

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD CRISTÓBAL COLÓN

Publicación semestral multidisciplinaria

"Educar para servir"



EDUCARE ET MINISTRARE

CONSEJO INTERNO

Francisco José Aísa Gamero

Emilio García Montiel
Coordinador editorial

Arturo García Santillán

Marco Antonio Muñoz Guzmán

Rodolfo Uscanga Hermida

Terina Palacios Cruz

Daniel Vázquez Cotera

Elena Moreno García

CORRECCIÓN DE ESTILO

Elena Moreno García

Alberto Larios Ojeda

Isabel Ortega Ridaura

CONSEJO EDITORIAL

Alfonso González Damián
Universidad de Quintana Roo

Laurence Le Bouhellec Guyomar
Universidad de las Américas

Juan Carlos Martínez Coll
Universidad de Málaga

Rubén Edel Navarro
Universidad Veracruzana

Eufasio Pérez Navio
Universidad de Jaén

María Román Navarro
Universidad Autónoma de Madrid

Osmar Sánchez Aguilera
Instituto Tecnológico de Monterrey-Ciudad de México

Abilio Vergara Figueroa
Escuela Nacional de Antropología e Historia

DISEÑO DE REVISTA IMPRESA

Abracadabra.com.mx

DISEÑO DE REVISTA ELECTRÓNICA

Emilio García Montiel

Juan Antonio Vela Aguilar

CORRECCIÓN DE IDIOMA INGLÉS

Juan Diego Hernández Alarcón

Juan Antonio Vela Aguilar

COORDINADOR ESPECIAL DEL NO. 28

Olga María Rodríguez Bolufé
Universidad Iberoamericana

ESTE NÚMERO HA SIDO IMPRESO EN ENERO DE 2012

La *Revista de la Universidad Cristóbal Colón* es una publicación multidisciplinaria de divulgación científica, editada por la Universidad Cristóbal Colón. Los artículos contenidos en este número son responsabilidad exclusiva de los autores. Certificado de reserva de derecho al uso exclusivo No. 04-2000-051113122400. ISSN 1405-8731. Publicación semestral multidisciplinaria. Número 28, Cuarta época. Año V. Enero – junio 2012. Este número se terminó de imprimir en el mes de enero de 2012 en los Talleres de Enlace Gráfico, Cerrada de los Arcos 21 Querétaro, Qro., México, C.P. 76020. Tiraje: 1000 ejemplares.

Revista de la Universidad Cristóbal Colón. Campus Torre Viver. Departamento de Investigación. Carretera La Botica Km 1.5 s/n. Colonia Militar, Veracruz, Ver. C. P. 91930 Tel: (229) 923 08 85 / (229) 923 29 50 al 53 Ext. 1142, 1146 Fax: (229) 92217 57

Correo electrónico: revista@aix.ver.ucc.mx

http://www.ver.ucc.mx/inve/Revista_UCC/Inicio.html

ÍNDICE



- 06 Cien años de soledad (o doscientos). Conmemoraciones del Bicentenario de la Independencia en Chile y en México
Francisco López Ruiz
- 45 Otra historia también es posible
Olga María Rodríguez Bolufé
- 68 “Aquí nos pintamos nosotras”: el autorretrato femenino en el México moderno
Dina Comisarenco Mirkin
- 88 Construcción de identidades visuales: Rufino Tamayo
Ana María Torres Arroyo
- 107 **COLABORADORES**
- 108 Normas para la presentación de colaboraciones

CIEN AÑOS DE SOLEDAD (O DOSCIENTOS). CONMEMORACIONES DEL BICENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA EN CHILE Y EN MÉXICO

ONE HUNDRED YEARS OF SOLITUDE (OR TWO HUNDRED). THE COMMEMORATIONS OF THE BICENTENNIAL OF INDEPENDENCE IN CHILE AND MEXICO

► *Francisco López Ruiz*

Universidad Iberoamericana

RESUMEN

Este artículo aborda algunas implicaciones políticas e ideológicas de las conmemoraciones del Bicentenario de la Independencia en Chile y en México. En primer lugar, se analizan las principales acciones gubernamentales en ambos países para planear, convocar, coordinar y ejecutar acciones artísticas y culturales de cara al 2010. Posteriormente se describen dos proyectos similares en sus posibilidades simbólicas, su vinculación con el patrimonio nacional y su alcance territorial: la red de corredores Sendero de Chile y los recorridos históricos Ruta 2010. Se contrastan ambos proyectos bajo consideraciones de planeación y gestión institucionales, promoción cultural, aportes a la infraestructura existente y valor simbólico. Finalmente, se compara la eficacia lograda por el Estado chileno con los resultados del gobierno federal mexicano, a la luz de las estrategias implementadas y los productos obtenidos.

Palabras clave: Bicentenario de la Independencia en América Latina, políticas culturales en Chile y en México, identidad y patrimonio cultural, planeación estratégica.

ABSTRACT

This article deals with the strategic importance of the celebration of the Bicentennial of Independence in Chile and Mexico. First, it will discuss some of the political and ideological implications of this celebration in these countries, such as the principal governmental actions implemented in order to plan, coordinate and execute artistic and cultural actions for the year 2010. Then it will describe two projects -the Sendero de Chile network and the Ruta 2010 in Mexico- that are similar in their symbolic possibilities and their appeal to national patrimony and its territorial span. These projects are contrasted in relation to criteria of institutional planning and management, contributions to the existing infrastructure and symbolic value. Finally the efficacy of the Chilean project is compared with the results of the Mexican program, in the light of the strategies implemented, and the products obtained.

Keywords: Bicentennial of Independence in Latin America, cultural politics in Chile and Mexico, identity and cultural heritage, planning of arts.

Melquiades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos de modo que todos coexistieran en un instante.

Cien años de soledad. Gabriel García Márquez

Las conmemoraciones del Bicentenario abarcan a países hispanoamericanos que iniciaron sus guerras de Independencia entre 1809 y 1811: Bolivia y Ecuador (2009); Argentina, Colombia y México (2010); Paraguay y Venezuela (2011); otros países se añadirán a la lista en los años posteriores. Sea por la dimensión simbólica de las efemérides o por sus implicaciones económicas, los gobiernos de los países latinoamericanos están obligados a celebrar el Bicentenario de la Independencia: en ello se juegan su legitimidad, puesto que dichos gobiernos demuestran con la conmemoración del Bicentenario la continuidad de sus acciones y la pertinencia de un proyecto de nación conciliado y ejecutado desde el **Estado**¹.

América Latina cuenta con estrategias para atender sus realidades artísticas y culturales. México y Perú fueron pioneros en la protección al patrimonio, mientras que otras naciones como Argentina, Bolivia, Brasil, Cuba y Chile -por mencionar algunos casos- también han implementado destacadas estrategias de protección patrimonial. Durante el siglo xx, Chile y México ofrecieron modelos notables de concepción y ejecución de *políticas culturales*².

¹ Para la historiadora jalisciense Irma Beatriz García Rojas (2009, p. 19), el Estado es una expresión abstracta y jurídico-política de la sociedad, permanentemente atravesada por una relación de fuerzas entre clases y fracciones de clase o grupos hegemónicos que, de acuerdo al momento histórico y territorio de que se trate, detenta en diverso grado y con variada orientación, la organización de las fuerzas productivas, el consenso y el poder coactivo en un determinado territorio.

² El antropólogo mexicano Sergio Yáñez Reyes (2006, p. 48) nota que el concepto de política cultural es bastante reciente. La UNESCO reconoció su importancia desde 1967. Aunque existen varios enfoques y acercamientos, Yáñez identifica seis aspectos en toda política cultural: 1) acción responsable del Estado en la cultura, el patrimonio histórico y artístico, así como el desarrollo simbólico de una nación; 2) fijación de normatividad, funciones institucionales y objetivos culturales específicos; 3) medidas públicas de alguno de los niveles de gobierno para el campo cultural; 4) establecimiento de mecanismos de planificación, desarrollo y evaluación en la materia; 5) capacidad regulatoria de la actividad cultural; 6) movilización de los recursos humanos y económicos con el fin de garantizar un desarrollo equitativo de los diversos agentes institucionales, sociales y territoriales, interesados en la actividad cultural.

Este trabajo valora las acciones gubernamentales de México y Chile para conmemorar sus bicentenarios, dotarlos de significado y relacionarlos con el patrimonio cultural y las artes³. Los casos estudiados son el proyecto *Sendero de Chile* -que articula sitios significativos del país en una red nacional de caminos y ciclovías- y el programa mexicano *Ruta 2010*: una conformación de itinerarios que une puntos históricos y culturales. El periodo de análisis para ambos países inicia con la gestación de los proyectos y termina en marzo de 2010, momento del cambio de presidencia en Chile. Con ello se muestran las tendencias y los resultados obtenidos seis meses antes de las conmemoraciones del Bicentenario.

Estoy en deuda con Olaya Sanfuentes⁴: sin sus invaluable sugerencias este texto sería muy distinto. También agradezco la gentil información de Alan Trampe⁵. Sin embargo, cualquier error es responsabilidad exclusivamente mía.

Este trabajo está dedicado a todos los entrañables colegas chilenos y a su país. Sabemos que superarán pronto las heridas del terremoto: un evento terrible que nos duele tanto como si hubiera sucedido en México.

IMPORTANCIA DE LAS CONMEMORACIONES DEL BICENTENARIO

El novelista y ensayista Jorge Volpi analiza la realidad cultural y literaria de los países latinoamericanos en su libro *El insomnio de Bolívar*, ganador del Premio Debate-Casa de América. Aun si el autor revisa principalmente la producción literaria de los jóvenes escritores de habla española, Volpi también vaticina el futuro de esa indescifrable región llamada América Latina. El final del libro es, de hecho, una "cronología del futuro" que concluye en 2110 con una hipotética confedera-

³ El artículo se basa principalmente en datos gubernamentales contrastados por notas de prensa de los diarios de circulación nacional más importantes: *El País*, *El Universal*, *Excélsior*, *La Jornada*, *Reforma* para México -*El Mercurio* en el caso chileno- junto con aportaciones de artistas, investigadores y escritores.

⁴ Doctora en Historia del Arte (Universidad Autónoma de Barcelona). Master of Arts (Georgetown University). Licenciada en Historia (Pontificia Universidad Católica de Chile). Profesora del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Curadora y especialista en historia del arte, historia de los viajes, mundo andino e historia colonial. Su último libro es *Develando el Nuevo Mundo. Imágenes de un proceso* (Santiago: Universidad Católica, 2009).

⁵ Subdirector Nacional de Museos, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile (DIBAM). Magister en Estudios y Administración Cultural (Universidad de Tarapacá). Licenciado en Teoría e Historia del Arte (Universidad de Chile). Trabajó en el Ministerio de Educación de Chile y coordinó proyectos del Centro Patrimonial Recoleta Dominicana. Ex director del Museo de la Solidaridad Salvador Allende; la Fundación Centro Cultural Palacio La Moneda y la Fundación Tiempos Nuevos (Museo Interactivo Mirador).

ción continental -los “Estados Unidos de las Américas”-. En *El insomnio de Bolívar* también resulta persuasivo el pronóstico sobre los inminentes festejos del Bicentenario de la Independencia. Para el narrador mexicano, las conmemoraciones serán una manipulación política más parecida a un evento deportivo o a un inmenso parque temático⁶. Volpi sabe que durante 2010 todo girará en torno a los bicentenarios: “Cada nuevo puente -que siempre se tuvo la intención de construir-, cada nueva autopista, camino o sendero, cada refinería, presa o planta de luz, cada nueva línea del metro, plaza o valla, cada sistema de alumbrado, cada drenaje profundo, cada nueva instalación eléctrica, cada calle recién pavimentada y cada muro recién remozado recibirá el enfático apelativo ‘del Bicentenario’” (Volpi, 2009, p. 246). Pero en opinión del escritor, el circo jamás ha funcionado como aglutinador social sin el pan que debe acompañarlo. Y es que el desánimo de Volpi parte —en buena medida— de su certeza de que América Latina es una invención. Por ello supone que las presiones geopolíticas pesarán en el futuro aún más que hoy para impedir una integración real de los países de habla española.

Por su parte, el antropólogo y periodista español José Tono Martínez compara las conmemoraciones latinoamericanas del Bicentenario con delicadas operaciones de reconstrucción ideológica: ajustes retóricos que maquillan aspectos inadecuados del pasado. Los festejos por el Bicentenario de la Independencia -percibidos desde la “Madre Patria”- plantean al gobierno español una situación compleja pero no inédita. En opinión de Martínez, España adoptó en 1992 un papel diligente para superar los viejos extremismos, formular debates e imponer agendas. En aquel momento, el gobierno español no se presentó como heredero de los valores de encomenderos y de veedores venales, sino como abanderado de los fundadores de los derechos humanos -con Bartolomé de las Casas o Francisco de Vitoria en primera línea-. Por ello, el periodista cree que la postura del Estado español, excesivamente protocolaria y con un “claro bajo perfil” res-

⁶ Volpi expresa sus previsiones sobre los bicentenarios latinoamericanos a través de la acumulación: “Un derroche de fuegos de artificio, himnos interpretados por orquestas y coros multitudinarios, escarapelas con los colores nacionales que engalanan cada esquina, cada edificio público, cada plaza; miles —literalmente miles— de conferencias, coloquios, mesas redondas y debates; inagotables discursos de políticos, empresarios, intelectuales, artistas y estrellas de cine y la televisión; una avalancha de estudios, ensayos, monografías, biografías y fastuosos coffee-table books, que probablemente muy pocos leerán, sobre los detalles más insignificantes de nuestras gestas; películas, programas de televisión con un sinfín de formatos, del reality show patriótico a la telenovela histórica, sin olvidar los omnipresentes programas de concurso; obras de todos los géneros —sinfonías, corridos, charangas, cantatas, musicals a la manera de Broadway— comisionadas para la ocasión; lienzos, retablos y murales; souvenirs y merchandising al por mayor, incluyendo figuras de acción de los héroes, llaveros, mugs, estampitas, juguetes antiguos, camisetas y sudaderas, gorras, relojes, colgantes, aretes y pulseras; impactantes ceremonias en cada capital a imagen y semejanza de la inauguración de los Juegos Olímpicos, el medio tiempo del Super Tazón o el Año Nuevo en Disneylandia” (Volpi, 2009, pp. 245-246).

pecto a los bicentenarios, ha sido un desafortunado error **político**⁷. Las conmemoraciones convocarían un “esfuerzo de política americana”: una nueva ocasión de elegir con quién está España y con quién hace política de largo recorrido, para forjar un nuevo entramado de retos y metas estratégicas comunes:

Los bicentenarios, desde el punto de vista de las estrategias de diplomacia pública de España que aquí nos ocupan, no tienen nada que ver con la historia sino con el mensaje de integración que debemos pasar ya en pleno siglo XXI. Y por eso mismo, la sabia cautela como estrategia se revela como insuficiente. Parafraseando a Barack Obama, no podemos aceptar que la historia o nuestro destino sean escritos para nosotros, sino por nosotros (Martínez, 2009, p. 19).

Según Martínez, si bien en 1992 el énfasis de la diplomacia española no se puso en la narrativa de conquistas y hazañas, en 2010 el gobierno español debería construir nuevas metáforas alternativas que expliquen el futuro común latinoamericano en un mensaje moderno de cooperación preferencial, puesto que sería “el momento de reemplazar unas ficciones axiomáticas por otras”. La dimensión simbólica asumida por España se vincularía así a los intereses económicos de ese país en los territorios que antes fueron sus **colonias**⁸.

Además de las repercusiones políticas y económicas vinculadas al Bicentenario, los gobiernos de Chile y de México se relacionan de manera diferente con

⁷ El periodista utiliza un símil futbolístico al afirmar que el “acompañamiento” de los festejos del Bicentenario, con un Estado español que “no asume ningún protagonismo” y “no se significa demasiado”, constituye una especie de catenaccio ideológico. Se refiere en estos términos a la presentación, en Madrid, de la política española ante los Bicentenarios: “Contó la ceremonia con la presencia de los Reyes, los Príncipes, el presidente del Gobierno con varios de sus ministros, Felipe González en calidad de embajador para los Bicentenarios, además de altos representantes de las repúblicas otrora rebeldes. Tamaña concentración de institucionalidad indica que estamos ante fechas que sin duda tocan fibras sensibles, tal y como sucedía con la otra fecha mitológica, la de 1992, asumida ésta por España con diferente actitud. [...] La proverbial cortesía y el respeto que imponen la Familia Real y el detalle de haber nombrado al amigo latinoamericanista Felipe González como embajador plenipotenciario para estos eventos, deberían bastar para amortiguar los golpes que puedan caer durante los festejos. Así desarrollada, la estrategia del acompañamiento se revela como una estrategia del ‘corramos un tupido velo’ de claro bajo perfil” (Martínez, 2009, p. 19).

⁸ El periodista refiere: “España [...] está más que legitimada para abordar estos hechos desde perspectivas frescas, concitando nuevas metáforas sustitutivas de estas visiones críticas. Urge una estrategia sin complejos de lo americano, y urge un discurso que la acompañe. Es más, la actual crisis global ha dejado claro cuáles son los intereses objetivos de España, donde en verdad se juegan los cuartos nuestras empresas y donde equilibran sus balances. Está bien jugar a ser potencia mundial en todos los escenarios. Pero un contrato como el del Canal de Panamá se gana, además de por la capacitación técnica, porque España en la región significa muchas cosas” (Martínez, 2009, p. 19).

sus festejos centenarios. La historiadora Rebecca Earle explica que las conmemoraciones chilenas contaron en 1910 con todo lo esperable: “monumentos, exhibiciones, alumbrados, concursos, carreras de caballos, funciones de ópera, fuegos artificiales y cenas en salones elegantes. Naturalmente, no quería mostrarse la miseria del pueblo (casi ausente de las fiestas), sino más bien una estampa de Chile (o así se pretendió al menos) esplendorosa” (Earle, 2005, p. 1). A pesar de las adversidades relacionadas con el Centenario⁹, el Estado chileno construyó para 2010 una narrativa nacional sin rupturas con el pasado: un relato que legitima el presente y garantiza el futuro del país gracias a la continuidad republicana¹⁰.

El gobierno mexicano tiene no sólo una, sino dos efemérides por conmemorar: el bicentenario del inicio de la Independencia y el centenario del inicio de la Revolución Mexicana. Ambas fechas tienen sus condicionantes históricas. Por una parte, el Centenario de la Independencia, organizado por el general

⁹ En 1894 se formó en Chile la Comisión Centenario con la misión de proponer proyectos y actividades para el Centenario de la República. Durante 1905 se reestructuró la Comisión Centenario, presidida por Agustín Edwards Mc Clure, Ministro del Interior. En 1906 un terremoto azotó la zona central y causó daños gravísimos en Valparaíso. La reconstrucción del principal puerto de Chile y las deudas fiscales provocaron un importante déficit financiero. En 1907 la matanza de Santa María de Iquique —operada por el general Roberto Silva Renard para reprimir una huelga de trabajadores del salitre— produjo cientos (o miles) de muertos: hombres, mujeres y niños: “En 1910 Chile tenía una población aproximada de 3,249,279 habitantes y estaba dividido en 23 provincias, además del territorio de Magallanes. La esperanza de vida llegaba a los 31.5 años. Santiago concentraba al 10% de la población total del país [...]. En agosto, el presidente de la República, Pedro Montt, viajó a Alemania para mejorar su delicado estado de salud, donde muere el 16 de agosto. El vicepresidente Elías Fernández Albano, que asumió la dirección del país tras el viaje del presidente Montt, fallece el 6 de septiembre del mismo año debido a una pulmonía. A pesar de esto, el país celebró con entusiasmo los cien años de Independencia” (www.chilebicentenario.cl). El Centenario de la Independencia de Chile se convirtió en una fecha para celebrar y emprender un autoanálisis sobre ámbitos y problemas importantes en el país, como la educación, la política, la corrupción, la identidad nacional, las críticas a la oligarquía y a la dirección política.

¹⁰ Un ejemplo de esta continuidad estatal con el pasado es la emisión especial de 15 estampillas usadas originalmente para conmemorar el Centenario de la Independencia de Chile. Las estampillas fueron emitidas en abril de 2009; para la ocasión, se incluyó el logotipo oficial del Bicentenario y se actualizó su valor en pesos chilenos. La serie tuvo un tiraje de 30 mil ejemplares. La filatelia conmemoró importantes hitos de la época: la Jura de la Independencia Nacional, la batalla de Chacabuco, la batalla de El Roble, la batalla de Maipú, la abdicación de O'Higgins, el primer congreso chileno, el Monumento a San Martín, además de las imágenes del general Blanco y el almirante Cochrane, entre otros. También con la coordinación de la Comisión Bicentenario, Correos de Chile convocó a un concurso para diseñar estampillas postales conmemorativas. Los concursantes fueron repartidos en cuatro categorías: enseñanza básica, enseñanza media, enseñanza superior y artistas visuales. Participaron 650 trabajos y el jurado estuvo integrado por seis artistas y fotógrafos. Los diseños ganadores fueron presentados en agosto de 2009 (www.chilebicentenario.cl). Éste y otros ejemplos demuestran que el actual Estado chileno no necesita -ni desea- deslindarse de sus predecesores republicanos.

Porfirio Díaz en septiembre de 1910, intentaba mostrar la imagen de un país que había superado su convulso pasado decimonónico: los festejos duraron un mes e incluyeron la construcción de obra civil. Sin embargo, el esplendor de las conmemoraciones fue contradicho por una desigualdad social que hizo inviable el proyecto porfirista luego de 41 años. Se habría podido aprovechar las conmemoraciones de 2010 para discutir la “paz porfiriana” y sus zonas de luz y oscuridad: los festejos eran una ocasión invaluable para revitalizar, sin complejos, los mitos fundacionales de la nación. Sin embargo, no sucedió así, debido al tradicional deslinde del Estado mexicano respecto a la dictadura de Díaz. Otro problema es que la Revolución, iniciada en noviembre de 1910 — apenas dos meses después de los festejos centenarios— sentó las bases de un Estado mexicano inseparable del partido que “institucionalizó” la **Revolución**¹¹.

LA CONFORMACIÓN DE LOS FESTEJOS ESTATALES EN CHILE

La Comisión Bicentenario fue creada en octubre de 2000 por el presidente Ricardo Lagos **Escobar**¹² mediante el Decreto Supremo N° 176, con el objetivo de

¹¹ Como se sabe, el Partido Revolucionario Institucional (PRI) monopolizó durante 71 años la actividad política en México. El historiador Enrique Florescano afirmó en 1994: “Es un hecho histórico reconocido que una de las mayores hazañas del Estado nacional, que surgió de la Revolución Mexicana de 1910, fue haber creado una noción de identidad nacional aceptada por vastos sectores de la población del país. El movimiento revolucionario iniciado en 1910 reconoció en el pasado prehispánico y en las tradiciones de los grupos indígenas y de las masas campesinas y populares valores y símbolos que se identificaron como lo genuino del alma nacional [...]. Por primera vez un Estado nacional de América Latina creó un movimiento cultural fundado en sus propias raíces históricas, reconoció sus tradiciones populares, creó una estética y un marco teórico para evaluar con criterios propios las creaciones culturales de sus distintos productores y épocas históricas, promulgó una legislación avanzada para proteger y conservar su patrimonio y generó las instituciones, las escuelas y los profesionales para convertir en realidad el ideal de producir, conservar y transmitir una cultura de la nación y para la nación” (Florescano, 1994, pp. 12-13). Los términos “nacional” o “nación” aparecen seis veces en la cita referida: es difícil separar en cada caso al “Estado nacional” de los logros del PRI durante sus primeras décadas de existencia. Por otra parte, el también historiador Alejandro Rosas -integrante de la Comisión Organizadora del Bicentenario durante la gestión de Rafael de Tovar y de Teresa- sostiene: “La fundación del partido oficial en 1929 [...] trastocó el sentido original de la Revolución. Creó un sistema político antidemocrático, autoritario, impune y corrupto. Mejoró los procedimientos de control público del Porfiriato y subordinó con mayor efectividad, alrededor del presidente de la República, al Poder Legislativo, al Judicial, a los gobernadores, a los medios de comunicación, a los sindicatos, a obreros, campesinos y burócratas, al Ejército, a los empresarios y a la Iglesia y distribuyó prebendas y recompensas creando un entramado de impunidad y corrupción en todas las esferas del poder que parece imposible dismantelar” (Rosas, 2009, p. 9).

¹² Ricardo Lagos es abogado, economista y académico; se opuso a la dictadura de Augusto Pinochet y fue una figura destacada de la Concertación de Partidos por la Democracia. Fundó... el Partido por la

asesorar al Presidente de la República en el diseño, programación y coordinación de las políticas, planes, programas, proyectos y actividades que permitieran a Chile alcanzar el máximo de sus posibilidades para la conmemoración de los doscientos años de su Independencia, el 18 de septiembre de 2010. Chile fue el primer país latinoamericano en preparar las conmemoraciones y obras relacionadas con el Bicentenario de la Independencia, diez años antes de la fecha histórica.

Durante la presidencia de Ricardo Lagos fue constante la interrelación de objetivos materiales con las posibilidades del Bicentenario, concebidas como el momento adecuado para proyectar al país colectivamente; un horizonte simbólico para materializar proyectos imposibles en otro contexto. Lagos percibió al Bicentenario como “una oportunidad única para comprometer a cada ciudadano e institución en la construcción del país que queremos”. Jaime Ravinet, ministro de Vivienda, Urbanismo y Bienes Nacionales, lo expresó así en 2003:

Tenemos que esforzarnos para que estos siete años que quedan hasta el Bicentenario sean no sólo una obra de constructores, arquitectos, ingenieros o profesionales -que obviamente son necesarios-, sino también un quehacer que nos permita ser capaces de identificar en los proyectos y objetivos, el sentir ciudadano; el querer de la gente. La oportunidad no es sólo tener mejores carreteras, aeropuertos o parques, sino tener mejores ciudades y calidad de vida para sus habitantes (Ravinet, 2004, pp. 10-11).

Patricia Roa, gerenta de la Comisión Bicentenario, también aclaró la dimensión simbólica de la “infraestructura para el desarrollo”¹³. Se trata de una visión reiterada por los funcionarios de la administración Lagos: “El Bicentenario, en el buen sentido de la palabra, es una excusa, es un instrumento que nos sirve de hori-

Democracia y fue miembro del Partido Socialista de Chile. Ministro de Educación (1990-1992) durante la presidencia de Patricio Aylwin Azócar, Lagos también fue ministro de Obras Públicas (1994-1998) con Eduardo Frei Ruiz-Tagle. Ricardo Lagos creó, durante su presidencia de la República (2000-2006) un sistema cultural centralizado (Consejo Nacional de las Artes y de la Cultura) y el plan de transporte público Transantiago para la capital chilena.

¹³ A nombre de José Miguel Insulza, en ese momento ministro del Interior, Patricia Roa precisó la conformación de la obra civil: “Puentes túneles y autopistas, puertos aéreos y marítimos, trenes subterráneos y ligeros. Pero también nos referimos a infraestructura cultural, teatros, museos y salas de exposiciones. Y a infraestructura cívica, plazas y lugares de encuentro, fundamentales para vivir espacialmente la democracia. En suma, infraestructura para las comunicaciones y el transporte, para la cultura, para la vida cívica y para tener ciudades más hermosas, funcionales e integradoras. Todos proyectos imprescindibles para pensar en un Chile desarrollado el 2010” (Roa, 2004, p. 25).

zonte simbólico para detenernos, repensarnos, reencontrarnos y re proyectarnos hacia los valores durables que deben orientarnos una vida como país” (Roa, 2004, p. 26). Desde el momento de su formulación, los “Valores Bicentenario” justifican los proyectos que conmemoran la Independencia de Chile¹⁴.

Pablo Morán, secretario ejecutivo del Directorio Obras Bicentenario, afirmó que este programa favoreció una planificación urbana estratégica basada en las necesidades y posibilidades específicas de cada ciudad. En 2003 el programa urbano vinculado a la conmemoración de la Independencia, se amplió a todas las ciudades con más de 75 mil habitantes. La reconversión de los frentes costeros, lacustres y fluviales de ciudades como Puerto Montt, Valdivia y Valparaíso, consideró experiencias implementadas en Berlín, Bilbao, Guayaquil y Monterrey (California). Un resultado concreto de esta visión se logró en Antofagasta, en donde el cambio tecnológico y las nuevas modalidades de transferencia de carga permitieron el cambio de uso portuario a otras posibilidades de suelo urbano (Morán, 2004, p. 6-7).

Por su parte, Clemente Pérez, subsecretario del Ministerio de Obras Públicas (MOP), afirmó en 2003 que el Plan Maestro diseñado para conmemorar el Bicentenario contaba con 239 proyectos nacionales, 63 propuestas regionales y 173 programas urbanos. La suma de inversión pública y privada superaba en ese momento los seis mil millones de dólares. El MOP era responsable único sólo en 123 de las 239 iniciativas nacionales (Pérez, 2004, p. 21).

El éxito del particular esquema chileno de inversión mixta se demuestra, por ejemplo, con el Programa Concursable de Espacios Públicos Patrimoniales¹⁵.

¹⁴ Los ideales planteados por la Comisión Bicentenario para Chile son: “Un país que rescata, valora y respeta sus identidades: crea, difunde y preserva su patrimonio natural y cultural (tangibles e intangibles); un país libre y democrático: promueve una cultura de libertad y participación, impulsando el desarrollo de espacios de expresión, interacción y diálogo ciudadanos; un país diverso e integrado: promueve la cultura de la tolerancia y la no discriminación, los diálogos interculturales y la inclusión de las comunidades discriminadas; un país socialmente equitativo y solidario: promueve la igualdad de oportunidades y desarrolla capacidades para la autopromoción social; un país en crecimiento: impulsa el desarrollo de las capacidades de las personas, articula estratégicamente los sectores privado y público y motiva la innovación en productos y procesos y el uso de nuevas tecnologías; un país en armonía con el medio ambiente: promueve una cultura de cuidado del medio ambiente y del respeto y amor por los animales y la naturaleza en general” (www.chilebicentenario.cl).

¹⁵ Se trataba de uno de los cuatro componentes del Programa Nacional de Recuperación del Patrimonio Urbano -creado por el Ministerio de Vivienda y Urbanismo- cuya misión era poner en valor barrios de calidad patrimonial, fundamentalmente en los sectores centrales y fundacionales de las ciudades, en áreas urbanas consolidadas y en los sectores en que era urgente intervenir para detener el proceso de deterioro y abandono en el cual estaban inmersas. Miriam Erluj, directora del Programa Nacional de Recuperación del Patrimonio Urbano del MINVU, especifica: “El Programa Concursable de Espacios Públicos Patrimoniales permite abordar proyectos que abarcan la amplia concepción de lo que es hoy un espacio público. Esto va

Este programa comenzó en 2002 como experiencia piloto, con un monto no concursable de 1,600,000 dólares.¹⁶ Posteriormente, los criterios de selección promovieron proyectos de amplio impacto cuyo monto máximo fue de 370 mil dólares. No se beneficiaba a más de una iniciativa por comuna cada año, con el objetivo de cubrir la mayor cantidad de ciudades chilenas¹⁷. El fondo favorecía la sumatoria de distintas fuentes de financiamiento: de inicio, había un aporte municipal obligatorio, establecido en forma porcentual de acuerdo con la tipología socioeconómica comunal. También se beneficiaba con puntaje adicional las iniciativas que implicaban aporte de los gobiernos regionales, de terceros, de entidades privadas, empresas o corporaciones. El mecanismo favorecía la unión de recursos de diversas fuentes, aunque el Ministerio de Vivienda y Urbanismo siempre aportaba la parte sustantiva de la inversión: entre el 65% y el 92% del costo total. Aunque el proyecto fuera ofrecido al municipio por cualquier entidad pública o privada, lo importante era que el municipio lo acogiera, lo cofinanciara y lo presentara, validando la condición patrimonial de la iniciativa (Erlj, 2004, p. 102).

Por otra parte, la internacionalización de las conmemoraciones fue uno de los objetivos de la Comisión Bicentenario¹⁸. Para tal fin se realizaron, entre otras

más allá de la típica plaza, calle o eje vial. Acoge también todo lo que sucede en los lugares de encuentro de la ciudad. Considera los paseos peatonales, miradores, escaleras, senderos, ejemplos muy propios de las ciudades puerto con una topografía especial" (Erlj, 2004, p. 101).

¹⁶ Se trabajó en siete proyectos, actuando en cuatro comunas del país: Antofagasta, Valparaíso, Chillán y Lota, lo cual le permitió al Ministerio de Vivienda y Urbanismo probar la eficiencia y efectividad de este nuevo concepto de intervención urbana (Erlj, 2004, p. 103).

¹⁷ En la presentación de proyectos se consideraba, en primer lugar, que la obra se insertara en un sector reconocido patrimonialmente. También era importante el número de beneficiarios directos e indirectos del proyecto. En cuanto a los requisitos de localización, como se trataba de producir sinergia en zonas deterioradas, los proyectos debían ubicarse en las Zonas de Conservación Histórica, definidas como tales en los Planes Reguladores Comunales. Además se incorporaban áreas que representaran un momento histórico del desarrollo de la comuna y también zonas centrales consolidadas, que estuvieran en proceso de deterioro y abandono (Erlj, 2004, p. 102).

¹⁸ Desde un principio, la Comisión Bicentenario se planteó como objetivo específico internacionalizar sus acciones. El Programa Internacional de la Comisión Bicentenario fue coordinado por la Secretaría Ejecutiva de la Comisión Asesora Presidencial para el Bicentenario de la República, las misiones diplomáticas residentes, las embajadas de Chile en el exterior y la Dirección para la Comunidad de Chilenos en el Exterior (Ministerio de Relaciones Exteriores). Un logro destacado de la Comisión Bicentenario fue la obtención de la sede de V Congreso Internacional de la Lengua Española, realizado anteriormente en Zacatecas (1997), Valladolid (2001), Rosario (2004) y Cartagena de Indias (2007). El congreso estaba programado para principios de marzo de 2010, en la Universidad Técnica Federico Santa María de Valparaíso, con 250 ponentes de todos los países hispanoamericanos y 1,200 participantes. Con el lema "América en lengua española", el congreso habría rendido homenaje a cuatro grandes figuras chilenas: los premios Nobel Gabriela Mistral y Pablo Neruda, y los poetas Andrés Bello, Nicanor Parra y Gonzalo Rojas. El evento, organizado por el gobierno de Chile, contó con la coordinación del Instituto Cervantes, la Real Academia Española y la Asociación de

estrategias, encuentros internacionales anuales, organizados por instancias locales de gobierno que funcionaban como anfitriones, mientras el gobierno de Chile se encargaba de una parte importante del apoyo económico y logístico. Las intendencias y municipalidades interesadas presentaban la candidatura de sus ciudades y regiones.

