, *Vidas de artistas*, pues es la primera obra donde se define el papel del artista como un especialista con un status superior frente al artesano medieval. Esta variación respecto a la forma de concebir al creador plástico,¹ tuvo como complemento el descubrimiento de restos de las *Villæ rusticæ* y *Domus* del imperio romano y en particular las esculturas a las cuales se hacía referencia en obras clásicas. Vale destacar el *Laconte y sus hijos*, descubierta hacia 1506 y que tendrá un impacto en artistas como Miguel Ángel Buonarroti, que participó en la excavación, junto con Francesco da Sangallo. Esta obra, por el estado de conservación que se encontraba y la capacidad expresiva, fue, tras breve negociación, comprada por el Papa Julio II, en 600 ducados, moneda con un peso de 3,75 gramos de oro puro. Esta obra está descrita en la *Historia Natural* de Plinio el Viejo en el libro XXXVI, cap. V. (Plinio, 1988).

El ejemplo anterior nos muestra las constantes de la historia del arte occidental: la convicción del arte como una actividad especial elaborada por los artistas, es decir especialistas en una rama específica de las artes, diferenciado del artesano por la perfección de su trabajo y con reconocimiento social del mismo. En segundo término, la existencia de un *corpus* estructurado de obras, las cuales se convierten en referentes para los trabajos de los artistas, mismo que reconocemos como estilos y el valor monetario de la obra como por ser un objeto excepcional; la

capacidad expresiva de la obra, la cual implica un momento fundamental de comunicación a partir de su significado y sus aspectos formales y una metodología estructurada para apreciar las constantes y los cambios dentro del *corpus* de obras por estudiar, sus significados y símbolos empleados, tanto por periodo como por artista, sus valores formales y estéticos, así como la inclusión de nuevas manifestaciones y metodologías del arte y su enseñanza y difusión.



La plena comprensión del arte, se requiere historiar, es decir, dar sentido y orden a una serie de manifestaciones previas.”

II

La sistematización de la historia del arte corresponde al periodo de la Ilustración. Johan Joachim Winckelmann introduce el concepto de Historia del arte en su obra *Historia del arte de la Antigüedad*, editado en 1764, en la cual propone la necesidad de entender las obras no de manera aislada, sino en un conjunto a partir de sus rasgos y elementos formales, que definirá como estilo, siguiendo en esto a Vasari.

Bajo esta idea, se concibe a la historia del arte como un *continuum*, en el cual las imágenes, entendiéndose por estas como representaciones normadas por modelos de intención fijos, que nos ofrecen también un catálogo de temas, emociones, sentimientos y actitudes a partir de una sistematización y reglamentación de la producción artística, con temas tomados desde la cultura griega, tal como lo describe Winckelmann, muestra dos elementos fundamentales: la comprensión del arte a través de la evolución de formas, las cuales retoman una tradición previa; lo cual implica que, para la plena comprensión del arte, se requiere historiar, es decir, dar sentido y orden a una serie de manifestaciones previas. Nuestro autor, entrelaza la arqueo-

¹ Se define como artes plásticas a la Pintura, Escultura y Arquitectura.

logía como el método de ir a las formas más antiguas y, a partir de ellas conocer las técnicas y, sobre todo, la belleza de las obras.

Winckelmann, junto con Baumgarten establecen que el arte tiene como uno de sus fines, la belleza: la expresión de la belleza a partir de un objeto que imite la naturaleza.

III

A partir de la Ilustración, el estudio del arte como fenómeno toma tres vertientes: por un lado, se encuentra la búsqueda de la belleza, y su manifestación dentro del mundo sensible, tanto en obras como en los objetos mismos de la naturaleza, buscando establecer una escala de valores, papel en el cual será determinante el papel de filósofos como Baumgarten, Kant, Hegel, sólo por citar a tres de los más significativos y en paralelo el estudio del estilo, la forma en la cual se manifiesta un método específico de representación con bases históricas, por lo cual serán los historiadores, académicos quienes retoman esta parte y serán los creadores plásticos, quienes exploren nuevas formas de expresión dentro de cada una de sus disciplinas, sean la pintura, escultura, arquitectura, si pensamos en las artes plásticas.

De ahí que hacia el siglo XIX, el estudio de la obra de arte y su valoración sea, hasta este momento, triple: por un lado, la filosofía creando las categorías necesarias para la valoración estética de la obra mediante una escala de valores; por otra, se encuentra ya sistematizada la enseñanza académica de la formación de los artistas, expresado en las academias, donde se enseñan las técnicas de elaboración de la obra y también las formas expresivas de la representación. Desde 1824, se desarrolla la profesionalización de

los historiadores a través de los cursos universitarios en *La Sorbona*, siendo una de sus ramas la historia del arte donde exploran e investigan el devenir de las obras y formas a través del tiempo y el papel del artista como creador, sus motivaciones y fines.

Por último, el trabajo mismo del artista que explora formas de expresión, las técnicas para la elaboración de obras, nuevos temas, ampliar la gama de colores, entre otros se desarrolla a mediados del siglo XIX.

Autores como Burkhardt, que desarrolla la cultura del renacimiento italiano y los textos de Karl Marx que aluden al papel de la producción de la vida material y su expresión en la estructura ideológica, se plantea una nueva veta: *la historia crítica del arte y la cultura* como campo de trabajo.

A finales del siglo XIX se desarrolla también una rama específica de la historia del arte, la explicación de la obra a partir de su sentido simbólico, es decir, explorar la capacidad comunicativa del arte a partir de un lenguaje simbólico que abarca en pintura y escultura, gestos, vestimenta, actitudes, posturas, colores, todo plenamente normado, lo cual dará paso a la iconografía, como la forma de explicación del significado de la obra, el cual se hace depender de la estructura formal de la misma.

En este sentido la apreciación de la obra no se limita a la conformación de sus valores, determinada por la visión del filósofo, sino la lectura específica y objetiva de la obra.

La llegada del siglo XX plantea un problema nuevo a la interpretación del arte: en las artes plásticas se desarrolla ya de manera específica la disciplina. Es hacia la segunda mitad del siglo XX cuando se exploran nuevas formas de interpretar el arte: la interpretación psicológica, iniciada por Sigmund



El arte tiene como uno de sus fines, la belleza: la expresión de la belleza a partir de un objeto que imite la naturaleza.”



Freud y propuesta como método por Bretón en el manifiesto surrealista de 1924; la aparición del cine y la fotografía requieren un proceso de interpretación, tal como lo plantea Walter Benjamin y el desarrollo de la URSS pone en primer término el papel político de la obra sobre el valor estético de la misma.

El avance de las vanguardias plásticas obliga a repensar el arte y es, en este contexto que la historia del arte requiere entonces revisar sus parámetros de explicación y apreciación. La crítica de arte y los nuevos medios de comunicación de fines del siglo XX requieren entonces pasar del sujeto creador al espectador, y en muchos casos consumidor de la obra. Es entonces que autores como Gadamer o Derrida plantean la deconstrucción del objeto con el fin de apropiarse del significado y la comprensión del mismo, ya sea en un sentido de comprensión, irrupción o transgresión desde un orden epistémico.

Cabe mencionar aquí la existencia también de nuevos objetos para la apreciación

y crítica, como son el diseño y las manifestaciones de arte popular expresado en múltiples formas y con sentidos de creación en muchos momentos contrapuestos.

IV

Ante este panorama complejo, la historia del arte como disciplina ofrece múltiples aspectos que corresponden a los diferentes abordajes de la obra. Es entonces que en nuestro momento la comprensión del arte es múltiple, sin que por esto sea subjetiva.

La objetividad y subjetividad de la obra tiene dos vertientes: por un lado tenemos la capacidad expresiva y comunicativa de la obra de arte que trasciende su momento

original de creación y nos permite reencontrarnos con una expresión objetiva de una realidad social distinta a la nuestra, con parámetros culturales también distintos y una estructura social que en muchas ocasiones es distinta a la nuestra. La capacidad expresiva de la obra se entendió como un valor universal de la obra.

La capacidad expresiva no depende sólo de la obra y material, sino también en un momento dado del aprecio social que se genera frente a ella. La obra misma adquiere independencia no sólo del autor, sino también del momento pues cada generación puede, en un momento dado trascender y reinterpretar la obra, dotándola de un significado nuevo a partir de uno de sus rasgos. Esta capacidad mimética de la obra permite que en un momento dado, pueda convertirse en un referente específico que pueda dar un nuevo significado a su obra o a otra, con la cual guarda, así sea de manera inconsciente un elemento formal.

Tal es el caso de la obra de Eugene De-

lacroix, *La libertad Guiando al Pueblo*, creada en el marco de las revoluciones de 1830 que en su momento, en Francia, expresaban la llegada de una monarquía liberal con el *Rey ciudadano*, Luis Felipe de Orleáns. La capacidad expresiva y comunicativa de la obra, sobre la cual existen incontables análisis formales e iconográficos, muestra el ideal político del pueblo de París en ese momento: Delacroix recurre a la visión de su momento histórico y lo expresa a través de una alegoría con Marianne al frente, la representación de la Patria Francesa revolucionaria y junto a ella personajes de todas las clases sociales avanzando juntos hacia un fin: derrocar al régimen de Carlos X. La composición piramidal del conjunto central, así como la selección de una paleta de colores que destacan al conjunto central, hacen de esta obra un modelo de intención que se destacó entre las 33 obras expuestas con el mismo tema.

Su composición y fuerza expresiva sirvieron como modelo y referencia a otras obras, tanto pictóricas, como actualmente fotográficas, tal como ocurre con la fotografía de 2013, titulada en Twitter como *La libertad guiando al pueblo turco*, en la cual se aprecia a una manifestante cruzando las barricadas y sí bien no sostiene la bandera turca, una bandera ondea atrás de ella y se convierte entonces en referente.

Otra referencia es Pascal Boyart, artista urbano autodidacta francés que utilizó el tema a partir del movimiento de los chalecos amarillos en París.

La capacidad expresiva de la obra se manifiesta como un referente, pues al ser una obra concluida, su mensaje es completo. Este momento de la obra es un referente en el cual el sentido y significado es comprensible al contexto social en que se creó. Sin embar-

go, la obra en sí es polisémica y de ahí que el modelo de intención que lo sustenta permite múltiples lecturas y relecturas, en las cuales los elementos de orden simbólico, sean figurativos o abstractos; se reorientan para cobrar un nuevo significado, con lo cual la obra en sí cobra autonomía de su contexto y de sí, lo que le permite ser reutilizada en otro contexto o en otra época. De ahí que sea un referente que se reutilice en distintos contextos. Delacroix (1995) decía en sus *Diarios*: “La audacia es el nervio que da vida, que enerva y rejuvenece el arte. La armonía entre los objetos y las figuras es fundamental... y luego está el contorno, pero es necesario copiar, copiar, que no plagiar(...)

La copia ha sido la educación de casi todos los grandes maestros (...) La pintura empezó siendo un oficio. Se era imaginero como se era vidriero o carpintero (...) Esos pintores primitivos eran más obreros que nosotros: aprendían superiormente el oficio antes de pensar en su carrera. Hoy en día pasa lo contrario”.

El autor citado, dentro del romanticismo vislumbra el papel de la referencia que va de una obra a otra. Los artistas desarrollaron nuevas formas de expresión, pero siempre tuvieron como referentes obras anteriores, ya sea

con el fin de retomar de ellas sus aspectos formales, los elementos de su lenguaje simbólico o el contexto en el que fue creado, con lo cual encontramos líneas de continuidad y ruptura. Este aspecto polisémico se transforma y permite entender no sólo los aspectos del estilo, entendiendo por este las formas de expresión; sino también explica las rupturas, con lo cual se avanza en las formas de expresión del fenómeno del arte.

V



El desarrollo de la historia del arte nos permite conocer y comprender el desarrollo de los aspectos formales, simbólicos y sociales de las obras.”

EN CONCLUSIÓN

Visto de esta forma el desarrollo de la historia del arte nos permite conocer y comprender el desarrollo de los aspectos formales, simbólicos y sociales de las obras, integrando a través de ellas distintas formas de expresión, muchas de ellas nuevas y diferentes. De ahí que su estudio nos permite acercarnos a través de objetos sensibles y objetivos a las formas de subjetividad y sensibilidad humana; explicar el entorno social y al igual que toda historia, ubicar a los objetos en tiempo y espacio concretos y por lo tanto también de su cambio y transformación.

Esta autonomía de la obra implica la capacidad expresiva y referencial de la obra lo que, a pesar de que el significado primario, inmediato, se pierda principalmente por falta de referentes históricos del mismo, no pasa lo mismo con el papel de las imágenes que genera.

¿Por qué nos impactan las obras de arte de otros momentos históricos?

Pero la dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya están ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad estriba en comprender que puedan procurarnos aún goces estéticos y sean considerados de algún modo como norma y modelos inimitables.

Un hombre no puede volver a ser niño sin caer en la infancia. Pero, ¿no disfruta con la ingenuidad del niño y no debe aspirar a reproducir en un nivel superior, su verdad? ¿No revive en la naturaleza infantil el carácter propio de aquélla, en su verdad natural? ¿Por qué la infancia social de la humanidad, es lo más bello de su florecimiento, no ejerce como una fase que no volverá un eterno atractivo? Hay niños mal educados y niños precoces. Muchos pueblos antiguos pertenecen a esta categoría. Los griegos eran niños normales. La atracción que ejerce so-

bre nosotros su arte no está en contradicción con el débil desarrollo de la sociedad en que creció. Es más bien su resultado. Está indisolublemente ligado al hecho de que las condiciones sociales inacabadas en que este arte nació y en las que sólo podía nacer, no podrán volver nunca más” (Marx, 1990).

Los criterios de gusto, el conocimiento, o desconocimiento, de las características de un estilo, de un periodo, de un autor, de una obra; los prejuicios ante un tema o un material empleado en la obra, todo esto, debe contrastarse con los elementos revisados en el presente escrito: la historia del arte, es entonces una forma de comprender uno de los aspectos expresivos más importantes en la historia humana, pues integra tanto emociones como aspiraciones; técnica y lenguajes objetivos para su explicación y al mismo tiempo conmover a quien no tiene idea de todos ellos, convierte a la experiencia del arte, en un objeto de estudio fundamental dentro de la historia humana.

BIBLIOGRAFÍA:

D’Alleva, A. (2012). *Methods and Theories of Art History*. London, UK: Laurence King Publisher.

Delacroix, E. (2005). *Journals*. London, UK: Phaidon

Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Madrid, España: CENDEAC Ad Litteram.

Marx, K. (1990). *Contribucion a la critica de la economia politica*. México: Siglo XXI.

Plinio (1988). *Textos de historia del arte*. Madrid, España: Visor.

Vasari, G. (2015). *Vida de Artistas*. Ciudad de México, México: Porrúa.

Winckelmann, J. (2011). *Historia del arte de la antigüedad*. Madrid, España: Akal Ediciones.

▪ ENTREVISTAS

ENTREVISTA CON
RENATO
GONZÁLEZ MELLO

MARISOL MARTÍNEZ VASCONCELOS*



Yo prefiero realizar mi trabajo más por problemas que por tendencias.”

Marisol Martínez: Buenos días, doctor. Tuve la oportunidad de leer dos libros suyos: *José Clemente Orozco: la pintura mural mexicana* y *Orozco, épintor revolucionario*? Es por eso que el día de hoy me gustaría entrevistarlo en torno a ellos. Me gustaría comenzar hablando sobre sus estudios y formación.

Dr. Renato González: Yo hice el bachillerato en la prepa 6 de la UNAM y luego, por consejo de Arturo Sotomayor, entré a la *Facultad de Filosofía y Letras* donde estudié historia. Yo, ya sabía que quería hacer Historia del Arte y el camino para hacer eso no era obvio, pues la li-

cenciatura en Historia del Arte no existía. Se entendía en ese momento que la historia del arte era parte de la historia, una idea que sigue teniendo alguna validez hoy en día. Yo, eventualmente acabé entendiendo que además de la historia había otras alternativas de formación que también eran válidas y que quizás aportaban cosas que yo no tuve. Así fue como estudié Historia en la Facultad de Filosofía y Letras, y de hecho el libro *Orozco, épintor revolucionario*?, fue mi tesis de licenciatura. Luego estudié también en la UNAM el posgrado en Historia del Arte, tanto la maestría como el doctorado.

Marisol: Usted mencionó

que desde muy temprano sabía que quería ser historiador del arte, pero ¿qué fue en concreto lo que lo motivó a querer serlo?

Dr. González: En la secundaria tuve un muy buen maestro de Estética que después fue fotógrafo, Arturo Guerra, y él nos puso a hacer un audiovisual sobre José Clemente Orozco; supongo que de alguna manera eso marcó mi destino. Me volví una especie de fanático o único integrante de una subcultura del muralismo mexicano, totalmente obsoleta para ese momento. Me la pasaba leyendo cosas de Siqueiros y los demás muralistas. También fue muy impor-

Las
tendencias
historiográficas

Son más bien identidades,
sentidos de pertenencia, y
esa no es la manera como
me han salido las cosas.

tante Arturo Sotomayor, quien era periodista y daba clases en la prepa por convicción. Sotomayor impartía una clase de la Revolución mexicana que tenía un nivel intelectual muy alto, un perfil crítico también muy fuera del promedio y, como a muchos que conocen a un maestro que los encamina hacia su vocación, así me pasó a mí.

Marisol: A lo largo del curso de Teoría de la Historia hemos visto algunas corrientes que influyen en el desarrollo de la historia y la historiografía, ¿usted tiene alguna corriente historiográfica preferida?

Dr. González: Cuando salí de la carrera mis ideas sobre cómo se hacía historia del arte eran muy caóticas; eran una mezcla de aceptación y rechazo de ideas de Nicos Hadjinicolaou y de Heinrich Wölfflin. Viéndolo en retrospectiva, la realidad es que estaba yo un poco atrasado; Hadjinicolaou todavía era válido en ese momento, pero

Wölfflin es un teórico que publicó entre el final del siglo XIX y el principio del XX; aunque este autor me atraía mucho y me sigue atrayendo. Al terminar la carrera entré a trabajar en el *Museo de Arte Carrillo Gil*, y la necesidad de entender lo que estaba viendo me llevó a hacer una buena cantidad de lecturas que me permitieron ampliar los horizontes teóricos. Así mismo, en ese tiempo varios amigos y yo colaborábamos en la revista *Nexos* con reseñas de libros, y Héctor Aguilar Camín nos hizo el honor de pedirnos a Cuauhtémoc Medina y a mí reseñas de las obras de Octavio Paz. Eso me llevó a conocer *Los privilegios de la vista*, que apareció en 1987, y esa lectura fue muy importante para mí.