Como ejemplo de estas iniciativas, analizamos aquí el 6º Encuentro Internacional *La visión del Bicentenario en América Latina*, realizado en 2006 en La Serena¹⁹ por el gobierno de Chile, una administración regional, un municipio y tres **embajadas**²⁰. El evento se estructuró con base en seis elementos: las “charlas técnicas del Bicentenario” -exposiciones de funcionarios que discutían el valor simbólico de las obras públicas proyectadas para las **conmemoraciones**²¹-; un panel sobre la vinculación del cine y las artes visuales con los Bicentenarios de Argentina, Chile, Colombia y **México**²²; un simposio sobre arquitectura y **urbanismo**²³; una mesa redonda sobre literatura en América **Latina**²⁴; la exposición “Bicentenario

Academias de la Lengua Española, para analizar la situación y retos actuales del español. Habrían inaugurado la Presidenta de Chile, el Rey de España y los escritores Jorge Edwards, Emilio Lledó y Mario Vargas Llosa. Como consecuencia del terremoto del 27 de febrero de 2010 se suspendió el congreso.

¹⁹ La Serena es un centro turístico de 156 mil habitantes, capital de Coquimbo, que es la cuarta región chilena desde el norte hacia el sur (son quince regiones en total). Coquimbo tiene 40.580 km² y 700 mil habitantes.

²⁰ Por parte del gobierno de Chile organizaron el Municipio de Obras Públicas (mop) y el Ministerio de Vivienda y Urbanismo (minvu). Participaron las embajadas de Argentina, Colombia y México. Auspiciaron las empresas Endesaeco, Capel y la Minera Los Pelambres. El evento se realizó del 8 al 10 de noviembre de 2006.

²¹ Las mesas de discusión fueron: “Recuperación del borde costero y patrimonio para el Bicentenario”, con Oscar Pereira, alcalde de la municipalidad de Coquimbo, y Verónica Serrano, directora nacional de Arquitectura del mop; “Recuperación de espacios públicos”, con Eduardo Bresciani, jefe de la División de Desarrollo Urbano del munvi; “Visión regional del Bicentenario”, con el intendente regional de Coquimbo, Ricardo Cifuentes. Al final de las ponencias se realizó un debate de una hora.

²² Se presentaron ponencias de media hora: “200 años y más de artes visuales” de Juan Carlos Romero, docente del Instituto Universitario Nacional de Arte de Argentina; “Redes y enlaces” de Rosa Velasco, artista visual chilena; “Pintando y dibujando con el tiempo” de Carlos Santa, director de cine colombiano; “Identidades mexicanas desde el discurso postmuralista de finales del siglo xx: el pintor José Lazcarro Toquero” de Francisco López Ruiz, docente de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Hubo una discusión de una hora al final de las presentaciones.

²³ Con media hora, se presentaron las siguientes ponencias: “Infraestructura del borde costero para el Bicentenario” de Juan Rusque, director nacional de Obras Portuarias, mop; “Ciudades argentinas entre continuos y fragmentos” de Daniel Silberfaden, presidente de la Sociedad Central de Arquitectos de Argentina, ganador del Premio Asociación Latinoamericana de Diseñadores Industriales 2005; “La disolución del límite” de Daniel Bonilla, arquitecto chileno; “Tradición y modernidad en la arquitectura de Chiloé” de Edward Rojas, arquitecto chileno; “La arquitectura como fuente de identidad en México” de Xavier Cortés, director general de Sitios y Monumentos del inah de México. Hubo un diálogo de media hora al final de las presentaciones.

²⁴ Se presentaron las siguientes ponencias de media hora: “Voces femeninas en la construcción del pensamiento latinoamericano” de Gloria Hintze, directora del Centro de Estudios Trasandinos y Latinoameri-

de Artes Visuales”, presentada en el Museo Gabriel González Videla de La Serena; y la exposición “Obras Bicentenario de Chile”, montada en la Plaza La Serena con planos, fotografías y detalles técnicos de la obra civil vinculada a las conmemoraciones del Bicentenario en las quince regiones **chilenas**²⁵. Participaron arquitectos, artistas visuales, cineastas, escritores, gestores, urbanistas e investigadores de cuatro **países**²⁶. Se trataba de un congreso pero también de un foro gubernamental. Cuatro años antes de la conmemoración del Bicentenario, Chile tenía consolidado un evento descentralizado, plural y latinoamericano.

La Comisión Bicentenario ciertamente tuvo importantes desencuentros con el cambio de presidencia. En agosto de 2006 Michelle **Bachelet**²⁷ -sólo cinco meses después de su toma de posesión- canceló uno de los proyectos más importantes de Ricardo Lagos: el “Puente **Bicentenario**”.²⁸ También fue polémica la salida del

canos, Argentina; “La literatura en la formación de una conciencia nacional” de José Miguel Varas, Premio Nacional de Literatura de Chile 2006; “César Vallejo y las vanguardias” de Juan Manuel Roca, Premio Nacional de Poesía Eduardo Cote Lamus, Colombia; “Ponderación panorámica de la poesía hispanoamericana” de Gilberto Prado Galán, Premio Hispanoamericano de Ensayo, México. Hubo un debate de media hora al final.

²⁵ El ingreso a los eventos académicos y culturales fue gratuito. El auditorio Gabriel González Videla, con aforo de cuatrocientas personas, casi siempre estuvo lleno y el congreso también atrajo la atención de la prensa.

²⁶ Gracias a la acción coordinada de las gestiones chilenas, las embajadas de Argentina, Colombia y México cubrieron los boletos de avión de sus ciudadanos -negociación más difícil de alcanzar desde administraciones regionales o municipales-. Por su parte, la municipalidad de La Serena gestionó que los invitados latinoamericanos trajeran consigo parte de las obras expuestas en la muestra “Bicentenario de Artes Visuales” con pinturas, esculturas, grabados y carteles de artistas de los cuatro países.

²⁷ Verónica Michelle Bachelet Jeria es médico pediatra. Durante la presidencia de Ricardo Lagos, Michelle Bachelet fue ministra de Salud (2000-2002) y luego se convirtió en la primera mujer iberoamericana que dirigía un ministerio de la Defensa Nacional (2002-2004); también fue la primera socialista en asumir esa cartera en 29 años, desde que Orlando Letelier fuera depuesto tras el golpe de Estado; y la primera ministra de Defensa torturada por órdenes de las mismas Fuerzas Armadas que en ese momento quedaban bajo su cargo.

²⁸ El puente colgante del Chacao habría unido la Isla Grande de Chiloé con el territorio continental, en la X Región de Los Lagos, gracias a una extensión total de 2,635 m, con una altura promedio de 59 m para permitir el paso de barcos. Habría sido el puente más largo de Sudamérica y el tercero del mundo, sólo después del Gran Puente del Estrecho de Akashi (Japón) y el Storebælt (Dinamarca). El viaje que actualmente dura más de media hora en ferry y que depende del clima, se habría reducido a tres minutos en automóvil. Durante la presidencia de Ricardo Lagos, la licitación de la obra se aplazó varias veces por la falta de inversionistas internacionales. Sin embargo, en Puerto Montt el ex presidente criticó la cancelación del “Puente Bicentenario”: “Yo dejé el ferrocarril y las estaciones que llegaban hasta acá. Dejé listo el plan de inversiones para el periodo 2006-2008 [...] Ese puente tendrá que hacerse. Lo que se ha gastado ahora por no hacer ese puente son más o menos 300 millones de dólares en una solución que no es la definitiva [...] A mí nunca se me ocurrió decir ‘la Reforma Procesal Penal es muy cara. No vamos a continuar con ella’, y significaba todos los años el 7% del presupuesto [...] Tiene que haber continuidad” (Neira, 2008, p. 1).

editor de las Publicaciones Bicentenario en noviembre de 2006.²⁹ Por otra parte, en 2008, la presidenta Bachelet, a través del Decreto Supremo N° 100, refundió los decretos anteriores, y nominó la nueva Comisión Asesora Presidencial para el Bicentenario de la República y el nuevo Comité Asesor.³⁰ A pesar de los cambios, es amplia la diversidad de proyectos coordinados durante la presidencia de Michelle Bachelet. Entre los 24 “Obras, Proyectos y Programas Nacionales” concebidos por su alto impacto, destaca la Ruta Patrimonial Gabriela Mistral, con 18 hitos en la región de Coquimbo. Las Becas Chile y la Red Digital Rural abordan el Bicentenario desde una perspectiva social. El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos otorga una voz a las víctimas de las violaciones ocurridas entre 1973 y 1990 -con la incorporación al equipo de trabajo de la ex presidenta Michelle Bachelet en marzo de 2010. Por su parte, el Centro Embajada de Chile en Argentina es el único proyecto construido fuera del territorio nacional: ubicado en el barrio Palermo de Buenos Aires, busca aumentar la presencia cultural chilena en el país vecino.

También destaca la diversidad de propuestas conmemorativas no gubernamentales. La televisión chilena transmitió programas relacionados con el Bicentenario³¹. El Ejército aprovechó el Bicentenario para presentarse como la

²⁹ Arturo Infante fue despedido por el secretario ejecutivo de la Comisión, Pedro Butazzoni. La carta de Butazzoni “se cruzó” con otra carta de Infante, dirigida también al ministro del Interior, justificando su renuncia debido a la “interrupción de los mecanismos que posibilitan la concreción de los libros planificados de aquí al año 2010. El Comité Editorial no ha sido convocado desde hace ocho meses y ninguno de sus miembros ha recibido explicación alguna. [...] Personalmente, jamás he sido convocado por el nuevo secretario ejecutivo, ni siquiera por la cortesía mínima de conocer el trabajo que se realiza. No puedo más que deducir que mi calidad de editor de las Publicaciones Bicentenario carece de sentido y en esas condiciones no puedo seguir trabajando sin afectar mi dignidad profesional y personal” (El Mercurio, 2006, p. 1).

³⁰ A partir de ese momento la Comisión Bicentenario tuvo como presidente al ministro del Interior y como vicepresidentes al ministro de Obras Públicas, el ministro de Vivienda y Urbanismo y la ministra presidenta del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. La Comisión Bicentenario también integró a otros ministros, junto con los representantes de las principales instituciones chilenas: la Universidad de Chile, el Estado Mayor de la Defensa Nacional, la Conferencia Episcopal de Chile y la Unión Nacional Evangélica de Chile, entre otros. El resto de la Comisión Bicentenario de Chile está conformado por el ministro de Transportes y Telecomunicaciones; el ministro de Bienes Nacionales; el ministro de la Secretaría General de Gobierno; el Senado de la República; la Cámara de Diputados; la Corte Suprema de Justicia; la Contraloría General de la República; la Gran Logia de Chile; la Confederación de la Producción y el Comercio; la Federación de Medios de Comunicación Social; la Central Unitaria de Trabajadores y la Asociación Chilena de Municipalidades (www.chilebicentenario.cl).

³¹ El Canal 13 preparó Los chilenos tal cual somos, con el segmento documental Flor de país, junto con la serie Héroes, que recrea la vida de personajes históricos vinculados a la Independencia de Chile y a la identidad nacional. Otros programas son Los Ochenta, Recomendando Chile, Santiago no es Chile y Voy y vuelvo. Chilevisión generó microespacios de minuto y medio (Postales) con formulaciones sobre la

única institución nacional que cumple doscientos años de existencia -al mismo tiempo que Chile mismo-; su programa conmemorativo destaca la renovación de los museos del Ejército, junto con eventos culturales: concursos, encuentros académicos, publicaciones de libros, un desfile y una gala ecuestre (www.ejercito.cl/bicentenario).

En un marco ideológico del todo distinto, *Evangelio de Chile* es un proyecto de la Iglesia católica que consiste en la copia manuscrita del Nuevo Testamento. El *Evangelio de Chile* será copiado a mano por 8,000 personas a lo largo del territorio nacional, emulando la forma en que los monjes medievales realizaban copias manuscritas de la Biblia³². El libro que reúne los manuscritos será entregado en el Santuario Nacional de Maipú en noviembre de 2010 y cada "copista" recibirá un versículo del Nuevo Testamento. Un evento paralelo convoca a artistas, poetas y artesanos a recrear pasajes bíblicos: doce pinturas, doce poemas, doce escritos y doce dibujos -estos últimos, elaborados por niños-. La iniciativa destaca por su solidez conceptual y por el bajo presupuesto del proyecto, en comparación con la repercusión simbólica en los segmentos de la población chilena a quienes va dirigida la propuesta.

LA CONFORMACIÓN DE LOS FESTEJOS ESTATALES EN MÉXICO

En junio de 2006, el presidente Vicente Fox Quesada creó la Comisión Organizadora de la Conmemoración del Bicentenario del Movimiento de Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana -instancia adscrita a la Secretaría de Gobernación-, con el objetivo de "difundir y divulgar la historia de México, enfatizando el periodo independentista y el de la Revolución Mexicana" (Camacho,

vida independiente del país sudamericano. Finalmente, Televisión Nacional de Chile produjo programas como Chile elige, Algo habrán hecho y Grandes chilenos de nuestra historia (basado en el formato de la BBC 100 Greatest Britons). Si bien la calidad de las propuestas televisivas ha sido cuestionada -algunas producciones son reality shows-, se evidencia un interés por proponer preguntas importantes sobre la vigencia del Bicentenario.

³² Nicolas Bär, director ejecutivo de Evangelio de Chile, explica: "Antiguamente, cuando no existían imprentas, las personas debían transcribir a mano los textos que quisieran reproducir. Lo mismo pasó con la Biblia. Por ejemplo, cuando los monjes medievales transcribían la palabra de Dios, hacían un acto solemne donde le pedían a Él no equivocarse en nada, ya que eso podía significar que, cuando se leyera el manuscrito, se interpretase de una manera no adecuada. La transcripción de la Biblia es un acto de fe, donde la misión de esos monjes era traspasar la Palabra Santa de generación en generación" (www.evangeliodechile.cl).

2009a, p. 5). El primer coordinador de la Comisión fue Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano -junio a noviembre de 2006-: la designación parecía **acertada**³³. El presidente Fox, militante del conservador Partido Acción Nacional (PAN), confiaba la responsabilidad de organizar los festejos al reconocido líder del Partido de la Revolución Democrática (PRD), en una decisión conciliada con los tres principales candidatos a la presidencia: Felipe Calderón Hinojosa (PAN), Andres Manuel López Obrador (PRD) y Roberto Madrazo Pintado (Partido Revolucionario Institucional, PRI). Con ello parecía asegurarse la continuidad del proyecto más allá de intereses partidistas. Por su parte, Cárdenas estaba consciente de la importancia estratégica de la **efemérides**³⁴.

En las elecciones presidenciales del 4 de julio de 2006, un tercio de los votantes se inclinó por López Obrador. Otro tercio eligió a Felipe Calderón -algunos de ellos, en realidad, votaron *en contra* del candidato perredista-. Una mínima diferencia favoreció al candidato de Acción Nacional. Por segunda ocasión consecutiva, la derecha alcanzaba la Presidencia de la República. También por segunda ocasión en casi dos décadas, la izquierda consideraba fraudulento el proceso. Entonces diversas voces exigieron a Cárdenas que **renunciara**.³⁵ Sin embargo, fue otra cir-

³³ Cuauhtémoc Cárdenas se separó del Partido Revolucionario Institucional (PRI) para fundar el Partido de la Revolución Democrática (PRD), que aglutina a la izquierda mexicana. Con el PRD, Cárdenas fue jefe de gobierno del Distrito Federal y candidato presidencial. La "caída del sistema" computarizado de votos oscureció la presidencia del priísta Carlos Salinas de Gortari (1988-1994). Para muchos, se trató de un fraude que otorgó al ex candidato perredista un carisma único. Por otra parte, Cuauhtémoc Cárdenas alude, -casi metonímicamente- a la presidencia de su padre, el general Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940), recordado como el caudillo nacionalista más importante del siglo xx, responsable de la expropiación de los ferrocarriles (1937) y la industria petrolera (1939). En el ámbito cultural, las contribuciones del general Cárdenas también son ampliamente reconocidas, puesto que al emitir la Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia, se inició la institucionalidad cultural mexicana.

³⁴ En opinión de Cuauhtémoc Cárdenas, las conmemoraciones del Bicentenario tenían entre sus propósitos "los de fomentar la unidad de los mexicanos en torno a los valores de la identidad nacional y de la cohesión social; de lograr en dichas conmemoraciones la participación más amplia posible de los sectores de la población más significativos en la vida del país, así como de sus estados, municipios y regiones; de analizar y discutir con pluralidad respecto a las distintas visiones culturales, políticas e históricas las aportaciones de esos dos grandes movimientos de nuestra historia en los momentos en que sucedieron y de sus proyecciones hacia el presente y el futuro; de alcanzar una mayor cercanía con los pueblos hermanos de Latinoamérica y con los del resto del mundo" (Cárdenas en Martínez, Saldierna y Vargas, 2006, p. 14).

³⁵ Por ejemplo, el escritor y politólogo Abraham Nuncio Limón escribió en julio de 2006: "Querido Cuauhtémoc, con un saludo afectuoso como siempre, mi pedido de ciudadano agraviado, otra vez, por lo que a ti te hicieron en 1988 [...] te pido que renuncies a tu puesto en la Comisión para los Festejos del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución, como una actitud de congruencia mínima con lo que representas y con aquello que muchos deseamos que sigas representando. Un abrazo" (Carrizales, 2006, p. 8).

cunstancia vinculada al PRD la que produjo la renuncia del líder perredista, luego de cinco meses al frente de la Comisión Organizadora³⁶. Bajo una complicada situación postelectoral, en diciembre de 2006 expiró el plazo establecido por el decreto oficial del presidente Fox para que la Comisión Organizadora presentara un programa de actividades, sin que ello ocurriera (Garduño, 2009, p. 7).

La Comisión Organizadora se mantuvo acéfala cuatro meses³⁷. Calderón designó en marzo de 2007 al director de orquesta Sergio Vela como responsable de la Comisión Organizadora, en su calidad de presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Si bien el cambio de adscripción era conveniente bajo la lógica de la gestión cultural, la Secretaría de Gobernación parecía encontrarse en mejores condiciones para convocar esfuerzos nacionales³⁸. Felipe Calderón dio seis meses a CONACULTA para que presentara el programa de conmemoraciones, pero consultó en mayo de 2007 al presidente de las fundaciones Teletón y México Unido, Fernando Landeros Lugo, quien elaboró un proyecto de celebraciones concebido principalmente como espectáculo televisivo³⁹. Se rumoró que Landeros asumiría la coordinación de las conmemoraciones del

³⁶ Porfirio Barbosa Rodríguez, amigo de Cárdenas y oficial mayor durante su gestión como jefe de Gobierno del Distrito Federal, fue arrestado como presunto responsable de peculado por 129 millones de pesos [alrededor de diez millones de dólares] (Martínez, Saldierna y Vargas, 2006, p. 14). La renuncia del líder perredista fue escrita como un amargo reclamo a los miembros de su partido: "La organización de las conmemoraciones [...] exige, como condición ineludible de éxito, llevarse a cabo en un ambiente de respeto, ajeno a todo tipo de crispaciones políticas y sociales, y fuera de toda posibilidad de provocar polarizaciones y enfrentamientos entre entidades e individuos que deben ser parte, en diferentes calidades, de las propias conmemoraciones. En la coyuntura política que actualmente vive nuestro país, no puedo dejar de reconocer que las posiciones públicas que he asumido han sido y son causa de controversia al interior del partido en el que milito y en algunas expresiones políticas con importante presencia en la vida nacional, por lo que considero que mi presencia en la organización de esas conmemoraciones no contribuye al ambiente de pluralidad, convergencia, concordia, colaboración, tolerancia y objetividad que deben prevalecer en la organización y realización de los eventos relacionados con la recordación patriótica". El presidente Fox, aún en funciones, intentó convencer a Cárdenas de que permaneciera al frente de la Comisión. El equipo de transición de Felipe Calderón ofreció al líder del perredismo un cargo en el próximo gabinete y lo invitó a participar como orador en la ceremonia del inicio de la Revolución Mexicana. Cárdenas rechazó inmediatamente ambas ofertas (Martínez, Saldierna y Vargas, 2006, p. 14).

³⁷ La Secretaría de Gobernación envió a la Presidencia de la República una propuesta de candidatos, entre ellos el historiador Enrique Krauze y el abogado José Manuel Villalpando, entonces secretario general de la Escuela Libre de Derecho (Martínez, 2007, p. 9).

³⁸ El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México no es un ministerio o secretaría de Estado, lo que plantea dificultades y ambigüedades. Por ejemplo: para un análisis sobre las contradicciones institucionales producidas por la irregularidad jurídica de conaculta en su relación con el Instituto Nacional de Antropología e Historia, ver Yáñez (2006, p. 46-72).

³⁹ En agosto de 2007, la revista Proceso publicó el artículo "Televisa se apodera de la celebración" criticando el plan de Landeros: "La conmemoración de las fiestas patrias se realizará en el marco de un

Bicentenario, pero el nombramiento nunca fue oficial (Garduño, 2009, p. 7). Sergio Vela permaneció seis meses al frente de la Comisión Organizadora -marzo a septiembre de 2007- sin presentar un programa de festejos y sin convocar a su Consejo Asesor⁴⁰. Pocos meses después, Vela también dejó CONACULTA luego de una gestión muy *debatida*⁴¹. La renuncia del presidente de CONACULTA coincidió con la cancelación de *La Bohème*, acto que afectó la credibilidad internacional del organismo mexicano⁴². En septiembre de 2007 -tres años antes del Bicen-

gran espectáculo televisivo con series, telenovelas históricas, documentales y hasta caricaturas de los héroes nacionales. [...] Se prevé, así mismo organizar torneos con la Selección Mexicana de Fútbol, que contarían con el patrocinio de las televisoras. [...] Experto en mercadotecnia de las emociones, Landeros aprovecha el proyecto de las celebraciones para hacerle publicidad a su propia fundación filantrópica: el Teletón, producto de una iniciativa surgida hace diez años y que se ha convertido en un gran negocio para Televisa, que cobra cuotas a los gobiernos de los Estados y a los 'participantes solidarios' en esta 'cruzada' por los niños con discapacidad. En el proyecto [...] se establece que los festejos del Bicentenario se alinearán con los 'objetivos de campañas como el Teletón, el Juguetón (de tv Azteca) y Espacio 2010 (de Televisa) entre otros. [...] Las 'actividades políticas' propuestas para el Bicentenario se reducen a los recorridos del presidente de la República por la Ruta de la Independencia (Chilpancingo, Dolores Hidalgo, ciudad de México, Guadalajara y Valladolid) y de la Revolución (San Luis Potosí, Parras, Cuautla y Querétaro). Las instituciones culturales y educativas del sector público son apenas mencionadas en este ambicioso proyecto. Por ejemplo, el Fondo de Cultura Económica no aparece en ninguna de las más de 20 propuestas de coediciones y reediciones de textos históricos. De la UNAM, sólo se señala que las actividades que realice 'jugarán un papel clave en el Bicentenario'. Los medios públicos como el Instituto Mexicano de la Radio o el Canal Once del Instituto Politécnico Nacional tampoco figuran en las actividades específicas" (Villamil, 2007, p.1).

⁴⁰ El historiador Enrique Florescano renunció en septiembre de 2007 al Consejo Asesor de la Comisión Organizadora. El entonces coordinador nacional de Proyectos Históricos de CONACULTA y ex director del INAH manifestó su decisión en una carta enviada a Vela: "Dado que desde la fecha de creación del mencionado Consejo Asesor no se me volvió a invitar a ninguna reunión dedicada a cumplir los fines de la Comisión Organizadora, ni tampoco se me invitó a ninguna sesión para llevar a cabo las funciones del Consejo Asesor, envío a usted mi renuncia irrevocable a dicho Consejo" (Reforma, 2007, p. 1).

⁴¹ Sergio Vela presentó su plan de trabajo como presidente de CONACULTA casi con un año de retraso. Diez colaboradores cercanos renunciaron acusándolo de intolerancia. Algunos artistas mexicanos mencionaron ante los medios que Vela era elitista e inaccesible. Entre los periodistas el funcionario tampoco fue popular, pues esquivaba a la prensa en actos públicos. El uso discrecional de recursos presupuestales también le acarrearó críticas. Primero se hizo público que en 2003 Vela usó indebidamente el presupuesto de la la UNAM, cuando era director general de Música. A este hecho se añadió que el presidente de CONACULTA había gastado 571 mil pesos [us \$ 44,000] en nueve viajes nacionales a cargo del erario público. Además de otros dispendios, se acusó al funcionario de tráfico de influencias, por presionar desde su cargo para evitar el cierre del restaurante Águila o sol, propiedad de su entonces prometida, Martha Ortiz.

⁴² Con Vela como titular, conaculta firmó un contrato para que el Teatro Municipal de Santiago presentara la ópera de Puccini del 16 al 19 de abril de 2009 en el Auditorio Nacional. La compañía chilena ofreció donar la escenografía y el vestuario en agradecimiento por financiar los traslados y la estadía de alrededor de 200 artistas. Se canceló *La Bohème* cuando ya se había promovido el evento en anuncios "espectaculares" y en publicidad pagada en periódicos. El Teatro Municipal solicitó una indemnización de 200 mil dólares por los perjuicios causados: cuando conaculta canceló, ya había llegado a México parte de la tramoya y de la escenografía diseñada en 1982 por Nicola Benois, escenógrafo principal de La Scala de Milán.

tenario- era claro que la planeación de los festejos está atrasada varios años respecto de otras conmemoraciones latinoamericanas. El contraste era más evidente por la sólida conformación de las comisiones de festejos en otros países y por los objetivos principalmente culturales de los bicentenarios en Argentina, Colombia y Chile: ninguno de estos países proponía “teletones”, ni “juguetones” ni “maratones televisivos” en sus conmemoraciones⁴³.

En septiembre de 2007 el presidente Calderón designó a Rafael de Tovar y de Teresa como coordinador ejecutivo de la Comisión Organizadora: su amplia experiencia lo avalaba para organizar los festejos⁴⁴. Con el tiempo encima y sin resultados concretos, Calderón fijó un nuevo plazo de 60 días para que Tovar elaborara el programa de festejos que CONACULTA no había realizado. Tovar presentó en noviembre de 2007 un proyecto general integrado por 400 acciones y anunció la creación de un fideicomiso⁴⁵. En junio de 2008, Felipe Calderón incorporó a su equipo a Bernardo de la Garza, ex diputado del Partido Verde, como organizador de Proyectos de la Oficina de la Presidencia. Se le asignó la labor de coordinar desde Los Pinos los festejos del Bicentenario. Tovar renunció poco después, luego de 13 meses a cargo de la Comisión Organizadora -septiembre de 2007 a octubre de 2008-.

⁴³ En 2007, Argentina recurría a eslóganes mercadológicos para promover los festejos: “Argentina tiene una marca. Es tuya. Es de todos”. Sin embargo, el carácter de las propuestas estaba respaldado por una comisión permanente integrada por el jefe del Gabinete de Ministros, Alberto Fernández, el ministro del Interior, Aníbal Fernández, y el ministro de Cultura, José Nun, quien afirmó que el objetivo de las conmemoraciones era despertar el entusiasmo colectivo para “replantearnos nuestros modos de construir la realidad y quebrar definitivamente la secuencia de las innumerables crisis que hemos venido padeciendo y que todavía sufrimos”. En Colombia, la organización del Comité Bicentenario José Manuel Restrepo (nombre del abogado e historiador de Antioquia, precursor del movimiento de Independencia) tenía un carácter más académico, con un comité integrado por universidades bogotanas, la Academia Colombiana de Historia, el Instituto Colombiano de Antropología e Historia y el Archivo General de la Nación (Villamil, 2007, p. 3).

⁴⁴ Rafael Tovar y de Teresa fue director del Instituto Nacional de Bellas Artes durante el sexenio de José López Portillo (1976-1982); titular de conaculta en la presidencia de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) y embajador de México en Italia durante el sexenio de Vicente Fox (2000-2006). La coordinación de los festejos del Bicentenario fue interpretada como un retorno de la política salinista, puesto que los principales colaboradores de Tovar durante su gestión al frente de conaculta dirigían instancias importantes de gobierno: Teresa Franco, directora del Instituto Nacional de Bellas Artes; Alfonso de María y Campos, titular del Instituto Nacional de Antropología e Historia; Sergio Vela, en ese momento aún al frente de conaculta.

⁴⁵ 250 acciones habrían sido realizadas por las entidades de gobierno y 150 habrían dependido de la coordinación a su cargo. Tovar entregó la propuesta a los integrantes del consejo asesor de la Comisión Organizadora -entre otros, Miguel León-Portilla, Virginia Guedea, Federico Reyes Heróles y Ruy Pérez Tamayo-. También en noviembre de 2007 se creó el Fideicomiso Bicentenario para financiar a la Comisión con un monto inicial de 50 millones de pesos [\$4.17 millones de dólares]. (Garduño, 2009, p. 7; Mateos-Vega, 2007, p. 5).

Mencionamos aquí una diferencia importante entre las gestiones gubernamentales de Chile y México: la falta de transparencia en la gestión de recursos públicos en este último país. Sorpresivamente el gobierno federal decidió que el costo de los festejos mexicanos para el Centenario y el Bicentenario será un secreto de Estado hasta 2019⁴⁶. Aun con este “blindaje” de datos, la Auditoría Superior de la Federación (ASF) detectó irregularidades en el ejercicio del presupuesto, entre las que destaca el sueldo de Rafael de Tovar y de Teresa. Es probable que el funcionario haya dejado la coordinación debido a su uso discrecional del presupuesto, más cercano al “viejo estilo” del PRI que a la rendición de cuentas promovida por el PAN⁴⁷.

En octubre de 2008, Calderón nombró como coordinador de la Comisión Organizadora de los festejos del Bicentenario a José Manuel Villalpando, director del Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, instancia adscrita a la Secretaría de Gobernación. Aun si Villalpando había colaborado con Tovar y de Teresa, propuso un “programa base” muy diferente (Garduño, 2009, pp. 10-11).

El retraso del gobierno federal en la planeación de las conmemoraciones, aunado a la falta de una convocatoria eficiente para agrupar y potenciar los esfuerzos, favoreció que diversas instancias gubernamentales realizaran proyectos aislados -no siempre exitosos- para promover los festejos. El Banco de México (BANXICO) preparó una emisión de billetes conmemorativos: cien pesos en el caso del Centenario de la Revolución Mexicana; doscientos pesos para el Bicentenario de la Independencia. Una amplia campaña nacional informó del evento en 2009: si bien las cápsulas radiofónicas llamaban la atención de usuarios distraídos, indicaban también un concepto comunicativo muy pobre⁴⁸. En octubre de 2009

⁴⁶ El fideicomiso para administrar el gasto de los festejos tuvo hasta principios del 2009 al Banco Nacional de Comercio Exterior como fiduciario y luego a Banjército, que “blindó” la información disponible. Hasta diciembre de 2009 el fideicomiso tenía mil 697 millones de pesos, cerca de 130 millones de dólares (Garduño, 2010, p. 12).

⁴⁷ La ASF emitió 13 observaciones, entre otras cosas, por la contratación injustificada de 71 profesionales independientes con sueldos de mandos y mandos medios. Por otra parte, el informe de la ASF también expuso irregularidades en el pago realizado a Tovar del 25 de julio al 27 de octubre de 2008: “Por tres meses de servicio percibió un promedio de 369.6 mil pesos [us \$28,000] mensuales, lo cual excede el monto de percepciones mensuales autorizadas por el más alto nivel, de acuerdo con el *Manual de Percepciones de los Servidores Públicos de las Dependencias y Entidades de la Administración Pública Federal*. Aunque cuando se creó el fideicomiso Tovar ya coordinaba la Comisión Organizadora, su pago se generó desde julio del 2008, porque hasta esa fecha estaba adscrito a la Secretaría de Relaciones Exteriores (Garduño, 2010, p. 12).

⁴⁸ La transcripción de una cápsula transmitida por la radio nacional en julio de 2009: “(Efecto sonoro) / voz femenina 1: ¿Qué me paso? / voz femenina 2: Le cayó algo en la cabeza, comadre. / voz femenina 1:

el banco central anunció una errata en los billetes de cien pesos: en lugar de “Sufragio efectivo no reelección”, se había impreso el dislate “Sufragio electivo no reelección”⁴⁹.

El Gobierno del Distrito Federal (GDF), por su parte, planeaba celebrar el Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución en dos espacios distintos. Un concurso internacional solicitó la participación de urbanistas y arquitectos para remodelar la plaza Tlaxcoaque: una zona conflictiva pero sugestiva, ubicada al sur del centro histórico de la capital mexicana. La propuesta del GDF era muy interesante por la dimensión del impacto urbano de la remodelación: por la convocatoria abierta del concurso internacional y por la calidad del proyecto ganador que revitalizaba la zona con un espíritu ecológico, pero ubicando también a la capilla de Tlaxcoaque como protagonista del espacio **capitalino**⁵⁰. Sin embargo, en septiembre de 2009 se “postergó” indefinidamente la remodelación de la plaza, incluso después de una reducción inicial del presupuesto a casi la mitad del monto original **asignado**⁵¹. El GDF decidió entonces concentrar sus esfuerzos exclusivamente en la restauración del Monumento de la **Revolución**⁵².

Ay... No me acuerdo de nada. ¿Quién es usted? / voz femenina 2: ¡Comadre! Soy yo, su comadre... ¿Qué no se acuerda de nada? / voz femenina 1: ¡Sí! Me acuerdo que en 1810 Miguel Hidalgo dio el llamado grito de Dolores. Y que la Revolución Mexicana duró de 1910 a mil novecientos... (Fade out) / Locutor: Para que nunca se nos olvide: edición especial de billetes de doscientos y cien pesos. Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución (acordes de piano). Testimonio de nuestra historia. Cuidarlos se vale. Banco de México. 01 800 banxico”.

⁴⁹ La Dirección General de Emisión del Banco de México afirmó que la errata se originó en el “archivo de cómputo”, aunque “el valor monetario, histórico y simbólico” de los billetes no cambiaría por el error (Notimex, 2009, p. 1). Sin embargo, el banco retiró los billetes de circulación. Las nuevas versiones conmemorativas no incluyeron la frase correcta, elevando automáticamente el valor de los billetes “defectuosos”.

⁵⁰ Los arquitectos italianos Antonio Espósito y Elena Bruschi ganaron el concurso y su proyecto incluía la construcción de un muro verde de 250 metros de largo, coronado con captadores de energía solar, además de un espejo de agua que habría acentuado la capilla de Tlaxcoaque, áreas recreativas y un auditorio. Parte importante del proyecto fue la regeneración propuesta de la zona y la inclusión de espacios culturales. Miquel Adrià (2008, p. 8) analizó las propuestas finalistas y destacó los méritos del proyecto ganador del concurso.

⁵¹ Felipe Leal, entonces nuevo secretario de Desarrollo Urbano y Vivienda, afirmó que la plaza era inviable debido a la crisis económica, pues “no se contaba con los recursos para realizar la obra de 140 millones de pesos [diez millones de dólares]” a los que se había ajustado el proyecto, puesto que inicialmente estaba presupuestado en 250 millones [18 millones de dólares] (Ibarra, 2009, p. 6).

⁵² El proyecto incluye rehabilitar la plaza, construir un estacionamiento subterráneo, poner en marcha un mirador y restaurar el Monumento y el Museo de la Revolución. La inversión presupuestada en septiembre de 2009 era de 250 millones de pesos, cerca de 20 millones de dólares (Ibarra, 2009, p. 6).