Dos seminarios o clases que fueron también muy importantes en la confor-

mación de referentes teóricos y analíticos fueron, por un lado, el seminario de *Durdica Segota*, y por el otro la clase de Arte del Renacimiento de Juana Gutiérrez. El primero me introdujo en el ámbito de la semiótica, y la manera en que pude pensar el análisis visual, vino mucho de los ejercicios de semiótica que efectuamos en sus clases. En el curso de Juana Gutiérrez, quien desafortunadamente ya falleció, me puso a leer a Giulio Carlo Argán, un autor muy problemático y poco traducido pero muy interesante.

También tuve unos vecinos que eran súper cultos, y la mamá de mi amigo, que era alemana, me puso a leer a Erwin Panofsky, que no me gustó mucho pero sí fue una influencia considerable. Finalmente, las cosas por las que me orientaba eran las tendencias histo-

* Guión y entrevista realizados por Marisol Martínez Vasconcelos, alumna del CCH Vallejo, como parte de un proyecto del curso de Teoría de la Historia a cargo de la profesora Tania Ortiz Galicia, sobre los libros José Clemente Orozco: la pintura mural mexicana (México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997) y Orozco, ¿pintor revolucionario? (México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995).

riográficas que yo había conocido en la facultad, la Escuela de los *Annales* y el *Historicismo*. El historicismo y el marxismo eran los dos pilares de la carrera y supongo que en las artes hay bastante de los dos. Sin embargo, el estructuralismo fue lo que más me influyó, aunque nunca me he considerado adepto de ninguna tendencia.

Marisol: ¿Se considera parte de una corriente historiográfica?

Dr. González: Para mí las tendencias historiográficas son más bien identidades, sentidos de pertenencia, y esa no es la manera como me han salido las cosas. Sí bien para los historicistas o para los marxistas no hay otra forma de concebirse, yo prefiero realizar mi trabajo más por problemas que por tendencias, y quizá eso implica que soy muy ecléctico. Creo que para asumir una tendencia uno tiene que haber leído a Bourdieu, a Marx, a Braudel, o a quien esté de moda de tapa a tapa, o por lo menos la mayoría de sus libros. Pero yo no, me aburro muy rápido y busco lo que sigue. La vida académica es muy dura, es aburrida, uno se la pasa aquí encerrado leyendo y dando clases; si uno no prepara bien sus clases

los alumnos se aburren y lo hacen notar con métodos de una extremada crueldad. Entonces, tener una identidad es muy atractivo, escribir un manifiesto y publicarlo, tener un método que es mejor que los otros, decir: “yo me oriento por esta tendencia, yo creo que es muy interesante y



Para asumir una tendencia uno tiene que haber leído a Bourdieu, a Marx, Braudel.”

a veces ha dado lugar a cosas muy interesantes”. Pero en ese sentido, reitero, me considero más bien ecléctico. Donde en cambio sí tengo una identidad muy fuerte es con los museos. Desde que estuve en el Carrillo Gil me pareció que allí era donde yo tomaba partido. Hasta la fecha, cuando opino sobre política cultural y tengo opiniones que me hacen apasionarme, poner-

me rojo e hiperventilar, es sobre cómo se organizan los museos, pero esa no es una tendencia teórica, es más bien una identidad gremial.

Marisol: En el curso hemos visto cómo a lo largo del siglo se ha dado un debate entre los historiadores en torno a la cientificidad de la historia. Para usted, ¿la historia puede ser considerada una ciencia?

Dr. González: Que si la historia es ciencia o no, prefiero no tomar partido. Desde luego que se trata de un conocimiento organizado, pero no es una ciencia en el sentido en que los historiadores tengamos un funcionamiento en forma de paradigmas. Thomas Kuhn tiene un libro muy bonito que se llama *La estructura de las revoluciones científicas*, en el que dice que la historia de las ciencias se realiza en torno a sistemas de ideas. Por ejemplo el heliocentrismo; se escriben libros de texto, se discute mucho hasta que llega un momento en que hay una cosa que no checa con la teoría, que no puede ser explicada y que obliga a una reformulación de la teoría, es lo que se llama una revolución copernicana. Las humanidades difícilmente funcionan así; de hecho es muy raro que lo hagan, son

más tradicionalistas en su funcionamiento y además tienen una necesidad permanente de crítica. Entre esos dos extremos, una estructura muy tradicional y una crítica que siempre va contra esa estructura, es donde se desenvuelven las humanidades. Las disciplinas humanísticas se desenvuelven más bien en torno a un sistema de autoridad intelectual, algo similar a

cialmente reemplazan a la religión, y es frecuente que los perfiles científicos más exitosos estén buscando una actividad muy disciplinada y a veces algo que les dé orden a su mundo. En ese sentido tienden a pensar en el conocimiento humanístico como algo que no les explica el mundo, como algo que no da una explicación que pueda competir con las religiones,

tituto de Investigaciones Estéticas tenemos un laboratorio que tiene microscopios electrónicos carísimos, su mantenimiento cuesta mucho, pero nos permiten entender la composición de los materiales. Cada quince días yo me reúno con unos químicos en un seminario sobre polímeros, y de hecho tenemos un libro que se llama *Baja viscosidad*, en el que creo que a partir de unos análisis químicos y usando los datos del análisis de espectroscopia o de fotografía infrarroja como fuentes, hemos podido hacer una pregunta de carácter histórico. Así, cuando se busca la complementariedad nada es imposible, es muy productivo y se aprende mucho de los dos lados pero no es fácil, porque los que nos dedicamos a la historia normalmente en la clase de química no nos iba muy bien, y lo contrario también es cierto: los químicos no se divertían mucho en la clase de historia.



un *canon*. El canon es esta escultura de Policeto con unas medidas que se consideran anatómicamente perfectas, de manera que las humanidades proceden más con una idea de decoro, una idea sobre el discurso bien elaborado que en torno a una verdad científica.

Ahora bien, la relación entre las ciencias y las humanidades puede ser muy compleja, pues muchas veces se parte de prejuicios. En México las ciencias son ante todo una identidad, cultural y so-

lo cual es cierto pues nunca se trató de eso. Visto desde el lado humanístico, la actividad científica real también es objeto de las más truculentas fantasías por parte de quienes no están involucrados en ella, de manera que hay historiadores que hablan mal de los científicos, que suelen imaginarse cómo es la práctica científica y emitir juicios desde esa posición.

Sin embargo, el diálogo entre ciencias y humanidades puede ser también muy productivo. Aquí en el Ins-

Marisol: Con respecto a su obra *Orozco, épintor revolucionario?*, usted trata en ella de desmentir, corroborar o analizar más a fondo la fecha ya establecida para una de las obras de José Clemente Orozco. ¿Cómo es que surge esta idea?

Dr. González: Mire, ese libro está lleno de errores, pero para mí sí es un punto de partida importante. La idea de trabajar esta obra de Orozco surge del trabajo de curaduría y los problemas que esto normalmente entraña. Todavía hoy en día organizo exposiciones, que es un trabajo muy pesado, pero me parece muy importante hacerlo porque es en la sala de exposición donde las obras confirman o no lo que uno piensa sobre ellas. Los objetos son tremendamente complejos y tratar de darle sentido en el espacio (porque eso es curar una exposición), hace que las simplificaciones a las que uno se ve obligado a hacer para explicarlos simplemente salten en mil pedazos. Una versión aparentemente trivial de esto es, por ejemplo, el caso de un colega que en su primera exposición ordena sus obras en perfecto orden cronológico, pero de repente se da cuenta que puso juntos un cuadro de tres metros y tres grabados de diez centímetros, y esto es muy frecuente. En el caso del cuadro que trabajo en la tesis, *Driftwood*, se pensaba que era una escena en un prostíbulo, cosa que no parecía descabellada porque Orozco los había frecuentado mucho en la ciudad de México para pintarlos en



Sobre cómo se organizan los museos, no es una tendencia teórica, es más bien una identidad gremial.”

los años diez. Hay muchas acuarelas de Orozco en las que es claro que las representaciones femeninas son prostitutas, hay mil cosas que lo dicen, están muy cifradas culturalmente. Pero en el caso de *Driftwood* la imagen femenina desnuda no parece tener los mismos elementos que las acuarelas. Las acuarelas que exhibimos eran un material de pequeño formato, mientras que el cuadro tenía formas de composición y expresión que diferían sustancialmente de ellas. Por eso, y en un primer intento de montaje del cuadro, me pareció que debía ser surrealista, debido a las similitudes que yo apreciaba con respecto a un cuadro posterior de Orozco, de una época surrealista en los años treinta.

En ese entonces yo estaba trabajando en mi tesis con el maestro Jorge Alberto Manrique en torno a un tema que tenía que ver con la Colonia. Iba a trabajar el libro *Visiones místicas de una monja*. Me acerqué al maestro Manrique a platicarle mis adelantos con el libro y repentinamente decidí que mejor quería trabajar con esos cuadros de Orozco, sobre la hipótesis de que tenían que ver con el surrealismo y que la mujer desnuda no me parecía que fuera una prostituta. El maestro Manrique me dijo que hiciera lo que estuviera a mi alcance, y en ese sentido me dio luz verde para trabajar sobre estos cuadros, aunque mi primera propuesta no le gustó porque llegué con un rollo muy feminista sobre Siqueiros. Sin embargo, cuando llegué con un argumento de carácter más histórico lo aceptó sin problemas. Recuerdo muy bien que salí de su casa, me senté en el coche y de repente me di cuenta que el cuadro que quería trabajar no tenía nada que ver con el surrealismo, que era uno de los cuadros de la Revolución y que era clarísimo que la mujer desnuda era un cadáver, una víctima de la guerra. En ese sentido se trata de un óleo muy tradicionalista, académico,



Marisol Martínez

que está construido en un tono oscuro muy fuerte. Este cuadro es de la guerra. Y con respecto a la datación de los cuadros, había varios autores como Jean Charlot, que ya habían dicho que no eran de los años diez, aunque hasta la fecha hay quien afirma que algunos dibujos que sí son de esa década. Desafortunadamente no ha sido fácil tener un debate de forma muy organizada, pero todo parece indicar que son de mediados de la década de los veinte. Es, pues, en la sala de exhibición en donde muchas veces las hipótesis sobre las obras permiten ser corroboradas o descartadas. Esto a través de una observación muy sistemática, muy necesaria para mil propósitos, hacer visitas guiadas, catálogos, inventarios, todo eso requiere un examen muy cuidadoso y principalmente la obser-

¿La historia es ciencia?

NO ES CIENCIA EN EL SENTIDO EN QUE LOS HISTORIADORES TENGAMOS UN FUNCIONAMIENTO EN FORMA DE PARADIGMAS

vación atenta en el diálogo con otros objetos.

Marisol: Mencionó usted que el maestro Jorge Alberto Manrique al inicio no autorizó la realización de la investigación, ¿encontró algunas dificultades en la investigación, personas que le dijeran que no lo hiciera?

Dr. González: Lo que pasa es que yo tenía la idea de estudiar el machismo en las expresiones de Siqueiros, me parecía y me parece que son constitutivas de la obra las nociones de virilidad. Más allá de haber leído a John Berger y su libro *Modos de ver*, no tenía un marco teórico para acercarme al problema, no tenía una formación feminista o de estudios de género. Sin embargo, sí pensé que se podían estudiar las representaciones de virilidad en el discurso de Siqueiros como parte de la obra. La resistencia a ese tipo de propuestas en México fue muy grande; ahora estamos del otro lado, todo el

mundo quiere ser feminista. Pero en ese momento a Manrique no le pareció bien, y yo después lo entendí pues si bien hay formas de feminismo que son muy rigurosas y que son enormemente productivas, también es cierto que hay una forma de radicalismo intelectual que no siempre es atenta al rigor intelectual, a la necesidad de tener un pensamiento bien fundamentado. En mi libro más reciente sobre Orozco, *La máquina de pintar*, sí me *deschongué* con un par de capítulos sobre la misoginia de Orozco y no hice caso a quienes me dijeron que era muy exagerado lo que estaba planteando. En el proceso de elaboración de la investigación no tuve otros obstáculos, la operación más seria, que fue cambiar la fecha del cuadro, no encontré un obstáculo institucional, que es algo que hubiera podido pasar, pues a veces las instituciones no son felices cuando cambian los datos de un objeto patrimonial.

La directora del museo, que era Sylvia Pandolfi, no me puso ninguna traba al respecto. Lo que creo que estuvo muy mal fue que me metiera con el título de la obra, pues me parecía pedante y pretencioso que tuviera un título en inglés; pero lo que yo no estaba entendiendo es algo básico, que probablemente la obra se hizo en Estados Unidos y por eso tenía ese título; además, *Driftwood* es un título que se usa como metáfora para hablar de alguien que desordenó su vida, iba en contra de mi hipótesis y eso seguramente influyó mucho en mi actitud. Pero los títulos de los cuadros no se cambian, aunque uno esté convencido de que tiene razón y de que el título original era otro; lo escribe uno en su texto pero no se cambian, a menos que haya una razón de registro, no una razón histórica.

Para realizar el trabajo afortunadamente había buenas fuentes hemerográficas de la época de Orozco; aunque no puedo decir lo mismo con respecto a los acervos de documentación oficial de los años veinte, pues no estaban bien ordenados.

Los archivos que van al AGN están muy bien ordenados a partir del sexenio de Ávila Camacho, porque empieza a haber un secre-

tario particular que se encarga de organizar y catalogar con distintos criterios la documentación que se recibe en la Presidencia; eso ha facilitado su ordenación. Los archivos anteriores tienen seguro una gran riqueza, pero como no están bien descritos en los catálogos, o no o estaban en la época en



Sin lugar a dudas las fuentes hay que construirlas, no existen en estado natural.”

que hice la investigación, era muy problemática su consulta. Resultaba excesivo meterse a ver todo el fondo de Álvaro Obregón en el AGN nada más para averiguar sobre un cuadro. Pero los periódicos dieron muy buenas pistas, además de que habían otras fuentes publicadas muy buenas, tanto por el propio hijo de Orozco que tiene un libro que se llama *Verdad cronológica*, que es muy bueno,

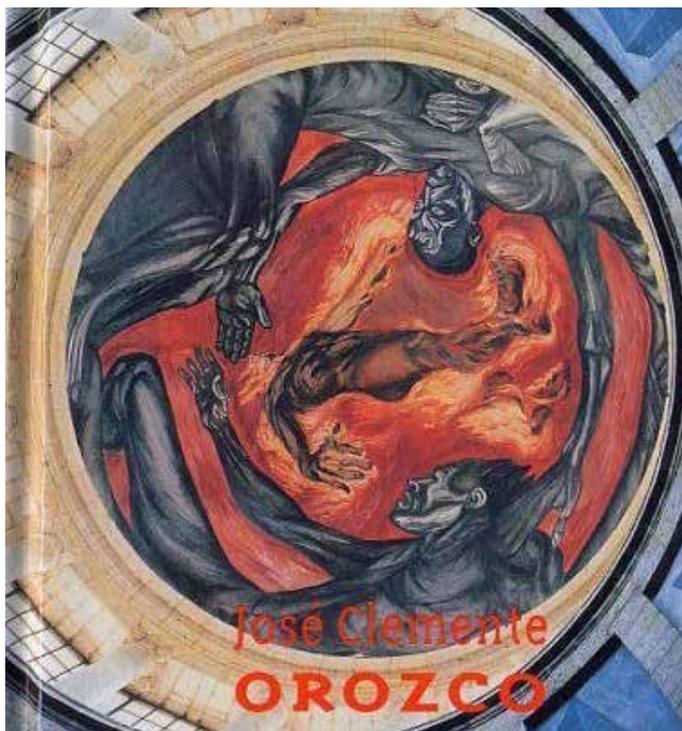
como el libro de Jean Charlot y las revistas literarias mexicanas que estaba publicando el Fondo de Cultura Económica.

Marisol: Para usted ¿cuáles fuentes son con las que trabaja mejor, las que considera mejores para la construcción de sus historias?

Dr. González: Sin lugar a dudas las fuentes hay que construirlas, no existen en estado natural. Las fuentes de los archivos deben ser ordenadas, aunque sea implícitamente, para que puedan convertirse en una fuente para el historiador; eso implica desde su organización hasta su descripción física, pues para mí es muy importante no sólo el contenido del documento, sino también su papel, la caja en que venía, la cartulina en la que estaba pegado. Un ejemplo muy bonito que siempre saco a colación es cuando me pidieron un trabajo sobre José Guadalupe Posada. Fui a la *Biblioteca Benson*, un paraíso que hay en Texas donde compraron una colección muy importante de Genaro García de *Prensa de a cuartilla*, que eran periodiquitos, algunos medio anarquistas, que costaban una cuartilla, de ahí su nombre. Estos periódicos los ilustraba Posada y tenían albures, noticias sin-

dicales. Uno de ellos tenía una encuesta en la que los lectores tenían que llenar un cupón para votar por la mejor chamaca de las calles de Cuauhtemotzin, que era un barrio de prostitución. Lo sensacional es que en esta colección de don Genaro García había un cupón que había sido llenado, lo habían hecho con una caligrafía educada, ¿Quién fue Genaro García? Porque una cosa es coleccionar el material de la cultura popular y otra cosa es ir a entregar tu cupón en la votación, y sobre todo opinar sobre una cosa así. Con una fuente como ésta, de repente se rompe la doble moral victoriana que es típica del porfiriato, la hipocresía salta en pedazos y lo menos que pasó es que Genaro García le compró eso a alguien que sí pretendía participar. Estos documentos tienen un contenido que debe ser analizado con toda la dignidad y el decoro que se aplica a cualquier fuente. Algo que objeto a veces a los historiadores es que son muy insensibles sobre la condición física del documento, lo que a veces podría decirles mucho; éste es un caso divertidísimo pero hay otros muy interesantes.