En febrero de 2010 -sólo siete meses antes del Bicentenario de la Independencia de México- el presidente Calderón finalmente presentó el programa federal de conmemoraciones. Sin embargo, tanto el formato de la ceremonia como su contenido fueron **criticados**⁵³. El gobierno federal no previó la convocatoria de diferentes sectores de la sociedad mexicana, ni en la formulación de los proyectos ni en la realización de los festejos. Así, por ejemplo, el concurso para diseñar un “Arco Bicentenario” -concebido como hito estratégico del bosque de Chapultepec- se restringió a pocos arquitectos. El fallo fue polémico y la construcción, iniciada en febrero de 2010, acumuló casi medio año de **retraso**⁵⁴.

Otro punto débil del programa federal de festejos se relaciona con el centralismo de la asignación de recursos. Una parte considerable del presupuesto se ejercerá en acciones ubicadas en la capital, en actos relativamente efímeros. Destaca la “fiesta popular” que durará diez horas en el Paseo de la **Reforma**⁵⁵.

⁵³ Un ejemplo lo proporciona María de las Heras, periodista de *El País*: “Con un retraso de tres cuartos de hora, se inició el evento en el que el presidente Calderón dio a conocer los más de 2,300 eventos conmemorativos del Bicentenario y pocos entenderían por qué, para un evento de carácter eminentemente patriótico y nacionalista, el mandatario escogió como escenario un centro de convenciones de la capital, propiedad de un banco privado que, por añadidura, está intervenido por el gobierno de los Estados Unidos. De no haber sido porque entonaron el Himno Nacional al inicio de la ceremonia, la disposición del público asistente y la dinámica del evento lo hicieron parecer más una nominación a los Premios Oscar que un asunto concerniente a la unidad de la República, donde se esperaría ver interactuar a los tres poderes de la Unión, gobernadores de los Estados, líderes de los partidos políticos, fuerzas armadas y representantes de organizaciones sociales, y sin embargo, sólo algunos presenciaron la ceremonia y lo hicieron en carácter de meros espectadores. Los más de 2,300 eventos anunciados por el mandatario van desde un desfile de carros alegóricos, que costará más de 60 millones de dólares y será organizado por la empresa que montó la inauguración de los Juegos Olímpicos de Pekín, hasta una mega-pantalla itinerante de más de 100 metros de longitud, la remodelación de una sala de conciertos, un desfile militar sin precedentes, la construcción de la Torre Bicentenario que más bien es un obelisco que se parece mucho al de la ciudad de Monterrey, en el nortero estado de Nuevo León, un concurso de himnos escolares, la repartición de 25 millones de ejemplares de un libro sobre la historia de México, y así continúa la lista de eventos conmemorativos sin orden ni contexto común alguno” (De las Heras, 2010, p. 13).

⁵⁴ El 26 de enero de 2009, el presidente Calderón anunció la “Convocatoria para el Anteproyecto del Monumento Emblemático del Arco del Bicentenario” en el cruce del Paseo de la Reforma y Circuito Interior. Sin embargo, se invitó sólo a 37 arquitectos. El 15 de abril, en una ceremonia mal convocada, se conoció el fallo que favoreció a César Pérez Becerril, quien en lugar de un arco propuso una columna. El arquitecto Pedro Ramírez Vázquez y el periodista Jacobo Zabudovsky criticaron el resultado; este último llamó “Paleta Mimi” al proyecto ganador. Una síntesis de las notas se encuentra en www.arcodelbicentenario.com.mx.

⁵⁵ La compañía de espectáculos *Autonomy* con sede en Los Ángeles y dirigida por el australiano Ric Birch, es la encargada de “montar” la ceremonia del Grito de 2010. *Autonomy* estuvo a cargo de la inauguración de los Juegos Olímpicos de Beijing 2008 y recreará la historia de México con “todos los recursos tecnológicos y artísticos a su alcance”. En octubre de 2009 algunos medios habían informado que la ceremonia costaría 60 millones de dólares. José Manuel Villalpando ni desmintió ni confirmó la noticia, por lo que fue llamado a comparecer ante el Senado.

Esta “verbena” podría costar más de mil millones de pesos (80 millones de dólares) aunque, como ya se mencionó, el monto será develado en 2019. La importancia desmedida que se le otorga a un evento principalmente mediático se verifica en la priorización de otros programas dentro del mismo presupuesto **federal**⁵⁶. Patricia Galeana, secretaria técnica de las Comisiones Estatales del Bicentenario, afirmó:

El Senado nada más tiene tres millones de pesos [230 mil dólares] para los actos de conmemoración en todo el año, lo que incluye viajes, impresión de libros, etcétera. [...] Llama mucho la atención que se diga que no hay dinero para construir la nueva sede del Archivo General de la Nación, donde se preservarían los documentos de toda la historia de México que ahora se están desintegrando en Lecumberri”. (Camacho, 2009b, p. 6).

En contraste con la frivolidad de algunas propuestas federales, hay iniciativas universitarias más creativas y coherentes. Un ejemplo es la exposición *Sin Centenario ni Bicentenario. Revoluciones alternas* de la Universidad Iberoamericana (UIA); este trabajo se propuso desmontar los discursos oficiales construidos desde el Estado para legitimar un proyecto de **nación**⁵⁷. La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), por su parte, conformó una red de seis países para generar nuevos conocimientos a través de ensayos, videos, congresos y libros de alta calidad académica, cuyo tema principal son los festejos centenarios y bicentenarios de la Independencia en los países hispanoamericanos, junto con las repercusiones actuales de dichos eventos **históricos**⁵⁸.

56 El costo de la “fiesta popular” del 15 de septiembre en la ciudad de México equivaldría cuando menos al 50 por ciento de la partida anual dedicada a las estancias infantiles para madres trabajadoras en todo el país (Garduño, 2010, p. 11).

57 La exposición ofreció una postura “no oficial” de ambas efemérides, con base en los estudios de género y una visión contemporánea de los estudios de arte. Coordinados por la maestra Karen Cordero, cinco docentes y doce estudiantes de posgrado y licenciatura trabajaron durante un año para diseñar la muestra y editar un catálogo con textos de los integrantes del equipo curatorial (Cordero y Acebo, 2009). *Sin centenario* contó con eventos paralelos a la exposición: conferencias, mesas redondas, visitas guiadas y un ciclo de cine, de octubre a diciembre de 2009 con la colaboración del Centro Álvarez Bravo, la Colección Jumex, la Colección Pérez Simón, la Fundación Televisa, el Museo Franz Mayer y el Museo Nacional de Arte, entre otras instancias. Los estudiantes-museógrafos, también aportaron soluciones creativas que constituyeron, a su vez, obras de arte. Una versión sintetizada está disponible en el sitio del Museo Virtual de Mujeres Artistas Mexicanas (MUMA), www.museodemujeres.com.

58 La segunda convocatoria internacional Bicentenarios en acción: conmemoración, crisis económica y movilización política en América Latina buscó “aunar esfuerzos para comprender cómo las conmemoraciones bicentenarias son afectadas por los importantes procesos económicos, políticos y sociales en curso y

SENDERO DE CHILE⁵⁹

El proyecto, creado en mayo de 2003, consiste en una gran red de corredores de uso público que atraviesa longitudinalmente el territorio nacional, con el objetivo de favorecer el conocimiento y disfrute de los paisajes, culturas, personas e historias del país. *Sendero de Chile* proyecta una red no motorizada de 8,500 kilómetros, con rutas en todas las regiones para ser transitada a pie, a caballo o en **bicicleta**⁶⁰. Los tres objetivos principales del programa son:

- 1) Desarrollar un producto ecoturístico distintivo, de alta jerarquía y variedad, a gran escala y apto para recibir a distintos públicos;
- 2) Generar acceso ciudadano al conocimiento y el disfrute del patrimonio cultural y natural del país a través del sendero, y
- 3) Proteger de manera efectiva su entorno paisajístico (www.senderodechile.cl).

Promovido desde la Comisión Nacional de Medio Ambiente, *Sendero de Chile* propone un concepto de identificación en que el territorio chileno se articula con las conmemoraciones por el Bicentenario de la Independencia. El proyecto “recorre todas las regiones de Chile y va desde el altiplano, el desierto interior y costero, los valles transversales y los Andes centrales; hasta la Araucanía, la selva valdiviana, la Patagonia interior y las islas del fin del mundo. Es así como reconocemos el testimonio y los detalles de nuestros miles de años de prehistoria, casi 500 años de historia y 200 de vida independiente” (www.chilebicentenario.cl).

Además del valor conceptual de *Sendero de Chile*, destaca también la intención de convertir la propuesta un factor de desarrollo. Los objetivos del programa

cómo a su vez los Bicentenarios afectan estos procesos”. Es un concurso con cinco premios y siete menciones; los organizadores ofrecieron la posibilidad de participar en un taller para detectar temáticas. La primera convocatoria fue dedicada a las conmemoraciones centenarias. Organizaron: el Programa Bicentenarios de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires; el Observatorio Latinoamericano (The New School) de Nueva York y el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, con la participación de la Universidad Nacional de Tucumán; el Centro de Estudios del Patrimonio de la Universidad Central de Chile; la Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos de Ecuador y la Universidad de la República de Uruguay (www.bicentenarios.edu.ar).

⁵⁹ La información proviene principalmente de la página web www.senderodechile.cl, consultada el 26 de febrero de 2010.

⁶⁰ Los recorridos habilitados y la riqueza natural chilena abarcan catorce apartados: Altiplano, Desierto Interior, Desierto Costero, Colla Diaguita, Valles Transversales, Islas Oceánicas, Andes Centrales, Araucanía, La Frontera, Bosques, Lagos y Volcanes, Chiloé, Patagonia Norte, Patagonia Austral y Tierra del Fuego (www.senderodechile.cl).

tienen presente el carácter distintivo del proyecto, su posibilidad de activar la economía de las regiones y su valor en la protección del patrimonio cultural, natural y paisajístico. De este modo, *Sendero de Chile* impacta nacionalmente en materia turística, de educación ambiental y de conservación del patrimonio, para impulsar las localidades más próximas a los recorridos, mediante la diversificación de economías y la presencia de productos turísticos de calidad:

Sin duda *Sendero de Chile* implica un gran desafío ciudadano. Sin embargo, nos asiste el convencimiento de que generando un verdadero compromiso de diferentes sectores de la sociedad, podremos crear una nueva cultura, una nueva economía, una nueva forma de ver y vivir nuestro extenso y diverso país, interpretando lo que somos y proyectando nuestros sueños en una construcción colectiva que nos reencontrará con la naturaleza y nuestra propia identidad (www.senderodechile.cl).

Durante los primeros siete años de la iniciativa se habilitaron 1,400 kilómetros distribuidos en 35 segmentos a lo largo del país. Cada destino cuenta con un “plan maestro de desarrollo y gestión” que delimita el desarrollo de actividades específicas de turismo ecológico y protección al patrimonio. El diseño de cada plan maestro consideró los atractivos naturales, culturales y paisajísticos disponibles; la estructura de la propiedad; el diseño detallado de las rutas; la identificación de amenazas y riesgos existentes en cada zona; un catastro y un diagnóstico de la infraestructura de acogida; la plataforma de servicios existentes; la definición del perfil y la estimación de la demanda potencial de visitantes, junto con las expectativas locales sobre la operación del segmento analizado. Con esta información, se definió una “imagen objetivo” del tramo y se diseñó un guión narrativo para el visitante, junto con problemas logísticos por resolver. La “imagen objetivo” de cada segmento de recorrido detalla el trazado final definitivo de la ruta (considerando paraderos, estaciones e infraestructura); la forma de interpretación y relato al visitante; los públicos meta; las áreas potenciales que requieren preservarse y los mecanismos adecuados para garantizar tal protección; las necesidades de inversión; los medios de transporte; la oferta de servicios y su articulación a partir de las cabeceras urbanas existentes en cada destino. De este modo, *Sendero de Chile* ofrece respuestas particulares a cada región chilena.⁶¹

61 Por ejemplo, el “Sendero de las Artes” de la Región Metropolitana cuenta con diseños arquitectónicos de refugios específicamente diseñados que, junto con una senda autoguiada en el cerro San Cristóbal, ofrece juegos de interpretación del patrimonio para que los habitantes de Santiago realicen travesías de baja dificultad, con el fin de educar a niños y jóvenes en el cuidado medioambiental.

El programa se integra inteligentemente a la infraestructura existente, puesto que las rutas se organizan en torno a destinos definidos a partir de las 33 cabeceras urbanas en donde se concentra la mayor parte de la población. Estas ciudades garantizan los servicios y la conectividad de los turistas interesados, lo que permite movilizar el flujo de visitantes hacia un determinado segmento, cuya longitud promedio se estima en 250 kilómetros. Las rutas se enlazan con carreteras y caminos públicos en “paraderos”, donde los viajeros se registran y cuentan con servicios de estacionamiento, información, alimentos, arriendo de bicicletas, caballos, kayaks y otros servicios de infraestructura y equipamiento. Posteriormente, el viajero encuentra a cada diez kilómetros otras unidades de prestación de servicios, las “estaciones”, que ofrecen alojamiento, alimentación y logística.

Destaca la viabilidad económica del programa. *Sendero de Chile* es una iniciativa pública con carácter multisectorial, financiada con aportes fiscales directos canalizados por la Comisión Nacional de Medio Ambiente. El esquema permite la participación de capitales privados que resuelven necesidades específicas de cada **región**⁶².

Durante la planificación y ejecución de *Sendero de Chile*, los responsables del programa negociaron con múltiples actores: operadores turísticos, administradores de los recorridos, propietarios de terrenos por los que atraviesan las rutas. Fue importante articular un modelo de comercio justo para organizar los viajes, asegurar la calidad de los servicios, garantizar precios accesibles y distribuir proporcionalmente los ingresos generados por el turismo.

Sendero de Chile logra su importancia simbólica gracias a su vinculación con las conmemoraciones del Bicentenario de la Independencia. El programa no constituye una versión “re Etiquetada” de instancias preexistentes. Su utilidad práctica rebasa la fecha específica de los festejos, puesto que implica el diseño y construcción de infraestructura que beneficiará permanentemente a diversos sectores sociales, gracias a la participación activa de multitud de ciudadanos y no sólo del gobierno. *Sendero de Chile* integra de manera creativa las condiciones geográficas de Chile, el turismo ecológico y la educación ambiental -ya constituye toda una declaración de principios renunciar al automóvil para proponer un contacto más cercano y humano con la diversidad cultural y biológica del país-. Finalmente, el esquema concilia intereses disímolos para consolidar el sentido de pertenencia a Chile y al sitio en que se vive; proteger el patrimonio natural,

⁶² Así, se prevé que algunas empresas locales en Alto Bío Bío operen travesías que difundan la cultura pehuenche. También se potenciará la economía local en las regiones de la Araucanía y Los Lagos, con recorridos relacionados con el patrimonio natural de estas zonas.

histórico y cultural; desarrollar la economía mixta; promover el turismo; educar con modelos de vida saludables.

RUTA 2010⁶³

El proyecto consiste en la reconstrucción de las rutas militares -insurgentes y revolucionarias- “para su conocimiento, comprensión y disfrute: tres para el movimiento de Independencia y tres para la Revolución Mexicana”. En la inclusión de los sitios propuestos, “se consideró la accesibilidad que tienen estos lugares por vías terrestres del sistema carretero federal, tanto de las carreteras libre [sic] como por aquéllas de cuota a cargo de CAPUFE [Caminos y Puentes Federales]”. Participan tres instancias:

La Secretaría de Comunicaciones y Transportes destinará una parte significativa de sus recursos a fin de señalar todas las rutas. Este proceso se realizará en varias etapas para que en 2010 todas las rutas estén debidamente señalizadas. La Secretaría de Turismo, por su parte, apoyará con la información turística correspondiente que será accesible en puntos estratégicos de las carreteras. El INAH [Instituto Nacional de Antropología e Historia] reforzará sus instalaciones en aquellos lugares donde haya sitios, museos y monumentos a su cargo.

El documento oficial de *Ruta 2010* está escrito con las ambigüedades, imprecisiones y errores de un borrador⁶⁴. La forma impersonal de la redacción favorece la ausencia de sujetos que ejecuten acciones (o se responsabilicen por ellas). Tampoco hay claridad en objetivos específicos, montos comprometidos o cronogramas de trabajo; no se informa sobre concursos de adjudicación de obra ni se convoca a participar a la población. Hay un solo producto específicamente indicado; su realización corre a cargo de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes (SCT): “En los principales lugares, se instalarán unas señales especia-

⁶³ La información principal fue obtenida en la página web www.bicentenario.gob.mx, consultada el 24 de febrero de 2010 (en especial, el documento *Ruta 2010* en pdf).

⁶⁴ Por ejemplo: no se aclara en qué consiste el “reforzamiento de las instalaciones” del Instituto Nacional de Antropología e Historia; tampoco se especifica cuáles sitios, museos y monumentos del inah “serán reforzados” (sólo el número de museos del inah rebasa el centenar) ni qué aspectos abarcará el “reforzamiento”. El enunciado: “La Secretaría de Turismo, por su parte, apoyará con la información turística correspondiente que será accesible en puntos estratégicos de las carreteras” es ambiguo.

les llamadas *México es mi Museo* [sic], con el objeto de invitar al público a que conozco [sic] más sobre el sitio y su relación con los hechos históricos de la Independencia y la Revolución" ("Ruta 2010", 2010, p. 1). Además, el documento usa el tiempo futuro, como si la colaboración de las tres secretarías fuera apenas un anteproyecto. Si bien se menciona que "toda la información histórica, geográfica, cartográfica, de vías de comunicación y turística estará accesible en la página web del Bicentenario" ("Ruta 2010", 2010, p. 1), eso no ha sucedido seis meses antes del festejo de la Independencia de México.

La concepción de las rutas no es mejor: se indica escuetamente el nombre de las campañas militares recorridas por los héroes nacionales y sus "subordinados". No se ofrecen datos biográficos o históricos, ni se delimita temporalmente las rutas ni se establece su importancia simbólica. *Ruta 2010* no sólo presupone un profundo conocimiento de la historia mexicana por parte de los usuarios, sino que tampoco justifica por qué se deberían recorrer hoy las campañas de guerra que sucedieron hace cien o doscientos años.

El principal instrumento comunicativo de *Ruta 2010* es una serie de mapas que reproducen las autopistas y caminos considerados en el proyecto. Los diagramas son imprácticos por su escala: a veces abarcan más de mil kilómetros en un solo esquema. Tampoco es funcional el lenguaje visual de atlas carretero que se eligió para las representaciones⁶⁵. Las extensiones territoriales son simplificadas pero no ofrecen información relevante sobre los poblados que integran las rutas. La falta de información histórica distorsiona el propósito de reconstruir las campañas militares para su "conocimiento, comprensión y disfrute"⁶⁶. Con una concepción diferente del proyecto, la Secretaría de Turismo habría podido diseñado recorridos que incorporaran a las rutas históricas la riqueza específica de las poblaciones: museos históricos y de sitio, infraestructura cultural, elementos patrimoniales, eventos artísticos, gastronomía, atractivos urbanos o paisajes naturales, por ejemplo.

El INAH aprovechó el Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana para realizar un esfuerzo sin precedentes en la remodelación de sus instalaciones, con la apertura de 10 zonas arqueológicas y el nuevo diseño museográfico de 30 museos de sitio -algunos de ellos nunca habían sido restaurados: el remozamiento incluyó la mejora de aspectos como las instala-

⁶⁵ Por ejemplo: los mapas indican la presencia de casetas de cobro e indican si las autopistas tienen dos o cuatro carriles, pero no hay indicaciones sobre los servicios que brindan las poblaciones.

⁶⁶ Esta distorsión comienza por el hecho de no aclarar que el sistema carretero actual comenzó a construirse en los años veinte del siglo pasado y que, por lo tanto, las rutas propuestas no reproducen los recorridos militares de los hechos bélicos conmemorados.

ciones eléctrica e hidráulica de los inmuebles, descuidadas durante décadas-. La parte más evidente de estas transformaciones se comprueba en la museografía implementada y la consolidación de edificios históricos en seis Estados para conmemorar la Independencia y en ocho Estados para festejar la Revolución. Sin embargo, los esfuerzos realizados por el INAH no se manifiestan en *Ruta 2010* ni se integran al proyecto.

Para la mayoría de los mexicanos, la parte visible de *Ruta 2010* es la señalización implementada por la Secretaría de Comunicaciones y Transportes. Las dudas sobre la utilidad de la aplicación de los fondos públicos fue indicada en junio de 2009 por la periodista Daniela Rea al comprobar que en Tlaxcala, por ejemplo, “la llamada *Ruta 2010* promueve museos inexistentes y servicios no relacionados con acontecimientos históricos”. Se evidenció la falta de coordinación entre las tres secretarías implicadas y el Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México (INEHRM), responsable de los festejos del Bicentenario⁶⁷. Los errores se hicieron más evidentes con una campaña radiofónica nacional⁶⁸. Las señales colocadas en las autopistas y carreteras federales no evidenciaban un plan general:

Dicen que todos los caminos llevan a Roma, pero en México, los caminos de la Ruta 2010 no llevan a ningún lado. Y es que el proyecto de las rutas del Bicentenario, que busca mostrar lugares y caminos de la Independencia y la Revolución, es un desorden. Según especialistas, historiadores y cronistas, hubo una mala planeación en la definición de las rutas. [...] Si lo que se busca es difundir la historia, es poco lo que se puede lograr con señalizaciones sin contexto en la carretera (Rea, 2009, p. 1).

Para comprobar estas apreciaciones, realicé un levantamiento de la señalización de *Ruta 2010* en la carretera federal Puebla-Atlixco: un tramo de 20.8 km⁶⁹. La ciudad de Atlixco no pertenece a ningún recorrido del proyecto: aún así la carretera está señalizada⁷⁰. Existen tres tipos básicos de señales en este trayecto. La figura

⁶⁷ Carmen Saucedo, directora adjunta de Promoción de la Historia del INEHRM, admitió en junio de 2009 que desconocía el avance, presupuesto, lineamientos y mecanismos de *Ruta 2010* (Rea, 2009, p. 1).

⁶⁸ En el verano de 2009, una cápsula radiofónica difundida a nivel nacional representó un diálogo que terminaba con la indicación de que las nuevas señales estaban allí “nomás para recordarnos nuestra historia”. Quizá por su cinismo, la campaña duró poco tiempo al aire.

⁶⁹ El recorrido se realizó el domingo 28 de marzo de 2010 en el lado noreste de la carretera federal que va de Puebla a Izúcar de Matamoros. El tramo analizado va del entronque del Periférico “Ecológico” de la ciudad de Puebla hasta el entronque de ingreso a la ciudad de Atlixco.

⁷⁰ Los diagramas de la SCT no presentan a Atlixco como parte de ninguna ruta histórica, pero esta población aparece indicada en los siguientes mapas: “Campaña de los subordinados de Morelos. Nicolás

1⁷¹, muestra señalamientos que indican la existencia de servicios: cada elemento vial tiene cuatro o seis elementos que anuncian la proximidad de artesanías, gasolineras, hoteles, iglesias, restaurantes, sanitarios, talleres mecánicos, teléfonos o zonas arqueológicas. El cuadrante superior izquierdo muestra siempre el logotipo de *Ruta 2010*. En la figura 1 se comunica la presencia de artesanías, una gasolinera y un observatorio: este último signo copia la imagen de la estación Observatorio del metro de la ciudad de México⁷². La señal refiere la proximidad del observatorio astronómico de Santa María Tonantzintla, ubicado aproximadamente a cinco kilómetros⁷³. Sin embargo, no se indica el nombre de la población ni el momento en que hay que desviarse para llegar a Tonantzintla. Tampoco no hay manera de saber dónde están las artesanías referidas. Finalmente, elementos patrimoniales, culturales o turísticos de primer orden no están indicados ni siquiera de modo genérico en la señalética de *Ruta 2010*⁷⁴.

Un segundo tipo de señalización se muestra en la figura 2⁷⁵. Se trata de elementos viales que refieren una, dos o tres poblaciones. Se mezclan centros habitados cercanos al recorrido con sitios en que se desarrollaron batallas históricas: Acatepec, Atlixco, Cautla, Chipilo, Huajuapán, Izúcar, Oaxaca y

Bravo”; “Campaña de los subordinados de Morelos. Guadalupe Victoria”; “Campaña de los subordinados de Morelos. Ruta Trigarante”. En estos casos, se refiere que Atlixco se encuentra a 31 km de Puebla. Otro ramal, “Campaña de los subordinados de Morelos. Hermenegildo Galeana”, indica que existe una desviación de Izúcar de Matamoros a Atlixco, distante 36 km.

⁷¹ La señalización se ubica a 1.4 km del Periférico de Puebla. En el tramo analizado hay 17 señales que indican la proximidad de servicios.

⁷² La señalética del metro de la Ciudad de México fue creada en 1969 por el diseñador estadounidense Lance Wyman y sus colaboradores mexicanos Arturo Quiñones y Francisco Gallardo: cada estación del metro cuenta con un símbolo gráfico (o ideograma). El sistema de signos ha permeado la cultura visual mexicana: ciudades como Guadalajara, León y Monterrey cuentan con ideogramas para su transporte público. La Ciudad de México tiene hoy casi 400 ideogramas en el metro, metrobús, tren ligero y tranvía.

⁷³ Luis Enrique Erro fundó el Observatorio Astronómico Nacional de Tonantzintla en 1942: el observatorio fue famoso mundialmente por sus catálogos de objetos azules y por el descubrimiento de los objetos Herbig-Haro. En 1971 pasó a formar parte del Instituto de Astronomía de la UNAM y junto a su sede se creó el Instituto Nacional de Astrofísica, Óptica y Electrónica (INAOE), destacado por su investigación en astronomía, óptica, electrónica y ciencias computacionales. El INAOE cuenta con programas de maestría y doctorado en estas cuatro áreas.

⁷⁴ En este tramo analizado, por ejemplo, hay tres capillas cuya ornamentación remite a la presencia indígena en esta zona del estado de Puebla. La más importante de ellas se ubica en Santa María Tonantzintla (topónimo náhuatl que significa “lugar de nuestra Señora Madre”. El sitio estaba dedicado a una diosa prehispánica y en el siglo xvi se construyó allí una capilla, decorada durante los siglos siguientes. La ornamentación Tonantzintla presenta una compleja mezcla de elementos religiosos y culturales: una expresión privilegiada del barroco mexicano que no aparece referida en *Ruta 2010*.

⁷⁵ La señal de la figura se ubica a 10.7 km del Periférico de Puebla. En el segmento analizado hay 20 elementos de este tipo.

Tehuizingo. La importancia que la señalización otorga a estas poblaciones no corresponde con el énfasis gráfico de los mapas de la página web, que privilegian la importancia demográfica de las ciudades. Otro problema, más práctico, es que la señalización no especifica el kilometraje que separa al automovilista de la población **indicada**⁷⁶. Finalmente, las señales de *Ruta 2010* no aportan nada a la infraestructura preexistente, que sí indica el kilometraje necesario para llegar a las poblaciones referidas.

Hay un tercer tipo de señales (figura 3) que simplemente presentan el logotipo de *Ruta 2010* y una flecha que alienta al automovilista a seguir su **recorrido**⁷⁷. Los elementos viales ni siquiera especifican a cuál de las rutas nacionales pertenece la carretera transitada. Su presencia se parece al “posicionamiento” de una “marca”.

En resumen, el recorrido analizado de la carretera federal Puebla–Atlixco tiene 44 señales: una señal de *Ruta 2010* cada medio kilómetro, en **promedio**⁷⁸. Hay que considerar que este tramo ya estaba debidamente señalizado y que la nueva infraestructura es redundante o inútil. Desde el punto de vista económico, habría que considerar los costos de 88 señales, asumiendo que el recorrido Atlixco-Puebla cuenta con la misma densidad de indicaciones viales: 88 señales habrían costado 792 mil pesos [61 mil dólares] para adecuar un tramo carretero de apenas 21 **km**⁷⁹. Además de costosas, dichas señalizaciones no muestran patrones coherentes o significativos: son “montajes” constantes y superfluos que saturan los trayectos y confunden al conductor.

En resumen, para *Ruta 2010* el INAH realizó una loable actualización museográfica de museos de sitio, significativos por su vinculación con la Independencia y la Revolución Mexicana. Muchos de estos inmuebles están fuera de la capital y recibieron la atención y el cuidado que faltaron durante décadas. Sin embargo, este esfuerzo no se aprovecha de manera activa ni eficiente con el programa *Ruta 2010*, cuyo objetivo es reconstruir los recorridos de los héroes nacionales

⁷⁶ Algunas poblaciones indicadas por la señalización de *Ruta 2010* se encuentran en otros estados. Oaxaca, por ejemplo, está aproximadamente a 380 km de la señalización indicada: no es lógico que un automovilista quiera seguir la carretera a Izúcar, porque hay otra carretera federal que, pasando por Tehuacán, presenta un recorrido más breve, en caso de que no se quiera pagar la cuota de la autopista que va de Puebla a Oaxaca. Al no indicar ni distancias ni desviaciones, las señales son confusas: se mezclan poblaciones como Chipilo, ubicadas a pocos kilómetros, con sitios importantes por su historia, pero pequeños y lejanos.

⁷⁷ La señal referida está a 4.2 km del Periférico de Puebla. Hay siete elementos de este tipo en el segmento analizado.

⁷⁸ Sin embargo, a veces la distancia entre señales es de sólo 300 metros. Es decir: un automovilista que se desplace a 60 km/h encuentra una señal cada 20 segundos.

⁷⁹ En junio de 2009, cada señal costaba 9 mil pesos (*Reforma*, 2009, p. 1).

y sus “subordinados”. Esta actitud se relaciona más con la vieja idea de la “historia oficial” -obsoleta, reverencial y mnemotécnica- que con un proyecto participativo que discuta el proyecto de nación que requiere México.

COMPARACIÓN DE PROCESOS Y RESULTADOS DE LOS GOBIERNOS DE CHILE Y DE MÉXICO

Comisión Bicentenario (Chile)	Comisión Organizadora (México)
El presidente Ricardo Lagos crea la Comisión Bicentenario en octubre de 2000	El presidente Vicente Fox crea la Comisión Organizadora en junio de 2006
En septiembre de 2010 la Comisión Bicentenario cumplirá 119 meses de existencia: prácticamente diez años	En septiembre de 2010 la Comisión Organizadora cumplirá 51 meses de existencia: cuatro años y tres meses
Tres presidencias cuatrienales asumen la continuidad de las conmemoraciones	Las conmemoraciones son abordadas por una sola presidencia sexenal
En diez años, la Comisión Bicentenario tiene cinco secretarios ejecutivos	En sólo dos años y medio hay cuatro titulares “oficiales” más otros dos “extraoficiales”
El “Plan Maestro” de conmemoraciones está listo 96 meses antes del Bicentenario	El programa federal de conmemoraciones está listo 34 meses antes del Bicentenario
En octubre de 2003 el Plan Maestro supera los seis mil millones de dólares	En noviembre de 2007 se crea el fideicomiso mexicano con 4.2 millones de dólares
Ante la magnitud de la infraestructura construida se enfatiza el valor simbólico de las acciones, para no pretender una “mera colección de obras físicas”	Ante el atraso en la programación se evitan obras ambiciosas de infraestructura, pero sin compensar esta desventaja con un alto valor simbólico en las propuestas conmemorativas
Los “Valores Bicentenario” definen objetivos identitarios , patrimoniales, políticos, sociales, económicos y medioambientales	La Comisión Organizadora funciona sin parámetros ni objetivos declarados
La institucionalidad domina sobre las iniciativas personales: los ministerios se responsabilizan por las acciones de gobierno	Las personas dominan sobre las instituciones: las responsabilidades “migran” a las secretarías en donde trabaja el coordinador
La Comisión Bicentenario integra a ministros, instancias gubernamentales; universidades; instituciones religiosas, el Ejército y otros importantes actores sociales	Aunque hay un comité asesor (formado por personas y no por instituciones) pero no tiene peso real: la Comisión Organizadora funciona como una entidad autónoma de gobierno
El gobierno chileno convoca la participación de amplios sectores de la población en el diseño y realización del programa	El gobierno federal mexicano no convoca a la participación civil en el diseño, planeación o ejecución de los festejos

Las presidencias "de izquierda" de Lagos y Bachelet promueven el financiamiento mixto bajo esquemas creativos de colaboración	La presidencia "de derecha" de Calderón concibe el Bicentenario bajo un esquema "paternalista": el gobierno decide (y paga)
Se fomenta la construcción de infraestructura y servicios nuevos, de carácter permanente	Hay demasiados programas concebidos como "festejos" efímeros, sin utilidad futura
Las propuestas brindan servicio a habitantes distribuidos por todo el territorio nacional	Las propuestas de la ciudad de México acaparan presupuestos y prioridades
Los funcionarios rinden cuentas sobre el uso de los recursos públicos asignados	El gobierno federal oculta los gastos de las conmemoraciones hasta 2019
Chile logra un liderazgo latinoamericano con objetivos claros y estrategias internacionales	La Comisión Organizadora concibe las conmemoraciones sin vocación internacional

Sendero de Chile	Ruta 2010
Se basa en un concepto fuerte: se rechaza el automóvil a favor de modelos sustentables de vida, en una red de senderos que enfatiza la identidad de las regiones chilenas	Se basa en un concepto obsoleto y "solemne" de la historia "oficial": venerar a los "próceres" y sus "subordinados", por medio de un "peregrinaje" por rutas militares
Vinculado a la identidad chilena gracias a la historia, el paisaje y la ecología, el patrimonio local y la diversidad cultural	<i>Ruta 2010</i> no se vincula a las comunidades: se trata de una "receta" aplicada indistintamente a todo el país
<i>Sendero de Chile</i> usa un esquema económico viable, basado en el comercio justo	<i>Ruta 2010</i> no propone planes de desarrollo económico de ningún tipo
Implementa un esquema mixto de financiamiento entre diversas instancias del gobierno, la iniciativa privada y particulares	Una cantidad importante de recursos federales de <i>Ruta 2010</i> se aplica en señales viales ineficientes y desarticuladas
Gestión ciudadana participativa y planes concebidos a partir de necesidades locales	No convocan ni promueve la participación ciudadana
El programa ofrece respuestas adecuadas a cada localidad, con una "imagen objetivo" que potencia fortalezas y anticipa problemas logísticos y riesgos de cada segmento	El INAH aplica recursos federales en la remodelación de museos de sitio en varios Estados del país: se trata de la remodelación nacional más importante en varias décadas
Crea infraestructura nueva, perdurable, gracias a la participación de diversos actores sociales	El proyecto no crea nuevas estructuras administrativas o culturales ni aprovecha las redes existentes
La Comisión Nacional de Medio Ambiente coordina con productividad intereses distintos, de particulares y entes de gobierno	Sin coordinación efectivas entre las secretarías de Turismo, Telecomunicaciones y Transportes y el INAH.
<i>Sendero de Chile</i> cumple con varios objetivos: desarrollo económico, reforzamiento de identidades, educación medioambiental, salud	<i>Ruta 2010</i> fracasa en su único objetivo oficial declarado: promover a nivel nacional el aprecio por la historia de México a través de recorridos

CONSIDERACIONES FINALES

El antropólogo chileno Mauricio Rojas Alcayaga (2006, p. 108-132) analiza dos casos de gestión del patrimonio: el centro histórico de la ciudad de México y el borde costero de Valparaíso. Rojas concluye que Chile y México, después de haber sido países que compartieron políticas patrimoniales de vanguardia, se transformaron en modelos opuestos y equidistantes en el panorama latinoamericano. El Estado mexicano, paralizado por la tradición, es incapaz de escapar a sus costumbres corporativas; en contraposición, el gobierno chileno se moderniza sin respetar sus ricas tradiciones culturales. Rojas Alcayaga acierta en el caso mexicano; quizá su interpretación no sea del todo exacta respecto a Chile.