Marisol: Algo que logré percibir en los dos libros sobre Orozco es la impor-



tancia que usted le brinda al contexto en el que este arte se está desarrollando. ¿Considera que en cualquier aspecto, el contexto es el que influye en la manera de expresarnos, tanto para historiadores, poetas y artistas?

Dr. González: Yo, lo plantearía exactamente al revés. Hay una frase que me gusta mucho de Claude Lévi-Strauss, este antropólogo que hace un análisis de estructuras culturales que existen en tiempos tan largos que realmente es muy difícil escribir su historia. Lo que dice Lévi-Strauss es que lo que él no escribe historia, sino que le hace pre-

guntas a la historia. Yo creo que la historia del arte va a tener esa relación con la historia general; la historia del arte interroga a la historia política y social y a veces quizá llegue a contradecirla. Hay cosas que tienen que ser dichas. Por ejemplo que Orozco se decepciona de la fragilidad de la paz obregonista cuando llega la rebelión de De la Huerta, y que hay un ataque de paranoia colectiva en los intelectuales de esa época porque consideran que ya volvió de nuevo la barbarie. Eso sí es cierto, pero creo yo que es un medio para llegar a un fin, se trata de ir construyendo una batería de preguntas difíciles de

contestar sobre la historia política, social y cultural de México también.

Ahora bien, no creo que la obra de arte esté aislada en un universo ajeno, eso es una percepción que existe porque con frecuencia la obra de arte es contraria al universo en el que vive. Asimismo, el contexto no es fácil de evadir al escribir historia, ya que es el tiempo del copretérito: es el que *había*, es lo que pasaba y prescindir del copretérito para hablar del pasado realmente sería muy difícil. Sin embargo, lo que no quisiera hacer es reivindicar una jerarquía de los saberes, es decir, señalar que primero se tiene que ser historiador y luego del arte. Esta es una manera de pensar muy de la época en que se pensaba que la historia iba a ser la ciencia holística y Braudel era el modelo de los que la veían así. Yo, no lo considero de esa manera.

Marisol: Para finalizar,

¿qué les diría a las personas que están pensando estudiar historia del arte o que ya están iniciando sus estudios?

Dr. González: Es muy sencillo. Número uno, que sí hay trabajo, aunque ahora el gobierno se está portando muy mal y está corriendo a todos los que cobran por honorarios. Aunque a mucha gente le parezca mal, el 12% del PIB viene del turismo, y México tiene dos motivos centrales: uno es el patrimonio cultural y otro el natural; hay trabajo porque hay una industria cultural de la que el país depende muy en serio. La historia del arte es una profesión como cualquier otra, te matas por el trabajo y es probable que encuentres a alguien que lo sepa valorar. No hay ocupaciones fáciles, ninguna te puede garantizar la riqueza. Es un trabajo en el que se viaja mucho y sobre todo tiene este privilegio alucinante de estar cerca de los objetos.

Segunda cuestión que les diría es que no tiene nada que ver con la identidad de género, aunque es una vocación que permite reflexionar sobre el tema, y en la que hay bastante equidad de género. Eso algunas personas lo ven mal: piensan que las mujeres deberían casarse, dicen que estudian historia del arte *mientras se casan*. Así hay muchos prejuicios.

La vocación es la vocación. Sí, te gusta leer mucho y puedes pasarte toda la tarde leyendo; si te gustan todos los cuadros con independencia de que sean coloniales, contemporáneos o vayan a favor o en contra de tus ideas; si te gusta escribir, entonces, pues sí, aquí te la vas a pasar bien. Sí, en cambio no te gusta leer, entonces debes preguntarte si esto es a lo que te quieres dedicar, a la mejor no es lo tuyo.

Marisol: Eso es todo por mi parte y le agradezco la atención y el tiempo prestado.

SÍNTESIS CURRICULAR RENATO GONZÁLEZ MELLO

Investigador de tiempo completo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM desde 1992, Renato González Mello es doctor en Historia del Arte por la misma institución. Imparte cursos en la Facultad de Filosofía y Letras desde 1991 y en el Posgrado de Historia del Arte desde el 2000. Cuenta con una amplia experiencia como curador de exposiciones de reconocido prestigio, entre ellas *José Clemente Orozco in the United States*, junto con Diane H. Milieto (2002), y *Los pinceles de la Historia IV* (2003-2004). Cuenta con diversas publicaciones que en su mayoría se enfocan en el estudio del fenómeno del muralismo. Entre ellas destacan las que motivan esta entrevista, *José Clemente Orozco: la pintura mural mexicana* y *Orozco, épintor revolucionario*?

ENTREVISTA CON REBECA Villalobos Álvarez



El historicismo es un tema que siempre me ha interesado.”

TZITE REYES VEGA*

Tzite: Le agradezco me haya concedido esta entrevista en torno a su libro *Tres Variaciones del historicismo en el siglo XX. Meinecke, Croce y O’Gorman*. ¿Por qué eligió a estos autores en particular para su investigación?

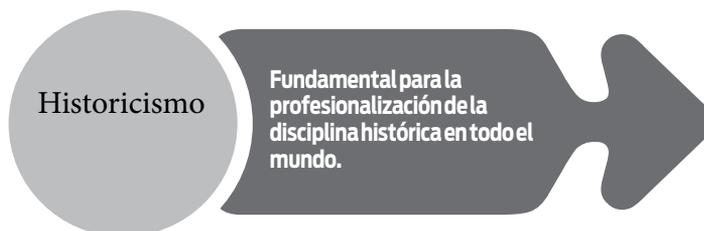
Dra. Villalobos: El historicismo es una corriente compleja que se ha estudiado mucho. Hay trabajos monográficos sobre cada uno de estos autores, pero la comparación entre obras no es tan frecuente; o cuando ésta se realiza, suelen elegirse otros autores u otras comparaciones. Por ejemplo, casi siempre revisa en conjunto a los historicistas de la Escuela Científica Alemana del siglo XIX; o existen trabajos que abordan a Ortega y a Croce en conjunto, porque son

importantes para las tradiciones tanto europea como americana; en lo que se refiere a O’Gorman, es típico vincularlo con José Gaos o con el propio Ortega y Gasset. Pero esta particular combinación que fue la que yo elegí no es en lo absoluto frecuente; de hecho no conozco ningún trabajo que haga eso. Meinecke y Croce fueron contemporáneos, O’Gorman es un autor posterior. Los tres son muy importantes en el ámbito historicista del siglo XX en su conjunto. Incluso la figura de O’Gorman, que ya ha sido trabajada tanto por mexicanos como por teóricos de la historia de otros

lugares, suele ser abordada desde su propio contexto, siempre vinculado con la tradición española y no con otros autores historicistas. Como lo hago notar en el libro, yo veo muchas coincidencias entre estos tres personajes, y por ello quise efectuar una comparación entre autores que proceden de tradiciones muy distintas, que son reconocidas a pesar de todo para el historicismo del siglo XX, pero cuyas obras jamás se habían comparado, esa es esencialmente la razón.

Tzite: ¿Por qué elegir el historicismo y no otra corriente historiográfica?

* Guión y entrevista realizados por Tzite Reyes Vega, alumno del CCH Vallejo, como parte de un proyecto del curso de Teoría de la Historia, a cargo de la profesora Tania Ortiz Galicia, sobre el libro *Tres Variaciones del historicismo en el siglo XX. Meinecke, Croce y O’Gorman*, México, FFyL-UNAM, 2017 (Seminarios). La entrevista se realizó el 3 de mayo del 2018



Dra. Villalobos: Debo decir que esa sí es una afeción personal. Sí he trabajado algunas otras corrientes, pero el historicismo es un tema que siempre me ha interesado, en parte porque creo que es fundamental para la profesionalización de la disciplina histórica en todo el mundo. Para mí el historicismo es el equivalente a la Escuela de los *Annales*, en el sentido de que es uno de los grandes ejes de los gremios historiográficos del siglo XX. La Escuela de los *Annales* no sólo es importante en Francia y el historicismo no sólo es importante en Alemania; ambas son corrientes que han impactado a nivel global. La otra razón es por mi *alma mater*, la Facultad de Filosofía y Letras, cuya licenciatura en historia es deudora en muchos sentidos de autores que son considerados como historicistas, en particular Edmundo O'Gorman.

Yo me formé con alumnos

de O'Gorman, y mis primeras lecturas en la Facultad fueron de O'Gorman, de Gaos, etcétera, y por ello se trata de textos que me llegan muy de cerca. La otra razón, y quizá la más académica de todas, es por mis inclinaciones personales hacia la teoría y la filosofía de la historia. Es decir, tanto *Annales* como el historicismo son corrientes muy importantes para el desarrollo de la historiografía del siglo XX, pero el historicismo del siglo XX es también fundamental para entender el campo de la teoría de la historia. Aunque hay muchas corrientes y muchos trabajos muy distintos al historicismo en el campo de la teoría de la historia, creo que es más o menos aceptado que el historicismo es una especie de matriz común a toda la preocupación que emerge de manera muy clara en el siglo XX por los problemas de filosofía crítica de la historia, es decir, una reflexión filosófica que

no sólo se preocupa por la realidad o por el devenir, sino por el pensamiento, el razonamiento histórico, por la forma en la que se elabora ese conocimiento, por los fundamentos de la disciplina científica. Entonces, el filósofo crítico no pretende decir algo sobre la realidad social o cultural, sino algo sobre cómo pensamos la historia, por qué la pensamos de esa manera. Y ese gesto, ese giro teórico dentro de la historiografía se empieza a acentuar en el siglo XX. No es que no haya antes filosofía de la historia, sino que en el siglo XX se empieza a practicar más en este sentido del que estoy hablando, y yo creo que en ese sentido el historicismo es en gran medida la causa de que eso ocurra.

Tzite: ¿Considera que *El historicismo y su génesis* de Meinecke se origina por la intención del autor de demostrar que en la obra de Ranke podemos encontrar un importante peso herme-

néutico que fue opacado por su propuesta heurística?

Dra. Villalobos: Sí, creo que una de las cosas que a Meinecke le interesaba reivindicar era la visión *filosófica rankeana*. Ranke fue un autor que siempre renegó de los filósofos y de la filosofía de la historia; no le gustaba que los filósofos usurparan la labor del historiador. Por cierto que ese tipo de filosofía, la de raigambre Hegeliano, se le conoce como filosofía especulativa, que habla de la realidad, no sólo del conocimiento que tenemos de la realidad. El asunto es que de tanto renegar de la filosofía de la historia, parecería que Ranke nunca tuvo una. Y yo creo que Meinecke no está del todo de acuerdo con esa idea. Meinecke percibe en Ranke una visión de la historia más compleja, más importante, tan importante como la metodología que lo hizo famoso, de manera que a tu pregunta puedo responder de manera categóricamente afirmativa. Meinecke quería reivindicar no sólo la dimensión heurística del trabajo rankeano, sino sobre todo su dimensión hermenéutica, incluso filosófica; en el entendido, para Meinecke, de que una no puede ser sin la otra, de que una se debe literalmente a la otra.

Tzite: ¿Qué considera que Ranke habría opinado de la forma en que Meinecke interpreta su visión de la historia?

Dra. Villalobos: Creo que estaban esencialmente de acuerdo, salvo por ese punto en particular que es la función de la reflexión filosófica en el trabajo del historiador. Aunque hay que decir que el propio Ranke no fue muy claro nunca en ese sentido. Hay pocos escritos teóricos de Ranke, pero sí tiene algunos escritos de carácter filosófico en los que el propio Ranke es un tanto contradictorio. Por un lado crítica a los filósofos de su propia época, rechaza la idea de que lo histórico se pueda conceptualizar o se pueda lidiar con eso conceptualmente, pero al mismo tiempo en estos textos filosóficos propone ciertas ideas y discute de una forma filosófica de lo histórico. El asunto es que, como se ha insistido mucho, Ranke no tenía un entrenamiento en filosofía ni lo pretendía; es más, el propio Meinecke tampoco. A Meinecke se le critican esas inconsistencias en el uso de categorías filosóficas, su a veces tortuosa visión filosófica. En ese punto



Rebeca Villalobos y Tzite Reyes

creo que se parecen; más radicalmente empirista entre comillas Ranke que el propio Meinecke, pero en el fondo, de acuerdo ambos en una cierta visión de la historia, yo creo que eso se ha documentado mucho. Mucho se ha trabajado en torno a la idea de la historia de Ranke, Gadamer por ejemplo, y se ha mostrado que Ranke no sólo tenía una idea de los datos, de los documentos y de los procesos particulares, sino una noción general del devenir de las profundidades de, diríamos nosotros, el espíritu humano, de las cualidades culturales de las sociedades, etc. Eso es una filosofía, ahí se esconde una filosofía. Tendríamos que decir que quizá el rechazo de Ranke a la práctica disciplinaria de la filosofía era

más intelectual y académico que propiamente ideológico. En este punto creo estarían fincadas las razones por las cuales Ranke no estaría eventualmente de acuerdo con Meinecke. Meinecke se llevaba mejor con los filósofos de su época que lo que Ranke se llevaba con los filósofos de la suya, pero en el fondo se trata de visiones que se continúan en muchos sentidos.

Tzite: En su libro tenemos tres visiones distintas del historicismo, pero ¿cuáles son las cosas que unen estas tres visiones?

Dra. Villalobos: En primera instancia, el historicismo es, en los tres casos, reflexión. El historicismo no es un fenómeno objetivo o externo; el historicismo es conciencia histórica, conciencia de sí, del ser humano, de su situación en el mundo. Y en esa medida, esa conciencia de la circunstancia histórica en la que todos estamos inmersos implica, en casi todas las formas de historicismo, tres elementos básicos. El historicismo es en primer lugar una visión del mundo que señala que lo humano se explica en función de su historia y de su historicidad. El otro elemento común a los tres historicismos es que esa conciencia

de *ser histórico* tiene como resultado un quehacer intelectual, científico; de hecho, los tres hablan de una genuina ciencia de la historia, y aunque no entienden lo mismo por “ciencia”, sus ideas al respecto tampoco son tan radicalmente distintas. En ese sentido, asu-



El
historicismo
es conciencia
histórica.”

mirían que no basta sólo con pensar la realidad humana, sino que hay que trabajarla, investigarla y articularla sistemáticamente conforme a una racionalidad; visión del mundo y método, un método que es peculiar, que es propio de cierto tipo de reflexión que no puede compartirse con otros objetos del conocimiento o con otras formas de intelección. Esa es, desde mi perspectiva, la cualidad que hermana a los historicismos. A veces es esta última la que más nos cuesta trabajo de ellos, porque siempre buscan separar a la historia de otras

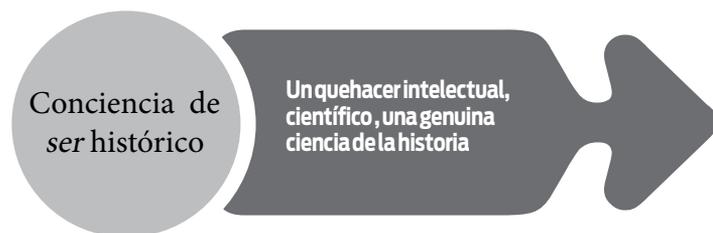
disciplinas; el historicismo siempre plantea una ciencia de la historia que es distinta a las otras ciencias, un reino especial de las otras ciencias, atribuyéndole a la historia como disciplina o como pensamiento poderes casi extraordinarios. Y en el contexto contemporáneo esto último es muy controversial y difícil de aceptar. Y el otro gran elemento que sigue distinguiendo los tipos de investigación sobre lo humano, que pueden ser muy diversos, es este asunto de que las ciencias históricas, o como las llamaban los alemanes las ciencias del espíritu, proceden de una manera especial. Son ciencias especiales, *sui generis*, que no pueden obedecer a los criterios de otras ciencias. Desde esta perspectiva, el historicismo siempre defiende la autonomía del conocimiento histórico, casi nunca es de otro modo, y cuando subordina el conocimiento histórico a otra cosa, es a la filosofía, no a ninguna otra ciencia o parámetro científico, sino a la reflexión filosófica. Eso también lo veo en los tres autores. Ahí sí, Meinecke sería distinto a Ranke. En los tres autores que trabajo en este libro hay un gesto muy reflexivo, muy filosófico que no muchos historiadores del XIX necesariamente compartían.

Tzite: ¿Y cuáles serían los grandes contrastes entre las tres formas de historicismo que aborda en su libro?