El sistema político mexicano (incluido su paradigma de gestión cultural) consolidó durante la primera mitad del siglo xx las transformaciones surgidas con la Revolución Mexicana. En 1968, cuando el llamado *milagro mexicano* cumplía 25 años -y estaba por concluir-, Samuel Huntington sostuvo que, independientemente de lo que sucediera en el futuro, el modelo político mexicano era un caso único en América Latina, gracias al cual el país encontró un desarrollo sin paralelo en su historia **previa**⁸⁰. Casi veinte años después de las afirmaciones de Huntington, Néstor García Canclini también consideraba que el paradigma mexicano era único y diferente. Para ello resultó fundamental el modo en que el Estado se fundió con la identidad nacional hasta convertirse en una sola **cosa**⁸¹. La (con)fusión Estado-identidad nacional legitimó la pervivencia del sistema político mexicano, presentándolo como sinónimo de mexicanidad.

⁸⁰ El finado profesor de Harvard lo expresó así: "El desarrollo político nunca es completo y sistema político alguno soluciona jamás los problemas que tiene ante sí. Pero juzgada en comparación con otras revoluciones, la mexicana logró un gran éxito en materia de desarrollo político, es decir, en la creación de organizaciones y procedimientos complejos, autónomos, coherentes y adaptables y obtuvo un triunfo razonable en la modernización política, o sea, en la centralización del poder necesaria para la reforma social y la expansión de éste, imprescindible para la asimilación de los grupos [...] Pero sea cual fuese su destino posterior, el sistema producido por la Revolución dio a México estabilidad política, identificación popular con el gobierno, reforma social y desarrollo económico sin paralelo en la historia anterior del país y único en América Latina" (Huntington, 1992, p. 286).

⁸¹ García Canclini argumenta la existencia, en ciertos casos latinoamericanos, de una concepción "sustancialista" de la cultura, en que la identidad no está contenida en la raza, ni en un paquete de virtudes geográficas, ni en el pasado o la tradición, sino que se aloja en el Estado. Como consecuencia de procesos de independencia o revolución, el Estado aparece como el lugar en que se condensan los valores nacionales, el orden que reúne las partes de la sociedad y regula sus conflictos. Una organización más o menos corporativa y populista concilia los intereses enfrentados y distribuye entre los sectores más diversos la confianza de que participan en una totalidad protectora que los abarca. Esta "participación" se sostendría mágicamente en la figura mitologizada de un líder (Vargas en Brasil, Perón en Argentina) o por una estructura partidario-estatal jerárquicamente cohesionada (el sistema mexicano): "Decimos que para esta concepción lo nacional reside en el Estado y no en el pueblo, porque éste es aludido como

A principios del siglo **xxi**, el “viejo” modelo mexicano no funciona, pero la democracia tampoco parece ofrecer alternativas viables que sustituyan el paternalismo estatal, el creciente rezago en áreas prioritarias (como educación, seguridad y energía), la preeminencia de las personas sobre las instituciones, la inercia de los gobiernos “populares”; el culto a una figura presidencial omnipotente o la solución jerárquica de conflictos.

Los preparativos federales para festejar el Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana no están a la altura de las expectativas -ni de las potencialidades simbólicas- de las efemérides conmemoradas. Si seguimos la lógica del viejo sistema político mexicano, afirmaríamos que este vacío simbólico es producto de la desidia de un presidente de la República (o de dos). Sin embargo, hay evidencias de un problema sistémico más complejo, que se manifiesta en la falta de continuidad de los coordinadores de los festejos (muchos, en apariencia, con la capacidad, experiencia y motivación necesarias para realizar con excelencia su cometido), erráticas adscripciones institucionales, una injustificable pobreza de resultados, más la casi nula participación de la llamada “sociedad civil” en festejos que no son exclusivos del Estado.

Chile, por su parte, reformula su proyecto de nación complicado por un “inamovible sistema bipolar de fuerzas que se expresa en las elecciones presidenciales”. El sociólogo Darío Salinas Figueredo (2007, p. 15) afirma que la sociedad chilena proyectó su itinerario político reciente como el paso de la dictadura a la democracia. Por ello, Chile es un referente imprescindible si se quieren comprender los procesos políticos contemporáneos: el país es un “laboratorio de experimentos de cambio **social**”⁸².

Hay indicios constantes -entre ellos, el modo en que Chile afrontó la planeación y ejecución de su conmemoración del Bicentenario de la Independencia- que sugieren un dinamismo especial en el país sudamericano. Los proyectos de la Comisión Bicentenario se distinguen cuando menos por cinco características:

- a. El valor simbólico de los programas diseñados para conmemorar la Independencia de Chile en especial, gracias a la construcción de infraestructura nueva y permanente;

destinatario de la acción del gobierno, convocado a adherirse a ella, pero no reconocido efectivamente como fuente y justificación de esos actos al punto de someterlos a su libre aprobación o rectificación. [...] El ejercicio y el control de la identidad nacional no se derivan mecánicamente del pasado sino de la cohesión presente tal como el Estado la representa” (García Canclini, 1987, p. 34-35).

⁸² Para un estudio político y sociológico de los problemas que afronta Chile debido a su modelo político, ver el libro de Salinas Figueredo *Vicisitudes de la democracia*. Entre el peso del modelo y los límites de la política en Chile (2007). Una visión contraria (pero no excluyente) es proporcionada por Patricia Politzer, *Chile: ¿de qué estamos hablando? Retrato de una transformación asombrosa* (2006).

- b. La amplia participación de diversos actores gubernamentales, políticos y sociales;
- c. Una combinación de recursos gubernamentales y privados en los proyectos;
- d. El alcance nacional de las propuestas;
- e. Lo más sorprendente: la convicción de que el Bicentenario supera la temporalidad de las presidencias de la República.

Eugenio Tironi escribió en 2005: "Las energías de la conmemoración del Bicentenario hay que colocarlas donde realmente corresponde. No en un evento, sino en un proceso". El sociólogo recordó que algunas sociedades transformaron los festejos en grandes hitos de reinención de su identidad nacional, cerrando por esta vía profundas fracturas internas y contribuyendo adicionalmente a perfilar mejor la imagen externa del país. Chile -consideró Tironi- "perfectamente puede hacerlo con el Bicentenario, a condición de que su conmemoración no se transforme en una mera colección de obras físicas destinadas a dejar registro en la geografía urbana, pero no en la mente de los ciudadanos.

A juzgar por los resultados, el Estado chileno ha sido bastante eficaz al momento de articular un proyecto viable de nación -un "sueño-país"- a partir de la conmemoración del Bicentenario de la **Independencia**⁸³. En comparación, el Estado mexicano no sólo fracasó en la posibilidad de convertir sus dos fechas históricas en una "mera colección de obras físicas", sino que además la dimensión "simbólica o afectiva" de los festejos es muy cuestionable. Por ello, la celebración estatal del Bicentenario de la Independencia en México y en Chile coloca a ambos países como paradigmas opuestos —casi antitéticos— del panorama cultural latinoamericano.

⁸³ Tironi considera que las conmemoraciones históricas importantes generan un sentido de comunidad. Las celebraciones son, "empleando las palabras de Lyn Spillman, una forma de 'producción cultural de la nacionalidad'". Cada conmemoración será diferente, pues las necesidades del momento serán distintas. En 2005, el Bicentenario de la Independencia invitaba a Chile "a re-inventar el concepto de nación a través de la elaboración de relatos y mitologías de una 'iconografía nacional'". Este "sueño-país" resultaría fundamental para la construcción de un proyecto de nación. Para ello, era necesario enfatizar la dimensión simbólica o afectiva de las conmemoraciones y no los clásicos aspectos materiales y jurídicos (Tironi, 2005, pp.2- 3).

FUENTES CITADAS

- Adriá, Miquel. Plaza del Bicentenario. *Arquine*, 45 (2008), 8.
- Camacho Servín, Fernando. (2009a, agosto 7). Desfile de coordinadores. *La Jornada*. Sección Cultura, p. 5
- Camacho Servín, Fernando. (2009b, octubre 7). El Senado llamará a comparecer al titular de la comisión de los festejos patrios. *La Jornada*. Sección Cultura, p. 6.
- Carrizales, David. (2006, julio 7). Piden a Cuauhtémoc Cárdenas no organizar festejos de 2010. *La Jornada*. Sección Política, p. 8
- Cordero Reiman, Karen; Acebo Choy, Iván (Coord.). (2009). *Sin Centenario ni Bicentenario. Revoluciones alternas*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana
- De las Heras, María. (2010, febrero 15). Entre pirotecnia y fuegos fatuos. *El País*. Sección Internacional, p. 13
- Earle, Rebecca. (2005). Señas de identidad. *El Mercurio*. Sección Artes y Letras, p. 1. Obtenido el 17 de diciembre de 2009 desde <http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={16b8723b-bc0b-4fa1-9eed-20bd078fba0c}>
- El Mercurio*. (2006, noviembre 26). La batalla de la Comisión Bicentenario. *El Mercurio*. Sección Artes y Letras, p. 1. Obtenido el 24 de febrero de 2010 en <http://diario.elmercurio.cl/index.asp?id={e30f3b5a-af26-4746-bb45-0de42451fa2}>
- Erlj, Miriam. (2004). Obras del Programa de Recuperación Patrimonial aportarán al Bicentenario ciudades más bellas y con identidad. En Carmen Imperatore P. (Ed.), *Preparándonos para el Bicentenario. 3er Encuentro Internacional Valdivia. Gestión estratégica del desarrollo urbano* (pp. 6-7). Santiago: Gobierno de Chile
- Florescano, Enrique. (1994). Patrimonio y política cultural en México: los desafíos del presente y del futuro. En *Memoria del simposio Patrimonio y política cultural para el siglo XXI* (pp. 12-13). México, D.F.: INAH
- García Canclini, Néstor. (1987). Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En Néstor García Canclini (Coord.), *Políticas culturales en América Latina* (pp. 30-42). México, D.F.: Grijalbo
- García Márquez, Gabriel. (2006). *Cien años de soledad*. México, D.F.: Diana
- García Rojas, Irma Beatriz. (2009). *Historia de la visión territorial del Estado mexicano. Representaciones político-culturales del territorio*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Instituto de Investigaciones Históricas UNAM
- Garduño Morán, Karla. (2009, septiembre 13). 2010: sin plan, ni recursos. *Reforma*. Sección Enfoque, pp. 4 a 7.
- Garduño Morán, Karla. (2010, marzo 14). Fiestas del 2010. Bicentenario de oropel. *Reforma*. Sección Enfoque, pp. 8-12
- Garretón, Manuel Antonio. (2003). *El espacio cultural latinoamericano. Bases para*

una política cultural de integración. México, D.F.: FCE / Convenio Andrés Bello
Huntington, Samuel. (1992). *El orden político en las sociedades en cambio*. Buenos Aires: Paidós

Ibarra, Mariel. (2009, septiembre 5). Mueven la fiesta del Bicentenario. *Reforma*. Sección Ciudad, p. 6

Martínez, Fabiola. (2007, enero 25). Proponen a Enrique Krauze para comisión de festejos. *La Jornada*. Sección Política, p. 9

Martínez, Fabiola; Saldierna Georgina; Vargas, Rosa Elvira. (2006, noviembre 16). Cárdenas renuncia a la comisión conmemorativa de fiestas patrias. *La Jornada*. Sección Política, p. 14

Martínez, José Tono. (2009, agosto 17). La estrategia del acompañamiento. *El País*. Sección Opinión, p. 19

Mateos-Vega, Mónica; Herrera Beltrán, Claudia. (2007, septiembre 7). "Destapan" a Rafael Tovar para encabezar comisión organizadora de festejos patrios. *La Jornada*. Sección Cultura, p. 5

Mateos-Vega, Mónica. (2007, septiembre 12). Confirman que Rafael Tovar coordinará efemérides patrias. *La Jornada*. Sección Cultura, p. 5

Morán, Pablo. (2004). Bicentenario, la oportunidad para concurrir a un proyecto común de ciudad. En Carmen Imperatore P. (Ed.), *Preparándonos para el Bicentenario. 3er Encuentro Internacional Valdivia. Gestión estratégica del desarrollo urbano* (pp. 6-7). Santiago: Gobierno de Chile

Musacchio, Humberto. (2009, abril 20). El monumento del Bicentenario. *Excelsior*. Sección Comunidad. Obtenido el 13 de septiembre de 2009 en <http://www.exonline.com.mx/diario/columna/574347>

Neira, Soledad. (2008, octubre 10). Lagos criticó falta de continuidad en obras iniciadas en su gobierno. *El Mercurio*. Sección Nacional, p. 1.

Notimex. (2009, octubre 29). Revela B de M errata en billete de 100 pesos conmemorativo. *La Jornada*. Sección Últimas Noticias. Obtenido el 6 de enero de 2010 en <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2009/10/29revela-bdem-errata-en-billete-de-100>

Politzer, Patricia (2006). *Chile: ¿de qué estamos hablando? Retrato de una transformación asombrosa*. Santiago: Sudamericana

Ravinet, Jaime. (2004). El tema central del Bicentenario es mejorar la calidad de vida de todos los chilenos. En Carmen Imperatore P. (Ed.), *Preparándonos para el Bicentenario. 3er Encuentro Internacional Valdivia. Gestión estratégica del desarrollo urbano* (pp. 8-11). Santiago: Gobierno de Chile

Rea, Daniela. (2009, junio 7). Va Ruta 2010. *Reforma*. Sección Nacional, p. 1

Reforma. (2007, septiembre 5). Renuncia Florescano a Bicentenario. *Reforma*. Sección Cultura, p. 1. Obtenido el 2 de enero de 2010 en

<http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Documentos/printImpresa.aspx?DocId=908>

Reforma. (2009, junio 7). ...Pero cuesta millonada. Sección Nacional, p. 1

Roa, Patricia. Celebrar los 200 años es ser capaces de celebrar la riqueza de nuestra diversidad. En Carmen Imperatore P. (Ed.), *Preparándonos para el Bicentenario. 3er Encuentro Internacional Valdivia. Gestión estratégica del desarrollo urbano* (pp. 24-27). Santiago: Gobierno de Chile

Rojas Alcayaga, Mauricio. (2006). Tradición y modernización: los espejismos en las políticas patrimoniales de México y Chile. *Cuicuilco*, 13 (38), 108-132

Rosas, Alejandro. (2009, septiembre 13). Un fracaso histórico. *Reforma*. Sección Enfoque, pp. 8-9

"Ruta 2010", sin autor. Documento pdf de nueve páginas, obtenido en www.bicentenario.gob.mx. Consultada el 24 de febrero de 2010

Salinas Figueredo, Darío. (2007). *Vicisitudes de la democracia. Entre el peso del modelo y los límites de la política en Chile*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana / Plaza y Valdés

Tironi, Eugenio. (2005, marzo 19). El sueño chileno (extracto). *El Mercurio*. Sección El Sábado. Obtenido el 13 de diciembre de 2009 desde

<http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={41005615-2c31-4e3e-8d16-dc0c2fe49adc}>

Villamil, Jenaro. (2007, agosto 19). Televisa se apodera de la celebración. *Proceso* no. 1607. Obtenido el 3 de febrero de 2010 en

<http://www.diariamente.com.mx/proceso/proceso.pl?act=verdocbus&db=proceso&docid>

Volpi, Jorge. (2009). *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. México, D.F: Debate / Random House Mondadori

www.arcodelbicentenario.com.mx. Consultada el 13 de diciembre de 2009

www.bicentenario.com.mx. Consultada el 24 de febrero de 2010

www.bicentenario.gob.mx. Consultada el 24 de febrero de 2010

www.bicentenarios.edu.ar. Consultada en 28 de febrero de 2010

www.chilebicentenario.cl. Consultada el 20 de febrero de 2010

www.ejercito.cl/bicentenario. Consultada el 20 de febrero de 2010

www.evangeliodechile.cl. Consultada el 8 de enero de 2010

www.congresodelalengua.cl. Consultada el 1 de marzo de 2010

www.museodemujeres.com. Consultada el 15 de enero de 2010

www.senderodechile.cl. Consultada el 26 de febrero de 2010

Yáñez Reyes, Sergio. (2006). El Instituto Nacional de Antropología e Historia: antecedentes, trayectoria y cambios a partir de la creación del Conaculta, 13 (38), 46-72

Zabludovsky, Jacobo. (2009, abril 20). Paleta Mimí. *El Universal*. Obtenido el 13 de diciembre de 2009 en <http://www.eluniversal.com.mx/editoriales/43743.html>

Recibido: 3 de agosto de 2010

Aceptado: 24 de septiembre de 2010

ILUSTRACIONES



Figura 1



Figura 2



Figura 3

“AQUÍ NOS PINTAMOS NOSOTRAS”: EL AUTORRETRATO FEMENINO EN EL MÉXICO MODERNO

HERE WE PAINT OURSELVES”: FEMALE SELF-PORTRAITURE IN MODERN MEXICO

► *Dina Comisarenco Mirkin*
Universidad Iberoamericana

RESUMEN

En el presente trabajo, a través del estudio de un grupo de autorretratos femeninos realizados entre finales del siglo XIX y principios del XX, se ofrece una visión de la historia de las mujeres en México, diferente a la de la generalmente desmerecedora historiografía tradicional. Efectivamente, como el autorretrato femenino desafía el lugar del objeto tradicionalmente otorgado al género femenino en el arte, para ocupar en cambio el lugar del sujeto, como ser creador y activo, su estudio resulta revelador para acercarse a la historia de las mujeres tal y como fue vivida por ellas mismas en sus distintas circunstancias. Las rupturas históricas creadas por la Independencia y la Revolución, y las luchas alternas femeninas, por el derecho al desarrollo intelectual, la participación política y la libertad personal, son expresadas de forma elocuente en los autorretratos aquí estudiados que nos regresan así la auténtica voz de las mujeres.

Palabras clave: historia de las mujeres en México, autorretrato, Independencia y Revolución.

ABSTRACT

In this paper, through the study of a group of self-portraits produced by women artists between the end of the XIX century and the beginnings of the XX, I offer a different view on the history of Mexican women in regard to the generally diminishing one of the traditional historiography. Effectively, since female self-portraits challenge the place of the object traditionally assigned to the female gender in art, in order to occupy instead the place of the subject, as a creative and active being, its study sheds new light to reveal the history of women such as it has been lived by themselves in their different historical circumstances. The historical ruptures created by the Independence and the Revolution, and the alternative struggles of women, in order to gain their right to intellectual development, political participation and personal freedom, are eloquently expressed in the self-portraits here analyzed whose study help us recovering the authentic voice of women.

Keywords: history of Mexican women, self-portraiture, Independence and Revolution



INTRODUCCIÓN

Las mujeres han estado presentes en la vida social, política, económica y **artística**¹ a lo largo de las distintas etapas del México moderno. Sin embargo, hasta hace poco tiempo, la historiografía tradicional ha desatendido o incluso ignorado muchas de sus luchas y logros históricos más significativos, pues la imaginación patriarcal, tal y como señala el reconocido escritor Carlos Monsivais, desvanece y silencia (2009, p. 12)². La conmemoración doble del bicentenario de la Independencia, y del centenario de la Revolución Mexicana de 1910, ofrece una oportunidad para reflexionar y para intentar recuperar por fin la historia auténtica de las mujeres, no desde la displicente óptica de la historia tradicional, sino tal y como ellas mismas la han experimentado a través del tiempo. En el presente trabajo se estudian algunos autorretratos femeninos producidos durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, con el objeto de conocer, a través de sus representaciones de sí mismas, la propia versión de la situación social de las mujeres en cada una de sus épocas respectivas.

Como señala Whitney Chadwick, cada mujer que pinta, esculpe o fotografía su propia imagen, desafía la compleja y parcial oposición establecida entre la acción, para el ámbito masculino, y la pasividad para el femenino, prejuicios reiterados de forma acrítica a lo largo de gran parte de la historia y la historiografía del arte occidental (2001, p. 9). El género del autorretrato, que originalmente combina los roles tradicionales del sujeto y del objeto en el mismo acto creador, ofrece a las mujeres la oportunidad de desafiar las restrictivas asociaciones históricas señaladas, y la de analizar y de expresar la forma en que las mujeres nos percibimos a nosotras mismas en nuestras respectivas y singulares circunstancias históricas y, en este caso en particular, acercarnos a algunos de los efectos que las rupturas históricas de la Independencia y la Revolución tuvieron en la vida cotidiana de la gente y particularmente, en las de las mujeres.

En su icónica obra *Autorretrato con pelo suelto* (1947) (Figura 1) Frida Kahlo incluyó una inscripción que comienza con la sugestiva afirmación: “aquí me pinté yo con la imagen del **espejo**”³, frase que, como señala la especialista Shifra

¹ En el caso de las mujeres artistas mexicanas esta situación es particularmente notable. Así por ejemplo, recientemente la especialista Leonor Cortina ha podido documentar la existencia de, por lo menos, 101 pintoras mexicanas durante el siglo XIX (Véase Cortina, 1985). Sin embargo sólo se han podido registrar obras de alrededor de 22 de ellas. Es posible afirmar consiguientemente, que no es la historia sino la ideología la que es responsable de la ausencia de mujeres dentro de la construcción académica que reconocemos normalmente como la “historia del arte”.

² Para un excelente recuento del estado del arte en la historiografía de las mujeres mexicanas y bibliografía véase Julia Tuñón (2002, pp. 375-411).

³ La inscripción completa dice: “Aquí me pinté yo, Frida Kahlo, con la imagen del espejo. Tengo 37 años y es el mes de julio de mil novecientos cuarenta y siete. En Coyoacán México, lugar donde nació.”

Goldman, podría considerarse como un credo para la mayoría de las mujeres artistas (1993, p. 80). Resulta interesante señalar, sin embargo, que en la pintura de Frida dicho espejo ha sido intencionalmente suprimido por la pintora, quien logra así el distanciamiento necesario que la transforma en “otro” y que le permite reflexionar sobre sí misma con mayor desafecto. En el título del presente trabajo, el número singular de la primera persona utilizado por Frida, ha sido ampliado al plural para abarcar así a las distintas artistas que aquí se estudian, destacando el carácter colectivo y recurrido del autorretrato femenino en el México moderno. El tono desafiante de la declaración, amplificado aún más por el plural, sugiere el poder subversivo del autorretrato en manos de las artistas del México moderno, ayudando a comprender la magnitud y el significado profundo de la singular revolución que las mujeres llevaron a cabo como contrapunto de los enormes cambios que la Independencia y la Revolución produjeron en el entramado social y en las costumbres.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Tradicionalmente los temas del retrato y del autorretrato, han gozado de gran popularidad entre los artistas mexicanos de las distintas épocas y regiones. Sin embargo, como la tradición académica clásica (que a pesar del tiempo transcurrido sigue ejerciendo una gran influencia en la disciplina de la historia del arte hasta el momento actual) los ubica muy por debajo de la pintura histórica y religiosa, son relativamente pocos los estudios críticos especializados sobre dichos géneros artísticos.

La mayoría de ellos son catálogos concebidos para acompañar exposiciones temporales, que fueron organizadas en el país a través del tiempo por destacados museógrafos y promotores del arte nacional⁴. La serie inicia en 1947, cuando Fernando Gamboa realizó la importante muestra titulada *45 autorretratos de artistas mexicanos. Siglos XVIII a XX*, en el Palacio Nacional de Bellas Artes. Tiempo después, en 1961, Horacio Flores Sánchez coordinó, esta vez en el Museo Nacional de Arte Moderno, la exhibición titulada *El retrato mexicano contemporáneo*, cuyo catálogo fue prologado por Justino Fernández y Paul Westheim. Durante la década de 1970, el Museo Carrillo Gil organizó una serie

⁴ En el contexto internacional, algunas de las exposiciones más recientes dedicadas al autorretrato femenino que merecen mención especial son Liz Rideal (Coord.) (2001) y *Self-Portraits: Renaissance to Contemporary* (2005). Otras fuentes importantes para el estudio del autorretrato femenino en el entorno internacional son el libro de Frances Borzello (1998) y Liana De Girolami Cheney (2000).

de importantes muestras sucesivas tituladas *Autorretrato y obra* que incluyeron creaciones de destacados artistas mexicanos contemporáneos.

Más recientemente en 1996, Teresa del Conde, como directora del Museo de Arte Moderno, decidió reconocer una vez más la importancia del género en el arte contemporáneo del país, organizando la muestra titulada *Autorretrato en México: Años 90*. Paralelamente, también en el Museo de Arte Moderno, se exhibió *Autorretratos de pintores mexicanos. Homenaje a Marte R. Gómez* muestra formada por la colección de autorretratos donados por destacados artistas mexicanos en 1946 a dicho distinguido promotor artístico. En el 2001, el Museo Nacional de Arte organizó otra muestra, también basada en la obra auto-retratística reunida por otro destacado mecenas artístico, exposición titulada *La colección de Pascual Gutiérrez Roldán, un retrato del siglo XX mexicano*.

Si bien las publicaciones derivadas de dichas exposiciones, constituyen fuentes documentales de carácter visual indispensables para cualquier estudio del autorretrato nacional, los textos que los acompañan generalmente se limitan a reseñar brevemente las vidas de los artistas seleccionados. Es importante destacar también, que pese al predominio histórico del género retratístico y autorretratístico en la producción de las mujeres artistas, la representación de obras femeninas en dichas exposiciones mexicanas es desproporcionada y llamativamente escaso frente a las de sus colegas del género masculino.

Un interesante contra-ejemplo de una exposición específicamente dedicada al autorretrato femenino contemporáneo en México, es la muestra virtual titulada *Ella misma y su imagen*, compilada por la artista plástica Inda Sáenz en la página web del museo virtual de Mujeres Artistas Mexicanas (MUMA), que sin lugar a dudas constituye una importante contribución orientada principalmente a la difusión de sus creadoras, tanto por la especificidad del tema, como y particularmente por la excelente recopilación de obras de artistas contemporáneas de distintas generaciones incluídas.

A diferencia de todos los textos aquí mencionados, el presente estudio es de carácter histórico y crítico y aspira a formular una interpretación panorámica del género del autorretrato femenino mexicano moderno en distintas generaciones de mujeres artistas, entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Consiguientemente, en lugar de reseñar la biografía de las artistas seleccionadas, el enfoque metodológico propuesto es de carácter interdisciplinario, nutriéndose principalmente de la sociología, el psicoanálisis y la historia del arte feminista posmoderna (que incorpora a su vez metodologías de análisis postestructuralistas y semióticas) como herramientas de análisis principales.

Como señala Lisa Tickner al estudiar al arte desde una perspectiva de género, se trata del problema de la cultura misma, en la que las definiciones de la feminidad y de la diferencia sexual se producen y negocian constantemente (1984).

Se pretende así interpretar a las obras, no sólo como expresión individual de sus creadores como tradicionalmente hacen las publicaciones curatoriales, o bien como un reflejo directo de las distintas circunstancias históricas, y particularmente de la opresión de las mujeres a través de la historia con miras a glorificar a las distintas autoras. Intentaré más bien, mirar a las obras como fueron pensadas por sus mismas creadoras, es decir, como agentes de expresión individual, pero también como herramientas de persuasión, creadas con la intención de instrumentar una forma útil para comunicar la complejidad de sus experiencias e incidir así en el paulatino reconocimiento de la igualdad del género femenino en la cultura nacional.

EL AUTORRETRATO FEMENINO EN EL MÉXICO MODERNO LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

Los variados escritos producidos durante la segunda mitad del siglo XIX, tales como publicaciones y sermones eclesiásticos, prensa, revistas filantrópicas o femeninas, señalan claramente que por lo menos para un amplio sector de la población mexicana de aquel entonces, las expectativas de cómo debían comportarse las mujeres, seguían siendo generalmente las mismas que habían regido en la época colonial.

Sin embargo, en aquel entonces, y particularmente en las últimas décadas del siglo correspondientes al **Porfiriato**⁵, en sintonía con el contexto internacional y con los cambios en la estructura económica del país, paulatinamente comenzó a aumentar el número de mujeres que se incorporaban al ámbito laboral y paralelamente, la expresión pública de sus aspiraciones intelectuales por lograr una vida más plena. Efectivamente, algunas publicaciones femeninas de aquel entonces como *Violetas del Anáhuac*⁶, comenzaron a defender la igualdad intelectual de las mujeres y a luchar porque se les enseñara algo más que las así llamadas, “labores mujeriles” de orden doméstico.

⁵ Se denomina así al periodo de 31 años durante el cual gobernó el país el general Porfirio Díaz en forma intermitente desde 1876 (al término del gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada), con una pequeña interrupción del presidente Manuel González, quien gobernó de 1880 a 1884, hasta mayo de 1910, en que renunció a la presidencia por la fuerza de la Revolución Mexicana.

⁶ *Violetas del Anáhuac*, originalmente titulada *Las hijas del Anáhuac*, fundada por la distinguida Sra. Laureana Wright de Kleinhands fue publicada semanalmente todos los domingos entre 1887 y 1889. (Lucrecia Infante Vargas, 2001, pp. 129-156).

Sus demandas fueron escuchadas y en poco tiempo se fundaron escuelas como la Normal para señoritas en 1890, la Escuela de Artes y Oficios en 1892 y la Escuela Mercantil Miguel Lerdo de Tejada en 1903, que ampliaron el horizonte de desarrollo intelectual abierto a las mujeres de la época. Entre 1886 y 1889 se graduaron las primeras mujeres profesionistas en México: la primer dentista Margarita Chorné, la primer cirujana Matilde Montoya y la primer abogada María Sandoval.

Algunas mujeres también fueron favorecidas por las nuevas oportunidades educativas en el campo de la creación artística. Fuentes de la época señalan que a partir de la reestructuración de la Academia de San Carlos en 1846, "*la pintura causó verdadero furor entre las señoritas de la época [pues]... la literatura y el arte pictórico... tienen la ventaja de poderse ejercer en los ratos de ocio*" (Leonor Cortina, 1985, p. 63).

Con la llegada a México de Pelegrín Clavé (1811-1880) y su designación como director de pintura, la Academia instituyó la práctica de celebrar una exposición anual, en la que podían participar no sólo los maestros y alumnos de la institución, sino también todos aquellos artistas tanto profesionales como aficionados que quisieran hacerlo. Dentro de este último grupo, tuvo un papel preponderante la participación femenina, de las así llamadas "aplicadas señoritas mexicanas" que provenientes de las escuelas normales, de artes y oficios, o de los talleres independientes de algunos de los maestros de la Academia, practicaban el arte de la pintura. A pesar de los comentarios condescendientes de la crítica con respecto al arte femenino, caracterizado generalmente como fruto del ocio y como adorno apropiado para el género, la oportunidad de exponer públicamente su obra, en consonancia con las mayores oportunidades laborales y educativas antes mencionadas, debe haber alentado en las mujeres artistas un ansia por lograr su reconocimiento intelectual y creativo a nivel profesional.

En el campo de la pintura, las mujeres sobresalieron principalmente en el género del bodegón (conocido entonces como los cuadros de comedor), el paisaje, las escenas de interior, los retratos y los autorretratos formales como el de Josefa Sanromán de 1853, discípula junto con su hermana Juliana, del mismo Clavé, donde la pintora se autorrepresenta ricamente vestida y con la seriedad juzgada apropiada para una mujer de condición social elevada. La copia de pinturas religiosas de los grandes maestros, era otra posibilidad abierta a las mujeres que resultaba socialmente aceptable.

Dentro del género de las "escenas domésticas" o de interior, quiero analizar aquí dos obras muy significativas, la de Josefa Sanromán, titulada *Interior del estudio de un artista* (Figura 2) y la de Guadalupe Carpio, *Autorretrato con su familia* (1865) (Figura 3). En ambas, las artistas combinan una escena costumbrista, con su propio autorretrato alegórico, que funciona en ambos casos como personifi-

cación del arte de la **pintura**⁷. Aunque los críticos de la época aprobaban el género de las escenas domésticas por juzgarlo el más apto para las mujeres, destinadas de acuerdo con las creencias de la época y como señalamos más arriba para la vida hogareña, Josefa y Guadalupe parecen haber recurrido a él, como una excusa para expresar no sólo algunas de las convenciones sociales de entonces, sino más bien, sus propias miradas alternativas, teñidas por sus perspectivas particulares como mujeres artistas en una época en la que se comenzaba a reivindicar el derecho a la educación y a la igualdad intelectual del género femenino.

Acertadamente se ha señalado ya, que incluso “*el título que Josefa le dio a esta escena de género es una evidencia de la seriedad con que tomó el oficio de la pintura*” pues deja claro que “*ella se consideraba a sí misma una artista*” (*Mujeres en la Plástica de México*, 1997, p. 6) y no como una simple amateur, tal y como señalaban los críticos de entonces en relación con la mayoría de las expresiones artísticas femeninas. En la obra de Josefa, la pintora autorretratada, aparece representada en su estudio, rodeada por obras características de los temas socialmente aceptables para las mujeres artistas de la época que mencionamos más arriba, bodegones con flores y obras religiosas (una *Dolorosa* a la derecha entre las flores, una copia de la *Virgen de Belén* de Murillo al fondo, y en el caballete una *Santa Teresa*), todas pinturas identificadas como de la autoría de la misma Josefa y de su hermana Juliana. Sin embargo, a diferencia de la mayoría de las escenas costumbristas, Josefa sostiene en sus manos una paleta con colores y pinceles inscribiéndose así en la tradición iconográfica de los autorretratos ocupacionales, y al mismo tiempo alegóricos, como la famosa *Alegoría de la pintura* de Artemisia Gentilleschi (1593-1654) de 1630⁸. También Josefa se autorrepresenta y define en su pintura como sujeto activo creador, orgullosa de sus creaciones artísticas, y acompañada por otras dos mujeres, una de las cuales aparece leyendo mientras la otra reflexiona seriamente. La artista resalta así, no sólo la superioridad de la pintura como arte, de acuerdo con lo que señalan varios tratados artísticos de aquel entonces, sino la capacidad intelectual de las mujeres en sintonía con las demandas y cambios de la época arriba referidos.

⁷ Agradezco a mi colega la Mtra. Paula Mues el haberme señalado dicha interpretación alegórica en relación con la obra de Carpio que aplica también a la otra obra aquí considerada.

⁸ Ver Mary D. Garrard (1980, pp. 97-112). La tradición iconográfica se remonta al famoso debate conocido como Paragone (comparación) entre las artes, cuando Cennini, Ghiberti, Alberti y Leonardo comenzaron a abogar por el derecho de la pintura a ser considerada como un arte liberal. Los tratadistas italianos como Giovanni Paolo Lomazzo y su *Trattato dell'arte della pittura* de 1584; Federico Zuccari y su obra *L'idea de' pittori, scultori, et architetti*, de 1607; y especialmente Vicente Carucho, quien trabajó en España, con su *Diálogo sobre la teoría de la pintura* de 1633.