Dra. Villalobos: Las divergencias o los contrastes podrían también describirse en función de estos ejes de los que hablé antes. En lo que se refiere a una visión del mundo, en Meinecke hay un componente religioso absolutamente ausente en los otros dos autores; la importancia del pietismo, por ejemplo. No

ce u O’Gorman hubieran abordado los problemas que Meinecke plantea en su obra, a lo mejor también habrían hablado de religión, de ciertas formas de pensamiento religioso. Pero yo creo que el asunto va más allá de eso. Meinecke cree en un cierto sentido intrínseco a las cosas, y en eso sí es muy deudor del pensamiento rankeano. Meinecke destaca mucho las ideas de lo sublime en la historia; es todavía muy heredero del romanticis-

lista, con un componente filosófico más rígido. Ahí sí creo que se distancian. De hecho incluso el tono de Meinecke, del cual Croce se burlaba mucho, suele ser como muy grandilocuente, hasta triunfalista; la suya es casi una épica del historicismo. Y Croce es un autor que vive del sarcasmo todo el tiempo, un polemista nato, y en esa medida refleja un pensamiento más radicalmente secular, más racionalista. Y eso vale también para O’Gorman. Y aunque Croce y O’Gorman le conceden mucho al romanticismo, puesto que fue una corriente fundamental en el pensamiento del siglo XIX y fundamental en el desarrollo de la historiografía, ellos mismos ya no piensan como románticos. Eso deriva en otra diferencia interesante que es la que se refiere al método. Los tres, como dije hace rato, entienden que el historicismo es una forma de pensar la realidad, y también entienden que el historicismo es un método y, en última instancia, una forma de racionalizar la realidad. Cómo y en qué consiste ese método, ahí es donde pueden variar mucho. Para Meinecke esa ciencia es la historia, la historia que se ha venido desarrollando a lo largo del siglo XIX desde que Ranke la inventó,



sólo es la forma en la que se trata el fenómeno religioso, porque eso es sólo un tema más, un tema de cualquier historia. En el caso de *El historicismo y su génesis* es interesante que lo religioso es un componente en función del cual se explica el surgimiento del historicismo. No vemos ese componente ni en la obra de Croce ni en la de O’Gorman, pero no necesariamente porque no les importe lo religioso, sino porque sus obras no son una historia del historicismo. Si Cro-

mo, por eso para el Herder es tan importante, el propio Goethe. Y eso hermana el historicismo de Meinecke con visiones religiosas de las cosas. ¿Qué quiero decir con religiosas? Aspectos de la vida humana que son oscuros, que no se pueden clarificar. Por eso la idea de arte y de religión a veces se hermanan, porque parecerían experiencias similares. Por el lado de Croce y O’Gorman si veo una tradición muy distinta, mucho más secular, por un lado, mucho más raciona-

y el método es el histórico. Con Croce y O’Gorman vemos que esa idea ha variado sustancialmente. Croce y O’Gorman son muy críticos con la tradición historiográfica y hacen historia de otra manera. No es que quieran expulsar todo lo que se ha hecho antes, pero ellos entienden que la labor historiográfica se renueva, cambia necesariamente. Y sobre todo por lo que se refiere al método, ahí sí, la importancia que para Croce y para O’Gorman tiene la filosofía es todavía más radical. Para Meinecke la filosofía es reflexión, consideración de perspectiva; Croce, en contraposición, habla de la filosofía como el método del historiador, como un método de razonamiento que necesita el historiador, cosa que no se percibe en Meinecke. Para este último, el método del historiador es la crítica de fuentes, la interpretación, la hermenéutica. Croce y O’Gorman no desprecian este componente de la disciplina, cosa que por cierto hicieron muy bien los tres, pero para ellos el método del historiador es algo más. Además de la crítica documental o de la exégesis y la hermenéutica de las fuentes, aunque no sean documentales, hacer historia en términos metodológicos significa para

ellos reflexionar, o más bien *pensar y argumentar* de una cierta manera. Este último componente por cierto imprime a sus obras de una cualidad técnica que la de Meinecke no tiene; Croce y O’Gorman son mucho más rigurosos con el uso de categorías y conceptos; tienen obra que es considerada filosofía, tienen ensayos, filosóficos



El
historicismo
es una
forma de
pensar la
realidad.”

propiamente dichos, cosa que en Meinecke no vemos. En Meinecke encontramos obras ensayísticas en todo caso, no filosóficas como tales y desde luego obra histórica, sus historias sobre el pensamiento y la realidad europea. Otro referente de la reflexión filosófica desde el historicismo es Collingwood; él y Croce tienen dos obras que en cierto sentido son similares, *Idea de la historia* y *Teoría e*

historia de la historiografía, respectivamente. Esas dos obras, junto con *Crisis y porvenir de la ciencia histórica* de O’Gorman, tienen una parte histórica, es decir de historia de las ideas, y una parte rigurosamente filosófica, donde se está hablando de categorías, conceptos y problemas. Esa distinción no la vemos en Meinecke.

Tzite: Desde su perspectiva ¿cuál de las tres formas de historicismo que usted analiza en su libro es la más adecuada para enfrentarse al pasado?

Dra. Villalobos: No creo que exista tal cosa. Croce decía que no hay forma perfecta del historicismo, y creo que tiene razón al afirmarlo. Quizá en lugar de referirnos a formas correctas o adecuadas del historicismo podríamos hablar de expresiones más lógicas con los propios principios de la tradición historicista. Desde esta óptica, un historicismo que no sea relativista, por ejemplo, sería muy extraño, ya que todos los planteamientos de los historicistas nacieron de ese lugar, es decir, en contra de la Ilustración y de la idea de que sólo hay una forma de racionalidad y una forma de desarrollo histórico adecuado. Si lo evaluáramos así, Meinecke

¿De dónde surge la *praxis*?

De la labor del historiador no como filósofo, sino como historiador propiamente en la empresa de producción de conocimiento histórico

sería un poco menos congruente tal vez que Croce u O’Gorman, pues es menos relativista, mucho menos de hecho, al grado que a veces uno no sabe si se está refiriendo a una verdad esencial o una verdad religiosa, cosa que no comulgaría con la tradición historicista. Sin embargo, la propuesta de Meinecke es desde mi punto de vista muy atractiva y apela a cosas que las otras dos posturas no. La impronta romántica de Meinecke, por ejemplo, es casi inexistente en los otros dos autores, además de que hay ciertos problemas evaluados desde la teoría de la historia contemporánea que se asientan mucho en ese tipo de planteamientos, como lo *sublime* en la historia, que hoy es un tema muy importante en filosofía y teoría de la historia, y no podríamos referirnos a ese problema apelando a los trabajos de Croce u O’Gorman. Ahora bien, personalmente me inclino más por O’Gorman, sobretudo porque es el autor más cercano a mi propia

tradicción, pero muchas de las cosas con las que hoy trabajo no tienen nada que ver con lo que ha hecho O’Gorman, entonces es difícil para mí decantarme por una alternativa.

Tzite: En su libro refiere la *praxis* como uno de los elementos sin los cuales no habría forma de hacer historiografía, pero ¿de dónde surge la *praxis*?

Dra. Villalobos: Con el término *práxis* estaré hablando de la labor del historiador no como filósofo, sino como historiador propiamente en la empresa de producción de conocimiento histórico. Lo interesante de las posturas filosóficas, puesto que eso son, de los tres autores, es que no provienen de la pura especulación, sino que están intrínsecamente relacionadas con la *praxis* historiográfica, con el oficio del historiador. Y esa *praxis* es mucho más grande que el historicismo; esa *praxis* supone una tradición de muchísimo más largo aliento, más comple-

ja, menos difícil de ubicar. Lo que a mí me gusta del historicismo filosófico, del historicismo del siglo XX, es que reconoce la existencia de esa tradición; es una de las poquísimas filosofías de la historia que considera la dimensión historiográfica del fenómeno, es decir, lo que los historiadores en efecto han pensado. Hay otras filosofías de la historia en las que lo historiográfico les da igual, es decir, en las que se refieren las categorías o los problemas sin apelar nunca a cómo se ha ido sistematizando el conocimiento del pasado, cómo se ha ido transmitiendo, cómo se ha representado. Los tres autores que trabajo, Meinecke, Croce y O’Gorman, fueron historiadores de oficio, y no sólo eso, sino que fueron también historiadores muy conscientes del devenir historiográfico, de cómo se había ido transformado la práctica, y los tres tienen obras en ese sentido. Los tres conocen la tradición desde Herodoto hasta su propia época, todos son

muy consientes de la *praxis*, de los problemas a los que el historiador se enfrenta, y en esa medida cuando hablan de cosas como el método o la evidencia histórica, o a qué problemas se enfrenta un historiador cuando habla de acontecimientos históricos lo hacen con pleno conocimiento de causa. Yo creo que la reflexión filosófica en los tres casos se enriquece con el contacto tan estrecho con la *praxis* de interpretar mundos, fenómenos históricos en particular conforme al uso de ciertos materiales y de ciertas fuentes.

Tzite: Podemos decir que Benedetto Croce es la contraparte de Meinecke, sin embargo, ¿cree que estos dos autores tienen algo similar?

Dra. Villalobos: Sí, muchísimo más de lo que parecería. La dicotomía surge un poco por la polémica directa que se estableció entre ambos, discusión que se hace pública en publicaciones como las que menciono en la obra. Y en esa medida, la controversia y el debate nos hacen inclinarnos a verlos como esencialmente opuestos. Además habría que agregar que esa fue la elección de Croce, quien quiso criticar, cuestionar a Meinecke, planteando una



Friedrich Meinecke

postura en apariencia radicalmente opuesta. Pero yo creo que, aunque sí hay debate y desde luego oposición, hay muchísimas cosas en común. Hay que buscar más con filigrana en el texto de Croce, pero él mismo lo reconoce. Es decir, por ejemplo, Croce termina admitiendo que la figura de Ranke es importante, que la valoración que hace Meinecke de Ranke es justa, es adecuada; lo que no le gusta es la dimensión. Y por ejemplo, un elemento de oposición al que Croce apela todo el tiempo y Meinecke también lo cultiva, es que así como para Croce el importante es Hegel, para Meinecke el importante es Ranke y eso finca un desacuerdo entre ambos. Pero si uno analiza con más detenimiento *El historicismo y su génesis* se da cuenta que es una obra

muy hegeliana. Meinecke sí asimiló la filosofía de Hegel mucho más de lo que a simple vista parece, y en esa medida se parece también más a Croce. Un autor que a mí me gusta mucho, Rick Peters, habla de esto. Cómo el historicismo que él llama *historicismo absoluto* o *historicismo pragmático*, si mal no recuerdo, del cual Croce es un exponente, supone una renovación del idealismo Hegeliano, y yo creo que Meinecke está en ese lugar. Sí, desde luego hay cosas que lo distinguen, que lo diferencian de Croce, pero en el fondo hay mucho en común. En ambos se encuentra una preocupación común que es la *cura* de la cultura europea en el periodo de la postguerra, eso es algo que viven muy directamente ambos; la lucha contra el nazismo en un caso, contra el fascismo en el otro, y por lo tanto la experiencia de la historia desde un lugar político muy profundo, muy dramático. La historia para los dos es una cura de su propia circunstancia. Yo creo que O'Gorman no fue ajeno a ese sentimiento, pero su contexto vital desde luego lo hacía asimilarlo de otro modo. Entonces sí hay contradicciones pero también hay esos puntos muy en común, escriben desde Europa, en la vivencia de

una Europa fracturada, de una libertad amenazada, en fin, en esa medida, su planteamiento sobre la historia es también una suerte de militancia ética, ideológica; eso está en O’Gorman también, pero yo lo veo en Meinecke y en Croce vivido con mucho más dramatismo.

Tzite: ¿Usted cree que el contexto que vivieron tanto Meinecke como Croce fue clave para poder hacer estas obras historiográficas que los hicieron trascender?

Dra. Villalobos: Sí; particularmente esas dos que estudio en el texto, *La historia como hazaña para la libertad* y *El historicismo y su génesis*. Lo que pasa es que, y esa fue una de las razones que me animó a hacer la comparación, *El historicismo y su génesis* no parecería una obra de militancia, pero sí lo es en muchos sentidos, sólo que hay que leer con mucho detenimiento la Introducción y sobre todo el Apéndice; la elección misma del Apéndice, que es el discurso en homenaje a Ranke que dio el propio Meinecke, es un gesto que habla mucho de cómo se sentía Meinecke en ese momento. A pesar de que ambos autores tienen otros trabajos importantísimos,



Edmundo O’Gorman

El historicismo y su génesis e *Historia como hazaña para la libertad* son una respuesta directa a los dilemas que les plantean sus propias épocas, y en esa medida sí, son obras que reflejan lo importante que fue el contexto que vivieron en la elección de sus temas de estudio, en el tratamiento mismo del problema historicista, por ejemplo. Es decir, el afán de ambos por definir el historicismo es algo que surge de su propio presente, de su propio contexto histórico.

Tzite: ¿O’Gorman logra ser una influencia para la historiografía posterior aquí en México?

Dra. Villalobos: Sí, y una muy importante. O’Gorman, no hay que olvidarlo, fue profesor de

la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, y también de la Universidad Iberoamericana. En esa medida, formó a una gran cantidad de historiadores que se han considerado ellos mismos sus discípulos. En los últimos años hemos tenido sensibles pérdidas de discípulos de Edmundo O’Gorman, como el caso de los profesores Álvaro Matute o Jorge Alberto Manrique, que fueron ellos mismos formadores de las nuevas generaciones de historiadores. Pero a pesar de la gran influencia que ha sido Edmundo O’Gorman en México a través tanto de sus trabajos históricos, teóricos y filosóficos, así como de su labor docente, los estudios sobre su pensamiento no abundan. De



hecho es un autor que se ha trabajado menos de lo que se le ha mencionado. Eso ha cambiado un poco, pero no sustancialmente. En los últimos diez años he visto surgir muchas más tesis sobre O'Gorman, artículos especializados, pero no hay un solo libro dedicado en su totalidad a O'Gorman y desde luego que lo amerita.

Tzite: ¿El hecho de incluir a un mexicano en su estudio parte de un afán de resaltar los logros nacionales o de un nacionalismo? ¿Cuál es la razón de ser de su inclusión en este trabajo?

Dra. Villalobos: Desde luego no es un gesto nacionalista, aunque sí me parece importante porque O'Gorman es parte de nuestra propia tradición, y es un autor que nosotros mismos consideramos importante para poder establecer comparaciones, vínculos. No veo por qué el tema del historicismo, ni cualquier otro, no sea susceptible de comparación con otros contextos y otras realidades. Me llama

la atención que la historia de la filosofía en México se ve sólo desde el punto de vista de México, y eso a mí me parece un poco patriotero. Frente a esto me he preguntado por qué no podemos comparar entre distintos autores independientemente de su nacionalidad. La nacionalidad a veces es un factor determinante de algunas cosas pero no necesariamente de otras. Y en el campo de la historia de las ideas, hay muchos contextos a considerar más allá del nacional; por ejemplo en este caso, la elección de un mexicano tenía que ver más bien con el hecho muy puntual de que O'Gorman, al igual que Meinecke y Croce, había tratado de describir, de definir lo que el historicismo realmente era, eso es algo que por ejemplo Ortega y Gasset o el propio Collingwood nunca hicieron. Se asumen como historicistas, pero no lidian con el término. Y O'Gorman sí lo hace; *Crisis y porvenir..* es casi un manifiesto, casi un panfleto de lo que el historiador debe ser, de

los vicios y las virtudes del pensamiento histórico, entonces me pareció el texto idóneo para ser comparado con los otros dos. Asimismo, en mi práctica docente ha sido muy difícil a veces explicar a los alumnos los vínculos entre los distintos historicistas porque no hay trabajos comparativos y eso es muy lamentable. En el caso del historicismo, se trata de corrientes que no son necesariamente definidas por la nacionalidad, no hay algo así como por ejemplo el historicismo inglés; eso es casi una contradicción de términos, pues Collingwood es un autor muy aislado dentro de su propia tradición. Lo necesario es entonces comparar a Collingwood con otros historicistas que no necesariamente son ingleses. El historicismo en Italia sí se desarrolló más y lo típico por ejemplo ha sido estudiar la relación de Croce con otros autores italianos como Gentile, que es el otro gran historicista pero de derecha. Y de manera más reciente, se han estudiado los vínculos entre Colin-

gwood y Croce, porque el propio Colingwood se asumió discípulo de Croce. Pero la combinación con O'Gorman a mí me parecía obvia no por razones de nacionalidad sino intelectuales, por afinidades intelectuales, por la afinidad de las obras y por ejemplo porque O'Gorman fue un gran lector de Croce. En fin, al leer por ejemplo la interpretación de O'Gorman sobre Ranke y en general sobre la escuela histórica alemana, yo me preguntaba si O'Gorman habría leído *El historicismo y su génesis*, ya que nunca lo cita en su trabajo. En ese sentido, la inclusión de O'Gorman responde también a que me parece que en México hay una tradición historicista y porque la gente que estudia el historicismo en este país debe saber de O'Gorman y vincularlo con el historicismo europeo en general. Pero también porque estoy convencida de que hay que trabajarlo en comparación con los autores que le son afines. Por otro lado, mi motivo tiene que ver con la docencia. Hay como señalé, trabajos muy buenos sobre O'Gorman escritos por autores norteamericanos e incluso italianos; en revistas especializadas internacionales se han publicado artículos sobre O'Gorman y me parece el colmo que nosotros,

reconociendo a todas luces la influencia de O'Gorman, no le trabajemos de manera más directa.

Tzite: ¿Cree que la historia y la filosofía en nuestro país han estado en decadencia y por qué cree eso?

Dra. Villalobos: Yo creo que habría que hacer una distinción entre las disciplinas propiamente dichas y la valoración que de ellas se hace en el ámbito de lo público con respecto sobre todo a su utilidad. Yo no creo que la historia y la filosofía como disciplinas estén en decadencia; de hecho a pesar de la poco tangible derivación práctica que tienen, siguen siendo demandadas para ser estudiadas. Para mí es muy evidente que la filosofía y la historia o que el pensamiento filosófico y el pensamiento histórico son la base de las humanidades, por lo que me cuesta mucho trabajo pensar en una decadencia. Creo que son necesarias para la vida saludable de las sociedades, que es necesario contar con los espacios genuinos de reflexión, y la filosofía y la historia son eso, espacios de reflexión. La filosofía, espacio de reflexión acerca de cualquier cosa; la historia, espacio de reflexión sobre la identidad, la memoria, el



Benedetto Croce

pasado.

Ahora bien, lo que sí es cierto que resulta difícil a veces es identificar la función social de una y otra, y eso genera actitudes y valoraciones adversas. En esa medida me parece que, más que hablar de decadencia, lo que a veces asusta es el poco valor que se les reconoce en ciertas esferas de lo público o de lo cotidiano. Está muy claro que la filosofía o la historia no pueden tener la misma utilidad que una carrera como medicina o como ingeniería; su utilidad no se da pues en lo inmediato o en la construcción de cosas, bienes o bienestar en el sentido elemental de ese término. Pero las disciplinas humanísticas tienen una utilidad, no sólo porque son necesarias en la vida de las sociedades, sino porque son disciplinas que ayudan a los individuos a recono-

cerse dentro de sus propios espacios, dentro de una cultura, de una sociedad. Son disciplinas que despiertan el pensamiento crítico, la curiosidad, la imaginación, la creatividad y eso en una sociedad es importantísimo, es muy útil de hecho, y cumple una función específica.

Creo que uno de los problemas es que como docentes nos falta cultivar en la enseñanza de la historia y la filosofía en los niveles medios y desde luego en el superior, por qué estudiar estas disciplinas, por qué pensar históricamente o por qué pensar filosóficamente y cómo es su impacto en el mundo que nos circunda.

Ha habido coyunturas en los últimos años, coyunturas tremendas, como la del sismo del 19 de Septiembre pasado, en que un historiador podría cuestionarse fuertemente en torno a la utilidad que la historia tendría en un contexto como ese; los estudios históricos no enseñan a atender gente herida ni a construir casas; pero si bien hay cosas que los historiadores no podemos hacer en contextos como ese, hay otras que también son importantes y que corresponde a la historia y a las humanidades en general atender. No hay pues que perder de vista

que las humanidades sí son útiles a la sociedad, solamente que son útiles en su propia medida, en su propia dimensión. Darle una explicación a lo que ocurrió el 19 de Septiembre, por ejemplo, ser críticos frente a lo que ocurrió en muchas dimensiones, enfrentarlo, asimilarlo; esa no es una tarea de ingenieros ni de médicos; o lo es en la medida en la que esos médicos e ingenieros hagan parte de su vida la reflexión, la memoria, la identidad, el sentimiento, porque es más que una idea, el humanismo también es una forma de sentirse con los otros.

Entonces creo que es responsabilidad de los historiadores y de los filósofos también enseñar eso hacia afuera, tal vez eso es en lo que estamos fallando, pero como disciplinas académicas no sólo no las veo decadentes sino las veo efervescentes, saludables incluso, con sus problemas, pero saludables.

Tzite: Por último ¿qué cree que sea necesario para revitalizar los estudios históricos para alcanzar el auge que tuvieron en la década de los 40?

Dra. Villalobos: No creo que en la actualidad haya una decadencia en relación con los años 40; simple-

mente la circunstancia es distinta. Hay muchas cosas en las que uno podría pensar que estamos mejor que en los años 40, por ejemplo ahora hay muchos más historiadores y además existe una carrera que los forma para ser tales. Hay más espacio para el desarrollo de la disciplina en términos académicos y profesionales, y yo creo que eso es beneficioso; también ha crecido muchísimo la práctica historiográfica desde entonces. Lo que creo es que tal vez se han soslayado algunas actividades o quehaceres que antes resultaban no sólo intrínsecos a la labor de los historiadores en particular, sino muy bien calificados. Estos historiadores de los años 40, como el propio O'Gorman, o filósofos como José Gaos, dedicaban su vida no sólo a la investigación y la escritura, sino de manera muy importante también a la docencia. Ahora, por las condiciones propias del sistema académico, vemos mayores diferenciaciones que no son, en sí mismas malas; por ejemplo, historiadores que se dedican mucho más a la investigación que a la docencia o al revés, a la docencia que a la investigación.

Eso puede deberse al campo profesional y a las necesidades propias tam-

bién del país. Pero yo creo que es saludable, y en eso tal vez podríamos recordar un poco esas épocas y aprender algo de ellas, creo que es saludable pensar al historiador y al filósofo no sólo como un académico que tiene que cumplir con ciertas reglas inherentes al tipo de contratación que tienen en la institución, sino también como un individuo que, a través de la docencia, cumple con una función social de transmisión de conocimientos. Creo en este sentido es conveniente recordar también que más allá de sus compromisos laborales inmediatos que todos los universitarios tenemos, también debemos, como parte de la comunidad esta institución, cumplir con las tareas sustantivas de todo universitario, a saber, la difusión, la investigación y la docencia. Eso era algo que en los años cuarenta se daba por sentado, aunque no estuviera dicho en letritas de oro. Pero la universidad de hoy es un lugar muy distinto a lo que

en los años cuarenta. Esta función la tenemos muy clara en el papel, pero tal vez en la práctica no termina por ocurrir del todo. Eso es tal vez lo que no ha mejorado, lo que ha empeorado con relación a esa época. El compromiso con la docencia; el vínculo tan estrecho entre lo que estos autores investigaban y lo que enseñaban, es deseable en la actualidad y no siempre es fácil conseguirlo. La importancia de la educación media y básica, es decir historiadores formados a nivel superior pero difundiendo el conocimiento en contextos que no sólo atañan a la educación superior sino más públicos, lo que por cierto autores como O’Gorman y muchos otros, llamaron la función social del historiador, creo que debe ser recuperada. Al ser académico y cumplir con las reglas, uno cumple parcialmente con esa función social, pero sí hay que ver un poco más hacia afuera y permitir que los sistemas de evaluación

y que la vida cotidiana de los historiadores profesionales sea compatible con una función social en ese ámbito. Que en efecto haya espacios para difundirlo en la cultura, que un historiador formado y especializado, por ejemplo, no sólo diera clases en licenciatura o en posgrado, sino en preparatoria o incluso en secundaria. Esto es algo muy difícil de hacer en la actualidad, pues también la enseñanza media y básica se ha profesionalizado mucho, de manera que para dar clases en una secundaria, un título en Historia no necesariamente me califica para ser un buen profesor de secundaria. En los cuarenta no era así; uno salía con un título y ya podía dar clases básicamente donde quisiera. En fin, las prácticas se han especializado trayendo con ello tanto beneficios como problemáticas.

Tzite: Muchas gracias por concederme esta entrevista.

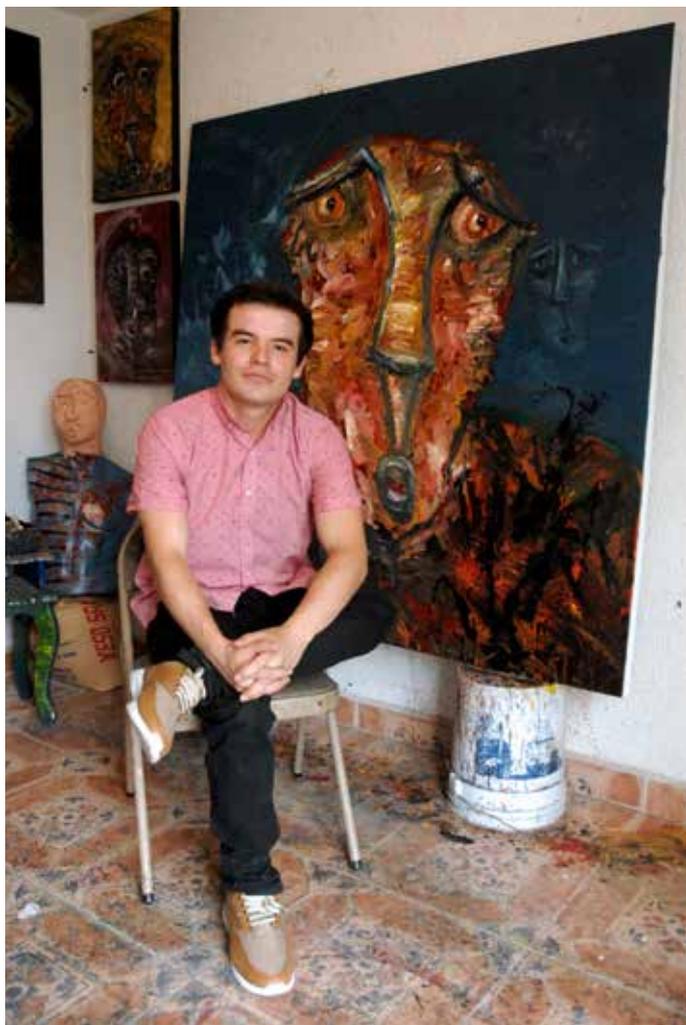
SÍNTESIS CURRICULAR REBECA VILLALOBOS ÁLVAREZ

Profesora de Tiempo Completo en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, así como también en el Posgrado en Historia de la misma institución. Doctora en Historia por la UNAM, ha recibido numerosos reconocimientos por su labor de investigación, entre ellos el *Premio Edmundo O’Gorman* (en 2005 y en 2006) otorgado por el INAH, y el *Gastón García Cantú del INEHRM*, en 2016. Asimismo, recibió en 2017 el *Reconocimiento Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos*. Su obra más reciente y motivo de esta entrevista se titula *Tres Variaciones del historicismo en el siglo XX. Meinecke, Croce y O’Gorman*.

▪ NUESTRO ILUSTRADOR

Mahum

Humberto Benjamín Morales Pego



Pintar sin bocetos establecidos, son innecesarios cuando se deja el alma en el lienzo.”



Artista plástico mexicano, nacido en 1989 en el Estado de México. Proveniente de una familia trabajadora, su dinamismo y entusiasmo lo han llevado a participar en diferentes exposiciones individuales en recintos culturales y sociales. Ha participado en múltiples exposiciones colectivas al lado de otros artistas mexicanos consagrados y emergentes.

Su obra se encuentra en Estados Unidos, Chile y México.

Ha colaborado en proyectos de intervención artística los cuales se han exhibido en museos y en espacios emblemáticos como el Paseo de la Reforma en la Ciudad de México.

Buscando hacer tangibles las emociones, utiliza trazos gruesos y definidos para realizar piezas únicas que, llenas de color, realzan la osadía de pintar sin bocetos establecidos, pues a decir de sus propias palabras, son innecesarios cuando se deja el alma en el lienzo.

Encara al mundo a través del arte como una protesta a las reglas establecidas de las formas correctas y los trazos que imitan la realidad de una forma carente de significado.

De manera subjetiva y casi indescifrable perfila cada uno de sus personajes saturados de texturas, simbolizando la complejidad de la sociedad y las personalidades que la conforman.



Personajes saturados de texturas, simbolizando la complejidad de la sociedad.”

▪ RESEÑAS

...ismos. Para entender el

ARTE

moderno

Recibido: 12 de febrero de 2019
Aprobado: 25 de marzo de 2019



Fragmento, *En el Gris*, Kandisky

LENIN RODRIGO LANDEROS ESCAMILLA

...isms: Understanding
Moder Art

RESUMEN

El siguiente artículo es una reseña del texto de Sam Phillips *Isms para entender el arte moderno*. Es un libro sin pretensiones académicas, aunque eso no significa que no pueda ser utilizado como un apoyo para entender el arte moderno. Los distintos movimientos artísticos desde finales del siglo XIX hasta nuestros días carecen de completo sentido si son vistos fuera de su contexto histórico. El texto de Phillips no es un diccionario de movimientos artísticos, ya que el orden que siguen se relaciona con el momento histórico de su surgimiento. Es un libro que nos hace interesarnos más en el arte y llevarlo hasta el aula con el objetivo de sensibilizar a nuestros estudiantes en su estudio.

Palabras clave: arte pictórico, pintura figurativa, pintura abstracta, arte moderno, contexto histórico, siglo XX.

No es posible separar una obra de arte del momento histórico en el cual fue creada. No podemos negar que el artista y su creación responden a un momento específico de la historia. Una obra del Renacimiento que representa el nacimiento de Jesús nos dice más del contexto histórico de su creador que sobre el acontecimiento que refiere el lienzo.

No podemos definir una fecha específica para precisar el nacimiento del arte moderno, pero sí podemos entender el momento histórico en el cual se desarrolla. La revolución francesa de 1789, y los movimientos que se desatan en Europa posteriormente, inician un rompimiento con el pasado y con las instituciones que representaban esa tradición del régimen anterior. La creación artística, como se ha mencionado anteriormente, no puede

ABSTRACT

The following article is a review of Sam Phillip's book...*Isms: Understanding Modern Art*. This book has no academic aspirations, though that does not mean it is not a useful text for understanding modern Art. The great variety of artistic movements since the last three decades of the XIX century till nowadays have no sense if they are seen without their historical context. Phillip's book is not a dictionary of artistic movements; the order that follows is related to the historical moment in which they started. It is a book that makes us being more interested in Art and taking it into the Classroom, sensitizing our students in its study.

Keywords: Painting, Figurative Art, Abstract Art, Modern Art, historical context, twentieth century.

separarse de su propio presente. Los artistas, contagiados de este espíritu renovador, comenzaron a crear lienzos que rompían con una tradición académica marcada por la perspectiva y la representación objetiva de la realidad.

Las últimas tres décadas del siglo XIX estuvieron marcadas por un rompimiento importante con la pintura académica debido, principalmente, a la aparición del impresionismo. El término lo utilizó por primera vez el crítico de arte Louis Leroy para referirse a una exposición de artistas que se habían separado de la pintura académica. Leroy retoma el término del título de una obra de Claude Monet expuesta en dicha presentación, *Impresión, amanecer* de 1863. La crítica se centró en la apariencia de las obras, a juicio de Leroy, parecían bocetos, cuadros no

acabados, primeras impresiones de un lienzo que aún no se concluía (Phillips, 2013). El término cuajó y se quedó.

Los impresionistas experimentaban con nuevas formas de plasmar la luz en el lienzo. Sus obras, en efecto, eran impresiones de luz. Como si, su ojo fuera una lente fotográfica que toma un halo y lo delinea al óleo. Tal vez estaban contagiados, y celosos, por la capacidad de la fotografía que podía plasmar una imagen con sólo una impresión de luz. Aún así, se aprovecharon de un aspecto que la fotografía aún no podía plasmar con su aparente magia: el color. Los impresionistas gozaron de una gama extraordinaria de colores nunca lograda en los óleos flamencos. La segunda revolución industrial había abierto un espectro portentoso de colores a los ojos de los pintores.

Mi interés por el arte pictórico justo se despertó con los pintores impresionistas, de ahí, fue llevándome tanto a la pintura figurativa como abstracta, e incluso a la escultura. No poseo una formación artística, mi disciplina profesional es la historia, sin embargo, el arte siempre me ha parecido fascinante. Como cualquier neófito en el estudio del arte, a veces, mi capacidad de entender los diversos movimientos, tendencias e incluso modas, me parece una tarea casi imposible. Con estas inquietudes me acerqué al texto de Sam Phillips *...ismos. Para entender el arte moderno*. No es un texto académico, por el contrario, lo incluiría en un anaquel de libros comerciales, sin embargo, en ese punto radica su encanto.

A partir de la rebeldía de los impresionistas con la pintura académica, el arte moderno comenzó una nueva etapa en la historia del arte, la experimentación. Los artistas empezaron a agruparse en movimientos, no

sólo para definirse a ellos mismos y su creación, sino incluso para manifestarse contra otro movimiento. La cercanía con un movimiento podía, también, atraer la atención de la crítica o de potenciales clientes. Sin embargo, también existía la posibilidad de que la etiqueta de un movimiento podía pesar sobre el artista y confinar su obra a cumplir ciertas características estéticas. Estos movimientos, nombrados por los propios artistas o incluso por la crítica, son considerados por Sam Phillips

como los ismos, por el sufixo que los complementa. “Más que ningún otro tema, el arte moderno está estructurado en ismos, movimientos, tendencias, estilos o escuelas que actúan como categorías para definir la actividad de los diferentes artistas” (Phillips, 2013).

Rápidamente cuando uno se acerca al arte moderno se ve envuelto entre una serie de ismos que llegan a ser hartos y sumamente confusos. No solamente el arte del antiguo régimen fue organizado a manera de movimientos o escuelas. El arte moderno, como lo menciona Phillips, se caracteriza más

aún por esta serie de etiquetas. Pero vayamos a lo que más me interesa presentar en este breve artículo, concentrémonos en el contexto histórico. El libro de Phillips nos ayuda a viajar a través del arte moderno y su relación con el acontecer de la historia, no sólo desde sus inicios en las últimas tres décadas del siglo XIX sino en su gran momento, el siglo XX.

La segunda revolución industrial, la confianza en que la ciencia llevaría a la humanidad al progreso se observa en las vanguardias como el futurismo. Su iniciador Filippo Tommaso Marinetti afirmaba que un automóvil era más bello que una escultura



No es posible separar una obra de arte del momento histórico en el cual fue creada.”

clásica, afirmación controvertida, aunque no tanto como el apoyo mostrado por Marinetti al fascismo italiano. Sin embargo, a pesar de que el arte moderno confía en el progreso, asimismo, en él también se reflejan los horrores de la guerra, la decepción del mundo occidental de que la ciencia y la tecnología no lograron llevar a la humanidad al progreso, solo a la muerte y a la destrucción. En este momento de la historia el arte moderno toma su lugar en el mundo.

La lectura del arte moderno puede resultar complicada para muchos de nosotros ya que una obra no puede observarse nunca sin considerar el momento en el cual fue creada. Mientras el Impresionismo rompía con el arte académico, en Europa se consolidaba la idea que la ciencia y la tecnología llevarían a la humanidad al progreso. Si, bien las dos guerras mundiales en la primera mitad del siglo XX transformarían este paradigma, no podemos librarnos de la idea de que debemos ir hacia un mejor futuro. Así es como pensamos el arte, como si toda su historia se hubiera concentrado en el desarrollo de mejores técnicas para representar la realidad. En este sentido, conforme “evolucionó” el arte, fue perfeccionando sus técnicas y materiales para poder crear “fotografías” del mundo natural. Si nos cerramos a esta idea, el arte moderno nos parecerá chocante, pretencioso y pueril.

Para observar el arte moderno debemos partir de la idea que el arte mismo no va hacia un progreso o evoluciona, sino responde al contexto histórico en el cual se desarrollan cada uno de sus movimientos. Así, el Impresionismo rompe con una tradición académica del Antiguo Régimen, se rebela y experimenta. De esta forma, también los siguientes movimientos -ismos como los denomina Phillips- que abordaré, respondieron a necesidades particulares impuestas por su lugar social. Un claro ejemplo es el Supratismo, una expresión vanguardista rusa que surge en tiempos de la Revolución. Kázimir



Malévich inició una tendencia en el arte que reducía a su mínima expresión las figuras geométricas, por eso sus obras son cuadrados blancos, cruces negras o círculos verdes sobre un lienzo blanco. Para Malévich la sencillez de sus obras era la máxima expresión emocional de un sentimiento puro que buscaba terminar con lo viejo para dar paso a un nuevo orden. Leer las obras de Malévich sin considerar su contexto nos hace juzgarlas como dibujos infantiles. No es posible separar al Supratismo de la Revolución rusa, misma que también desarrolló la idea de terminar con lo viejo para dar paso a un nuevo orden.

Obras de Malevich, Kandinsky, Modrian o Pollock pueden parecer no tener sentido alguno, y en efecto, no representan nada que figurativamente se encuentre en la naturaleza. De acuerdo con Wilhelm Worringer, el arte abstracto busca abstraer las formas caóticas de la naturaleza en formas sencillas y apacibles, que no necesariamente deben verse a través de los sentidos, sino sentirse de manera espiritual (Worringer, 2008).

Es importante en este punto aclarar al lector que el texto de Phillips no puede ser leído como una forma de evolución del arte moderno. Como si los estilos más cercanos a nuestro presente fueran mejores que los pa-



Fragmento, *Amarillo, Rojo y Azul*, Kandinsky

sados, pues caeríamos en el error de desvalorizar la expresión estética de estos artistas. Tampoco se trata de un diccionario de ismos, aunque es cierto que puede ser leído de esta manera, no considero que sea la forma adecuada. En principio, el orden en que Phillips presenta los diversos movimientos del arte moderno no se encuentra de manera alfabética, en cambio, se ordenaron de acuerdo al contexto histórico en el cual se desarrollaron. Nunca abstraídos del acontecer histórico y su relación con otros movimientos que pudieron ser antitéticos entre ellos.