Por su parte Guadalupe Carpio, una vez más, a través del carácter alegórico del autorretrato como personificación del arte de la pintura, también denota claramente algunas de las convenciones propias de aquel entonces y transforma otras con interesantes y originales connotaciones. En el caso de *Autorretrato con familia*, la artista aparece acompañada por su madre doña Guadalupe Berruecos, fallecida en 1856, y por sus dos hijos pequeños, aludiendo así al poder extraordinario de la pintura como arte capaz de vencerlo todo, incluso al tiempo. A la vez, y dentro de la tradición iconográfica referida, algunos detalles pictóricos señalan nuevamente el orgullo y la conciencia profesional que animaba a esta pionera del siglo XIX. Guadalupe se auto-representó trabajando, insertándose así, simultáneamente, en la tradición de los autorretratos ocupacionales, dando los últimos toques con colores tierra a un retrato, cuyo modelo es identificado en algunas fuentes como Martín Mayora, su marido, y en otras como su padre, Manuel Carpio (1791-1860), destacado médico, político y poeta quien también desempeñó varios cargos en la Academia.

A través del manejo de la luz y el color, Guadalupe resalta la realidad tangible del mundo femenino y la unidad intergeneracional de la pintora con su progenitora y con sus hijos y la contrasta al mismo tiempo, con el mundo masculino, simbolizado por la imagen pintada en el lienzo, ya sea que esta corresponda al marido o al padre de la artista. La clásica dicotomía mujer/naturaleza *versus* hombre/cultura es así interesantemente desafiada por la artista mujer que en su obra se autorrepresenta, no sólo a cargo del cuidado de sus hijos, sino también, ocupada en el acto de pintar, como creadora de cultura. Guadalupe se autorrepresenta, elegantemente vestida, de acuerdo con los estándares propios de la femineidad de la época, y como medio simbólico para exaltar el valor intelectual de la pintura, pero al mismo tiempo expresa que ella es mucho más que “el ángel del hogar” que refieren las fuentes literarias de entonces. Concentrada en el acto de pintar, Guadalupe desvía su mirada, directa e inteligente, para invitar al espectador a conocer su mundo en sus propios términos, expresando su determinación y confianza como artista creadora profesional.

LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

LA ETAPA POSREVOLUCIONARIA

El movimiento anti-reeleccionista de fines del siglo XIX, y finalmente el estallido y desarrollo de la Revolución Mexicana en 1910, habrían de catalizar profundos cambios sociales y culturales en el país. Entre todos ellos, en el presente contexto, nos interesa concentrarnos en las numerosas y profundas transformaciones

en la percepción, auto-percepción y roles desempeñados por las mujeres de la época en el país.

Los clubes femeniles creados entonces tales como *Hijas del Anáhuac*, *Amigas del Pueblo* e *Hijas de Cuauhtémoc*, y la militancia de algunas destacadas activistas como Dolores Jiménez y Muro, Juana Belén Gutiérrez, Teresa Arteaga y Carmen Serdán, tuvieron un fuerte impacto no sólo en la difusión de los ideales democráticos que animaron a la Revolución, sino también en la redefinición del género femenino en el México moderno. Particularmente el periódico *La Mujer Mexicana* (1904-1908), creado por la Dra. Columba Rivera, María Sandoval, y Dolores Correa Zapata⁹, fue una contribución temprana y destacada que permitió la creación de un espacio real y simbólico para comenzar a discutir temas directamente relacionados con la situación de las mujeres, tales como la necesidad de implementar mayores oportunidades de educación (que como vimos ya venían tratándose desde tiempo atrás), más otros inéditos hasta el momento como denunciar y desarticular la doble moral para juzgar a hombres y mujeres y las injusticias salariales entre los miembros de uno y otro sexo.

Durante la Revolución, las mujeres comenzaron a desempeñar importantes y desacostumbrados roles como periodistas, enfermeras, espías, comandantes, y soldaderas, actividades que marcaron un hito significativo no sólo en la ampliación del ámbito laboral concreto durante aquella época, sino y principalmente, en el reconocimiento social que el género femenino comenzaba a ganar en el imaginario colectivo. A pesar de que durante la reconstrucción posrevolucionaria, hubo una resistencia considerable a aceptar dichos cambios de forma permanente, algunos espacios públicos abiertos para el género, ya no pudieron eliminarse, y otros, con el correr del tiempo, se llegaron a ampliar¹⁰.

Un ejemplo notorio de dicha profundización de cambios provechosos para el reconocimiento social de las mujeres es el caso protagonizado por el entonces gobernador de Yucatán, Salvador Alvarado (1915-1918), quien con el apoyo de Hermila Galindo y Elena Torres Cuéllar, organizó en 1916 el Primer Congreso Feminista nacional en la ciudad de Mérida¹¹. El Congreso contó con la

⁹ Resulta interesante destacar que la Dra. Columba Rivera fue la segunda mujer graduada como doctora en México; y Dolores Correa Zapata, se desempeñó como maestra de escuela normal.

¹⁰ Este retroceso resulta fácil de observar en la literatura y en las artes plásticas de la época, particularmente en el muralismo, que tendieron a disminuir el significado profundo de la intervención de las soldaderas en la lucha, representándolas como mujeres tradicionales, sumisas y fieles a sus hombres, que participaron en la guerra a pesar de sus peligros, para continuar desempeñando los mismos roles tradicionales de madres y esposas tácitamente definidos como la esencia de la feminidad.

¹¹ Ver Alaide Foppa (1979, pp. 192-199).

participación de aproximadamente 600 mujeres, la mayoría de ellas maestras normalistas, quienes si bien dentro de los límites impuestos por la época y el contexto, manifestaron una nueva conciencia sobre los derechos y necesidades de las mujeres como sujetos políticos. Las medidas que entonces tomó Alvarado a favor de la igualdad femenina fueron continuadas por su sucesor, Felipe Carrillo Puerto (1922-1924), quien nombró a muchas mujeres para desempeñar cargos públicos dentro de su estado y favoreció la discusión de importantes temas, tales como el poder de decisión en relación con el ejercicio de la maternidad, la educación sexual y los métodos anticonceptivos. Una vez más la reacción no se hizo esperar y en la capital del país, varios periódicos lanzaron su respuesta a la entonces denominada “campaña criminal contra la maternidad” del estado del sureste, con la instauración y popularización de la celebración del 10 de mayo como el día de las madres que reiteraba la ecuación de igualdad entre el género femenino y maternidad, con todas las limitaciones que dicho supuesto implica.

Nuevas publicaciones como *La Mujer Moderna* (1915-1919), a cargo de Hermilia Galindo, una de las protagonistas del Primer Congreso Feminista y más tarde colaboradora de Carranza; y nuevas asociaciones femeniles tales como el *Consejo Feminista Mexicano*, fundado en 1919 por Elena Torres Cuellar, Evelyn Trent-Roy (1892-1970), Estela Carrasco y María del Refugio (Cuca) García (1895-1973(?)) que por fin se concentraban en una agenda decididamente feminista, que demandaba salarios equitativos entre hombres y mujeres, seguridad laboral, protección a la maternidad, e igualdad de derechos políticos, entre otras muchas demandas, comenzaron a sentar las bases para la reflexión y la defensa de los derechos de la mujer propios del siglo XX.

Durante la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940), la influencia de su esposa Amalia Solórzano Bravo, ferviente defensora de los derechos de las mujeres, como también las convicciones personales del mandatario, favorecieron la participación activa de la mujer en sindicatos, partidos políticos, e incluso en algunos puestos públicos importantes. Hubo también por aquel entonces, serias expectativas en relación al posible otorgamiento del derecho del voto femenino, que finalmente fueron tristemente frustradas. La creación del *Frente Único Pro Derechos de la Mujer* (FUPDM) en 1935 constituyó un hito fundamental en la lucha por los derechos de las mujeres en el país. El Frente logró reunir alrededor de 35,000 miembros femeninos de distintos sectores sociales y políticos, unidos todos para demandar el derecho al voto y reformas tanto en leyes laborales como en el código civil a favor de la igualdad.

En el ámbito artístico, la caída de los cánones propios de la pintura académica, que correspondió a las etapas revolucionarias y posrevolucionarias durante las primeras décadas del siglo XX, favorecieron el surgimiento de un arte nuevo e independiente, frente a las convenciones tradicionales de la Academia, preocu-

pado muy particularmente por encontrar su propia identidad temática, formal y nacional. Durante las décadas de 1920 y 1930, de forma paralela aunque no generalmente tan reconocida al surgimiento de la Escuela Mexicana de Pintura y al movimiento muralista, se crearon el movimiento estridentista (1921-1927), la *Liga de escritores y artistas revolucionarios* (LEAR) (activa entre 1934 y 1937), y el *Taller de Gráfica Popular* (TGP) (desde 1937 hasta 1977). En todos ellos, comenzaron a participar un pionero y relativamente numeroso grupo de mujeres artistas, incluso en relación con el contexto internacional, que en número creciente comenzaban entonces a dedicarse al arte con una consciencia y un compromiso de corte más profesional que el propio de etapas anteriores.

Algunas de ellas, principalmente María Izquierdo (1902-1955) y Frida Kahlo (1907-1955), gozan ya de un amplio reconocimiento por parte de la crítica especializada y del público en general, algunas otras como Rosa Rolando (1895-1970), Lola Cueto (1897-1978), Rosario Cabrera (1901-1975), Aurora Reyes (1908-1985), Isabel Villaseñor (1909-1953)¹², Olga Costa (1913-1993), y Nahui Olin (1893-1978), todavía aguardan la justa valoración que se merecen. La mayoría de ellas, en alguna o en muchas oportunidades, durante la primera mitad del siglo XX experimentaron con el género del autorretrato ya sea de forma directa o bien, a través de alegorías más o menos directas que aluden a sus vidas, gustos, preocupaciones y ocupaciones principales. Llama la atención la expresión de tristeza que emana de la mayoría de los autorretratos de estas artistas pioneras que parecen comentan así sobre el aislamiento y la incompreensión social que debieron enfrentar para alcanzar su reconocimiento profesional y sus aspiraciones de independencia para guiar sus propias vidas y carreras.

El estudio del género del autorretrato en México durante la primera mitad del siglo XX sin lugar a dudas debe comenzar con el caso de Frida Kahlo, artista extraordinaria, quien le otorgó un papel fundamental tanto en frecuencia como en complejidad iconográfica dentro de su singular producción artística. Sus numerosos y detallados autorretratos interpretados a partir de su dramática vida personal, marcada por el sufrimiento tanto físico como espiritual, son ya lo suficientemente conocidos como para reiterarlos aquí una vez más. Por lo tanto, en esta oportunidad, y en el contexto del presente trabajo me interesa más bien, destacar otra dimensión de sus imágenes de sí misma, que aunque normalmente no es reconocida es igualmente importante, y que se deriva de una lectura contextualizada de su vida.

¹² Estoy utilizando la fecha de nacimiento de 1909, referida por la reconocida crítica Raquel Tibol, que generalmente es muy precisa en este tipo de cuestiones, en lugar de la de 1914 que señalan algunos otros autores.

Se trata de estudiar a Frida, no de forma aislada como un caso extraordinario con una obra exclusivamente autorreferencial, sino más bien, de reubicarla en el ambiente altamente politizado de su época, para recuperar así sus preocupaciones sociales y políticas que sin lugar a dudas compartía con la mayoría de sus colegas artistas, tanto masculinos como femeninos. Efectivamente, bajo esta perspectiva, muchos de sus autorretratos, incluso algunos de los aparentemente más autobiográficos (principalmente aquellos creados durante la particularmente politizada década de 1930), adquieren un sentido social y político significativo que no niega pero que sí complementa la interpretación subjetiva y personal de sus obras. Propongo entonces reinterpretar algunos de los autorretratos de Frida como una alegoría o personificación del complejo proceso histórico de la Revolución Mexicana reflejando así, al mismo tiempo, no sólo su vida íntima, sino la nueva condición de la mujer que dicho proceso catalizó en diferentes direcciones con todas sus complejidades y contradicciones profundas.

Varios argumentos apuntalan dicha relectura: Frida conscientemente cambió su fecha de nacimiento real de 1907 a 1910, sugiriendo así de manera metafórica, que su verdadero ser vio la luz con la Revolución; tuvo una comprobada participación política desde muy temprano y durante toda su vida; dio reiteradas pruebas de un temperamento muy rebelde dispuesto a reaccionar contra todo tipo de injusticia; y por último, sufrió mucho y fue también muy empática con el sufrimiento de los desamparados, vivencias reales y personales, que la llevaron a identificarse, simbólicamente, con el proceso revolucionario mexicano, hasta encarnarlo en su propia imagen de sí misma. Resulta interesante señalar también que en dicha identificación, Frida debe haber estado influida además por los retratos que Diego incluyó en algunos de sus murales en donde la representa como la encarnación de la revolucionaria por **excelencia**¹³, aunque al mismo tiempo aprovechó el diálogo artístico con su esposo, para contestar su visión utópica de la Revolución y expresar otra más compleja y menos unilateral.

Sin negar las referencias autobiográficas, sino por el contrario amplificándolas a través de su identificación con el proceso revolucionario, algunos de los autorretratos de Frida pueden leerse como metáforas del desarrollo de dicho proceso histórico a través del tiempo: *Mi nacimiento* (1932) expresa la violencia del estallido revolucionario; las raíces indígenas que alimentaron al movimiento, aparecen claramente simbolizadas a través de su imagen como bebé con cara

¹³ Diego la representó repartiendo armas en *El arsenal* (1928) de la Secretaría de Educación Pública; exhibiendo literatura comunista en *Hoy y Mañana* (1934) del Palacio Nacional; y protagonizando una protesta política de aquel entonces desde su silla de ruedas en *Pesadilla de guerra, sueño de paz* (1952) (ya desaparecido).

adulta siendo amamantada por su enmascarada nodriza en *Mi nana y yo* (1937); la problemática asimilación del mestizaje nacional que caracterizó la temática de discusión frecuente en el México de la reconstrucción está simbolizado en su disímil árbol genealógico en *Mis abuelos, mis padres y yo* (1936); el surgimiento del movimiento muralista, románticamente animado por la Revolución, está poéticamente representado por la icónica figura de Diego con paleta en mano como el muralista por antonomasia, y su adorada, vital y pequeña Frida ataviada con los colores de la bandera mexicana en *Frida y Diego* (1931); y finalmente, la difícil reconstrucción nacional de la etapa posrevolucionaria con la persistente presencia de algunos de los poderes conservadores del país, pueden reconocerse en el surreal paisaje poblado por los *Cuatro habitantes de la Ciudad de México* (1937) y *El abrazo de amor del Universo, la Tierra (México), Yo, Diego y el Señor Xolotl* (1949).

En un artículo publicado en el 2007 en el que previamente exploré esta perspectiva de análisis concluyo que "*más allá del análisis personal y de las motivaciones psicológicas que encauzaron su creatividad artística, [Frida] logró encontrar en sí misma las claves de la realidad mexicana posrevolucionaria y convirtió a su propia imagen pictórica en una representación elocuente y persuasiva, en una "alegoría real" de la situación histórica de su querido y doliente México, tratando de sanar de sus ancestrales y profundas heridas sociales*" (2007, pp. 179-211). En el presente contexto resulta interesante destacar también que la imagen que Frida nos dio de la Revolución a través de su propia imagen, como una mujer fuerte pero sufriente, no tiene el carácter utópico característico de las interpretaciones pictóricas de muchos de sus contemporáneos artistas varones, incluida la del mismo Diego, sino que más bien adopta un enfoque más realista y complejo. Es quizás justamente su singular asimilación simbólica de la Revolución con su propia vida, y a través suyo con la vida de las mujeres en el México posrevolucionario, la que la hace reconocer "*el dolor, el difícil proceso de mestizaje racial y cultural del país, la dualidad, la extrañeza y la soledad*." A través de su propia vida e imagen, Frida logró expresar el difícil y recurrente tema de la identidad nacional, demostrando que lo público y lo privado no son ámbitos ajenos, sino por el contrario, dimensiones indisolublemente ligadas entre sí, y que en aquel entonces, algunas mujeres pioneras, se encontraban en el centro mismo de los debates políticos de la época y eran capaces de expresar, e incluso de encarnar a través de su propia imagen, la visión del México de aquel entonces, tal y como ellas mismas lo vivían, con toda la alegría, pasión y dolor propio de una etapa compleja llena de esperanzas y de desengaños.

Además del tema de la política y la identidad nacional posrevolucionaria, otra preocupación importante para las mujeres de la época, era, sin lugar a dudas, la de la independencia y la libertad personal, tema estrechamente

relacionado con la moralidad y con las prácticas sexuales. La tajante dicotomía exigida para los géneros, entre lo público como el ámbito de acción de los hombres y lo doméstico como el de las mujeres, y las normas más o menos tácitamente establecidas y abiertamente toleradas en aquel entonces de forma decididamente discriminatoria para los distintos géneros, fue otro de los temas desafiados a través del autorretrato femenino de aquel entonces.

Aquí el rol protagónico lo desempeñó sin dudas Carmen Mondragón, conocida popularmente como Nahui Olin (1893-1978) (nombre que alude a la fecha del calendario azteca consagrada a la renovación de los ciclos cósmicos), cuyos autorretratos resultan extraordinariamente reveladores al explicitar el cuestionamiento profundo que muchos intelectuales y artistas de aquel entonces, y particularmente las mujeres, comenzaban a realizar en torno a algunos de los convencionalismos sociales tradicionales relacionados con el decoro femenino.

Nahui había nacido en el seno de una familia porfiriana de la alta burguesía, pero aparentemente tras el trágico fallecimiento de su hijo, y la declaración de la homosexualidad de su esposo, el pintor Manuel Rodríguez Lozano (1896-1971), comenzó a adoptar una conducta sexual decididamente poco convencional y transgresora que aunada a su extraordinaria belleza, se combinaron para convertirla en un símbolo de la bohemia posrevolucionaria de aquel entonces. De acuerdo con los prejuicios morales típicos de la época, la libertad sexual con la que Nahui vivió su vida, fue juzgada incluso como un síntoma de "locura"¹⁴, condición a la que históricamente se ha sometido frecuentemente a todo aquel que no se adapta a las convenciones sociales imperantes.

El escritor Andrés Henestrosa, que la conoció, recordaba que: "*Nahui era de esas personas, como Frida, que se desconocen, que no se encuentran, que no saben quiénes son, que se fotografían y autorretratan para verse a sí mismas*" (Malvido, 2003, p. 111). Para interpretar dicha necesidad de autoconocimiento y de auto-representación casi constante, hay que tomar en cuenta que Nahui, como algunas otras mujeres artistas de la época, fue retratada por algunos de los principales fotógrafos y pintores de entonces tales como Edward Weston, Antonio Garduño, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Antonio Ruiz y Gabriel Fernández Ledesma, con connotaciones simbólicas singulares que no necesariamente debían coincidir con la imagen que Nahui percibía o quería transmitir de sí misma. Con sus autorretratos, la artista no sólo satisfacía al deseo narcisista de auto-representación propio del género del autorretrato, o intentaba responder a su

¹⁴ Para una biografía completa de la artista ver Adriana Malvido Arriaga (2002).

supuesta inseguridad que la hacían desconocerse a sí misma a la que se refería Henestrosa, sino que debían funcionar, en gran medida, como una refutación de la imagen que la mirada masculina de los artistas le habían fabricado en sus obras, y que no podía ignorar, si quería finalmente encontrar la propia imagen de sí misma.

La seriedad y recato de sus autorretratos en los jardines de Versalles, como colegiala en París y en el puerto de Veracruz, contrastan con su serie de autorretratos con sus amantes, Matías Santoyo y Lizardo, y principalmente, con algunos de aquellos realizados en Nueva York, donde se dice vivió un romance apasionado con un capitán de barco, Eugenio Agacino¹⁵ y en los que la misma artista alude abiertamente a su sexualidad, estableciendo así un interesante diálogo artístico con las imágenes que de ella habían creado algunos de sus colegas varones. En la serie Nahui representó distintas escenas tales como su sensual figura con un vestido azul frente al barco gigantesco, la pareja bailando en la proa del navío anclado en Nueva York, y desnudos frente a Manhattan en el interior del barco (Figura 4). En todos ellos las imágenes desafían la moral extremadamente cuidadosa del pudor femenino de México en su época y reflejan la libertad de la entrega y el goce femenino desde su propia perspectiva como mujer, sin las connotaciones impúdicas que se perciben en algunos retratos y principalmente fotografías que de ella realizaron sus colegas del otro sexo y de todas las fantasías de libertinaje creadas a su alrededor. Señala acertadamente Zurián que Nahui “sin ninguna inhibición se convierte en el baluarte de la mujer nueva, liberada, con una moral que pregona más que con palabras con actitudes una verdadera revolución sexual y en las costumbres.” (Zurián, 1992, p. 137)

CONCLUSIONES

El autorretrato femenino estudiado como un género artístico que se desarrolla a través del tiempo, demuestra que las mujeres artistas en el México moderno recurrieron a él no sólo con una intención autobiográfica, sino como medio eficaz para reflexionar y compartir sus percepciones sobre la compleja cuestión de la definición de la identidad tanto individual como de género, intentando así incidir de una manera positiva en su reconocimiento social.

¹⁵ Se trata del capitán Agacino cuya prematura muerte en 1934 dejó a Nahui en una profunda depresión que con el tiempo fue agravándose de forma trágica.

Los autorretratos de Josefa San Román y Guadalupe Carpio aquí tratados indican que en el México de la segunda mitad del siglo XIX no existía una concepción única de la naturaleza femenina y de sus funciones, sino que, por el contrario, algunas mujeres, aunque de forma aislada todavía, basadas en su experiencia de vida personal, comenzaban por fin a desafiar algunas de las costumbres y creencias asentadas durante siglos, afirmando su capacidad intelectual y creadora con singular fuerza y convicción. Si bien los cambios comenzaron a sentirse primero en los ámbitos sociales elevados de dónde provenían las mujeres artistas aquí tratadas, sin llegar a extenderse a la mayoría de la población de aquel entonces, es posible conjeturar que los hábitos de libertad que empezaban a hacerse oír en el terreno de la vida política, comenzaban a permear también en las costumbres sociales propias de la época, y concretamente pugnaban por la elevación social del género femenino, de forma cada vez más fuerte y generalizada. La lucha por el derecho a trabajar y por el reconocimiento de la capacidad intelectual de la mujer, característicos de aquel entonces se expresan en las obras de Josefa y de Guadalupe de forma reveladora.

Durante la etapa posrevolucionaria, y particularmente en la fuertemente politizada década de 1930, Frida Kahlo, a través de una serie de autorretratos alegóricos en los que su propia imagen personifica a la Revolución, nos da una visión única de dicho proceso social, que se aparta de la visión utópica y unilateral propia de la mayoría de los artistas de la Escuela Mexicana, para incluir también el dolor y algunas contradicciones ideológicas y sociales, difíciles de asimilar a pesar del tiempo. Ella como mujer, sufriente pero fuerte y rebelde, encarna así, de manera metafórica el parteaguas del proceso revolucionario en sus múltiples dimensiones sociales, políticas y artísticas. Refleja así, al mismo tiempo, el cambio producido en la auto percepción misma de la mujer en relación a su identidad social y a su participación en la vida política del país.

Aunque decididamente excepcional para el contexto artístico y social de México, los autorretratos de Nahui Olin señalan un cambio extraordinariamente radical con respecto a los realizados pocos años antes por sus colegas pintoras decimonónicas. La Revolución sin lugar a dudas significó un verdadero parteaguas para la sociedad mexicana de principios del siglo XX que pese a los muchos repliegues y resistencias antes mencionados, cambió la situación social de la mujer, tanto en cuanto a sus nuevas posibilidades de desarrollo intelectual como en lo que a su vida íntima se refiere. Los autorretratos de Nahui contestan abiertamente la pasividad y el pudor tradicionalmente entendidos como esenciales al sexo femenino destacando así más bien el carácter social de dicha construcción.

La creciente apropiación y transformación del género artístico del autorretrato por parte de las mujeres artistas mexicanas que paulatinamente difuminaron o incluso borraron los límites entre lo personal y lo social incorporando a las

exploraciones individuales sobre su propio ser, temas relacionados con la definición de la identidad de género como partes esenciales de su propia subjetividad, ofrece una vista panorámica sobre las raíces históricas de algunos de los problemas de discriminación de género y la inequidad que todavía sufrimos las mujeres actualmente, pero también, de algunas de sus importantes luchas y reivindicaciones. Los ejemplares autorretratos femeninos aquí estudiados son una prueba tangible de la intensa resistencia, denuncia y crítica de la situación de sujeción sufrida por las mujeres, y de algunos logros importantes a través de la representación de paradigmas nuevos de equidad, independencia, y autoestima, cuyo valioso testimonio merece ser rescatado del olvido.



FUENTES CITADAS

- Autorretratos de pintores mexicanos. Homenaje a Marte R. Gómez.* (1996). México: Museo de Arte Moderno
- Borzello, Frances. (1998). *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, Londres: Thames and Hudson
- Comisarenco, Dina. (2007). "Luna. Sol. ¿Yo?" Frida o una alegoría real del México posrevolucionario. En *Frida de Frida* (pp. 179-211). México: Fomento Cultural Banamex
- Cortina, Leonor. (1985). *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. México: Museo de San Carlos, INBA, SEP
- Chadwick, Whitney. (2001). How Do I Look? En Liz Rideal (Coord.), *Mirror, Mirror, Self-Portraits by Women Artists* (pp. 8-21). Londres: National Portrait Gallery
- De Girolami Cheney, Liana [et al.]. (2000). *Self-Portraits by Women Painters*. Aldershot, England; Brookfield, Vt.: Ashgate
- Del Conde, Teresa. (1996). *Autorretrato en México: años 90*. México: Museo de Arte Moderno
- Flores Sánchez, Horacio (Coord.). (1970). *El retrato mexicano contemporáneo*. México: INBA y SEP
- Foppa, Alaide y de Aguilar, Helene F. (1979). The First Feminist Congress in Mexico, 1916. *Signs*, 5 (1) 192-199
- Gamboa, Fernando (Coord.). (1947). *45 autorretratos de artistas mexicanos. Siglos XVIII a XX*. México: Museo Nacional de Artes Plásticas
- Garrard, Mary D. (1980). Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting. *The Art Bulletin*, 62 (1) 97-112
- Goldman, Shifra. (1993) Espejo, espejo en la pared ... En *Nuestro autorretrato: la mujer artista y la autoimagen en un contexto multicultural*. San Juan de Puerto Rico: Mujeres artistas de Puerto Rico
- Herrera, Hayden. (1993). *Frida Kahlo. The Paintings*. Nueva York: Harper & Collins
- Infante Vargas, Lucrecia. (2001). Igualdad intelectual y género en *Violetas del Anáhuac*. Periódico literario redactado por señoras, 1887- 1889. En Gabriela Cano y Georgette José Valenzuela (Coords.), *Cuatro estudios de género en el México urbano del siglo XIX* (pp. 129-156). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género-Miguel Ángel Porrúa
- La colección de Pascual Gutiérrez Roldán, un retrato del siglo XX mexicano.* (2001). México: INBA
- Linker, Kate y Weinstock, Jane. (1984). *Difference. On Representation and Sexuality*. Nueva York: New Museum of Contemporary Art
- Malvido, Adriana. (2003). *Nahui Olin, la mujer del sol*. Barcelona: Circe
- Monsiváis, Carlos. (2009). Prólogo. En Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan y Jo-

celyn Olcott (Eds.), *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México: Fondo de Cultura Económica

Mujeres en la Plástica de México. (1997). México: UAM

Poniatowska, Elena. (2000). *Las siete cabritas*. México: Era

Presencia de la mujer en la Academia. (1991). México: UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas

Self-Portraits: Renaissance to Contemporary. (2005). Londres: National Portrait Gallery

Tickner, Lisa. (1984). *Sexuality and its Representation: Five British Artists*. En Max Almi [et al.], *Difference. On Representation and Sexuality*. New York: New Museum of Contemporary Art

Tuñón, Julia. (2002). *Las mujeres y su historia. Balance, problemas y perspectivas*. En Elena Urrutia (Coord.), *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde diversas disciplinas* (pp. 375-411). México: El Colegio de México

Zurián, Tomás. (1992). *Nahui Olin, una mujer de los tiempos modernos*. México: Museo Estudio Diego Rivera

ILUSTRACIONES

Figura 1. Frida Kahlo, *Autorretrato con cabello suelto*, 1947, óleo/fibra dura, 61 x 45 cm., Col. Privada, Des Moines, Iowa (Herrera, 1993, p. 195)

Figura 2. Josefa Sanromán, *Interior del estudio de un artista*, sin fecha, óleo sobre tela, 78 x 96 cm., Col. Fundación Cultural Antonio Hagenbeck y de la Lama I.A.P. (*Mujeres en la Plástica de México*, 1997, p. 140)

Figura 3. Guadalupe Carpio, *Autorretrato con su Familia*, 1865, óleo sobre tela, 157.00 x 82.50 cm, José Mayora Souza, Museo Museo Nacional de Arte, México (*Mujeres en la Plástica de México*, 1997, p. 139)

Figura 4. Nahui Olin, *Nahui y el capitán Agacino en Nueva York*, sin fecha, óleo sobre triplay en cedro, Colección Edze Kieft y Gabriel Ruiz Burgos (Malvido, 2003, p. 179)

Recibido: 26 de febrero de 2010

Aceptado: 21 de enero de 2011

Figura 1

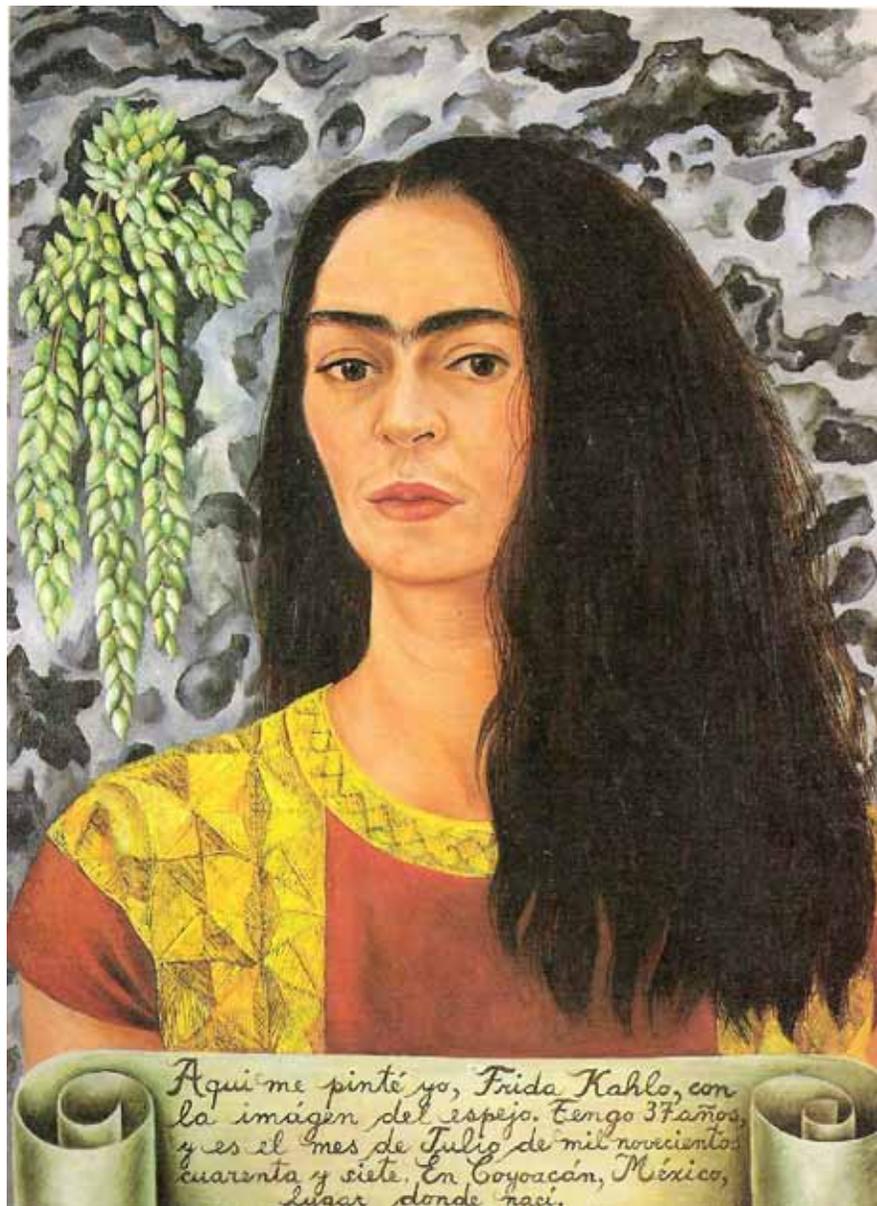


Figura 2





Figura 3



Figura 4



OTRA HISTORIA TAMBIÉN ES POSIBLE

OTHER HISTORY IS ALSO POSSIBLE

▶ *Olga María Rodríguez Bolufé*
Universidad Iberoamericana

RESUMEN

Se abordan aquí dos significativas personalidades de los años veinte en México (José Vasconcelos) y Cuba (Julio Antonio Mella), a partir del reconocimiento de sus principales legados en sus respectivos contextos. Se intercalan, no obstante, referencias a sus vínculos con el ámbito artístico e intelectual latinoamericano. De este modo se va trazando un sistema de relaciones donde Vasconcelos es confrontado con el ideario del peruano José Carlos Mariátegui, o con los idearios filosóficos de los minoristas cubanos (y es admirado por ambos); mientras Mella se involucra con los muralistas mexicanos y recrea sus obras en sus textos literarios. El texto sugiere una alternativa de construcción historiográfica del arte latinoamericano y caribeño en la dimensión de las relaciones entre los países de la región en el complejo contexto cultural de la gestación de discursos nacionales como los definitorios años veinte del pasado siglo, con la integración de enfoques interdisciplinarios.

Palabras claves: José Vasconcelos, Julio Antonio Mella, cultura mexicana, cultura cubana, vanguardias latinoamericanas, historia cultural de Latinoamérica y el Caribe.

ABSTRACT

This article deals with two significant personalities of the 1920s in Mexico (José Vasconcelos) and Cuba (Julio Antonio Mella), in recognition of their main legacy in their respective contexts. However, references to their links with the Latin American intellectual and artistic area are interleaved. The text traces a system where Vasconcelos is confronted with the ideals of Peruvian José Carlos Mariátegui, or with the philosophical idearios of Cuban minorists, by the time he is admired by both. Meanwhile, Mella became involved with the Mexican muralists, and recreates their works in his literary texts. The article suggests an alternative historical construction of Latin American and Caribbean art in the dimension of the relations between the countries of the region in the complex cultural context of the development in the 1920s. It also appeals to the integration of interdisciplinary approaches.

Keywords: José Vasconcelos, Julio Antonio Mella, Mexican Culture, Cuban Culture, Latinamerican and Caribbean Cultural History.

Los finales del siglo XIX mostraron claros indicios de un cambio de mentalidad a nivel mundial, y el desarrollo tecnológico, científico, económico, político e intelectual, iba diseñando el camino hacia la conquista de la modernidad, preocupación fundamental de los inicios del siglo XX.