Al pasar las hojas del texto vemos movimientos que se relacionan unos con otros, que contradicen los postulados del anterior, o dan paso a nuevas interpretaciones o experimentaciones, o incluso son aceptados por su momento en la historia. Por ejemplo, al llegar Stalin al poder en la Unión Soviética comenzó a limitar la libertad de los artistas, incluido la del propio Malévich. Ya no eran tiempos políticos para el Suprematismo, su lugar importante dentro del estado soviético, fue sustituido por otro movimiento surgido al mismo tiempo: el Constructivismo. Vladimir Tatlin y otros partidarios del movimiento consideraban que el arte abstracto debía representar el mundo real. Así, sus obras se concentraron en asemejar máquinas o edificios, concepto ideal para las ambiciones de Stalin y el desarrollo de la Unión Soviética.

Al ir avanzando por el libro, incluso al

azar, es imposible no verse atraído por las imágenes que rompen con nuestro concepto de arte renacentista, gótico o barroco. A pesar de solo viajar a través de sus páginas, sigue siendo atractivo dar un vistazo al texto y encontrar explicaciones no sólo en los manifiestos de los artistas sino también en la historia. Nadie, ni nosotros, ni los creadores de arte podemos

escapar al peso de la historia, siempre recae sobre nuestros hombros. La carga debió ser sumamente pesada durante la Primera Guerra Mundial. La humanidad recibió un duro golpe esperando llegar al progreso gracias a los avances que veía a su alrededor, pero pasó del sueño a una pesadilla terrible. Los artistas debieron sentir también esta depresión y sus obras lo reflejan. Un grupo se reunió en Zúrich, durante la Gran Guerra, a lanzar críticas no sólo, de nuevo, contra el arte académico, sino también contra el racionalismo que ellos argumentaban había llevado a los horrores bélicos. Estos autores se refugiaron de sus temores en el Dadaísmo, nombre que acuñaron por obra del azar al consultar un diccionario. En el Dadaísmo se refleja, tal vez, lo absurdo de la existencia misma después de la guerra.

Estos temores del mundo real azolado por la guerra pudieron ser algunos de los factores determinantes para que artistas dadaístas se acercaran al Surrealismo. En 1924, André Bretón publicó el “Primer manifiesto surrealista”, en este texto justificaba un movimiento alejado del razonamiento y cercano al puro funcionamiento del pensamiento. No es posible negar la influencia de Freud y el psicoanálisis en este movimiento, así como el rompimiento con un paradigma de razonamiento que muchos consideraban había sido el causante de la Gran Guerra.

En este punto es sustancial reflexionar la influencia que jugaron tanto la Gran Gue-

rra como la Segunda Guerra Mundial en los diversos ismos del arte moderno. Como, por ejemplo, el Bauhaus en Alemania del periodo entreguerras que, al igual que el constructivismo, intentaba representar el mundo real con creaciones que veían hacia un futuro que tendría que ser más prometedor que los horrores de la guerra. A pesar de renunciar al racionalismo y al intento por crear un futuro más prometedor, la Segunda Guerra Mundial debió ser otro golpe terrible para los artistas y la decepción vuelve a reflejarse una vez más en sus creaciones.

Un nuevo capítulo del texto de Phillips se concentra en los movimientos de mediados del siglo XX, fuertemente influenciados por la guerra y el nuevo orden bipolar. Curiosamente, en este periodo, surgen nuevas propuestas o reinterpretaciones de movimientos anteriores. Tal es el caso del *Cinetismo*, relacionado con las propuestas dadaístas de Marcel Duchamp, en especial con sus *ready-mades*, artículos ya hechos y cotidianos presentados como una obra de arte. Tal vez intentando, de nueva cuenta, reflejar lo absurdo del mundo de la guerra fría, el arte se resguarda en la ironía para enfrentar un presente oscuro. En los Estados Unidos, los artistas se dejaron influir por la cultura norteamericana de masas. Así, se concentraron en la representación de objetos cotidianos levantados al nivel de piezas de museo. La cultura popular reclamaba su lugar en el arte, así como en la historiografía los historiadores reclamaban el sitio de aquellos ignorados por el discurso de la historia.

La historia del arte moderno continúa hacia las últimas décadas del siglo XX y los primeros años del siglo XXI. Sin evitar que algunos ismos se rodeen por el escándalo

y el desprecio de algunos críticos. No nos debe sorprender, ya que algunos movimientos pueden parecer que llevan las cosas al extremo, al presentar cadáveres disecados de animales muertos o realizar *happenings* que ponen en riesgo la integridad misma del creador. Me viene a la mente un texto de Avelina Lesper: *El fraude del arte contemporáneo*, donde la autora realiza una crítica a nuevas expresiones, considerándolas simples tomaduras de pelo, alejadas de un sustento artístico. Es un texto que nos proporciona otra visión sobre el arte y algunos de sus ismos más actuales.

Finalizando con el libro de Phillips, no podemos negar que el texto tiene el objetivo de ser un documento de consulta, alejado de pretensiones académicas. Sin embargo, como inicié esta breve reseña, en ese punto radica su encanto. La razón principal es que el primer acercamiento que una persona realiza al arte moderno lo hace con poco conocimiento sobre el tema, con algunos prejuicios incluso. Prejuicios que muy probablemente comparten nuestros estudiantes. Con esto, regreso a mi tesis anterior, sólo es posible comprender una obra de arte moderno al observar también el contexto histórico en la cual fue creada. Nunca, alejada del momento de su creación.



Sólo es posible comprender una obra de arte moderno al observar el contexto histórico en el que fue creada.”

BIBLIOGRAFÍA

- Phillips, S. (2013). *...ismos. Para entender el arte moderno*. Madrid, España: Turner.
- Worringer, W. (2008). *Abstracción y naturaleza*. Ciudad de México, México: FCE.

▪ TEMAS LIBRES

LA HUELLA DEL

MAESTRO

IGNACIO GARCÍA TÉLLEZ
EN MÉXICO Y EN LA UNAM*

ANGÉLICA PÉREZ ORDAZ

*Recibido: 19 de febrero de 2019
Aprobado: 27 de marzo de 2019*



* Artículo elaborado por la autora como homenaje al maestro Ignacio García Téllez por haber obtenido la Cátedra Especial que lleva su nombre.

RESUMEN

La huella dejada por el maestro Ignacio García Téllez en México y en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) especialmente, da cuenta de sus importantes aportaciones en la construcción de la vida institucional del país, de la labor educativa y de la responsabilidad social de la Universidad de la Nación y su papel protagónico en la historia y en la conformación de una identidad que la caracteriza como una entidad educativa abierta, democrática e independiente para autogobernarse. Su trayectoria se inscribe tanto en la dimensión política como en su vida administrativa y académica, como estadista, administrador público y docente, con amplio reconocimiento entre los diversos actores políticos y sociales de su época y, sin duda, tuvo una importante participación en la construcción del Estado mexicano.

Palabras clave: Ignacio García Téllez, Autonomía de la UNAM, identidad y pertenencia a la UNAM.

ABSTRACT

The imprint left by Ignacio Garcia Tellez in Mexico and the National Autonomous University of Mexico (UNAM), gives an account of his contributions in the construction of the institutional life of the country. The educational work and social responsibility of the University of The Nation, its leading role in history and in the shaping of an identity that characterizes it as an open, democratic and independent educational entity to govern itself. His career is registered in both the political and administrative and academic dimensions, as a statesman, public administrator, and teacher. He had ample recognition among the various political and social actors of his time and certainly had essential participation in the construction of the Mexican state.

Keywords: Ignacio Garcia Tellez, Autonomy of the UNAM, identity and belonging at UNAM.

SÍNTESIS CURRICULAR ANGÉLICA PÉREZ ORDAZ

Doctora en Ciencias Políticas y Sociales por la UNAM, actualmente es profesora de carrera de tiempo completo en el Colegio de Ciencias y Humanidades Plantel Sur, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Realizó un posdoctorado en Milán, Italia, en investigación educativa en Educación Media Superior. Ha participado como asistente y/o ponente en múltiples cursos, diplomados, seminarios, coloquios, conferencias, congresos, libros colectivos nacionales e internacionales y artículos en revistas académicas y de divulgación.

La huella del maestro Ignacio García Téllez (21 de mayo de 1897-14 de noviembre de 1985, Guanajuato) en México y particularmente en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) se cristaliza en la construcción de instituciones y organizaciones públicas, que dan sustento a la acción del gobierno, a la labor educativa y a la responsabilidad social de la Universidad de la Nación y su papel protagónico en la historia y en la conformación del país. A México, como un Estado en busca de mejores condiciones de vida para su población y a la UNAM, como una entidad educativa abierta, democrática e independiente para autogobernarse.

La trayectoria de García Téllez se inscribe tanto en la dimensión política como administrativa y académica. Participó en la construcción del Estado mexicano como un servidor público honesto, eficiente y responsable en los cargos que le asignaron en diversos momentos de su trayectoria. Fue estadista, administrador público y académico con amplio reconocimiento entre los diversos actores políticos y sociales de su época. Participó en reformas constitucionales en favor del desarrollo de la población, particularmente en aquellas que incidían en beneficio de los más pobres.

Su trayectoria como servidor público inicia en 1918 como Oficial Primero en el Departamento Consultivo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, donde en 1921, gracias a su titulación como abogado en la Universidad Nacional de México, lo ascienden como abogado auxiliar. Fue diputado federal por su estado en la XXX Legislatura (1922).

Es designado gobernador Interino de su estado natal en 1923. En 1924 es electo nue-

vamente diputado federal en la XXXI Legislatura. En 1927 participó en la redacción del nuevo Código Civil e introduce una serie de tesis vanguardistas sobre la capacidad civil de la mujer. En 1928 es nombrado Oficial Mayor encargado de la Subsecretaría de Gobernación.

En 1929, durante el gobierno de Emilio Portes Gil, se manifestó en contra de la intervención policiaca en las manifestaciones estudiantiles realizadas a favor de la autonomía de la Universidad; a partir de este hecho García Téllez fue nombrado rector interino a los 32 años, y poco después definitivo para dirigir esta casa de estudios y convertirse en el primer rector de la Autonomía Universitaria.

En 1933 apoya al general Lázaro Cárdenas del Río para la presidencia de la República, donde es invitado a formar parte de su equipo como secretario de Organización del Centro Director Cardenista, y participa activamente en las giras de la precandidatura y candidatura, así como en la elaboración del Plan Sexenal del gobierno cardenista (1934-1940). Durante la presidencia de Lázaro Cárdenas dirigió la

Secretaría de Educación Pública (1934-1935), donde apoyó la reforma al Artículo Tercero de la Constitución (1934), en la cual se establecía que: “la educación que impartía el Estado sería socialista, además de excluir toda doctrina religiosa, combatirá el fanatismo y los prejuicios, para lo cual la escuela debería organizar la enseñanza y actividades de forma que permitieran crear en la juventud un concepto racional y exacto del universo y de la vida social” (p. 849), así como, la creación del Instituto Politécnico Nacional (IPN).

Fue Secretario General del Partido Na-



La huella del maestro García en México se cristaliza en la construcción de instituciones públicas.”



Ignacio García Téllez

cional Revolucionario (1935-1936), Procurador General de la República (1936-1937); Secretario particular de la presidencia de la República (1937-1938), Secretario de Gobernación (1938); participó en la expropiación y nacionalización del petróleo y la creación de PEMEX como empresa estatal y en la apertura del país a los inmigrantes republicanos españoles para su asilo.

Con Ávila Camacho como presidente fue secretario del Trabajo (1940-1943). Sentó las bases para la creación del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) y fue su director de 1944 a 1946; asimismo, participó en la creación del estatuto jurídico de los trabajadores al servicio del Estado. Entre 1947 y 1970 fue secretario particular de Lázaro Cárdenas hasta la muerte de éste en octubre de 1970. En 1974 fue fundador y primer presidente de la Asociación Cívica Lázaro Cárdenas, A.C. Así también, impulsó la creación de varias delegaciones en la República y el Círculo de Economistas del Instituto Politécnico Nacional, A.C., cuyo fundador y primer presidente fue Ariel Vázquez Negrete (Mercado, 2011, pp. 3, 4).

En mayo de 1929 se inicia en la Universidad Nacional, un movimiento estudiantil que reivindicaba su autonomía respecto del Estado para autogobernarse, elegir internamente a sus autoridades, disponer de sus bienes y patrimonio, diseñar sus formas de enseñanza y el contenido de sus programas de estudio, cuyo resultado fue el logro de la Autonomía Universitaria.

Ante el fortalecimiento del movimiento estudiantil y la generalización de la huelga, la respuesta de Portes Gil fue acompañada de una propuesta de ley de autonomía universitaria como única solución al conflicto. Eso permitiría a su gobierno lograr el mérito de haberla concedido e impedir la huelga estudiantil, que para entonces ya era nacional y fuera manejada por el vasconcelismo, al mismo tiempo limitar la autonomía, relajar el principio de autoridad en medio de una crisis política y dejar fuera de consideración más peticiones estudiantiles. Es así que se reconoce como fines de la Universidad: la docencia, la investigación y la extensión universitaria, las cuales, junto con la Ley Orgánica que entonces se aprobó (22 de julio de 1929), permitieron el funcionamiento estable de la institución por lo menos hasta el año de 1933 (Contreras, 2004, p. 174). En esta ley se encomienda al gobierno de la Universidad y a sus órganos representativos de los diferentes elementos que la constituyen.

Del 11 de junio y hasta el 1 de agosto de 1929 (debido a la renuncia de Antonio Castro Leal), García Téllez asume la rectoría de la Universidad Nacional Autónoma de México de manera interina; a partir del 4 de septiembre del mismo año, al 12 de septiembre de 1932, de manera definitiva. Plantea la revisión de los planes de estudio para que la UNAM fuera más allá del enciclopedismo; propone que la educación se complemente con el conocimiento del contexto del país, con el contacto directo con los problemas de los diversos grupos económicos y sociales



(campesinos, obrero y empresarios, etc.) para que los estudiantes y egresados, fueran útiles y propositivos en el desarrollo del país. Consideraba que el éxito y poner la Universidad a la vanguardia serían posibles por la colaboración entre sus integrantes, para convertirla en el foco de socialización de la cultura superior y en un factor básico de integración nacional.

Al presentar su programa de trabajo a la recién autónoma Universidad, García Téllez planteó el compromiso de ésta frente a la sociedad y el reto que afrontamos los universitarios, hasta nuestros días, ya que, como sabemos, la Universidad Nacional Autónoma de México es la entidad educativa de investigación científica y humanística más importante de México y se encuentra entre las mejores universidades de Latinoamérica y el mundo, cuenta con una gran solidez y fortaleza como resultado de los procesos por los que ha transitado desde su creación.

A partir de este periodo la figura del rector tuvo fuertes componentes de autoritarismo y personalismo, principalmente durante el primer medio siglo de vida de la UNAM, cuando el personal de la entidad era poco numeroso y había escasos espacios de debate. El rectorado se caracterizó por una sólida presencia y capacidad de liderazgo, unidas a

una importante capacidad oratoria, un enérgico carácter capaz de enfrentar una entidad siempre en efervescencia y en no pocos casos rescatarla de conflictos y crisis; además, le era deseable contar con una amplia solvencia moral, que pudiera restaurar con su sola presencia el orden. La autonomía en la UNAM tuvo como resultado la creación y renovación del sentido de identidad y de pertenencia a una comunidad, el reforzamiento de su cohesión como grupo, la vinculación del pasado con el presente como una nueva manera de “sintonizar” el sistema de valores del individuo con el del grupo; tanto más fielmente se realice y se repitan los rituales, tanto más se consolidará el sistema de valores, creencias y la legitimidad de la autoridad (Gallegos, 2014, pp. 22, 27, 28).

Con Ignacio García Téllez se restableció la autoridad en la UNAM, se fortalecieron los intereses universitarios y la solidaridad entre la comunidad. Aun con carencias económicas, se reorganizaron los programas de estudio, el funcionamiento de la administración y la orientación pedagógica. Se persiguió la impartición de una cultura general, profundizar y ampliar las especializaciones profesionales, fomentar la investigación científica y convertir a la Universidad en un poder espiritual que fuera fiel exponente de

la cultura nacional y se abrieron sus puertas para los estudiantes y profesores de todo el país. Para él, el postulado esencial para un futuro promisorio de la UNAM se sustentaba en un gobierno de los mejores para los mejores (Vázquez, 2010, pp. 55,56). Sin embargo, es hasta la Ley Orgánica de 1933, promulgada por el Presidente Abelardo Rodríguez, cuando se considera la plena autonomía de la Universidad y se define como una corporación cuyos fines son impartir educación superior y organizar investigaciones científicas acerca de las condiciones y problemas nacionales, para formar profesionistas, técnicos útiles para la sociedad y extender los beneficios de la cultura. Propone como autoridades universitarias al Consejo Universitario, al Rector, los directores de facultades, escuelas e institutos universitarios, profesores y alumnos representantes de las academias. El Rector se convierte en el jefe nato de la entidad, quien presidirá en adelante al Consejo Universitario, máxima autoridad universitaria, y quien dicta todas las normas y disposiciones generales encaminadas a organizar y definir el régimen interior de la Universidad (LOUNAM, 1933).

Después de finalizar su cargo como rector de la UNAM, el maestro García Téllez se dedica esencialmente a la academia y al servicio público, hasta 1946, cuando se retira como funcionario del Estado para ejercer su profesión de abogado.

Actualmente la UNAM es un organismo descentralizado del Estado que se crea para hacerse cargo de la prestación de una parte del servicio público, específico en este caso: la educación superior y media superior. Con éstos se pretende la descentralización del Estado, no de la administración pública, lo que significa que sus atribuciones no se despren-

den de las asignadas al Ejecutivo, sino que se desgajan de las atribuciones genéricas del Estado, por ello este tipo de organismos no quedan subordinados a los poderes federales en una relación de jerarquía o tutela, sino que guarda una relación de coordinación y de colaboración.