Los procesos culturales de los países de América Latina y el Caribe tuvieron uno de sus momentos más fecundos y complejos durante las cuatro primeras décadas del siglo XX. Después de concluidas las gestas independentistas, las ansias por definir proyectos de modernidad cultural, insertos en los reclamos ideológicos y políticos de aquellos años, se combinaban con las necesidades de una intelectualidad ávida de renovaciones en sus respectivos campos de acción. En especial, en el ámbito de las artes plásticas fueron años en los que se concretaron publicaciones periódicas, manifiestos, programas educativos, orientaciones estéticas, el discurso crítico, y varias modalidades creadoras que detonaron poéticas individuales y grupales de gran nivel.

La historiografía del arte latinoamericano y caribeño ha estado durante mucho tiempo signada por modelos de referencia euronorteamericanos o por miradas de introspección en los procesos artísticos nacionales; esto ha impedido implementar orientaciones teóricas e historiográficas más flexibles conducentes a considerar vínculos artísticos en la propia región.

Uno de los casos más paradigmáticos de resonancia continental e insular en América Latina fue el fenómeno cultural generado a consecuencia de la Revolución Mexicana de 1910. El impacto de este proceso transformador llegó a cada uno de nuestros países en etapas diferentes de sus respectivos devenires artísticos, de modo que el arco temporal de esta resonancia se localiza fundamentalmente entre los años veinte y cuarenta, pero en ocasiones, rebasa esta temporalidad para activarse años más tarde, como ocurrirá en países como Puerto Rico, por citar un ejemplo.

EL LEGADO DE JOSÉ VASCONCELOS

No cabe duda de que la política cultural posrevolucionaria en México tuvo entre sus principales agentes de transformación a José Vasconcelos. Había sido nombrado rector de la Universidad de México por el presidente interino Adolfo de la Huerta en junio de 1920 y desde que asumió el cargo, insistió en la necesidad de crear un ministerio con jurisdicción sobre la federación que coordinara a escala nacional la política educativa del gobierno y promoviera la educación popular. Fue entonces que lanzó un llamado a los intelectuales para que se aliaran con la Revolución y abandonaran las “torres de marfil”, en lo que llamó una “cruzada cultural y educativa”.

Es oportuno recordar que durante su estancia en California, Vasconcelos había conocido de cerca el programa político de Karl Liebknecht, el líder socialista alemán asesinado en 1919, que proclamaba la idea de una escuela única que contribuyera a proteger y desarrollar las fuerzas humanas de la sociedad, otorgándole un papel activo a la juventud y considerando a la cultura en un estrecho vínculo con el desarrollo económico. Claro que Liebknecht, antimilitarista convencido, partía también de las ideas de Nietzsche en relación con el papel de la cultura en el impulso de las transformaciones sociales, fundamento teórico que enarbó el *November Gruppe* en la Alemania de 1918.

Para Vasconcelos también formaban parte del caudal de reflexiones y conocimientos sobre la actualidad mundial en el ámbito de políticas culturales, la reforma educativa y cultural que se había llevado a cabo en la URSS a partir de 1917 y la gestión de Lunacharsky: "A él debe mi plan más que a ningún otro extraño. Pero creo que lo mío resultó más simple y más orgánico; simple en estructura, vasto y complicado en la realización, que no dejó tema sin abarcar" (Vasconcelos, 1957, p. 1225). Las circunstancias de México y de la URSS eran coincidentes en varios aspectos, el más relevante, las exigencias y condiciones de un contexto posrevolucionario que demandaba la solución del analfabetismo y el rescate de la vida cultural.

Sin embargo, como agudamente puntualiza Claude Fell en su estudio sobre la vida y obra de José Vasconcelos en el periodo de 1920-1925, "Vasconcelos se apresura a aclarar que entre ambos sistemas, el soviético y el mexicano, existe una divergencia ideológica fundamental, por sobre las varias coincidencias coyunturales" (Fell, 1989, p. 22), una vez que su discurso ideológico marcado por el sincretismo social-religioso del mexicano, confiaba en la instauración del "gobierno de los filósofos" con la consecuente desaparición del Estado. El rector Vasconcelos asimiló las soluciones prácticas que los rusos habían tomado en cuenta, como la campaña de alfabetización, la puesta en práctica de una pedagogía más activa, la publicación de textos "clásicos" en bibliotecas que se multiplicarían por todo el país.

Su proyecto de creación de la Secretaría de Educación Pública revolucionó el continente americano, implicaba profundos cambios sociales que permitirían a los sectores populares el aprovechamiento de opciones culturales, instaurando, lo que Claude Fell ha llamado, un verdadero "consumo cultural" mediante la multiplicación de los "objetos culturales", el impulso a las actividades artesanales, la recuperación de tradiciones nacionales unida al conocimiento de los clásicos universales del arte y la literatura, concibiéndose la educación como un factor de sólido impacto en la promoción **social**¹.

1 Finalmente la Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes se crea el 25 de julio de 1921 por decreto presidencial de Álvaro Obregón aprobado por unanimidad, donde Vasconcelos fue nombrado oficialmente Secretario (10 de octubre de 1921).

Para Vasconcelos, la emoción dependía del individuo (que podía ser educado) y de su ambiente (que sería controlado), lo que redundaría en el nacimiento y desarrollo del sentimiento estético. Se exaltaron los rasgos naturales y culturales autóctonos, a la par que se promovían aspectos culturales de diversas procedencias. Vasconcelos iba pasando de la reflexión a la práctica y creaba circuitos de comunicación entre el artista, la obra y el público, apoyado por muchos artistas mexicanos que estaban dispuestos a insertarse en un proyecto que vinculaba la producción estética a los reclamos de la vida cotidiana.

Nos llamó poderosamente la atención, una entrevista ofrecida por Vasconcelos a *El Universal Ilustrado* en 1923 donde define su posición estética y su rol como organizador administrativo del proceso de la pintura mural en México y que vinculan la orientación estética y práctica de la política cultural a partir de su trabajo en la SEP:

Como ministro de la Educación Pública no tengo derecho de tener preferencias entre los pintores y los escultores. Me limito a procurar ofrecer a todos elementos para que trabajen, sin preocuparme mucho del trabajo mismo (...) A todos los que estaban en Europa conseguí atraerlos y creo que se han desfrancesado (...) Una de las primeras observaciones que les hice fue que deberíamos liquidar el arte de salón para restablecer la pintura mural y el lienzo en grande. El cuadro de salón, les dije, constituye un arte burgués, un arte servil que el Estado no debe patrocinar, porque está destinado al adorno de la casa rica y no al deleite del público (...) El verdadero artista debe trabajar para el arte y para la religión, y la religión moderna, el moderno fetiche, es el Estado socialista, organizado para el bien común; por eso nosotros no hemos hecho exposiciones para vender cuadritos, sino obras decorativas en escuelas y edificios del Estado (...) toda mi estética pictórica se reduce a dos términos: que pinten pronto y que llenen muchos muros: velocidad y superficie (Ortega, 1923, pp.35, 88-89).

Imposible escapar a la urgente reflexión sobre estas palabras: Vasconcelos se define como un gestor más que como un conocedor de arte. Su interés se ha enfatizado, sin tapujos, en el impulso de una política cultural en función de llenar muros a gran velocidad. Su diferenciación entre la pintura de caballete y la pintura mural de acuerdo a las funciones a que está destinada cada una de estas manifestaciones, demuestra puntos coincidentes con la "Declaración social, política y estética" que se publicara en 1922 por el Sindicato de Pintores y Escultores.

La aversión por el llamado arte burgués, emparentado por el cuadro de salón, su negativa a promocionar las exposiciones que pudieran promover la pintura de caballete a la que califica como "cuadritos", en franco apoyo a la postura de los integrantes del Sindicato, provocaron a su vez el rechazo en su tiempo y en

tiempos futuros, por tratarse de una actitud dogmática y conducente a la ideologización y a la limitación de las potencialidades creadoras, lo cual no negaba la altísima calidad de las obras producidas por los pintores muralistas.

Por fortuna, el genio creador de muchos de los artistas supo conducir sus propuestas plásticas, advirtiendo los peligros del nacionalismo decorativo, turístico o excéntrico que podía nutrirse únicamente de los aspectos más superficiales y frívolos de la tradición. Insistían en que el signo distintivo de la verdadera pintura mexicana debería ser su naturaleza orgánica revelada en la composición, proporciones, color, es decir, en el dominio de los propios recursos de las artes plásticas con los significados más auténticos de la cultura nacional.

La interpretación de las funciones del arte como manifestación servil, demuestra la limitada capacidad de Vasconcelos para la comprensión de la obra artística en toda su dimensión creadora. La dependencia a que la somete en relación con la arquitectura, la convierte en una manifestación complementaria, decorativa, a la par que articula esta concepción con las exigencias de un Estado socialista. Recordemos en este sentido, cómo justo después de 1923, la pintura soviética fue derivando en la fórmula del "realismo socialista", lo cual fue rechazado como método formal por los artistas mexicanos, quienes fueron incorporando recursos expresionistas, caricaturescos, sin apartarse de la inspiración nacionalista.

Incluso, las divergencias del filósofo con los artistas también se fueron revelando, ambos compartían el proyecto de educación social y estética del pueblo, pero para Vasconcelos, lo primero era la instrucción cívica del pueblo y después el arte ofrecería una nueva "mística" a multitudes ya alfabetizadas y politizadas.

En relación con el gran peso que se le dio a la figura de Diego Rivera por parte de la SEP, hay que recordar que el muralista, en su correspondencia con Alfonso Reyes entre 1917 y 1921 ya mostraba interés por las reflexiones del grupo del Ateneo de la Juventud, uno de cuyos integrantes era Vasconcelos, por las ideas vinculadas con el impulso vital, las motivaciones para el artista, entre otros aspectos. Incluso el propio Vasconcelos escribió a Reyes en 1920 que le haría llegar a Diego un dinero para que pudiera trabajar, mismo que fue utilizado por el pintor para realizar su viaje a Italia, un hecho que marcó, al decir del propio Rivera en cartas a Reyes, un nuevo período de vida y que ese viaje le había proporcionado material para varios años de **trabajo**². Fue entonces, que de regreso a México, Diego acompañó a Vasconcelos en sus recorridos por el interior del país, como aquel viaje a Yucatán que hicieron juntos en noviembre de 1921. Puntualizamos en este vínculo entre el muralista y el ministro de educación, ya que sin dudas, contribuyó a difundir y legitimar la propuesta plástica del pintor, no sólo en su país, sino también en otras latitudes.

² Carta del 5 de octubre de 1920, Carta del 13 de mayo de 1921, Archivo de Alfonso Reyes.

Para artistas como Diego Rivera, el arte “puro” no existía y le daba prioridad a la conciencia ideológica por encima de la emoción estética y mística. En este sentido, puntualizaba:

Vasconcelos es uno de los hombres que en Francia llaman “unanimistas”, y, por ello, ve en la Singerman la renovadora del espectáculo al aire libre y la cree capaz de despertar el sentimiento de belleza en las multitudes. Todo tiene, es verdad, un principio; pero se necesita algo más fuerte, más elevado. El pueblo no tomará conciencia de su poder si no se le muestra la injusticia y la iniquidad de sus explotadores y la grandeza de sus sacrificios y de su dignidad. El artista no debe ser un “vidente” sino un “trabajador intelectual”, preocupado únicamente por restituir al pueblo la imagen o el espectáculo de su propia hegemonía (Ortega, 1924, p. 33).

No obstante estas actitudes de Vasconcelos, no cabe duda de que su acción a favor de la promoción de la renovación artística en México fue decisiva, incluso defendía constantemente a los pintores que trabajaban para la SEP, más aún a partir de junio de 1923 cuando estos ataques se hicieron más frecuentes. Decía en una alocución de mayo de 1924: “(Los pintores) han servido en la generalidad de los casos por amor a la belleza y por devoción a las empresas de la Secretaría. Muchas veces me he sentido yo humillado por no poder pagarles lo que merecen (...) es mi convicción que muchas de las actuales modestas obras nuestras serán recordadas por los pintores que las han decorado” (Vasconcelos, 1924, s/p).

Entre los rasgos más distintivos y trascendentales del pensamiento de José Vasconcelos estuvo el iberoamericanismo, ya evidenciado en sus obras anteriores a 1920 y que alcanza su punto culminante con *La raza cósmica* publicado cinco años después. Varios críticos latinoamericanos se opondrían a esta teoría del mexicano, reprochándole su inmovilismo, fatalismo y pasividad. En este sentido escribía el peruano José Carlos Mariátegui en 1925: “La época reclama un idealismo más práctico, una actitud más beligerante. Vasconcelos nos acompaña fácil y generosamente a condenar el presente, pero no a entenderlo ni utilizarlo. Nuestro destino es la lucha, no la contemplación... A fuerza de sondear el futuro, pierde el hábito de mirar el presente” (Mariátegui, 1959, p. 81).

VASCONCELOS Y CUBA

Es interesante acotar que antes de 1920, Vasconcelos sólo conocía Cuba como parte de la región hispanoamericana; allí hizo escalas cortas durante sus varios exilios. Ya en 1916 viajó a Perú y de agosto a noviembre de 1922 recorrió el cono

sur del continente (Brasil, Uruguay, Argentina y Chile), con lo que sus reflexiones acerca de la identidad de la región se fueron enriqueciendo y consolidando, todo lo cual acrecentó su prestigio entre la juventud universitaria hispanoamericana entre 1921 y 1925.

Justamente fue Vasconcelos uno de los presidentes honorarios del Congreso Internacional de Estudiantes de México, que tuvo lugar del 20 de septiembre al 8 de octubre de 1921, y al que asistieron representantes de Cuba. Tomando como modelo la gestión y el prestigio de Vasconcelos, muchos estudiantes de toda América Latina procuraron arremeter contra las arcaicas estructuras universitarias con el propósito de establecer vínculos entre las reivindicaciones estudiantiles y las obreras. "(...) A través de un intercambio de mensajes con la Federación de Estudiantes de La Habana, y en una conferencia pronunciada en la universidad de esa capital, en julio de 1925, Vasconcelos tiene la oportunidad de hablar de algunos problemas raciales que hasta entonces no había abordado sino de manera superficial" (Fell, 1989, p. 583).

Para comprender el impacto de la visita de Vasconcelos en 1925 a La Habana es necesario referir que la Federación de Estudiantes Cubanos, por aquel entonces presidida por Julio A. Mella - un inquieto joven de ideas marxistas, fundador del Partido Comunista de Cuba y que finalmente moriría asesinado en México en 1933-, en noviembre de 1923 creó una revuelta al oponerse a que Vicente Blasco Ibáñez dictara en La Habana una conferencia sobre la novela y su influencia social. Todo ello se atribuía a que el escritor español estaba haciéndole el juego servil a los intereses norteamericanos y había hecho declaraciones plagadas de malas intenciones acerca de la situación interna de México.

En 1923 había tenido lugar en La Habana el Primer Congreso Nacional de Estudiantes y al año siguiente, el Primer Congreso Revolucionario Estudiantil. Incluso el *Boletín de la SEP* publicó algunas de las declaraciones importantes de solidaridad de los cubanos con los movimientos estudiantiles del continente. Los estudiantes cubanos apoyaron el mensaje enviado por Vasconcelos a sus homólogos de Trujillo y le participaron este sentir:

El pueblo cubano, como todos los pueblos de la América nuestra, necesita de "jóvenes elegidos" como los que invoca usted fervorosamente. Aquí también tenemos la tiranía de los ricos y poderosos por malvados, sobre los pobres y débiles. El infeliz hijo del negro esclavo (...) ha obtenido la emancipación política, más no conoce la social ni la económica (...) porque no le dan cultura (*La Antorcha*, 1925, p. 10).

Después de una trayectoria -sin lugar a dudas de intenso y fructífero trabajo, de enfrentamientos y debates- al frente de la Secretaría de Educación Pública, Vasconcelos renunció en julio de 1924. Las controversias sobre el muralismo se

extendieron al cuestionamiento acerca de la utilización de los fondos públicos por el Secretario de la SEP, teniendo este proceso como colofón el decreto presidencial de Obregón fechado en agosto de 1924 que suspendía la ejecución de los murales que estaban en proceso y reducía significativamente el presupuesto de la SEP.

El legendario ministro no coincidía con el presidente en la postulación de Plutarco Elías Calles como su sucesor y ya había tenido algunas diferencias políticas con Obregón (Tibol, 1996, p. 45). Estas circunstancias unidas a su decepción por los resultados manipulados en torno a su candidatura para el gobierno de Oaxaca, fueron suficientes argumentos para llevarlo a la renuncia y salir de México.

Con Vasconcelos al frente de la SEP se habían creado condiciones favorables para el espacio cultural del México que procuraba la estabilización tras la Revolución. En todo el país, el Ministro procuró multiplicar las posibilidades de disfrute estético enfatizando en el patrimonio nacional y universal, no solo en los modismos que pretendían actualización a ultranza. De este modo, su proyecto para elevar el nivel espiritual de todos sin distinción social, encontró opositores en la burguesía urbana de convicciones estéticas conservadoras.

Debido en gran parte a estas circunstancias, la misiva enviada por los estudiantes cubanos sólo pudo ser respondida en enero de 1925. En ella José Vasconcelos no compartía las inquietudes manifestadas por los estudiantes en relación con la situación de los negros en Cuba, y rebatía las mismas poniendo como ejemplo a los negros norteamericanos o los indios de Colombia, Perú y el propio México que vivían en condiciones más desfavorables. Por otra parte, reconocía las limitaciones a que había estado sometida la isla por la injerencia norteamericana, pero sostenía que la autonomía era consecuencia de la virtud y aptitudes de los habitantes: "A mayor cultura, mayores libertades internas, corresponde siempre un aumento del poderío exterior" (*La Antorcha*, 1925, p. 10).

En sus *Memorias*, Vasconcelos relata en el capítulo titulado "El Viaje" su llegada al muelle de La Habana, donde le esperaban amigos y periodistas. Comenta asimismo que los principales diarios habaneros publicaron al día siguiente sus declaraciones y su retrato. Manifiesta su recelo al saber de la llegada al poder de Gerardo Machado y de su consideración en el programa oficial del futuro presidente de las delegaciones de las dictaduras de Vicente Gómez de Venezuela y de Plutarco Elías Calles, de México. Durante las 48 horas que estuvo el barco en La Habana, Vasconcelos habló en una recepción ofrecida en su honor en la Universidad de La Habana.

Posteriormente se trasladó al local donde se ubicaba la redacción de la revista *Carteles*, allí se reunió con el historiador Emilio Roig de Leuchering y conoció entonces a Juan Marinello, Julio Antonio Mella, al Dr. Antigua, a quienes calificó como "hombres libres, valientes, despejados, que empezaban a sentir la influen-

cia de la propaganda desarrollada vía Nueva York y la prensa yanqui en favor de Calles" (Vasconcelos, 1982, p. 320). Su recelo y sus advertencias acerca de la posibilidad de que Machado imitara a Calles fueron explícitamente manifestados a sus anfitriones cubanos.

Vasconcelos recordaría a la Cuba de entonces como "la más española de las ciudades de América, aunque la pinten de barniz neoyorquino". Sus paseos por las redacciones, las fondas, le acompañaron junto al nombramiento como socio de número de una Sociedad de Jurisprudencia o de Historia en la isla, sin faltar el deleite de los que calificó como "los mejores puros que he fumado en mi vida" (Vasconcelos, 1982, p. 321).

En junio de 1925, dictó una conferencia en la Universidad de La Habana, donde reconoció que la carta que enviara meses antes a la Federación de Estudiantes mostraba un excesivo e injustificado desaliento, puesto que se trataba de un país "vencido a la barbarie". Desde su punto de vista, no obstante haberse frustrado la independencia cubana con la imposición de la Enmienda Platt por el gobierno norteamericano, el pueblo cubano había demostrado que "no necesitaba tutores", siendo un ejemplo para Hispanoamérica porque su evolución histórica se había comportado a contracorriente de otros países del continente americano:

Nacisteis a la vida independiente con un yugo, del cual paso a paso os vais librando. En cambio, otros pueblos de la América nacieron sin ataduras, que se han ido creando compromisos y han ido perdiendo, un día territorios, otro día derechos, unas veces por tratados, otras veces sin tratados, pero amenguando a cada paso la herencia ancestral, cayendo más y más hondo en el abismo de las claudicaciones y las transacciones; todo esto en medio de los alardes de una intransigencia que sólo es verdadera cuando trata de destruir a los adversarios de la política interna (La Antorcha, 1925 b, p. 4).

Aunque reconocía el poder de la inversión extranjera en la isla y la manipulación de la economía cubana por Estados Unidos, le otorgaba un rol decisivo a la población "equilibrada éticamente por el influjo de la sangre española que le ha conferido una cultura superior a la de la época heroica de la Independencia" (*La Antorcha*, 1925 b, p. 4).

Sin embargo, no obstante los continuos mensajes de amistad intercambiados con los estudiantes cubanos y las conferencias dictadas en La Habana, era evidente cierto distanciamiento entre la teoría vasconceliana del advenimiento de la "raza cósmica" y la realidad cubana tan amenazada por la ingerencia norteamericana y por la corrupción, los abusos de poder y la represión violenta a la oposición que por aquel entonces vivía la isla.

En carta dirigida por Vasconcelos al joven líder de la intelectualidad minorista en Cuba, Rubén Martínez Villena, con fecha 1 de junio de 1925, expresaba:

Siento en uds. (...) el comienzo del nuevo sentir internacional y racial. Forman parte de una pequeña familia íntima dentro de la gran familia de los pueblos españoles de América, la familia continental, se me han quedado grabados sus nombres, usted, Martínez Villena, Fernández de Castro, Roig de Leuchsenring, Tallet, Marinello, Lamar, Mañach, Mella (...) ustedes hicieron que yo me sintiera completamente en casa en La Habana (...) lo encuentro natural por tratarse de ustedes, pero me complace palpar o haber palpado esa realidad (...) (*El Herald*, 1925, p. 3, 8)

En otro apartado de sus *Memorias* titulado "Cuba esclava" vuelve a enfatizar su visión de la tiranía de Gerardo Machado como un referente muy parecido al de Calles en México: "Simulación de interés por el pueblo y tiranía despiadada, negocios deshonestos y prédica socialista, inauguración de carreteras y presos políticos echados a los tiburones." Relata este mexicano indómito cómo aconsejó a los obreros prudencia, a los comunistas les advirtió que serían, como en México, el pretexto para las intromisiones de Washington, en una situación que percibía como tensa pero donde la amistad con Marinello, con el etnólogo cubano Fernando Ortiz, con intelectuales de vanguardia como Jorge Mañach y José Chacón y Calvo y con personalidades promotoras de la cultura nacional como Cosme de la Torre, fue suficiente para proporcionarle "ratos de solaz y oportunidades de información y algún provecho económico". (Vasconcelos, 1982, p. 1032)

Entre uno de los temas de conferencia que seleccionó estuvo su teoría metafísica y la crítica de la filosofía del behaviorismo que coincidentemente se había enterado que se enseñaba en la cátedra universitaria oficial de la isla, una vez que según le habían explicado, se mantenían relaciones con la Columbia University, donde se había graduado el profesor de Filosofía, precisamente con Dewey. Y contra este arremetió el polémico Vasconcelos "procurando insistir en lo triste, imperdonable que era aquella entrega voluntaria del alma a los mismos que controlaban el azúcar y manejaban la política". El mexicano no comprendía cómo aquellos intelectuales se oponían a Machado y a la par se suscribían al behaviorismo, que según sus criterios, justificaba la absorción del organismo más débil en el más fuerte. Lamentaba también la adscripción de los intelectuales cubanos y de muchos otros de América al marxismo, a las teorías hegelianas.

Concluyó sus compromisos de conferencias, mismas que fueron comentadas en la prensa habanera, con la posibilidad por parte de los reporteros, de que Vasconcelos corrigiera y complementara las crónicas de cada sesión.

Fue en un departamento del barrio habanero de El Vedado donde José Vasconcelos se dio a la tarea de trabajar en su *Ética*, para lo cual contó con una salita

privada en la Biblioteca Nacional. Allí se le invitó a participar en las tertulias con lectores distinguidos: “Y siendo todos cubanos, ya se pueden imaginar el ardor de las charlas que eran, además, cultas, a menudo sabias, siempre cordiales” (Vasconcelos, 1982, p. 1033).

Por aquel tiempo la Universidad de La Habana fue cerrada tras los enfrentamientos violentos entre estudiantes y los esbirros de Machado. Pero Vasconcelos se traía a su hijo y a su esposa a La Habana, a una aldea de pescadores, mientras no dejaba de estar al tanto de lo que ocurría en México mediante la prensa habanera y de alguna manera, se regocijaba diciendo: “Para los periódicos de Cuba, yo era el verdadero presidente de México, y esto se repetía por las aldeas y en las tertulias. ‘No lo dejaron triunfar los militares’”, se agregaba (Vasconcelos, 1982, p. 1035).

Vasconcelos era presa de una inquietud que lo llevaba a experimentar, como él mismo comenta, “ráfagas de cólera” y que lo motivaba a lanzar cartas y excitar a la conspiración para fomentar el descontento. Fue así que dictó varias conferencias sobre la situación mexicana que tuvieron pocos oyentes porque, según argumentaba, las hizo de paga y apenas salieron los gastos. Uno de los permanentes asistentes era su viejo amigo y maestro, Evaristo Díez, de Campeche, quien se encontraba de visita en La Habana.

Apunta en sus *Memorias* como pocos, pero buenos amigos cubanos le frecuentaban, en particular Marinello, “inclinado cada vez más al marxismo literario y teórico, lo que me causaba dolor, no disimulado” y Cosme de la Torriente, con quien paseaba en automóvil degustando el paisaje de la isla, sus costumbres, las comidas, los olores. En “El cordonazo de San Francisco”, que integra sus *Memorias*, haciendo alusión a esta tradición y a su despedida de la capital cubana, refiere:

Se llena de curiosos el malecón de La Habana cada vez que el temporal barre la calzada, invade con las olas el arroyo. Y nos tocó presenciar el combate de ondas y peñas, desde la borda del vapor de la United que hace la travesía de La Habana a Puerto Cortés, de Honduras. Rápidamente se fueron borrando los rostros de los 4 ó 5 amigos que acudieron a despedirnos; se hicieron pequeñas las casas y el estrépito del oleaje sobre las rocas se convirtió en orla de encajes móviles en torno al pedestal de la isla y sus construcciones. (Vasconcelos, 1982, p. 1044)

La obra y el ejemplo que significó José Vasconcelos en Cuba lo convirtieron en uno de los paradigmas iniciadores del intercambio cultural entre ambos países. Su ideario, su proyecto concretado al frente de la SEP en México, su encendido verbo, las experiencias soviéticas asimiladas y readecuadas al contexto de México, su impulso a la pintura mural, su polémica constante en el medio intelectual

y político de toda América, lo colocaban en una dimensión de respeto y admiración por aquella intelectualidad cubana ávida de renovaciones, de orientaciones que les llevaran, tanto a estudiantes, obreros, artistas, a emprender profundos cambios que beneficiaran a la gran mayoría. Cambios donde el trabajo de Vasconcelos en México y a nivel continental, en pro del legado cultural de nuestras naciones, era un argumento de solidez indiscutible para considerarlo como una personalidad de alto nivel entre los cubanos de los años veinte.

JULIO ANTONIO MELLA Y MÉXICO

La vida del joven líder estudiantil cubano tuvo un vínculo muy estrecho no sólo con México, país al que acudió como exiliado una vez que la dictadura de Gerardo Machado comenzó su persecución implacable en la isla, sino con sus artistas e intelectuales que fraguaron en la década del veinte lo que sería considerado el gran paradigma artístico de América.

Julio Antonio Mella había gestado en Cuba la reforma universitaria en 1923 y fundó la Federación de Estudiantes Universitarios (FEU) que aún hoy perdura como organización estudiantil. También había creado por esos años la revista *Juventud*; a la par había sido capaz de colocarse al frente del movimiento obrero, fundando la Universidad Popular "José Martí", destinada a los obreros que no podían tener recursos económicos para una formación universitaria de acuerdo a lo normado por las oficialidades educacionales en la isla.

En 1925, Mella publicó su trabajo "Cuba, un pueblo que jamás ha sido libre" donde denunciaba las limitaciones de la dependencia económica y política de los gobiernos locales; en ese mismo año y como parte de su madurez política, creó, junto a otros revolucionarios, la Liga Antimperialista de las Américas y fundó el primer Partido Comunista de Cuba, formando parte de su Comité Central. A finales de ese año, fue detenido y enviado a la cárcel, allí sostuvo una histórica huelga de hambre que alcanzó una enorme trascendencia política, no sólo en Cuba, sino en el ámbito continental y que manifestaba su protesta en contra de los procedimientos ilegales por parte del gobierno de Machado de no convocarlos a juicio. Pero la presión popular obligó al dictador a liberar al joven líder.

Marchó al exilio en México en enero de 1926 cuando la presidencia de la nación estaba a cargo del general Plutarco Elías Calles; su vinculación con el comunismo mexicano le valió ser nombrado Secretario General –en funciones- del Partido Comunista de ese país. Y todo este comprometido y significativo accionar lo desarrolló antes de cumplir veintiséis años, cuando ya su filiación ideológica se manifestaba explícitamente hacia el marxismo: devino entonces un

símbolo revolucionario vital que movilizó juventudes empeñadas en cambiar el futuro de la isla.

Mella había nacido en la ciudad de La Habana, el 25 de marzo de 1903. En su niñez había vivido en Estados Unidos, justamente en la Academia Newton fue alumno del poeta mexicano Salvador Díaz Mirón y con el propósito de estudiar la carrera militar viajó a México alrededor de 1920, pasajes de su vida que avizoraban la intensa relación que tendría con este país en un futuro no muy lejano.

En 1921 había ingresado en las facultades de Derecho y Filosofía y Letras de la Universidad de la Habana, institución de la cual fue expulsado temporalmente por sus actividades políticas. Sus primeros trabajos periodísticos aparecieron en la revista universitaria *Alma Mater* (1922-1923), de la que fue administrador; también fue director y redactor de *Juventud* (1923-1925).

Fue en su exilio mexicano, que matriculó Derecho en la Universidad Nacional de México en 1928, y fundó la Asociación de Estudiantes Proletarios y su órgano propagandístico *Tren Blindado*, teniendo en cuenta su experiencia como líder estudiantil en Cuba y su voluntad de crear una alternativa de formación universitaria para obreros. Se integró entonces al ejecutivo de la sección mexicana de la Liga Anti imperialista de las Américas, y justamente sus secciones salvadoreña, panameña y mexicana, lo nombraron delegado al congreso de Bruselas, al igual que la Liga Campesina Mexicana que el cubano había contribuido a constituir en noviembre de 1926. Afirmaba por aquel entonces Julio Antonio Mella: "Seamos la avanzada en el campo de la cultura y en las instituciones de enseñanza del nuevo Régimen Social" (Mella, 1975, p. 454).

Desde su trabajo en la organización del movimiento estudiantil revolucionario en Cuba, Mella buscó experiencia entre los dirigentes obreros, ya que estaba convencido de la función social que debía cumplir la Universidad, aspecto que compartía también José Vasconcelos. Fue por ello, que se involucró en el movimiento de apoyo a la liberación de los obreros italianos Nicola Sacco y Bartolomé Vanzetti, condenados a muerte en Estados Unidos, y Mella fue detenido por la policía mexicana.

En ese propio año fundó en México, la Asociación de los Nuevos Emigrados Revolucionarios Cubanos, y su órgano de combate: *Cuba Libre* manteniendo firme su voluntad de consolidar la unidad de los cubanos que pudieran contribuir, en este caso, desde México, a la liberación de Cuba.

Fue una etapa intensa: se involucró en campañas públicas con jóvenes comunistas, campesinos, obreros, dirigentes sindicales, intelectuales de prestigio como Carlos Pellicer, José Clemente Orozco, entre muchos otros. Mientras organizaba el Socorro Rojo Internacional, formaba parte del grupo de latinoamericanos que creó el Instituto de Investigaciones Económicas y se pronunciaba contra el fascismo, a la par que viajaba por la Unión Soviética y por Estados Unidos,

recabando experiencias, sin perder de vista la organización de la lucha en Cuba.

Durante esta época comenzó sus colaboraciones con el diario *El Machete* y otras publicaciones como *El Libertador*, en México; por aquellos años utilizaba los seudónimos Cuauhtémoc Zapata, Kim y Lord McPartland. Pronunciaba conferencias, publicaba críticas sobre diversos temas culturales, por ejemplo, el muralismo mexicano. Escuchemos las referencias aportadas por la investigadora Adys Cupull, retomadas por la Dra. Caridad Massón cuando expresa:

A mediados de 1927, con una proyección pedagógica y dada la importancia de recoger testimonios y criterios de los trabajadores para el periódico *El Machete*, Mella en colaboración con Rafael Carrillo (secretario general del PCM) elaboró una serie de artículos que servían para orientar en su trabajo a los corresponsales obreros que les enviaban sus trabajos (...) Su afán era convertir el periódico en un grano de política nacional, contribuir a la organización de los trabajadores, al reclutamiento de ellos para el Partido y a ampliar la propaganda (Cupull, 2005).

Fue en México donde Mella escribió, en diciembre de 1926, sus "Glosas al pensamiento de José Martí", texto que fue publicado en la revista *América Libre* de La Habana en abril de 1927. El análisis del pensamiento martiano, a partir de su adscripción al ideario de internacionalismo y antimperialismo, resulta de alto alcance por el dominio de la visión martiana por parte de Mella. México le había permitido madurar su postura latinoamericanista, su reconocimiento de la dependencia de nuestros países, sus aspiraciones y posibilidades de acceder a la liberación definitiva; en tal sentido, Mella consideraba que México podía "servir de ejemplo de lo mucho que se puede obtener de las multitudes" (Mella, 1975, pp. 407-409).

En sus esfuerzos por reorientar el trabajo de las organizaciones obreras en vísperas de la reelección de Álvaro Obregón en 1927, Mella contó con el respaldo de David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera. Y en esa relación con el mundo artístico mexicano, también Martí convivía con Mella. El joven cubano logró comprender expresiones esenciales de la creación plástica del México de aquellos años, y fomentar lazos de amistad con importantes artistas que protagonizaban el panorama plástico nacional.

Fueron cuatro las vías que vincularon a Mella con el mundo artístico mexicano, de acuerdo al crítico de arte cubano Manuel López Oliva: la abierta actitud contemplativa propia de su labor periodística, el afán por cultivarse y vivir plenamente que lo caracterizaba, las actividades políticas desarrolladas con los que una vez llamó "pléyade de artistas y literatos genuinamente revolucionarios", además de la íntima relación mantenida con la fotógrafa Tina Modotti. Afirma entonces López Oliva:

Tanto el dinámico proceso cultural que se manifestaba a su alrededor, como la capacidad de asumir en tierra azteca una consecuente postura latinoamericanista, posibilitaron el rápido encuentro del joven luchador con el espíritu y las personalidades de lo que se conoce como "Renacimiento Artístico Mexicano". Fue así que se identificó con pintores de la talla de Diego Rivera y Xavier Guerrero, David Alfaro Siqueiros y Frida Kahlo. Y fue también así como su sensibilidad recibió la impronta enriquecedora de la pintura y la gráfica, modernas y nacionales, que allí crecían (López, 1991, p. 2).

Cuando referíamos acerca de la colaboración de Mella con *El Machete* se estaban dando las condiciones para estos contactos con los artistas. Recordemos que se trataba de una publicación que originalmente había pertenecido a la organización de los pintores y escultores y que había sido fundada por la iniciativa de Graciela Amador, quien fuera esposa de David Alfaro Siqueiros (véase Tibol, 1984).

Varios pintores mexicanos esbozaron la imagen del cubano, en tanto Tina Modotti lo retrataba varias veces y Siqueiros interpretaba pictóricamente la conocida foto con sombrero del cubano, en el cuadro que incluye la crítica de arte mexicano Raquel Tibol en la portada de su volumen sobre la participación de Mella en las páginas de *El Machete*.

Julio Antonio participaba no sólo de las aceleradas transformaciones de los valores sociales y los signos históricos marcados por la revolución nacionalista en México, también devino parte de un panorama en el cual se combinaban propósitos estéticos y políticos, la defensa de la autenticidad y el desarrollo de los recursos imaginativos. Es por ello, que en opinión de Manuel López Oliva, se evidenciaron las aproximaciones que hubo entre la visión del cubano y las de los artistas mexicanos que conoció, en el cuento suyo "Aquí nadie pasa hambre" (publicado en *El Machete* con el seudónimo de Cuauhtémoc Zapata) donde se lee: "... Don Manuel tiene el aspecto común a los burgueses y a los cerdos que tantas veces han reproducido los pintores y los caricaturistas: el estómago era todo el cuerpo y la cabeza y los demás órganos parecían simples adornos del estómago" (Véase Tibol, 1984).

Se trata, sin lugar a dudas, de una imagen literaria inspirada en las pinturas populares y en las expresiones de la pintura mural que tanto Orozco como Rivera legaran con esa visión crítica descarnada en relación con la representación plástica de la burguesía como grupo social retratado negativamente por los artistas mexicanos. Seguramente Mella acompañó a Tina, cuando ésta cumplía el encargo que le hizo desde Nueva York el pintor José Clemente Orozco en 1928: retratar algunos de sus murales en México, para valerse de las fotos como referencias para unos dibujos que debía hacer.

A partir de su contacto con los pintores de México que también se integraban a sus inquietudes de compromiso político o de reflejo de las realidades utilizando la crítica punzante, Mella fue radicalizando su postura acerca del papel del intelectual en nuestros países. En su estudio acerca del radicalismo intelectual, Julio César Guanche afirma: "Mella revalida en el perfil del intelectual público en Cuba el elemento radical, que entiende insuficiente el rol de conciencia crítica, se encamina sin prejuicios hacia la toma revolucionaria del poder y reclama una ética cardinal en el intelectual" (Guanche, 2003, p. 3).

Nuevamente México se erigía como el espacio fecundo para madurar una postura reflexiva acerca de las emergencias nacionalistas de los pueblos americanos a partir de la experiencia, que en el campo cultural, mostraba el proceso posrevolucionario.

El 10 de enero de 1929, a las diez de la noche, con veinticinco años, víctima de la persecución de los agentes del dictador Machado, Julio Antonio cayó herido mortalmente en la intersección de las calles Morelos y Abraham González, en la Ciudad de México, falleciendo al día siguiente. El porrista José Magriñat le disparó por la espalda tres balas de pistola 45; tres meses de sumario y fue puesto en libertad por "falta de pruebas". De forma inmediata se prohibió la publicación de *Cuba Libre*.

Hoy, un busto erigido en memoria del líder cubano se conserva en el Parque San Carlos, ubicado en la Colonia Tabacalera de la capital mexicana. El crimen conmovió al mundo. Durante varios días hubo manifestaciones de protesta ante las embajadas norteamericanas en diversos países y abarcaron diferentes ciudades y estados mexicanos. Así calificaron el hecho los comunistas mexicanos: "Los asesinos alquilados fueron solamente instrumentos del gobierno cubano, títere de Wall Street" (Martínez, 2005).

Un testimonio muy fidedigno de lo que significó para México el asesinato de Mella, lo ofrece la destacada periodista y profesora mexicana Adelina Zendejas: "El entierro de Julio Antonio Mella fue un desafío a las autoridades, lo llevamos a la Escuela de Derecho donde él era estudiante. Mella vive en cada uno de los hombres y mujeres que construyen la nueva sociedad en ese país hermoso que irradia a toda América Latina y hace que la esperanza no se oscurezca" (Cupull, 1976).

Una página extra de *El Machete* relataba el crimen y describía el entierro como una verdadera manifestación popular de repudio que recorrió las principales avenidas de la ciudad, en varios de cuyos puntos tuvieron lugar mítines en los que hablaron compañeros de lucha de Mella en las diferentes organizaciones en cuya dirección había participado directamente: la sede del Comité Central del Partido Comunista de México, el Palacio Nacional, la Facultad de Jurisprudencia en el Zócalo, el lugar donde cayó herido de muerte, hasta el Panteón de Dolores.

Allí hizo uso de la palabra Diego Rivera, a nombre de la Liga Anti imperialista, intervinieron representantes de los estudiantes mexicanos, la ANERC, Socorro Rojo Internacional, los Emigrados Políticos Revolucionarios y el Partido Comunista de México, entre otros oradores.

A pesar de su desaparición, los luchadores que lo habían apoyado, lograron fundar la tercera central sindical días después de su muerte, dirigida, entre otros, por David Alfaro Siqueiros, y que finalmente tuvo una efímera existencia, pues el gobierno mexicano desató una profunda represión sobre el Partido Comunista Mexicano. Fue precisamente Siqueiros, quien afirmó:

Mella era un hombre de gran profundidad de pensamiento. Era un extraordinario orador y un orador de masas magnífico. Convivió conmigo en el movimiento obrero (...) en muchísimos de los centros mineros de México... Juntos viajamos a la zona del Golfo, a Tampico, a Chihuahua. Fue un hombre prominente querido por todos. Realmente Julio Antonio Mella no sólo fue un líder de primera magnitud en Cuba, en toda su lucha heroica maravillosa, sino en México también (Martínez, 2005).

Años más tarde, en el Congreso Cultural de La Habana de 1968, David Alfaro Siqueiros le refería al crítico de arte cubano Manuel López Oliva, sus recuerdos de cómo Mella se deslumbraba frente a la belleza arqueológica de México, a su interés porque lo artístico y lo fotográfico sacaran a la luz verdades dramáticas de la sociedad, y a que no se cansaba de preguntarle acerca de las razones que lo condujeron a pintar determinados símbolos y distorsiones plásticas (López, 1991, p. 2).

Mella se comprometía con la expresión artística de México, con los ideales que la sustentaban y se preocupaba por la recepción de sus obras artesanales a nivel internacional. En este sentido, López Oliva revela un testimonio del cubano aparecido en un artículo publicado en 1927 donde afirmaba: "En los Estados Unidos y en la misma Europa toda la variada producción mexicana de este orden: sarapes, muebles, talabartería, alfarería, juguetería, etc., encuentra y encontraría más con organización adecuada, una buena aceptación y gran demanda" (López, 1991, p. 2).

Se conmemora anualmente en México, la desaparición de Mella, en tal sentido, comentaba el Dr. Ambrosio Velasco Gómez, desde su puesto de Director de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en un coloquio internacional: "Mella trabajó aquí, en México, por la unidad y la organización de los trabajadores de este país". Se presentó por el Profesor Emigdio Aquino, una mesa redonda con el tema "Vida y obra de Julio Antonio Mella en México" a cargo de los profesores mexicanos Ignacio Sosa, Carmen Galindo y Magdalena Galindo, que evidencia la voluntad de recordar a esa figura emblemática del liderazgo de la juventud que

contribuyó a unir los lazos entre los dos países en aquellos momentos convulsos de los años veinte.

Mella y Vasconcelos compartieron el escenario político mexicano desde sus trincheras de opinión y de acción; ambos se involucraron, desde distintos niveles de relación, con una dinámica cultural y artística que llevaría a México a ocupar uno de los lugares más paradigmáticos de la producción plástica de la historia posrevolucionaria.

El hecho de que ambas figuras, desde posturas comprometidas con el desarrollo político de sus países, no escaparan al vertiginoso desarrollo de una propuesta visual tan sólida como la que se fue madurando en México, evidencian las posibilidades interdisciplinarias que se abren para el estudio de los procesos artísticos de los países latinoamericanos. Personalidades en el vórtice de complejas contradicciones, búsquedas, tensiones constantes, líderes de opinión y de acción que lograban aunar a grandes grupos sociales en sus empeños.

Personajes como el mexicano José Vasconcelos y el cubano Julio Antonio Mella sugieren al investigador muchas alternativas de análisis en torno a temas tan álgidos como el papel del intelectual en su momento histórico, la valoración del arte, sus funciones y propósitos a partir de las relaciones tensas que contextos posrevolucionarios y en plena efervescencia de contradicciones políticas, plantean.

De este modo, el estudio de las políticas culturales, de las estrategias artísticas y de los propios lenguajes plásticos, consiguen ubicarse en un sistema de relaciones que sin duda, arroja nuevas interrogantes, sugiere nuevas lecturas, a la vez que abre las puertas a la configuración de una historiografía de la cultura artística de la región desde las relaciones mismas entre los protagonistas de aquella historia.

En la fluidez de los espacios geográficos que permitieron confrontaciones, polémicas y asimilaciones, figuras como las abordadas en este texto, sin ser necesariamente los artistas plásticos, detonan para el investigador de las ciencias sociales y de las humanidades, nuevas posibilidades interpretativas ¿Desde dónde abordarlas?, ¿únicamente desde su más conocida actividad política o también desde su legado para la construcción de un nuevo modelo historiográfico de la cultura latinoamericana?, ¿contribuyeron en alguna medida a sustentar vínculos entre paradigmas, referentes, experiencias, ideas, entre el continente y las islas?, ¿qué factores intervinieron en sus concepciones estéticas?, ¿han sido éstas revisadas a la luz de la influencia de los intercambios con los propios entornos latinoamericanos en los que se insertaron? Éstas y muchas interrogantes más pueden ir desencadenando un peculiar entramado de tópicos para un investigador contemporáneo.

Como comentábamos al inicio de este trabajo, la historiografía del arte de la región ha estado modelada a través de muchos años por modelos que ya re-

claman ser renovados ¿Qué es lo que verdaderamente nos interesa recuperar de nuestra historia para entender en la medida de lo que la distancia temporal permita, al proceso artístico de nuestros tan diversos países?, ¿nuevamente nos interesaría saber qué corriente del arte europeo, técnica o maestro, fue el que más influyó en nuestros artistas?, ¿o valdría la pena intentar reconocer también otros caminos de intercambios, de asimilaciones y debates?, ¿por qué no considerar la alternativa de reconocernos a nosotros mismos desde nuestras propias realidades?

Tanto Vasconcelos como Mella son hombres que parecieran comportarse como arquetipos de estirpe renacentista: apasionados políticos, humanistas, militantes, escritores, amantes, ¿cómo no aprovechar las vertientes que sus personalidades nos ofrecen, también para el estudio del arte?

Visto de esta forma, los dos personajes que hemos abordado en este texto, pudieran ser estudiados como dispositivos de un modelo cultural que fue determinando tanto un tipo de arte, de receptor, de mecanismos de circulación, de crítica, como de la socialización y difusión del mismo en el espacio latinoamericano y caribeño.

Sin caer en forzadas determinaciones en el análisis de la cultura que por su propia naturaleza, escapa a estas intenciones, y que gracias a sus espacios de ambigüedad y liminalidad, preserva la significación profunda del hecho artístico, los ejemplos que hemos seleccionado para este análisis, permiten focalizar nuevas e interminables posibilidades para el estudio de la cultura artística del espacio latinoamericano.

FUENTES CITADAS

- Cupull, Adys. (1984). *Julio Antonio Mella en los mexicanos*. La Habana, Edit. Política *El Herald*o. (1925, agosto 15), pp. 3, 8
- Fell, Claude. (1989). *José Vasconcelos, los años del águila*. México, D.F.: UNAM.
- Guanche, Julio César. (2003, diciembre). El radicalismo intelectual. A cien años del nacimiento de Julio Antonio Mella, *Memoria*, (178) p. 3. Obtenido el 5 de marzo de 2005 desde <http://www.memoria.com.mx/178/guanche.htm>
- López Oliva, Manuel. (1991, enero 12). Mella y el arte de México. *Granma*, p. 2
- Mariátegui, José Carlos. (1959). *Obras completas*, T-XII. Lima: Edit. Amauta
- Martínez Triay, Alina. De nuevo México: acción intensísima truncada por la muerte. Obtenido el 6 de marzo de 2005 desde <http://www.trabajadores.co.cu/muy especial/centenario natalicio mella/textos/de nuevo.htm>
- Massón, Caridad. (2004). *Mella y el movimiento obrero mexicano*. La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana "Juan Marinello"
- Mella, Julio Antonio. (1975). *Documentos y artículos*. La Habana, Edit. Ciencias Sociales
- Ortega. (1924, enero 10). Diego Rivera íntimo, por Ortega. *El Universal Ilustrado*, p. 33
- Ortega. (1923, noviembre 23). José Vasconcelos, por Ortega. *El Universal Ilustrado*, pp. 35, 88-89
- S/A. (1925, febrero 7). Importante comunicado de la Federación de la Universidad de La Habana y contestación del licenciado Vasconcelos. *La Antorcha*, no. 19, p. 10
- S/A. (1925, julio 11). La conferencia de José Vasconcelos en el Aula Magna de La Habana, *La Antorcha*, no. 40, p. 4
- Tibol, Raquel. (1996). Carta a José Manuel Puig Cassauranc (presentación del documento del 17 de junio de 1925 redactado por Siqueiros). En *Palabras de Siqueiros* (p. 45). México: FCE
- Tibol, Raquel. (1984). *Julio Antonio Mella en El Machete*. México, D.F.: Edit. Penélope
- Vasconcelos, José. (1924, mayo 3). Los pintores y la arquitectura. *El Universal*, s/p
- Vasconcelos, José. (1982). *Memorias*. T-II. México, D.F.: FCE
- Vasconcelos, José. (1957). *Obras completas*. T-I. México, D.F.: Libreros Mexicanos

Recibido: 26 de abril de 2010

Aceptado: 26 de enero de 2011



CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES VISUALES: RUFINO TAMAYO

RUFINO TAMAYO: CONSTRUCTING VISUAL IDENTITIES

► Ana María Torres Arroyo

Universidad Iberoamericana

RESUMEN

Con motivo de los festejos conmemorativos, vale la pena reflexionar en torno a la construcción de identidades visuales en el arte mexicano como símbolos que reflejan los rasgos distintivos de una nación y que forman parte del imaginario colectivo. En esta ocasión lo haré a partir de las pinturas de Rufino Tamayo. El artículo busca superar algunos mitos que la historiografía suele afirmar de manera contundente sobre este pintor como el abordarlo desde enfoques formalistas y considerarlo "apolítico". Se destaca un paralelismo entre las ideas del oaxaqueño y las distintas corrientes de pensamiento político y filosófico para encontrar los significados particulares de la identidad nacional, desde una reflexión sobre la diversidad. Tamayo fue un pintor nacionalista cuyo interés principal fue realizar un arte con características locales y, al mismo tiempo, vanguardista. Se destacan sus relaciones con el indigenismo pictórico y se establece una continuidad y no una ruptura con el nacionalismo posrevolucionario. Su propuesta pictórica corresponde no sólo a una interpretación estética y poética del arte indígena y popular, sino también a una reflexión sobre la identidad cultural del mexicano.

Palabras claves: Identidad cultural, mexicanidad, nacionalismo y vanguardia.

ABSTRACT

As a part of the commemorative celebrations is important to think about the construction of visual identities in Mexican art as a reflection of the nation's distinctive features, and as part of collective imaginery. The aim of this article is to overcome some commonplaces about the painting of Rufino Tamayo. It establishes the relation between the richness of his ideas and different political and philosophical schools of thought. It presents Tamayo as a nationalist painter who's elaborated a particular construction of national identity, that reflects diversity. The principal interest of Tamayo was to fulfill an art with local characteristics but at the same time, very avant-garde.

This research emphasizes the connections of his work with the pictorial indigenism and establishes a continuity -and not a rupture- with the postrevolutionary nationalism. His pictorial proposal is not only an aesthetic interpretation of the native art, but also a reflection of the Mexican cultural identity.

El primitivismo vanguardista [...] nos enfrenta a los secretos de la continuidad cultural muchas veces más misteriosa que las rupturas. [...] nos lleva a tratar de comprender las formas de contracultura que adoptan muchos creadores y [...] nos hace reflexionar sobre el surgimiento y la expansión de espacios de autonomía en la sociedad moderna.

Roger Bartra (2009, p. 134).

Diversas interpretaciones han abordado la historia de Rufino Tamayo como la de un pintor "marginado" e "independiente". El "indio oaxaqueño" que triunfó en Nueva York y que no tuvo ningún apoyo ni contacto con el mundo artístico mexicano de los años veinte y treinta; por lo general sus pinturas han sido estudiadas desde enfoques formalistas sin tomar en cuenta los contenidos políticos y filosóficos; también ha sido considerado el decano de la llamada generación de la Ruptura. Si bien es cierto que Tamayo tuvo discrepancias con algunos de sus colegas, considero que también es preciso contemplar sus afinidades. Ha sido un error separarlo del contexto artístico y político que le tocó vivir.

Aunque es notable una persistente transformación en su pintura, es uno de los artistas que continúa con una búsqueda estética anclada en las raíces del México indígena. Su estilo "primitivo" que inicia desde los años veinte y que forma parte de la diversidad de propuestas pictóricas de entonces, no desaparece del todo. Lo mismo sucede con el concepto de *mexicanidad*, temática que desarrolló a lo largo de su carrera como pintor. Por ello, considero importante estudiar su desarrollo artístico desde la perspectiva de la continuidad y no de la **ruptura**¹. Aunque, efectivamente, Tamayo propuso cambios en el arte moderno mexicano, fueron también otros y muy variados acontecimientos los que propiciaron las transformaciones pictóricas y culturales de aquellos años. A diferencia de lo que ha dicho la historiografía, considero que Tamayo no fue un pintor de ruptura. Desde sus obras tempranas está presente el deseo por representar el espíritu indígena integrado al modernismo. La *mexicanidad* es una idea que aparece a lo

¹ Sobre el enfoque de continuidad en la obra plástica de Tamayo así como los significados filosóficos y políticos de la *mexicanidad* y sus relaciones con la modernidad artística ver: Ana María Torres, *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo de 1920 a 1960*, México, UIA, 2011.



largo de su desarrollo artístico, además de los significados estéticos, adquiere dimensiones políticas y filosóficas. Es el hilo conductor que no se rompe. Tamayo no fue el único artista que provocó cambios en el ambiente artístico nacional e internacional, ni fue el creador solitario de una pintura diferente.

SIGNOS VISUALES DE LA MEXICANIDAD

Durante las primeras décadas del siglo xx la identidad nacional se vio fortalecida por un proceso de integración que tuvo repercusiones importantes en el campo político, cultural y artístico mexicano. En el terreno de las artes plásticas, el nacionalismo estuvo marcado por el interés de los artistas posrevolucionarios de encontrar en la expresividad del arte precolombino y popular, los signos de identificación y singularidad. De esta manera, la imagen del indio se convirtió en protagonista de murales, pinturas y grabados, fue un tema común pero no como un documento histórico a la manera decimonónica, ni tampoco con el sentido espiritual y simbolista de los pintores modernistas finiseculares, sino a partir de su realidad contemporánea. Los pintores posrevolucionarios se alejaron de las formas clásicas e idealizadas y lo representaron con características reales, en su entorno natural. Se inició así una corriente expresionista y realista que tomaba en cuenta el contexto social de México. Algunos pintores se interesaron por representar el folklore mexicano, simplemente pintar los elementos decorativos. Diego Rivera representó al indígena y su relación con sus actividades cotidianas, con fiestas y costumbres populares, en cambio José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros fueron más realistas y se interesaron por la crudeza y la marginalidad del indígena. Asimismo, apareció una corriente pictórica que utilizó la síntesis formal y logró fusionar aspectos de las cultura mesoamericanas con elementos vanguardistas como fue el caso de Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano, entre otros.

En este contexto, se desarrolló el arte de Rufino Tamayo. Por entonces tomaba clases en la Escuela Nacional de Bellas Artes, en donde se vivía un ambiente de protesta y crítica. Era común que los pintores realizaran actos de rebeldía en contra de las reglas y las normas académicas. Esta actitud, significaba un rechazo al porfiriato y a la pintura de carácter clasicista, al tiempo que propiciaba la realización de diversos lenguajes pictóricos que rescataban la autenticidad de las culturas indígenas. Con estas ideas apareció una vanguardia mexicana cuyo interés se centró en combinar elementos locales con aspectos de la modernidad artística internacional.

En 1921, David Alfaro Siqueiros (1921, s/p) afirmaba que el artista americano debía impregnarse de las teorías estéticas iniciadas por Cézanne, el Cubismo, el Futurismo y el Dadaísmo, y advertía que si para los europeos el arte negro y el arte primitivo habían servido como reorientadores, esa función podría ser cumplida por los latinoamericanos, tomando en cuenta el arte de los pueblos aborígenes como los mayas, los aztecas o los incas. Por su parte, Diego Rivera regresó a México dispuesto a encontrar en el arte de sus antepasados los temas para realizar sus pinturas; proclamaba que se proponía estudiar las asombrosas ruinas, así como el arte maya, azteca y tolteca. Mientras tanto, Tamayo se dedicaba a buscar la esencia de la mexicanidad que encontraba en lo puramente indígena.

Esta búsqueda de lenguajes propios favoreció el desarrollo de una vanguardia pictórica y proporcionó a los artistas mexicanos un abanico de posibilidades para realizar su trabajo creativo. Deseosos de generar un arte alejado de los moldes europeos, conformaron el movimiento artístico posrevolucionario compuesto por una multiplicidad de propuestas plásticas, tales como el Realismo, el Clasicismo, el Simbolismo, el Surrealismo, el Postcubismo y el Primitivismo, las cuales conformaron la Escuela Mexicana de Pintura que erróneamente ha querido identificarse exclusivamente con la pintura histórica y política, no obstante a su desarrollo diverso.

Paralelamente al Muralismo se desarrolló en México una pintura experimental e intimista preocupada por expresar el concepto de la *mexicanidad*. Rufino Tamayo junto con Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos y Agustín Lazo, entre otros, representaban en sus lienzos los valores expresivos de la cultura popular con un énfasis en el carácter del mexicano, en los elementos pictóricos y poéticos, así como en la experimentación formal.

Estos pintores tuvieron estrechas relaciones con Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, entre otros, quienes se convirtieron en los críticos de arte de la joven pintura mexicana. Los miembros del *grupo sin grupo* sugerían que la modernidad estética debía encontrarse en el desarrollo formal y poético de la obra de arte. Su actitud era opuesta a los principios nacionalistas que imperaban en el ambiente artístico e intelectual de entonces. Concebían al nacionalismo desde una perspectiva pluricultural y asumían a México en función de un universalismo crítico. Buscaban lo universal en la obra individual y en lo humano, a diferencia de los "nacionalistas" quienes consideraban que los valores propios se debían incorporar a los modelos europeos. Villaurrutia reconocía que la modernidad de Tamayo, se encontraba en los elementos estrictamente plásticos, así como en la adopción de un estilo pictórico alejado de la anécdota y el asunto, opuesto a la pintura didáctica y política de los muralistas.

Tamayo se identificó con las ideas de sus amigos, los poetas. En sus pinturas utilizaba un lenguaje visual ligado a la simplificación de las formas y a la experimentación pictórica, aspectos que aprehende del arte nativo de México. Estos elementos le van a servir para mostrar sus contactos con la *mexicanidad* que poco a poco fue combinando con principios vanguardistas, como la representación en la superficie plana del cuadro, la deformación figurativa y el movimiento. Por medio de esta síntesis logró crear un arte simbólico y expresivo que desarrolló a lo largo de su proceso creativo. Desde sus primeras exposiciones, su estilo representó una propuesta original y vanguardista, alejada de los estereotipos europeos que integraba lo autóctono con lo cosmopolita y que los críticos de arte no dudaron en identificar con las corrientes del Primitivismo. A partir de esta perspectiva, sus pinturas fueron vinculadas con la vanguardia artística internacional asegurando su triunfo en Estados Unidos y México, precisamente por sus atributos exóticos, autóctonos y populares.

En la obra de Tamayo la *mexicanidad* es una temática que adquiere importancia no solamente en el campo estético, sino también en el filosófico y cultural. Encontró en los valores formales y espirituales de las culturas mesoamericanas y además en el indígena contemporáneo los signos de la *mexicanidad*. Su concepto fue contrario al nacionalismo oficial posrevolucionario basado en el mito del México mestizo y homogéneo. A principios del siglo XX, el mestizaje fue utilizado como política de Estado para tratar de uniformar e integrar a la sociedad mexicana y generar la “raza cósmica”, la “raza de bronce”. Tamayo rechazaba este paradigma, más bien defendía la pluralidad del pensamiento y la diversidad cultural, sus ideas se vinculaban con una visión múltiple y diversa (1933, p. 279). En su artículo: “El nacionalismo y el movimiento pictórico” se declara nacionalista pero en un sentido diferente, es decir, tomando en cuenta al México pluricultural y oponiéndose a las políticas integracionistas promovidas por el Estado mexicano y por varios intelectuales y artistas de la época². La idea de la diversidad está presente en varias composiciones, como *Los músicos* de 1934, en donde aparecen tres figuras que representan la raza negra, blanca e indígena.

² Las tesis sobre el mestizaje se iniciaron con Francisco Pimentel, Vicente Riva Palacio y Justo Sierra. Pimentel declaraba que la heterogeneidad étnica era un obstáculo para el surgimiento de la nación, por lo que era necesaria la mezcla racial. Riva Palacio explicaba la evolución antropológica del indígena y el deseo de su presencia en el mestizo. Y Sierra rompió con el tabú de la superioridad del criollo otorgando al mestizo la identificación del mexicano. Pero es Andrés Molina Enríquez quien anuncia “el mito del mestizo”, cuyo eje principal será la integración y la homogeneización étnica, hilo que retomará Manuel Gamio y con el cual germina “el mito vasconceliano” de la Raza Cósmica. Agustín Basave, “El mito del mestizo”, en *El nacionalismo mexicano*, Coordinado por Cecilia Noriega, México, Colegio de Michoacán, 1992, p. 255.

En el México posrevolucionario el tema sobre la incorporación de las comunidades indígenas a la civilización moderna se convirtió en elemento clave para la consolidación del proyecto nacionalista estatal. Este indigenismo integracionista encontró sustento teórico en el evolucionismo lineal que por entonces consideraba a la diversidad cultural como un obstáculo para hacer nación (Castellanos, 2000, p. 68). Desde esta perspectiva, lo indio fue pensado desde una gran paradoja: como la característica que define la originalidad de la cultura mexicana y simultáneamente como el principal estorbo para conformar una nación unificada.

Tamayo consideró que el indígena formaba parte de la variedad cultural de México; fue un defensor de las culturas nativas en varias ocasiones expresó que en la sociedad mestiza existía un rechazo hacia la raza indígena. Para él, era importante que los mexicanos no olvidaran su identidad india. Aunque nunca lo manifestó abiertamente percibía cierto racismo en la sociedad mexicana. En sus pinturas de corte indigenista podemos encontrar una inquietud por preservar el pasado prehispánico y por denunciar el abandono histórico del indio contemporáneo. Este sentir, va a estar íntimamente ligado a una reflexión en torno a la identidad racial y cultural del mexicano y además aparece en su obra en forma de símbolos y signos.

Tal fue su interés por lo indígena-mexicano que a pesar de su origen mestizo con frecuencia afirmaba que él era un indio. En realidad fue un mestizo de origen oaxaqueño y humilde cuyas raíces indígenas estaban hondamente arraigadas. No obstante, Tamayo fabricó un discurso ambiguo en torno a su origen racial. Esta falsa adopción fue utilizada por el artista oaxaqueño y por la crítica de arte para reforzar el concepto de la *mexicanidad* en sus pinturas. Asimismo, formaba parte del interés generalizado por lo indígena. Algunos intelectuales de la época estaban convencidos de las facultades artísticas innatas del pueblo mexicano. Alfredo Ramos Martínez pensaba que en la pureza de una raza se encontraba su fuerza creativa. Desde este punto de vista, las pinturas de Tamayo eran ejemplo del sentir propio del indígena y al mismo tiempo sus conexiones directas con el mundo "primitivo" lo hacían pertenecer a la modernidad artística internacional.

Fue tan importante esta identidad con lo indígena que en 1931 realizó un *Autorretrato*. En este lienzo el rebozo que cubre su cabeza es el símbolo de la *mexicanidad*. A sus espaldas se observa un pequeño pájaro que reposa en una de las ramas de un árbol truncado y seco. Aquí la imagen del "indio-Tamayo" está acompañada de un pasado abandonado, simbolizado por las ramas marchitas y rotas del árbol. Este elemento iconográfico es utilizado en sus pinturas con frecuencia, formando parte de paisajes desolados o indígenas solitarios. Es un componente simbólico que el artista utilizó para expresar la idea de una cultura mutilada.



CONTACTOS CON EL MOVIMIENTO ARTÍSTICO POSREVOLUCIONARIO

94

El primer encuentro de Tamayo con el arte prehispánico se dio en 1922, año en el cual empezó a trabajar como dibujante en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Para el joven pintor esta experiencia significó un cambio importante en sus apreciaciones pictóricas. Especialmente se interesó por la propuesta estética de los artistas mesoamericanos de crear un arte que no fuera una imitación fiel de la realidad. Representar con exactitud la dimensión de las cosas fue un concepto estético con el que Tamayo nunca estuvo de acuerdo, no le interesaba copiar el modelo. Con esta idea, inició la búsqueda de un lenguaje experimental y expresivo que le permitió realizar una pintura de carácter poético.

Además de su trabajo en el Museo se incorporó a la actividad docente. Impartió clases de dibujo y trabajos manuales en varias escuelas primarias de la ciudad de México; en ese tiempo los alumnos aprendían a dibujar a partir de un método ideado por Adolfo Best Maugard, basado en siete líneas geométricas básicas, utilizadas con bastante regularidad en las decoraciones de las artes populares mexicanas, compuestas por una combinación de elementos prehispánicos, españoles y orientales. Tamayo realizó algunas pinturas partiendo de lo sugerido por Best Maugard, como un temple sobre cartón, un dibujo (ambas sin título) y *Naturaleza muerta con alcatraces*. Sin embargo, el método le pareció bastante limitado, en alguna ocasión afirmó que no había tenido importancia en su carrera. Aunque es muy probable que debido a su trabajo como profesor de dibujo, haya tenido que leer el libro, *Método de dibujo Best Maugard, tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, publicado en 1923. En este documento el autor expone sus planteamientos teóricos sobre el arte popular, así como su propuesta estética encaminada a una creación primitiva y expresionista cuyas bases encontraba en los elementos geométricos y decorativos de los objetos populares. Según Best, en aquellos años ya se estaban realizando las primeras manifestaciones de una propuesta artística perfectamente mexicana, en donde “la anatomía, el claro-oscuro, los detalles y demás cosas no esenciales” dejaban de tener importancia. Aunque la intención de Tamayo no era realizar un arte decorativo y geométrico o puramente “intuitivo” como lo proponía Best Maugard, el método constituyó un sugerente abordaje de lo popular mexicano. Incluso en sus búsquedas pictóricas de aquellos años se percibe cierta influencia de las ideas de Best, sobre todo en su propuesta de ser expresionista, en lugar de impresionista.

En los cuadros de esta época se puede observar un lenguaje visual ligado a las formas y a las figuras del arte popular mexicano. Asimismo, aparecen paisajes localistas con escenas de la vida rural indígena y mestiza en donde se aprecia, más que un vínculo formal con el arte prehispánico, una notable influencia de

lo que se realizaba en las Escuelas de Pintura al Aire Libre, lugares que Tamayo visitaba con regularidad para escapar de las oscuras aulas de la Academia. En algunas de sus composiciones encontramos elementos característicos de estos centros educativos, tales como el uso de la técnica impresionista, el planismo, la ausencia de perspectiva, la simplificación de las formas y por supuesto, la idea de crear una pintura nacionalista representada por la presencia del indígena.

Hacia 1924 Manuel Rodríguez Lozano fue nombrado director de la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales de la Secretaría de Educación Pública. Durante su mandato suprimió el método de Best Maugard y propuso un formalismo basado en el rechazo a una representación mimética de la realidad. Tamayo supo aprovechar las lecciones de su colega. Reforzó sus cuadros de pocos elementos, empezó a suprimir los efectos de la perspectiva y a utilizar formas bidimensionales en la superficie plana del cuadro, características que podemos apreciar en *Hombre y mujer*, *Dos niñas mexicanas* y *Zapatista*.

En estos grabados está presente una reflexión en torno a las culturas indígenas. Para resaltar su marginalidad, el campesino rural de México aparece en un entorno natural rodeado de una vegetación poco exuberante. Volcanes secos y magueyes rotos son elementos que componen el paisaje y que funcionan como signos de una cultura empobrecida y olvidada. Además, se observa que el indio está representado como si fuera dueño de sus tierras. Este contacto armónico con la naturaleza, forma parte esencial de las tradiciones y concepciones del mundo de las comunidades indígenas. Tamayo integra al indígena con el paisaje haciendo alusión a la lucha popular por conseguir el reparto y la restitución de sus tierras. En *Zapatista* aparece el líder campesino de espaldas al espectador. Esta postura puede ser interpretada como un rechazo al pasado y una visión esperanzadora hacia el futuro, hacia la renovación de los ideales de justicia, libertad y respeto a las culturas populares.

ENCUENTRO CON LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

A finales de los años veinte, Tamayo realizó sus primeros viajes a Nueva York. En aquella ciudad estudió de cerca la pintura moderna. Conoció los cuadros de Cézanne, de Gauguin, de Matisse, de Picasso y de muchos otros. Lo que más le llamó la atención fue la gran influencia que ejercía el arte no occidental en sus propuestas pictóricas. Aunque este vínculo ya estaba presente en sus ideas estéticas, le entusiasmó la manera como los artistas europeos combinaban aspectos antiguos con formas innovadoras.

En sus composiciones *Hombre y mujer* e *India frutera* logró articular la síntesis que estaba buscando. El contorno de los rostros y de la nariz alargada de estas

figuras se asemeja al de algunas máscaras utilizadas en el México antiguo; Tamayo combina estas formas con elementos modernos, con lo cual refuerza el carácter expresivo de sus pinturas. La máscara va a ser un elemento recurrente en su obra. En esta ocasión le sirve para expresar las connotaciones sagradas y mágicas de las civilizaciones nativas y para exaltar su carácter misterioso. Asimismo, es probable que haya sido utilizada como un signo que esconde la realidad de los pueblos contemporáneos indígenas. Estas formas distorsionadas aparecen también como un recurso técnico relacionado con un lenguaje visual esquemático y simplificado, propio del "primitivismo" europeo y que Tamayo aprovechó para evocar la esencia de la cultura, su espiritualidad.