Se caracteriza porque: a) se crea por la ley, b) tiene personalidad jurídica propia, c) cuenta con patrimonio propio, d) no se adscribe al ámbito de ninguno de los poderes del Estado, e) su objeto consiste en la prestación de una parte del servicio público de educación, y f) está dotada de una amplia autonomía prevista en el artículo 3° constitucional.

La autonomía se define como la capacidad de autodeterminación de autogobierno de un ente, al decidir por sí mismo la resolución de sus problemas. Su creación como órganos especializados autónomos de los poderes tradicionales mejora los controles ciudadanos sobre la actividad del Estado y garantiza un desempeño profesional, objetivo y eficiente del sector público; ello, en la medida en que no hay dependencia jerárquica formal

alguna en los procesos de nombramientos de sus titulares y participan distintas instancias con representación democrática y/o solvencia moral y técnica (Matute, 2015, p. 26).

Difundir la vida y obra de Ignacio García Téllez es un gran compromiso de la comunidad universitaria, por el significado que representa para revalorar sus raíces dentro de la Máxima Casa de Estudios del país, y la responsabilidad que tiene frente a la sociedad. La difusión entre la comunidad académica y estudiantil del CCH de su relevante responsabilidad como primer rector de la Universidad Nacional Autóno-



La autonomía se define como la capacidad de autodeterminación de autogobierno de un ente.”

ma de México y su trayectoria académica, como estadista y eminente administrador público; nos permite transmitir el carácter que nos distingue como la Universidad de la Nación, la importancia del fortalecimiento de la identidad universitaria, cchachera y el sentido de pertenencia a la UNAM, no sólo como entidad constructora de conocimiento sino también como forjadora de conciencia social y solidaridad orientadas a la construcción de un futuro esperanzador para nuestros estudiantes y para México como nación, como una sociedad urgida de equidad, justicia, certeza y democracia. Formadora de individuos autónomos, críticos y reflexivos, con la capacidad de aprender en cualquier situación y actuar de manera responsable y cívica en el seno de una comunidad, donde sus referentes históricos son esenciales en la integración de la colectividad y al mismo tiempo, le dan sentido a su definición como concreción de una parte esencial del y para el Estado mexicano, del reconocimiento de su autonomía y tareas, e indudablemente de su responsabilidad social.

Re-conocer y re-valorar el compromiso y trayectoria del maestro García Téllez como académico y administrador público, nos permitirá a la UNAM y a la comunidad del Colegio fortalecer nuestra identidad y re-apropiarnos del significado de la "Autonomía" en la formación de individuos libres y responsables, del re-conocimiento del CCH, como un espacio donde es posible la libertad, la reflexión, el juego o simplemente el disfrute de sus bellas áreas. Un lugar que se reconstruye cotidianamente como un refugio que genera un sentido de pertenencia y felicidad entre la comunidad.

BIBLIOGRAFÍA

Archivo Histórico de la UNAM (AHUNAM) (2018). Ignacio García Téllez. Re-

cuperado el 1 de octubre de 2018 del sitio: http://www.ahunam.unam.mx/consultar_fcu?id=3,32.

Contreras, P. (2004). La Universidad Nacional y Autónoma. En *Perfiles Educativos*. Ciudad de México, México.

Diario Oficial de la Federación (DOF) (1934). Decreto que reforma el Artículo 3º y la Fracción XXV del 73 constitucionales. Recuperado el 29 de junio de 2018 del sitio: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/dof/CPEUM_ref_020_13dic34_ima.pdf.

Gallegos, J. (2014). *Discursos de toma de posesión de los rectores de la Universidad Nacional Autónoma de México 1910-2011*. Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación.

García, I. (2012). *En la brega*. Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Matute, C. (2015). Organismos Autónomos Constitucionales. La evolución de la División de Poderes y un proceso de integración al orden jurídico internacional. En *Revista de Administración Pública* 138. Recuperado el 28 de octubre de 2018, del sitio: <http://www.inap.mx/portal/images/pdf/rap138.pdf>.

Mercado, M. (2011). Fondo Ignacio García Téllez. Catálogo por expedientes 2011. Ciudad de México, México: IISUE-AHUNAM.

UNAM (1929). Ley Orgánica. Recuperado el 12 de diciembre de 2018 del sitio: <http://abogadogeneral.unam.mx/PDFS/COMPENDIO/34.pdf>.

----- (1933). Ley Orgánica. Recuperado el 13 de diciembre de 2018 del sitio: <http://abogadogeneral.unam.mx/PDFS/COMPENDIO/53.PDF>.

Vázquez, N. (2004). Ignacio García Téllez. Primer rector de la autonomía universitaria. Ciudad de México, México: CESU-UNAM.

COMITÉ ISRAELITA PRO
REDENCIÓN
DE LA ECONOMÍA NACIONAL DE MÉXICO

DAVID PLACENCIA BOGARIN



Recibido: 28 de febrero de 2019

Aprobado: 3 de abril de 2019

ISRAELITE COMMITTEE PRO
REDEMPTION
of the National Economy of Mexico

RESUMEN

La expropiación petrolera fue una acción prioritaria para los gobiernos posrevolucionarios, ya que era una de las máximas enunciadas en el artículo 27 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. El general Lázaro Cárdenas encontró un momento coyuntural para llevarla a cabo en 1938, pues se aproximaba la Segunda Guerra Mundial y el país vivía un momento de estabilidad social. Una vez realizada la expropiación, el gobierno lanzó una campaña nacionalista que enaltecía el acontecimiento e invitaba al pueblo a cooperar para pagar la deuda petrolera, por lo que fundó el Comité Nacional para la Redención de la Deuda Petrolera. La respuesta de la Comunidad Judía fue formar el Comité Israelita Pro Redención de la Economía Nacional de México, mismo que estableció los mecanismos para cobrar a sus socios y poder realizar una aportación conjunta.

Palabras Clave: Expropiación petrolera, Lázaro Cárdenas, Segunda Guerra Mundial, Comunidad Judía.

ABSTRACT

The expropriation of oil was a priority action for post-revolutionary governments since it was one of the maxims enunciated in Article 27 of the Political Constitution of the Mexican United States. General Lázaro Cárdenas found a conjunctive moment to carry it out in 1938, as the Second World War approached and the country was experiencing a moment of social stability. Once the expropriation was carried out, the government launched a nationalist campaign that extolled the event and invited the people to cooperate in paying the oil debt, for which reason it founded the National Committee for the Redemption of Oil Debt. The response of the Jewish Community was to form the Israelite Pro Redemption Committee of the National Economy of Mexico, which established the mechanisms to charge its members and make a joint contribution.

Keywords: Oil expropriation, Lázaro Cárdenas, World War II, Jewish Community.

SÍNTESIS CURRICULAR DAVID PLACENCIA BOGARIN

Licenciado en Historia y maestro en Economía Financiera. Coordinador Técnico del Centro de Documentación e Investigación Judío de México. Obtuvo la medalla "Alfonso Caso" en 1999. Tiene diversas publicaciones sobre la cultura judía en México, archivos históricos y sobre la crisis del modelo neoliberal. Es profesor del Plantel Azcapotzalco y de la Facultad de Estudios Superiores Aragón de la UNAM.

ANTECEDENTES

El 5 de febrero de 1917 se promulgó la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, en la que se enarbolaba, entre otras reivindicaciones, el artículo 27, que dictaba que: *las montañas, valles, aguas y recursos naturales en el país eran propiedad de la nación*. Esto ponía en entredicho las concesiones petroleras otorgadas a las empresas extranjeras y desde ese momento inició una lucha entre el gobierno mexicano y los gobiernos de los países de los inversionistas en energéticos. En diferentes ocasiones se trató de expropiar los pozos petroleros y elevar los impuestos; pero, como nuestra nación estaba endeudada con dichos países y además tenía la necesidad de obtener nuevos créditos, los dictados no se cumplían, e inclusive hubo amenazas de intervención armada por parte de los Estados Unidos de Norteamérica.

En 1934, Lázaro Cárdenas triunfó en las elecciones, con lo que dio inicio en forma el primer plan sexenal. Como parte de su política de apoyo al pueblo, Cárdenas permitió la realización de huelgas, impulsó la reforma agraria a tal nivel que durante su gobierno se repartieron más tierras que la sumatoria de los gobiernos de sus predecesores (Venustiano Carranza, Adolfo de la Huerta, Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles, Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez). También tuvo la visión de pensar en la industrialización del país, la sustitución de importaciones y la importancia de la profesionalización técnica, para lo cual fundó el Instituto Politécnico Nacional.

EXPROPIACIÓN PETROLERA

El general Lázaro Cárdenas es recordado por llevar a cabo la *Expropiación Petrolera* (el 18 de marzo de 1938), que se venía gestando desde 1917 con la promulgación de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.

En noviembre de 1936, el Sindicato de Trabajadores Petroleros de la República Mexicana presentó un contrato colectivo de trabajo que buscaba nivelar las condiciones laborales de los trabajadores en las diferentes empresas. Las empresas petroleras que habían gozado de un gran número de beneficios se negaron, argumentando incapacidad económica; en ese momento, Lázaro Cárdenas intervino para evitar la huelga, pues le era más importante llevar a cabo el reparto agrario en la zona de *La Laguna*. Los obreros aceptaron posponerla y las empresas discutir un contrato general.

La parte final del conflicto inició en diciembre de 1937, cuando la Suprema Corte de Justicia de la Nación ordenó cubrir sueldos y prestaciones a los trabajadores, por lo que los empresarios se ampararon; pero el laudo salió a favor de los empleados y los patrones se inconformaron. Ante tal situación, el 9 de marzo de 1938 el presidente Lázaro Cárdenas (1938) escribió: “México tiene la oportunidad de librarse de la presión política y económica que han ejercido en el país las empresas petroleras. Hoy que el país no registra luchas armadas y que está en puerta una nueva guerra mundial, las condiciones son diferentes para que México haga uso de sus derechos de soberanía”. En la referencia se rescata que desde antes existía la idea de la expropiación, pero



En 1934, Lázaro Cárdenas triunfó en las elecciones, con lo que dio inicio en forma el primer plan sexenal.”

que el momento coyuntural se había dado porque el país tenía un gobierno estable y, sobre todo, porque se avecinaba la Segunda Guerra Mundial y los Estados Unidos no se querían ver inmiscuidos en un conflicto, principalmente, al tomar en cuenta la posibilidad de que el vecino, México, se aliara con los países del Eje.

El 14 de marzo, la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje les dio a las empresas veinticuatro horas para pagar sueldos y prestaciones. Al día siguiente, la Suprema Corte de Justicia les negó el amparo, pese a lo cual se negaron a pagar, por lo que el 18 de marzo, el presidente de la república leyó y difundió las razones para decretar la expropiación petrolera, misma que se aplicó a dieciséis empresas, entre las que destacaron Huasteca Petroleum, Standard Oil, Sinclair, el Águila y Royal Dutch Shell.

El entonces presidente de los Estados Unidos, Franklin Delano Roosevelt, declaró que México estaba en su derecho, siempre y cuando estuviera dispuesto a pagar compensaciones justas; mientras tanto, el Reino Unido quería la devolución de la industria petrolera a sus legítimos dueños.

Las negociaciones para el pago de indemnizaciones no fueron sencillas. En mayo de 1940, Lázaro Cárdenas llegó a un acuerdo con la compañía Sinclair, que tenía el 40% de sus activos expropiados; por otro lado, el gobierno mexicano valuaba las propiedades expropiadas en 20 millones de dólares, mientras que las empresas exigían varios cientos de millones como compensación; y, finalmente, Manuel Ávila Camacho acordó con el gobierno de los Estados Unidos que México pagaría USD\$29,995,991.00 (vein-

tinove millones novecientos noventa y cinco mil novecientos noventa y un dólares) más un interés de 3% anual a partir del 18 de marzo de 1938. El convenio se firmó en septiembre de 1943 (Tello, 2008).

COMITÉ ISRAELITA PRO REDENCIÓN NACIONAL

Una vez que se concretó la expropiación petrolera, la maquinaria estatal empezó a tra-

bajar para justificarla por medio de un discurso nacionalista. El primer ladrillo fue colocado por el general Francisco J. Múgica, quien realizó un donativo por seis mil pesos en un acto público, seguido por diversos partidarios. El 23 de marzo *El Nacional* anunciaba: “Espontáneas aportaciones para pagar el rescate del petróleo”.

Para poder reunir las aportaciones el Banco de México abrió el 25 de marzo una cuenta especial para captar las remisiones, el siguiente paso que dio el gobierno fue fundar el Comité Nacional para la Redención de la Deuda Petrolera, lo que se replica en las diferentes dependencias gubernamentales, en los sectores del PNR y sindicatos (Avilés, 2008).

El Comité quedó integrado de la siguiente forma: Presidente Honorario: Gral. de Div. Lázaro Cárdenas; Presidente: Dr. y Gral.

José Siurob; Director General: Dr. Alfonso Priani; Sub-Director General: Emilio Azcárraga; Secretarios: Lic. Luciano Kubli e Ing. Luis G. Franco; Tesorero Interventor: Contador Luis Montes de Oca (Director General del Banco de México); Vocales: Lic. Octavio Mendoza González, Lic. Julio Jiménez Rueda y Dr. Víctor Lorandi.

Para promover la recaudación, el Departamento de Educación Física brindó el apoyo



México tiene la oportunidad de liberarse de la presión política y económica que han ejercido en el país las empresas petroleras.”

de 5.000 muchachas que recorrieron las calles de la ciudad en búsqueda de aportaciones. Para remarcar el sentido patriótico de la labor, vestían listones tricolores, marchaban con banda de guerra y una bandera e incluso montaron guardia en el Ángel de Independencia. Con el mismo objetivo se fundó el Comité Nacional Femenino Pro-Recaudación Económica, presidido por Amalia Solórzano, esposa del presidente de la república.

No escatimaron esfuerzos para promover el patriotismo: inclusive se utilizó al mismo Cuauhtémoc Cárdenas, quien, con solamente 4 años de edad, acudió con sus compañeros para donar sus ahorros. Los discursos eran muy elocuentes pues se habla de niños que llevaban los ahorros que tenían para comprar una pelota, pero que preferían mandarlos para pagar el petróleo. Se cuenta de una señora que entregó una boleta de empeño y de una colecta pública en Bellas Artes, del 12 al 15 de abril, a la que llevaron conejos, gallinas, guajolotes, pájaros y plantas como donativo.

Las presiones del gobierno hicieron que las colectas se extendieran a la iniciativa privada; por ello, la Cámara Israelita convocó a un mitin para el martes 5 de abril de 1938, con el fin de organizar la colecta de la Colonia Israelita de México. La convocatoria hablaba del deseo de la Comunidad Judía de colaborar en la medida de sus posibilidades con el pueblo mexicano mediante su participación en la campaña pro-Redención Económica del país; hacía énfasis en la necesidad de explicar la situación por la que atravesaba la nación, la cual se puntualizaba que era su patria adoptiva y que se tenía la obligación de ayudar al pago de la deuda petrolera con-

traída; también se enfatizaba que la Colonia Israelita participaría en la gran obra de la independencia económica de México (Cámara 1938, Caja 75, Exp. 4).

El 11 de abril se fundó el *Comité Israelita Pro Redención Nacional* en las instalaciones de la calle de Tacuba 15, acto al que se convocó a todas las instituciones de la Comunidad Judía. Para iniciar el evento tomó la palabra el Sr. Gregorio Shapiro, presidente de la Cámara Israelita, que entonces era la institución centralizadora, con el fin de hacer saber

la necesidad de cooperar en la Redención Económica de México mediante un fondo que se debería entregar al gobierno del general Lázaro Cárdenas como muestra del entusiasmo con que la Colonia Israelita respaldaba la obra de liberación económica emprendida por el presidente de la república. La propuesta fue aprobada y el comité se integró de la siguiente forma:

Presidente: P. Zaidman

Vice-presidente: J. Mochan

Tesorero: J. Tabachnik

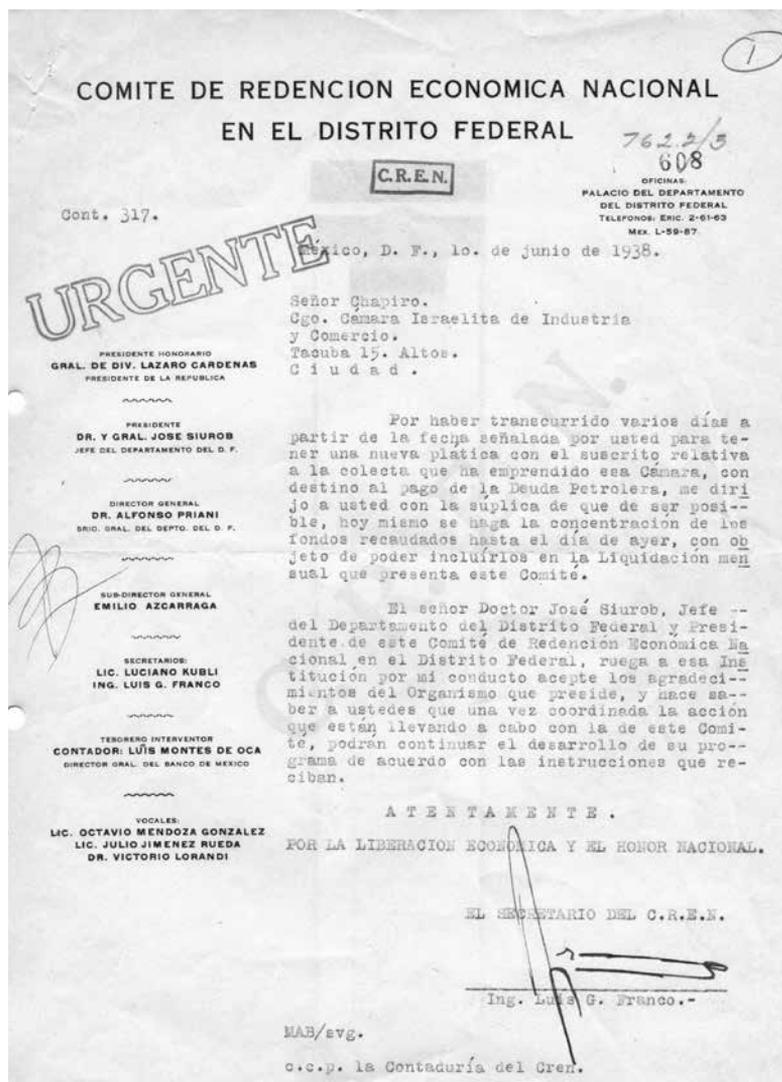
Secretario: I. Berebichez

Secretario Financiero: Isaac Warman

Vocales: Schkurovich; Magidin; G. Shimanovich; M. Lasky; M. Darszon; y Sra. Guttman (Cámara 1938, Caja 75, Exp. 8).