Por estos años, aparecen en sus pinturas dos temáticas importantes: una modernista y otra localista. Siente una atracción formal por lo que estaban haciendo los pintores estridentistas y realiza algunos cuadros urbanos, como *Fonógrafo* y *aviones*. En ellos introduce el movimiento. Utiliza pinceladas en forma de círculos y fragmenta los objetos para producir el efecto de velocidad. No obstante, continúa revelando su interés por representar las características raciales del campesino y del indígena. En *Indias de Yalalag* y *Cabeza de mujer* su intención es expresar la esencia de una raza, sus estados de ánimo. En estos rostros podemos identificar el carácter apacible, melancólico, misterioso y solitario del indio.

LA MEXICANIDAD COMO UNA VANGUARDIA

Los viajes que Tamayo realizó a Nueva York le ayudaron a reafirmar su identidad racial cuyas raíces encontraba en lo indígena y también le permitieron experimentar con nuevas soluciones pictóricas. Estudió con mayor profundidad el expresionismo de las representaciones geométricas y deformadas de los artistas mesoamericanos. En ocasiones utilizaba estos elementos para crear formas y proporciones desde la tradición indígena y no desde la escuela clásica europea.

A principios de los años treinta sus pinturas adquieren cambios importantes. Se inspira en las esculturas del occidente de México y realiza figuras muy simples con la cabeza más pequeña que el cuerpo. Al mismo tiempo, integra aspectos vanguardistas. Siguiendo las enseñanzas de Cézanne, logra que las sensaciones espaciales dependan de los colores y no de la perspectiva geométrica; mediante la degradación, el contraste cromático y la yuxtaposición de tonos oscuros y claros o de colores cálidos y fríos desarrolla ritmo y profundidad espacial sin destruir el carácter plano de la superficie. Estas características aparecieron con mayor frecuencia en sus pinturas de los años cuarenta, aunque ya en *Desnudo*

en gris y *Mujer con guitarra*, ambas de 1931, Tamayo revela su interés por experimentar con formas arcaicas dentro de un concepto moderno.

Para acentuar la expresividad de las imágenes y sus vínculos con el arte mesoamericano en ambas composiciones utilizó formas esquemáticas y deformadas. Al mismo tiempo, este recurso técnico le permitía expresar la espiritualidad del ser humano. Esta búsqueda espiritual fue una característica importante en la pintura europea, sobre todo en Alemania en donde los pintores encontraron en la naturaleza y en el desnudo femenino los principios “místicos” que la sociedad burguesa y materialista había perdido. De acuerdo con Paul Westheim, Tamayo expresa la esencia de los objetos recurriendo al signo como una posibilidad de captar espiritualmente el dato material y de incluir la naturaleza en la experiencia anímica. El desnudo es el signo que sugiere la interioridad del ser humano.

Aparecen entonces una serie de desnudos femeninos poco usuales hasta entonces en su creación artística. *Bañistas*, *Desnudo en rojo*, *Mujer dormida*, *Desnudo*, *Bañista* y *Bañistas de Oaxaca* son composiciones que se diferencian de su producción anterior en donde las mujeres indígenas se mostraban vestidas con faldas largas y cubiertas con rebozos. En estos desnudos podemos descubrir las influencias de Gauguin, Cézanne y Matisse que utilizaron el desnudo femenino como una provocación hacia las buenas conciencias y también para mostrar la sensualidad y el exotismo de la vida “primitiva”; representaban a la mujer en un paraíso tropical exuberante como símbolo de lo “natural” y como una imagen opuesta a la vida civilizada.

Cuando Tamayo pintó estos desnudos se encontraba enamorado de María Izquierdo, de hecho en *Desnudo en rojo*, ella fue su modelo. Aunque además de estas connotaciones de erotismo y sensualidad esta temática lo acercaba al concepto de la *mexicanidad*.

En estos lienzos observamos cierta correspondencia con las imágenes de Rodríguez Lozano y Julio Castellanos. Asimismo, tienen una gran influencia con las mujeres tahitianas de Gauguin. Las figuras pesadas y la atmósfera de intimidad, tranquilidad y equilibrio aparecen en ambos pintores como símbolos espirituales. No obstante, Tamayo pintó a la mujer en lugares cerrados, el desnudo corresponde a la intimidad, no se exhibe, como sí lo representaron los pintores europeos, quienes hicieron del desnudo un lugar público.

MEXICANISMO UNIVERSAL

Hacia los años cuarenta, las pinturas de Tamayo adquieren una nueva orientación. Su decisión de vivir en Nueva York, el estudio del arte prehispánico y popu-

lar y el acercamiento al arte moderno, en especial a la obra de Picasso, fueron herramientas que utilizó para reforzar y seguir trabajando con lo ya iniciado en décadas anteriores: la conceptualización de la *mexicanidad* vinculada con la universalidad.

Entre los artistas norteamericanos de aquella época, la idea de crear una pintura universal se convirtió en un interés colectivo. Pintores como Robert Motherwell, Jackson Pollock, Adolph Gottlieb, Barnett Newman, Mark Rothko e Isamu Noguchi utilizaron el término para manifestar su oposición al nacionalismo centrado en la "uniformidad" y para declarar su rechazo hacia el realismo político. Pregonaban la libertad de expresión y la diversidad del pensamiento. En sus pinturas revivían el arte de las antiguas culturas y se interesaban por el pensamiento mítico de los primitivos americanos, lo cual más adelante desembocaría en el abstraccionismo puro (Bozal, 2003, p. 23). Tamayo se identificó con estas ideas, principalmente con el concepto de lo universal que también en México empezaba a tener connotaciones importantes, sobre todo en el terreno de las artes plásticas y de la filosofía. Entre los pintores mexicanos, lo universal significaba también un rechazo al arte político y nacionalista que por entonces era fuertemente criticado.

A partir de un pensamiento diverso y en relación con las teorías sobre la relatividad y el Historicismo, los filósofos Samuel Ramos, Leopoldo Zea, Luis Villoro, Octavio Paz y muchos más iniciaron un rechazo a las ideas abstractas y metafísicas del pasado. Proponían crear una filosofía que abordara la concreción del hombre americano; era preciso entender la realidad mexicana y americana desde su propia circunstancia. En este sentido, concebían lo universal como una característica inherente de la *mexicanidad*.

Lo más probable es que Tamayo haya leído algunos escritos de estos filósofos. En una plática que sostiene con Víctor Alba declara que es "preciso realizar, a través de la plástica lo que aún ahora un grupo de filósofos está llevando a cabo con sus investigaciones acerca de México y los mexicanos" (1956, p. 48). A partir de entonces, Tamayo profundiza sobre el concepto de lo universal que encuentra en lo profundamente mexicano.

En sus composiciones se denota una mayor atención en las texturas y en los efectos de los colores. Sus formas van a ser muy diferentes a las usadas hasta entonces, sin embargo, continúa retomando algunos símbolos de la *mexicanidad*. En sus cuadros, *Máscara roja*, *El Flautista* y *Mujer con guitarra*, lo mexicano está presente en la construcción sólida parecida a la estructura de los judas populares y a las figuras prehispánicas del occidente de México. Como en algunas pinturas de los años treinta, Tamayo vuelve a utilizar dos recursos expresivos y simbólicos que se relacionan directamente con el arte indígena de México. Estos son, el color y la proporción de la figura humana.

Tamayo no encontraba el color característico de México en el verde, blanco y colorado de la feria, para él, los pobladores mexicanos habían vivido una historia

desafortunada, por lo que el color no podía ser alegre. En este sentido, consideraba que el pueblo indígena y mestizo no era un pueblo de fiesta, sino profundamente trágico, por lo que, según Tamayo, "sus preferencias en color son sobrias y equilibradas, como son las preferencias de las gentes sobre quienes pesa el dolor" (1933, p. 280). Tamayo relaciona el color con la injusticia histórica que ha vivido el pueblo de México. En sus cuadros utiliza una variedad de matices de un solo color y empasta tonos claros junto a otros más oscuros. Este recurso se puede observar en algunas pinturas del pasado indígena; los artistas mesoamericanos utilizaban los opuestos para expresar la dualidad y la tensión de las fuerzas cósmicas (Ségota, 1995, p. 78). Esta lucha de contrarios va a ser significativa en la obra de Tamayo. Su espíritu lúdico le permite jugar con la diversidad colorística de tonos y matices y con la yuxtaposición de colores apagados y luminosos, con lo cual logra crear texturas y profundidad en la superficie pictórica. Además, este contraste cromático le sirve para expresar la dualidad del cosmos (Westheim, 1956, p.3-14). El empleo de signos contrarios que existen simultáneamente, es utilizado para establecer la tensión y el conflicto humano. Por ello, el color y la experimentación formal son componentes expresivos y poéticos que le sirven para evocar el sufrimiento existencial de la sociedad contemporánea, envuelta en un mundo contradictorio.

En *Homenaje a la raza india* (Figura 1) realizado en 1952 aparece esta idea. Aquí encontramos la síntesis característica de su estilo. La estructura de la imagen es el signo 'primitivo' y el movimiento sus contactos con la modernidad artística. Como ya hemos visto, Tamayo se interesó desde su obra temprana, por combinar elementos del arte prehispánico y popular con aspectos de las vanguardias artísticas europeas. Para no caer en un mimetismo pictórico, utilizaba las proporciones de los objetos mesoamericanos como un recurso expresivo que le permitía deformar sus figuras, alterar las formas. Esta característica que aparece en toda su obra está presente en la imagen de *Homenaje a la raza india* en donde la figura tiene la cabeza más pequeña que el cuerpo. La vendedora de flores que representa a la raza india adquiere dinamismo debido a la fragmentación de la imagen y a las pinceladas circulares. Estos efectos pictóricos ya habían sido utilizados como un recurso experimental relacionado con el futurismo italiano, pero ahora aparecen como elementos expresivos. En sus primeras pinturas representaba al indígena en contextos de total hermetismo. Sin embargo, en *Homenaje a la raza india*, la figura es dinámica y está acompañada de signos y símbolos opuestos.

La superficie de la composición está trabajada a partir de una diversidad de tonos y matices; el café oscuro de la parte inferior del lienzo se transforma en una serie de colores luminosos, como ocre, amarillos y rosas que ocupan la parte superior. Asimismo, la quietud terrenal juega con el movimiento celestial. De esta

manera, el cuadro adquiere una vibración y una tensión en donde los opuestos se fusionan. El estatismo y el movimiento, el volumen y la profundidad, la oscuridad y la luminosidad, lo pesado y lo etéreo, se conjugan en esta composición para expresar la realidad contradictoria del indígena. Por un lado, la quietud que representa sus contactos con el pasado y por el otro, el movimiento como símbolo de la modernidad. Los elementos pictóricos son los medios expresivos que Tamayo utiliza para revelar las características de la cultura indígena, para mostrar sus particularidades y al mismo tiempo su sentido universal.

En estos años, Tamayo no abandona lo indígena, más bien está presente en forma de signos y símbolos. En sus imágenes esquemáticas como *Indígena* y *Bailarinas*, Tamayo desnuda al indio, lo despoja de su contexto y al mismo tiempo universaliza su significado; lo indígena enriquece las expresiones universales y forma parte de las diversas manifestaciones culturales que han existido en la historia de la humanidad. Tamayo afirmaba con frecuencia que el origen de todas sus teorías estéticas partía de su contacto con las cosas precolombinas y que el mensaje interior de sus pinturas provenía de la cultura indígena.

Poco a poco sus pinturas adquieren un colorido más intenso y un mayor simbolismo; continúa con su estilo "primitivo", con lo cual sus figuras apenas esbozadas entran en un proceso de simplificación cada vez mayor; incluso realiza algunas obras abstractas, aunque su rechazo a la abstracción le obliga siempre a regresar a la figura humana, centro de sus composiciones. En ocasiones, sus formas adquieren una semejanza con las pinturas rupestres, como el cuadro titulado *Hombres (Uomini)*

LA DIVERSIDAD CULTURAL

A lo largo de su vida, Tamayo defendió un nacionalismo abierto a las aportaciones del exterior otorgándole mayor importancia al intercambio entre diversas culturas que a la imposición de una cultura sobre otra. Sus vínculos con las ideas del grupo Contemporáneos y con el pensamiento filosófico y estético de los años cuarenta y cincuenta le permitieron entender la *mexicanidad* desde una perspectiva pluricultural. Tamayo criticaba la "unidad nacional" y la homogeneidad cultural. Rechazaba el monopolio artístico formado por Orozco, Rivera y Siqueiros, sobre todo su actitud unilateral y su inclinación a trazar en el campo artístico una única vía, con lo cual limitaban la libertad de expresión. En respuesta a esta idea, proponía tomar en cuenta la diversidad de tendencias pictóricas, al tiempo que reclamaba formas democráticas y justas en los espacios culturales de entonces.

Desde esta perspectiva, manifestaba el desprecio que existía en la sociedad mexicana hacia las culturas indígenas y al mismo tiempo denunciaba los totalitarismos de la Guerra Fría. En varios de sus cuadros se puede apreciar un simbolismo de denuncia y crítica hacia los sistemas autoritarios. Incluso durante los años treinta, realizó un conjunto de cuadros de corte socialista, en los cuales se observa una iconografía política vinculada con el rechazo al capitalismo y una defensa a las demandas revolucionarias de los obreros y campesinos. Esta tendencia de denuncia se percibe en sus cuadros *Animales* y *Perro ladrando a la luna*. Estos animales, inspirados en las figuras de barro del arte mesoamericano, expresan su preocupación por la segunda Guerra Mundial. En el mundo náhuatl, el perro representaba al dios Xólotl, hermano gemelo de Quetzalcóatl, que simbolizaba su contrario: oscuridad, inframundo, muerte. En estos cuadros, los perros figuran el mundo salvaje de la guerra atómica. Representan el grito de angustia y dolor de una sociedad atormentada.

Para Tamayo, lo universal no está regido por leyes uniformes, hay que trascender los conceptos autoritarios, totalitarios y las actitudes monopolizadoras. Al trasladar estas ideas a una dimensión política, es decir, frente a los conflictos extremistas de la Guerra Fría, Tamayo se ubica en el camino de la libertad y la democracia; no busca la universalización de una sola cultura sino el diálogo entre varias. Como lo podemos observar en su mural titulado *Fraternidad* (1968), realizado para el edificio de la Organización de Naciones Unidas, en Nueva York.

Entre 1952 y 1953 Tamayo realizó dos murales para el Palacio de Bellas Artes: *Nacimiento de nuestra nacionalidad* (Figura 2) y *México de hoy* (Figura 3). En este último aparece la idea de un país diverso. El mestizaje está representado mediante una imagen, mitad blanca y mitad café. El movimiento de la composición se encuentra en esta figura que representa el nuevo ser, el constructor de la nueva nación. Este ser dinámico emerge de una estructura arquitectónica, construida a manera de templo en donde se fusiona una columna occidental con una serpiente mesoamericana. Esta construcción está rodeada por diversos elementos simbólicos, alusivos al mundo industrial y moderno. Alejado de la urbanización y el progreso aparece la imagen esquemática de un indígena enmascarado. Este aislamiento tiene un doble significado, es un reconocimiento a la autonomía indígena y a la diversidad cultural, y también es un signo de la soledad y el abandono histórico que han sufrido las comunidades indígenas de México. Esta figura inmóvil, aislada y solitaria que esconde su propia identidad, contrasta con el dinamismo de *Homenaje a la raza india*. Tamayo construye lo indio a partir de esta paradoja. El indio debe ser universal y moderno, pero sin perder de vista su autenticidad y autonomía.

Tamayo consideraba que lo indígena era la parte esencial de la *mexicanidad*. Fue el elemento que le dio a su pintura un sello de distinción y originalidad.



Los colores apagados y sobrios, la alteración de sus figuras, la simplificación de las formas, los espacios espirituales y expresivos, la dualidad del cosmos son los signos de la identidad que nos acercan a la presencia de las culturas ancestrales y a su realidad contemporánea.

La pintura de Tamayo responde a la intensa búsqueda colectiva de los artistas mexicanos, interesados en hallar en las culturas prehispánicas y en el arte popular los valores formales y espirituales del arte moderno mexicano. Su propuesta artística corresponde no sólo a una interpretación estética del arte indígena, sino también a una reflexión sobre la identidad cultural del mexicano cuyas bases debemos encontrar en la diversidad, como él mismo lo mostró con sus ideas y con sus pinturas. La tarea es encontrar las formas adecuadas que permitan la tolerancia y la pluralidad. Será importante resignificar conceptos como identidades, pluralismo, creatividad, participación y democracia que continúan siendo estructuras discursivas tradicionales y que hoy en día parecen naufragar desentendidas frente a los conflictos del mundo mediáticamente politizado.

FUENTES CITADAS

- Alba, Víctor. (1956). *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*, México, D.F.: B Costa-Amic, Editor.
- Bartra, Roger. (1987). *La jaula de la melancolía, identidad y metamorfosis del mexicano*, México: Ed. Grijalbo.
- Bartra, Roger. (2009). Los salvajes de la modernidad tardía: arte y primitivismo en el siglo XX. En Alicia Azuela y Guillermo Palacios (Coord.), *La mirada mirada. Transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945*, (p 117-136). México: El Colegio de México, UNAM.
- Bozal, Valeriano. (2007). *El tiempo del estupor*. Madrid: Siruela.
- Castellanos Guerrero, Alicia. (2000). Antropología y racismo en México. En *Desacatos*, México: CIESAS, núm 4, verano.
- Debroise, Oliver. (1983). *Figuras en el trópico*. Barcelona: Océano.
- Mandoki, Katya. (2007). *La construcción estética del Estado y la Identidad Nacional*, México, CONACULTA-FONCA, Siglo XXI.
- Ramos, Samuel. (1951). "En torno a las ideas sobre el mexicano", en *Cuadernos Americanos*, México, año X, vol. LVII, num 3, mayo-junio de, p. 103-114.
- Ramos, Samuel. (1934). *El perfil del hombre y la cultura*, México, Espasa-Calpe
- Ségota, Dúrdica. (1995). *Valores plásticos del arte mexicana*. México: UNAM, IIE.
- Suckaer, Ingrid. (2000). *Rufino Tamayo. Aproximaciones*, México: Ed. Praxis.
- Siqueiros, David Alfaro. (1921, mayo). Tres llamamientos de orientación actual de la nueva generación americana. *Vida Americana*. Barcelona, s/p.
- Tamayo, Rufino. (1933). El nacionalismo y el movimiento pictórico. *Crisol*, México: núm. 53, 1 de mayo de 1933.
- Tamayo reinterpretado*. (2007). Diana C. Du Pont (Ed). España: Turner.
- Villegas, Abelardo. (1979). *La filosofía de lo mexicano*, México, UNAM.
- Villegas, Abelardo. (1979). *El pensamiento mexicano en el siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Villoro, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, Colegio de México, 1950.
- Varios autores. (1998) *Tamayo*, Italia: Grupo Financiero Bital.
- Varios autores. *Rufino Tamayo*. (1988). *Pinturas*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- Westheim, Paul. (1956). Rufino Tamayo: una investigación estética. (trad. Mariana Frenk). *Artes de México*, año IV, número 12, mayo-junio, 3-14.



ILUSTRACIONES

Figura 1

Homenaje a la raza india, 1952, acrílico/óleo/Masonite, 500 x 400 cm. Col. INBA, Museo Rufino Tamayo, México. Foto: Enrique Bostelman. Archivo Fotográfico Olga Tamayo.

Figura 2

Nacimiento de nuestra nacionalidad, 1952-53, mural de Bellas Artes, óleo sobre tela, 5.32 x 11.28 cm. Foto: Enrique Bostelman. Foto tomada de: Pereda, Juan Carlos y Martha Sánchez Fuentes, *Los murales de Tamayo*, México, Americo Arte Editores, INBA, 1995. Archivo Fotográfico Olga Tamayo.

Figura 3

México de hoy, 1953, mural de Bellas Artes, óleo sobre tela, 5.32 x 11.28 cm. Foto: Enrique Bostelman. Foto tomada de: Pereda, Juan Carlos y Martha Sánchez Fuentes, *Los murales de Tamayo*, México, Americo Arte Editores, INBA, 1995. Archivo Fotográfico Olga Tamayo.

Recibido: 19 de abril de 2010.

Aceptado: 30 de enero de 2011.

Figura 1

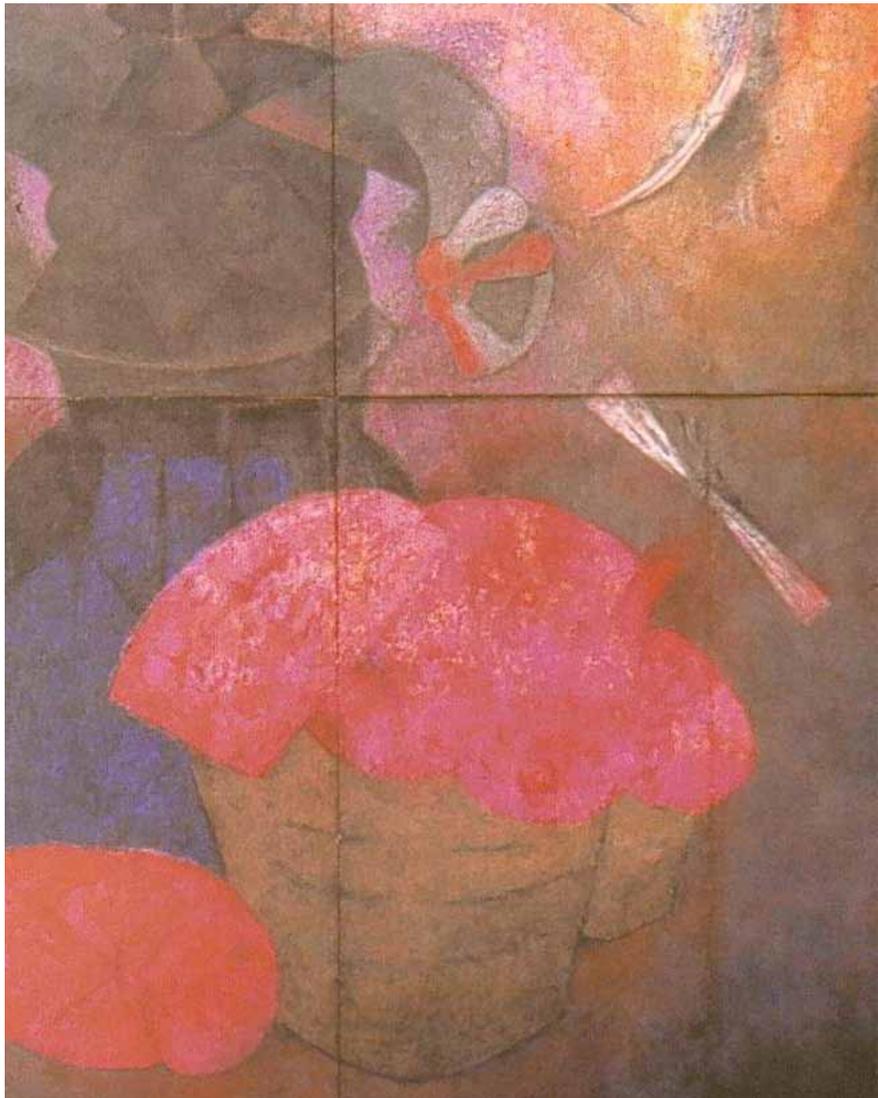


Figura 2





Figura 3



COLABORADORES

Francisco López Ruiz

Doctor en Crítica, Teoría e Historia de la Literatura y las Artes por la Universidad Católica de Milán. Director de la Facultad de Artes de la Universidad Iberoamericana. Línea de investigación: Arte latinoamericano y caribeño. Investigación: Discursos narrativos y transdisciplina.

Correo electrónico: francisco.lopez@uia.mx

Olga María Rodríguez Bolufé

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana. Profesora investigadora del Departamento de Arte de la misma universidad. Línea de Investigación: "Estudios de arte latinoamericano y caribeño" Proyecto de investigación: "Para una Historia del Arte Otra: la alternativa historiográfica de los vínculos artísticos en América Latina y el Caribe".

Correo electrónico: olga.rodriguez@uia.mx cesicu@yahoo.com.mx

Dina Comisarenco Mirkin

Doctora en Historia del Arte por la Rutgers University, N.J., USA. Profesora investigadora del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana. Líneas de investigación: Arte y diseño mexicano del siglo XX, cuestiones de género.

Correo electrónico: dina.comisarenco@gmail.com; dina.comisarenco@uia.mx

Ana María Torres Arroyo

Profesora de tiempo completo y coordinadora de la licenciatura en Historia del Arte. Pertenece al doctorado en Historia del Arte de la Universidad Iberoamericana. Líneas de investigación: Construcción cultural de imaginarios e identidades en el México del siglo XX a través de exposiciones internacionales; historiografía del arte mexicano; Cultura visual posrevolucionaria.

Correo electrónico: ana.torres@uia.mx

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE COLABORACIONES

Artículos

- 1 ▶ Se recibirán exclusivamente artículos académicos, tanto de *investigación* como *teóricos* en cualquiera de sus modalidades.
- 2 ▶ Los artículos tendrán una extensión mínima de 15 cuartillas y un máximo de 40, sin contar ilustraciones, tablas y gráficas.
- 3 ▶ Los artículos serán presentados en formato de procesador Word 97-2003, con interlineado de 1.5 espacios, tipo Arial de 12 puntos y márgenes superior, inferior y laterales de 2.5 cm.
- 4 ▶ El texto deberá estar justificado. Título y subtítulos irán en negritas y en altas y bajas. Salvo lo referente a marcas tipográficas admitidas en estas normas, paginado y notas a pie de página, el trabajo no presentará ningún otro tipo de composición de página.
- 5 ▶ En una hoja inicial, anterior a la primera página de artículo, se deberá consignar: título del artículo, nombre completo de los autores, grado académico, institución a la que pertenecen, área de adscripción dentro de la misma, líneas de investigación, dirección postal completa, teléfonos, fax y correo electrónico.
- 6 ▶ A partir de la primera página del artículo se deberá consignar, sucesivamente: 1) título; 2) un resumen del artículo de extensión no mayor a 150 palabras; 3) palabras claves; y 4) traducción del título al inglés, así como del resumen y las palabras claves (*Abstract* y *Keywords*)
- 7 ▶ Ilustraciones, tablas y gráficas deberán presentarse por medio electrónico en el formato original en que fueron elaboradas e independientes del texto. Todas deben estar *debidamente numeradas, tituladas* (incluyendo los comentarios al pie, en caso de haberlos), con la *llamada a referencia de la fuente de la cual fueron tomadas o reelaboradas, y señalando el lugar del texto donde irían ubicadas*. En caso de que ilustraciones, fotos, tablas o gráficas fueran de elaboración propia, es igualmente necesario señalarlo de ese modo. Todas estas especificaciones deben hacerse en las últimas páginas del artículo, al finalizar las fuentes citadas, bajo el subtítulo general de **Ilustraciones**.
- 8 ▶ Tablas y gráficas deberán presentarse en blanco y negro, cuidando de que sean precisas y evitando ambigüedad en los patrones elegidos para graficar los diferentes indicadores.
- 9 ▶ Todas las citas tomadas de fuentes en idioma extranjero deberán ser traducidas, acreditando, en nota al pie, el autor de la traducción; la cita en su idioma original también deberá aparecer en nota al pie y destacarse en cursivas.
- 10 ▶ Las citas textuales de menos de cinco líneas irán dentro del párrafo y entrecomilladas; las de más de cinco líneas irán fuera de párrafo, sin entrecomillar y con sangría de un golpe de tabulador en su margen izquierdo. *No se usará ninguna otra marca tipográfica para destacar una cita textual.*

- 11 ▶ Las *llamadas a referencia* se harán siempre dentro del texto y deberán aparecer de la siguiente manera: (Cereijido, 2003, pp.24-25); o bien: "...en opinión de Cereijido (2003, p.17) los investigadores..."
- 12 ▶ La referencia completa de todas las *fuentes citadas* dentro del artículo (*incluyendo las fuentes de las ilustraciones, tablas y gráficas*) deberán enlistarse al final del texto exclusivamente por orden alfabético según el apellido del autor *-no se antepondrán a las mismas ni viñetas, ni numeración ni serán subdivididas de acuerdo con el tipo de fuente-* y referenciarse estrictamente de acuerdo con el sistema que a continuación se ejemplifica. Ello implica el respetar todos y cada uno de los indicadores solicitados en la referencia, su disposición dentro de la misma, así como la correspondencia estilística y tipográfica (incluyendo los signos de puntuación) según sea el caso a referenciar:
- *Para el caso de libros:*
Cereijido, Marcelino. (2001). *Ciencia sin seso, locura doble*. México, D.F.: Siglo XXI

Nota: en caso de que haya un autor aparezca con más de una fuente del mismo año, estas se diferenciarán del siguiente modo: Cereijido (2001 a), Cereijido (2001 b); etc.

 - *Para el caso de capítulos o artículos en libros:*
Torrijos, Fernando. (1988). Sobre el uso estético del espacio. En José Fernández Arenas (Coord.), *Arte efímero y espacio estético* (pp. 17- 78). Barcelona: Anthropos
 - *Para el caso de artículos en revistas académicas:*
Sánchez Andrés, Agustín. (2003). Entre la espada y la pared. El régimen autocrático cubano, 1897-1878. *Revista mexicana del Caribe*, VIII (16), 7-41

Modelo: Apellidos, Nombre. (Año). Título del artículo. *Título de la revista*. Número de volumen o número de año de continuidad de la revista, o bien, época y su año de continuidad correspondiente, (número de la revista), páginas en las que aparece el artículo.

 - *Para el caso de artículos en revistas de divulgación:*
Gárate Chateau, Manuel. (2006, primavera). El modelo económico chileno en democracia. Desafíos y perspectivas (1990-2006). *Encuentro de la cultura cubana*, 40, 71-81

Modelo: Apellidos, Nombre. (Año, mes o época). Título del artículo. *Título de la revista*. Número de la revista, páginas en las que aparece el artículo.

 - *Para el caso de artículos en diarios:*
Morales, Jorge. (2005, enero 18). Incumple Pemex con Víctimas de Balasterra. *El Dictamen*. Sección Estado, p.1
 - *Para el caso de artículos de bases de datos electrónicas de suscripción:*
Lerski, Hanna. (1979, octubre). Josiah Conder's Bank of Japan, Tokyo. *The journal of the Society of Architectural Historians*, 38 (3), 271-274. Obtenido el 2 de Octubre de 2006 de la base de datos JSTOR

- Para el caso de trabajos de revista electrónica o bases de datos libre:

Bravo Saldaña, Yolanda. (2004, mayo). Mercado del barrio de Santa Ana. Un inmueble productivo, *Obras Web*, 377, 1-3. Obtenido el 18 de enero de 2005 desde http://www.obrasweb.com/art_view.asp?cont_id=2419&pg=0&seccion=Arquitectura

La dirección electrónica referenciada deberá llevar directamente a la fuente citada; no obstante, cuando el enlace a la fuente citada no aparezca como dirección independiente (o cuando el documento, una vez abierto, no proporcione la dirección electrónica de la página desde donde ha sido tomado), se referenciará, entonces, la página electrónica donde se encuentra el enlace. Para otros casos es posible aclarar el método de búsqueda al final de la referencia.

- Para el caso de tesis:
García Banda, Patricia. (2006). *Francisco Mata Rosas y el nuevo fotoperiodismo mexicano: análisis de la serie Sábado de Gloria*. Tesis de licenciatura, Universidad Cristóbal Colón, Veracruz, México.

- 13 ▶ Los artículos que cumplan con estas normas y sean aprobados por el Comité Editorial y el Consejo Interno serán sometidos a arbitraje. Cada artículo será arbitrado mínimamente por dos especialistas en los temas a dictaminar y externos a la institución (o instituciones) de procedencia del trabajo, los cuales no conocerán

la identidad de los autores, del mismo modo que los autores no conocerán la identidad de los árbitros (sistema de doble ciego). En el arbitraje de los artículos se tomará en cuenta: a) Relevancia temática y originalidad. b) Discusión de la materia y contribución para el avance de la disciplina. c) Consistencia y estructura de la exposición de objetivos. d) Orientación de la línea de argumentación (o bien de la evidencia empírica) hacia la fundamentación de los planteamientos esenciales. e) Evaluación del uso y actualización de las fuentes. f) Correspondencia de la metodología con los objetivos de la investigación y/o de la reflexión teórica.

- 14 ▶ La coordinación editorial se reserva el derecho de realizar las correcciones estilísticas y las modificaciones editoriales que considere pertinentes para la correcta edición del trabajo, incluyendo el título. La decisión final sobre la publicación o no de cualquier colaboración corresponde al Comité Editorial y al Consejo Interno de la *Revista de la Universidad Cristóbal Colón* y será inapelable.

Reseñas

- 1 ▶ Podrán reseñarse libros, artículos (de publicación impresa o electrónica), producciones fílmicas, musicales y teatrales, obras arquitectónicas y exposiciones de artes visuales en general de relativamente reciente presentación, inauguración o exhibición.

- 2 ▶ Las reseñas tendrán una extensión mínima de 5 cuartillas y un máximo de 10. Serán presentadas en formato de procesador Word con interlineado de 1.5 espacios, tipo Arial de 12 puntos y márgenes superior, inferior y laterales de 2.5 cm. El texto deberá estar justificado. Salvo lo referente a marcas tipográficas admitidas en estas normas, paginado y notas a pie de página, el trabajo no presentará ningún otro tipo de composición de página.

Tanto artículos como reseñas deberán ser originales, inéditos, y no estar pendientes de publicación o evaluación por parte de ninguna otra publicación.

No se aceptarán colaboraciones que no cumplan con todas las normas de presentación señaladas en este documento: el envío de trabajos de calidad, así como el conocimiento de los requerimientos académicos en la elaboración de publicaciones científicas es responsabilidad de los autores.
- 3 ▶ Las reseñas no llevarán título: la primera página deberá encabezarse únicamente con la referencia completa de la obra reseñada. El nombre completo de los autores debe aparecer al final de la reseña.

Todas las colaboraciones deberán enviarse por correo electrónico a la siguiente dirección: revista@aix.ver.ucc.mx
- 4 ▶ En una hoja inicial, independiente de la primera página de la reseña, se deberá consignar: título y autor de la obra reseñada, nombre completo de los autores de la reseña, grado académico, institución a la que pertenecen, área de adscripción dentro de la misma, líneas de investigación, dirección postal completa, teléfonos, fax y correo electrónico.

Revista de la Universidad Cristóbal Colón. Universidad Cristóbal Colón. Campus Torre Viver. Departamento de Investigación. Carretera La Boticaria Km 1.5 s/n. Colonia Militar, Veracruz, Ver. C.P. 91930. Tel: (229) 923 08 85 / (229) 923 29 50 al 53. Ext. 1142, 1146. Fax: (229) 922 17 57

Correo electrónico: revista@aix.ver.ucc.mx
- 5 ▶ Las llamadas a referencia y el listado de fuentes citadas obedecerán al mismo sistema establecido para los artículos. No obstante, cuando se haga una cita de la propia obra reseñada, solamente se indicará, siempre dentro del texto y entre paréntesis, el número de la página de referencia: (p.25)

UNIVERSIDAD

"Educar para servir"



EDUCARE ET MINISTRARE

http://www.ver.ucc.mx/inve/Revista_UCC/Inicio.html

CRISTÓBAL COLÓN