Inmediatamente se empezó a trabajar en un machote para enviar a los socios de la Cámara, en el cual prácticamente se les obligaba a cooperar pues sí bien el texto iniciaba en forma amable, terminaba estableciendo la cantidad con la que le correspondía cooperar a cada miembro, de acuerdo con su situación económica, y argumentaba que había que contribuir con el país que los había acogido.





la ciudad las aportaciones para contribuir a la Redención Económica para el pago de la deuda petrolera.

Este Comité integrado por quince miembros, ha estudiado la situación de usted, y la Comisión Colectora le expresará cuál es su sentir respecto a su posibilidad económica, a fin de que de acuerdo con ella cubra usted la aportación que le corresponde.

Como residente en México y ligados con el pueblo y su gobierno, no podemos dejar pasar inadvertido el esfuerzo que están realizando para su Redención Económica, y haciendo honor a su alto prestigio, cubrir cuanto antes la deuda petrolera; y es por ello que cordialmente le invitamos a cubrir el monto que se

asigne a nuestra colonia, que corresponde al concepto de solidaridad que debe reinar entre nosotros (Cámara, Caja 75, Exp. 1).

La carta estaba firmada por el presidente P. Zaidman y el secretario I. A. Berebichez y a la letra decía:

Tenemos el honor de participarle que la noche del 11 de abril tuvo lugar una reunión en el local de la Cámara Israelita de Industria y Comercio de México, a la cual concurren representantes de todas las Sociedades Israelitas radicadas en la capital, y otros prestigiados miembros de la colonia, tomándose el acuerdo de nombrar un Comité que se encargue de recoger entre todos los israelitas de

La recaudación en la Colonia Israelita no fue fácil, pues en 1938 la mayor parte de la población seguía siendo comerciante, otros se denominaban a sí mismos industriales, pero en realidad lo que tenían eran talleres con varias máquinas; además de que en ese año les era vital ahorrar para traer al país a los familiares que todavía se encontraban en

Europa. A eso hay que agregar que el país atravesaba un periodo de recesión económica, por lo que, el 9 de junio de ese mismo año, el Secretario del Comité de Redención Económica Nacional (CREN) solicitó a los miembros del Comité Israelita Pro Redención Nacional que nombraran una comisión para que pasara a las oficinas generales del CREN a presentar la liquidación respectiva sobre las cantidades que habían recaudado. Así mismo, pedía entregar en el CREN el efectivo y los talonarios con los recibos individuales, pues existía la obligación de presentar un informe el 10 de junio (Cámara, Caja 75, Exp. 13). Algo que llama la atención es que se dirige a ellos como los miembros de la Colonia Israelita Europea, sobre todo porque, si bien es cierto que la mayor parte de los socios de la Cámara venían de ese continente, también contaba con miembros llegados de otras regiones.

El Comité Israelita Pro Redención Nacional realizó tres entregas de dinero al Banco de México. La primera fue el 2 de junio, por medio del cheque N° 24092 B a cargo del Banco Mercantil de México, S. A., por \$ 20,000.00 (Veinte mil pesos 00/100 M. N.); la segunda, el 9 de junio, por la suma de \$ 10,000.00 (diez mil pesos 00/100 M. N.), en cheque N° 24487 B, contra el Banco Mercantil de México, a favor de este Comité de Redención Económica Nacional en el Distrito Federal, debidamente endosado al Banco de México; y la tercera, el 1 de julio por \$ 1,560.50 (un mil quinientos sesenta pesos 50/100 M. N.), en cheque N° 24820 B por valor de \$ 1,526.02 y \$ 34.48 en efectivo. Estas tres aportaciones representaron el saldo total de la colecta efectuada por el Comité Israelita Pro Redención de la Economía Nacional de México entre los

miembros de la Colonia Israelita Europea, y que destinaron al fondo de Cooperación Nacional.

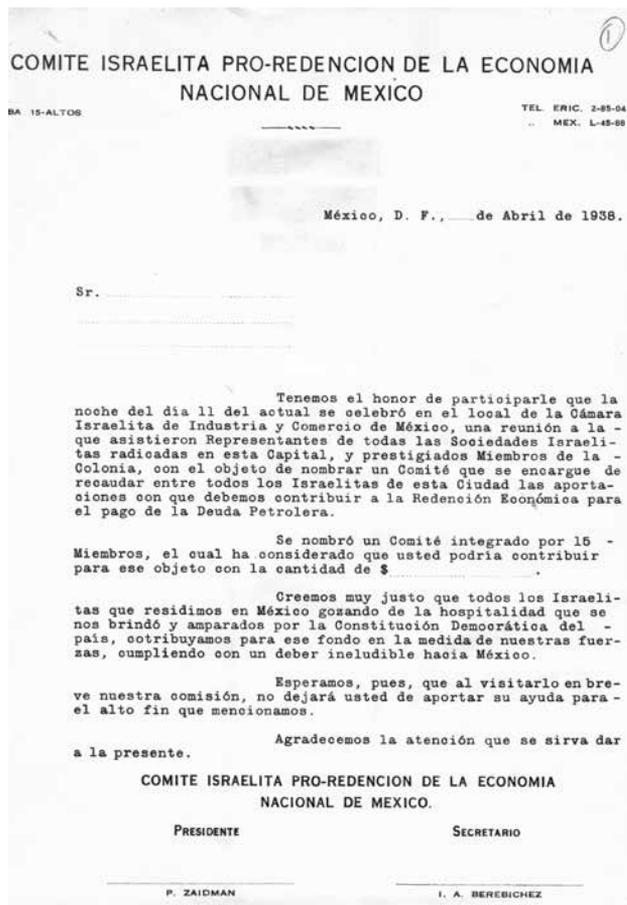
Como el CREN tenía la lista de las cantidades individuales colectadas, se solicitó un recibo provisional mientras se realizaban los recibos individuales en los que se debería registrar los nombres de los contribuyentes y las cantidades correspondientes (Cámara, Caja 75, Exp. 2).

La exigencia del gobierno para que el pueblo apoyara queda de manifiesto en dos cartas que recibieron socios de la Cámara Israelita de Industria y Comercio. La primera está dirigida al Sr. Salomón Dondish, y en ella el Comité Israelita Pro Redención de la Economía Nacional de México informa al Comité Pro Redención de la Economía Nacional del Distrito Federal que le ha extendido el recibo número 1214 por la suma de \$ 100.00 con fecha del 25 de abril, pero que había retenido el documento sin cubrir su importe, por lo que se le pedía presentarse en las oficinas del CREN a entregar el recibo original, pues se había pedido a los representantes de la comunidad que liquidaran sus cuentas en forma exacta (Cámara, Caja 75, Exp. 13).

La misiva más agresiva fue escrita al Sr. Portman, a quien se le envió su cheque N° K-2657069 a cargo de la Sucursal Santo Domingo del Banco Nacional de México, y a favor del Comité Israelita Pro Redención de la Economía Nacional de México, por valor de \$ 50.00, pues la institución lo devolvió por insuficiencia de fondos. El Sr. Portman contestó que estaba dispuesto a cubrir el valor del cheque siempre y cuando se le permitiera, en virtud de la mala situación de sus negocios, hacerlo en partidas. La respuesta fue que no era necesario ya que se había suspen-



La campaña realizada por la comunidad judía en México aportó, en total \$31,560.50.”



dido la colecta por disposición presidencial el 1 de julio; sin embargo, se le hizo la observación de que no obstante que el cheque estaba girado en falso y tal cosa constituía un delito, no se le iba a dar seguimiento al asunto por considerarse que fue movido por un sincero deseo de cooperar. Por último, se le recomendó que en lo sucesivo se cuidara de no repetir esa clase de anomalías, pues merecían sanción penal (Cámara, Caja 75, Exp. 13).

El secretario del CREN envió a la Cámara Israelita de Industria y Comercio un diploma original y una medalla de oro, y solicitó la lista de las personas que contribuyeron con la campaña pues se les iba a enviar un agradecimiento personal. Además, se acordó que la Cámara enviaría a cada uno de los contribuyentes una copia fotostática

del diploma con la medalla (Cámara, Caja 75, Exp. 18).

Como se ha dicho, el 1º de julio de 1938 se suspendió la campaña, por orden del presidente Lázaro Cárdenas. Se calcula que la recaudación se aproximó a los dos millones de pesos (Aviles, 2008, p. 8) y, dado que el acuerdo por la indemnización a las empresas petroleras fue de aproximadamente 30 millones de dólares, considerando que el tipo de cambio en ese momento era de \$ 4.50 pesos por dólar, podemos calcular que la campaña en total solamente aportó el 1% del pago de indemnizaciones, por lo que, en realidad, esta movilización tuvo más bien un tinte patriótico para que el pueblo no se fijara en la mala situación económica que estaba sufriendo por la crisis internacional de 1938 y por el boicot aplicado por el gobierno norteamericano. También es importante mencionar que algunas personas pidieron la devolución de sus aportaciones, por encontrarse en dificultades económicas pero que

el gobierno no las devolvió: en su momento expresó que estaba dispuesto a canjear los recibos por bonos para el fondo de apoyo a la construcción de caminos, que generarían intereses; pero ante el rechazo popular, todo el dinero se siguió aplicando al pago de la deuda petrolera.

La campaña realizada por la Comunidad Judía de México aportó, en total, \$31,560.50, y en todos los casos se entregaron recibos.

Al tomar en cuenta que 438 socios de la Cámara Israelita realizaron su donativo para ayudar a pagar la deuda petrolera, podemos decir que cada uno aportó en promedio \$ 72.06 (setenta y dos pesos 06/100 M. N.). La cuota más común fue de \$ 25.00 (veinticinco pesos 00/100 M. N.), con 86 donativos, lo que equivalía a casi el 20% de las aportacio-

nes; pero también hubo 3 aportaciones de \$ 1,000.00 (mil pesos 00/100). Si consideramos que el salario mínimo era de \$ 2.50 (dos pesos 50/100 M. N.), estas aportaciones representaban más de un año de sueldo de un obrero.

CONCLUSIONES

El gobierno de Venustiano Carranza proclamó la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos el 5 de febrero de 1917, de la que uno de los artículos más importantes fue el 27, pues en él se plasmaba que la nación tenía dominio directo sobre combustibles minerales sólidos, el petróleo y todos los carburros de hidrógeno sólido, líquido o gaseoso. Esto afectaba los intereses norteamericanos e ingleses, y aunque él y los gobiernos posteriores intentaron o expropiar o imponer impuestos a la producción petrolera, no fue posible porque después de la Revolución Mexicana el país atravesaba por una crisis económica y tenía que pedir préstamos. Es así que se tuvieron que negociar los tratados De la Huerta-Lamont y de Bucareli, en los que se estableció la no retroactividad del artículo 27.

En el Plan Sexenal, el presidente Lázaro Cárdenas tenía prevista la expropiación petrolera. Al inicio de su gobierno apoyó a la clase trabajadora en sus peticiones de huelga y realizó un reparto agrario mayor que la suma de los llevados a cabo por los gobiernos que van de Venustiano Carranza a Abelardo L. Rodríguez; aunque marcó un rumbo distinto de la economía, no se apartó del capitalismo, sino que se inclinó hacia una forma de éste regida por el Estado. Su gobierno fue afortunado: en 1934, cuando inició su mandato, México ya había superado la crisis de

1929 y el crecimiento del Producto Interno Bruto tuvo un promedio anual de 5.2%, lo que le permitió desarrollar la inversión y el crecimiento económico, salvo en 1937 y 1938 que se vivió una recesión económica a nivel internacional. Lo anterior trajo para él, el apoyo de la población e instituciones para realizar la expropiación petrolera, a lo que se sumó el hecho de que, al estar por iniciar la Segunda Guerra Mundial, Franklin D. Roo-

sevelt no se opuso, si bien estableció la condición de que les pagara a los empresarios perjudicados. Para ello, el gobierno emprendió una amplia campaña publicitaria, creando el Comité de Redención Económica Nacional. El Gral. Francisco J. Múgica fue el primero que donó seis mil pesos y se anunció en los periódicos, se involucró en la campaña a la primera dama Amalia Solórzano e inclusive se manejó la imagen de Cuauhtémoc Cárdenas, en ese entonces un niño de 4 años, que junto con sus compañeros llevó sus ahorros.

En ese contexto se presionó a la Cámara Israelita de Industria y Comercio para que creara el Comité Israelita Pro Redención de la Economía Nacional de México, con la intención de recaudar dinero

para contribuir a pagar la deuda contraída por el gobierno mexicano. El Comité se integró el 11 de abril, pero la recesión económica de 1937 y 1938 complicó a los socios de la Cámara realizar sus pagos: en promedio, cada socio aportó \$ 72.06 (setenta y dos pesos 06/100), aunque algunos cooperaron con \$ 1,000.00 (un mil pesos 00/100). Al final, la Comunidad Judía Europea aportó \$ 31,560.50 (treinta y un mil quinientos sesenta pesos 50/100). Se ha calculado que la recaudación final del pueblo mexicano ascendió a \$ 2,000,000.00 (dos millones de pesos) mien-



En el Plan Sexenal, el presidente Lázaro Cárdenas tenía prevista la expropiación petrolera.”

tras que el acuerdo con las empresas petroleras fue por casi treinta y nueve millones de dólares más intereses al 3% anual, a partir de 1938, por lo que en realidad la aportación fue simbólica, ya que solamente constituyó cerca del 1% del total.

BIBLOGRAFÍA

Cárdenas, L. (1938). *1938 Apuntes de Lázaro Cárdenas, referentes a la expropiación petrolera: en Memoria Política de México*. Recuperado el 11 de Septiembre de 2017 del sitio: <http://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1938-Mar18-LC-Ap.html>

Tello, C. (2008). *Estado y desarrollo económico: México 1920-2006*. Ciudad de México, México: UNAM.

HEMEROGRAFÍA

Avilés, J. (2008). *La respuesta de la gente*, en *La Jornada*, Ciudad de México, México, pp. 1-2. Recuperado el 18 de marzo de 2018, del sitio: www.jornada.unam.mx/2008/03/19nota13.html

González, F. (2017). *El discurso patriótico y el aparato propagandístico que sustentaron a la expropiación petrolera durante el cardenismo*. Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán, México en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*. Recuperado el 28 de junio de 2017, del sitio: www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/moderna/moderna.html

ARCHIVO

CDIJUM, Fondo Cámara Israelita de Industria y Comercio, Actas, Caja 1, Exp. 1, 18 de mayo de 1931, pág. 4.

CDIJUM, Cámara Israelita de Industria y Comercio, Relaciones con Gobierno, Comité Israelita Pro Redención Nacional, Comunicados de prensa, Caja 75, Exp. 4, 1 de abril de 1938, p. 1.

CDIJUM, Cámara Israelita de Industria y Comercio, Relaciones con Gobierno, Comité Israelita Pro Redención Nacional, Acta Constitutiva del Comité Israelita Pro Redención de la Economía Nacional en México, Caja 75, Exp. 8, 11 de abril de 1938, p. 1.

CDIJUM, Cámara Israelita de Industria y Comercio, Relaciones con Gobierno, Comité Israelita Pro Redención Nacional, Comunicado a socios fijando cuotas de cooperación, Caja 75, Exp. 1, 15 de abril de 1938, p. 1.

CDIJUM, Cámara Israelita de Industria y Comercio, Relaciones con Gobierno, Comité Israelita Pro Redención Nacional, Correspondencia y recibos con el CREN, Caja 75, Exp. 13, 9 de junio de 1938, p. 3.

CDIJUM, Cámara Israelita de Industria y Comercio, Relaciones con Gobierno, Comité Israelita Pro Redención Nacional, Correspondencia y recibos con el CREN, Caja 75.

CDIJUM, Cámara Israelita de Industria y Comercio, Relaciones con Gobierno, Comité Israelita Pro Redención Nacional, Correspondencia y recibos con el CREN, Caja 75, Exp. 18, 23 de junio de 1938, p. 5.

CDIJUM, Cámara Israelita de Industria y Comercio, Relaciones con Gobierno, Comité Israelita Pro Redención Nacional, Correspondencia y recibos con el CREN, Caja 75, Exp. 13, 7 de julio de 1938, p. 14.

CDIJUM, Cámara Israelita de Industria y Comercio, Relaciones con Gobierno, Comité Israelita Pro Redención Nacional, Correspondencia y recibos con el CREN, Caja 75, Exp. 13, 8 de julio de 1938, p. 15.

CDIJUM, Cámara Israelita de Industria y Comercio, Relaciones con Gobierno, Comité Israelita Pro Redención Nacional, Lista de blocks usados en la campaña, Caja 75, Exp. 23, 1938, p. 1.

CONTENIDO

TEORÍA Y ANÁLISIS

Dormido en la Alameda, soñando con nuestra historia.

Apuntes filosóficos sobre los conceptos de experiencia estética y sensibilidad.

La expresión matemática de lo divino en el arte musulmán

Espacio y tiempo en el arte.

El grito del arte por contar su historia.

ENSEÑANZA APRENDIZAJE

La música patriótica y su impacto en el discurso histórico nacional durante el Porfiriato.

La plástica en el mundo, la columna periodística de Sulamith Barra-Sonabend.

La pintura, material visual para comprender significativamente el mundo.

Historia de la Historia del Arte: una reflexión sobre su papel.

ENTREVISTAS

Entrevista al doctor Renato González Mello.

Entrevista a la doctora Rebeca Villalobos Álvarez.

NUESTRO ILUSTRADOR

"Mahum", Humberto Benjamín Morales Pego

RESEÑAS

...ismos. Para entender el arte moderno.

TEMAS LIBRES

La huella del maestro Ignacio García Téllez en México y en la UNAM.

Comité Israelita Pro Redención de la Economía Nacional de México

